



**ВАХТАНГОВЦЫ
ПОСЛЕ
ВАХТАНГОВА**



ТЕАТР

И М Е Н И

ЕВГ. ВАХТАНГОВА

ВАХТАНГОВЦЫ ПОСЛЕ ВАХТАНГОВА

В 2-х томах

Автор идеи А.М. Бруссер

Государственный академический театр им. Евг. Вахтангова



Публикация,
составление
и комментарии

В.В. Иванов

Научно-
вспомогательная работа
С.М. Высоковская

Документы

Москва
Издательство «Театралис»
2020

УДК 792.2(470-25)(093.3)

ББК 85.334.3(2)6ю14

B22

Рецензенты:

А.М. Смелянский

доктор искусствоведения

А.В. Бартошевич

доктор искусствоведения

Иванов В.В.

Вахтанговцы после Вахтангова. Том 1. Документы

М.: Театралис, 2020. – 368 с.: ил.

Настоящая книга построена на личных (часто домашних) архивах вахтанговцев. В нее включены письма, дневники, записи, выступления, раскрывающие повседневную жизнь Третьей студии, а затем Театра им. Евг. Вахтангова в 1920–1930-е гг., которая никогда не была простой и ровной, а временами достигала подлинного драматизма. Так случилось, когда Вл.И. Немирович-Данченко категорически настаивал на включении студии в состав МХАТа, а право вахтанговцев на особняк Берга вдруг оказалось не безусловным. Отстаивая право на самостоятельное продолжение дела Вахтангова, студийцы были вынуждены постоянно решать вопрос о наследии учителя, о том, что значит быть вахтанговцами. Согласие по этому поводу с приглашенными А.Д. Поповым и Н.П. Акимовым стало недолговечным. В своей совокупности документы раскрывают процесс формирования самой идеи «вахтанговского». Ценным свидетельством является Дневник Мамоновской студии с сохранившимися пометками Вахтангова. «Парижский дневник» Б.Е. Захавы документирует гастроли в театре «Одеон» (1928). Заметки Б.В. Щукина несут такие подробности жизни спектаклей, которые обычно остаются за рамками газетных рецензий.

ISBN 978-5-902492-54-2 (отд. кн.)

ISBN 978-5-902492-56-6

© Иванов В.В., составление, комментарии, 2020

© Трубочкин Д.В., вступительная статья

© Осенева А.Б., оформление, 2020

© Государственный академический театр им. Евг. Вахтангова, 2020

© Издательство «Театралис», 2020

Искренняя благодарность всем, кто в той или иной форме
участвовал в подготовке книги:
И.Л. Сергеевой, М.Р. Литвин (Музей Театра им. Евг. Вахтангова),
сотрудникам РГАЛИ, Музея МХАТ и Архива А.М. Горького (ИМЛИ);
Г.Н. Ремизовой, В.М. Куликовой-Толчановой
за предоставленные материалы;
сотрудникам Центральной научной библиотеки СТД РФ,
Р.Е. Симонову, Т.Б. Захаве за сотрудничество;
Русской переводческой компании и лично Т.Ю. Окроеву
за переводы текстов «Книги почетных гостей».

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Д. Трубочкин. К читателю</i>	7
<i>В. Иванов. От составителя</i>	12
Книга почетных гостей (1921–1936)	20
Дневник Мамоновской студии (1918)	48
Эпистолярное наследие вахтанговцев (1923–1940)	86
Б.Е. Захава. Парижский дневник (1928). Приложение	222
Б.В. Щукин. Письма родным (1923–1938)	260
Б.В. Щукин. О спектаклях и репертуаре (1927–1938)	296
Аннотированный именной указатель (вахтанговцы)	356

К ЧИТАТЕЛЮ

Перед читателем книга, чей замысел восхищает человеческой простотой и профессиональной сложностью. Что происходит в творческом коллективе, когда из него уходит основатель, учитель, вдохновитель и душа всех начинаний? Как зажить так, чтобы траур по учителю не поглотил созидательное начало? Как ощутить себя личностью, способной повести за собою артистов, когда сам свыкся с благодарной ролью ведомого? Как теперь довериться тем, кого почитал равными себе и чей талант, как и свой собственный, располагал в театральной иерархии заведомо ниже той ярчайшей, заоблачной звезды, какой виделся гений Вахтангова?

Подобные вопросы росли и множились в рядах студийцев-вахтанговцев после смерти Евгения Богратионовича 29 мая 1922 года. Зрители, полюбившие артистов Третьей студии после «Чуда святого Антония» и особенно «Принцессы Турандот» (этот спектакль все в голос называли не иначе, как «победой»), спрашивали сами себя и друг друга – не менее, чем сами студийцы: как заживет теперь театр, ослепительно сверкнувший на заре своего существования? Кто-то смотрел на Студию, переживающую трагедию, широко открытыми глазами, полными слез; кто-то радостно и безгранично верил в ее жизнеспособность; а кто-то поглядывал исподлобья, оценивая перспективы жизни без создателя – неясные и, похоже, не радужные.

Эта книга вводит нас во всю духовную сложность эпохи после Вахтангова: вводит внимательно, аккуратно, ненавязчиво и предельно информативно. Человеческие аспекты жизни вахтанговцев встают рядом с профессиональными, и благодаря разнообразию представленного материала перед нами возникает образ полноты творческой жизни тех, кто пришел к Е.Б. Вахтангову и пребывал при нем и вместе с ним до и после роковой майской черты 1922 года.

Всякому документу, особенно по прошествии лет, свойственна спокойная повествовательность – даже в тех случаях, когда он отражает события беспокойные. Благодаря спокойствию документа мы имеем возможность

неторопливо вдуматься, всмотреться в события прошлого, когда-то бежавшие вперед слишком стремительным и беспокойным бегом.

Противоречивым и беспокойным был период коллективного руководства Студией и Театром. Художественный совет или, как его называли вахтанговцы, «Художественное совещание», стоявшее во главе творческой жизни, прямо воплощало собою благую идею профессиональной сплоченности. Эта легендарная сплоченность, свойственная вахтанговцам по сей день, помогла отстоять самостоятельность Студии; в то же время она легко оборачивалась неуступчивостью внешнему таланту, если он по какой-либо причине не соответствовал идее и принципам «вахтанговского».

В предлагаемых читателю двух томах содержатся ценнейшие свидетельства процесса формирования идеи «вахтанговского». Эта идея складывалась именно в среде студийцев в период после 1922 года, когда живое творчество и живая педагогика Евгения Богратионовича превратились в заветы, принципы, правила. Ученики приводили правила в системы, превращали в школьные методы – по собственной устной памяти, по записям высказываний или по публикациям Мастера.

Интересен и поучителен опубликованный в первом томе дневник Мамоновской студии с пометками, сделанными Вахтанговым. Читая и перелистывая записи этого дневника, мы видим, что педагогические и режиссерские высказывания Вахтангова, прозвучавшие прямо от него или через посредство его учеников, сплошь и рядом носят характер уточнений, исправлений, быстрых пометок, новых корректировок, самоконтроля, сомнений, размышлений, проб. В дневнике собраны неравномерные свидетельства живого, коллективного душевного процесса, очень не похожие на стройную систему отшлифованных принципов, которые надо взять, как рецепт, и печь с его помощью новые блюда, полагаясь на мастерство новых поваров, получивших лицензию от шефа. Вот в дневнике мы встречаем пометку Мастера: «Не совсем так»; или другую, резче: «Зачеркнуто, потому что совсем неверно». Сегодня мы понимаем, что эти приговоры открывают не менее богатую перспективу для развития театральных идей, чем редкое одобрительное «Верно».

Маленькие неточности, заблуждения, миллиметровые смысловые сдвиги, прокрававшиеся в конспекты учеников, замеченные или не замеченные Вахтанговым, ценны для жизни школы не в меньшей степени, чем отполированные на публике афоризмы Мастера. Великолепна запись трех принципов «творческого состояния артиста», сделанная на уроке Б.Е. Захавы 15 августа 1918 года: 1) «мышечная свобода», 2) «сосредоточенность» и... 3) «наивность»!

Станиславский говорил о «вере в правду переживаемого чувства и в правду производимых действий», и именно ее называл «внутренней правдой и наивной верой», необходимой артисту на сцене. А ученик Мамоновской студии, влюбленными глазами наблюдавший за могучим талантом Б.Е. Захавы, ловивший глубоким дыханием каждое его слово, вместо многих поясняющих выражений про «веру в правду» записал под пунктом 3 только одно: «наивность», искренне передав свое восторженно-ученическое состояние, без которого и в самом деле невозможен хороший артист.

Своими идеями, своей школой Вахтангов приглашал единомышленников и учеников в бесконечный творческий процесс – процесс непрерывного становления, внутри которого было и «установленное», «закрепленное», «достигнутое», «запомненное», но было и «пересмотренное», «отложенное в сторону» ради свободы будущего движения. Жанр заметок и конспектов очень подходит к такому творческому состоянию ученичества, в котором непрерывно пребывал сам Мастер.

С позиции сегодняшнего дня вполне ясно то, что память об этом неостановимом течении мысли Вахтангова помогает сформировать адекватное представление вообще о любой театральной системе; в том числе о «системе систем», так сказать, – «Системе Станиславского», в рамках которой Вахтангов начал свою режиссерскую и педагогическую деятельность. Начал – и сразу же раздвинул рамки, развернул ее принципы в сторону, неожиданную для самого учителя – Константина Сергеевича; и он скоропалительно решил, что его любимый, доверенный ученик неправильно его понял. Но важнейшее свойство живой театральной системы заключается в том, что она все время стремится выйти за свои собственные рамки.

«Вахтанговское» сегодня – это не обозримый набор правил и принципов, а, скорее, огромный профессиональный и жизненный миф, в котором соединились истины опыта и истины воображения. Этот миф был рожден внутри сообщества вахтанговцев после Вахтангова; он был и остается одним из самых влиятельных мифов в истории современного театра, наделяющих его носителей бесконечным, поистине неисчерпаемым жизнестроительным потенциалом. Но стоит ему из мифа превратиться в книгу учительских театральных рецептов, имеющих принудительную силу, он сразу же поселит недоверие к новому, неисследованному, незнакомому – недоверие, которое не было свойственно самому Вахтангову.

Великолепна глава, в которой собраны письменные замечания и стенограммы высказываний Б.В. Щукина по поводу спектаклей, шедших в Театре имени Вахтангова. Искрометные наблюдения о качестве актерских работ и режиссуры, часто оформленные как листки для вывешивания

на информационной доске Театра, показывают исключительную глубину профессионального внимания (поучительную и для нашего времени), точность понимания художественных интенций, аккуратность высказываний, которые, однако, не исключали порой и некоторой прямолинейности. Чего сто́ит, например, такое: «Б.Е. Захаве советую смягчить всё».

Среди высказываний Б.В. Щукина есть и те, что прямо говорят о «вахтанговском» (из стенограммы Художественного совещания от 23 июня 1932 года):

«“Турандот” и “Антоний” очень сильно отразились на нашем дальнейшем пути, причем мы еще плохо изучили эти работы. Мы их знаем по воспоминаниям, кто как их сумел понять. Кто сумел из этих работ вынести пользу. Работы эти остались как документ, мало проработанный. В школе у нас, в системе преподавания, никогда не было детального разбора, что такое “Турандот”, что такое “Чудо святого Антония” и какие из этого могут быть выводы... У меня такое впечатление, что вообще наш коллектив, довольно хороший и очень гибкий, может играть “Турандот”, “Виринею”, “Заговор чувств”, “Барсуков”... От Вахтангова у нас пошло “театральное звучание на сцене”. На сцене должно быть театрально. Что такое театрально и в каких моментах будет театрально, в каких не театрально... Это настоящему у нас не вскрыто».

Эти слова, стократно продуманные и выстраданные, как нельзя лучше передают тот факт, что идея «вахтанговского» и для самих вахтанговцев не обладала исчерпывающей ясностью и потому не могла служить гарантированным рецептом самобытного творчества. Эта идея сама то и дело превращалась в загадку, которую надо было разгадывать всей последующей судьбой большого театрального коллектива.

В «Книге почетных гостей» Театра имени Вахтангова есть, среди прочих, восторженная запись от 24 мая 1931 года, сделанная американцем Генри Даном – внуком знаменитого поэта Генри Лонгфелло: «Всего лишь за несколько лет Театр имени Вахтангова из небольшой студенческой студии превратился в один из четырех (или пяти) великих театров мира».

Сказано коротко, ярко и, главное, очень точно. Студенческая студия превратилась в великий Театр. Важно, что это превращение было задумано и начато Евгением Богратионовичем; но совершили его вахтанговцы нескольких поколений, о которых в этой книге идет речь.

«Принцесса Турандот» была повсеместно признанной «победой», благодаря которой Мастер сам, лично вывел свою Студию на стартовый рубеж долгого пути. Театр имени Вахтангова во всей совокупности его богатейшего творческого и жизненного опыта, во всей его истории и современ-

ности – это грандиозная победа вахтанговцев уже после Вахтангова, после «Принцессы Турандот».

Евгений Богратионович, развернув Студию в сторону Театра, провозгласил товарищество актеров-единомышленников, скрепленных узами дружества и любви. Принципы, на которых строится профессиональное актерское товарищество, впервые в истории театра были манифестированы коллективным договором, заключенным восемью актерами в Падуе 25 февраля 1545 года и нотариально заверенным. Этот договор ознаменовал собой появление первой в Европе профессиональной итальянской труппы, ставшей прообразом всех будущих трупп комедии дель-арте. В абзаце, где обычно помещают статью «Предмет договора», в этом удивительном старинном документе сказано следующее:

«...решили совместно и путем свободного волеизъявления, что товарищество должно пребывать в течение означенного времени в братской любви, без какой-либо ненависти, злопамятства и противоречия, чтобы между участниками соблюдать любезность, как это в обычае между добрыми и верными товарищами, соблюдать все предписанные правила, которым они обещают подчиняться, не прибегая к сутяжничеству...»

Евгений Вахтангов мог бы с чистым сердцем внести, без изменений, этот пункт в коллективный договор своего Театра, если бы тот самый падуанский нотариус потребовал от него декларации его профессиональных намерений. История показывает: невероятно трудно устоять на основаниях дружества и любви, пустившись в плавание посреди житейских и социальных бурь. Выпали такие трудности, с избытком, и на долю вахтанговцев. Тем не менее Театр снова и снова с упрямством художника, уверенного в правоте своих прозрений, возобновляет перед собой образ того старинного актерского товарищества, чтобы не забывать этическую суть театральной профессии. Потому что память об этом товариществе, основанном на дружбе и любви друг к другу, олицетворяет Евгений Богратионович Вахтангов. С памятью о своем Мастере вахтанговцы строили и продолжают строить Театр-Дом.

Первый том предлагаемой читателю книги говорит больше о Театре. Второй том – о Доме, в котором, прямо по словам Станиславского, царит «своя, особая, прекрасная артистическая жизнь, большей частью протекающая в атмосфере творчества». Здесь опубликованы стихи, рисунки, увлекательные воспоминания, говорящие о том, что вахтанговский артистизм души, усвоенный от Мастера, далеко выходит за рамки сцены, превращает жизнь в творчество и убеждает весь мир в том, что искусство и театр – это «предметы первой необходимости».

Дмитрий Трубочкин

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Настоящее издание подготовлено на основе личных архивов вахтанговцев, и большая часть документов впервые вводится в оборот. Наиболее крупный архив принадлежит Б.Е. Захаве, чью роль в судьбе Театра им. Евг. Вахтангова трудно переоценить. Документы хранятся в РГАЛИ. Другие архивы (И.М. Толчанова – Е.В. Ляуданской, Б.В. Щукина) хранились у наследников и только в процессе подготовки нашего издания были переданы в Музей Театра им. Евг. Вахтангова. В своей совокупности эти материалы позволяют приблизиться к пониманию всей драматической сложности творческой и организационной жизни труппы 1920–1930-х годов, неожиданного, подчас лирического переплетения личных судеб. Именно эти десятилетия определяют временные рамки нашего издания. Публикуемые документы не дают ответа на многие вопросы, но помогают их сформулировать.

После смерти Вахтангова в Третьей студии наступил долгий период, который можно было бы назвать борьбой за вахтанговское наследие. В отсутствие Учителя возобладала коллективная форма руководства. Третьего сентября 1922 года был избран новый Художественный совет, в который вошли: Ю.А. Завадский, Б.Е. Захава, Н.О. Тураев, К.И. Котлубай, А.А. Орочко, И.М. Толчанов, Е.В. Ляуданская, Е.В. Елагина, О.Ф. Глазунов и О.Н. Басов. Коллективное руководство не могло преодолеть возникающих разногласий. Студийцы сходились в необходимости продолжать вахтанговскую линию, но общее понимание этой линии отсутствовало.

Один за другим ученики Вахтангова стали пробовать свои силы в режиссуре. Каждый пытался на свой лад подражать учителю в том, что казалось самым существенным, главным в вахтанговском наследии. Одни брали себе за образец «Турандот», другие «Чудо святого Антония» или «Свадьбу». Наиболее надежным ориентиром представлялась «Принцесса Турандот».

Первым на режиссерскую стезю вступил Б.Е. Захава, поставивший комедию А.Н. Островского «Правда – хорошо, а счастье лучше» (8 марта 1923 года). Ученический спектакль, идущий в фарватере «Принцессы



Фойе театра

Турандот», успеха не имел. Назначение Вл.И. Немировичем-Данченко директором студии Ю.А. Завадского выглядело логично. Но ведущий актер, сыгравший Антония и Калафа, режиссер и художник, ассистировавший Вахтангову, не нашел единодушной поддержки в труппе. А «Женитьба» Н.В. Гоголя, взявшая ориентиром «Чудо святого Антония» и «Гадибук», удачей не стала и положение Завадского не укрепила. Студийцы были не готовы подчиниться единоличному руководству. Ставка на коллективное руководство еще долго тормозила и осложняла становление труппы.

Студию подстерегали не только внутренние трудности творческого и организационного характера, но и внешние, угрожавшие самому ее существованию.

В 1921 году МХАТ спас жизнь мансуровцам, дав им статус Третьей студии. Теперь, в 1924 году, потребовал его назад. Старейшей великой труппе нужны были новые люди, одновременно «свои» и «другие», способные обновить МХАТ, не разрушив его. Таким источником могли стать студии, которые дали бы выход энергии и талантам целого поколения. В отсутствие К.С. Станиславского, находившегося на продолжительных гастролях в Европе и США, решение этой труднейшей задачи взял на себя Вл.И. Немирович-Данченко. За ним были и право, и правота. Но родительское право натолкнулось на бунт повзрослевших «детей», стремившихся самостоятельно строить свое будущее. Если с решимостью Первой

студии создать собственный театр основатели смирились довольно быстро, то с вахтанговцами развернулась битва в буквальном смысле не на жизнь, а на смерть. Предводителем студийцев, жаждущих самостоятельно продолжить дело Вахтангова, стал Б.Е. Захава. Тогда практически неизвестному актеру предстояло сразиться с великими театрального мира сего – Вл.И. Немировичем-Данченко и А.В. Луначарским (см.: Захава 1982: 102–122). С основным сюжетом сплеталась борьба за театральное здание на Арбате, где Наркоминдел планировал разместить посольство Франции. Сочетание отваги, доходящей до дерзости, и дипломатических умений позволило студии выжить и превратить Луначарского из оппонента в союзника.

Независимость Студии удалось отстоять с потерями. Ее покинули К.И. Котлубай, Ю.А. Завадский, Е.В. Елагина, Н.О. Тураев, Н.В. Тихомирова, Н.М. Горчаков, руководивший школой при студии, увел во МХАТ большую группу выпускного курса, в которую входили А.И. Степанова, А.Н. Грибов, В.А. Орлов.

Примечательно, что Завадский и Котлубай, занимавшие взаимоисключающие творческие позиции, ушли в Художественный театр. Надо сказать, не ужились и там. Котлубай переместилась в Оперную студию Вл.И. Немировича-Данченко.

Избранная коллективная форма руководства позволила студии устоять. Но в то же время ограничивала авторскую режиссуру, всё подчиняя своему коллективному разуму.

После неудачи с Островским и Гоголем вахтанговцы нагружали постановщика бригадой помощников. Так, для «Комедий Мериме» в помощь Попову были подряжены Н.М. Горчаков и О.Ф. Глазунов. В «Марион Делорм» Р.Н. Симонова подстраховывали П.Г. Антокольский и Б.В. Щукин. В «Барсуках» Б.Е. Захаве помогали О.Н. Басов и Б.В. Щукин. «Гамлет», первый режиссерский опыт Н.П. Акимова, призваны были спасти Б.Е. Захава, П.Г. Антокольский, И.М. Рапопорт, Р.Н. Симонов, Б.В. Щукин. Такой коллективный подход размывал индивидуальное и творческое содержание режиссуры. Лишь А.Д. Попову удавалось минимизировать такую сорежиссуру.

Отстаивая свое право следовать заветам Учителя, продолжать его дело, вахтанговцы не всегда отчетливо понимали и то и другое. Они твердо помнили слова Вахтангова о Мейерхольде: «Какой гениальный режиссер, самый большой из доселе бывших и существующих. Каждая его постановка – это новый театр»¹; им было известно желание учителя привлечь Мастера к работе в студии. В таком сотрудничестве они видели спасительные и захватывающие возможности. Мейерхольд откликался на призывы, консультировал, планировал постановку «Бориса Годунова» – пьесы, важнейшей для себя, и одновременно ускользал, оставался недосыгаемым.

1

Евгений Вахтангов:
Документы
и свидетельства:
В 2 т. / Ред.-сост.
В.В. Иванов. – Т. 2. С. 466.

Как вариант вахтанговцы предлагали себя как возможную территорию знаменательного сотрудничества Мейерхольда и Станиславского, которое могло бы стать историческим. На что Станиславский «как бы вскользь, бросил фразу: “Территория слишком мала”» (док. 29).

На практике для вахтанговцев вторая половина 1920-х годов стала эпохой А.Д. Попова, режиссера талантливого, охотно откликавшегося на зов современности, близкого Художественному театру и изображению жизни «в формах самой жизни». В этом отношении он являлся полной противоположностью Мейерхольду.

Разрыв мечты и действительности делал ситуацию вахтанговцев вполне романтической, хотя и обросшей массой прозаических подробностей.

Вахтанговцы нуждались в притоке новых лиц. Но каждый раз возникали проблемы психологической и творческой совместимости. Перед лицом сложившейся сплоченности приглашенные таланты чувствовали себя чужими. Режиссер А.Д. Попов еще при Вахтангове начинал ставить блоковскую «Незнакомку», оставшуюся незавершенной. Тем не менее, проработав в театре несколько лет и поставив ряд важных спектаклей («Виринея» Л.И. Сейфулиной, «Разлом» Б.А. Лавренева, «Зойкина квартира» М.А. Булгакова), Попов продолжал ощущать себя чужеродным телом в труппе и уже в 1925 году объявил о переходе во МХАТ Второй. Дипломатические усилия Б.Е. Захавы и И.М. Толчанова отсрочили этот уход. Письма Н.П. Акимова раскрывают сложность его творческих взаимоотношений с театром, когда уступая производственной необходимости художник соглашался на компромиссы, которые, по его словам, «ничего, кроме позора, не принесли». Особое место занимает не проясненная в полном объеме тема Вс.Э. Мейерхольда и его планов поставить «Бориса Годунова» А.С. Пушкина.

Сплоченность истинных вахтанговцев оборачивалась недоверием к «чужакам», даже если этим чужаком оказывался режиссер А.Д. Попов. Та же сплоченность не спасала от интриг внутри коллективного руководства, подчас напомилавших шахматные комбинации, при которых творческие разногласия не всегда отличимы от простой борьбы за власть.

Режиссерское присутствие А.Д. Попова, продолжавшееся вплоть до 1930 года, стало важной главой жизни труппы и во многом обеспечивало ее выживаемость. Если первый спектакль, «Комедии Мериме», с теми или иными оговорками можно было отнести к линии «Турандот», то в следующих постановках Попов оформился как режиссер современной темы и современной пьесы.

Немалую роль в том, что студия устояла, сыграла «Виринея» Л.Н. Сейфулиной и В.П. Правдухина, поставленная А.Д. Поповым (13 октября 1925 г.).



Театр им. Евг. Вахтангова.
Начало 1930-х гг.

Спектакль предъявил подготовленность студии к тому, чтобы отразить революционную действительность, что стало весомым аргументом для А.В. Луначарского. Но спектакль отвечал еще и внутренней потребности труппы «сценически рассказать, как и чем живет, волнуется, плачет и смеется современный человек» (Марков 1976/3: 366).

Б.В. Алперс приветствовал в спектакле отказ от «слащаво-жеманной “Принцессы Турандот” с ее ущербной иронией, с ее салонной элегантностью» (Алперс 1977/2: 115). «Виринея» была знаменательна отказом от эксцентризма, гротеска, иронической игры в пользу простого, ясного и сурового стиля. Революционные события в глухой сибирской деревне Акгыровской были лишены и красного пейзажа, ставшего уже привычным для московской сцены. В историю «очнувшейся от пьяного блуда и впадающей в транс революционного пафоса»² Виринеи Е.Г. Алексеева внесла спасительную дозу целомудрия и величавой медлительности. Мягкий, веселый Б.В. Щукин (уморительный Тарталья и трогательный Синичкин) предстал твердым большевиком. Жанровые зарисовки быта

2

Соболев Ю. «Виринея»
в студии им. Е. Вахтангова //
Известия. 1925. 18 октября,
№ 239. С. 6.

революционной деревни искупали грехи иллюстративности и драматургическую рыхлость инсценировки.

Хотя «режиссер спектакля А. Попов не истолковал повести и ограничился ролью мизансценировщика» (Марков 1976: 283), именно в этой роли обозначился его талант постановщика массовых сцен. Признание получила сцена выборов, где с очень небольшим числом актеров режиссер создал ощущение огромной бурной толпы. Режиссер увидел в этой картине «конфликт двух ритмов – ритма старой, кондовой деревни и этой взвихрившей молодой силы, которая смела тяжелый ритм “концерта”, увлекла за собой, закружила даже стариков и старух» (Попов 1979/1: 185).

Попытки Попова извлечь свежую палитру сценических красок из самого быта не убедили даже расположенных критиков. Так, М. Осоргин, который в свое время переводил для Вахтангова «Принцессу Турандот», писал в парижской газете «Дни»: «Благословение Учителя на этой постановке не почитет. “Виринея” – бессознательный возврат к натурализму Художественного театра, отчасти даже к Малому театру. Это – пьеса не театрального, а психологического оправдания, художественное изображение жизни, как она есть, а не как она единственно может представляться на театре»³.

«Виринея» знаменовала театральный поворот к быту, влекущий соответственные формальные приоритеты: повествовательность, изобразительность, жизнеподобие.

Неопосредованное внимание к действительности, ее цвету, запахам, фактуре, физиологии говорило о пробуждающейся жажде реальности, о движении к новому реализму. Однако несомненен отход от вахтанговского направления, как бы широко его ни трактовать.

В 1927 году А.Д. Попов по поручению коллективного руководства составил письмо к А.М. Горькому, которое так и не было отправлено, где изложил творческое и гражданское кредо Студии. В письме примечательны как преданность «настоящему экономическому и культурному строительству, охватывающему нашу страну», так и отказ от «ультрасоветского патриотизма», стремление связать искусство с «обнажением больных, жестоких и трагических мест нашего бытия и конфликтов морального и психического порядка»⁴. Приятие нового мира понималось вахтанговцами как право на художественную свободу, что оказалось неочевидно. Примером тому стал уже следующий спектакль Попова «Зойкина квартира» по пьесе М.А. Булгакова (28 октября 1926 г.)

Театр долго добивался от драматурга этой пьесы («Это не я написал “Зойкину квартиру”, – писал Булгаков. – Это Куза обмакнул меня в чернильницу и мною написал “Зойкину квартиру”»⁵. Тем не менее, спектакль

³ Осоргин М. «Виринея» в постановке Вахтанговцев // Дни. Париж, 1928. 22 июня, № 1457. С. 3.

⁴ Там же.

⁵ См. Симонов Р. Н.: Творческое наследие. М.: ВТО, 1981. С. 467.

родился как результат несогласных усилий. Попов подчинял пьесу прямой сатире на «людей, выброшенных в последние годы за борт жизни»⁶, превратившихся в «социальную слякоть»⁷. М.А. Булгаков горевал: «пьеса выхолощена, осклопена и совершенно убита»⁸. Актеры вырывались за пределы предлагаемого режиссером прокурорского отношения к образу, привнося мотивы тоски, отчаяния, обманутости и превращая режиссерскую буффонаду в трагический фарс. Ц.Л. Мансуровой, сыгравшей Зойку, содержательницу «дома веселья», удалось «фарсовый персонаж поднять трагическим волнением»⁹. Р.Н. Симонов различил в пронырливом авантюристе Аметистове мотивы тоски и бездомности. Спектакль получил зрительское признание. На нем держалась касса.

6

Студия им. Евг. Вахтангова // Известия. 1926. 4 марта, № 52. С. 5.

7

Зойкина квартира в Студии им. Вахтангова: Беседы с режиссером А. Поповым // Вечерняя Москва. 1926. 26 октября, № 247. С. 3.

8

Цит. по: Новицкий П. И. Современные театральные системы. М., 1933. С. 163.

Тем не менее, в августе 1928 года коллегия Наркомпроса утвердила решение Главреперткома «об исключении из репертуара Театра им. Вахтангова пьесы “Зойкина квартира” за искажение советской действительности»¹⁰, что выглядело несколько парадоксально, потому что спектакль смеялся над «гримасами нэпа», осуждаемыми и советской общественностью. Но, вероятно, дело было не в самом спектакле, но в драматургии, чьи пьесы «Бег» и «Дни Турбиных» во МХАТе были запрещены к показу тем же решением.

Основные нападки достались Булгакову. Вахтанговцев они настигли по касательной. Тем более, что к этому времени они уже положили на «алтарь октябрьских торжеств» (как тогда выражались) спектакль «Разлом» Б.А. Лавренева, воскрешающий эпизод с крейсером «Аврора» – «Заря». Так как в центре событий стояла семейная драма капитана Берсенева, режиссер, чтобы избежать возможных сравнений с «Днями Турбиных», просил драматурга дополнить матросские сцены. Талант построения массовых сцен, открывшийся у А.Д. Попова в «Виринее», позволил в «Разломе» малыми актерскими силами создать эффект людского множества. Элементы большого стиля, прославившие Попова в 1930–1950-е годы, складывались в середине 1920-х на скромной вахтанговской сцене.

В финале на мачте крейсера поднимался красный флаг, увеличиваясь в размерах, и на нем читались цифры: 1917–1927. Под звуки «Интернационала» флаг становился театральным занавесом. Такой финал прочитывался как присяга театра на верность новому времени.

Основным театральным завоеванием в «Разломе» стала крупная и ясная манера актерской игры, ясная бодрость, сочетание серьезности с ритмической легкостью, заставлявшие вспомнить «Принцессу Турандот» и «Чудо святого Антония» (см.: Марков 1976/3: 415).

Тема революции прозвучала в «Виринее» и «Разломе» – пьесах авторов скромных дарований. Тогда как новый послереволюционный быт пред-

ставал в интеллигентском преломлении авторов крупных, ставших классиками русской литературы XX века. Художественная новизна «Зойкиной квартиры» М.А. Булгакова и «Заговора чувств» Ю.К. Олеси не только не вписывалась в идеологическую конъюнктуру, но и для сцены создавала немалые творческие трудности.

На протяжении шести сезонов А.Д. Попов поставил семь спектаклей, которые вывели театр в число лидеров, что позволяло ему настаивать на большей самостоятельности. Весной 1929 года он обратился в дирекцию театра за разрешением на отдельные постановки в других театрах и жаловался на отсутствие творческой свободы даже при распределении ролей. Его новые пожелания не были приняты, ибо «в корне противоречат условиям, на которых основывается коллективное художественное руководство театром». Несмотря на все заслуги Попова перед труппой, ему было отказано в том, что другие имели по праву первородства. Ведь и Р.Н. Симонов, и И.М. Рапопорт, и О.Ф. Глазунов вели параллельно работу в других театрах. Суровые ограничения распространялись только на чужака, наемного работника. Несомненно и то, что вахтанговцы не видели в Попове продолжателя дела Вахтангова. В результате 12 мая 1930 года в «Литературной газете» появилась заметка: «В виду расхождения по вопросам художественно-идеологического руководства из состава Театра им. Вахтангова выбыл режиссер Алексей Попов»⁹.

Так завершилась целая эпоха в жизни театра, которая принесла и зрительское, и начальственное признание, но не ответила на основной вопрос.

Параллельно спектаклям Попова коренные вахтанговцы настойчиво пробовали себя в режиссуре, предлагая разные варианты понимания «вахтанговского» применительно к новым идейным и художественным задачам.

И.М. Толчанов пытался применить вахтанговские приемы обострения характеристик к задачам политизированной сатиры в «Партии честных людей» Ж. Ромена. О.Ф. Глазунов искал пафоса и азарта нового труда в «Темпе» Н.Ф. Погодина. П.Г. Антокольский с О.Н. Басовым и Б.Е. Захавой искали актуализированного звучания шиллеровской трагедии в «Коварстве и любви». Интенсивнее всего набирали режиссерскую силу Б.Е. Захава и Р.Н. Симонов, выходявшие на первые роли. Примечательно, что Захава в «Барсуках» по Л.М. Леонову следовал скорее в фарватере «Виринеи» Попова.

Конфликт коллективного руководства и авторской режиссуры, а также Б.Е. Захавы и Р.Н. Симонова исчерпал себя только к 1939 году, когда главным режиссером был назначен Р.Н. Симонов.

9

Эльсберг Ж. Булгаков и МХАТ // На литературном посту. 1927. № 3. С.44–49.

10

Новое в работе Главреперткома // Вечерняя Москва. 1928. 9 июня, № 138. С. 3.

11

Хроника театра // Литературная газета. 1930. 12 мая, № 19 С. 4.

Bevona rindoni ofaldud. Þessi
bevona rindoni, um 17 ja vaxin
rindoni, 124 upokki bekvæpt. Þessi
rindoni, um 17 ja bekvæpt rindoni
y feldi rindoni þ rindoni þ rindoni. Þessi
rindoni um 17 ja rindoni, rindoni, rindoni
um 17 ja rindoni "rindoni", rindoni rindoni
rindoni bekvæpt bekvæpt rindoni.
U mætti þessi rindoni rindoni, bekvæpt
rindoni - rindoni rindoni rindoni a þ
rindoni rindoni rindoni. "Rindoni" rindoni
rindoni rindoni! Þessi rindoni þ rindoni
rindoni rindoni. A rindoni rindoni þ ja
rindoni - rindoni rindoni rindoni, um Rindoni
rindoni, rindoni rindoni rindoni. Rindoni rindoni
rindoni a rindoni rindoni a rindoni
rindoni þ rindoni rindoni rindoni rindoni
rindoni rindoni

Rindoni

**КНИГА
ПОЧЕТНЫХ
ГОСТЕЙ**

**1921
1936**

Книга почетных гостей была открыта 30 января 1921 года, когда К.С. Станиславский пришел на спектакль «Чудо святого Антония» и оставил первую запись. Затем в ней появился футуристический стих В.В. Каменского, слова Вл.И. Немировича-Данченко, А.В. Луначарского, Ф.И. Шаляпина, И.М. Москвина. Книгу раскрывали перед известными людьми. В результате она превратилась в своеобразный «Ноев ковчег», собравший пестрый состав авторов. Соседства бывали неожиданными, исполненными горькой иронии. Так, за записью Вс.Э. Мейерхольда следуют суждения И.В. Сталина. Свои впечатления формулировали актеры и режиссеры Г. Экман, А. Моисси, Х. Шлетыньский, Б. Домбровский, М.Ф. Андреева, О.Л. Книппер-Чехова, Н.А. Обухова, А. Хорава, К. Достал, Ч. Пэнчунь, Ю. Шанюань. Спектакли притягивали композиторов и музыкантов, в их числе – Э. Петри, Ю.В. Брюшков, А. Коутс, С.С. Прокофьев, Д.Ф. Ойстрах, Е. Цимбалист, Мадригуэра де Сеговия, Я.В. Флиер. Свои впечатления выразили такие писатели, как А.Н. Толстой, К.А. Федин, А. Барбюс, Л. Дюрден, А. Жид, Л. Фейхтвангер, М. Карин.

Записи оставили челюскинцы – герои 1930-х годов: О.Ю. Шмидт, Г.А. Ушаков, П.К. Хмызников, И.Г. Факидов, А.В. Ляпидевский, В.И. Воронин. Наряду со старыми революционерами (В.Н. Фигнер, П.Н. Лепешинским) в театр охотно шли советские партийные, военные деятели, дипломаты (С.М. Буденный, А.С. Бубнов, А.И. Микоян, В.С. Довгалевский, Я.З. Суриц, М.М. Литвинов). Одиноко в окружении 1930-х годов выглядит толстовец В.Г. Чертков.

Появление иностранных гостей в Студии в середине 1930-х годов чаще всего связано с Московским международным фестивалем, проводившимся для того чтобы преодолеть политическую и культурную изоляцию Советской России. Статус международного ему придавали не спектакли, но иностранные зрители, приглашаемые из Европы и Америки. Помимо перечисленных можно также назвать П.А. Бран-

нера, Д.Г.У. Лонгфелло, Л. Вожеля, П. Ляутея, С. Белфраджа, А. Мопре, Ф. Мазереля, А.-Р. Ленормана, Ф. Дружона, А. Киркебю.

По своему характеру записи неравноценны. Иногда это развернутые, содержательные высказывания, иногда краткий эмоциональный выплеск или просто благодарность. В некоторых случаях – автограф. Но если расписались Мэй Ланьфан или А.М. Горький, то это уже заслуживает внимания.

К сожалению, не удалось представить Книгу почетных гостей в полном объеме, что вызвано крайне неразборчивым почерком нескольких записей.

Публикуется по оригиналу, хранящемуся в Музее Театра им. Евг. Вахтангова (№ 100/1435-Р).



Е.Б. Вахтангов (третий слева, сидит с листом в руках) репетирует «Чудо святого Антония»

1

С французского: *Sijeunesse savait, si vieillesse pouvait*. Из эпиграммы французского писателя и филолога-полиглота Анри Этьена (1531–1598), которая была опубликована в его сборнике «Первые шаги» («*Les Premices*», 1594).

О, если бы юность умела, а старость могла!¹ Старайтесь же научиться –
уметь, чтобы дать старости – **мочь**.

К. Станиславский
На память о приятном вечере.
30 января 1921 г.²

2

В этот вечер К.С. Станиславский смотрел «Чудо святого Антония» М. Метерлинка (первая редакция).

Актеры обязаны быть талантливы во что бы то ни стало – только тогда нужен театр окружающей его жизни. Талант не [имеет] установленные формы – он сам их создает. Поэтому нет хороших и дурных направлений в театральной жизни: есть только театры талантливые и театры бездарные.

[Нрзб.]
12 декабря 1921 г.

3

Каменский Василий Васильевич (1884–1961) – поэт-футурист, драматург, один из первых русских авиаторов.

Эй, 3-я студия МХТ:
...Буди бубенць
На Тройке Трой в Триоле –
Пусть знают все, что словозванць
Есть истина на воле.
Лети в разлет на стихостан
Стихийностью биарма
И ловистан, и бросайстан
Словольность жонглиарма.

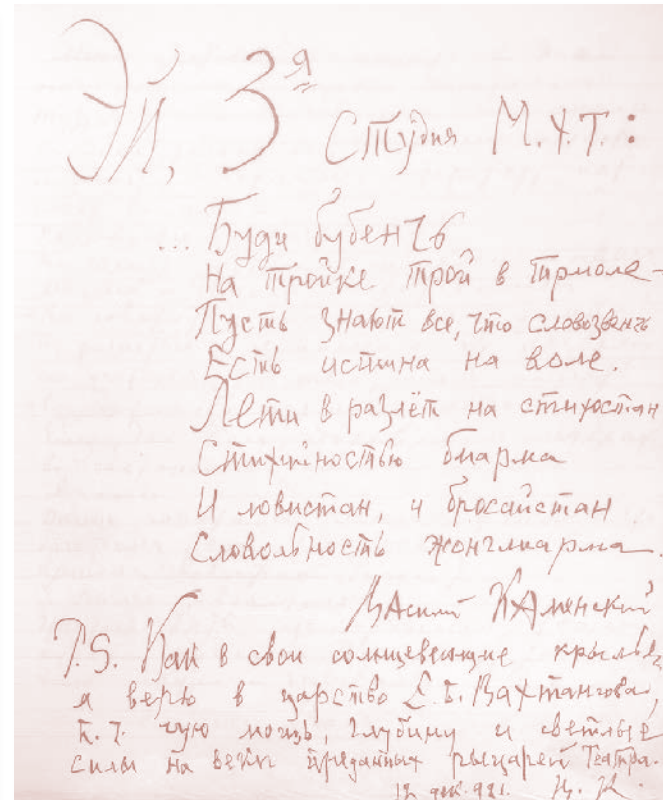
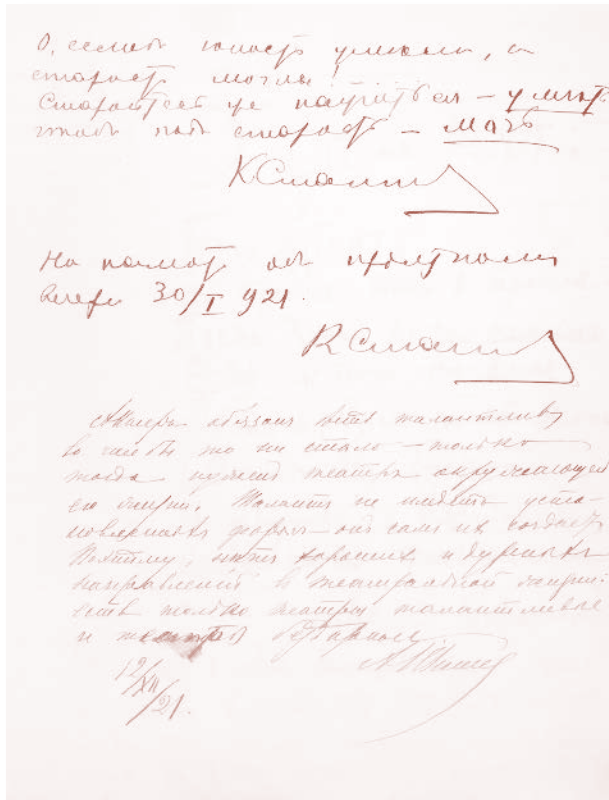
*Василий Каменский*³

4

12 декабря 1921 г. был показан спектакль «Чудо святого Антония» М. Метерлинка. Режиссер – Е. Б. Вахтангов. Художник – Ю. А. Завадский.

P.S. Как в свои солнцевеющие крылья, я верю в царство Е.Б. Вахтангова, т.к. чую мощь, глубину и светлые силы на веки преданных рыцарей театра.

В.К.
12 декабря 1921 г.⁴



Меня заставляют писать в 3 часа ночи, после показанного спектакля «Турандот». Впечатление слишком большое, радостное: возбуждение артиста мешает бездарному литератору, который сидит во мне.

Поздравляю, молодцы!!!

Но самый большой молодец – наш милый Евгений Богратионович.

Вы говорите, что он мой ученик! С радостью принимаю это название его учителя, для того, чтобы иметь возможность гордиться им.

Ему, дай бог, здоровья и мудрости в сохранении его.

А нам...?!

Отец говорил мне: учись быть богатым (это было давно, не во времена Советской России).

Я Вам завещаю: учитесь быть известными, если судьба судила Вам эту роскошь. Это наука – трудная. Спасибо.

Любящий Вас

Станиславский
[27 февраля 1922 г.]

5

Луначарский Анатолий Васильевич (1875–1933) – критик, публицист, драматург, общественный деятель. Глава Наркомпроса (1917–1929).

Великолепный праздник. Потому великолепный, что тут уж очень чистая «124-й пробы» веселость. Даже странно, что такая веселость может петь у тебя в сердце в эти дни. Чистая, потому что безоблачная, чистая, потому что без капли «нечисти», которой теперь почти всякая веселость перепачкана. И такая радужная пушинка, воздушная, после напряженного и до болезни прекрасного «Гадibuка». Какой мастер Вахтангов! Только бы выздоровел поскорее. А то среди этой радости – вдруг вспоминалось, что **Мастер** болен. Сердце сжималось. Желаю ему здоровья и будущего долгого и блестящего во главе подрастающей прекрасной молодой труппы.

Луначарский⁵

В эту зиму 1921–1922 годов и в апреле 22-го нет возможности смотреть новый спектакль без вопросов, накопившихся за последние годы. Что тут нового? Не в смысле трюка, а в плоскости новейших театральных проблем. Какой здесь отзвук или отражение той громадной кузницы, в которой театральная идеология и практика и техника куют новое искусство? В которой дерутся, дружатся, нервничают, любят друг друга и ненавидят? В которой сталкиваются в искрящемся бою темперамента всевозможных красок? В которой, того и гляди, тяжелый молот обратит в сажу лучшее, что достигнуто гениями прошлого, или наоборот ослабнут, устанут молодые мускулы, завянут горячие устремления новой правды?

И вот простая, непосредственная радость «Принцессы Турандот» крепнет и глубже охватывает память, когда спектакль дает на эти запросы решительный, твердый ответ.

Да, создатель этого спектакля знает, что в старом надо смести, а что незыблемо. И знает как! Да, тут благородная и смелая рука, действующая по воле интуиции, великолепно нащупывающей пути завтрашнего театра. В чем-то этот **мастер** еще откажется от призрачной новизны, а в чем-то еще больнее ударит нас, стариков, по голове, но и сейчас нам и больно, и сладко, и радостно, и жутко. И моя душа полна благодарности и к самому мастеру, и к его сотрудникам.

Вл. Немирович-Данченко
7 апреля 1922 г.

6

Шляпин Федор Иванович (1873–1938) – певец и артист оперы.

Спасибо за Рай!
Спасибо за цветы!
Я унесу на всю жизнь
букет – Ваш чудный сегодняшний подарок!

Ф. Шляпин⁶
26 апреля 1922 г.⁷

7

26 апреля 1922 г. был показан спектакль «Принцесса Турандот». Постановка Е. Б. Вахтангова. Режиссеры: К. И. Котлубай, Ю. А. Завадский, Б. Е. Захава. Художник – И. И. Нивинский.

Живите дружно. Берегите студию, тем самым
Вы сохраните священную для вас память об Евгении
Богратионовиче Вахтангове.

И. Москвин⁸
14 сентября 1922 г.

Je suis l'obligé du III Studio de quelques impressions
d'art des plus émouvantes, des plus innovatrices et des plus
plaisantes que j'ai jamais ressenties. Merci et au revoir.

Oleg Kruber
12/6 23

Впечатления, которыми я обязан Третьей студии,
войдут в число самых волнующих, свежих и приятных
ощущений, которые рождало во мне искусство.
Спасибо и до новых встреч!

Олег Крубер⁹
12 июня 1923 г.

Innerligt tack för en angenäm och intressant tid.

Gösta Ekman
1923

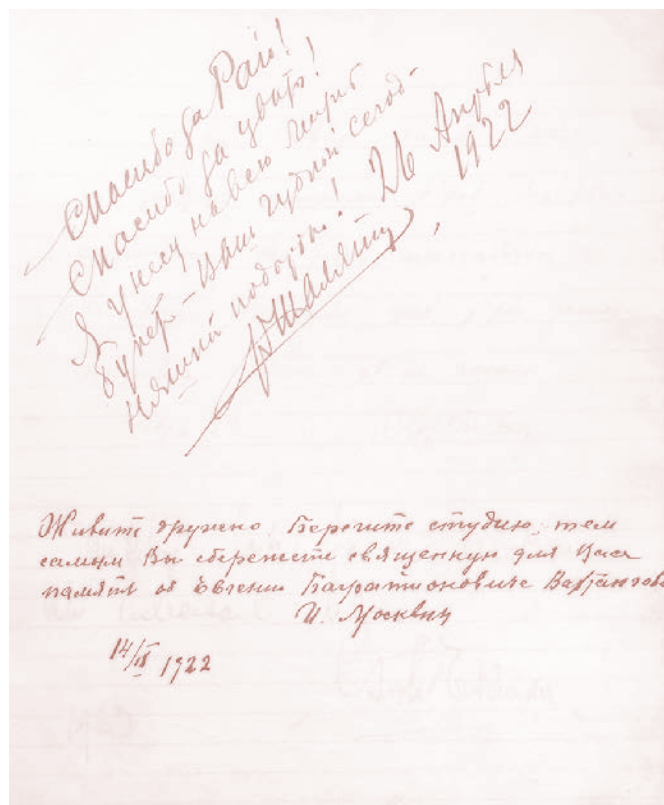
Искренне благодарю за приятно и интересно
проведенное время.

Геста Экман¹⁰
[Июнь] 1923 г.

Aufrichtigsten Dank für einen bezaubernden Abend «Turandot» den ich nicht
vergessen werde! Ich danke Ihnen allen auch für einen so freundlichen Empfang
und für die schöne Menschlichkeit, die auch von Eurer russischen Erde gegeben
war, für die Güte die in Euren Augen, in Euren Stimmen und jeder Äußerung
sichtbar ist!

Alle schönsten Wünsche und Dank!

Alexander Moissi
1924



8

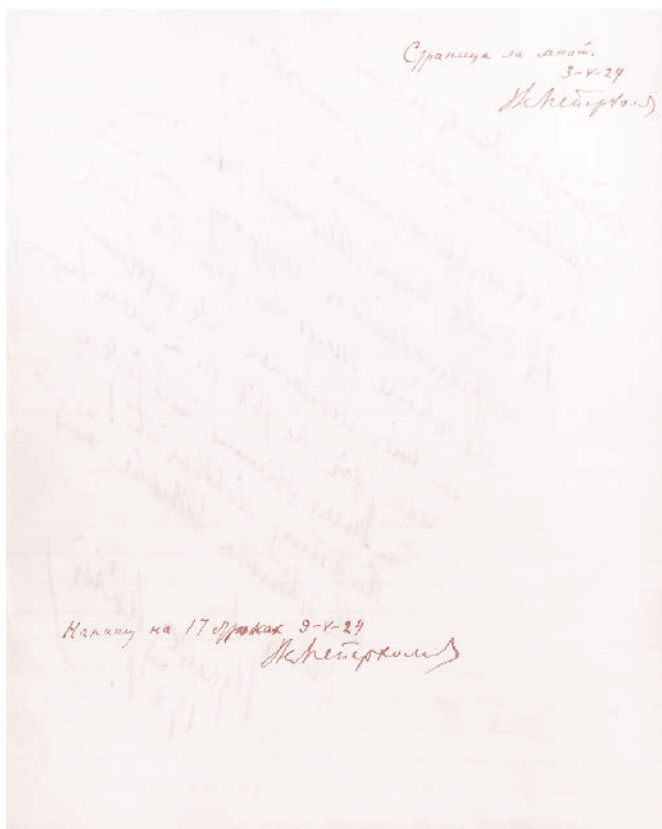
Москвин Иван Михайлович (1874–1946) – актер. Один из основателей МХТ.

9

Олег Крубер – неуст. лицо.

10

Экман Геста (1890–1938) – шведский актер театра и кино. С успехом выступал как в трагических, так и в комических ролях. В начале 1920-х гг. – премьер Королевского драматического театра в Стокгольме. Во время гастролей Третьей студии в Стокгольме на показах спектакля «Принцесса Турандот» представлял артистов и переводил.



Сердечно благодарю за волшебный вечер и «Турандот», которую я никогда не забуду! Благодарю вас и за столь дружественный прием, и за удивительную человечность, которая ощущалась от вашей русской земли, за добро, которое отражается в ваших глазах, в ваших голосах и в каждой вашей фразе! С наилучшими пожеланиями и благодарностью.

Александр Моисси¹¹
[18 марта] 1924 г.¹²

Страница за мной.

3 мая 1924 г.¹³
Вс. Мейерхольд

Напишу на 17 строках¹⁴.

Вс. Мейерхольд
3 мая 1924 г.

По-моему, пьеса – выхваченный из живой жизни кусок жизни. Артисты – видимо, способнейшие люди; может быть, не так много у них искусства, как у артистов МХАТ, но жизненности, [кипучей] жизненности, по-моему, больше. В общем, хорошо, даже великолепно.

И. Сталин¹⁵
16 апреля [1924 г.]¹⁶

11

Моисси Александр (1879–1935) – немецкий и австрийский актер. Среди его лучших ролей – Фауст и Мефистофель, Ромео, Шут в «Короле Лире», маркиз Поза в «Доне Карлосе» и Ихарев в «Игроках». В 1920-е гг. выступал в Москве и Петрограде.

12

Скорее всего, Александр Моисси присутствовал на юбилейном трехсотом спектакле «Принцесса Турандот».

13

3 мая 1924 г. был показан спектакль «Правда – хорошо, а счастье лучше» А.Н. Островского. Режиссер – Б.Е. Захава. Художник – С.П. Исаков.

14

На листе оставлено место для обещанных 17 строк, оставшееся незаполненным.

15

Сталин (Джугашвили) Иосиф Виссарионович (1879–1953) – революционный и советский государственный, партийный и военный деятель. С 1924 по 1953 г. – Генеральный секретарь ВКП(б).

16

16 апреля 1924 г. был показан спектакль «Битва жизни» по Ч. Диккенсу, поставленный силами учащихся Школы при Третьей студии. Режиссер – Н.М. Горчаков. Художник – Б.М. Шухмин.

Allerherzlichen Dank und den Ausdruck den aufrichtigsten und warmsten Bewunderung für Ihr herrlichen Spiel! Es waren unvergessliche Abende – eine künstlerische Freude, wie ich sie selten erlebt habe. Ich bin entzückt von Ihrer Darstellung und gerührt von Ihrem herzlichen Empfang. Hoffentlich auf baldiges Wiedersehen.

Egon Petri
30 Nov. 1924

Самая сердечная благодарность и выражение самого искреннего и горячего восторга от вашей чудесной игры! Это были незабываемые вечера – чистая артистическая радость, которую я редко когда испытывал. Восхищен вашей игрой и тронут вашим сердечным приемом. Надеюсь на скорую встречу!

*Эгон Петри*¹⁷
30 ноября 1924 г.¹⁸

17

Петри Эгон (1881–1962) – выдающийся пианист, исполнитель классической музыки, педагог. Друг, последователь и единомышленник Ферруччо Бузони. В 1923 г. стал первым зарубежным пианистом, гастролировавшим в Советском Союзе.

18

30 ноября 1924 г. был показан спектакль «Принцесса Турандот».

Мой любимый театр – со дня основания и навсегда.

*О. Шмидт*¹⁹

Прекрасным художникам – ученикам гениального учителя горячо желает счастья и во всем удачи, все новых достижений старая актриса

*Мария Андреева*²⁰
19 февраля 1925 г.²¹
Москва

19

Шмидт Отто Юльевич (1891–1956) – математик, географ, геофизик, астроном. В 1923–1930 гг. – член коллегии Наркомпроса, заместитель председателя Государственного ученого совета. Один из основателей и главный редактор Большой советской энциклопедии (1924–1942). В 1930–1934 гг. руководил знаменитыми арктическими экспедициями на ледоколах «Седов», «Сибиряков» и «Челюскин». Вице-президент АН СССР (1939–1942). С 1928 г. был членом Художественно-политического совета при Театре им. Евг. Вахтангова.

20

Андреева (урожд. Юрковская, в первом браке Желябужская) *Мария Федоровна* (1868–1953) – актриса, общественный и политический деятель, жена Максима Горького (с 1904 по 1921 г.).

On seeing «Princess Turandot»

All Western Europe is now looking towards Russia to revive and inspire the new theatre. I have waited ten years for an opportunity to see the theatre of our dreams. The chance has come at last, and our visit has been a delight. The theatre of imagination and improvisation remains supreme.

[D. Dean]
St. Martin Theatre
London, 14.2.26

21

19 февраля 1925 г. был показан спектакль «Комедии Мериме». Постановка А.Д. Попова. Режиссеры: П.Г. Антокольский, Н.М. Горчаков, О.Ф. Глазунов. Художник – И.И. Нивинский.

22

Театр Св. Мартина – один из театров лондонского Вест-Энда. Был открыт в 1916 г. Продюсером долгое время был Чарльз Б. Кокран. На сцене театра выступали многие известные британские актеры. Д. Дин – руководитель театра в середине 1920-х гг. Г. Харрис – художник.

23

Буденный Семен Михайлович (1883–1973) – военачальник, один из первых маршалов Советского Союза, трижды Герой Советского Союза, кавалер Георгиевского креста всех степеней.

24

В 1929 г. была произведена масштабная перепланировка здания: расширен партер до 1100 мест и т.д.

25

Книппер-Чехова Ольга Леонардовна (1868–1959) – актриса, входила в число основателей МХТ, жена А.П. Чехова с 1901 г.

26

13 ноября 1929 г. был показан спектакль «Принцесса Турандот».

27

Бубнов Андрей Сергеевич (1884–1938) – политический и военный деятель. Член ЦК РКП(б) (1917–1918; 1924–1937). Заведующий Агитационно-пропагандистским отделом ЦК РКП(б) (1922–1924). Народный комиссар просвещения РСФСР (1929–1937). Расстрелян.

28

24 ноября 1929 г. был показан спектакль «Заговор чувств» Ю.К. Олеси. Постановка А.Д. Попова. Режиссеры: Б.В. Щукин, А.Д. Козловский, С.А. Марголин. Художник – Н.П. Акимов.

После спектакля «Принцесса Турандот»

Вся Западная Европа сейчас берет пример с России, стараясь возродить «новый театр» и вдохнуть в него жизнь. Десять лет я ждал возможности посетить театр нашей мечты. Наконец мне представился такой шанс, наш визит проходит прекрасно. Театр воображения и импровизации по-прежнему превосходен.

[Д. Дин]

*Театр Св. Мартина*²²
Лондон, 14 февраля 1926 г.

The most interesting production I have seen yet in Russia.

[G. Harris]

St. Martin Theatre
London

Самая интересная постановка из тех, что мне доводилось видеть в России.

[Г. Харрис]

Театр Св. Мартина
Лондон

«Марион де Лорм» поставлена хорошо! Bravo исполнителям.

С. Буденный²³
19 марта 1927 г.

В новом помещении²⁴ – расширенном – желаю от всей души расти артистичней, радостей новых.

О. Книппер-Чехова²⁵
13 ноября 1929 г.²⁶

Спектакль очень интересный. Желаю театру успеха и хороших сборов в новом помещении.

А. Бубнов²⁷
24 ноября 1929 г.²⁸

Театр Вахтангова давно создал себе славу. Артисты играют **артистически**, пьеса захватывающая.

А. Микоян²⁹

В. Чертков³⁰

27 ноября 1929 г.³¹

Счастливы воскресить светлые впечатления о гастролях театра им. Вахтангова в Париже. «Культурной» Европе наш молодой советский театр показал истинную культуру, глубокую художественность, озарение творческим порывом. Желаю театру победного шествия и успехов.

В. Довгалецкий³²

6 января 1930 г.³³

Среди представителей искусства я всегда молодую. Люблю сцену, люблю театральную «богему» и жду от нее большой актуальности в деле строительства новых форм жизни человеческого духа.

П. Лепешинский³⁴

Бывая в вашем театре, я получаю такое громадное наслаждение, которое нельзя сравнить ни с одним театром. Посещение вашего театра обогащает меня творчески и **вдохновляет** в моей музыке.

Юрий Брюшков³⁵

23 января 1930 г.³⁶

С особенным удовольствием бываю в театре имени Вахтангова – свежесть, молодость, художественное мастерство пленили меня здесь раз и навсегда.

[нрзб.]

23 января 1930 г.

29

Микоян Анастас Иванович (Ованесович) (1895–1978) – революционер, советский государственный и партийный деятель. Член партии с 1915 г., член ЦК с 1923 года. В 1929 г. – Народный комиссар внутренней и внешней торговли СССР.

30

Чертков Владимир Григорьевич (1854–1936) – лидер толстовства как общественного движения, близкий друг Л.Н. Толстого, редактор и издатель его произведений.

31

27 ноября 1929 г. был показан спектакль «Заговор чувств».

32

Довгалецкий Валериан Савельевич (Саулович; 1885–1934) – революционер, политический и государственный деятель, дипломат. В 1924–1927 – полпред и торгпред СССР в Швеции; в 1927 – полпред СССР в Японии, в 1928–1934 – во Франции.

33

6 января 1930 г. был показан спектакль «На крови» С. Мстиславского. Постановка Р.Н. Симонова. Режиссер – П.Г. Антокольский. Художник – Н.П. Акимов.

34

Лепешинский Пантелеймон Николаевич (1868–1944) – деятель революционного движения, один из организаторов народного образования в СССР. Директор Исторического музея (1927–1930), директор Музея революции (1935–1936).

35

Брюшков Юрий (Георгий) Васильевич (1903–1971) – пианист, музыкальный педагог. Закончил Московскую консерваторию (1925). С 1924 г. выступал как солист. На первом Международном конкурсе имени Ф. Шопена в Варшаве был удостоен почетного диплома (1927). Солист Московской филармонии (1935–1948).

36

23 января 1930 г. был показан спектакль «Заговор чувств».

37

Фигнер Вера Николаевна (по мужу Филиппова; 1852–1942) – революционерка, член Исполнительного комитета «Народной воли», позднее эсерка. Участвовала в подготовке покушений на Александра II в Одессе (1880) и Петербурге (1881). Была приговорена к смертной казни, замененной на бессрочную каторгу. Октябрьской революции не приняла. В середине 1920-х гг. участвовала в создании Всесоюзного общества политкаторжан и ссыльнопоселенцев. В 1927 г. в числе группы «старых революционеров» обращалась к советскому правительству с требованием прекратить политические репрессии, но ее голос не был услышан.

38

4 мая 1931 г. «Принцесса Турандот» была показана утренним спектаклем.

39

13 июня 1931 г. был показан спектакль «Лев Гурыч Синичкин» Д.Т. Ленского. Изменения в тексте Н.Р. Эрдмана. Постановка Р. Н. Симонова. Режиссер – С.А. Марголин. Художник – Б.Р. Эрдман. После спектакля А.М. Горький пригласил вахтанговцев прослушать новую пьесу. По свидетельству Л.П. Русланова, чтение состоялось в Горках 7 июля 1931 г. (см.: Русланов Л. Как А. М. Горький читал нам «Егора Бульчова» // Комсомольская правда. 1936. № 142, 21 июня). Вслед за тем дирекция Театра им. Евг. Вахтангова обратилась к Горькому с просьбой передать им пьесу, обещая осуществить постановку к маю 1932 г. (Архив А. М. Горького, КГ-ди-5–52–1).

40

Коутс Альберт (1882–1953) – английский дирижер и композитор. Родился в Санкт-Петербурге, в смешанной семье (отец англичанин, мать русская). В 1911–1917 гг. был главным дирижером Мариинского театра (впервые выступил в нем в 1907 г.). Спектакли под управлением Коутса в Петербурге – «Хованщина»

Здесь, на «Принцессе Турандот», и старый и малый посмеется от души.

Вера Фигнер³⁷
4 мая 1931 г.³⁸

М. Горький
13 июня 1931 г.³⁹

Mrs Coates + myself have been present at a perfectly marvelous performance of Temp – it gave me the greatest pleasure to congratulate all the wonderful artists on their glorious work + everybody concerned with this production.

All of the best to all

Albert Coates
Madelon Coates

Мы с миссис Коутс присутствовали на одном из великолепнейших спектаклей, что нам доводилось видеть в последние годы. Я с большим удовольствием поздравляю с потрясающей работой замечательных актеров, а также всех, кто принимал участие в работе над спектаклем.

Желаю всего наилучшего

Альберт Коутс⁴⁰
Мадлон Коутс
1 марта 1931 г.⁴¹

Jag har sett ett flertal strålande föreställningar här i Moskva – teaterkonstens Mekka – men detta är topp-punkten!

Med innerligt tack

Per-Axel Branner
24.5.31

и «Борис Годунов» М.П. Мусоргского (оба – 1911), «Сказка о царе Салтане» (1915) и «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» Н.А. Римского-Корсакова (1918) с участием выдающихся русских певцов имели большой общественный резонанс. В 1914 г. Коутс дебютировал в лондонском театре «Ковент-Гарден». После прихода большевиков к власти

в России эмигрировал в Великобританию в апреле 1919. В 1919–1922 гг. возглавлял Лондонский симфонический оркестр. В 1920-е гг. гастролеровал по Европе и в СССР (1926, 1931), где исполнял, в том числе, сочинения «эмигранта» С.В. Рахманинова. Коутс считается одним из крупнейших зарубежных интерпретаторов и пропагандистов русской музыки.

Я видел не один блестящий спектакль здесь, в Москве – Мекке
театрального искусства, – но этот самый лучший!
С благодарностью

Пер-Аксель Браннер⁴²
24 мая 1931 г.⁴³

The Vakhtangov Theatre, in a few brief years, has emerged from a Studio into
one of the four or five greatest theaters in the world – a theatre which is not
specialized in one type of play and one style of acting, but covers a wide range
of plays and various different kinds of acting.

H. W.L. Dana
(Cambridge, U.S.A.), May 24th, 1931

Всего лишь за несколько лет Театр имени Вахтангова из небольшой
студенческой студии превратился в один из четырех (или пяти) великих
театров мира. Это театр, в котором представлен не один вид пьесы или
актерской игры, а напротив – богатый репертуар и разные виды актерской
техники.

Генри Уодсворт Лонгфелло Дана⁴⁴
(Кембридж, США), 24 мая 1931 г.

Ayant vue La princesse Turandote à Paris qu'elle joie de la revoir toujours aussi
jeune à Moscou – 1928–1931.

Lucien Vogel
21 juin 31

После того как увидел «Принцессу Турандот» в Париже, какая радость
вновь видеть ее по-прежнему юной в Москве – 1928–1931.

Люсьен Вожель⁴⁵
21 июня 1931 г.

41

1 марта 1931 г. был показан спектакль
«Коварство и любовь» Ф. Шиллера.
Режиссеры: П.Г. Антокольский, О.Н. Басов,
Б.Е. Захава. Художник – Н.П. Акимов.

42

Браннер Пер-Аксель (1899–1975) – шведский
актер и режиссер. В 1921 г. по окончании школы
при Королевском драматическом театре
(Стокгольм) был принят в труппу этого театра.
В 1924–1931 гг. играл в стокгольмском театре
«Бланш». В 1930-е гг. работал режиссером
в кино. С 1947 г. возглавлял стокгольмский
«Оскар-театр».

43

24 мая 1931 г. был показан спектакль
«Коварство и любовь».

44

Дана Генри Уодсворт Лонгфелло (1881–1950) –
внук поэта Генри Уодсворта Лонгфелло,
писатель, педагог. Между 1900 и 1910 гг.
Дана получил степень бакалавра, магистра
и доктора. Преподавал некоторое время
в Гарварде и в Сорбонне. Затем получил
степень профессора сравнительной
литературы в Колумбийском университете
(1912). Во время поездки по Европе (1914)
Дана присоединился к демонстрантам,
выступавшим против Первой мировой войны
и вернулся в США убежденным пацифистом.
Из Колумбийского университета его уволили
за «распространение доктрин, стремящихся
поощрять дух нелояльности правительству
Соединенных Штатов». Дана активно
выступал в защиту Сакко и Ванцетти:
координировал кампании по написанию
писем, собирал деньги для юридической
защиты, регулярно переписывался и навещал
их в тюрьме и даже доставлял личные
письма их семьям в Италии после их смерти.
Дана много путешествовал по Советскому
Союзу (1927–1935). Его дневники
свидетельствуют о том, что он просмотрел
более шести сотен пьес, фильмов и балетов
в этих поездках. Генри Дана был настолько
восхищен советской драмой, что посвятил
ее пропаганде последние двадцать лет
своей жизни.

45

Вожель Люсьен (1886–1954) – французский
журналист, издатель, человек мира моды,
левый по своим убеждениям. Положил начало
целому ряду иллюстрированных журналов,
главным среди которых можно считать
«Le Jardin des Modes» (1922–1940), и был
ориентирован на авангардное искусство.
Увлекался конструктивизмом, был куратором
советского павильона на Международной
выставке декоративного искусства в Париже
в 1925 г. С 1928 г. выпускал журнал «Vu».
В 1931 г. двухсотстраничный номер журнала
был посвящен СССР. Был убежденным
антифашистом и социалистом,
но в коммунистическую партию не входил.
Политическая деятельность привела
к тому, что он был уволен из руководства
своей медиа-империи и выведен из совета
директоров. После оккупации Франции нашел
прибежище в Нью-Йорке, откуда вернулся
на родину после войны.

Fier d'exprimer son admiration pour tant de talent collectif et l'âme commune de l'auditoire.

Pierre Lyautey

Хочу выразить свое восхищение таким талантом коллектива и единодушием публики.

Пьер Ляутей⁴⁶

46

Ляутей Пьер (1893–1976) – французский журналист, писатель, чиновник, путешественник (СССР, США, Ближний и Средний Восток, Индия, Индокитай, Северная Африка и т.д.).

Le temps a passé avec rapidité emporté par les jeunes russes dans un rythmenouveau.

[нрзб.]
28/1–32

Время пролетело незаметно благодаря молодым русским артистам, живущим в новом ритме.

[нрзб.]
28 января 1932 г.⁴⁷

47

В этот вечер вместо объявленного спектакля «Пятый горизонт» П. Маркиша было повторно показано юбилейное представление, посвященное десятилетию Театра им. Евг. Вахтангова.

После длительного перерыва просмотрел сегодня прекрасный спектакль «Турандот», все такой же крепкий и сложенный – как и прежде. Что свидетельствует о большой культуре театра.

[Д. Щеглов]⁴⁸
31 января 1932 г.

48

Возможно, Щеглов Дмитрий Алексеевич (1898–1963), драматург. В 1922 г. окончил Петроградский университет. В 1918 г. работал в Передвижном театре под руководством П.П. Гайдебурова как постановщик массовых «действ». В 1920 г. руководил театрами системы Петроградского отдела народного образования и заведовал Театральным отделом Наркомпроса.

Спасибо театру Вахтангова, подарившему нам вторую талантливую пьесу «Гамлет»⁴⁹. Насколько мы счастливее прежних поколений, знавших лишь одного «Гамлета».

М. Литвинов⁵⁰
21 мая 1932 г.⁵¹

49

Спасибо театру Вахтангова, подарившему нам вторую талантливую пьесу «Гамлет». – Не совсем ясное место. Но можно предположить, что парадоксальный, полемический спектакль заставляет М.М. Литвинова считать, что шекспировский «Гамлет» переименован настолько, что можно говорить о новом «Гамлете», написанном Н.П. Акимовым.

50

Литвинов Максим Максимович (Меер-Генох Моисеевич Валах; 1876–1951) – революционер, советский дипломат и государственный деятель, народный комиссар по иностранным делам СССР (1930–1939).

51

21 мая 1932 г. был показан спектакль «Трагическая история о Гамлете, принце Датском» У. Шекспира. Интерполяция из произведения Эразма Роттердамского. Постановщик и художник – Н.П. Акимов. Режиссеры: Б.Е. Захава, П.Г. Антокольский, И.М. Рапорт, Р.Н. Симонов, Б.В. Щукин.

Сильнейшее впечатление. Новая трактовка «Гамлета», несомненно более отвечающая нашей эпохе, и необычайно гармоническое сочетание актерского и режиссерского искусства. Впечатление, как будто со старого полотна сняли пыль и выявились иные яркие краски.

Суриц⁵²

Прекрасный, умный спектакль большой формы. Обрывок жизни превращается в законченное трагическое ощущение. Это искусство. «Егор Булычов».

Алексей Толстой⁵³
11 февраля 1933 г.

Очень дружно и просто играют. Очень хорошо и взволнованно смотрит зритель. Это театр.

Конст. Федин⁵⁴
10 октября 1933 г.⁵⁵

Ich schäme mich eine grosse klein wenig hier zu schreiben, denn auf Drama verstehe ich mein ja eigentlich gar nicht, obwohl ich ein Paar solche begangen habe. Und doch – trotzdem ich hier zwei Abende verbracht habe [нрзб.] eine Sprache gehört, wovon ich nur jedes tausendste Wort begriff, kommt es mich einfach vor, als wurde dämlich gespielt, und ich bin heftig davon überzeugt, dass gleichgültig welcher Volkstamm und welche Muttersprache, jeder Mensch, das Gefühl be..., solche Abende in ewiger Erinnerung behalten werden. Ich gehöre jenen vergesslichen Naturen, für denen Eindruck Eindruck jagt – ich traue mich doch die ganze Handlung wiederzugeben. Aber was leider nicht zu wiedergeben ist **mit** Worten, dass ist die Stimmung, die [нрзб.], die Echtheit der Begeisterung der hoch begabten Schauspieler. Ich möchte, dass die ganze Welt Teil darin nehmen könnte, dass jeden falls jeder Mann und jede Frau **einmal** in seinem Leben einen solchen Abend verbringen dürften.

Michaëlis Karin
Май 1934 г.

Немного неловко писать здесь, поскольку в театре я, в общем-то, ничего не смыслю, хотя мне и довелось побывать на нескольких постановках. И все же – проведя здесь два вечера [нрзб.], понимая лишь каждое тысячное слово в языке, я считаю, что сыграно отменно, и не сомневаюсь, что каждый человек, испытав схожие чувства, сохранит любой такой вечер в своей

52

Суриц Яков Захарович (1882–1952) – участник социал-демократического движения в России, дипломат. Чрезвычайный и Полномочный посол (1943).

53

Толстой Алексей Николаевич, граф (1882–1945) – писатель и общественный деятель из рода Толстых.

54

Федин Константин Александрович (1892–1977) – писатель и журналист. С 1921 г. входил в содружество «Серапионовы братья». В том же году вышел из партии, объяснив это необходимостью «все силы отдать писательству». Тогда же им написаны два лучших романа: «Города и годы» (1924), в котором отразились впечатления о жизни в Германии во время Первой мировой войны и опыт Гражданской войны в России, и «Братья» – роман о России революционной поры. В 1933–1934 гг. Федин как член оргкомитета участвует в подготовке Первого Всесоюзного съезда писателей.

55

10 октября 1933 г. был показан спектакль «Коварство и любовь».

56

Микаэлис Карин (1872–1950) – датская журналистка, писательница, сценаристка. Ее сочинения часто носят автобиографический характер, посвящены в основном проблеме положения женщины в семье и обществе, воспитанию детей. Прославилась психологическими романами «Опасный возраст» (1910) и «Мать» (1935, рус. пер. 1958). Автор детских книг. Много путешествовала по Европе и США (где жила в годы оккупации Дании). Участвовала в борьбе против фашизма и милитаризма. В 1932 г. принимала участие в работе Первого международного антивоенного конгресса.

57

Коллин Хедвиг (1880–1964) – датский художник и иллюстратор. Получила образование в Академии изящных искусств (1909–1910) и в Школе изящных искусств в Париже. Писала портреты и пейзажи, также была иллюстратором детских книг, в том числе книг К. Микаэлис.

58

Ушаков Георгий Алексеевич (1901–1963) – советский исследователь Арктики. В 1934 г. – уполномоченный правительственной комиссии по спасению экипажа и пассажиров парохода «Челюскин», затонувшего в Чукотском море.

59

Хмызников Павел Константинович (1896–1943) – гидрограф. В 1918–1919 гг. флаг-офицер службы связи в Северном правительстве Чайковского-Миллера, в 1919 году пробирается в Сибирь, к адмиралу Колчаку, где служит в Морском министерстве Омского правительства. В марте 1920 г. в Иркутске сдается частям Красной Армии. Участник нескольких крупных экспедиций (к Новой Земле, Таймыру и др.) В 1933 г. участвовал в плавании на пароходе «Челюскин». Награжден орденом Красной Звезды. Арестован 23 мая 1938 г. по «Делу гидрографов». Умер в лагерном лазарете, когда уже практически были оформлены документы на его освобождение.

памяти навсегда. Я из тех забывчивых людей, у которых одно впечатление мгновенно сменяется другим; и все же, кажется, мне не составило бы труда передать весь сюжет с начала и до конца. Чего мне передать не удалось бы, это настроения [нрзб.] и моего естественного удивления тому, насколько талантливы актеры. Хотелось бы мне, чтобы весь мир мог разделить это впечатление, чтобы каждый человек мог однажды в жизни пережить подобный вечер.

Карин Микаэлис⁵⁶
Май 1934 г.

Alle spørger, hvad synes De om Rusland, som den store Karin skriver er jeg ogsaa begejstret forundret imponeret maalløs, mere kan jeg ikke skrive. Tak for deilig Aftens her i dette deilige Kunstnerhus.

Hedvig Collin

Все спрашивают: как вам Россия? Я тоже, как прекрасно пишет Карин, восхищена изумлена, поражена, потеряла дар речи, – и ничего больше добавить не могу. Спасибо за чудесный вечер здесь, в этом прекрасном доме творцов!

Хедвиг Коллин⁵⁷

Горячо благодарю коллектив Вахтанговцев за истинную радость, полученную мною от их искусства на спектакле «Интервенция», и за теплую встречу.

Г. Ушаков⁵⁸
20 июня 1934 г.

Тронут теплой встречей. Восхищен высоким мастерством, доставившим такую радость. Счастлив, что первый театр, который мне удалось посетить по возвращении из ледяного плена, был театр Вахтангова.

Гидрограф «Челюскина»

П. Хмызников⁵⁹
20 июня 1934 г.⁶⁰

60

20 июня 1934 г. был показан спектакль «Интервенция» Л.И. Славина. Постановка Р.Н. Симонова. Режиссер – И.М. Толчанов. Художник – И.М. Рабинович.

Мы будем еще плавать на ледовитых морях. В трудные минуты нашей работы мы будем вспоминать Вашу теплую товарищескую встречу, и это будет нас ободрять к дальнейшим продвижениям вперед.

Спасибо!

Ибрагим Факидов⁶¹

20 июня 1934 г.

Lorsqu'en 1928 Firmin Gémier et moi sommes venus à Moscou, nous avons tellement été frappés de la hardiesse de conception des spectacles du Studio Vahtangov, que nous avons désiré faire applaudir sa troupe à Paris. C'est ainsi que La Princesse Turandote fut jouée avec succès à l'Odéon – Je suis venu revoir Turandote à Moscou en 1934. Elle est restée si jeune que je souhaite la revoir en France avec d'autres pièces interprétées par les admirables artistes du Studio Vahtangov.

Ce vœu se réalisera

André Mauprey

6/9/34

Когда в 1928 году мы с Фирменом Жемье приезжали в Москву, мы были настолько потрясены смелостью замысла спектакля Студии Вахтангова, что захотели устроить овации труппе театра в Париже. «Принцесса Турандот» была с большим успехом сыграна в «Одеоне». Я приехал в Москву в 1934 году, чтобы вновь посмотреть «Турандот». Она осталась такой юной, что я желаю снова увидеть ее во Франции вместе с другими пьесами в исполнении восхитительных артистов Студии Вахтангова.

Это желание исполнится.

Анре Монре⁶²

6 сентября 1934 г.⁶³

Teatr Wachtangowa dlatego jest przodującym teatrem Moskwy – jej teatrem syntetycznym, że w mistrzowski sposób łączy realizm z teatralizmem i osiąga to właśnie widowisko, za którym wszyscy tęsknimy i którego szukamy. Te dwa zjawiska – prawda życia i pełna teatralność – żyją w widowiskach Teatra Wachtangowa zgodnie i czarodziejско harmonijnie, tworzą związek jakby chemiczny, – tworzą Teatr Syntetyczny.

Henryk Szletyński

7.IX.1934

61

Факидов Ибрагим Гафурович (1906–2002) – ученый-физик, профессор, участник четырех полярных экспедиций. После окончания Ленинградского физико-технического института Факидов был включен в состав «челюскинской экспедиции». На пароходе его прозвали Фарадеем – когда экспедиция оказалась в ледяном плену, он читал своим соратникам лекции по физике. Значится в списках создателей советской атомной бомбы, утвержденных И.В. Курчатовым.

62

Монре Анре (1881–1939) – французский писатель, композитор, либреттист и актер. Его песни исполняли Э. Пиаф, М. Дитрих и др. Сотрудничал с Ф. Жемье и П. Гзеллом во Всемирном театральном обществе (Париж), активно содействовавшим театральным контактам с Россией.

63

6 сентября 1934 г. был показан спектакль «Интервенция».

64

Шлетыньский Хенрык (1903–1996) – польский актер, режиссер, педагог. В 1923 г. окончил актерский факультет Варшавской консерватории. Ученик Ю. Остервы, С. Высоцкой и А. Зельверовича. Актерскую деятельность начал в Театре Розмаитости (Варшава) под руководством Л. Сольского, затем играл в театрах Калиша, Вильно, Львова. Одновременно в 1926 г. окончил исторический и филологический факультеты Варшавского университета. С 1930 г. – актер Театра «Атенеум» (Варшава). В послевоенные годы работал в разных театрах Лодзи, Варшавы и Кракова.

65

7 сентября 1934 г. был показан спектакль «Человеческая комедия» по О. де Бальзаку. Постановка А. Д. Козловского, Б.В. Щукина. Художник – И.М. Рабинович.

66

Домбровский Бронислав (1903–1992) – польский актер и театральный режиссер. Родился в г. Бельцы (ныне Молдова). Учился в драматической школе в Познани. На театральной сцене дебютировал в 1921 г. Был актером Польского театра в Познани (1921–1925). Затем год работал в Варшаве, Львове, Кракове, Вильно. В 1932 г. начал режиссерскую деятельность. В ранних постановках проявилось влияние творчества А.Я. Таирова и Е.Б. Вахтангова. Директор театра имени Юлиуша Словацкого в Кракове (1947–1950, 1955).

67

Ляпидевский Анатолий Васильевич (1908–1983) – советский летчик, генерал-майор авиации (1946). В 1934 г. принимал участие в спасении челюскинцев. Совершил 29 поисковых полетов в пургу и ненастье, прежде чем 5 марта 1934 г., обнаружив их лагерь, посадил самолет на льдину и вывез оттуда 12 человек – 10 женщин и двоих детей. За мужество и героизм, проявленные при спасении челюскинцев, присвоено звание Героя Советского Союза с вручением ордена Ленина.

Театр Вахтангова потому занимает ведущее положение в Москве в качестве ее синтетического театра, что мастерски сочетает в себе реализм и театральность, создавая тот тип представлений, которого мы все жаждем и которого ищем. Эти два явления – правда жизни и полная театральность – в спектаклях Театра Вахтангова живут в согласии и волшебной гармонии, создавая единое химическое соединение – Синтетический театр.

*Хенрык Шлетыньский*⁶⁴
7 сентября 1934 г.⁶⁵

Восхищены и не забудем ни вашего искусства, ни вашего сердца.

*Bronisław Dąbrowski*⁶⁶
Polska, Lwów, 7 сентября 1934 г.

Получили колоссальное наслаждение, просмотрев «Интервенцию». Восхищены не только прекрасной постановкой, но и отличным исполнением. Поистине нужно отдать должное исполнителям, с любовью и с желанием исполняющим свои роли, дающим публике отдых и удовлетворение.

Премного благодарны коллективу театра.

Герой СССР А. *Ляпидевский*⁶⁷ и *Воронин*⁶⁸
14 октября 1934 г.⁶⁹

J 'applaudis de tout coeur la belle pièce de Slavine, L'Intervention. Elle évoque devant nos yeux un des épisodes les plus grands, les plus tragiques et les plus déshonorants de l'histoire de l'impérialisme français. Elle montre aussi que des hommes et des femmes réunis par la foi révolutionnaire, savent mettre leur devoir de classe, leur devoir humain, au-dessus de toute considération de nationalité. Salut à Jeanne Labourbe et à autre martyrs qui ont figuré dans cette grandiose

68

Воронин Владимир Иванович (1890–1952) – капитан советского ледокольного флота, полярный исследователь, участник многих советских экспедиций в Арктике. В 1933–1934 гг. капитан парохода «Челюскин», участвовал в знаменитой эпопее челюскинцев.

69

14 октября 1934 г. был показан спектакль «Интервенция».

épopée de l'expédition de la mer noire! C'est à la lumière de ces hauts exemples que nous envisageons, nous autres qui luttons contre la réaction, notre solidarité avec les grands vainqueurs de l'U.R.S.S. Nous sommes concitoyens, de par la réalisation soviétique, la grande loi socialiste et la foi révolutionnaire!

Et merci aux artistes!

Henri Barbusse

Ост. 1934

От всего сердца аплодирую прекрасной пьесе Славина «Интервенция». Она воссоздает для нас один из самых серьезных, трагических и бесславных эпизодов в истории французского империализма. Она также показывает, что люди, объединенные верой в революцию, умеют ставить свой классовый долг, свой человеческий долг превыше всяких убеждений, связанных с гражданством. Да здравствует Жанна Барбье и другие мученики, которые принимали участие в грандиозной эпопее операции в Черном море! Именно в свете этих высоких примеров мы, те, кто борется против реакции, чувствуем свою солидарность с великими победителями из СССР. Мы сограждане по этому советскому произведению, по великому закону социализма и по нашей великой вере в революцию!

И спасибо артистам!

Анри Барбюс⁷⁰

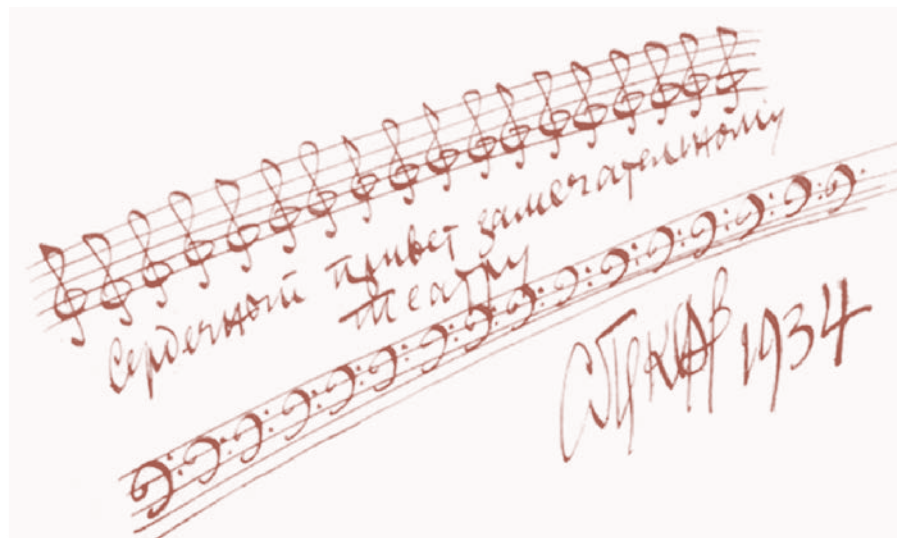
Октябрь 1934 г.

70

Барбюс Анри (1873–1935) – французский писатель, журналист и общественный деятель. Член Французской коммунистической партии (с 1923). Иностраный почетный член АН СССР (1933). Известность к Анри Барбюсу пришла благодаря антивоенному роману «Огонь» (Le Feu, 1916). Октябрьскую революцию 1917 г. в России Барбюс воспринял как основную веху в современной истории, событие всемирно-исторического значения, давшее надежду европейским народам на освобождение от гнета капиталистической системы. Активно пропагандировал процесс строительства социализма в СССР и деятельность Сталина. Посещал СССР в 1927, 1932, 1934 и 1935 гг.

71

Прокофьев Сергей Сергеевич (1891–1953) – композитор, пианист, дирижер.



Сердечный привет замечательному театру.

Сергей Прокофьев⁷¹

[13 ноября] 1934 г.

72

Обухова Надежда Андреевна (1886–1961) – оперная певица (меццо-сопрано). В 1912 г. окончила Московскую консерваторию им. П.И. Чайковского и начала выступать как певица. В 1916 г. дебютировала на оперной сцене в партии Полины («Пиковая дама» П.И. Чайковского). Прочно закрепившись на оперной сцене, стала солисткой Большого театра, где проработала до 1943 г.

73

На 13 ноября спектакль не был объявлен. Судя по всему, состоялся вечер, посвященный годовщине театра, для приглашенной публики.

74

Ойстрах Давид Федорович (Фішелевич) (1908–1974) – скрипач, альтист, дирижер, педагог. Народный артист СССР (1953).

75

Мэй Ланьфан (Мэй Лань; 1894–1961) – китайский актер, исполнитель ролей женского ампула «дань» в Пекинской опере. Был признан лучшим исполнителем в этом ампула. Гастролировал в Японии (1919, 1924), США (1930). В 1935 г. посетил с гастролями СССР. Во время визита встречался с советскими театральными деятелями, в том числе К.С. Станиславским, Вл.И. Немировичем-Данченко, Вс.Э. Мейерхольдом и С.М. Эйзенштейном. Находившийся в это время в Советском Союзе Б. Брехт также посетил выступление Мэй Ланьфана, что впоследствии отразилось в его творчестве. Мейерхольд об этих гастролях написал восторженную статью, а Эйзенштейн на их основе создал фильм. Мэй Ланьфан и его спутники смотрели «Принцессу Турандот» 16 апреля 1935 г.

76

Чжан Пэнчунь (1892–1957) – китайский драматург, театральный режиссер и дипломат. Возглавив студенческий театр в Тяньцзине (1916), превратил его, по мнению современников, в лучший театр в Китае. Ставил как китайские пьесы (в том числе свои собственные), так и западные (Г. Ибсена, Дж. Голсуорси, О. Уайльда). Ввел реализм в китайский театр. Одним из самых успешных его актеров был Чжоу Эньлай, будущий премьер Госсвета КНР. Получил докторскую степень в Колумбийском университете

С чувством самой горячей симпатии буду вспоминать вечер, проведенный в Вашем театре.

Н. Обухова⁷²
13 ноября 1934 г.⁷³

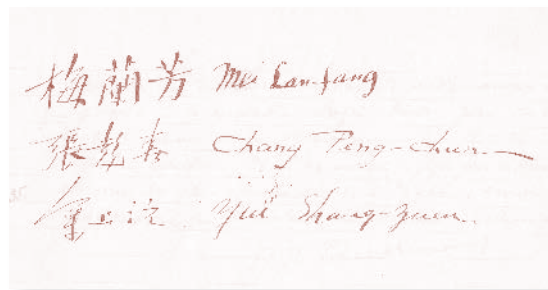
Я выражаю громадную благодарность Вашему театру за ту колоссальную пользу и удовольствие, которое мне доставили посещения его.

Давид Ойстрах⁷⁴
13 ноября 1934 г.

梅兰芳 Mei Lan-fang⁷⁵

张彭春 Chang Peng-chun⁷⁶

余上沅 Yui Shang-yuen⁷⁷



Très impressionné par le spectacle de ce soir.

Frans Masereel
16 mai 1935

Под большим впечатлением от сегодняшнего спектакля.

Франс Мазерель⁷⁸
16 мая 1935 г.⁷⁹

(1922). Вернувшись в Китай, преподавал в Нанькайском университете. В 1935 г., будучи переводчиком Мэй Ланьфана, побывал в СССР. В 1937 г., после вторжения японских войск, был вынужден бежать из Тяньцзиня. Стал дипломатом, пытался убедить западные державы обратить внимание на резню в Нанкине. Служил послом Китайской Республики в Турции и Чили. Будучи вице-председателем Комиссии по правам человека ООН, играл (вместе с Элеонорой Рузвельт) ключевую роль в создании Всеобщей декларации прав человека.

77

Юй Шаньюань (1897–1970) – китайский драматург, педагог и теоретик театрального искусства. Как один из основателей современной китайской драмы внес значительный вклад в теорию драмы. Его главным достижением является вклад в развитие «китайского драматического движения». В 1935 г. вместе с Мэй Ланьфаном посетил СССР.

C'est avec un sentiment de profonde reconnaissance que j'assiste à ce spectacle. Régie, décors, jeu, tout atteste l'amour et la connaissance du théâtre – l'absolue sincérité de l'impression. Jegor Bulitchev est une de plus parfaites, une des plus émouvantes réalisations qu'il m'avait été donné d'admirer.

A.-R. Lenormand
10/IX 35

Я смотрел этот спектакль с чувством глубокой признательности. Режиссура, декорации, игра – все говорит о любви к театру и о знании театра; таково абсолютно искреннее впечатление. «Егор Булычов» – это одна из самых прекрасных и волнующих постановок, которые я когда-либо имел удовольствие видеть.

A.-P. Ленорман⁸⁰
10 сентября 1935 г.

Et Choukine! J'ai rarement rencontré un comédien possédant un clavier aussi étendu. Tout ce qu'il fait porte la marque du grand acteur: aller jusqu'au bout, dans le comique ou l'émotion.

А Щукин! Мне редко приходилось встречать актера, обладающего столь широким художественным диапазоном. Все, что он делает, несет на себе печать великого артиста: он идет до конца и в комическом, и в драматическом.

[Без подписи]

Ich fühle, dass eine so herrliche Aufführung wie J. B. keine Worte auslöst, allein Empfindungen von tiefster Dankbarkeit an [нрзб.] schöpferischer Kraft aller beteiligten Künstler gegenüber.

K. Dostal
Régisseur National. – Th. Praha

Такие чудесные спектакли, как «Егор Булычов», вызывают не поток слов, но лишь чувство глубокой благодарности ко всем артистам, принимающим в этом участие.

K. Достал⁸¹
Режиссер Национального театра, Прага

78

Мазерель Франс (1889–1972) – бельгийский художник, представитель левого экспрессионизма, мастер больших графических циклов-«романов». С 1909 г. жил в Англии, Германии, Швейцарии, но преимущественно во Франции. Трижды (1935–1937, 1958) посетил СССР. В годы Первой мировой войны сблизился в Женеве с Р. Ролланом, присоединившись к группе писателей-антимилитаристов. Помещал свои рисунки в их журнале «Лист» («La Feuille») и других периодических изданиях левого толка, выработав свой графический язык, основанный на сильных черно-белых контрастах и столь же броской и риторичной черно-белой символике социального добра и зла.

79

16 мая 1935 г. был показан спектакль «Егор Булычов и другие» М. Горького. Постановка Б. Е. Захавы. Художник – В. В. Дмитриев.

80

Ленорман Анри-Рене (1882–1951) – французский драматург, один из самых известных авторов межвоенного периода, примыкал к сюрреалистам первого поколения. Испытал сильное влияние психоанализа. Его пьесы ставили ведущие французские режиссеры (Г. Бати, Ж. Питоув и др.). Анонсировалась постановка его пьесы «Сумерки театра» в Реалистическом театре Н. П. Охлопкова, которая не была осуществлена.

81

Достал Карел (1884–1966) – чешский актер, режиссер. В 1908–1910 гг. играл в Берлине у режиссера Эмила Гейера, в 1910–1912 гг. – в Немецком театре Макса Рейнхардта в Берлине. С 1922 по 1955 г. работал в Национальном театре в Праге. После ухода из Национального театра руководил муниципальными театрами в Праге, а в 1958–1959 гг. был директором Восточно-чешского театра в Пардубице.

De toutes les merveilleuses représentations que nous a offertes le Festival théâtral de Moscou, aucune ne m'a aussi profondément ému que Yegor Boulytchev, donnée par le Théâtre Vakhtangov. La perfection y est atteinte non point seulement au point de vue du métier mais encore et surtout par le sentiment, qui est d'une puissance dont je ne connais pas l'équivalent dans aucun pays.

Louis Gielly
conservateur du Musée de Genève

Из всех чудесных представлений, которые подарил нам Московский театральный фестиваль, самое сильное впечатление оставил «Егор Булычов», сыгранный Театром Вахтангова. В нем достигнуто не только совершенство с точки зрения профессии, но и чувство такой силы, равной которой я не знаю ни в какой другой стране.

*Луи Жиелли*⁸²
хранитель Женевского музея
[10 сентября 1935 г.]

82

Жиелли Луи (1876–1952) – швейцарский журналист, искусствовед, музейный работник.

Au sixième jour du festival théâtral de Moscou, le théâtre Vakhtangov apparait comme un brillant sommet. La grandeur du spectacle de ce théâtre reflète la grandeur de l'œuvre des soviets. C'est cette harmonie qui émeut le plus le spectateur qui, aimant l'art et le progrès humain, a le malheur de vivre dans un pays capitaliste.

François Drujon
De Paris

В шестой день Московского театрального фестиваля появился, подобно сияющей вершине, Театр Вахтангова. Величие спектакля, представленного этим театром, отражает величие труда советских людей. Именно эта гармония больше всего трогает зрителя, который, любя искусство и прогресс человечества, имеет несчастье жить в капиталистической стране.

*Франсуа Дружон*⁸³
из Парижа
[10 сентября 1935 г.]

83

Дружон Франсуа – французский поэт, коммунист. В книге Людмилы Стерн «Западная интеллигенция и Советский Союз, 1920–1940» (New York: Routledge, 2007) упоминается об одном из его путешествий в СССР (1935).

I was here at the opening of «Egor Bulichev» when Gorki himself and Burbusse other guests were here and I have seen the play several times since; yet each time I find more and more of interest in the drama, and now some years later, it seems to me better then ever.

H.W.L. Dana

Я присутствовал на премьере пьесы «Егор Булычов», на которой были сам Горький и Барбюс⁸⁴, а также другие известные гости. С того момента я смотрел спектакль несколько раз, однако неизменно я нахожу в нем все больше интересного, и по прошествии стольких лет он кажется мне лучше, чем когда-либо.

Г.В.Л. Дана

I 1923 besøgte jeg Vakhtangof-Teatret for første Gang og blev forelsket i dets Ungdom og i dets Sjæl. Her genfinder jeg det forstørret af Ydre, efter min Mening, dykere i Forståelse af Digtningen og intimere i Kontakt med den store Tid, hvori det virker.

*Anker Kirkeby
«Politiken», Kopenhagen, Dania*

В 1923 году я впервые посетил Театр имени Вахтангова и влюбился в его молодость и душу. Я и теперь нахожу его более выразительным и, на мой взгляд, глубже понимающим поэзию и метод своего творчества и непосредственнее связанным с великой эпохой, в которую он существует.

*Анкер Киркебю⁸⁵
«Политикен», Копенгаген, Дания*

Après «Yegor Boulitchev», je viens de voir «l'Intervention» au théâtre Vakhtangov. Cette admirable troupe, tant animée du génie de Stanislavsky, s'adapte aussi aisément à l'esprit de Slavine qu'à celui de Gorki. Tant cela frémit de vie, de passion, de vérité. Et la mise en scène, dans sa simplicité voulue, évoque avec puissance et poésie l'atmosphère d'Odessa pendant les heures historiques, sur lesquelles l'auteur porte son émouvant témoignage.

A.-R. Lenormand

После «Егора Булычова» я только что посмотрел «Интервенцию» в театре Вахтангова. Эта замечательная труппа, одухотворенная гением Станиславского, настолько же легко адаптируется к духу произведений Славина, как и к творчеству Горького. Насколько всё дышит жизнью, страстью, правдой. И постановка, в своей намеренной безыскусности, мощно и поэтично воссоздает атмосферу Одессы в те исторические часы, о которых столь волнующе свидетельствует автор.

А.-Р. Ленорман

84

24 сентября 1934 г., в день празднования сорокалетнего юбилея литературной деятельности А.М. Горького, состоялась закрытая премьера «Егор Булычов и другие» для руководителей партии, правительства и общественности.

85

Киркебю Анкер (1884–1957) – датский режиссер, писатель, журналист. По его инициативе в 1908 г. были организованы гастрольные выступления Анны Павловой в Копенгагене. Будучи корреспондентом крупной датской газеты «Политикен», ориентированной на социал-либеральную партию, освещал три революции (в Германии, Испании и России).

86

Дюртен Люк (1881–1959) – французский писатель. Врач по образованию. В 1908 г. выпустил сборник стихов «Пегас» в духе унаимизма. Автор книги об Америке – «Сороковой этаж» (1927), «Фрэнк и Марджори» (1934) и др. Его перу принадлежит цикл романов «Воспоминания о вашей жизни». В 1927 г. посетил СССР, затем описал свои впечатления в книге «Иная Европа. Москва и ее вера» (1928).

87

Цимбалист Ефрем Александрович (Аронович) (1889–1985) – российский и американский скрипач, композитор и педагог. В 1901 г. поступил в Петербургскую консерваторию в класс Леопольда Ауэра и блестяще окончил ее в 1907 г., получив Большую золотую медаль и приз Антона Рубинштейна за отличную учебу. С 1907 г. гастролировал в музыкальных столицах Европы и США. В 1935 г. после гастролей в Японии приехал в Москву по транссибирской железной дороге.

88

Мадригуэра де Сеговия Франсиска «Пахита» (1900–1965) – каталонская пианистка и композитор. Большую часть жизни провела в Уругвае. В 11 лет дала концерт в Мадриде, в 13 – играла в Королевском Альберт-Холле в Лондоне. Совершила поездку по американским городам (1916 и 1917). Была признана «Моцартом Испании». Многообещающая карьера приостановилась с выходом замуж в 1922 г., когда она поселилась в Уругвае. В 1932 г. вернулась в Испанию и возобновила музыкальную карьеру. В 1937 г. вернулась в Уругвай.

89

Белфраджд (Белфридж) Седрик Хеннинг (1904–1990) – английский кино- и театральный критик, журналист, писатель и политический деятель, соучредитель радикальной американской еженедельной газеты «The National Guardian». Вступил в коммунистическую партию США в 1937 г., но через несколько месяцев вышел из нее. После этого поддерживал с партией дружеские, но критические отношения. Существуют сведения о том, что он был двойным агентом советской и британской разведок.

«L'Intervention» est une admirable pièce, toute frémissante de vie. C'est aussi une émotion profonde que l'on revit les heures de la tragédie, stupidement déterminée par les hommes d'Etat sans conscience humaine. Salut affectueux aux artistes et au metteur en scène!

Luc Durtain

«Интервенция» – это замечательная пьеса, исполненная жизненной правды. Зритель испытывает глубокое чувство, проживая часы трагедии, нелепо предопределенной бесчеловечными государственными деятелями. Сердечный привет артистам и постановщику!

Люк Дюртен⁸⁶
[6 сентября 1935 г.]

No end of thanks for the extraordinary performance. It was a joy.

Efrem Zimbalist

Безмерно благодарен за изумительное представление. Это было прекрасно.

Ефрем Цимбалист⁸⁷
[Сентябрь 1935 г.]

Paquita Madriguera de Segovia⁸⁸

«Turandot» est une chose parfaite dans son genre – il faut toujours continuer de la jouer dans le répertoire Vakhtangov, pour donner plaisir aux Moscovites, aux enfants, aux touristes, et aux critiques fatigués

(comme Cedric Belfrage)
(et sa femme) Molly Castle

«Турандот» – это произведение, совершенное в своем жанре. Театру Вахтангова следует постоянно его играть, чтобы радовать москвичей, детей, туристов и усталых критиков

(как Седрик Белфраджд⁸⁹)
(и его жена) Молли Кастл

A défaut du texte, que j'ai le grand regret de ne pouvoir comprendre, j'admire, et d'autant plus, la mise en scène merveilleuse et l'incroyable jeu des acteurs.

André Gide
21 juin 1936

Несмотря на то, что мне, к великому сожалению, не удалось понять текст, меня тем более восхитила чудесная постановка и невероятная игра актеров.

Андре Жид⁹⁰
21 июня 1936 г.⁹¹

If evidence were needed to prove that Art is ageless here is concrete proof... Turandot may have been first produced in 1922 but the spirit of the Founder still lives... Never have I heard such joyous laughter in the theater... Vakhtangov Lives and his Theatre will Live On Forever!

Sincerely

Bernard Schubert
Sept 6th 1936

Если бы пришлось доказывать, что Искусство вечно, то вот пример... «Принцесса Турандот» была впервые поставлена в 1922 году, но дух Основателя все еще жив... Я еще никогда не слышал в театре такого радостного смеха. Вахтангов жив, и его театр будет существовать вечно!

С уважением,

Бернард Шуберт⁹²
6 сентября 1936 г.⁹³

ჩემის ღრმა რწმენით ვახტანგოვის სახელობის თეატრი არის ერთ-ერთი უდიდესი თეატრი საბჭოთა კავშირის, რომლის შემადგენლობაშია ისეთი დიდი ოსტატები სასცენო ხელოვნების როგორც არიან შჩიუკინი, კუზნა, ზახავა, მანსუროვა, სემიონოვა, ოროჩკო და მთელი რიგი ნიჭიერ მსახიობთა. ჩვენ, ორთავე თეატრებს გვანათესავებს, ოპტიმიზმი შემოქმედებაში, სიცოცხლის წყურვილი, ახალგაზრდული ექსტაზი.

სპექტაკლები ამ ჩინებულ თეატრისა მე თითქმის ბავრი მინახავს და ყოველ მათგანს აზის დადი დაუვიწყარ ბუმბუზა შემოქმედის ე.ვახტანგოვის სკოლის და ხალისის. Желая дорогим Вахтанговцам побед [ჩრზბ.] творческих высот дорогого нам социалистического искусства.

А. Хорава
7/IX – 1936 г.

90

Жид Андре Поль Гийом (1869–1951) – французский писатель, прозаик, драматург и эссеист, оказавший значительное влияние не только на французскую литературу XX в., но и на умонастроения нескольких поколений французов. Лауреат Нобелевской премии по литературе (1947). В 1936 г. посетил СССР, где все оказалось не так, как представлялось ему. Своими впечатлениями он поделился в опубликованном в конце того же года очерке «Возвращение из СССР» (Retour de l'URSS), где отметил отсутствие свободы мысли, жесткий контроль за литературой и общественной жизнью, некоторые пугающие черты нового советского человека.

91

21 июня 1936 г. был показан спектакль «Далекое» А.Н. Афиногенова. Режиссер – И. М. Толчанов. Художник – И. М. Рабинович. В главной роли Малько – Б.В. Щукин.

92

Шуберт Бернард (1895–1988) – американский сценарист и телевизионный продюсер в эпоху раннего звука в кино и в первые годы телевидения.

93

6 сентября 1936 г. «Принцесса Турандот» была показана утренним спектаклем.

94

Хорава Акакий Алексеевич (1895–1972) – грузинский актер, театральный режиссер, педагог. Народный артист СССР. В 1923 г. дебютировал в труппе Тифлисского драматического театра им. Ш. Руставели. В 1936–1949 гг. – художественный руководитель, в 1949–1955 гг. – директор театра. Прославился трагическими ролями, в первую очередь – Отелло (1937), Лира (1948), Эдипа (1956). Его приезд в Москву был связан с указом ЦИК СССР об утверждении звания Народного артиста СССР и присвоении его группе деятелей театра, куда наряду с К.С. Станиславским, В.И. Качаловым и другими вошли также Б.В. Щукин и А.А. Хорава.

По моему глубокому убеждению Театр имени Вахтангова – один из величайших театров Советского Союза, в котором работают такие выдающиеся мастера сценического искусства, как Щукин, Куза, Захава, Мансурова, Семенова, Орочко, и целый ряд талантливых актеров. Оба наших театра роднит творческий оптимизм, жажда жизни, молодежный экстаз.

Я видел множество спектаклей этого великолепного театра, и каждый из них носит отпечаток школы и настроения незабвенного великого творца Е. Вахтангова. Желаю дорогим вахтанговцам побед [нрзб.] творческих высот дорогого нам социалистического искусства.

А. Хорава⁹⁴
7 сентября 1936 г.⁹⁵

95

7 сентября 1936 г. был показан спектакль «Далекое».

Realmente encantado de la magnífica representación de «Mucho ruido para nada» de Shakespeare. Es buena prueba de alta calidad que impera en este teatro.

Dr. M. Parma
8.X.1936

96

Д-р М. Парма – неуст. лицо.

Воистину восхищен грандиозной постановкой пьесы Шекспира «Много шума из ничего». Великолепный образец высокого театрального искусства, которое правит в этом театре.

Д-р М. Парма⁹⁶
8 октября 1936 г.

97

Флиер Яков Владимирович (1912–1977) – российский пианист, педагог. Народный артист СССР (1966). Окончил Московскую консерваторию по классу фортепиано (1934) и аспирантуру при ней (1937) под руководством Константина Игумнова.

Какое громадное наслаждение – играть для таких замечательных артистов. Играть в театре, где я получил столько наслаждений. Играть среди людей искусства, у которых такое замечательное прошлое и настоящее и еще более прекрасное будущее.

Я. Флиер⁹⁷
10 октября 1936 г.⁹⁸

98

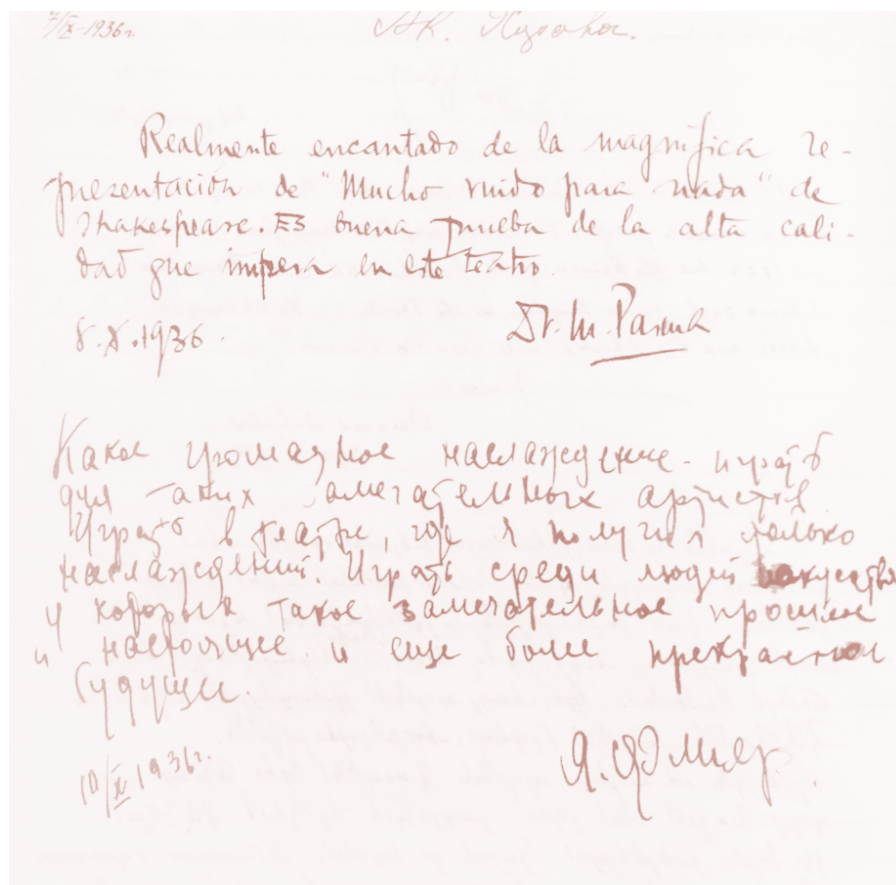
10 октября 1936 г. был показан спектакль «Много шума из ничего». Постановка И. М. Рапопорта. Режиссер – М. Д. Синельникова. Художник – В. Ф. Рындин.

Während einer beglückend leichten und lockeren Aufführung von «Turandot».

Cion Feuchtwanger

Во время восхитительно легкого и гибкого спектакля «Турандот».

Лион Фейхтвангер⁹⁹»



99

Фейхтвангер Лион (1884–1958) – немецкий писатель еврейского происхождения. Один из наиболее читаемых в мире немецкоязычных авторов. Работал в жанре исторического романа. В момент прихода Гитлера к власти Фейхтвангер находился за границей. Друзья убедили его повременить с возвращением в Германию. Фейхтвангер попал в число тех, чьи книги подлежали сожжению, а 25 августа 1933 г. был лишен немецкого гражданства. С 1 декабря 1936 по 6 февраля 1937 г. Фейхтвангер находился в Советском Союзе – в Москве, Ленинграде, Киеве. Работал над пьесой для Театра им. Евг. Вахтангова. Свои впечатления

от политической и культурной жизни Советской России изложил в книге «Москва. 1937» (М.: Художественная литература, 1937), где, в частности, нашлось место и другим спектаклям вахтанговцев: «Раньше увлекались экстравагантностью. Увлечение это утихло, вкусы стали умереннее, однако смелые, интересные эксперименты встречаются и поныне, как, например, пьеса “Много шума из ничего” в Вахтанговском театре. Каждая деталь была легко и грациозно подана, смелость спектакля граничила с дерзостью, а сочетание Шекспира с джазом оказалось прекрасным. Случается, что в Москве идет одна пьеса одновременно в нескольких театрах, играющих ее в различных стилях,

например “Отелло”, “Ромео и Джульетта”, а также оперы и пьесы современных авторов. Я смотрел в двух московских театрах пьесу молодого автора Погодина “Аристократы”, рассказывающую о жизни трудового лагеря. Вахтанговцы дают спектакль слегка традиционного стиля, превосходный по качеству, отделанный до мельчайших подробностей. Охлопков играет без декораций, слегка только намекая конструкциями, на двух сценах, сообщающихся между собой деревянными мостками, причем одна сцена поставлена на самой середине зрительного зала. Спектакль чрезвычайно стилизованный, в высшей степени экспериментаторский и действенный».

... ..
«Выражаю» — Впередсмотрящие селившиеся
Сибирью, радостные; выходящие оттуда



... ..
и Ваши
... ..
... ..
... ..

ДНЕВНИК
МАМОНОВСКОЙ
СТУДИИ **1918**

В домашнем архиве И.М. Толчанова, который был передан в Музей Театра имени Евг. Вахтангова в 2019 году, сохранилась машинопись, сделанная в 1960–1970-е годы. В нее включены записи занятий, которые вели Б.Е. Захава и Ю.А. Завадский в Мамоновской студии (1918). Дневник регулярно просматривал Е.Б. Вахтангов и оставлял комментарии, предназначенные как студийцам, так и педагогам. О недолгой жизни Мамоновской студии известно немного, хотя она сыграла важную роль в обновлении Студии Вахтангова. Публикуемый Дневник, как и предисловие И.М. Толчанова, позволяет наполнить подробностями сохранившиеся сведения о ее существовании. Безусловной ценностью являются замечания Вахтангова, который, предоставив творческую свободу Б.Е. Захаве и Ю.А. Завадскому, постоянно контролировал педагогический процесс.

Перепечатывая оригиналы, И.М. Толчанов имел в виду публикацию текста, поэтому снабдил его предисловием. Местонахождение подлинников не установлено.

Предисловие И.М. Толчанова

О Евгении Богратионовиче Вахтангове и его Студии довольно подробно изложено в книге Б.Е. Захавы¹. Автор описывает творческий путь Студии с момента ее зарождения в 1913 году. Автор особенно тщательно останавливается на периоде глубокого кризиса (1917–1918), когда Студия под воздействием ряда причин разрушилась и прекратила свое существование. Около Вахтангова осталась небольшая кучка учеников. Вахтангов был глубоко травмирован.

Но оставшиеся около Вахтангова не упали духом. На стр. 112 вышеупомянутой книги Захавы читаем: «Здесь Студии пришла на помощь одна из многочисленных групп, работавших под общим руководством Вахтангова. Эта группа носила название Мамоновской по месту своего нахождения в Мамоновском переулке. В качестве преподавателей там работали ученики Вахтангова Ю.А. Завадский и Б.Е. Захава. <...> **Эта группа и явилась тем якорем спасения, за который ухватилась оставшаяся часть совета**². Вся группа в количестве пятнадцати человек была принята в Студию³, и таким образом составилась новый коллектив, который мог служить фундаментом для возрождения Студии».

Снова закипела жизнь. Студия окрепла, стала развиваться, творчески расти. Студия меняла свое наименование и ныне существует под названием

1

Захава Б. Вахтангов и его студия.
Л.: Academia, 1927; 2-е изд.
М.: Театр-кинопечать, 1930.

2

Выделено И.М. Толчановым.

3

Хотя и Б.Е. Захава, и И.М. Толчанов настаивают на том, что все пятнадцать участников Мамоновской студии были приняты в Студию Вахтангова, сохранившиеся в Музее Театра им. Евг. Вахтангова списки участников Вахтанговской студии 1919–1920 гг. этого не подтверждают.

«Государственный академический ордена Ленина и ордена Трудового Красного Знамени театр имени Евг. Вахтангова».

Вот о том, что спасло Студию от гибели и способствовало возрождению, и говорит эта книга.

После неудачи и распада небольшого драматического кружка мы, пять человек, бывших его участников, продолжали встречаться. И вот однажды нам стало известно о существовании Мансуровской Студии под руководством Е.Б. Вахтангова. Решили постучаться туда.

Евгений Богратионович согласился нас принять у себя на квартире. На наш звонок дверь открыл сравнительно молодой человек (Вахтангову тогда было 35 лет, но выглядел он значительно моложе). И первое, что поразило в нем, – это взгляд больших серых внимательных глаз. В дальнейшем я видел эти глаза и ласковыми, и гневными, и веселыми, и глубоко задумчивыми. Необыкновенна была выразительность и изменчивость вахтанговских глаз.

Евгений Богратионович был очень любезен. Он помог девушкам снять пальто и пригласил нас в свой кабинет. Нас было пять человек: Е. Ляуданская⁴, Е. Присманова⁵, Е. Липовская⁶, Н. Антонов⁷ и я (Толчанов). «Ну, как мы будем знакомиться?» Мы показали ему наши работы, сделанные еще в упомянутом выше драматическом кружке.

Немного подумав, Вахтангов сказал:

– Сейчас по составу Мансуровской студии мужчины (т.е. я и Антонов) могут быть приняты, а у девушек шансов нет. Но зачем вам идти ко мне в Мансуровскую? Создавайте свою. Вот у вас ядро в пять человек. Найдите помещение, устройте прием, создайте группу в 15–16 человек. Я вам дам педагогов, и вы при желании хорошо поработаете по определенной программе и под моим наблюдением, а там видно будет.



И.М. Толчанов (Толчан)

4

Ляуданская Е. – см. Аннотированный именной указатель.

5

Присманова (в замуж. Каменко-Александровская) Елизавета Семеновна (1897–1966) – участница Мамоновской студии и Студии Вахтангова (1919–1920). Эмигрировала в Германию. В 1925 г. приехала в Париж. В 1952 г. вернулась в СССР. Жила в Одессе.

6

Липовская (в замуж. Цвибак) Евгения Иосифовна (1902–1988) – актриса, певица (меццо-сопрано), общественный деятель. Участвовала в Мамоновской студии, затем во Второй студии. Входила в труппу МХАТа (1924/1925). Эмигрировала во Францию. В 1931–1932 гг. играла в Париже в Русском зарубежном камерном театре, давала сольные концерты. С 1942 г. жила в США, где выступала с концертами под псевдонимом Женни Грэй (Jenny Grey), активно участвовала в деятельности Литературного фонда.

7

Антонов Николай Александрович (1892–1965) – актер. Участник Мамоновской студии (1918/19). С 1919 по 1922 г. – во Второй студии МХАТ; с 1922 г. – в Первой студии, затем во МХАТе Втором, где оставался вплоть до закрытия театра. С 1937 по 1958 г. – во МХАТе.

Мы с восторгом приняли предложение Вахтангова. Мы встретились с некоторыми товарищами по театральному кружку, и вскоре составила группа в 15 человек. Помещения пока не было. Время – конец июля. Погода стояла ясная, и первые занятия с нашими назначенными Вахтанговым педагогами Ю.А. Завадским и Б.Е. Захавой начались в каком-то палисаднике на открытом воздухе.

Через некоторое время было найдено помещение: большая комната с камином на Тверской (ныне улица Горького), в Мамоновском переулке. Первый урок был дан 28-го июля 1918 года Борисом Евгеньевичем Захавой.

Как сейчас помню первое появление нашего педагога. Борису Евгеньевичу тогда было около 22-х лет, но выглядел он юношей. Он явился в черном костюме, белоснежной рубашке и черном галстуке бабочкой. Он был чрезвычайно серьезен и даже, я бы сказал, несколько торжественен. В продолжение двух-часового урока он ни разу не улыбнулся. Подозреваю, что это было его первое выступление в качестве театрального педагога, и, вероятно, оно было построено по типу выступлений Е.Б. Вахтангова.

Первый урок Ю.А. Завадского состоялся 25 августа 1918 года. Появление его произвело на нас чарующее впечатление. Мы с восхищением слушали не только, что он говорил, но и как он говорил. Юрий Александрович излагал ту или иную тему, вдруг останавливался, делал большую паузу, глаза устремлялись то ли вдали, то ли вовнутрь. Возникала абсолютная тишина. Мы любовались им: он был очень красив.

Так начала жить Мамоновская студия. Мы с жадностью и увлечением впитывали основы актерского мастерства. Мы радовались успеху и удаче товарища и стремились помочь друг другу в трудную минуту. Работа кипела!

Незаметно, как одно сказочно-счастливое мгновение, промчалось полгода увлеченного, радостного труда в очень нелегких бытовых условиях. И когда в конце 1918 года мы вошли в состав Мансуровской студии, вся группа в 15 человек оказалась достаточно подготовленной для работы с Евгением Богратионовичем, который ввел нас в текущий репертуар.

Мы вели дневник наших занятий и регулярно отсылали его Вахтангову. Дневник возвращался с пометками Евгения Богратионовича, написанными карандашом четким почерком, и по этим замечаниям можно судить, с каким вниманием Евгений Богратионович следил за нашей работой.

Вот этот дневник.

10 декабря 1918 г.

Москва

28 июля 1918 г.

I-й урок Б.Е. Захавы

Введение

Б.Е. хочет выяснить вопрос: зачем мы вообще собрались здесь? Получает разнообразные ответы: Присманова говорит, что от творческого состояния на сцене она получает такую радость, какой никогда не испытывала в жизни. Подкопаева⁸: «за что бы я в жизни ни принималась, я видела, что все не то, а здесь я вижу, что это то, и без этого жить не могу». Егорова⁹ же говорит: «Мы из Студии впоследствии хотим создать театр».

Замечание Е. Б. Вахтангова:

Эту созидательницу я встретил на курсах Гунста.

Тогда Толчан (которого Б.Е. просил молчать т.к. беседовал с ним и с Липовской раньше) повторяет, что мы хотим образовать творческий коллектив.

Б.Е. возражает Егоровой: «Я не берусь создавать с вами театр и не могу. Мне хочется, чтобы вы собирались здесь не ради каких-либо **практических** результатов в будущем, а ради отдыха, ради праздника. Вы должны в Студию приходить праздничными, а не будничными – повседневными, у вас должно быть чувство, как у верующего человека, когда он входит в церковь и снимает шляпу, или же такое, когда вы убираете свою комнату перед Пасхой. Искусство – это единственное не материальное занятие, тогда как все остальные занятия имеют материальную подкладку.

Занимаясь, мы отдыхаем.

1) Играть можно, желая показать себя публике: свой голос, фигуру, вообще в угождение публике. Такой театр Конст. Серг. называет **эксплуатацией искусства или проституцией в искусстве**.

2) Можно играть также «изнутри». Актеры «нутри» принимают свое необычное, возбужденное состояние за творческое, и если им иногда удавалось сыграть талантливо свою роль, то это был один спектакль из 100; 99 спектаклей они играли бездарно. Поэтому на «нутро» нельзя полагаться, а нужно работать над ролью.

Замечания Е. Б. Вахтангова:

Надо много и хорошо поговорить о ремесле в искусстве и штампах.

3) *В театре «представления» обыкновенно изображают чувства внешними признаками. Актеры добросовестно выучивают роли и докладывают публике автора, т.е. представляют того, кого автор изобразил.*

4) *Существует также театр «переживаний». Он имеет две теории:*

а) Сальвини; б) Станиславского.

8

Подкопаева – неуст. лицо.

9

Егорова Анна Павловна (1896–?) – участница Студии Гунста (с 1918 г.) и Мамоновской студии.

Сальвини говорит: «Переплачь дома роль и результат иди показывать публике».

Станиславский признает переживания на сцене каждый спектакль. Для этого необходимо уметь вызывать в себе любое чувство в любой момент, т.е. обладать внутренней техникой. И вот этим-то мы и будем заниматься.

Урок кончился. Но некоторые остались.

Толчан читал: «Торжество победителя» Чехова. Б.Е. нашел, что он неправильно его толковал, потому что рассказ идет от лица будущего помощника письмоводителя, а не от лица победителя.

29 июля 1918 г.

2-й урок Б.Е. Захавы

Б.Е. знакомился со студийцами.

Липовская читала: «Два мальчика» [И.А. Крылова], «Снежинка» Бальмонта, «Катерина» Некрасова. (Б.Е. просил рассказать два последних стихотворения, а не декламировать.)

Подкопаева читала: «Старуха Изергиль» [М. Горького] (не своим голосом), Егорова – «После театра» Чехова (Страдает дикция: Х, С), Лопухина¹⁰ – отрывок из «Предложения» Чехова.

Ляуданская – басню «Два голубя» [И.А. Крылова].

Антонов – «Тройку» Гоголя (Б.Е. просил читать, как бы припоминая).

Присманова читала: «Катерина» Некрасова.

Глазнец¹¹ – «Альпухара» [Ф.А. Кони] (по этому стихотворению его нельзя узнать).

Шмерлинг¹² – стихотворение Вас. Каменского. Басню Крылова «Кот и повар». Затем начали заниматься этюдами.

Играли этюд Глазнец и Шмерлинг.

У Глазнека сын 10 лет. Он дал публикацию в газетах о том, что ему нужен репетитор. Приходит Шмерлинг и предлагает свои услуги. Егорова и Толчан.

Толчан устраивает благотворительный вечер и приходит приглашать Егорову как актрису участвовать в концерте.

Егорова должна прислушаться, что говорят о ней в соседней комнате.

Лопухина – то же самое.

Б.Е. спрашивает Лопухину, слышала ли она шум трамвая или колокольный звон?

10

Лопухина Анна Алексеевна – участница Мамоновской студии, затем состояла в группе воспитанников Студии Вахтангова.

11

Глазнец – см. Глазунов О. Ф. в Аннотированном именном указателе.

12

Шмерлинг Марк Владимирович (1895–1981) – поэт, переводчик, деятель антропософского движения. Участник Мамоновской и Вахтанговской студий. С 1920-х гг. до 1953 г. в ссылке.

Лопухина: Нет. Я слышала определенно, что про меня сказали что-то нехорошее.

Б.Е.: В таком случае у Вас была галлюцинация. Нужно было непременно слышать этот шум и к нему отнестись как к неприятному разговору о ней.

Мы можем войти в комнату и книгу принять за бомбу, т.е. относиться к ней как к бомбе. Можно также к книге отнестись как к птенчику. Здесь только будет чувство, отличное от первого случая.

Почему мы считаем театр искусством? Что самое ценное на сцене? Что делает театр искусством?

Актер выходит на сцену, играет пьесу. На сцене изображена комната. Выходит он из-за кулис, открывает дверь, но дверь какая-то не настоящая. На сцене: настоящий стол, лампа, три стены, а вместо четвертой провал. Куда он попал? Выходит из другой двери человек, кажется, Иван Иванович, но почему он намазан и с приклеенной бородой? Называет его Андрюшей вместо Петра. Подходит к окну, видит наверху служителя с Вольтовой дугой, при помощи которой он делает солнце. Деревья тоже какие-то ненастоящие, не пахнут. Но что же заставляет зрителя верить, что это действие происходит в лесу?

Актер на сцене должен все видеть, слышать и воспринимать, как в жизни. Он должен видеть и фонарь, и кулисы, и деревянные постройки за кулисами, но искусство актера заключается в том, что он к фонарю относится как к солнцу, т.е. **ложь** делает для себя правдой.

Актер должен быть на сцене, как ребенок. Последний, уронив куклу, может отнестись к ней как к раненому солдату и перевязать ее совершенно серьезно. Так и актер должен **серьезно относиться к неправде. Как к правде, т.е. ложь претворять в правду.**

И чем больше на сцене лжи, тем больше поле деятельности для творчества актера. Если я люблю в жизни девушку и мне надо ей на сцене объяснить в любви, здесь нет искусства. Если же нужно другой девушке объяснить, и актер видит в ней ту, которую любит, то это тоже не искусство, а галлюцинация. Искусство будет тогда, если он к партнерше на сцене отнесется как к той, которую он любит, т.е. **ложь претворит в правду.**



Б.Е. Захава

2 августа 1918 г.

3-й урок Б.Е. Захавы

Б.Е. просматривал «Спичка между двух огней», в которой участвовали: Липовская, Присманова и Толчан.

Б.Е.: Водевиль нужно играть как трагедию. Чувства актера в водевиле и в трагедии должны быть одинаковыми по своей глубине и серьезности. Водевиль и трагедия отличаются друг от друга по тем положениям, которые даны автором, а не по характеру чувств. В водевиле смешны положения, а не чувства. В этом водевиле не нужно забывать, что сквозным действием должна быть «Спичка между двух огней».

Замечание Е. Б. Вахтангова:

О каком таком сквозном действии вы говорите!?

Когда Божазе с Флореттой и Жоржиной, то он обалдевает, не может решить, какую он больше любит.

15 августа 1918 г.

4-й урок Б. Е. Захавы

Систему Константина Сергеевича можно разделить на две части.

- 1) Подготовка к актерскому творчеству.
- 2) Уяснение актерского творчества. Метод работы на сцене.

Замечание Е. Б. Вахтангова:

[На] 3 или 4 [части].

Не совсем так.

- 1) Учение о бессознании.
- 2) Подготовка почвы (выработка различных бессознательных способностей).
- 3) Метод работы.
- 4) Творчество.

Творчество актера возможно лишь при наличии целого ряда условий, совокупность которых создает так называемое творческое состояние. Тот или иной субъект, находясь в творческом состоянии, в зависимости от тех или иных причин может творить или нет, но в отсутствие творческого состояния творить невозможно.

Что же такое творческое состояние?

Безусловной формулы для названного понятия нет, но из наблюдений над творчеством целого ряда талантливых и гениальных актеров можно уловить некоторые характерные признаки, сопутствующие их творчеству, общие для всех и являющиеся таким образом элементами творческого состояния.

Признаки эти пока следующие: 1) мышечная свобода; 2) сосредоточенность; 3) наивность.

Что такое мышечная свобода?

Мышечной свободой называется такое физическое состояние человека, при котором на то или иное физическое движение тратится столько мышечной энергии, сколько ее необходимо и достаточно именно для этого движения, но не больше, затрата большего количества энергии создает мышечное напряжение.

Состояние мышечной свободы является нормальным состоянием человека, во всякий момент ощущающего, мыслящего, словом, сосредоточенного на каком-либо физическом или психическом объекте и не заботящемся о приведении в действие тех или иных мышц тела, **которые действуют непроизвольно, автоматически, но именно так**, как это в данный момент необходимо в зависимости от полученного впечатления.

Ощущение мышечного напряжения знакомо каждому, каждый в своей жизни переживал моменты, когда вдруг вместо спины ощущается проглоченный аршин, руки становятся ненавистными мешающими придатками, ноги – несгибающимися бревнами, гортань превращается в сплошную спазму, а все тело представляет собой многопудовую обузу, и когда все внимание и сила воли направлены на то, чтобы не наделать слишком непоправимых бед.

Так как актер, выходя на сцену, должен перенести туда все свои жизненные способности, ясно, что должна быть захвачена с собой свободная способность воспринимать известным образом окружающую жизнь, т.е. сосредоточенность, что возможно исключительно при мышечной свободе.

Итак, одним из условий творческого состояния является мышечная свобода, и актер должен уметь ее достигать.

Достигать мышечной свободы, т.е. освобождать все мышцы тела (кроме мускулов сердца, о которых речь особая впереди), можно научиться с помощью упражнений, а именно: нужно изучить свое тело, почувствовать каждый мускул и в различном порядке производить напряжение и затем освобождение, например: напрячь последовательно мускулы ступней, голеней, бедер, живота, поясницы, груди, спины, гортани, шеи, головы и затем последовательно освободить совершенно. Порядок этой гимнастики предоставляется выработать каждому и упражняться ежедневно. В процессе таких упражнений вырабатывается способность контролировать свое тело и освобождать перегруженные мышцы. Впоследствии эта способность становится **автоматической**, что как раз и является целью описанных упражнений, т.к. до того момента, пока контроль остается автоматическим, внимание будет связано, а целью достижения мышечной свободы является освобождение внимания.

Итак, подчеркиваю: необходимо воспитать в себе инстинктивный контроль, способный в момент появления мышечного напряжения немедленно его уничтожить. Необходимо также помнить: **каждую минуту своего пребывания на сцене актер должен быть мышечно свободным.**

17 августа 1918 г.

5-й урок Б.Е. Захавы

СОСРЕДОТОЧЕННОСТЬ

Что такое сосредоточенность?

Сосредотачиваясь, обращают свое внимание на объект при помощи 5 органов чувств.

Объектом внимания может быть: предмет, звук, мысль, а также чувство, свое собственное или партнера.

Мысль можно сосредоточить только на мысли. Способность чувствовать сосредотачивается только на чувствах своих или на переживаниях другого человека. **Каждую минуту пребывания на сцене актер должен иметь объект внимания или в неисчислимую минуту времени он должен уметь увлекать свое внимание.**

Мы должны в себе воспитать способность увлекать свое внимание по заказу и делать это не формально, а по-настоящему.

Очень трудно сосредоточить свое внимание на мысли и на чувстве. Очень мало есть актеров, которые мыслят на сцене как лицо, изображенное автором. Но актеру необходимо авторское сделать своим. Нередко мысль на сцене является импульсом к чувству. Быть мышечно-свободным и увлечь объектом свое внимание – этого еще недостаточно.

ВЕРА, НАИВНОСТЬ и ОПРАВДАНИЕ

Актер должен уметь относиться к неправде как к правде совершенно серьезно, иначе говоря, он должен **верить в важность происходящего на сцене.**

Как только актер перестает верить или теряет объект внимания или становится мышечно-напряженным, сейчас же появляется штамп. В ином же случае штампа быть не может. Если я ясно вижу своего партнера и воспринимаю его слова, как в жизни, то штампа не будет. Это живое **приспособление** к живому объекту – необходимо на сцене. Зритель верит в происходящее на сцене только тогда, когда верит актер. **Нужно каждую минуту пребывания на сцене верить в важность происходящего на ней.**

Как этого добиться?

Для этого я должен **оправдать** все происходящее на сцене, т.е. **найти причину** каждого факта, действия, слова, мысли и т.п.

Вера находится при помощи оправдания. Оправдание – путь к вере. Вера, найденная через оправдание, называется **наивностью**. (Вера очень связана со вниманием.)

Для того чтобы развить способность верить, надо делать упражнения на оправдание.

Оправдание – такое объяснение, в которое верит моя душа. Оправдывать – значит развивать свою фантазию.

КРУГ ВНИМАНИЯ

Если актер мышечно-свободен, сосредоточен и верит в важность происходящего на сцене и действует, тогда говорят, он находится в **кругу внимания**.

21 августа 1918 г.

6-й урок Б.Е. Захавы

(Присутствовал Ю.А. Завадский)

ПУБЛИЧНОЕ ОДИНОЧЕСТВО

В кругу внимания можно быть у себя в комнате и на сцене. Последний случай носит название **публичного одиночества**.

УПРАЖНЕНИЯ НА КРУГ ВНИМАНИЯ

Ваше тело обладает свойством запоминать движения, ощущения, вкус, звуки и т.п. Эти движения и ощущения мы можем повторять, не имея той причины, от которой они возникли. Эта способность нашего тела называется **аффективной памятью**, а действия, которые мы производим при помощи этой способности, называются **аффективными действиями**.

Делали упражнения на аффективные действия:

Липовская 1) Надо налить стакан чая из самовара. Причем чайник стоит на самоваре;
2) Принести кувшин с водой из соседней комнаты.

Подкопаева – играть в маленький черный мячик.

Толчан – принести ведро воды.

Антонов – отщипнуть от полена лучину для самовара.

На дом были заданы следующие упражнения:

Антонову – ставить самовар.

Глазнеку – выпиливать.

Подкопаевой – мыть посуду.

Липовской – причесываться.

Примановой – стирать белье.

Толчану – столярная работа.



27 августа 1918 г.

7-й урок Б.Е. Захавы

Показывают заданные этюды.

Глазек – выпиливает.

Б.Е.: «В общем хорошо. Хорошее внимание. На следующий раз то же самое, но с меньшим напряжением. И затем новое – одеваться».

Присманова – стирает белье.

Б.Е.: «Хорошо, но не чувствуется вода. На следующий раз то же самое».

Липовская – причесывается.

Б.Е.: «Хорошо. На следующий раз мыть полы».

Толчан – столярная работа.

Б.Е.: «Не все чувствовал. Еще то же самое».

Волнухиной¹³ – задано рисовать.

13

Возможно, Волнухина Елена Сергеевна (1893–1981) – дочь скульптора С. М. Волнухина. В 1917 г. окончила филологический факультет МГУ, затем работала преподавателем русского языка на рабфаке.

Играют этюд: Липовская и Присманова.

«Две подруги живут в одной комнате – поссорились, не разговаривают. Присманова читает книгу. Входит Липовская и садится пить чай. Присманова хочет помириться».

Общий этюд: «Все пришли в церковь. Идет богослужение».

Залманов¹⁴ читает: «Дерево стонет», «Зеленый шум».

Играют этюд: Волнухина, Присманова, Глазек и Залманов. «Вагон железной дороги. Смеркается. Дело происходит зимой. Идут трое. На остановке входит Глазек».

Б.Е.: «Глазек внутренне не серьезен».

14

Залманов Александр Елизарьевич – участник Мамоновской студии, затем в группе воспитанников Студии Вахтангова (1918–1920).

30 августа 1918 г.

8-й урок Б.Е. Захавы

Волнухина – рисует.

Б.Е.: «Все сделано формально, не от чувства, а от знания. Не чувствуется природы, предметов. Еще раз то же самое».

Антонов – отказался, не работал.

Липовская – моет полы. Б.Е.: «Не сделано. Еще то же самое».

Общий этюд: 1) Все входят в читальный зал. Друг с другом не знакомы; 2) В приемной у зубного врача. Липовская – ассистентка, вызывает всех по очереди в кабинет врача».

Б.Е.: «У всех несерьезное отношение. Все кого-то играли. На сцене необходимо быть серьезным. Но быть серьезным не значит, что нельзя улыбаться. Для того чтобы смеяться на сцене, нужно быть внутренне серьезным».

Глазнев, Залманов, Антонов, Толчан, Липовская и Волнухина (по очереди) делают этюд на публичное одиночество. «Своя комната. Сидишь один. Никто на тебя не смотрит».

Подкопаева делает следующий этюд «Одна в комнате. Ждет кого-то. Тот все не приходит. Она решает поехать к нему сама».

11 сентября 1918 г.

9-й урок Б.Е. Захавы

Постоянная готовность актера к творчеству называется **артистичностью**. Актер при всяких жизненных обстоятельствах должен себя заставить (**Замечание Е. Б. Вахтангова: Уметь увлечь.**) идти на сцену с радостью. Способность быть артистичным нужно в себе вырабатывать. Для определения творчества необходимо знать, что такое действие.

Во всех учебниках пишется, что драма – это такое искусство, в котором человеческая жизнь изображается в действии. И это совершенно верно.

Самое важное на сцене – это действие. Что же такое действие? Действие всегда отвечает на вопрос «Что делать?».

- 1) Что я делаю – цель.
- 2) Для чего я делаю это – хотение.
- 3) Как я делаю – приспособление.

Все эти три элемента составляют творческую задачу. При одной и той же цели и различных хотениях чувства бывают различны. Я прячусь. Если я не спрячусь, меня могут поймать и убить. Здесь будет чувство страха, волнения и т.п. Но можно прятаться также и для того, чтобы напугать кого-нибудь. Здесь будет чувство задора и т.д.

Цель и хотение – это элементы **сознательные**. Работа над внутренней сущностью роли и заключается в определении этих двух элементов.

Третий элемент – приспособление – элемент **бессознательный**, и определить его заранее нельзя.

Что же такое творчество на сцене? Определим пока так: **красивое, четкое и логичное выполнение задач**.

Логичным выполнение будет тогда, когда каждая задача вытекает из предшествующей.



Мамоновская студия

Актер должен играть только задачи, но не чувства. Чувств играть нельзя; они являются только результатом выполнения задач. Например, я сижу в тюрьме. На сцене, по-видимому, нужно играть отчаяние. И актер театра представления пишет на полях в этом месте роли «отчаяние» и играет его. Получается штамп. Чтобы избежать штампа, надо найти задачу. Первая задача – это освободиться из тюрьмы. Я попробую сломать решетку, попробую действительно освободиться, и если у меня ничего не выйдет, тогда, может быть, придет чувство отчаяния.

Или в каком-то месте роли написано: «Ха! Ха! Ха!». Актер на полях пишет «смех» и старается на сцене смеяться, но это звучит фальшиво. Опять нужно найти задачу – удерживаться от смеха. Ведь чем больше мы сдерживаемся, тем больше мы смеемся и т.д.

Итак, **чувство является результатом решения задачи.** Всякое действие или задача отвечает на вопрос: чего я хочу? Например, я хочу обидеть, убедить, убрать комнату и т.п. Чувство ни на какой вопрос не отвечает, оно возникает помимо воли. Я гневаюсь – это чувство. Я утешаю – это уже действие.

Я молюсь – может быть и чувством, и действием, в зависимости от обстоятельств. Присутствие волевого элемента, элемента хотения – отличает задачу от чувства. Элементом приспособления определяется талантливость. Чем разнообразнее приспособления актера, тем он талантливее. Однообразие

приспособлений – штамп, характеризует бездарных актеров.

Если партнер играет иначе, чем прошлый раз, то, приспособливаясь к нему, буду тоже играть иначе.

Поэтому приспособления нельзя заранее себе наметить, это должно возникнуть на сцене помимо воли актера. Итак, первые два элемента: цель и хотение, определяются сознательно. Определить их можно путем рассудочным и путем интуиции. Вначале ее находят рассудком, а в процессе работы ее познают интуитивно.

Иногда кажется, что задача дана автором и ее не надо искать. Например, у автора сказано: «Успокойтесь ради Бога!», и актеру кажется, что его задача

успокоить партнера. Но задача очень редко имеет смысл слов и чаще совершенно не совпадает с ним. Иногда же бывают противоположные смыслу слова. Так, например, в словах «Который час?» могут быть разнообразные задачи. Я спрашиваю «Который час?», потому что спешу или хочу спать, или же хочу сказать: «Как мы засиделись» и т.п. Без определенной задачи этот вопрос никогда не задается.

Работа над ролью заключается в том, чтобы возможно тоньше найти задачу. Актер должен играть не чувства и не слова, а задачи, которые лежат под текстом.

Выполняя на сцене ряд задач, актер создает образ. Те чувства, которые возникают в процессе выполнения задач, создают **гамму чувств образа**, которая обозначает **внутреннюю характерность** последнего.

Актер приходит на сцену со своим внутренним багажом. С результатом комплекса случайностей. Актер перед выходом не должен уходить в себя для того, чтобы сосредоточиться. Он должен выйти на сцену таким, каков он есть, найти объект внимания и разрешать задачи, результатом которых и будут чувства.

14 сентября 1918 г.

10-й урок Б.Е. Захавы

СИСТЕМА ПЕРЕЖИВАНИЙ

На сцене надо играть задачи, а не чувства, которые сами придут помимо воли актера.

Замечание Е.Б. Вахтангова:

Это надо хорошо понять и в это надо хорошо, до конца поверить. Е.В.

Если он будет решать задачи. Есть разница между чувствами в жизни и на сцене. В жизни чувство вызывается каким-либо настоящим поводом, а на сцене причины чувства условны. Наша душа обладает способностью запечатлевать чувства. Эта способность называется **аффективной памятью**.

Чувства, возникшие путем аффективной памяти, называются аффективными (повторными), которые отличаются от чувств в жизни тем, что не требуют никакой затраты физической энергии. Здесь требуется абсолютное отсутствие мышечного напряжения.

Замечание Е.Б. Вахтангова:

Зачеркнуто потому, что это совсем неверно. На сцене актер переживает какое-либо одно из двух жизненных чувств, но оно находится под сознанием и происходит наслаждение от творчества, от удовольствия или неудовольствия в зависимости от того, играет он хорошо или плохо.

Об этом рано. Нет такого чувства, которого бы взрослый человек не пережил. Если чувство болезненное, сложное, то при своем распаде на отдельные элементы оно доступно, знакомо каждому. Актер может только не пережить причин, т.е. поводов чувств, какие дает автор ему. С точки зрения актера водевиль, комедия и драма одинаковы. В водевиле смешны не чувства, а положения. Приготавливая роль, актер должен вспоминать природу этого чувства, причины, которые породили его в душе.

Об этом я сам когда-нибудь расскажу. Пока важно знать, что играть надо задачи. Е.В.

20 сентября 1918 г.

11-й урок Б.Е. Захавы

Слушали вновь поступающих:

Ильина¹⁵ – читала «Большой» Бальмонта.

Горецкая¹⁶ – рассказ и стихотворение.

Бао¹⁷ – рассказ.

Все четверо делали этюд: пришли экзаменоваться в Студию и никого там не застали. Делали затем упражнения на аффективные действия.

Глазек – утренний туалет.

Липовская – моет полы.

Б.Е. рассказывал об исканиях на сцене. На сцене нужно искать, а не демонстрировать.

15

Ильина – неуст. лицо.

16

Горецкая Татьяна Владимировна – участница Мамоновской студии, далее в статусе кандидата в члены Студии Вахтангова (1918–1920).

17

Бао (Курина) Вера Казимировна (1896–?) – ученица Е.В. Вахтангова по Курсам драмы Халютиной (1914–1915), Мансуровской студии (1915). Участница Мамоновской студии.

27 сентября 1918 г.

12-й урок Б.Е. Захавы

Читают стихотворения:

Скоцырев¹⁸: «Проезжайте», «В голубой далекой спальне» А. Блока.

Прудников¹⁹: «Катерина» Некрасова, «Ворона и лисица» Крылова.

Темп, повышенная и пониженная энергия.

В жизни мы совершаем наши действия в определенном, обычном для каждого, темпе в зависимости от нашего темперамента. От чего зависит темп?

Темп зависит от условий, в которые ставлю оправдание задачи.

Например, мы каждое утро одеваемся обычно в определенном темпе, но бывают случаи – проспирь, а в определенный час необходимо быть где-нибудь, тогда ускоряешь темп своих действий. Ускоренный и замедленный темп, **зависящий от оправдания**, создает различные душевные состояния: **повышенную или пониженную энергию**. Актер должен уметь каждую задачу выполнять в том темпе, в котором от него требует пьеса.

Русским актерам надо учиться выполнять задачи в повышенном темпе, потому что вообще русским свойственно делать все в пониженной энергии.

Делают этюды на повышенную энергию:

1) Маленькая электрическая фотография на Тверской, Залманов – фотограф. Глазнец, Горецкая, Волнухина, Прудникова, Василевская²⁰.

2) Играют Скосырев и Глазнец.

Скосырев – портной. Глазнец – заказчик. Приходит заказывать фрак.

ОБЩЕНИЕ

Зрителю интересно только то, что интересно актеру. Например, на сцене интригуют. Один актер скрывает по-настоящему, а другой выпытывает по-настоящему, тогда зрителю интересно.

Между актерами возникает взаимодействие, т.е. мое «Я» действует на «Я» партнера или мое «внутреннее» действует на «внутреннее» партнера. Я знаю, что я делаю по отношению к нему и для чего я это делаю. И все, что я делаю на сцене, я должен делать для партнера, а не для публики.

Замечание Е. Б. Вахтангова:

Молодцы! Очень хорошо и главное – очень верно – в смысловой последовательности – занимайтесь. Не торопитесь идти дальше, пока не поймете хорошо того, чем заняты в данный момент. Вы и не заметите, как вырастаете, как сложитесь в хорошо чувствующих художников. Терпеливо, капля за каплей, радостно открывайте душе своей новое и новое. И Б.Е., и Ю.А., насколько я умею судить из этих, очень хорошо ведущихся дневников, занимаются чудесно и настойчиво. Желал бы видеть журнал посещений. Скоро приду к вам побеседовать и проверить ваш маленький путь. Вахтангов. Уроков через 5–6 пришлите опять. 1918 г. Е. Вахтангов.

Константин Сергеевич говорит: «В театре представлений актер подобен кокетке, которая кокетничает с Петром, чтобы заинтересовать Ивана. Как только я не общаюсь, я штамную».

Скосыреву дали на дом упражнения на аффективные действия – разобрать библиотеку и составить каталог.

18

Скосырев – неуст. лицо.

19

Прудникова – неуст. лицо.

20

Василевская Александра Александровна (1901–1977) – участница Мамоновской студии, затем в группе воспитанников Студии Вахтангова (1918–1920).

28 сентября 1918 г.

13-й урок Б.Е. Захавы

Делали этюд на ускоренный темп: 1) Станция железной дороги.

Поезд стоит 3 минуты.

Скосырев – сторож у дверей. Называет звонки.

Бао – жена буфетчика. Продает булки.

Глазек – буфетчик.

Остальные – пассажиры.

Б.Е.: «Общее впечатление хорошее. Скосырев – внутренне несерьезен».

2) Час ночи. Небольшая станция железной дороги. Ждут ночного поезда, который сильно опоздал (пересадка). Этюд общий.

3) Этюд общий. Платформа маленького дачного поезда. Вечер. 8 ч. Конец мая. Хорошая погода. Пахнет сосной. Не жарко. Залманов и Скосырев – влюблены в Горецкую. Залманов – пользуется взаимностью. Скосырев ревнует. Горецкая приехала на дачу в гости к подругам.

Глазек и Бао – муж и жена.

Волнухина и Ляуданская – их дочери.

Липовская – их знакомая, живет в той же местности. Ей нравится Скосырев.

Прудникова ни с кем не знакома.

4) Залманов и Скосырев – братья. Липовская – сестра.

Сидят в гостиной, где топится камин. В соседней комнате лежит их отец при смерти.

Б.Е.: «У Липовской и Скосырева общение было. У Залманова не было ни веры, ни объекта внимания».

5) Волнухина и Липовская – подруги. Поссорились. Волнухина делает первый шаг к примирению. (Общение было.)

Замечание Е. Б. Вахтангова:

Хотя бы так кратко, но надо писать о впечатлении.

6) Скосырев похвастался перед своим товарищем, что он хорошо поет. И в подтверждение сего дал в газетах публикацию, что нуждается в аккомпаниаторше. Его товарищ хочет его разыграть и просит свою знакомую Бао, которая учится в Драматической студии и никакого отношения к музыке не имеет, – сыграть этюд для Студии – т.е. предложить Скосыреву свои услуги. Бао соглашается. (Общение было.) И осуществляет это.

О ВОСПИТАНИИ АКТЕРА

Творчеству на сцене – научиться нельзя.

Система Станиславского ничему **не учит**, а воспитывает актера. Вся система создает атмосферу, которая действует на актера. Хотя ее усваивают по частям,

но на практике ее нельзя применять частично. Так, например: нельзя разрешать задачи, не имея объекта внимания.

Эта система обладает свойством при групповом задании воспитывать коллектив. Она изменяет духовную структуру человека, но не задается непосредственной целью совершенствовать внешнюю технику (голос, пластичность и т.п.).

Система оказывает только косвенное влияние на внешнюю технику, потому что все, что происходит с нами внутри, отражается и на внешнем. Например: от знания, что я делаю на сцене, я приобретаю четкость, когда я ясно подаю мысль – улучшается дикция и т.д.

Система воспитывает: 1) **Внимание**, т.е. воспитывает способность сосредотачиваться на сцене.

Внимание – проводник чувства и необходимое условие общения. Выполнение задач вызывает в нас аффективные чувства, которые имеют дело с моей душой. Система воспитывает: 2) **Душу**, т.е. внутреннюю технику или способность ЖИТЬ на сцене: обонять, осязать, воспринимать чувства партнера и т.д. И, наконец, система воспитывает: 3) **Дух**. Человек служит добру, нужно сделать всех людей счастливыми и т.д. – все эти требования лежат в области духа.

И каждую пьесу можно играть в плоскости души и в плоскости духа.

В пьесах Ибсена обыкновенно бывают два действия: первое играют в плоскости души, а второе в плоскости духа.

Система воспитывает праздничную сторону существа актера. Она делится на две части: 1) **подготовка к творчеству или воспитание актера** и 2) метод работы.

Замечание Е. Б. Вахтангова:

Опять повторяю: не на две. Пока ее можно подразделять так:

1. *Общая часть – учение о бессознании*
2. *Воспитание сценических возможностей*
3. *Метод работы*
4. *Творчество*

К методу работы относится – искание задач.

Только система Константина Сергеевича учит методу работы над ролью. В Малом театре, например, существуют традиции. Щепкин давал советы: «Наблюдай жизнь и из жизни бери». Но все это не школа. В то время как традиции и советы выдыхаются – система прогрессирует. От традиции остается только внешняя оболочка, а душа умирает. Щепкин когда-то сыграл это место роли так, и теперь молодой актер старается это повторить – но это не живое творчество – это бальзамированный труп, души здесь нет. Традиция – это штамп. Только там есть искусство, где все, что делается на сцене, смочено живым чувством.

2 октября 1918 г.

14-й урок Б.Е. Захавы

О БЕССОЗНАТЕЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Всякое творчество – есть процесс бессознательный.

Те произведения литературы, где много рассудочного элемента, мы не назовем художественными. Как же рассудочный элемент согласован с творчеством?

Система не учит играть, она только подготавливает к творчеству и дает метод работы.

Когда мы говорим о мышечной свободе, мы хотим развить в себе **непроизвольного контролера**. Уже тут видна связь между рассудочным и бессознательным элементами. Мы сознательно развиваем способность – быть мышечно-свободным.

Для развития способности внимания также нужно упражняться, чтобы уметь сосредотачиваться бессознательно.

В области веры то же самое: оправдывать нужно бессознательно, но эту способность к бессознательному оправданию мы развиваем в себе сознательно.

В общении нужно воспитать себя так, чтобы **я не мог общаться**. То же и в отношении задачи. Сознательные элементы – цель и хотение. Приспособление же – элемент бессознательный.

Бессознательное приспособление и есть творчество?

Система устраняет препятствия к выявлению бессознательного.

Штамп мешает выявлению бессознательного. Нужно учиться убирать штамп, потому что он мешает творчеству. Это и есть воспитание актера.

ОБ ЭЛЕМЕНТАХ ЧУВСТВ. (К задаче)

Чувства играть на сцене нельзя. Надо играть только задачи. Например, по пьесе надо любить девушку, но ведь любовь как чувство играть нельзя. Какие же нужно поставить себе задачи? Каждое чувство разлагается на элементы: оно складывается из ряда хотений.

Так чувство любви: 1) Найти в ней нечто приятное. 2) Стать самому лучше, чтобы быть достойным ее. 3) Заинтересовать ее собой, для того, чтобы добиться взаимности и т.д.

Но этого мало. Это только первая часть процесса. Нужно работать до того момента, когда от чувства будут получаться хотения.

Надо задачи впитывать в себя органически, до тех пор, пока в моей душе не останется **одна кнопка**, которая при нажатии вызывает все чувства роли и носит название **зерна роли**.

В работе над ролью наступает такой момент, когда задачи забываешь. С того времени начинается творчество. Я перестаю быть самим собой и живу образом.



Мамоновская студия

3 октября 1918 г.

15-й урок Б.Е. Захавы

Делают этюды на общение:

1) Играют этюд: Присманова и Глазнец, Антонов.

Действие происходит в Крыму. Очень жарко. 12 ч. дня. Оба пришли на свидание в одно и то же место. Но та барышня, с которой было назначено свидание с Глазнецом, не пришла. Знакомый Присмановой опоздал. В этот промежуток времени Глазнец хочет с ней познакомиться. Присманова из мести, что ее знакомого еще нет, – поддается и знакомится с Глазнецом. Приходит Антонов и застаёт их в мирной беседе.

2) Играют этюд: Бао, Василевская, Волнухина, Иволгина²¹, Липовская, Антонов, Глазнец, Скосырев.

Страстная суббота. Все собираются к заутрени.

Бао – мать; Глазнец – отец; Волнухина и Липовская – дочери. Василевская и Иволгина – их подруги; Скосырев – брат; Антонов – знакомый. Скосырев влюблен в Василевскую, а Василевской нравится Антонов, который в свою

21

Иволгина Елена Сергеевна – участница Мамоновской студии (1918/1919), Студии Гунста (1919) и Студии Вахтангова (1919/1920).

очередь влюблен в Липовскую. Волнухина – старается всем угодить и устраивает свидания.

3) Играют этюд: Горещкая, Куприевич²², Лопухина, Присманова и Шмерлинг. Страстная суббота. Их отец сильно болен. Лежит в соседней комнате. Лопухина – мать; Горещкая и Присманова – дочери; Шмерлинг – брат; Куприевич – сиделка у больного.

Замечание Е. Б. Вахтангова:

Надо писать, как прошел этюд: что хорошо, что плохо (очень кратко), общее впечатление.

АФФЕКТИВНЫЕ ЧУВСТВА. ДУХОВНОЕ ВОСПИТАНИЕ АКТЕРА

До сих пор мы говорили о сценическом воспитании актера.

Духовное воспитание актера стоит в тесной связи с аффективными чувствами. Константин Сергеевич говорит, что при помощи аффективных чувств мы можем играть: драмы, комедии и т.д., но есть формы искусства более высокие, где чувства не повседневные, а праздничные. Такие чувства свойственны – трагедии. Хотя встречаются также и в драме, но только в таких, где бывают два действия: в плоскости души и в плоскости духа.

Праздничным чувством может быть не только радость, но и сильное горе. Где же найти такие чувства?

Современные актеры очень изощрены в технике сценического искусства, но все чувства, которые они переживают, находятся на земле. И поэтому теперь в театрах тоска по романтизму, ищут выхода из будней. Но все искания новых театров, Камерного и Комиссаржевского, ни к чему не приводят, потому что их искания выражаются во внешнем и не затрагивают духовной стороны. Такой театр может родиться только на духовном воспитании актера, потому что, если мы в жизни никогда не переживаем высоких чувств, то и на сцене они не вызовутся.

Леопольд Антонович Сулержицкий²³ предъявляет к актеру такого театра суровое требование: актер сам должен стать чище и лучше, прежде чем идти на сцену.

Нужно к пьесам подходить с чистой душой. Праздник на сцене – это праздник больших чувств.

Эту сторону аффективных переживаний мы должны в себе воспитывать.

Проверил Е. Вахтангов

23 декабря 1918 г.

22

Куприевич Зинаида – участница Студии Гунста, затем Мамоновской студии.

23

Сулержицкий Леопольд Антонович (1872–1916) – театральный режиссер, художник, педагог и общественный деятель. Сподвижник К. С. Станиславского, учитель Е. Б. Вахтангова. Руководитель Первой студии МХТ.

25 августа 1918 г.

1-й урок Ю.А. Завадского

Все упражнения, которые мы делаем, имеют своей целью – подготовку к творчеству, делать упражнение ради упражнения не имеет смысла. Этюды бывают сценические и не сценические. В сценических этюдах всегда есть связь между актерами и зрителем. В несценичном этюде этой связи не требуется. Дети, когда играют между собой, совершенно не обращают внимания на окружающих.

Делали следующие этюды:

1) Все приходят держать экзамен в Первую студию. Друг с другом не знакомы.

2) Все по очереди слушают, скоро ли кончится разговор о нем в соседней комнате – боится быть застигнутым.

Дано на дом упражнение:

Вызван телеграммой, ждешь поезда, его долго нет.



Ю.А. Завадский

1 сентября 1918 г.

2-й урок Ю.А. Завадского

Играют этюды:

Волнухина. Лето. Сидит на веранде, 8 ч. вечера. Ждет кого-то к ужину, но он не приходит.

Ю.А.: Было мышечное напряжение.

Присманова. Зима. 7 ч. утра. Спешит куда-то уйти, но не может, пока не посоветуется, а тот [партнер] спит.

Толчан. Бродил по дороге. Добрел до усадьбы. Просил сторожа впустить. Его впустили в комнату, не обитаемую с давних пор. Ляуданская. Тот же самый этюд, что у Присмановой, но важного дела нет. Ждет, пока проснутся.

Липовская и Глазек. Обманывают друг друга. Он приходит к ней. Ее нет дома. Тогда он садится в кресло и притворяется спящим. Приходит Липовская. Принимает это за правду и ждет, пока он проснется.

Антонов, Подкопаева и Шмерлинг. В музее.

Антонов и Глазек. (По очереди.) Бродил. Заблудился. Набрел на домик. Стучит. Никто не отпирает. Входит. Никого нет.

Присманова. Нужно непременно войти в комнату. Там лежит близкий больной человек.

Замечание Е. Б. Вахтангова:

Очень хорошие примеры (2-го урока).

4 сентября 1918 г.

3-й урок Ю. А. Завадского

Ю.А. (Антонову): Вы не свободны, это сценический недостаток, который можно исправить упражнением на внимание.

Играют этюды:

Антонов. Он в продолжение 2-х месяцев отсутствовал в Студии. Явился теперь туда, но никого не застал. Сосредоточиться на мысли о Студии.

Лопухина. 1) Стереть пыль с пианино. 2) Разобрать ноты для того, чтобы сдать их определенному лицу.

Подкопаева, Лопухина и Толчан. Убирают комнату.

Подкопаева. Позабыла очки. Надо их немедленно разыскать.

Залманов и Шмерлинг. Залманов в какой-то стране. Осматривает музей. Встречает там интересного туземца (Шмерлинга), которого старается сфотографировать. Тот в свою очередь заинтересовывается Залмановым и всячески его рассматривает.

Глазек. Дана роль придворного, и необходимо выдумать какой-то необычайный испанский поклон.

8 сентября 1918 г.

4-й урок Ю. А. Завадского

Играют этюды на аффективные действия:

Залманов. 1) Набивает папиросы.

2) Смотрится в зеркало.

3) Слушает.

Ляуданская. Нужно поймать ребенка, который все от нее убегает. Ю.А.: Никогда не надо обдумывать заранее, как будешь играть данный этюд. Это должно быть непосредственно, иначе не будет правды.

Лопухина. 1) Перед ней лежит географическая карта, нужно найти определенный город.

2) Пудрится перед зеркалом. Пудра рассыпалась. Надо подобрать.

3) Связывает снопы.

Присманова. 1) Поздно вечером. На опушке леса. Сидит на пенечке. Имела только что неприятный разговор. Он ушел. Сумерки сгущаются. Шумит лес.

2) Попала днем случайно в театр в первый раз. Ее провели за кулисы, и она попадает в уборную знаменитой актрисы. Все для нее ново. Не хочет, чтобы ее там застали.

Волнухина и Шмерлинг. Она именинница. Ждет к себе Шмерлинга в гости. Но когда он приходит, она прячется.

Глазек. Пришел в комнату, снятую для Студии. Должен распланировать, где будет сцена; сколько нужно тесу, материи и т.п.

Толчан. Изобразить апаша для живой картины.

Липовская. В артистической уборной перед выступлением в концерте.

Шмерлинг и Глазек. (По очереди.) Нужно войти в холодную воду и окунуться.

Залманов. Занимается гимнастикой.

(Слушали новую. Страдает дикция С, З, Ц.)

13 сентября 1918 г.

5-й урок Ю.А. Завадского

Играют этюды:

Волнухина. Наблюдает за Глазнеком (который ее не видит) с тем, чтобы: 1) испугать его; 2) изобразить потом в кабаре; 3) заставить его взглянуть на себя.

Присманова. 1) Подходит к двери и стучит в нее с тем, чтобы предупредить, что она входит; 2) позвать кого-то.

Глазек. Учит стихи: 1) обманывает, чтобы убедить, что учит; 2) просто учит.

Закуривает папиросу с тем, чтобы 1) подразнить кого-нибудь; 2) чтобы прошла головная боль.

Егорова. Петь, чтобы: 1) слышали в соседней комнате; 2) приготовиться к уроку.

Замечание Е. Б. Вахтангова к 3, 4 и 5 урокам:

Очень хорошо.

16 сентября 1918 г.

6-й урок Ю.А. Завадского

1) Задачи как результат отношений.

2) Энергичность задачи.

3) Создание прошлого.

16 сентября 1918 г.

7-й урок Ю.А. Завадского

Новые отношения мои к партнеру делают меня иным. Мою задачу определяет возникшее сейчас мое отношение к партнеру. Чтобы поверить в свое новое отношение к кому-либо, надо создать себе прошлое. Надо найти происхождение этих отношений, кусочки жизни, предшествующей сегодняшнему событию на сцене.

Замечание Е. Б. Вахтангова:

Создать фантазией. Человек рождается с необъятным запасом возможностей, способностей и устремлений, а обстоятельства его жизни отбирают то или иное.

У человека лицо – внешнее выражение внутреннего образа, на которое события кладут свой отпечаток. И не только лицо, но и фигура его несет на себе года весело или печально прожитой жизни.

ИСКАНИЕ ГРИМА

Мой день с утра.

Дан этюд Антонову и Глазнек. Антонов ищет друга, который скрывается, потому что его могут задержать. Глазнеку же необходимо передать тому письмо от женщины. Для этого ему нужно узнать у Антонова адрес его друга, не говоря ему, для какой цели.

- 1) Нужно знать обоим, кто этот друг.
- 2) Кто эта женщина.
- 3) Кто она для Глазнека.

25 сентября 1918 г.

8-й урок Ю.А. Завадского

Слушали вновь поступающих.

Замечание Е. Б. Вахтангова:

Нужно писать о впечатлениях и результатах просмотра.

Прудникова читала «Катерина» Некрасова, «Ворона и Лисица» Крылова.

Василевская читала «Попрыгунья Стрекоза» Крылова, «Васильки» Гофмана.

Прудникова и Василевская. Отрывок из «Месяца в деревне» Тургенева.

Делали этюды на общение:

- 1) Играют этюд: Волнухина, Липовская, Лопухина, Ляуданская, Антонов, Глазнек, Шмерлинг.

Все собрались по поводу устройства вечеринки в Студии.

2) Играют этюд: Ляуданская и Антонов. Антонов хочет приготовить отрывок и уговаривает Ляуданскую быть партнершей. Она же втайне от него готовит уже этот отрывок с другим. Ее задача – разубедить его заниматься этим отрывком.

Замечание Е. Б. Вахтангова:

Как играли?

Ю.А.: «Этюды играют не сознанием, а подсознанием. Что-то забрасываешь вовнутрь и тогда получаешь возможность импровизировать роль, т.е. выполнить задачи, не сознавая, что знаешь это заранее. В пьесе обыкновенно связан автором, диктующим задачи, а в этюде этого нет. В этюде оговаривают главным образом отношения – задачи возникают в результате их».

26 сентября 1918 г.

9-й урок Ю.А. Завадского

Играть чувство нельзя. Оно должно вызываться само непосредственно. Если актер играет и окрашивает им задачи, он становится сентиментальным. – (Я знаю, как я несчастен – и Вы – зритель – знайте!)

Я ничего не чувствую – а чувство играю – это «наигрывание» – «играние интонаций» – представление.

Наигрывание – мертвое творчество, подача заготовленных интонаций; я не живу, я только произношу слова и действую на сцене, как актер, а не как действующее лицо в пьесе. Актер же должен сделаться действующим лицом, полюбить его и поверить в оправдания, данные автором, – тогда появятся настоящие чувства.

О ТЕАТРЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ

Может быть, существуют талантливые актеры театра представлений, которые показывают различные оттенки переживаний, но это все внешнее и не заражает зрителя. В лучшем случае это занимательно.

ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ОБОСНОВАНИЕ ТЕАТРА ПРЕДСТАВЛЕНИЙ

Театр представления говорит, что во всяком искусстве ценна связь между содержанием и формой. Гармония.

А т.к. в театре переживаний фиксированной формы нет, потому что приспособления бывают различны, то гармония нарушается.

Театр представления – театр марионеток. Актеры на репетициях находят задачи и их разрешения, а затем на каждом спектакле повторяют одни и те же приспособления. Марионетки не живут, они выполняют лишь волю режиссера.

Существует два рода искусства: 1) **Статическое** (как, например: живопись, которая осуществляется в пространственных формах). 2) **Динамическое** (которое длится во времени. Например: музыка.) Театр – динамическое искусство. Основа театра, сущность театрального искусства – действие (внутренне или внешне) – театр представления искажает сущность театрального искусства, рассматривает его и применяясь к нему, как к искусству статическому. Содержание, возникающее на сцене, сейчас складывается: 1) из данного автором, 2) из вскрытого режиссером или актером, или тем и другим вместе и 3) из показанного актерами.

Режиссерское дело – вскрыть автора, помочь актерам почувствовать его, спаять их в однородном понимании автора. Выполняет же автора актер, внося себя в пьесу.

В театре переживания пьеса, автор – канва, схема, которая развивается, оживляется в момент представления.

Пьеса напечатанная и [пьеса] сыгранная – представляют различные искусства.

В театре момент творчества (т.е. возникновения содержания) одновременен с моментом его воплощения в форме, и гибкая форма, меняющаяся каждый спектакль, есть лишь следствие этого положения – как меняется форма?

Задачи, отношения (автор, режиссер) – фиксирующееся раз навсегда чувство (актер) окрашивают, каждый раз по-иному – чутко отображая возникающее содержание пьесы – осуществляют связь формы и содержания.

Театр масок – актер-автор.

Работа над ролью. **От чувства к жесту, а не наоборот.**

29 сентября 1918 г.

10-й урок Ю.А. Завадского

Куприевич держала экзамен.

Читала «Нимфы» Тургенева. (Страдает дикция Ж, Ш.)

Делали этюды.

1) Играют этюд: Липовская, Залманов, Глазек и Скосырев.

Залманов – должен сделать чертеж.

Липовская – приходит ему помешать – просит помочь ей выбрать стихотворение для концерта. И занимает стол, на котором Залманов чертит.

Затем приходят Глазек и Скосырев играть на этом же столе в карты. Липовская не пускает.

2) Играют этюд: Бао, Волнухина, Иволгина.

Бао на даче варит варенье. Приходят к ней две подруги, которые у нее гостят. Они узнали, что в соседней деревне есть колдун, и зовут Бао пойти поскорее к нему, чтобы их не застали гости.

Ю.А.: Оговорить в этюде нужно только положения, а не приспособления.

3) Играет этюд: Прудникова.

В камине горят дрова. Она сидит и подбрасывает в него дрова.

4) Играет этюд: Василевская.

Читает книгу. Вдруг в комнату влетает оса и мешают ей читать. Она прогоняет осу в окно.

5) Горецкая – раскладывает пасьянс.

6) Играют этюд: Ляуданская и Залманов.

Ляуданская ждет к себе в гости одного хорошего знакомого. В это время к ней приходит Залманов. Она всячески старается от него отбиться.

7) Играют этюд: Липовская, Глазек и Скосырев.

Скосырев и Липовская – брат и сестра. Живут на даче. К ним в гости приезжает товарищ Скосырева – Глазек. Липовская при виде его вспоминает, что он когда-то пристал к ней ночью на улице, когда она возвращалась из театра, и она дала ему пощечину. Объясняются.

Скосырев читал стихотворение «Сакья-Муни» [Д.С. Мережковского].

1 октября 1918 г.

11-й урок Ю.А. Завадского

Делали упражнения на аффективные действия.

Бао – причесывается.

Горецкая – подметает полы.

1) Играют этюды: Липовская и Присманова.

Липовская приходит к Присмановой в гости в ее отсутствие и находит в книге секретную записку. Приходит Присманова и хочет выпытать, взяла ли Липовская записку или нет.

2) Ляуданская и Шмерлинг.

На бульваре сидит Ляуданская. Приходит Шмерлинг. Она ему очень понравилась. Ему хочется заговорить с ней.

3) Волнухина и Глазек.

В саду у Волнухиной. Приходит она рано утром в сад и видит, на скамейке спит человек. Она просит его уйти. Он не хочет.

6 октября 1918 г.

12-й урок Ю.А. Завадского

Читают стихотворения:

Глазек – «Альпухара» [Ф.А. Кони] |
Шмерлинг – «Одиночество» Бунина | } и?
Липовская – «Желтые розы» Лохвицкой | }

«И?» и фигурная скобка
на три строки поставлены
Е.Б. Вахтанговым

Ю.А. говорил о подходах к стихотворениям и об их выборе.

7 октября 1918 г.

13-й урок Ю.А. Завадского

Играют этюд: Антонов, Глазек, Липовская, Ляуданская, Шмерлинг, Ско-
сырев.

Одна женщина, друг детства Глазнека, просила его передать письмо одному
писателю, другу Антонова, который уехал из этого города отдохнуть и просил
его не беспокоить. Его адрес знает только Антонов, но он эту женщину любит,
а она скрывает свои отношения с писателем. Поэтому Глазек представляется
ему как репортер газеты и незаметно должен выпытать адрес, чтобы Антонов
не догадался, для чего это.

Дело происходит в мирное время. Антонов – уланский офицер, приехал
в провинцию, где снимает комнату у одного мелкого торговца Шмерлинга.

У Шмерлинга есть сестра – старая дева – Ляуданская – очень хорошая хо-
зяйка, и дочь – Липовская, которой Антонов нравится. Антонов собирается
на бал к губернатору. В это время приходит Скосырев – денщик Антонова.

9 октября 1918 г.

14-й урок Ю.А. Завадского

Читают стихотворения:

Антонов – «Колокол» (Легенда). [Ф. Шиллера?]
Горецкая – «На 1-е января» Лермонтов – окраска слов.

1) Играют этюд: Лопухина и Волнухина.

Глазек снимает комнату у Лопухиной и рассказывает Волнухиной, что его хозяйка – ненормальна, и просит ее прийти в этом убедиться. Волнухина приходит, и ей кажется, что, в самом деле, Лопухина какая-то странная.

2) Бао и Глазек.

Тот же этюд. Бао – хозяйка. Глазек – любопытный.

16 октября 1918 г.

15-й урок Ю.А. Завадского

Играют этюд:

Глазек – студент, готовится к экзаменам.

Антонов, его друг, присылает ему записку, что в 8 ч. вечера он придет с компанией, с его разрешения, справлять именины. К Глазнеку в 8 ч. обещали прийти две барышни в гости – Иволгина и Липовская. Их Антонов приглашал к себе на именины, но они отказались, потому что обещали еще раньше прийти к Глазнеку. В 8 ч. приходят они к Глазнеку, и он рассказывает им, что сейчас придет Антонов. Они решают спрятаться, чтобы поразить его своим неожиданным присутствием. Антонову они нравятся более других. Присманова знала, что Липовская будет у Глазнека, и предупредила об этом Антонова, так что их сюрприз не был для него неожиданным.

2) Василевская и Горецкая.

Подруги-гимназистки. Выбраны подругами поднести их любимому учителю – цветы. Каждая из них хочет это сделать самостоятельно. Друг другу не уступают.

30 октября 1918 г.

16-й урок Ю.А. Завадского

Делали этюды на оправдание.

Замечания Е. Б. Вахтангова:

Ведь так я ничего не пойму. Надо писать сейчас же за данными и их оправдание.

Липовская. Подойти к столу. Придвинуть стулья. Затем их отставить. Поставить вазу на стол. Убрать ее опять на прежнее место. Посмотреть в окно. Подойти к двери. Сесть на стул. Уйти.

Горецкая. Находится в пустой комнате.

Антонов. Лежит на столе. Перед ним на полу лежит книга, в которую он смотрит.

Лопухина. Читает книгу за столом. 5 раз обходит вокруг стола. Потом опять садится читать. Все происходит у подруги в ее отсутствие.

Шмерлинг. Держит в руках стул и через щель что-то рассматривает.

Василевская. Кухня соседей. Все спят. 12 ч. ночи. Пришла из своей комнаты. Подошла к окну. Взяла кастрюлю. Налила воды. Выпила. Посидела и ушла.

Глазек. Бегает по комнате 2 раза. Прыгает через стул. Встал на стол. Снял пиджак. Полез на стол. Взял стул. Поставил его на стол. Сел на него, слез и успокоился.

Иволгина. Сидит в углу на полу. Подползает к окну. Смотрит в него. Ползет дальше. Прячется за стул. Садится на стул и читает.

Бао. Приходит в комнату. Берет стул. Рассматривает его. Потом рассматривает вазу. Садится за стол. Пересаживается на другую сторону стола. Подходит к окну. Опять садится за стол.

Делали упражнения на внимание.

Раскопали муравьиную кучу. Муравьи расползлись.

1 ноября

17-й урок Ю.А. Завадского

Делали упражнения на внимание:

1) Слушали улицу. 2) Апельсин во рту. 3) Дым в комнате. 4) Мороз. Холодно рукам. 5) Изучить свою руку. 6) Под ногами вода.

Этюды:

1) Антонов. Пришел поздно вечером в свою комнату. Электричества нет. Зажигает спичку и читает записку, которую ему передали на улице. Оказалось, что записка попала к нему по ошибке.

2) Весна. Воскресенье. Хорошая погода. Целый день свободен. Должен собраться с мыслями, как распределить день.

3) В своей комнате совершенно один. Ему надо решить очень важное дело.

4) В доме больна мать. За ней ухаживает прислуга. Но сейчас в его комнату должны передвинуть ее кровать. Комнату нужно быстро прибрать. Она спит. Любит большой порядок. Все ее нервирует.

5) Антонов и Присманова.

Антонов входит к себе в комнату и застаёт вора – Глазняка, который роется у него в письменном столе. Глазек проник к нему через окно. Он знал, что у Антонова есть казенные деньги.

6) [В рукописи отсутствует с. 36]

7) Иволгина, Глазек и Горецкая.

На даче Иволгина осталась одна. Дача состоит из четырех комнат. Она отпустила всех, потом ей стало жутко, потому что стемнело, и она позвала к себе жилищку сверху – Горецкую. Вдруг они слышат в соседней комнате шаги. Проходит Глазек – сосед по даче – чудака странный. Ему стало скучно сидеть дома, и он пришел подшутить над соседкой и познакомиться с ней. Они принимают его за вора и стараются поскорей спровадить.

8) Иволгина и Горецкая.

Иволгина – барыня, Горецкая – горничная. В полчаса Иволгиной надо собрать все вещи и переписать их.

9) Иволгина. В углу скребется мышь, а она мышей боится.

Упражнение на внимание:

Нам сказали по телефону, что 1) неподалеку от дома произойдет взрыв;

2) сейчас из другой комнаты выйдет Евгений Богратионович; 3) напротив пожар.

Замечание Е. Б. Вахтангова:

Очень хорошие примеры. Если вы дадите мне отчет о преподавателе, то вы на правильном пути и недурно его определяете. Но я хотел бы знать и об учениках. Уж вы соблаговолите. Е.В.

8 ноября 1918 г.

18-й урок Ю. А. Завадского

Все делают упражнение на внимание:

1) Звенит в ушах. 2) Мокрые руки. 3) Рассматривают материю. 4) Пахнет кухней. 5) Сидят на подоконнике 7-го этажа, свесив ноги на улицу. 6) В том же положении на 1-м этаже, подслушивая разговор, происходящий в этой комнате.

Шмерлинг. 1) Рассматривает аквариум. 2) Кормит рыбок.

Василевская – не умея, делает хлебные лепешки.

Бао. 1) Застегивает новый браслет. 2) Заводит стенные часы.

Антонов – Заводит стенные часы.

Лопухина – 1) Раздвигает стол и покрывает его скатертью. 2) Составляет игру.

Горецкая – На столе стоит корзина, в ней лежат маленькие котята, найти к ним отношение.

Липовская – Одеть куклу.

Присманова – Учить урок латинского языка.

Иволгина – Повесить картину.

Липовская – играет этюды.

Зимой в санатории на юге – одна. Привыкла каждый вечер перед сном читать молитвенные книги.

Приходит к знакомому г-ну Х и не застаёт его дома. Находит на столе тетрадь с его собственными стихотворениями, посвященными ее подруге. Липовская не знала, что «он» поэт и что находится в таких отношениях с ее подругой.

Липовская и Шмерлинг.

Шмерлинг всего два дня тому назад поступил в Студию.

Липовская назначила ему прийти к ней в 6 ч. и расположилась ему о многом рассказать. Ему же необходимо в 7 ч. быть в одном месте по делу.

Читали пьесу И. Эренбурга «Золотое сердце» и обсуждали ее.

Замечание Е. Б. Вахтангова:

Обсуждали? Это же недурное занятие, но все-таки, к чему вы пришли?

10 ноября 1918 г.

19-й урок Ю. А. Завадского

Все делали упражнения на внимание:

Рассматривают пол. 2) Слушают улицу. 3) Липкие руки. 4) Обожгли язык.

Василевская. С обожженным языком переставить предметы в комнате.

Шмерлинг. С отмороженными руками расставить стулья по стенке.

Бао. Болит голова. Нужно выучить стихотворение.

Лопухина. Прислушивается к тому, что происходит на улице, и в то же время расставляет стулья.

Иволгина. Перенести книги с полки на рояль, а на этом расстоянии две лужи. Важно не замочить ноги.

12 ноября 1918 г.

20-й урок Ю. А. Завадского

Делают упражнения на внимание.

Рассматривают какой-нибудь предмет. 2) Послушать камин. 3) Изучить руками свое лицо.

Горецкая расстраивает Иволгину. Последняя читает книгу, но чувствует, что на нее смотрят.

Липовская – пишет письмо. Внимание с письма отвлекается: 1) Рукам холодно. 2) Камин трещит. 3) Запачкала руки в чернилах. 4) Вспоминает вечерний урок Б. Е.

Лопухина, Ляуданская и Присманова.

Все незнакомы. Пришли на собрание в первый раз в незнакомый дом. Кто хозяйка этого дома, не знают. И принимают за нее друг друга. И в разговоре их задача не попасть впросак.

Толчан и Шмерлинг.

Оба пришли впервые беседовать о Студии. Каждому из них было сказано, что будет принимать Г.Х., но в лицо его не знают и друг друга принимают за Х-а.

Василевская и Глазнец.

У них есть знакомый, который хотел над ними подшутить и назначил свидание в одном и том же месте. Причем Глазнец получил письмо якобы от незнакомой женщины, а Василевская от незнакомо молодого человека. Встречаются они на скамейке бульвара. Оба друг друга не знают. Василевская думает, что это «Он», а Глазнец думает, что это «Она». В конце концов выясняется, что записки написаны одним и тем же почерком.

Шмерлинг. 1) Монах. Утром в келье молится. 2) Ходит по комнате: а) на нем надет высокий воротничок, который ему мешает. 2) Ходит. б) Новый костюм на нем, который жмет со всех сторон; с) он устал, ему 80 лет – ему 70 лет, надо передвинуть стулья в комнате; д) он очень толстый, ему трудно ходить. 3) Толстый: а) слушает улицу; б) рассматривает руку; в) подкрадывается к окну; г) делает гимнастику; е) нагибается поднять записку.

Иволгина. 1) Ходит по комнате. Ждет кого-то. Жмут страшно ботинки. Видит через окно что-то интересное. Ушли. Никого нет. Опять ощущает ботинки. Идет в сад. Хромает. Замечает интересного молодого человека, хочет показать, что ходит очень грациозно и непринужденно, причем делает вид, что его не замечает.

2) Деревенская баба. Босиком проходит лужи.

3) Барышня. В модной узкой юбке переходит лужу, на нее смотрит молодой человек. Она это чувствует.

Василевская. 1) Ходит по комнате. Ей 40 лет. Ждет кого-то по делам. На ней надето строгое английское платье с высоким воротником. Канотье.

2) В таком положении работает – перебирает книги. (Движения определенные, четкие.)

3) Она учительница. Ждет ученика. Он опоздал.

4) Хромает на одну ногу. Ждет кого-то.

5) Сидит в комнате. Читает. Влетает оса. Прогоняет осу в окно.

Ляуданская и Толчан.

Горничная и лакей – очень нарядные, накрывают стол к торжественному обеду. Друг с другом не в ладах. Оба состарились. Им около 70 лет. Складывают тарелки после обеда.

- Горецкая. 1) Все звери в клетках. Она рассматривает.
2) Она – обезьяна. Все ее рассматривают.

13 ноября 1918 г.

21-й урок Ю.А. Завадского

Играют этюды.

1) Бао и Толчан.

а) Они близкие друзья. Близки духовной дружбой, ничего друг от друга не скрывают. Сегодня Бао – скрыла какой-то разговор с Х-ом. Толчан случайно об этом разговоре узнал и старается выпытать у нее. Ей нужно найти оправдание, что заставило ее солгать.

б) Она нарочно ему солгала, чтобы его заинтересовать. Его задача – заставить ее проговориться, убедиться в неправде.

2) Общий этюд.

а) Все собрались на урок. Приходит в Студию какой-то тип, который себя очень странно ведет. (Ю.А.) Найти к нему отношение.

в) (Ю.А.) – Х – ненормальный. Найти к нему отношение.

Читали водевили: «Много шума из пустяков» [А.А. Яблочкина]
и «Слабая струна» [Л.Ф. Клервиль, П.А. Ламбер-Тибу].

17 ноября 1918 г.

22-й урок Ю.А. Завадского

Ляуданская – делает этюд на «оправдание».

В своей комнате. 1 час ночи. Стоит на окне. Прыгает. Бежит на середину комнаты. Придвигает к столу 2 стула. Становится на стол. Подбегает к другому окну. Садится на стул.

Ляуданская и Присманова.

Поискать себя куклами. Оправдать неподвижность.

Горецкая – нарядная кукла.

Глазек и Шмерлинг – куклы-горбуны.

Антонов – кукла – Дон-Кихот.

Бао – кукла-балерина.
 Василевская – кукла-старушка.
 Лопухина – кукла деревенская баба.
 Присманова – кукла-кокетка.
 Шмерлинг – кукла-священник.
 Ляуданская – кукла-Коломбина – марионетка из комедии.
 Толчан – кукла-Пьеро.
 Глазек – кукла-Арлекин.
 Липовская – кукла-Королева.
 Горецкая – кукла-пастушка.
 Ю.А.: «Напряжение куклы не есть актерское мышечное напряжение».
 Лопухина – 1) кукла-бэби; 2) кукла деревенская баба.
 Антонов – 1) разносчик с пирожками; 2) крадущийся вор.

Этюды:

Глазек и Василевская.

Глазек – цирковой учитель. Человек очень несдержанный. Учат Василевскую танцевать на столе. Она невнимательна. У нее какое-то большое горе.

Липовская (мимодрама). Одна в номере гостиницы, в незнакомом городе. Ночь. Пишет письмо. Слышит крики в соседнем номере. Прислушивается. Подбегает к двери, она заперта снаружи. Тревога.

23 ноября 1918 г.

23-й урок Ю. А. Завадского

Беседовали.

Замечание Е. Б. Вахтангова:

А можно узнать, о чем? Е. Вахтангов. 23 декабря.

Заключение Е. Б. Вахтангова:

Теперь мне нужно посмотреть на вас.

Необходимо каждому сдать:

- 1) задачу на «память физических действий»;
- 2) этюд, требующий органического молчания;
- 3) этюд на общение;
- 4) общий этюд.

Выполнение 1-го должно быть тонко, художественно, свободно, почти виртуозно спокойно.

«...» — Вперед, к новым
борьбам, радостное, возбудившее аффект
мимикри — судорожному интересу, но



Вам являюсь:
дружелюбным, свободным, радостным, возбудившим аффект
мимикри — судорожному интересу, но

**ЭПИСТОЛЯРНОЕ
НАСЛЕДИЕ
ВАХТАНГОВЦЕВ**

**1923
1940**

В основу данной публикации легло эпистолярное наследие Б.Е. Захавы, важный источник сведений о жизни Театра им. Евг. Вахтангова 1920–1930-х годов. Борис Евгеньевич бережно относился к документам и написанному слову. Сохранял черновики писем. Подчас послания остались только в черновиках, и не всегда ясно, черновики ли это или просто неотправленные письма. Некоторая неопределенность в этом отношении отнюдь не умаляет их значения. На протяжении 1920–1930-х годов Захава и по должностям, и по призванию находился в центре творческой и организационной жизни труппы, эта жизнь и наполняет его эпистолярное наследие. Логика завязанных в нем сюжетов заставляла погружаться в архивы других вахтанговцев и дополнять публикацию письмами из иных источников. Письма расположены в хронологическом порядке, образуя летопись двух десятилетий жизни труппы, летопись, конечно, далеко не полную и сосредоточенную не столько на победах театра, сколько на больших и малых проблемах повседневности. Многие письма пронизывает тема верности заветам Евгения Вахтангова, сохранения своего лица и необходимости изменять и обновлять его.

Один из самых острых сюжетов этой подборки связан с реорганизацией Художественного театра и ликвидацией его студийных ответвлений. Послереволюционный творческий кризис поставил перед Художественным театром вопрос о выживании. Левая критика дружным хором справляла панихиду по Художественному театру, объявляя его «купеческим», имеющим сугубо музейную ценность и не отвечающим требованиям революционной действительности. Гастроли театра в Европе и США (1922–1924), где были показаны спектакли, созданные на протяжении двадцати лет, подтвердили успех прошлых достижений и обнажили отсутствие новых. Стареющей великой труппе нужны были новые люди, одновременно «свои» и «другие», способные обновить МХАТ, не разрушив его. Таким источником могли бы стать студии, которые дали выход энергии и талантам целого поколения. В отсутствие

К.С. Станиславского, находившегося на гастролях, решение труднейшей задачи обновления взял на себя Вл.И. Немирович-Данченко. За ним были и право, и правота. Но родительское право натолкнулось на бунт повзрослевших «детей», стремившихся самостоятельно строить свое будущее. Если с решимостью Первой студии создать собственный театр основатели смирились довольно быстро, то битва с вахтанговцами развернулась в буквальном смысле не на жизнь, а на смерть. К счастью, выжили и те и другие. Предводителем студийцев, жаждавших самостоятельно продолжить дело Вахтангова, стал Б.Е. Захава. Практически неизвестному юноше предстояло сразиться с великими театрального мира сего – Вл.И. Немировичем-Данченко и А.В. Луначарским. С основным сюжетом сплеталась борьба за театральное здание на Арбате, на которое имел виды Наркоминдел. Сочетание отваги, доходящей до дерзости, и дипломатических умений позволило студии выжить и превратить Луначарского из оппонента в союзника.

Завоевав право на самостоятельность и преобразование студии в театр, вахтанговцы были вынуждены решать и творческие, и организационные проблемы. Принципы студийного самоуправления, следование завету Вахтангова «Вы – сами власть» были переформатированы, казалось бы, в соответствии с новой реальностью. Но организационная форма «Художественный актив», доказавшая свою эффективность на протяжении нескольких лет, вызывала идеологические подозрения советской общественности, углядевшей в них «подполье». И снова на защиту театра вставал Б.Е. Захава.

Последующее десятилетие было временем трудного, подчас драматического встраивания театра в советскую действительность. Статус «театра-попутчика» становился все менее надежным. В 1930-е годы даже сама фигура Вахтангова вызывала идеологические подозрения. В пору борьбы с формализмом его были готовы записать в «формалисты». В поисках формулы выживания Захава иногда заходил далеко. Прежних репертуарных компромиссов вроде «Путины» Ю.Л. Слезкина и «Пятого горизонта» Ш. Маркиша уже было недостаточно. В письме П.И. Новицкому Захава искал поддержки в продвижении пьесы В.Ф. Плетнева «Шляпа», с которой связывал надежды на то, что вахтанговский театр «из интеллигентски-союзнического превратится в подлинно пролетарский». Письма Л.М. Леонову, М.А. Булгакову и А.М. Горькому раскрывают лабораторию работы с драматургом, в которой сугубо театральные требования к пьесе часто сплетались с идеологическими. В процессе «доводки» пьесы театр в немалой степени становился соавтором.

Вахтанговцы нуждались в притоке новых людей. Но каждый раз возникали проблемы психологической и творческой совместимости. Перед лицом сложившейся сплоченности приглашенные таланты чувствовали себя чужими. Режиссер А. Д. Попов, проработав в театре несколько лет и поставив ряд важных спектаклей («Виринея» Л. Н. Сейфулиной, «Разлом» Б. А. Лавренева, «Зойкина квартира» М. А. Булгакова), ощущал себя чужеродным в труппе и еще в 1925 году объявил о переходе во МХАТ Второй. Лишь дипломатические усилия Б. Е. Захавы отсрочили этот уход. Письма Н. П. Акимова раскрывают сложность его творческих взаимоотношений с театром, когда, уступая производственной необходимости, художник соглашался на компромиссы, которые «ничего, кроме позора, не принесли». Особое место занимает не проясненная в полном объеме тема сотрудничества со Вс. Э. Мейерхольдом и планов постановки «Бориса Годунова» А. С. Пушкина.

Представленные в хронологическом порядке письма свидетельствуют не столько о взлетах и достижениях, сколько о повседневных человеческих, творческих, организационных проблемах и неурядицах, интригах, словом, обо всем том, из чего состоит жизнь театра.

1

Из письма Ю. А. Завадского Л. П. Русланову

28 июля 1922 г.

...Как волнительно (не тревожно, а именно волнительно) жду я осени-зимы Студии. Я очень верю в нашу мудрость, которая охранит нас от подступивших трудностей. Очень верю в себя – и так, думаю, должен каждый. Впрочем, я, может быть, иначе, чем другие. На мне, на моей работе («Женитьба») лежит исключительная ответственность. Ведь, в сущности, «Женитьба» будет первой вполне самостоятельной работой Студии («Правда» проходит под напутствием и благословением, и даже некоторым руководством Евгения Богратионовича).

Когда я говорю, что верю в себя, – это не только так, как должен каждый настоящий студент, это значит, что я не только верю в свои личные силы и хотения, но и в те начала творчества, носителем и проводником которых я являюсь. Я верю в правду своего искусства – и в нем я чувствую себя подлинным учеником Евгения Богратионовича, хотя для поверхностного глаза, может быть, представляется иначе...¹

Приводится по: Русланов В. Л.
Дом в Левшинском.
М.: Новый хронограф, 2008. С. 108.
Оригинал хранится в семье наследников.
Полный текст письма исследователям
недоступен.

Ю.А. Завадский – К.С. Станиславскому

23 марта 1922 [3] г.²
Москва. Арбат 26.

Третья студия МХАТ им. Евг. Вахтангова

Дорогой, дорогой, дорогой и глубокоуважаемый Константин Сергеевич!

Подходит весна, и надо подводить итоги прожитой нами жизни: этот первый наш одинокий год. И Вам, Константин Сергеевич, первому и единственному, хочется рассказать о том, как эти итоги предчувствуются мной.

Весной прошлой в дни Вашего отъезда, в последних разговорах с Вами определилась задача Студии нашей на этот год: проверить силы свои – не актерски узко или режиссерски – силы Студии, как самостоятельной группы, оправдываемые. Проверить, сколь крепки мы в едином ощущении задач театра, нам оставленных Евгением Богратионовичем; сколь во всех нас одинаково и крепко, действительно осознано художественное наследство Евгения Богратионовича.

И вот что случилось:

сразу же, с осени определилась неправда тех группировок, которые сложились в Студии в последний период болезни Евг.Б. Верней: эти группировки, естественные при Евг.Б., которому нужны были между ним и Студией передаточные звенья, став в положение руководящее, замещающее Евг.Б., оказались

2

Ю.А. Завадский датировал письмо 23 марта 1922 г. Но содержание письма («первый наш одинокий год», т.е. без Вахтангова, показ спектакля «Правда – хорошо, а счастье лучше» Вл.И. Немировичу-Данченко и др.) указывает на 1923 г.

1

На следующий день после этого письма, т.е. 29 июля 1922 г. состоялось собрание Студии, где Завадский уже прямо говорил о том, что оставалось скрыто между строк в письме: о необходимости нового руководителя, в чем многие увидели опасность «диктатуры». На памяти были еще свежи события конца 1918 г., когда «группа пяти» (П.Г. Антокольский, Б.И. Вершилов, Л.А. Волков, Ю.А. Завадский и Г.В. Серов) объявила, что берет власть в свои руки и наделяет себя «диктаторскими полномочиями». Так в конце концов погибла Мансуровская студия. Л.П. Русланов развернуто выступил против новой инициативы Завадского. Его выступление сохранилось в семейном архиве и было опубликовано. Оригинал недоступен исследователям. Скорее всего, выступления не стенографировались и Русланов записал свои слова постфактум: «Заменить Евгения Богратионовича нельзя. Сама мысль эта дика. <...> Станиславский назвал Евгения Богратионовича вождем.

Разве мы можем претендовать сейчас на замену вождя? Нам надо учиться, надо использовать то наследство, которое нам оставил учитель. Поэтому никакая группа, выделенная Центральным органом, ни сам ЦО заменить Евгения Богратионовича не может. <...> Преждевременное вмешательство в вопросы руководства Студией я сейчас воспринимаю до боли отрицательно. <...> Я знаю, что Ю.А. Завадский – чуткий ученик Евгения Богратионовича, и я доверчиво отношусь к его работе. Но судить о ней буду тогда, когда увижу. <...> Функции предполагаемого художественного ядра? Какие функции? <...> Создание какого-либо другого органа будет искусственным. Он не будет пользоваться авторитетом ни Центрального органа, ни всей Студии. Поэтому создание художественного ядра помимо Центрального органа, являющегося Художественным Советом, представляется мне не только ненужным, но и невозможным, вредным для Студии»

(Русланов В.Л. Дом в Левшинском. С. 109–111). Тем не менее орган, наделенный особыми полномочиями, получивший название Собрание действительных членов, переименованный позже в Художественный актив, был утвержден 26 декабря 1923 г. и сыграл важную роль в судьбе театра. Идея художественного руководителя, отвергнутая общим собранием, тогда же была возвращена Вл.И. Немировичем-Данченко, который в начале сезона 1923/1924 г. назначил Ю.А. Завадского директором Студии, которая оставалась не готова к единоначалию. Вытесненный общим неприятием, Завадский перешел во МХАТ уже в 1924 г. А Студия сохраняла преданности коллективному руководству вплоть до 1939 г., когда под давлением Комитета по делам искусства, внедрявшего повсеместное единоначалие, главным режиссером Театра им. Евг. Вахтангова был назначен Р.Н. Симонов.



К.С. Станиславский. 1920-е гг.

неживыми и несостоятельными. Пришлось, здраво и смело осмотревшись, решив твердо жить **во имя настоящего осуществления, а не во имя мнимых заслуг**, переоценить все группировки и всех персонально на работе строительства Студии во всех ее пунктах.

Такая переоценка чрезвычайно болезненна и не может быть окончательно решена в короткие сроки. И сейчас она еще не закончилась, но результаты ее сказались уже и во внешних фактах и во внутреннем самочувствии Студии.

Самым трудным пунктом такой переоценки оказался вопрос о Ксении Ивановне Котлубай. Сущность этого пункта такова: Кс.Ив. – как раз то самое звено, которое при жизни Евг.Б. как бы стояло между Студией и Евг.Б. Умер Евг.Б. – надо жить дальше с живой памятью о нем, как о нашей совести, а не с мертвой памятью, обычной, человеческой, похоронной памятью.

Для нас память о Евг.Б. – наше право жить творчески, по тем руслам – свободно и смело дальше, что проложил он, наш Учитель. Непрестанно храня в себе чувство Правды – как бы контролем нашего движения.

Для Кс.Ив. память о Евг. Б. – святыня, которую будто бы **она одна – из всех нас, пятнадцати членов Центрального органа, работавших близко – с Евг.Б., верно и безошибочно** в себе хранит³. Отсюда для нее вывод: она руководит и правит жизнью Студии, а для нас этот путь есть не путь, а безнадежная стоянка, печальная, похоронная, мертвая...

3

Расхождения К. И. Котлубай с Ю.А. Завадским и другими студийцами в понимании вахтанговского наследия носили давний и принципиальный характер, они обозначились еще в 1918 году в пору раскола Мансуровской студии. Художественное наполнение получили в 1920 г., когда началась работа над второй редакцией «Чуда святого Антония», которую вела Котлубай. Позже Завадский вспоминал: «На меня и на Евгения Богратионовича это произвело страшное впечатление. Это было кропотливое восстановление старого спектакля. Все вспоминали, как Евгений Богратионович делал. Это была фотография, но фотография полинявшая» (Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства: В 2 т. / Ред.-сост. В.В. Иванов. – Т. 2. М.: Индрик, 2011. С. 418). Работа над спектаклем тогда была передана Завадскому. Вл.И. Немирович-Данченко в начале января 1923 г. описывал Луначарскому ситуацию в Третьей студии: «Дело в том,

что вопрос о Котлубай не однажды ставился в Центр. органе, – или, точнее, кажется, о разногласиях между Котлубай и Завадским или другими членами, – и всегда решался против нее единогласно. Но вот, напр., Завадский (в первую минуту) заявил, что если Котлубай возвратится, то он уйдет из Студии. А если за ним уйдут члены Центр. органа, то вот Вам Студии и нет. Можно ли поверить, что Котлубай восстановит или создаст новую на основах заветов Вахтангова? Мне Котлубай очень симпатична: в ней есть отличный, действенный пафос, убежденность и настойчивость, но как деятеля я ее вижу только при ком-нибудь. А может быть еще, и в самом деле, она мыслит заветы Вахтангова формально, а Завадский и Ко – в движении. <...> Кто-то из них определил так: «Котлубай не принимает “стихии” Завадского». Это звучит слишком гордо, но выражает, вероятно, правильно: во вкусах, в артистизме Завадского есть, м.б., черты, враждебные не только вкусу Котлубай, но и духу Вахтангова. Но если это так, то как же будут управлять делом

трое: Завадский, Котлубай и Захава? Пожалуй, тут особенно понадобится нечто вроде Центр. орг. для регулирования распрей» (Немирович-Данченко Вл.И. Театральное наследие: В 4 т.: Т. 3 / Сост., ред., коммент. И.Н. Соловьева. М.: МХТ, 2003. С. 8). На первый взгляд все сводимо к выбору между буквой и духом вахтанговских заветов. Но если в «букве» есть определенность, то в понимании «духа» достичь единства оказалось многим труднее. Лидерские возможности Завадского недооценивали и зло шутили над ними в новогоднем капустнике 1923 года: «Я хотел бы вести кого-нибудь куда-нибудь. Но с тем, чтобы “кого-нибудь” было возможно больше, а “куда-нибудь” возможно дальше» (Захава Б.Е. Воспоминания. Спектакли и роли. Статьи / Сост. и коммент. Н.И. Захавы. М.: ВТО, 1982. С. 104). И все же недоверие к Завадскому не было единоклассным. Когда он в 1924 г. открыл свою студию, в нее пришли преподавать А.А. Орочко, И.М. Толчанов, И.М. Рапопорт, Е.В. Ляуданская, В.К. Львова.

Кс.Ив. в своем оказалась одинокой, но настойчивой и нетерпимой. Вносила в Студию разлагающее недовольство всяким инициативным началом – создала в Студии совершенно невозможную, затхлую и злую атмосферу недоброжелательства. Ц.О.⁴ решил быть твердым и прямым в осуществлении той Студии, которую он мыслит как «Студию имени Евг. Вахтангова». В результате: Кс.Ив. ушла из Студии – может быть, временно⁵. Возвращение ее возможно только тогда, когда вернуться она захочет, приняв основную мысль Ц.О., и в то положение, которое Ц.О. ей укажет.

Вот самый главный внешний факт. Дальше идет наша первая студийная работа «Правда – хорошо, а счастье лучше» Островского⁶. На днях ее принял Владимир Иванович⁷. Теперь вся работа, все внимание на «Женитьбе»⁸.

Во внутреннем самочувствии Студии, в связи с событиями произошел перелом в сторону большей собранности, строгости и подтянутости – сейчас в Студии крепко и бодро. И вот итоги, что видятся: за год окрепла и выросла Студия – мужественно верит в свое право на жизнь в творчестве – ждет Вас, чтобы Вам на суд отдать то, что она делает.

Простите, Константин Сергеевич, что утомил Вас длинным и неразборчивым письмом.

Верьте настоящей преданности Вам.

Автограф.
Музей МХАТ. Ф. К.С. № 8350.

Юрий Завадский

3

Б.Е. Захава – Л.И. Захава

3 мая 1923 г.
Петроград

Родная, дорогая моя мамуха!

Слава те Господи, все премьеры прошли, и теперь можно вздохнуть свободно. «Турандот» прошла с колоссальным успехом.

Рецензия в «Петроградской правде» – какой-то сплошной хвалебный гимн⁹. Питер ничего подобного не видел и смотрит, раскрывши рот. Моя «Правда»¹⁰ тоже прошла с успехом. Аплодировали, актеры выходили раскланиваться; особо аплодировали декорации четвертого акта. «Антоний»¹¹ большого успеха не имеет, но все-таки хвалят крепко. Есть, впрочем, и ругательные рецензии

6

«Правда – хорошо, а счастье лучше»
А. Н. Островского – первый спектакль,
поставленный Б.Е. Захавой в Третьей
студии. Премьера – 8 марта 1923 г.
Художник С. П. Исаков.

7

В письме О.С. Бокшанской от 24 февраля
1923 г. Немирович-Данченко писал:
«“Правда хорошо” – первый показ
после “Турандот” – средний, ученический
спектакль по исполнению, а по постановке
не лишен какого-то забавного,
но незначительного подхода. По моему
совету его долго будут играть закрытым
спектаклем в порядке студийной работы»
(Немирович-Данченко Вл.И. Т. 3. С. 16.).

8

Премьера «Женитьбы» Н.В. Гоголя
в постановке Ю.А. Завадского состоялась
29 января 1924 г. Художник С. П. Исаков.

9

А. Канкарович писал: «Второй спектакль
Третьей студии Московского Художественного
театра можно назвать победой москвичей
над театральным Петербургом: такого
успеха не имело ни одно представление,
ни один спектакль, показанный Петербургу
за весь театральный сезон. Слава об этой,
совершенно исключительной, постановке
“Принцессы Турандот” покойного Вахтангова
оказалась совсем не преувеличенной, как это
часто случается. Постановка, действительно,
поразительная, построенная на движении,
музыке, на принципах старинной и знаменитой
комедии дель арте...» (Театр сегодняшнего
дня: (Победа москвичей) // Петроградская
правда. 1923. № 94, 29 апреля. С. 5).

10

«Правда» – «Правда – хорошо, а счастье
лучше» А.Н. Островского.

11

«Чудо святого Антония» М. Метерлинка.
Режиссер – Е. Б. Вахтангов.
Художник – Ю. А. Завадский.
Премьера – 13 ноября 1921 г.

4

Ц.О., Центральный орган – так в это
время назывался орган коллективного
самоуправления, ведавший всеми
художественно-этическими вопросами.

5

К.И. Котлубай ушла из Третьей студии в декабре
1922 г. во МХАТ и была принята Немировичем-
Данченко в его Музыкальную студию. Вместе
с ней подал заявление об уходе Б.Е. Захава,

позже вспоминавший: «Мы увидели, что нас
не понимают, и нам стало ясно, что в самой
основе данного спора лежат крупные творческие
разногласия» (Захава Б. Е. 1982. С. 103). После
бурных дебатов Захава взял заявление назад.

12

Г. Крыжицкий писал: «Да таких спектаклей, как “Чудо святого Антония”, мы имеем в Питере тысячи! Зачем было возить эту рухлядь из Москвы? И неужели же в Москве нет ничего поинтереснее и получше? Пускай св. Антоний в лице Третьей студии МХТ совершает свои чудеса где угодно, в Царевококшайске или в Тетюшах, но не в Питере. Это только введение в заблуждение доверчивой публики» (Музыка и театр. 1923. № 17, 1 мая. С. 6–7).

13

... *благоприятные сведения от Натана из Швеции и Норвегии.* – В своих воспоминаниях «Первая зарубежная гастрольная поездка вахтанговцев» Б.Е. Захава писал: «Прошел год после смерти Евгения Богратионовича, и мы, Третья студия МХТ, гастролируем с огромным успехом в Петрограде. Успех приводит коллектив в самое отличное настроение, и вот тут-то и рождается шальная идея, не махнуть ли нам за границу? Сказано – сделано. Наркомпрос дал согласие. При этом, правда, нас предупредил: хотите ехать – поезжайте, но только на свой страх и риск. Смотрите, чтобы вас там не облапошили! Но мы отнеслись к этому предупреждению со всем легкомыслием молодости. Мы очень верили в административный гений нашего главного финансиста и администратора Натана Осиповича Тураева. <...> Решено было ехать в Швецию с заездом в Эстонию. Тураев <...> заключил, как ему казалось, чрезвычайно выгодные договора. Почему именно решили ехать в Швецию? А потому что в Швецию ездил Евгений Богратионович. Других мотивов у нас не было» (Захава Б. Е. 1982. С. 85–87).

14

Гастроли Третьей студии в Ревеле (Таллине) проходили с 26 мая по 2 июня 1923 г. на сцене Драмен-театра. Репертуар: «Принцесса Турандот», «Чудо святого Антония», «Правда – хорошо, а счастье лучше», «Свадьба».

15

За границей Б.Е. Захаве и его жене, артистке Третьей студии М.Ф. Некрасовой, нужно было официально оформить их брак.

в каких-то паршивеньких бездарных журнальчиках¹², но они, разумеется, не в счет: без этого обойтись нельзя.

Питер большой, широкий, величавый, массивный и... пустынный: производит тягостное впечатление. Хочется скорее отсюда уехать.

Живем хорошо. Хорошая гостиница, со всеми удобствами. Куда и когда едем, точно не известно. Есть довольно благоприятные сведения от Натана из Швеции и Норвегии¹³. На днях ждем прибытия самого Натана. Тогда все решится.

Пиши мне, родная. Как твои дела? Очень, очень по тебе скучаю. <...>
Твой, любящий тебя ныне и присно и во веки веков

Автограф.
РГАЛИ. Ф. 3034. Оп. 1. Ед. хр. 255. Л. 8.

Боб

4

Б.Е. Захава – Л.И. Захава

29 мая 1923 г.
Ревель

Мамочка, милая; родная, дорогая, любимая.

Я в Ревеле¹⁴. Нет ни одной свободной минутки. Ужасные жилищные условия. Живу в комнате в советском посольстве, в которой кроме меня живет семь человек. Мужья разлучены с женами.

Если не считать жилищного кризиса, все остальное хорошо. Успех колоссальный. Жизнь дорогая: все дороже, чем в России. Портниха за работу платья берет сумму, равную на советские деньги 1 ½ миллиарду.

Отсюда едем в Стокгольм. Там так же, если не хуже. Посему, если в Берлин не попадем, ничего не привезу. Так и знай. Пока что мои впечатления от Эстляндии резюмируются так: за граница – сволочь, горжусь, что я русский. О России представление у иностранцев совершенно превратное. Газеты врут несусветно.

Завтра женюсь¹⁵. Венчать нас будет русский советский консул. Здорово?

Пиши мне теперь в Стокгольм, ибо 3-го мы из Ревеля уезжаем. Пиши на адрес: Стокгольм, Полномочное Представительство РСФСР – Третья студия МХТ.

Прости за короткое и сумбурное письмо. Устал. Глаза слипаются. Сейчас 1.30 ночи. Пишу, потому что завтра советская оказия.

Эх, хорошая вещь Россия и Москва. Страсть хочется домой. Ну, да уж все равно: будем смотреть, как люди живут, авось чему-нибудь научимся. Хотя бы ценить Россию – и то хорошо.

Автограф.
РГАЛИ. Ф. 3034. Оп. 1. Ед. хр. 255. Л. 9–10.

Твой любящий Борис

Б.Е. Захава – Л.И. Захава

[Июнь] 1923 г.
Стокгольм¹⁶

Дорогая, милая родная мамуличка!

Прости, ради Господа, что несколько редковато пишу, но, ей-ей, не виноват: верчусь, как белка в колесе; ведь в каждом городе мы по одной неделе, так что все сплошь «премьеры» и волненья, от них проистекающие; бездна впечатлений, – все надо посмотреть, впитать в себя, пережить, запомнить. Записывать впечатления, как хотел, совершенно некогда: прихожу ночью домой усталый, бухаюсь в постель, которую столь искусно стелет «фрекен», и засыпаю, как убитый. Из Ревеля написал тебе письмишко. Получила ли? В день приезда в Стокгольм Маша [М.Ф. Некрасова] послала тебе открытку с советским курьером. Дошла ли?

А теперь вкратце о наших странствиях. Переезжаем через эстонскую границу. С разных сторон пограничного столба два солдата: один русский, другой эстонский. Русский сидит, развалившись, эстонский стоит в струнку. Наши из окна вагона кричат красноармейцу: «прощайте, товарищ», – и тот весело улыбаясь, кивает головой, – а потом: «здравствуйте», и эстонский солдат, вытянувшись во фронт, солидно прикладывает руку к козырьку.

Прощай, Россияшка. Вот первая эстонская станция (Нарва). В вагон приходят таможенные чиновники. Осматривают чемоданы (чуть-чуть, только приподнимая крышки). За чиновниками – врач с грудой термометров, каковые и вставляет нам всем под мышки. У нас в вагоне хохот. Доктор мило улыбается: «Что делать? Закон требует». По перрону гуляет жандарм в серой форме. Входит на перрон старушка с корзиной булок. Бросаемся покупать булки, но жандарм, подойдя к старушке, начинает ей что-то объяснять по-эстонски, – очевидно, что торговать здесь нельзя. Старушка не внимлет. Наконец, жандарм рассердился и уже начинает ругаться, но как, ты думаешь? По-русски. Вот так штука. Отсюда мораль: нет языка более приспособленного для ругательства, чем русский. Идем в буфет пить чай. Покупаю издающуюся в Ревеле русскую газету. Читаю: в Петербурге по случаю убийства Воровского банды большевиков разгромили все швейцарские магазины, в деревне N комиссар имярек публично высек крестьян за несдачу продналога. Смачно произношу: «Сволочь» и уже не хочу читать большую статью, посвященную нашему приезду. Наконец, Ревель. Искусно лавируя, автомобиль мчит меня по узеньким кривым путаным чистеньким улочкам игрушечной столицы игрушечной Республики и подкатывает к зданию с красным флагом. Это Представительство РСФСР. Тут я временно поселяюсь (восемь человек в комнате). Иду искать квар-



Б.Е. Захава. 1920-е гг.

тиру, где поселили Машу. Подхожу к городскому или, как бишь его, – полисмену; козыряет. «Как пройти на Широкопесочную улицу?». «Сироко... сироко... сирокопесоц...» шепчет в раздумии блюститель порядка и потом, радостно вскрикнув, тычет пальцем в какую-то улочку. Пахнет средними веками от некоторых зданий, от старинных полуразвалившихся башен; серое, сумрачное море плещется в гавани о борт английских, французских, шведских пароходов. Грузят русскую муку. Самый дешевый продукт в Ревеле – водка. К вечеру все эстонцы слегка пошатываются. Через два дня поселяюсь с Машей у одного русского эмигранта – родственник Орочки и отец лениного друга Филипео. Он старый политический эмигрант: ругает большевиков, хочет в Россию, которая, верит, будет, непременно будет «свободной», и испытующе заглядывает в глаза, а в глазах мучительный вопрос: неужели же все, чему всю жизнь отдал, во что верил, все эти «идеалы» и «принципы» нужно сдать в архив? Хочется сказать: именно, в архив, на полку, в музей, куда хотите, к черту! Нужны новые «идеалы», новые «принципы»; ваши, милостивый государь, отжили! Но молчу, молчу из жалости. Жестоко сказать живому человеку, хоть и старому: вам в могилу пора, сударь.

Наш художественный успех в Ревеле огромный (аплодируют, вызывают, кричат, а мы кланяемся, кланяемся без конца), материальный – так себе (дорого берут за аренду, налоги и прочее). На прощанье наш хозяин-эмигрант устраивает ужин: все пьяны, он – тоже, и торопится, торопится «высказаться», наговориться всласть и вдоволь обо всем, о дорогом: о России, о «свободах», о «человеческой личности», о «святых задачах искусства» и прочее, и прочее. Я предлагаю тост за нашу встречу в России. Он растроган: обнимает, целует, желает всего-всего... Рано утром идем на пристань. Нас провожают, машут платочками, мы тоже машем с палубы нашего небольшого парохода с красиво звучащим названием «Калевипоэг», что по-эстонски значит: «Сын Калеви (богатыря)». К вечеру выезжаем в открытое море, и начинается качка. Точно тени, бродят по палубе закутанные в одеяла фигуры студийцев с позеленевшими угрюмыми лицами. То и дело слышатся звуки уже безнадежно-бесплодной рвоты. Опустошив все свое нутро, я, наконец, уснул в уютной люльке своей каюты. Утро. Ясный, солнечный день. Море, как зеркало. Едем между островами или «шхерами». Похоже на Каму. Наконец, вот она – северная Венеция – красавец Стокгольм. Стоп: причалили. Опять таможенный осмотр. Милосердная сестра лезет мне под рубашку с карманным электрическим фонариком – ищет... Вот как! Идем в город. Извозчиков нет: только автомобили, автомобили без конца. На углах величавые, в касках, в черных сюртуках и белоснежных перчатках, – полисмены: спокойно и уверенно дирижируют движением улиц. Здесь все добротное, довоенное, достойное, основательное, эдакое – будто незыблемое, неколебимое, увесистое и... скучное-



Вахтанговцы перед отъездом
на гастроли в Ревель. Май 1923 г.

скучное мещанское, такое котелковое: все пальто – песочного цвета из одного и того же материала, а у меня несколько темнее (коричневее), и потому я – иностранец (сразу видно). Шведы – народ добродушный, гостеприимный, милый, и такой честный-честный. У них есть король. Он никого не боится, и его никто не боится. Он свободно гуляет по улицам. Ему 70 лет. Принцы ездят на трамвае в гимназию. Король делает 3 дела: 1) приостанавливает смертные приговоры (нынешний – добрый: при нем не было ни одной смертной казни), 2) смещает и назначает премьер-министров и 3) играет в лаун-теннис. Несмотря на свой возраст, он страстный игрок в лаун-теннис: ежегодно ездит на международные состязания в Ниццу и берет первые призы.

У меня ощущение, что я попал в сказочную страну, в страну, где в ресторанах подают исключительно доброкачественную пищу (катаров здесь не бывает), в молочных продают молоко гуще наших сливок, все добродушно

улыбаются, в скверах – чище и наряднее, чем в нашем жилье, безработные получают 6 крон в день (а мы получаем 5 крон – понимаешь?), каждый принадлежит к какой-нибудь партии и читает газету своей партии, и если она, газета, «Турандот» не похвалит, то он и не пойдет ее смотреть... Почему? Потому что верит, потому что доверяет. Эх, что если бы на паек их перевести: чтобы значит, по карточкам... Видишь ли, какая штука: как только заговорю об этой стране, так сейчас же начну хвалить, а кончу непременно тем, что обругаю. Почему это так?

Наши спектакли произвели здесь полнейший переполох среди критиков: они растерялись, они ничего подобного не видели, они не знают, что делать: хвалить или ругать. Растерянность и недоумение – вот лейтмотив у критики. А публике нравится, и она выражает свое удовольствие тем, что стучит ногами об пол. Одна газета провела анкету среди виднейших представителей шведского искусства: их мнения о «Турандот» (20 штук) были напечатаны вместе с их портретами. Представь себе: большинство – в восторге и высказывают суждения очень тонкие, умные и верные. Нас взял под свое покровительство один знаменитый шведский актер Геста Экман¹⁷ и даже выступает, по нашему предложению, с нами в «Турандот» в качестве конферансье.

Я уже довольно свободно изъясняюсь по-шведски. Например, могу сказать «Вар со гуд» (Пожалуйста), «Так со мюет» (Благодарю), «Хюрю мюкет костар» (Сколько стоит); знаю, что «спички» – это «тэнстиккур», а «эт глас ёль» – «один стакан пива» и многое другое. Когда слов не хватает, в ход пускаются жесты. Если же и это не помогает, начинаем хохотать, собеседники (преимущественно, приказчики и приказчицы) тоже хохочут, и все друг другом довольны. Здесь есть так называемые рестораны-автоматы: опустишь монету, и тебе выскакивает то, что написано над отверстием. Но без знания языка обедать в «автомате» трудновато. Наши пробовали опускать монеты наугад и получали обеды с чрезвычайно странным меню. Например: 1) мороженое 2) осетрина 3) компот 4) селедка с гарниром. А Верка Львова, увидев надпись «Kafe», вложила монетку, а чашечку, стоящую на полочке, не подставила к крану и кофе пролился на пол. В результате – конфуз.

20 июня
Гетеборг

Мамуличка, милая, видимо, я никогда не кончу писать это письмо. Начал я его в Стокгольме. Сейчас мы в Гетеборге¹⁸ (Швеция). На днях выезжаем не то в Христианию, не то в Копенгаген. Скучаю по тебе, по России, по Москве. Очень волнуюсь, не имея от тебя известий. Если где-нибудь обоснуемся длительно, буду телеграфировать.

Целую.

Твой Боб

17

Геста Экман – см. коммент. 10. на с. 27.

18

Гастроли Третьей студии в Гетеборге на сцене Лоренсберг-театра открылись 15 июня 1923 г. «Принцессой Турандот».

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 3034. Оп. 1. Ед. хр. 255. Л. 11–14.
Фрагменты письма были опубликованы:
Захава Б. Е. Воспоминания. Спектакли
и роли. Статьи / Сост. Н. И. Захава. М.: ВТО,
1982. С. 87, 88, 90.

Б.Е. Захава – Л.И. Захава

12 июля 1923 г.
Берлин

Дорогая, милая, родная мамочка!

Пишу тебе, находясь в самом отвратительном душевном состоянии. Из Гетеборга я послал тебе с одним верным человеком записочку с просьбой телеграфировать мне о себе, ибо я взволновался насквозь. Может быть, мои письма не доходят до тебя и ты не знаешь, куда писать? Или я не получаю твоих писем? Жду не дождусь твоей телеграммы.

Наши дела – дрянь. Швеция, не смотря на большой «художественный» и «моральный» успех (рецензии, аплодисменты, цветы), ничего, кроме долгов, нам не дала¹⁹. Сейчас сидим в Берлине²⁰, и не ведомо, будем ли играть здесь. Стоит отчаянная жара, что, разумеется, совсем не благоприятствует сборам. Возможно, что на днях уедем в Цоппот²¹ – польско-немецкий курорт, где обещают барыши.

Если нам удастся извернуться и кое-как прожить неблагоприятный для театров месяц, то вернемся в Москву не скоро: может быть, только к 1-му октября²², чтобы иметь возможность на осеннем месяце отыгаться и заштопать наши дыры (в Дании или Норвегии, или в Праге²³). Если же у нас сейчас ничего не выйдет, то поедем домой.

Описывать сейчас свои заграничные впечатления совершенно не в состоянии: уж слишком их много, слишком они разнообразны, и в их беспорядочном пока хаосе я еще и сам как следует не разобрался.

Целую тебя крепко-крепко-крепко.

Целую Леню. Привет Вере Дмитриевне²⁴.

Пиши и телеграфируй мне: Berlin, Kaiserallee 204, Lilienfeld, Sachava.

Твой любящий Боб

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 3034. Оп. 1. Ед. хр. 255. Л. 15.

20

Гастроли Третьей студии в Берлине на сцене Лессинг-театра открылись 3 августа «Принцессой Турандот» и продолжались до 9 августа.

21

Сведения о выступлении Третьей студии в Цоппоте (Сопоте) не обнаружены.

22

... вернемся в Москву не скоро: может быть, только к 1-му октября... – Студия вернулась в Москву 27 августа 1923 г.

23

Выступления Третьей студии в Дании, Норвегии, Чехословакии не состоялись.

24

Леня – дядя Б.Е. Захавы, брат его матери – Леонид Иванович Логвинович (1889–?) – журналист, член Всероссийского литературного общества. В 1913 студент Санкт-Петербургского политехнического института. Арестован в 1937 г. Вера Дмитриевна – его жена.

19

Несмотря на большой художественный успех, плохо заключенные договора привели Студию к полному материальному краху. Советский полпред в Швеции в помощи отказал. Н.О. Тураев отправился в Норвегию к А.М. Коллонтай, которая дала сумму вполне достаточную, чтобы Студия могла вернуться в Москву.

Однако Тураев доказал студийцам, что теперь, имея твердую валюту, они смогут безбедно гастролировать в терпящей инфляцию Германии. На переговоры были посланы Тураев и Л.П. Русланов. Но Русланова по недоразумению задержала немецкая полиция. Тураев же снова стал действовать по своему усмотрению.

Б.Е. Захава – Л.И. Захава

29 июля 1923 г.
Берлин²⁵

Дорогая, милая, родная моя мамочка!

Наконец-то я получил от тебя телеграмму, а вскоре вслед за ней и письмо: твое и Лёнино.

Ты пишешь, что завидуешь мне. О, если б ты знала, как я завидую тебе. Если б ты знала, как я горжусь, что я русский, что я гражданин нынешней России, что я не принадлежу ни к этой эмигрантской сволочи, которая меня здесь окружает, ни к этой самой, – будь она трижды проклята, – Европе. О, если б ты знала, как я хочу в мою милую, грязную, тесную, шумную, родную Москву. Москва – это живое, а тут все мертвое и смердит. Но вместе с тем я рад, что я столько увидел. Это – школа. Того, чему я здесь обучаюсь, мне надолго хватит.

Берлин – огромный, серый, однообразный (все дома одной высоты – в пять этажей) с бесконечной гладью асфальтом залитых улиц, с бесконечным числом ресторанов, своими верандами вылезавших на тротуары. Эти веранды дают свет. Там, где их нет, – ночью тьма. Веранды ресторанов полны народом, а дома и магазины кричат о нужде, все растущей и растущей, все туже и туже сжимающей горло когда-то могучего народа, и Германия стонет...

А в русских ресторанах и кафе пьянствуют русские князья и офицеры (которые побогаче) и мечтают преклонить свои колена перед каким-то грядущим для их счастья самодержцем всея Руси. А иные князья и офицеры и мировые судьи (которые победнее) подают в ресторанах тем, которые побогаче, и получают свои лакейские 10%.

Не ждите от меня никаких гостинцев. И пусть Леня тоже не ждет. И себе я тоже ничего не куплю. Ибо денег хватает только на то, чтобы быть сыту. В Швеции мы сели на мель и наделали долгов. Теперь наша задача продержаться кое-как в Германии до сентября. К сентябрю же в Москву не вернемся, а будем играть весь сентябрь (с сентября начинается настоящий театральный сезон) в какой-нибудь стране (может быть, в Вене, может быть, в Копенгагене), где валюта покрепче, чем с невероятной скоростью летящая в бездну немецкая марка. (Советский рубль никогда не падал с такой скоростью, с которой падает марка.) Это для того, чтобы покрыть долги²⁶. В Москву же вернемся только к 1-му октября.

Итак, еще два месяца мы с тобой не увидимся. Пиши мне, родная.

Целую тебя крепко-крепко.

Твой любящий Борис

Целую Леню. Привет Вере Дмитриевне.

25

Студия осталась в Берлине, играла в Лессинг-театре. Захава пишет: «Не преувеличу, если скажу, что успех был грандиозным. А между тем дела наши не поправлялись. <...> Наш финансовый гений заключил “выгодный” договор не в твердой валюте, а в стремительно падающих марках. Мы стали <...> голодать» (Захава Б. Е. 1982 С. 98). Художественный успех берлинских спектаклей оспаривала А.А. Орочко в тревожном обращении к руководству Студии от 4 августа 1923 г. (см.: письмо 8).

26

Возвращение Студии на родину тоже было сопряжено с необходимостью обратиться за помощью к вернувшемуся в Берлин из Америки для отдыха МХАТу. МХАТ за счет субсидии Наркомпроса купил им билеты Берлин – Москва. Расплачивались вахтанговцы за долги своими спектаклями на сцене Художественного театра.

Автограф.
РГАЛИ. Ф. 3034. Оп. 1.
Ед. хр. 255. Л. 16–17.

А.А. Орочко – Руководству Студии

4 августа 1923 г.
Schlachtensee
Берлин

Дорогие друзья!

Постарайтесь услышать меня и понять, что звучит во мне и что мучит.

Вы несете на себе ответственность за то, что «Студия им. Е.Б. Вахтангова» показывает свой художественный багаж и право на свое существование на мировом рынке. Думаете ли Вы о том, что этот багаж, обаятельный в Москве тем, что он молод, и тем, что он обещает быть взрослым, не имеет еще права показывать **себя** на рынке «для взрослых». Есть пословица «цыплят по осени считают», а мы сейчас еще только яйцо, может быть, и изумительной формы, в котором уже бьется цыпленок, еще не вылупившийся, и Бог знает, каким он вылупится, черным, белым, уродом, может быть, мертвым, и не унесет ли его, даже прекрасного, летом коршун. Зачем же мы хотим стать в ряды уже «считаемых»?

Может быть, Вы, стоящие у практических дел, не чувствуете неуловимости, расплывчатости того материала, который Вам кажется, что Вы имеете. Вы оперируете человеческим материалом, телами людей и чувствуете, что их 52²⁷, а ведь люди со стороны хотят смотреть что-то совсем иное, и это иное либо в потенции, либо в прошлом, либо наша собственная фантазия.

Вчера мне каждый раз выходить на сцену было стыдно (не то слово... скромно переходящее в стыдно... понимаете?)

Когда я в Москве играю «трагическую Адельму», я ее играю такую, потому что мне надо **учиться быть трагической** – а здесь получается, что я **играю трагическую роль**. А ведь я не могу еще этого делать; умения нет, права нет – поймите же Вы это!!!– услышите меня! И так каждый [из студийцев].

Если мне скажут – здесь, на этой сцене, на этом рынке, смеют показываться и еще хуже Вас актеры, то ведь мне это не пример, за это, перед искусством, они и ответят. Если мне скажут, что я преувеличиваю значение рынка, то: во-первых, я думаю, что каждый, кто серьезно подумает, что такое выезд «Третьей студии им. Е.Б. Вахтангова» из «Советской Социалистической России» за границу – особенно в такой центр как Берлин, – оценит рынок так же, как и я, а во-вторых, если забыть о надзвездных планах, то тогда и совсем непонятно, ибо ведь все голодают. Если мне скажут о Вахтангове, то, во-первых – жизнью своей отвечаю за то, что **ему это не нужно**, особенно сейчас; а во-вторых и самых главных – разве то, что вчера было в зрительном зале, было тем, что должно было бы быть, если бы они увидели Вахтангова (Если мне скажут



А.А. Орочко

27

... их 52... – Вероятно, имеется в виду число студийцев.

об успехе и о том, что говорят те – то и те – то – это мне не важно, ибо успех не поддается цифровой статистике – он летуч и только **ощутим**)?

Разве на сцене был Вахтангов?

Разве эта, либо пыжащаяся от натуги, либо нескромная манера игры – была мастерством и легкостью Вахтангова?

А кулисы? Либо механичные, либо скучающие, либо волнующиеся несценическим волнением, либо просто буднично суетливые – это кулисы Вахтанговского напряжения? И т.д., и т.д. без конца.

Поймите же, что нет у Вас сил поднять то, что Вы положили себе на плечи, что позор какой угодно материальный легче этого позора сценического, что целый ряд спектаклей успешных не смоеет этого одного. Мне невыносимо-безрадостно играть. Как Вы можете допустить, чтобы спектакль переходил через это?

Я могу так говорить и писать без конца – потому что накопилось много.

Но пусть это письмо будет лишь призывом подумать, осознать, **признаться** и оформить это признание.

Ваша Анна Орочко

Автограф.
РГАЛИ. Ф. 3034.
Оп. 1. Ед. хр. 511.

9

Ю.А. Завадский – К.С. Станиславскому

8 августа 1923 г.
Берлин²⁸

Многоуважаемый Константин Сергеевич.

Моя почти ежедневная занятость в спектаклях и чрезвычайная усталость – до болезненных явлений – засадившая меня на свободное от Студии время в санаторий – вот внешняя причина, не позволяющая мне сейчас к Вам приехать²⁹.

Эта же усталость делает меня сейчас неготовым к тем разговорам с Вами, которых я так давно жду. Мне одному – от себя совсем – необходимо говорить с Вами: и о себе, и о Студии, и о работе дальше. Как только будет возможность, я приеду к Вам и надеюсь, Вы не откажете мне в Вашей помощи – в помощи же Вашей я нуждаюсь предельно: худо у меня на душе сейчас, но верю очень в то дело, которому служу. И верю, что Вы мне поможете разобраться там, где я один этого не сумею.

Преданный Вам

Юрий Завадский

Автограф.
Музей МХАТ. К.С. № 8350.

28

Во время берлинских гастролей Третьей студии Ю.А. Завадский был вынужден лечь в санаторий.

29

В Варене, городке недалеко от Берлина, Станиславский и актеры Художественного театра отдыхали и репетировали между первыми и вторыми американскими гастролями.

Б.Е. Захава – Вс.Э. Мейерхольду

14 ноября 1923 г.
Москва

Глубокоуважаемый и дорогой Всеволод Эмильевич!

Чтобы избежать каких-либо новых недоразумений и чтобы быть понятным до конца, решил я письменно изложить сущность моей просьбы к Вам. Может быть, в нашей устной беседе с Вами мне не удавалось достаточно полно и точно формулировать свои желания. В надежде сделать это лучше в письменной форме, я и взялся за перо. К тому же это даст Вам возможность, при обсуждении вопроса обо мне с правлением Вашего театра, пользоваться этим письмом как документом, который, может быть, будет иметь большую убедительность для членов Вашего правления, чем мои устные заявления Вам.

Прежде всего я прошу о принятии меня в труппу Вашего театра в качестве **актера**. (С этой просьбой я решил обратиться к Вам только после того, как предварительно получил от Вас достаточно благоприятную для меня оценку моей актерской работы в Третьей студии.)

Эта моя просьба означает, что **я выхожу из труппы Третьей студии и ни в каких новых работах Третьей студии в качестве актера участия принимать не буду**.

Хотел бы только сохранить за собой право участия в старых вахтанговских спектаклях Третьей студии («Чудо святого Антония» и «Турандот»), **разумеется, постольку, поскольку мое время будет свободно от репертуара Вашего театра**. Если Вы найдете это почему-либо невозможным, я на этом настаивать не буду, хотя мне и будет очень жалко совсем расстаться с моими старыми ролями, приготовленными мной под руководством моего покойного Учителя.

Вторая моя просьба заключается в том, чтобы дать мне возможность **осуществлять какую-нибудь режиссерскую работу под Вашим руководством**.

И третья моя просьба, охватывающая собою также и первые две, – это дать мне возможность расходовать все мои силы и способности ради строительства Вашего театра и в тех областях, где Вы сами признаете полезным и нужным их употребить.

Словом, весь я, – целиком и без остатка, – прихожу к Вам с горячим и искренним желанием быть Вам нужным и полезным, как и чем только могу; прихожу к Вам со всем своим багажом способностей и сил, дарованных мне природой, запасом знаний и умений, приобретенных через Вахтангова, с десятилетним опытом студийной жизни и организационной работы в области студийно-театрального строительства.



Вс.Э. Мейерхольд. 1924 г.

Просьба моя имеет корнем своим глубочайшее убеждение мое в том, что самым крупным и значительным явлением современной театральной жизни является Всеволод Мейерхольд.

Вот почему хочу у Вас учиться. Эгоистически учиться не умею. Думаю, что этого и нельзя. Вот почему хочу еще стать полезным Вам, отдать Вам себя на предмет всяческого использования, служить Вашему делу так же, как служил делу Вахтангова. Знаю твердо, что здесь нет никакой измены, никакого прыжка, ибо именно потому, что я служил делу Вахтангова, а не кого-либо другого, я хочу и должен служить делу Мейерхольда.

Говорю сейчас об этом, чтобы Вам стало совершенно ясно, насколько заблуждаются Ваши ученики, полагая, что я хочу только «получать», а не «принести», получать только для того, чтобы унести полученное в другое место и там использовать.

Неверно, что будто бы, прежде чем прийти к Вам с моей просьбой, я обратился предварительно за разрешением к В.И. Немировичу-Данченко. До моего первого разговора с Вами, когда я получил Ваше принципиальное согласие на мою работу у Вас, я ни с кем решительно об этом не говорил, не советовался и никакого разрешения не испрашивал, а руководствовался исключительно своим внутренним побуждением.

После моего разговора с Вами я счел долгом своим тотчас же уведомить директора Третьей студии Ю.А. Завадского о моем предстоящем переходе к Вам, а также передал ему мою просьбу к Третьей студии – не считать это разрывом со Студией и оставить за мной право играть старые спектакли и вести какую-нибудь небольшую режиссерскую работу **в том – и только в том – случае, если у меня будет оставаться излишек времени от работы у Вас.**

Зная Ваше отношение к Евгению Богратионовичу и его отношение к Вам, я думал, что к этому с Вашей стороны и со стороны Вашего театра препятствий не будет. Надеюсь, что Ваши ученики не усмотрят никакой опасности в том, если я сохраню некоторую связь с тем домом, где я родился и где работал человек, родивший меня, и не будут настолько жестокими, чтобы требовать разрыва, который, естественно, должен был бы причинить мне некоторую боль.

В трепетном ожидании окончательного решения Вашего обо мне пребываю в надежде быть Вашим учеником.

Бор. Захава

А.В. Луначарский – Управление Третьей студией

Копия Директору МХТ тов. Немировичу-Данченко

9 мая 1924 г.

Дорогие товарищи!

Из моих подробных переговоров с соответствующими лицами и ведомствами выясняется возможность некоторого материального улучшения положения МХТ в целом и в частности Второй и Третьей студий, находящихся, как я знаю, в довольно тяжелом материальном положении.

Дело заключается в том, что Московский совет, по всей вероятности, согласился бы при условии получения занимаемого Третьей студией особняка передать в собственность МХТ помещения по Тверской улице и Камергерскому, связанные с нынешним помещением Второй студии, а именно, находящиеся там почтовое отделение, зал «Веселых масок» и ряд магазинов. Все это представляет собой значительную площадь и имеет значительную доходность³⁰. Конечно, очевидно, что предварительным художественным условием этой комбинации является слияние Третьей и Второй студий в одну лабораторию МХТ. Первая студия получает теперь Новый театр и по всей вероятности даже переименит имя, ибо она давно уже не является студией, а выросла в настоящий театр. Вопрос о Четвертой студии стоит особо, но во всяком случае в нынешнем положении она не останется. Слияние Третьей и Второй студий создало бы крепкий и здоровый организм и главную лабораторию при Художественном театре.

Не скрою от Вас, товарищи, что постоянные нелады Третьей студии и всевозможные шатания заставляют меня думать, что с отходом всеми нами высокопочитаемого Вахтангова Студия потеряла настоящий компас. Так же точно и Вторая студия не представляет сама по себе удовлетворительного организма. Я совершенно убежден, что можно было бы наметить органический план студийно-театральной работы при условии вышеуказанного слияния. Значительная часть тех доходов, которые получились бы, могла быть направлена МХТ на установление достаточно прочной финансовой базы для такой единой студии. Все это привело бы к значительному материальному упорядочению хозяйства МХТ. Насколько я знаю, Владимир Иванович сочувствовал бы такому упорядочению дела, и я энергично советую товарищам из Третьей студии пойти навстречу этому предложению. Я боюсь, что всякое сопротивление в этом отношении не вызвало бы для Третьей студии больших бедствий. Во-первых, при условии отказа Студии принять решение, благоприятное для всего хода дела МХТ, последнему пришлось бы, вероятно, совсем отказаться от Студии, а также это поведет за собой неминуемое лишение звания



Вл.И. Немирович-Данченко. 1920-е гг.

30

Наркомпросовский вариант устранения финансового дефицита МХТА с помощью размена помещения Третьей студии на Арбате на магазины в доме № 23 по Тверской улице, за которые МХАТ мог бы получать арендную плату, обсуждался на встрече Вл.И. Немировича-Данченко с А.А. Орочко и Л.П. Руслановым 29 мая 1924 г. Согласно сохранившемуся протоколу: «МХАТу было сделано соответствующее предложение. Владимир Иванович долго колебался ответить согласием на это предложение, думая, что, может быть, удастся получить магазины без уступки помещения Третьей студии. Со стороны Наркомпроса последовал самый категорический отказ вести дальнейшие переговоры без согласия на уступку помещения Третьей студии. Тогда Владимир Иванович дал согласие и полагает, что иначе поступить он и не мог, т.к. для него важнее существование всего Театра, чем одной студии <...> Дав свое согласие на предложение Наркомпроса, Владимир Иванович ни тогда, ни позднее, ни теперь не принимал никаких мер для того, чтобы предлагаемая мера осуществилась, и не предполагает принимать их в дальнейшем (“палец о палец не ударит”» (Музей МХАТ. Н.-Д. № 7618. Л. 2).

Заверенная маш. копия.
Музей МХАТ. Ф. К.С. № 12385/2.
Впервые опубликовано: Захава Б. Е.
Воспоминания. Спектакли и роли.
Статьи / Сост. и авт. коммент. Н.И. Захава.
М.: ВТО, 1982. С. 109–110.

государственной студии, а во-вторых – нынешнего помещения, по всей вероятности, без всякой компенсации.

Надеюсь, товарищи усмотрят из этого, как необходимо им пойти в данном случае навстречу предлагаемому упорядочению.

С искренней симпатией

Нарком по просвещению

А. Луначарский

С подлинным верно:

Член Правления Третьей студии им. Евг. Вахтангова

Л. Русланов

12

Третья студия – А.В. Луначарскому

13 мая 1924 г.

Глубокоуважаемый Анатолий Васильевич,

В Вашем письме к нам Вы указываете на три причины, побуждающие Вас советовать нам принятие предложения, согласно которому Третья студия должна соединиться со Второй.

Во-первых, Вы пишете, что «слияние Третьей и Второй студий создало бы крепкий и здоровый организм и главную лабораторию при Художественном театре».

Во-вторых, Вы пишете: «Не скрою от Вас, товарищи, что постоянные нелады в Третьей студии и всевозможные шатания заставляют меня думать, что с отходом всеми нами высокопочитаемого Вахтангова Студия потеряла настоящий компас».

В-третьих, осуществление предполагаемого плана, по Вашим словам, «привело бы к значительному материальному упорядочению хозяйства МХТ».

Ни одно из указанных Вами трех оснований предполагаемого плана не может побудить нас согласиться на уничтожение Третьей студии им. Евг. Вахтангова как самостоятельного художественного организма.

То обстоятельство, что Владимир Иванович неоднократно предлагал нам не только слияние со Второй студией, но и соединение старшей группы нашей Студии с первой (основной) группой Московского Художественного театра для создания нового Художественного театра, заставляет нас думать, что и после смерти Евгения Богратионовича наш коллектив представляет из себя некоторую ценность.

То обстоятельство, что мы не смогли пойти навстречу лестному для нас предложению Владимира Ивановича, вовсе не означает того, что мы недостаточно оценили высокую честь, оказанную нам этим предложением. Мы только просили Владимира Ивановича повременить с окончательным решением этого вопроса до приезда Константина Сергеевича. Мы думаем, что никто не сможет нас упрекнуть за то, что мы свою судьбу не хотим решать без авторитетного суждения по этому поводу того, кто всегда был авторитетом для нас и нашего покойного учителя, тем более что мы выработали план дальнейших художественных работ Студии, основанный на том убеждении, что Вахтанговская студия может пригодиться Константину Сергеевичу именно в нетронutom своем виде, то есть в качестве цельного художественного организма.

Владимир Иванович отказался подождать результатов наших переговоров с Константином Сергеевичем и потребовал немедленного ответа. Мы решили, что на слияние мы пойти не можем, и просим сохранить за Студией полную автономию. Что же касается помощи актерскими силами Московскому Художественному театру, то мы обязались на любую работу предоставлять Театру нужных ему актеров по первому требованию и усмотрению Московского Художественного театра. Этот ответ был принят Владимиром Ивановичем, и на основе нашего постановления состоялось соглашение между нами и дирекцией Московского Художественного театра.

Но не прошло и нескольких дней, как вопрос возник снова, Владимир Иванович заявил, что достигнутое соглашение его не удовлетворяет, и поставил вопрос так: или слияние или разрыв.

Как Совет Студии, так и Общее собрание членов Студии единодушно избрали второй исход, вполне сознавая те тяжелые для Студии последствия, которые может вызвать это решение.

Когда же был поставлен вопрос: как быть, если перед нами возникнет новая дилемма – или слияние, или ликвидация, – то и здесь Студия высказалась в пользу второго решения, полагая все же, что было бы слишком большой несправедливостью и жестокостью принудить ее к этому.

Почему же Студия с такой настойчивостью и страстностью отстаивает свою самостоятельность?

Потому, что она сознает долг свой продолжать дело Вахтангова, которое несомненно умрет вместе с уничтожением самостоятельного существования Студии.

Студия имени Вахтангова имеет **свою** идеологию и **свою** театральную культуру.

Почему же ученики Вахтангова не могут продолжать дело своего учителя в Московском Художественном театре?



А.В. Луначарский. 1920-е гг.

Идеология и культура нашей Студии создавались Вахтанговым на основе учения К.С. Станиславского. Это учение и есть та нить, которая связывает нас с Московским Художественным театром. Эта нить давала нам право быть Студией Московского Художественного театра. Раз это признается теперь, по-видимому, недостаточным основанием нашей принадлежности к Московскому Художественному театру, то, стало быть, и связь наша с Московским Художественным театром вряд ли может остаться неприкосновенной.

Учение Станиславского – это фундамент. На этом фундаменте мы строим свое здание. Наша Студия есть Вахтанговское дело. Она возникла вне пределов Московского Художественного театра. И если впредь ей придется существовать независимо от Московского Художественного театра, мы все-таки верим, что она не умрет.

Третья студия есть дитя Революции. Она родилась и выросла в исторические дни. Вскоре после Октября Вахтангов записал в своем дневнике ряд мыслей под общим заголовком «С художника спросится».

Там сказано: «Когда идет она (Революция), выжигающая красными следами своих ураганных шагов линию, делящую мир на “до” и “после”, как может она не коснуться сердца художника? Как может ухо художника, услышав крик вмиг, не понять, чей это крик? Как может душа художника не почувствовать, что “новое”, только что им созданное, но созданное “до” Нее, уже стало старым сейчас же “после” первого шага Ее?»

Мы не верим в создание «крепкого и здорового организма» через какое бы то ни было слияние и в то же время верим в здоровье и крепость организма нашей Студии.

В той же статье Вахтангов писал: «Если художник хочет творить “новое”, творить после того, как пришла она, Революция, то он должен творить вместе с Народом. Не для него, не ради него, не вне его, а “вместе” с ним. Чтобы создать новое и одержать победу, художнику нужна Антеева земля. Народ – вот эта земля».

«О каком же “народе” идет речь? – спрашивает Вахтангов в заключительных строках своей статьи. – Ведь мы все – народ. О народе, творящем Революцию».

Брошенная Вахтанговым в 1918 г. в уже существовавшую несколько лет Вахтанговскую студию идея «народного театра» (то есть такого театра, где художник творит «вместе» с народом, творящим Революцию) вызвала внутри Студии большие «нелады», повлекла за собой «всевозможные шатания», в результате которых из Студии ушла группа в количестве двенадцати человек уже готовых актеров, действительных членов Студии. Эти двенадцать человек, в течение 4-х лет работавшие с Вахтанговым, отказались принять брошенную Вахтанговым идею в качестве своего «настоящего компаса» и предпочли искать убежища в различных театрах Москвы.

Оставшаяся же около Евгения Богратионовича группа старых его учеников в количестве **пяти** человек, впоследствии уменьшившаяся до **трех** человек, не отчаялась, а пополнив себя новыми людьми, стала воссоздавать разрушенную Студию и создала вместе со своим вождем и своими новыми товарищами то, что ныне известно под именем Третьей студии.

Отсюда Вы видите, что и при жизни Евгения Богратионовича Студия не была застрахована не только от «неладов» и «всевозможных шатаний», но также и от полного разрушения. Отсюда же Вы видите и то, что даже полное разрушение коллектива еще не означает гибели того, что он призван осуществлять, если есть хотя бы несколько человек, преданных идее, могущей служить руководящим «компасом».

Поэтому неудивительно, что смерть нашего вождя повлекла за собой некоторые «нелады» и «шатания» в оставленной им Студии. Но для того, чтобы за это упрекнуть или сделать из этого печальные для Студии выводы, нужно хотя бы немножко ознакомиться с причинами и существом разногласий, существовавших в Студии. Этого никогда никто не делал. Не сделал и Владимир Иванович, назначив в начале этого года единоличным директором Студии Завадского, еще ничем не проявившего себя ни в качестве художника-режиссера, ни в качестве администратора, лишь потому, что Завадский казался Владимиру Ивановичу «наиболее заметной фигурой для общественного мнения». В каком смысле «заметной», этого мы не знаем.

Владимир Иванович знал, что притязания Завадского на единоличное руководство Студией встречают в Студии самый энергичный отпор со стороны многих старейших членов Студии, что этим притязанием был вызван уход из Студии одного из наиболее ценных работников, ближайшей помощницы Евгения Богратионовича К. И. Котлубай, о возвращении которой теперь поднят вопрос. В результате произведенного эксперимента мы имеем разрушенное хозяйство, в результате неумелого ведения дел теми неопытными людьми, которые были поставлены новым директором во главе административно-хозяйственного управления, и выпуск постановки, которую как в течение работы, так и теперь отказывалась признать работой Вахтанговской студии большая часть этой Студии, не исключая исполнителей спектакля.

Когда Студия, наконец, поняла, что так продолжаться не может, она самостоятельно, несмотря на всю трудность и сложность этого, стала устраивать свою жизнь, как умела и могла. И, наконец, теперь с гордостью может сказать, что она никогда со времени смерти Евгения Богратионовича не была такой крепкой, здоровой, сплоченной, ясно сознающей стоящие перед ней задачи.

Показательно, что даже ушедший из Студии Завадский стал поговаривать о своем возвращении, что целый ряд невторостепенных актеров Москвы стал вступать со Студией в переговоры о возможности своего поступления,

невзирая на то, что в силу своего тяжелого материального положения Студия не может им предложить существенных материальных благ. Переговоры Дирекции Московского Художественного театра уже не с представителями Студии, а с отдельными членами ее труппы не имели положительных результатов. Каждый член труппы заявлял о том, что он находится в распоряжении Студии и говорить следует не с ним, а с полномочным органом Студии. И вот в момент такой сплоченности, в момент полного отсутствия каких бы то ни было «неладов» и «шатаний» нам предлагается уничтожить себя в силу якобы происходящих «неладов».

Такова ирония нашей судьбы.

До нас дошли слухи, что нам инкриминируются те взаимоотношения, которые мы стали завязывать с В.Э. Мейерхольдом³¹, как одно из проявлений наших «шатаний».

Да, мы ведем переговоры с Всеволодом Эмильевичем относительно объединения его в совместной работе с К.С. Станиславским на территории Третьей студии им. Евг. Вахтангова, так как это есть единственная территория, на которой это объединение может состояться.

Но разве не ясно то громадное значение в истории русского театра, какое может иметь такое сотрудничество? О возможности такого объединения Станиславский и Мейерхольд говорили как друг с другом, так и с нами еще в 1920 г. И с тех пор мы не забывали об этой возможности.

31

Решение пригласить Вс.Э. Мейерхольда на постановку было принято на организационном заседании Совета действительных членов 26 декабря 1923 г. Годы 1924–1926 стали временем интенсивных контактов со Вс.Э. Мейерхольдом, который начинал репетиции «Бориса Годунова» в Студии и поддерживал желание студийцев избежать слияния с МХАТом. См. письма № 10, 25, 30, 32–35, 40, 41. Мейерхольд помог Р.Н. Симонову в постановке «Льва Гурыча Синичкина». Премьера состоялась 16 декабря 1924 г. Провел несколько репетиций «Марион Делорм» В. Гюго. Постановка Р.Н. Симонова. Режиссеры: П.Г. Антокольский и Б.В. Шукин. Премьера состоялась 26 января 1926 г. По свидетельству Н.П. Русиновой, «до 1930 года Всеволод Эмильевич с Зинаидой Райх часто приходил на наши спектакли и потом

подолгу сидел за кулисами, высказывая всегда меткие, остроумные и порой очень ценные замечания» (*Русланов В. Л. Дом в Левшинском. С. 125*). Дружба оборвалась скандалом тогда же весной 1930 г. на спектакле «Коварство и любовь». Его описание можно найти в воспоминаниях Юрия Елагина, в ту пору музыканта театра: «Зрелище трогательной любви Фердинанда и Луизы, представленное в стиле старинных саксонских миниатюр, даже настолько возмутило Мейерхольда, что он не смог сдержать своего негодования и вышел из границ такта и приличного поведения. Он так громко выразил свое возмущение Волкову во время действия пьесы, что на него оборачивались и негодующе шикали соседи из публики. – Какая дрянь! Пошлаки!.. Слонтяи! Мещанство!.. – кричал Мейерхольд забывшись, громко, на весь зал. В антракте к нему, как обычно,

почтительно подошли наши режиссеры и попросили его пройти за кулисы и высказать исполнителям его мнение о спектакле. Злой Мейерхольд молча встал и пошел за кулисы. Но, вместо объективной критики, он обрушил на актеров град самых резких и обидных выражений. Он начал просто ругаться. Особенно досталось от него Акимову. Долго молча слушали вахтанговцы разбушевавшегося мэтра, пока, наконец, не раздался голос нашей актрисы Елизаветы Алексеевой – женщины решительной и смелой: – Что же вы все стоите и молчите?! Тут оскорбляют нашего режиссера, хамят нашим актерам, а мы стоим и молчим? Да как вы смеете так себя вести в нашем театре?! – закричала она на опешившего Мейерхольда. – Убирайтесь вон и не приходите к нам никогда!» (*Елагин Ю. Укрощение искусства. М.: Русский путь, 2002. С. 176*).

Теперь мы делаем попытку ее осуществить, потому что верим в историческую необходимость такого соединения, верим, что мы достойно используем наследство нашего учителя, если послужим делу этого сотрудничества двух гениальных художников нашего театра. Мы хотим и можем звать в свою Студию В. Э. Мейерхольда и потому, что мы поставим дело режиссера, который, по выражению Евгения Богратионовича, «дает корни театрам будущего», на верный и надежный фундамент, заложенный Евгением Богратионовичем в своей Студии. Если эта наша мысль, или, если хотите, мечта «нарушает академическую линию», как выразился Ваш секретарь тов. Зельдович, то ясно, что нам грозит не быть в семье академических театров, но об этом судить не нам.

Что же касается материальных последствий предлагаемого соединения, то нам чрезвычайно тяжело, что «упорядочение материального хозяйства МХТ», силою обстоятельств, оказывается возможным лишь при уничтожении нашей Студии, имеющей твердую волю к жизни.

Если говорить о том, что проектируемое соединение может улучшить материальное положение студийцев нашей Студии, то мы не можем ощущать это улучшение иначе, как измену нашей идее, то есть как величайший для нас позор.

Ввиду всего изложенного мы не считаем себя вправе согласиться на предлагаемый нам план и просим сохранить наше автономное существование в том помещении, которое мы занимаем. Это помещение мы получили в тяжелое время (в 1920 году) в полуразрушенном после пожара состоянии, без потолка и крыши в центре здания (где ныне находится зрительный зал). Необычайных усилий, труда и жертв стоило Студии восстановление нашего здания. Идя на большие лишения, только в силу своей энергии и преданности делу, вахтанговские ученики осуществили ремонт и оборудовали под театр этот особняк.

Мы думаем, что было бы величайшей несправедливостью и жестокостью лишить нас результата наших жертв и нашего труда, и твердо верим, что такой несправедливости не произойдет, мы верим, что как Вы, глубокоуважаемый Анатолий Васильевич, так и все органы Государственной власти, от которых зависит окончательное решение этого вопроса, помогут нам сохранить возможность продолжать дело, в которое мы верим и которое, мы убеждены, в течение ближайших лет даст ценные результаты, нужные и важные для развития русского искусства.

С подлинным верно:
член Совета Студии



К. С. Станиславский беседует с вахтанговцами.
К. И. Котлубай(?), Л. П. Русланов, Л. М. Шихматов

Заверенная маш. копия.
Музей МХАТ. Ф. К. С. № 12385/2.
Впервые опубликовано: Захава Б. Е.
Воспоминания.
Спектакли и роли. Статьи. С. 111–116.

Л. Русланов

32

Актер и режиссер О. Ф. Глазунов занимал пост директора театра (1924–1931).

33

Со школой у Студии было особенно тяжелое положение. Ее заведующий Николай Михайлович Горчаков (1898–1958) по договоренности с Немировичем-Данченко стремился (и в значительной мере в этом преуспел) увести в Художественный театр таких «школьников», как А. Н. Грибов, А. И. Степанова, В. Д. Бендина, В. А. Орлов, В. П. Марецкая и др. А вместе с ними спектакли «Лев Гурыч Синичкин» и «Битва жизни». Эта тема проходит в письмах А. А. Орочко (№ 13, 14, 16, 21, 29), В. К. Львовой (№ 21, 28), Л. П. Русланова (№ 22, 23). Обобщает проблемы школы и пишет о необходимости преодолеть ее автономию от студии Б. Е. Захава (№ 44).

34

Тонье Александр Константинович – администратор Третьей студии.

35

Наши уехали мило... – Имеется в виду отъезд Третьей студии на гастроли: Казань (20–21 мая), Самара (23–25 мая), Саратов (28 мая – 1 июня), Царицын (3–5 июня), Астрахань (7–10 июня). Репертуар: «Потоп» Ю. Х. Бергера, «Женитьба» Н. В. Гоголя, «Комедии Мериме», «Правда – хорошо, а счастье лучше» А. Н. Островского.

36

Актер Н. П. Яновский выполнял также ряд административных функций.

37

«Спящий» – «Когда проснется спящий», пьеса П. Г. Антокольского на основе романов Г. Уэллса «Когда проснется спящий», «Машина времени» и «Борьба миров». Ею предполагалось открыть будущий сезон. Репетиции начинал Б. Е. Захава. Затем был привлечен режиссер МХАТа Второго В. С. Смышляев. Постановка не состоялась. Примечательно, что с таким же названием инсценировку по роману Г. Уэллса написал М. Б. Загорский, которая была поставлена в б. Александринском театре. Премьера – 22 января 1925 г. Режиссеры: Л. С. Вивьен и Н. Я. Береснев.

13

А. А. Орочко – Б. Е. Захаве

17 мая 1924 г.
Москва

Захавочка, милый!

Масса всяких вещей. Освальд [О. Ф. Глазунов]³² мечется, в отношении школы нерешителен, беспокоится о Горчакове³³... может быть, это и верно – я лично не согласна.

После всяких изменений и перемен – решено на лето оставить: заведующими Художественной частью на лето – Захаву, Орочко, заведующими всей администрацией – Русланова, Тонье³⁴, который согласился работать. Завтра уезжает. Я очень жду Вас, ибо боюсь, что без Вас мы с Горчаковым успеем очень посориться.

Целую Вас

Анна Орочко

Ловите Мейерхольда.

[Приписка В. К. Львовой]:

Борис, милый, это только приписка, письмо за мной, пока целую крепко, крепко.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 3034. Оп. 1. Ед. хр. 511.

Вера

14

А. А. Орочко – Б. Е. Захаве

22 мая 1924 г.
Москва

Борис, дорогой!

Слышала о Вашем грустном положении, от души грущу с Вами. Наши уехали мило³⁵, жены плакали, дождь шел, предвещая благополучие, Натан [Н. О. Тураев] чуть не опоздал, словом, все как всегда. По отъезде их обнаружилось немало денежных хвостиков во-первых; и отсутствие у них на дальнейшие спектакли профсоюзных разрешений во-вторых, за коими пришлось бегать Яновскому³⁶ и давать на студийные деньги телеграммы – словом, поездка по всем правилам – студийная.

Освальд [О. Ф. Глазунов] из наших постановлений с трудом принял о «Спящем»³⁷ и ничего не рискнул провести, что касалось школы, кроме того, что летние репетиции-показы «Синичкина»³⁸ будут зависеть от Вас и от меня.

Словом, школа все так же автономна – сотрудники никто не могут играть, а те, выбывшие, несмотря на запрещение, играют. Никакого комиссарства над Николаем Михайловичем [Горчаковым] не провел, так что в школе он царь и бог. Львову под милыми предложениями выпер и пребывает в школе, занимаясь от 12 до 12 буквально. На «Синичкина» подал Русланову смету на 30 червонцев и т.д. Хотела бы, чтобы Вы черкнули мне экстренно, как быть – а пока я держусь в стороне и издалека наблюдаю. Самостийность развивается со скоростью 100 верст в час, каково будет лицо этого театра к осени, определить пока нельзя, ибо все окружено сплошными тайнами и опущенными глазами Горчакова. Подслащается изредка лестью и милыми улыбками. Словом, я настроена к зашедшей в здание Третьей студии МХТ банде весьма мрачно. В день памяти Евгения Богратионовича думаю поместить его собственную статью в газете «С художника спросится»³⁹, так как довольно всяких писаний о нем, пусть сам прозвучит. Затем днем собраться на могиле – просто без ничего – оповестив о часе сбора всех близких и МХТ; а вечером Студии пойти на «Дибук» и остаться в «Габиме»⁴⁰ – там поговорить. Наши «потомки», – очевидно забыв об этом дне, назначили у себя «Битву жизни»⁴¹. Они ведь зажаривают ее 4 раза в неделю, три раза для прокормления своих промотавшихся родителей и один раз в свою пользу, как, по словам их вождя, – ему разрешил Совет (до Глазунова бывший).

С помещением вопрос все в том же положении – никуда. Да – Освальд [О.Ф. Глазунов] – все-таки отдал в МХТ Басова, Щукина, Кудрявцева, Жильцова, Слостенину, Горчакова⁴². По-моему, зря. Все равно этим Вл. Ив. не задобришь. Он вот опять на днях подал в Наркомпрос бумагу о том, что в планы МХТ на будущий год входит слияние 3-й и 2-й студий. Я полагаю, что разрыв неизбежен. По всему мной написанному видите, что настроение нас, сидящих в холодной, ветреной, сырой Москве ничем не лучше Вашего, и также никаких червонных перспектив, т.к. с кино еще не выяснено (хотят брать «Карнавал»⁴³, если дадут на бедность), Куза и Жильцов строят халтурные планы, маловероятные.

Захавочка, распалитесь, дайте какую-нибудь телеграмму нам что ли! Может, приедете 29-го? Кстати, есть возможность, что мне удастся устроиться в Крым, и тогда числа 10-го я качу, оставя Вас заведовать художественной частью чего? – право не знаю, чего-то...

Чудак Освальд говорит – работайте, а связал по рукам и ногам, никуда не пойдешь, никому ничего не скажи, не умею я так. Ну, осенью повоюем – уж и безжалостна же я буду – «на костер», на костер, и пали на костер с Горчаковым и Владимиром Ивановичем вместе.

Ну, пока. Пишите. Если выяснится, что уезжаю, напишу подробно и делово и буду ждать Вашего ответа.

Целую

Анна Орочко

38

«Лев Гурыч Синичкин» – в одеவில் Ленского, репетировавшийся в школе (педагог С.А. Марголин) в группе, перешедшей вскоре в труппу МХАТа. Дорабатывался К.С. Станиславским и долго шел на малой и большой сценах МХАТа.

39

Статья Е.Б. Вахтангова «С художника спросится» была опубликована в «Известиях» (1924. № 121, 29 мая. С. 7).

40

Театр-студия «Габима», игравший на «древнееврейском языке» (иврите), возник в Москве (1917) под покровительством К.С. Станиславского. По его рекомендации Вахтангов принял на себя художественное руководство труппой и поставил «Вечер студийных работ» (1918) и «Гадибук» С. Ан-ского (1922). См.: Иванов В. В. Русские сезоны театра «Габима». М.: АРТ, 1999.

41

«Битва жизни» по Ч. Диккенсу, первый режиссерский спектакль Н.М. Горчакова, имел большой зрительский успех и стал для школы «кормильцем». В 1924 г. после перехода участников спектакля во МХАТ и некоторых корректив, сделанных К.С. Станиславским, «Битва жизни» вошла в постоянный репертуар филиала МХАТ.

42

... все-таки отдал в МХТ Басова, Щукина, Кудрявцева, Жильцова, Слостенину, Горчакова. – Б.В. Щукин и О.Н. Басов во МХАТ не ушли.

43

Третья студия надеялась получить в свое распоряжение здание кинотеатра «Карнавал», находившееся по адресу Арбат, 39, рассчитывая извлечь из этого материальные преимущества. Сейчас в помещении расположен «Дом А.Ф. Лосева», библиотека истории русской философии и культуры.

Автограф.
РГАЛИ. Ф. 3034. Оп. 1. Ед. хр. 511.

Завтра хороним Мчеделова⁴⁴ – на Ваганьковском. Умер от разрыва сердца. Толя⁴⁵ кланяется. Если хотите его вспомнить, купите книжку «Элегии и стансы» Анат. Наль. Стоит 60 к. (Литейный, 40.)

15

Л.П. Русланов – Б.Е. Захаве

22 мая 1924 г.
Москва

44

Мчеделов (Мчедлишвили) Вахтанг Леванович (1884–1924) – режиссер, педагог. В Художественном театре с 1904 г. Преподавал в частной Школе драматического искусства Николая Массалитинова, Николая Александрова и Николая Подгорного – «Школе трех Николаев». В 1916 г. школа была закрыта за неимением средств. В этот критический момент Мчеделов на собранные среди артистов и учеников деньги решил организовать новую студию, назвав ее Второй студией МХТ. Ставил также спектакли в театре «Комедия» (б. Корша) совместно с В.Г. Сахновским, в «Габиме», в созданной им Грузинской театральной студии.

45

Толя – Анатолий Миронович Наль (см. аннотированный указатель). В 1920-е гг. выпустил два сборника стихов, один из них (Элегии и стансы. Л.: Academia, 1924) – с предисловием Михаила Кузмина. Муж А.А. Орочко.

46

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 гг. управляющий государственными академическими театрами РСФСР; одновременно заведующий подотделом государственных театров Наркомпроса, художественным отделом Главнауки.

Дорогой Борис Евгеньевич, сегодня утром, придя в Студию, получил Ваше письмо, а сейчас вечером, выбрав свободную минуту в перерыве между делами и приходом А.К. Тонье, вернувшегося для работы в Студию, отвечаю Вам.

Вопрос о помещении пока еще не разрешен. Я принимаю все меры для того, чтобы он разрешился благополучно, но Немирович продолжает предавать Студию и в официальной докладной записке на имя Экскузовича⁴⁶, которую я вчера видел, указывает, что Третья студия должна соединиться со Второй, в случае же, если это не состоится, то она может существовать как «группа имени Вахтангова». Он заявил Экскузовичу, что считает наше упорство капризом, а он достаточно большой художник, чтобы [не] считаться с капризами каких-то молодых людей. Это мне передал Экскузович, подчеркнув несколько раз, что он говорит со мной частным образом, так как официально он может и должен говорить только с одним представителем МХТ, т.е. с Немировичем. Я еще раз подтвердил сделанное мной еще раньше заявление Экскузовичу, что ни на какое слияние мы не пойдем, что мы будем продолжать нашу самостоятельную жизнь, стремясь к выявлению нашего собственного лица как театра, что если Немирович хочет нас уничтожить как самостоятельный художественный организм, то мы будем бороться до последней капли крови и оставляем за собой право прибегать ко всем мерам и способам этой борьбы за существование Студии.

Наша решительность импонирует всем представителям власти, с которыми приходится говорить о Студии, но нас чрезвычайно режет та глупая, мальчишеская и преступно-легкомысленная смета, которая была представлена в Актео Жильцовым и Толчановым.

2 ч. ночи.

(Продолжаю, вернувшись домой.)

Мы показали дефицит что-то около 44.000 р. золотом.

Экскузович на основании этой сметы утверждает, что мы не можем существовать как самостоятельный театральный коллектив. Я умолил его эту смету считать недействительной и обязался завтра представить другую смету,

которую сегодня вечером мы с А.К. Тонье составили. Дефицит у нас тоже есть, но в размере 8 ½ тысяч золотом, а это уже не такой страшный дефицит, и с ним всегда можно вывернуться.

Итак, вопрос помещением пока еще [не] выяснен. Говорил с В.Н. Яковлевой⁴⁷, она очень внимательно отнеслась к Студии и просила дать ей два дня для более подробного ознакомления с делом. Завтра она обещала дать тот или иной ответ. Буду завтра говорить со Шмидтом⁴⁸, Ходоровским⁴⁹. Каменева⁵⁰ сейчас повидать очень трудно из-за партийной конференции, но я все же буду пытаться увидеться с ним.

Сезон кончили хорошо: был хороший спектакль и много народу.

На другой день студийцы уехали в поездку⁵¹, их провожали оставшиеся, было трогательно, некоторые уезжающие плакали, а остающиеся тоже. О них пока ничего не слышно, Мильнер и Екатерина Петровна⁵² получили от своих мужей письма из Нижнего перед отплытием в Казань. Пишут, что все дружно, гладко, пока атмосфера хорошая.

Попов в поездку не поехал.

С кино хлопочем. (Хотим получить «Карнавал» рядом со Студией.)

К Вам следующие дела:

1. Необходимо написать обо всем Конст. Серг. Сделайте это, дорогой, как можно скорее, пришлите мне письмо, а я переправлю его Конст. Серг. воздушной почтой.

Сейчас МХТ в океане. 17-го выехали из Нью-Йорка.

2. Письмо Чичерину необходимо получить как можно скорее.

3. К приезду Конст. Серг. (он приедет, вероятно, в августе) необходимо с Вс. Эм. окончательно договориться, а для этого надо уже сейчас вести переговоры.

Очень, очень плохо, что Вс.Эм. не удалось ни одного разу побывать у нас до конца этого сезона.

Так, пожалуйста, исполните эти все дела, дорогой Борис Евгеньевич. Вашу супругу вижу часто. Она здорова и жизнерадостна. А.А. Орочко бывает в Студии часто.

За последние дни околочивался Церетелли⁵³ и встречался в Студии с Завадским. Очень это неприятно. Удивляюсь, как может Студия согласиться принять к себе двух таких эстетисто-кокотистых актеров, один из которых целый год растлевал Студию.

Прощайте, пишите о Ваших гастролях [ГостиМа]. Что же это Вы обо всем спрашиваете, о разных делах пишете, а об Ваших гастролях ни слова. Ишь Вы какой!

Жму Вашу руку. Верю, что победим.

Ваш Л. Русланов

47

Яковлева Варвара Николаевна (1884–1941) – партийно-государственный деятель. В 1918 г. работала в московской ЧК, затем председатель петроградской ЧК. С 1922 по 1929 г. – член коллегии Наркомпроса и заместитель наркома просвещения.

48

Шмидт Василий Владимирович (1886–1938) – государственный и общественный деятель. Нарком труда РСФСР (1918–1928), с июля 1923 г. и СССР, одновременно член Президиума и секретарь ВЦСПС.

49

Ходоровский Иосиф Исаевич (1885–1938) – член коллегии Наркомпроса, заместитель наркома просвещения.

50

Каменев (Розенфельд) Лев Борисович (1883–1936) – революционер, партийный и государственный деятель. Председатель Моссовета (1918–1926). Репрессирован.

51

См. коммент. 35.

52

Екатерина Петровна – жена Н.О. Тураева, родная сестра Л.П. Русланова.

53

Церетелли Николай Михайлович (наст. имя Саид Мир Худояр Хан; 1890–1942) – актер театра и кино, режиссер, чтец. Внук бухарского эмира. Учился в Школе А.И. Адашева, во время учебы (1912) принимал участие в московских гастролях труппы М. Рейнхардта (играл в массовке «Царя Эдипа» с А. Моисси), ездил с ней на гастроли по Западной Европе, играл в пантомиме «Сумурун». В 1913–1916 гг. в МХТ, исполнял преимущественно выходные роли и участвовал в народных сценах. В труппе Камерного театра с 1916 по 1928 г. (с перерывом на 1924–1925 г.). В 1924 г. Н.М. Церетели вел переговоры о переходе в Третью студию.

А.А. Орочко – Б.Е. Захаве

27 мая 1924 г.
Москва

54

Театральный критик П.А. Марков (1897–1980), которого привел в Студию Ю. А. Завадский, вошел в Литературный совет и предпринял ряд режиссерских опытов, о которых вспоминал: «А между тем я ставил “Вечер в Сорренте” Тургенева, где одну из главных ролей играл Горюнов; готовил водевиль “Любовное зелье” с Грибовым, который меня тогда совершенно пленил; отрывок из “Виктории” Гамсуна с юной и очаровательной Вагриной; кроме того, вводил вступившего в студию А.Д. Попова на роль Антония. В этюдном порядке мы репетировали переделанный рассказ какого-то французского автора “Мадам Фавар”...» (Марков П. А. Книга воспоминаний. М.: Искусство, 1983. С. 175). В 1925 г. был приглашен Вл.И. Немировичем-Данченко во МХАТ, где проработал завлитом до 1948 г.

55

«Африканская любовь» – одноактная пьеса Мериме, входившая в состав «Театра Клары Газуль» П. Мериме. В Третьей студии спектакль назывался «Комедии Мериме». Постановка А. Д. Попова. Режиссеры: П.Г. Антокольский, Н.М. Горчаков, О.Ф. Глазунов. Художник – И. И. Нивинский. Премьера – 19 сентября 1924 г. Судя по всему, речь идет о концертном исполнении.

Захавочка – милый!

Радуюсь, что Вы отдыхаете – это чувствуется по коротенькой записочке Вашей.

Послезавтра у нас день смерти – проводим его в «Габиме». «Известия» печатают «С художника спросится». «Габима» сделала чудно, в сводной афише поместила: 29-го «Гадибук» – «2-я годовщина смерти Е.Б. Вахтангова». А на месте Третьей студии красуется сплошь «Битва жизни» – не знаю как кому – мне стыдно. Очевидно, Вы меня не поняли в прошлом письме, если спрашиваете, что из наших постановлений попало на доску – ничего не попало. Вывешено было сначала – «Заведующие административно-художественной частью Студии на лето: Русланов, Орочко, Горчаков». Когда я категорически запротестовала против такого совместного сотрудничества по художественным вопросам с Горчаковым, Освальд [О.Ф. Глазунов] изменил – и, сняв то, вывесил – «Административная часть Студии – Русланов, Тонье, художественная часть – Орочко–Захава». Затем вывесил о переводе в труппу Жильцова и Горюнова (без Запорожец значит) и об изъятии из Студии Берви, Семеновой, Маркова⁵⁴. Вот и все, что попало на доску из наших, по-моему, разумных, постановлений. Мы с Поповым выяснять пробовали – почему так, и ведь в таком случае деятельность художественной парочки не стоит ровно ничего, но Освальд уперся – как это с ним бывает – и все наши измышления остались только в аккуратно написанном мной протоколе. Потом Освальд вывесил постановление об исключении, не поговорив ни с кем, не написав никому, что вышло весьма некорректно. Марков приходит – и видит на доске – а человек хотел работать – получилось невежливо.

С Николаем Михайловичем [Горчаковым] у нас нет никакого общения – отсюда не может быть и никаких конфликтов. Взять в руки мне его немислимо, потому что он слишком хорошо знает о моем отрицательном отношении к автономии школы и смотрит на меня исподлобья. Берите уж Вы его в руки, боюсь только, как не вышло [бы] наоборот!!

С кино еще не устроено. Халтурят наши Чеховский вечер («Воры», «Юбилей» и что-то еще), причем Толя репетирует роль Балихина в «Ворах» – я ничего об этом не знаю. Сначала Жильцов хотел «Африканскую любовь»⁵⁵ но я, поговорив с Поповым, запретила по Москве трепать «Газуль». Правильно?

Нового яркого ничего. Маша [М.Ф. Некрасова], мерзавка, ко мне не заходит, выругайте ее.

Если получите это письмо 29-го, крепко жму руку Вашу – всей душой с Вами и всеми «вахтанговцами» – много ли нас?!?

Целую Вас крепко.

Анна Орочко

17

М.Ф. Некрасова – Б.Е. Захаве

29 мая 1924 г.
Москва

[...] Только что возвратились из «Габимы», где был вечер памяти Евгения Богратионовича. Сегодня в час дня собрались на его могиле, убрали всю цветами (сиренью). Цветов было почти столько же, как в день похорон. Были все наши, оставшиеся в Москве, «Габима» и Армянская студия. Были и твои студийцы. Вечер в «Габиме». Спектакль «Гадибук». После остались в фойе и вспоминали Евгения Богратионовича. Орочко читала письмо его в Совет Студии, то, которое читали у нас в квартире, помнишь. Габимовцы пели песни, которые любил он.

Сегодня Немирович вызвал Русланова и Орочко. В присутствии Совета, или как там у него это называется, ну, вообще при свидетелях, опять говорил, что помещение отбирает не он, что не по его инициативе возник этот план (насчет магазинов), что ему предложили это в Наркомпросе, и он откровенно сказал, что не дурак же он, чтобы отказаться от этого плана, потому что от этого зависит материальное благосостояние МХТ.

Вызвано это все, по мнению Орочко, следующим: в «Зрителе» было напечатано интервью с Немировичем относительно реорганизации МХТ⁵⁶ (посылаю тебе вырезку), Лев Петрович [Русланов] сказал что-то по поводу того, что теперь надо определенно бороться в печати с Немировичем, Сластениной. Она, по-видимому, передала ему. Он и хотел в присутствии свидетелей «защититься» от общественного мнения. Все, что происходило на этом заседании, запротоколировано. Л.П. хочет достать протокол и пришлет его тебе.

Лев Петрович все время звонит по телефону к Рыкову⁵⁷, но сейчас съезд Советов⁵⁸ и его поймать трудно, секретарь же его говорит, что он сделает все, что обещал.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 3034. Оп. 1. Ед. хр. 511.

56

... в «Зрителе» <...> реорганизации МХТ... – Имеется в виду выступление Вл.И. Немировича-Данченко в журнале «Зрелища», где он излагает план новой структуры МХАТ: «Существует МХАТ 1 – центральная группа, состоящая из “стариков” и пополненная молодежью из Второй и Третьей студий», а также «образуется единая драматическая студия и единая школа, составляемые из частей бывших Второй и Третьей студий, не попавших в “пополнение” МХАТ. Не вполне решенным пока остается вопрос о Третьей студии, которая хотела бы остаться автономной, вместе с тем охотно отдавая свои силы на участие в спектаклях МХАТ. Ввиду чисто технических причин это предложение неприемлемо, как безусловно наносящее ущерб и той, и другой стороне. <...> Полной автономии препятствует также и Наркомпрос, протестующий против существования студии в старом, столь в общем обширном помещении, но для театра слишком мизерном (зал на 250 мест)» (1924. № 88. С. 6).

57

Рыков Алексей Иванович (1881–1938) – революционер, политический и государственный деятель. Второго февраля 1924 г. был назначен председателем Совнаркома СССР и председателем Совнаркома РСФСР.

58

... сейчас съезд Советов... – М.Ф. Некрасова ошиблась. С 23 по 31 мая 1924 г. в Москве проходил XIII съезд РКП(б).

Оригинал находится у наследника. Полный текст письма исследователям недоступен. Публикуется по: Б.Е. Захава. Письма // Сост. Н.И. Захава. Машинопись. Л. 53. (Личный архив В.В. Иванова)

Б.Е. Захава – Л.И. Захава

29 мая 1924 г.
Ленинград

59

Письмо Б. Е. Захавы М. Ф. Некрасовой от 27 мая 1924 г. не обнаружено.

60

Б.Е. Захава находился на гастролях в Ленинграде в составе Театра им. Мейерхольда, которые начались 16 мая и продолжались до 22 июня 1924 г. В спектакле «Лес» Захава играл роль купца Восмибратова.

61

В номере с Б.Е. Захавой жили М.И. Жаров, В.Ф. Зайчиков и М.Г. Мухин.

Автограф.
РГАЛИ. Ф. 3034.
Оп. 1. Ед. хр. 255. Л. 18–19.

Дорогая Мамочка!

Позавчера послал Маше письмо⁵⁹, в котором описывал ей довольно печальное начало наших гастролей⁶⁰. Но теперь наши дела, кажется, выправляются, и мы, помаленьку, крепнем. Деньги в размере гарантированного minimum'a платят исправно через каждые три дня, за трое суток. <...>

А кроме того, гони мою жинку к докторам и заставляй писать мужу. Пусть узнает подробно о студийных делах (вопрос о помещении) и напишет мне. Вынужденная неизвестность во всем, что касается Студии, меня очень волнует.

Что же касается меня, то я живу здорово. Много гуляю. Осмотрел домик Петра Великого, Петропавловскую крепость, ходил по казематам, где сидели политические борцы всех родов, до Пуришкевича включительно, рассматривал гробницы царей в Петропавловском соборе, ездил гулять на «острова», катался там на лодке, ходил в цирк и прочее. Живу в хорошей гостинице. Мои сожители, в общем, хорошие ребята⁶¹, хотя и ругаются матерно, с завитушками.

Пиши мне, родная моя мамуха! Ты не можешь себе представить, как радостно получить письмо человеку, находящемуся в моем положении.

Адрес: Ленинград, Улица Гоголя, гостиница Гранд-Отель, комната № 3.

Целую тебя и Машу. Твой, любящий тебя крепко

Боб

62

Письма Б. Е. Захавы Л. П. Русланову от 21 и 26 мая 1924 г. не обнаружены.

63

Чичерин Георгий (Юрий) Васильевич (1872–1936) – революционер, дипломат, нарком иностранных дел РСФСР и СССР (1918–1930). Скорее всего, в письме Мейерхольда речь идет о здании Третьей студии, на которое претендовал Наркоминдел. Письмо обнаружить не удалось.

Л.П. Русланов – Б.Е. Захаве

31 мая 1924 г.
Суббота
Москва

Не сердитесь на меня, дорогой Борис Евгеньевич, за то, что я так мало пишу Вам, и не ругайте в письмах к Вашей супруге меня скверными словами. Перенеситесь в мое положение и поймите, что я мотаюсь с утра до поздней ночи и вырвать время для письма мне чрезвычайно трудно.

Отвечаю сразу на оба Ваших письма: от 21/V и от 26-го⁶².

Письмо Мейерхольда Чичерину⁶³ получил, все сделал, что нужно было, но передать пока не смог из-за партийного съезда, на котором все находятся

с утра до позднего вечера. Сегодня партийный съезд кончается и с понедельника я смогу опять добиваться свидания с теми людьми, которые могут помочь. Конечно, Чичерина надо повидать лично и все ему рассказать о Студии.

С помещением пока не совсем выяснено положение, но подвигается вперед. Кино собираемся скоро открыть, но не в нашем помещении, а получить специально кино[театр] в аренду⁶⁴. Это налаживается.

Третьего дня был с Анной Алексеевной [Орочко] у Немировича по его вызову. Он говорил с нами в присутствии двух свидетелей. Вызвал он нас для реабилитации своего ничем не запятнанного имени, на случай своей смерти или отсутствия («вернее отсутствия, – сказал он, – так как умирать я не собираюсь пока») [и говорил], что в Москве идут разные слухи, порочащие его доброе имя, что вокруг вопроса о Третьей студии поднимается шум, что слышатся какие-то угрозы и т.д. и т.д., что он тут ни при чем, ему нужны только магазины, а Третья студия ему не нужна, словом, ничего нового он не сказал, а все то же самое⁶⁵. Разговор был очень длинный и сумбурный. Между прочим, об актерах, представленных Художественному театру. Знаете ли Вы, что Театру даны Басов, Щукин, Кудрявцев, Сланина, Жильцов, Горчаков, – по их собственному желанию, что они будут прикреплены к пьесам, и он не будет считаться с тем, заняты они в Студии или нет. (Хорошо было бы это запомнить Басову, который больше всего виноват в том, что Студия стала на соглашательский путь.)

29-го мая в день второй годовщины со смерти Евгения Богратионовича днем на могиле собралось довольно много народу. Вечером был спектакль «Дибук» в «Габиме», на который мы остались. Было просто, тепло, волнительно. Мы подарили «Габиме» книгу «Турандот»⁶⁶. Посылаю Вам вырезку из «Известий» со статьей Евгения Богратионовича.

О связи с районами у нас говорилось в Правлении еще перед отъездом Студии. Намечается план организации этого.

Перед отъездом Глазунов вывесил на доске только, что из Студии выбыли Берви, Марков, Семенова, что Горюнов и Жильцов переведены в труппу, да еще об актерах, предоставленных МХАТу по взаимному соглашению, для помощи последнему.

Мария Федоровна [Некрасова], разумеется, должна получить все, что ей полагается со времени ее возвращения в Студию, но сейчас у Студии совсем нет денег, лично я очень бедствую, ем в Студии один раз в день. Когда откроем кино, может быть, станет легче, а сейчас очень трудно.

До свидания, приветствую Вас, крепко жму руку. Пишите, дорогой.

Лев Русланов



Л.П. Русланов

64

... специально кино[театр] в аренду. – См. коммент. 43.

65

В Музее МХАТ сохранился протокол беседы Вл.И. Немировича-Данченко с А.А. Орочко и Л.П. Руслановым в присутствии членов правления МХАТ П.А. Подобеда и М.К. Комиссарова. См. также коммент. 30.

66

«Принцесса Турандот»: Театрально-трагическая китайская сказка в 5 актах в постановке Третьей студии МХАТ: Сб. М.; Пг.: Государственное издательство, 1923.

Автограф.
РГАЛИ. Ф. 3034.
Оп. 1. Ед. хр. 560.

Б.Е. Захава – своей студии⁶⁷8 июня 1924 г.
Ленинград

Дорогие мои друзья!

Только теперь (после второго Вашего письма⁶⁸), могу говорить с Вами уже не о форме Вашего обращения ко мне, а по существу того вопроса, который возник перед Вами, то есть относительно предполагавшейся публичной демонстрации ваших работ.

Эта демонстрация должна была явиться первым Вашим соприкосновением с третьим элементом театра, с публикой (автор – актеры (коллектив) – зрители). **Первое** соприкосновение ученика с публикой – это бесконечно ответственный, важный и, нередко, решающий судьбу данного ученика – момент, момент, который можно сравнить лишь с таинством первого соприкосновения любящих, зачинающих в этом соприкосновении бытие нового существа (ребенка). Так, в первом соприкосновении ученика с публикой происходит акт зачатия в ученике актера, а в коллективе Студии – театра, объединение творческой индивидуальности ученика и данного коллектива через отдачу себя зрительному залу.

От того, как произойдет акт этого соприкосновения, в какие условия он будет поставлен, чем будет наполнена подлежащая оплодотворению душа ученика – нередко зависит вся его дальнейшая судьба как художника. Вы никогда не забудете дня первого своего выступления перед публикой и никогда не простите себе, если этот день будет жить в Вашей памяти чем-либо омраченным, как никогда не прощает себе женщина, отдавшая себя в первый раз непотребно.

Публика развратна и похотлива, она жаждет зрелища, она так легко способна изнасиловать душу отдающегося ей актера. Сколько актеров, свято и жертвенно служащих своему делу, сбиваются, в конце концов, с пути должного и становятся проститутками, недостойно угождающими инстинктам театральной толпы.

Нет более волнительного дня у театрального руководителя-педагога, чем день первого публичного выступления его учеников. Все его уменье, интуиция и любовь должны соединиться друг с другом, чтоб верно подготовить к нему коллектив и каждого ученика в отдельности, чтобы сделать праздничным и богатым жатвой этот торжественный день посева.

(Плевелы рождает дурно вспаханная и скверно засеянная земля. Уродов и кретинов рождает блудная женщина.)

И вот этот бесконечно важный день, единственный и **неповторимый** день, ибо утраченную девственность назад не вернешь, – этот день Вы хотели прожить без меня. Вы только с нетерпением ждали моего письменного на это

67

Возможно, речь идет о студии, из которой вскоре возник Замоскворецкий ТРАМ, где Б.Е. Захава преподавал в середине 1920-х гг.

68

Письма участников студии Б.Е. Захаве не обнаружены.

согласия. Что это значит? Или это заявление с Вашей стороны о том, что я напрасно и не по праву занимал свое место Вашего руководителя, или... или я **сам** себе должен заявить, что был плохим руководителем, если мои ученики могут **так** легкомысленно относиться к тому, что должно вызывать внутренний трепет и благоговение, **так** недооценивают то, что должны ценить дороже всего, **так** не уважают ответственности своего руководителя перед ними и перед самим собой за них? Верю, что ваши поступки «вызваны стремлением делать возможно лучше то дело, которое Вы сообща делаете», верю, что ошибки Ваши Вы делаете «невольно», никаких «дурных намерений» в Вас не предполагаю и приду к Вам без всякого «предубеждения». Скорблю лишь о том, что не сумел сообщить Вам верное и необходимое **отношение** к тому делу, которое Вы стремитесь делать возможно лучше, отношение, **без** которого это дело неизбежно делается **скверно** с точки зрения требовательного вкуса, не признающего компромиссов.

Допустите на минуту, что Ваш показ прошел без меня. Спрашивается: за что же я отвечаю у Вас? В чем же заключается то **дело**, которое я должен делать у Вас? Работ Ваших я не видал; я **даже** не знаю, как распределены роли, например, в «Постоялом дворе» (прочитав же рассказ, не представил себе, как они могут быть распределены). Не знаю, **инсценирован** ли рассказ? В «Свиданье» я успел только уничтожить плоды сделанных до меня **ошибок** и лишь на последнем своем уроке чуть-чуть начал (только **начал**) работу над самим рассказом. Вы **знаете**, что я был против работы над «Лесом» Короленко для публичного показа в том составе исполнителей, в каком он работался, и только уступая **Вашему** настойчивому желанию (а я всегда буду уступать Вашим желаниям, в зависимости от **качества** этих желаний буду определять свое место у Вас и свое отношение к Вам), – я согласился на продолжение работы над этим рассказом. И вот, не показав мне результатов той работы, против которой я возражал (хотя бы и несправедливо), Вы хотите демонстрировать эти результаты публично?

Тут уж не **место** свое определять я должен, а что-то другое, ибо, по-видимому, место свое я должен искать **вне** Вашей группы.

Вы поймите, дорогие мои друзья, что я ведь **мечтал** о дне первой публичной демонстрации наших работ, что я **лелеял** эту мечту, что я **не раз** думал о том, с каким серьезом, с какой осторожностью, с какой деликатностью и нежностью, – ведь мне приходится иметь дело с нежным, тонким, хрупким материалом, – подойду я к той ответственной задаче, которая возникнет передо мной однажды.

Что же сделали **Вы**? Наступили каблуком на эту мечту.

Ну, довольно. Я верю, что все это результат Вашей театральной молодости и только. Здесь, в конце концов, гораздо больше моей вины чем Вашей.



В.К. Львова

Будем считать этот момент нашей с вами жизни изжитым и ликвидированным без остатка.

Может быть, даже я и сейчас делаю ошибку? Может быть, мне следовало бы допустить ваше выступление? Чтобы вы обожглись немножко и навсегда бы потеряли охоту к скоростным пробам себя на публике? О, это надолго отшибло бы у вас аппетит. И еще в рабочем клубе! Значит, – **на рабочей аудитории?!** Нет, я не способен на применение таких мер педагогики; для таких жестоких мер воздействия у меня слишком мягкий характер – Вы и не представляете себе, что бы это было. Вас просто не было бы слышно (Вам кричали бы: «громче»), в зале стоном стоял бы кашель, Вы беспомощно барахтались бы на сцене. А грим? А костюм? А монтировка сцены? А свет? А организация ведения спектакля? Ведь этого же мы **не изучали**. Ведь я ни разу не видел ни одного Вашего лица загримированным. Ведь это же все части нашего курса. Все это требует **серьезного и длительного изучения**, все это очень **трудно** – поверьте моему опыту.

Ведь не хотите же Вы устраивать «халтурные» спектакли, ведь не хотите же Вы быть кружком «любителей» поиграть на сцене? Неужели Вам хочется играть в театр? Это я все говорю Вам для того, чтобы Вы поняли мой ответ на Ваше заявление: Нам пора на публику, нам нужно проверить себя, нам нужно поставить точку на этапе работы.

Ответ же мой таков: **рано**, еще рано. Это вовсе не значит: запрещаю; это вовсе не значит: нельзя. Это не резолюция, это – диагноз. Ваше дело поверить ему или нет. Никакой точки ставить еще нельзя, ибо не пройден еще этот этап работы. Наше несчастье, что конец сезона застал нас в пути, а не на этапе, но раз это случилось, делать нечего.

Будет, друзья мои, точка. Будет. И хорошая, настоящая: точка, а не клякса, которую Вы чуть было не сделали.

Только вот – помещение!!! Вот **это** вопрос. Вот что должно быть в центре Вашего внимания. В Вашей закуте мы к «точке» не придем. Хотя бы на два урока в неделю нам бы что-нибудь приличное, где бы можно было работать и если не поставить, то хоть подготовить «точку». А поставить можно и в рабочем клубе. Это ничего.

Ну, довольно, наконец. Много бумаги исписал: целый трактат. Прощайте, друзья.

В Москву приеду не 15-го, как обещал, а между 25-м июня и 1 июля. Хотел бы, чтоб Вы до этого времени не разъезжались. Я тоже желаю о многом и подробно разговаривать. А пока Вы мне пишете, пишете обо всем «важном и настоящем» для Вас, пишете, не дожидаясь свидания. Писать полезно: необходимость излагать свои мысли на бумаге заставляет подыскивать точную форму этим мыслям, кристаллизует, уточняет и дисциплинирует их. А Вам это

полезно: у вас у всех есть склонность к туманному выявлению того, что вы думаете. Правда. Да и я, получив от Вас грамоту, смогу здесь на досуге обдумать темы, которые Вы мне предложите в качестве объектов моих размышлений.

Ваш Бор. Захава

Черновик. Автограф.
РГАЛИ. Ф. 3034.
Оп. 1. Ед. хр. 230. Л. 35–39.

21

В.К. Львова – Б.Е. Захаве

10 июня 1924 г.
Москва

Борис, дорогой, атмосфера в школе, кажется, начинает сильно сгущаться. Не успела Ася [А.А. Орочко] уехать вчера в 5 часов, как в 7 уже было общее собрание. Конечно, это было простое совпадение, но довольно характерное. Сегодня я была в Студии, ходят они взволнованные, и в то же время как в воду опущенные. Почему-то у них очень усиленно пошел слух о том, что в Студии останется из них человек 5–7, а остальных выгонят. Откуда они это взяли, непонятно. Особенно удручила их отмена монтировки «Синичкина», и будто бы был разговор, что если Глазунов не разрешит, то они уйдут в МХТ. Это сплетня – за достоверность не отвечаю. Говорила сегодня с Марголиным⁶⁹ – он прямо говорит, что на «Синичкина» они смотрят не как на школьную работу, а как на постановку. Что монтировка им необходима теперь; ибо они, видите ли, иначе репетировать не могут. Грустит, что нет в данный момент Освальда [О.Ф. Глазунов], говорит, что он – потерпеть до его приезда может, а вот как остальные, за это он не ручается. Немирович уезжает из Москвы в четверг до 15 августа. Не думаю, чтобы они приняли какое-нибудь решение в эти дни. Я было даже подумала сегодня – не вызвать ли Вас, но вряд ли Вы что сможете сделать, ведь все это находится в области предположений и скрывать они умеют здорово. Считаю, что все-таки была допущена большая ошибка, что школе не сообщили постановления Художественного совета, ибо их предположения в тысячу раз хуже всех ваших постановлений.

Куза твердо стоит на страже студийных интересов, чем вызывает к себе большую неприязнь Марголина, да, вероятно, и многих других. Коля [Н.М. Горчаков] вот уже три дня сидит на заседаниях МХТ, но по поводу школы говорит, что Вл[адимир] Ив[анович] ничего предпринимать не собирается, разве только примет тех, кто к нему пойдет.

Нашим, то есть Басову, Щукину и Кудрявцеву, кажется, будут посланы письма с отказом от их услуг. Это со слов Горчакова. И вообще Судаков⁷⁰ проводит линию – обойтись без Третьей студии. Дай Господи ему за это здоровья!

69

Марголин Самуил Акимович (псевд. Микаэло, Micaelo; 1893–1953) – театальный критик, режиссер. Автор статей о Е.Б. Вахтангове, М.А. Чехове, Ю.С. Глизер, А.Д. Диком и др. Сценическую деятельность начал в Вахтанговской студии (1920), педагог школы при Третьей студии, до середины 1920-х гг. состоял в Третьей студии в качестве «вспомогательного режиссера». С 1933 по 1944 г. (с небольшими перерывами) – режиссер Театра им. МГСПС (Моссовета).

70

Судаков Илья Яковлевич (1890–1969) – актер, режиссер, с 1916 г. во Второй студии, которую возглавил в 1919 г. Вместе с нею в 1924 г. вошел в МХАТ, где опирался прежде всего на пришедших с ним студийцев. Его бурная энергия была востребована, что позволяло Судакову прочить себя в наследники и преемники Станиславского и Немировича-Данченко. Но основоположники не без ужаса поглядывали на внедряемую им ускоренную советизацию театра, что привело к уходу Судакова.

71

Лужский (Калужский) Василий Васильевич (1869–1931) – актер и режиссер. Один из основателей МХТ. Работал в качестве педагога и режиссера во Второй и Музыкальной студиях.

72

Чирков Иван Иванович – бухгалтер Театра им. Евг. Вахтангова.

73

См. коммент. 35.

Автограф.
РГАЛИ. Ф. 3034.
Оп. 1. Ед. хр. 472.

Несколько дней тому назад был на «Битве» Лужский⁷¹. Спектакль ему очень понравился. Ради Бога напишите скорее письмо Кон[стантину] Серг[еевичу] и не носите его с собой в жилетном кармане – чего очень опасается Лев Петрович [Русланов]. Финансы у нас сильно подгуляли – сегодня не было даже обедов. С кино тянется изо дня в день, и не видно сему конца.

Несчастные оркестранты бродят за Ив[аном] Ив[ановичем]⁷² и уходят ни с чем. Льва Петровича рвут на части, вообще, положение не очень!!

Читала сегодня письмо от Балихина из Царицына⁷³. Пишет, что настроение у них среднее из-за средней полочки. Художественный успех есть, работать приходится очень и очень много, и заработают ли они себе на отдых, неизвестно. Ася укатила в Крым, и адрес ее: Алушта, до востребования. Вероятно, она сама Вам очень скоро напишет.

Нина Тихомирова уезжает завтра в Балаклаву.

Ну, вот Вам, кажется, и все студийные новости.

Я пока что сижу в Москве, но думаю в конце будущей недели, если все будет покойно, уехать на дачу. Не грех бы и Вам нам описать ваше петроградское житье...

Ну, Боричка, дорогой, целую Вас крепко, крепко, очень спать хочется.

Целую еще раз.

Вера

22

Л.П. Русланов – Б.Е. Захаве

10 июня 1924 г.
Понедельник
Москва, Студия

74

Имеется в виду публикация «Третья студия отстаивает свою самостоятельность: Из беседы с представителями Студии» (Новый зритель. 1924. № 22, 10 июня. С. 12–13).

Дорогой Борис Евгеньевич.

Я пишу очень кратко, потому что спешу отправить это письмо спешной почтой, чтобы Вы получили его завтра утром и **сейчас же, без всякого замедления**, отправили мне ответ тоже спешной почтой.

Прилагаю при сем вырезку из вышедшего вчера № журнала «Новый зритель» с напечатанной в нем беседой со мной и Орочко и с искажениями некоторых фактов⁷⁴, которые мы осветили совершенно точно, буквально, как это было на самом деле и которые редакция «Нового зрителя» почему-то, по своему усмотрению, извратила. Я написал возражение, которое прилагаю при сем, прошу Вас сделать те изменения, которые Вы найдете нужным, и посоветуйте мне, как подписать это письмо: «Третья студия МХТ имени Евг. Вахтангова»

или «Представитель Третьей Студии и т.д. Л. Русланов». Борис Евгеньевич, поймите только, что это **сверхспешное** дело и завтра же, по получении этого письма, не откладывая, напишите ответ, приложите исправленное Вами, если найдете нужным исправить, мое письмо в редакцию и отправьте мне спешной же почтой. Очень прошу Вас еще раз не задерживать ответ, чтобы возражение могло быть напечатано в следующем № журнала.

Очень неприятно это вышло и, наверное, еще будет чревато разными последствиями.

Теперь два слова о делах:

1) Слияние Третьей студии и Второй в Наркомпросе пока удалось ликвидировать, помещение пока удалось отстоять.

2) О кино хлопочем, дело подвигается туго, но мы не теряем надежды, что удастся этот вопрос разрешить благополучно.

3) Орочко вчера уехала в Крым, передав мне свои полномочия, и я сразу же наталкиваюсь на вот какого рода неожиданности: Горчаков сейчас бывает на заседаниях в МХТ и, очевидно, договаривается с Немировичем о Школе, в Студии не показывая даже вида этого. Это я знаю по частным сведениям. Школа говорит о своем вхождении в единую школу МХТ, как о вопросе совершенно определенном. Перед отъездом Орочко дала мне инструкции, чтобы монтировка «Синичкина» не осуществлялась летом, как это было решено Художественной коллегией с Глазуновым. Горчаков же все время добивался у меня средств на монтировку. Также она написала (не увидавшись лично с Горчаковым) Горчакову о том, что монтировку и показ «Синичкина» надо отложить до осени, когда будет сбор Студии. Очевидно, это нарушает планы Горчакова показать «Синичкина» разным лицам (вероятно, даже и Немировичу) в отсутствие Студии и проводить свою линию верноподданнических чувств к Владимиру Ивановичу. Совершенно случайно я узнал, что сегодня ночью в Студии было заседание Школы, на котором обсуждался вопрос ее существования, и они будто бы хотят запросить по телеграфу Глазунова о своей участи, и если им не будет обещана полная автономия или вхождение в Студию как коллектива, то они перейдут в Школу МХТ. Вот что я узнал.

Я не считаю возможным нести ответственность за Студию (сейчас в виду отъезда Орочко, на меня возложена единоличная ответственность за все дела Студии), если Школа, помимо меня, уполномоченного Глазуновым, будет обращаться к Глазунову и ставить ему какие-то ультиматумы. Сегодня выяснится более определенно это положение, и если все будет так, как я пишу, то я считаю необходимым немедленно прекратить все занятия в Студии, запретить Студию и ждать смены меня каким-нибудь другим лицом, которое Глазунов уполномочит отвечать за Студию вместо меня. Думаю, что Вы меня в этом поддержите. Вы только подумайте, до чего мы дожили, что Школа считает возможным

ставить Студии ультиматумы! В случае обострения вопроса не исключается возможность вызова мною Вас сюда, так как я Вас считаю сейчас в резерве. Прощайте, дорогой, жму Вашу руку. Жду немедленного ответа.

Привет Марии Федоровне.

Преданный Вам

Лев Русланов

Горчакову ничего не пишете.

Из поездки изредка получаю сведения: художественный успех большой, материально слабо пока. Рецензии восторженные.

От Вас давно нет писем.

Подпис. маш. текст.
РГАЛИ. Ф. 3034. Оп. 1. Ед. хр. 560.

23

Л.П. Русланов – Б.Е. Захаве

13 июня 1924 г.
Москва

75

Письмо было напечатано: Русланов Л., Захава Б. Письмо в редакцию // Новый зритель. 1924. № 24, 24 июня. С. 15.

76

Имеется в виду статья М. Загорского «Хорошая сенсация» (Жизнь искусства. № 24, 10 июня. С. 4–5), посвященная публикации статьи Е.Б. Вахтангова «С художника спросится» в «Известиях» (1924. № 121, 29 мая. С. 7).

77

Вл.И. Немирович-Данченко уехал на лечение в Карловы Вары.

78

... Юстинов, Подобед, Комиссаров, Судаков – от МХТ. – Юстинов Дмитрий Иванович (?–1933) – заведующий финансовой частью МХАТ. Подобед Порфирий Артемьевич

Дорогой Борис Евгеньевич, посылаю Вам это письмо с Марией Федоровной, которая сегодня едет в Ленинград. Вчера получил Ваше ответное письмо на мое спешное к Вам и исправленный черновик письма в редакцию «Нового зрителя»⁷⁵. Спасибо за статью Загорского⁷⁶, очень хорошая статья.

Вчера Немирович уехал за границу⁷⁷ и оставил вместо себя несколько своих уполномоченных. Сегодня меня пригласил Экскузович на заседание с уполномоченными Немировича, на каком-то заседании ими было заявлено от имени Немировича, что он снял с себя всякую ответственность за Третью студию, и что в план организации МХАТ на будущий сезон Третья студия не входит, а следовательно, из этого вытекает и то, что Третья студия отходит от МХАТ, моральные же взаимоотношения (т.е. марка) будут окончательно выяснены осенью.

На заседании были Юстинов, Подобед, Комиссаров, Судаков – от МХТ⁷⁸; я – от Студии, и председательствовал Экскузович. Я довольно много говорил

(1886–1965) – актер и режиссер кино, управляющий делами и заведующий художественной частью МХАТа (1918–1919; 1921–1926). Комиссаров Михаил Герасимович (1867–1929) – пайщик-вкладчик МХТ, учредитель кооперативного товарищества

«Московский Художественный театр» (1917). В 1918 г., лишившись состояния, поступил на работу во МХАТ управляющим делами, позже помощником бухгалтера, а потом стал секретарем правления. Судаков – см. коммент. 70.

на этом заседании и возражал Судакову и Подобеду, которые неправильно освещали ход взаимоотношений Третьей студии с МХТ. В конце концов, Экскузович заявил, что если Немирович не является ответственным за Третью студию, то правительству необходимо, чтобы какое-то лицо перед ним (т.е. правительством) за Студию отвечало, и просил меня прийти к нему после его приезда из Ленинграда (он уезжает и вернется на днях), чтобы вместе поехать в Наркомпрос к Яковлевой и с ней выяснить этот вопрос.

Пути Немировича неисповедимы. Еще так недавно в разговоре со мной и Орочко он сказал, что вопрос о Третьей студии будет решаться осенью, а теперь, уехав за границу, не уведомив об этом Студию, он заявляет официальным лицам и учреждениям, что Третья студия отходит от МХАТ и т.д. – Ну, да Бог с ним. С Третьей студией Немирович никогда не бывал благороден и прям, он всегда хитрил, политиканствовал и втайне, конечно, всегда желал нашей гибели. По правде говоря, снятие марки с Третьей студии (очевидно, это осенью последует) меня несколько, ничуть не пугает. Меня пугает только одно: то, что в нашей Студии есть люди не прямые, неискренние, ведущие двусмысленную политику. Вы понимаете, о чем я говорю? Довольно с нас измен и подвохов. Ни одного предателя, продающего Студию, не должно быть в Студии, иначе Студия никогда не будет крепкой.

Письмо Станиславскому **необходимо написать**. Борис Евгеньевич, не будьте в этом верны себе, когда Вы несобранны и оттягиваете исполнение взятого на себя поручения. Немирович, конечно, будет со Станиславским за границей разговаривать (я это знаю наверное), и необходимо, чтобы Третья студия сама обо всем рассказала К.С. Напишите, как сможете и сумеете, я кое-что постараюсь прибавить, но ради Бога не откладывайте и сделайте это **немедленно**. Вы, очевидно, не представляете себе, как это необходимо. А мне, который варится все время во всех делах Студии, это видно яснее, и я Вас очень прошу в самые же ближайшие дни сделать это и прислать мне письмо Станиславскому спешной почтой, а я отсюда переправлю его за границу воздушной почтой.

Открывать кино в Студии – нельзя. Подробно не пишу, но этот вопрос достаточно ясно выяснен и обследован. На Арбате – три кино, которых не было в прошлом году. Открывать при таких условиях кино в помещении Студии – верный гроб. Со Школой пока тихо, с Горчаковым более или менее договорился. Но от всех его разговоров я не чувствую ничего, кроме неловкости, и в моих глазах он, наверное, может прочесть: «нечисто, князь».

Прощайте, пишите, черт возьми. Вы свободнее в Ленинграде, чем здесь. Напишите об успехе «Д.Е.»⁹. «Кармен» в МХТ⁸⁰ – гроб.

Жму Вашу руку.

Ваш Лев Русланов

79

Премьера спектакля «Д.Е.» («Даешь Европу!») по И.Г. Эренбургу и Б. Келлерману в Театре им. Вс. Мейерхольда состоялась 15 июня 1924 г. во время гастролей в Ленинграде. Постановочный план Вс.Э. Мейерхольда. Разработка И. Ю. Шлепянова.

80

Премьера оперы Ж. Бизе «Кармен» под названием «Карменсита и солдат» в Музыкальной студии состоялась 4 июня 1924 г. Руководитель постановки Вл.И. Немирович-Данченко. Режиссеры: Вл.И. Немирович-Данченко, Л.В. Баратов, К.И. Котлубай. Установка для хора и эскизы костюмов – И.М. Рабинович.

Подпис. маш. текст.
РГАЛИ. Ф. 3034.
Оп. 1. Ед. хр. 560.

Третья студия МХАТ – К.С. Станиславскому

25 июня 1924 г.
Москва

Глубокоуважаемый и бесконечно дорогой для нас Константин Сергеевич, с большим волнением и тревогой решаемся мы писать Вам. Наша судьба и судьба нашей Студии – в Ваших руках.

От Вас, дорогой Константин Сергеевич, зависит, останется ли вахтанговское детище бесплодным, или оно будет использовано для важных и высоких целей, стоящих перед современным русским искусством. Без Вашей помощи оно может погибнуть, с Вашей помощью, – мы твердо верим в это, – оно принесет такие плоды, которых не сможет создать ни один другой театр, хотя бы несравненно более сильный талантами и опытом, чем Вахтанговская студия. Пусть не покажутся Вам нескромными наши слова: мы так говорим совсем не потому, что слишком высоко ценим наши собственные силы; мы верим **в идею**, коллективным носителем которой мы ощущаем нашу Студию; мы верим в те **начала**, которые заложены в Студии нашим покойным Учителем. Ощущая себя коллективным носителем этих начал, мы не можем ни разойтись друг с другом, ни слиться с другим каким-нибудь театральным организмом (как нам это предлагалось), хотя бы и с более богатыми художественными силами, чем наш: мы не должны, не смеем растерять, распылить, разбросать то, что нам завещано хранить и развивать.

Владимир Иванович неоднократно в течение последнего времени предлагал нам соединение старшей, наиболее ценной группы нашей Студии с первой (основной) группой МХТ, для создания нового, молодого Художественного театра. То обстоятельство, что мы **не смогли** пойти навстречу лестному для нас предложению Владимира Ивановича, конечно, не означает того, что мы недостаточно оценили высокую честь, оказанную нам этим предложением. Мы просили Владимира Ивановича об одном: подождать Вашего, Константин Сергеевич, возвращения в Москву, чтобы вместе с Вами обсудить тот вопрос.

Можно ли нас упрекнуть за это? Можно ли нас упрекнуть за то, что мы не смогли решиться на ликвидацию нашей Студии в то время, когда с нами нет того, кто был единственным безусловным авторитетом для нашего покойного Учителя, когда с нами нет Вас, и мы совершенно не знаем Ваше отношение к тому плану, ради осуществления которого должна быть уничтожена Третья студия, когда мы не знаем, какое же участие примете Вы, Константин Сергеевич, в осуществлении этого плана и **примете** ли Вы вообще какое-нибудь участие в нем?

Мы сказали Владимиру Ивановичу, что мы поступим так, как нам укажете Вы, дорогой Константин Сергеевич, что мы всецело отдаем себя в Ваши руки, что без Вас мы свою судьбу решать не можем и просим до Вашего приезда разрешить нам существовать так, как мы существовали до сих пор. Но Владимир Иванович требовал от нас немедленного ответа.

Студия пыталась найти компромиссный выход, то есть такой, который, с одной стороны, обеспечил бы сохранение Студии до Вашего приезда, а с другой стороны – давал бы возможность Владимиру Ивановичу приступить к осуществлению намеченного им репертуарного плана. В результате Студия ответила, что, помня свой долг перед памятью Евгения Богратионовича, она не может пойти на ликвидацию Студии его имени и просит сохранить за Студией право самостоятельного существования; что же касается помощи актерскими силами, то, если это нужно Художественному театру, мы готовы идти на все жертвы, чтобы выполнить свой долг перед Художественным театром, и обязуемся на любую работу предоставлять театру нужных ему актеров по первому требованию и усмотрению театра.

Этот ответ первоначально удовлетворил Владимира Ивановича. Однако через несколько дней Владимир Иванович снова вызвал представителей Студии и заявил им, что Студия должна пересмотреть свое решение, и поставил вопрос так: или слияние, или разрыв. Как Совет Студии, так и Общее собрание всех членов Студии единодушно решили, что до решения по этому вопросу Константина Сергеевича Студия на слияние согласиться не может.

Через несколько дней после того, как это решение было передано Владимиру Ивановичу, он сообщил нам, что состоялось постановление Коллегии Народного Комиссариата по просвещению, по которому Третья студия лишается своего помещения и должна соединиться со Второй студией в одном помещении. А еще через несколько дней мы получили письмо от А.В. Луначарского⁸¹, копию которого прилагаем вместе с копией нашего ответа Анатолию Васильевичу⁸².

После долгих ходатайств нам удалось отстоять свое помещение, а стало быть, и возможность самостоятельного существования Студии.

После отъезда Владимира Ивановича за границу Управляющий Государственными академически театрами вызвал к себе представителя Студии и от имени Владимира Ивановича сообщил ему, что Владимир Иванович снял с себя всякую ответственность за Третью студию и что Третья студия в план организации МХТ на будущий сезон не входит и, таким образом, отходит от МХТ; моральные же взаимоотношения будут выяснены осенью.

Это заявление было для нас несколько неожиданным, так как еще до отъезда Владимира Ивановича нам от лица Дирекции МХТ было предъявлено

81

... письмо от А.В. Луначарского... –
См. письмо № 12.

82

... нашего ответа Анатолию Васильевичу. –
См. письмо № 13.

требование о представлении нескольких актеров для работы в Художественном театре, на что последовало согласие Студии, и актерам были объявлены роли и срок, к которому они должны были собраться для начала репетиций. Кроме того, сам Владимир Иванович заявил представителям Студии, незадолго до своего отъезда за границу, что, вообще, вопрос о Третьей студии откладывается до осени, то есть, стало быть, до Вашего, Константин Сергеевич, приезда, что с самого начала и было нашим основным и руководящим желанием.

Теперь же, в виду того, что жизнь, по-видимому, требует немедленного решения всех вопросов, стоящих перед нами, мы решаемся, не дожидаясь Вашего приезда, рассказать Вам письменно обо всех наших планах, предположениях и надеждах, которые руководили нашими поступками.

Дорогой Константин Сергеевич! Вахтанговская студия – это фундамент. На этом фундаменте можно строить, и построенное на нем не разрушится. Евгений Богратионович слишком рано ушел от нас, и у нас еще не окрепли те силы, которые могли бы строить самостоятельно. Но заложенный Евгением Богратионовичем фундамент должен быть использован.

Десять лет своей короткой театральной жизни потратил Евгений Богратионович Вахтангов на то, чтобы построить фундамент, пользуясь Вашим учением о театре и актере, и вот-вот уже начал нащупывать пути, методы и приемы для того, чтобы связать этот фундамент с исканиями и устремлениями современного театра, с новыми потребностями современного зрителя и современной России, но ранняя смерть лишила нас нашего вождя, и дело его осталось незавершенным.

Оно требует своего завершения. Оно настойчиво хочет жить. Люди, его осуществляющие, готовы идти на все жертвы, чтоб не дать ему погибнуть. Они умели жертвовать в прошлом – они сумеют это делать и в будущем.

Мы одновременно обращаемся к Вам и к Всеволоду Эмильевичу Мейерхольду. Мы обращаемся к двум величайшим художникам театра. Мы помним, дорогой Константин Сергеевич, Вашу беседу с Всеволодом Эмильевичем в 1920 году, когда Вы говорили о возможности Вашей совместной работы на территории Третьей студии. Третья студия хочет быть территорией этого знаменательного сотрудничества, верит в его историческую необходимость и считает его неизбежным. Миссию свою Третья студия видит в том, чтобы быть местом этой знаменательной встречи.

Третья студия не хочет быть «театриком», она не хочет модничать, она не хочет ненастоящее выдавать за настоящее. Евгений Богратионович никогда ничего не делал в угоду моде. Правда, он непрестанно искал новое, но удовлетворялся он только тогда, когда находил «новое» на основе **вечно**. Основы **вечно** он узнал от Вас. Вот почему мы непременно хотим быть с Вами, вот почему мы считаем себя последователями Константина Сергеевича Станиславского.

Мы зовем к себе Всеволода Эмильевича Мейерхольда, мы зовем к себе величайшего мастера новых театральных форм, мастера, который, по выражению Евгения Богратионовича, «дает корни театрам Будущего».

Дорогой Константин Сергеевич, согласитесь на то, о чем мы Вас просим. Верьте нам: мы сумеем окружить Вас любовью, мы сумеем создать атмосферу для Вашей работы, мы бескорыстно отдадим себя на служение нашей идее, мы принесем Вам свое увлечение, принесем Вам все то, чему успел научить нас Евгений Богратионович. Придите к нам.

Всеволод Эмильевич уже дал свое принципиальное согласие и ждет Вашего ответа, который с нетерпением ждем и мы. Дорогой Константин Сергеевич, Ваше «согласен» заставит биться бесконечной радостью пятьдесят сердец.

Нам хотелось бы получить Ваш ответ теперь же, чтобы к Вашему приезду все организовать и приготовить. Он важен также и Всеволоду Эмильевичу, чтобы он мог учесть свою работу у нас при составлении плана своих работ на будущий сезон.

Совет Студии:

*Б. Захава, А. Орочко,
Л. Русланов, О. Глазунов,
Р. Симонов, Б. Щукин, О. Басов*

Подпис. маш. текст.
Музей МХАТ. Ф. К.С. № 12385/1-3.

25

Вс.Э. Мейерхольд – К.С. Станиславскому

27 июня 1924 г.
Москва

Дорогой Константин Сергеевич, необходимо Ваше особенное внимание к Третьей студии. То, что творится сейчас в МХАТ, направлено к разрушению Третьей студии. Только Вы – учитель Е.Б. Вахтангова – можете спасти это дело. Если нужно, чтобы я помог Вам в этом деле, я готов помочь. Осенью, когда Вы возвратитесь сюда, необходимо нам встретиться. Надеюсь, мы совместно поможем молодым товарищам выйти из заколдованного круга неприятностей и выведем их туда, куда они стремятся выйти.

Привет.

Вс. Мейерхольд

Автограф. Музей МХАТ. Ф. К.С. № 9341.
Впервые опубликовано: Вс.Э. Мейерхольд.
Статьи. Письма. Речи. Беседы /
В 2 ч. Ч. 2: 1917–1939.
М.: Искусство. 1968. С. 63.

Б.Е. Захава – Студии⁸³

[1924 г.]

83

В борьбе за спасение Третьей студии Б.Е. Захава предстает бескомпромиссной, одержимой и цельной личностью. Публикуемое письмо приоткрывает иную картину. Захава полон сомнений. Единственный оставшийся из основателей Студии, в свои неполные тридцать лет ощущает себя «анахронизмом» в окружении нового поколения. Мысль об уходе возникает не в первый раз. В декабре 1922 г. Захава и К.И. Котлубай, разойдясь с исполнителями «Принцессы Турандот» в понимании «переживания» и «представления», иронии и «зубоскальства», решили покинуть Студию. Тогда Захава передумал. Вероятно, потому что ему предстояло завершить свою первую режиссерскую работу – «Правда – хорошо, а счастье лучше» А.Н. Островского. Возможно, что два сезона в Театре им. Мейерхольда (1924–1925) и попытка создать собственную студию «на стороне» (письмо № 17) также были связаны с сомнениями относительно своей уместности в вахтанговской студии.

84

Да и то практически не целиком. – Имеется в виду, что параллельно с Третьей студией Б.Е. Захава два сезона работал в Театре им. Мейерхольда (1923–1925).

Из моих сверстников в Студии никого не осталось: «последний в роде я». Да и то практически не целиком⁸⁴. На этом обстоятельстве несколько раз невольно застреваала моя мысль, и я спрашивал себя: не есть ли это случайность, не есть ли это печальное недоразумение, которое естественным ходом вещей, как бы ни сопротивлялся я сам, и как бы ни хотела удержать меня Студия, неизбежно будет уничтожено.

Не есть ли я для «Студии им. Вахтангова», так сказать, исторический анахронизм, не есть ли я тот чудак, который все про свое ладит, не замечая, что наскучил всем, ибо ладит-то он не к месту и не ко времени?

Не следует ли мне, на благо Студии, а также и для собственного блага, поторопиться, ибо я только застрял, замешкался несколько больше, чем следует там, где мне быть, уже по существу, уже не надлежит?

Эти вопросы я задаю себе по многу раз и мучительно пытаюсь их разрешить себе, но не могу, не решаюсь, может быть, по недостатку смелости, – определенно ответить себе на них так или иначе. Но думаю, что я и не должен, не смею решать их без участия самой Студии, ибо, решая их, я решаю не только свою судьбу: мне кажется, что не будет с моей стороны большой нескромностью думать, что мое пребывание или отсутствие в судьбе Студии играют некоторую роль.

Вот почему я со всеми своими вопросами и сомнениями обращаюсь к Студии. Мне начинает казаться иногда, что [я] являюсь в нынешней Студии как бы человеком другого студийного поколения, поколения более раннего, которому свойственны иные чувства, желания, устремления, если хотите – идеалы, – чем те, которыми живут люди, составляющие нынешнюю Студию. Поэтому я, может быть, совершенно напрасно удивляюсь тем расхождениям во взглядах, которые обнаруживаются между мной и другими членами Студии. Мне даже начинает казаться, что не в расхождениях дело, не в том, что мы по тому или иному поводу мыслим иначе, а просто меня не понимают, не понимают так, как если бы я говорил на другом языке. А может быть я, в свою очередь, не понимаю своих партнеров, не понимаю, ибо органически не способен понять.

Так ли это? Не знаю. Не знаю и поэтому делаю попытку, и надо думать последнюю, с максимальной искренностью рассказать Студии о себе, рассказать о том, ради чего я хочу и могу быть в Студии, почему мне сейчас безразлично, а иногда мучительно тошно пребывание в ней.

1924 г.⁸⁵

Поездка прошлая и нынешняя.

1. Разлад Ц. О. Разрыв кольца. Равнодействие воль. Обыкновенный театр.

2. Чем живет Студия – разлад Студии (художественных интересов).

Каким стал Завадский? Какой стала Орочко? Какой стала Львова?

3. Как всем тяжело.

4. О моем пути (группа).

5. Как нужно жить Студии? (Как создавать художественную и духовную жизнь Студии.)

6. Как надо работать пьесы (о «Правде» и о «Женитьбе»).

7. Самонадеянные обещания Завадского о «Женитьбе» и «Незнакомке»

как о средстве сплочения Студии на работе.

8. Как была принята «Незнакомка», и как нужно понимать пьесу.

9. Работа Е. Б. в Первой студии.

10. Студия не дана, а задана, не факт, а задание.

85

Можно предположить, что дальнейший текст является планом беседы со Студией.

Местонахождение оригинала неизвестно.
Публикуется по: Б.Е. Захава.
Письма / Сост. Н.И. Захава.
Машинопись. Л. 33–33а.
(Личный архив В.В. Иванова)

27

Л.П. Русланов – Б.Е. Захаве

28 июня 1924 г.

Москва

Борис Евгеньевич, что же Вы, черт возьми, ушли, а мы не решили, кто будет подписывать декларацию⁸⁶. Ведь подписать ее необходимо не позднее завтрашнего дня, так как в понедельник утром мне необходимо уже передать ее по назначению.

Ведь лучше, чтобы были наши две с Вами подписи, а одна моя подпись как представителя Студии, по-моему, недостаточна.

Постарайтесь откуда-нибудь позвонить мне на квартиру (2.74.06). Иду домой, надо же поесть чего-нибудь. Жду Вашего звонка.

Примите уверения в моем совершенном к Вам почтении, уважении студийности и проч.

С ТретьеСтуМХАТовским приветом

Л. Русланов

86

... подписывать декларацию. – Вероятно, речь идет о документе, манифестировавшем право Третьей студии на творческую и организационную самостоятельность. Подробности не обнаружены.

Подпис. маш. текст.
РГАЛИ. Ф. 3034. Оп. 1. Ед. хр. 560.

В.К. Львова – Б.Е. Захаве

Июнь 1924 г.
Москва

Борис, дорогой, Ваша жена оказалась невероятно глупой – поезд ее уходит в 6 ч., а она поблаговолит позвонить мне в 4 ½ – посему пишу Вам в трамвае по пути к ней.

После моего письма от 8/VI⁸⁷ – ничего нового не произошло. Внешне все покойно и ладно. По сплетням знаю, что на собрании все опрашивались по поводу того, кто останется и кто нет. Категорически отказался уходить Романов⁸⁸ – об остальных не знаю. Затем каждому из них известно, что с запиской от Горчакова они будут приняты в школу МХТ без экзаменов. Недурно обставлено?! Была вчера в больнице у Ксении Георгиевны [Семеновы] – она меня вызвала по телефону – я струсилась – думала, будет говорить об вашем постановлении. Ничуть не бывало – держит себя так, как будто ничего не знает. Так я и не знаю, известно ей или нет. Расспрашивала про все студийные дела, говорила о будущем годе. Не могу сказать, чтобы я себя очень хорошо при этом чувствовала.

Ну, а как вы? Как дела? Был ли разговор о «Годунове»? Борис, ведь это свинство, что мы про Вас ничего, ничего не знаем. Когда будет премьера? Надеюсь, что уж после нее вы напишете!

Я понемногу отхожу, но отдыхать собираюсь начать с дачи, то есть с будущей недели. В Москве жить уже становится тяжело.

На дворе Студии с утра до ночи играет теннис и крокет. Не знаю, известно ли Вам, что Авдиева ушла из школы? Я лично надеюсь, что осенью она вернется, ибо, как она говорит, она не могла быть там, во что обратилась школа, а что вместо нее будет осенью, она не знает. Вижу ее довольно часто. Освальд [О.Ф. Глазунов] прислал категорический приказ: «не отпускайте Авдиеву».

Ну, вот, кажется, и все мои новости, да к тому же подъезжаю к Арбату.

Целую Вас крепко, крепко.

Вера

Автограф.
РГАЛИ. Ф. 3034.
Оп. 1. Ед. хр. 472.

А.А. Орочко – Б.Е. Захаве

[Июль] 1924 г.

Борис – милый!

Я лежу – с такой же историей в спине, как, помните, в Симбирске – и сколько еще пролежу – не знаю. Мысли о Студии не дают покоя. Борис – не останавливайтесь – в деле организационном – Вам в гуще работы не так видна необходимость этого. Знаю, что в школе волнения по поводу организации студии Завадского⁸⁹. Если Вы будете медлить с вопросом о школе – это будет весьма неприятно – нарастут всякие конфликты. Если Вы думаете, что необходимы весенние экзамены и чистка (что необходимо безусловно), то об этом школе надо заявить сейчас – иначе они заявят о неожиданности для них – потому что сейчас они живут с тем, что «за бездарность не будут выгонять». Вопрос школы – очень острый, и надо им и всем дать почувствовать, что над ними власть Студии, а не Ник[олая] Мих[айловича] Горчакова]. Мы пригреваем на груди змееныша.

Хотелось бы поговорить подробнее, ну уж это когда удастся. Воспользуйтесь поданным Толей [Горюновым?] письмом в Совет и возбудите школьную муть. И дай Вам Бог успеха. Хотелось бы получить от Вас записочку, милый.

Лежу, мечтаю о Марине⁹⁰, и даже кое-что любопытное наделала, после расскажу. Скучно. Говорить не велят – спина болит, вспоминаю Евг[ения] Богратионовича.

Всего Вам доброго!

Машу целую. Басова целую. Льву Петровичу привет.

Анна Орочко

90

... мечтаю о Марине... –
В мейерхольдовском «Борисе Годунове»
Орочко должна была сыграть
Марину Мнишек.

Автограф.
РГАЛИ. Ф. 3034.
Оп. 1. Ед. хр. 511.

89

Ю.А. Завадский вспоминал о возникновении своей студии: «Мне памятно происходившее 1 апреля 1924 года бурное “учредительное собрание” создателей театра, убежденных, что новое слово в искусстве может и должен сказать молодой театр, который возьмет от МХТ его мудрость и глубину, от Вахтангова зоркость и страстность, экспериментаторский

жар, вечную неудовлетворенность и подлинную театральность. В период возникновения студии со мной были Е. Елагина, П. Антокольский, Р. Симонов, О. Абдулов, М. Астангов и кончавшие тогда вахтанговскую школу совсем юные В. Марецкая, А. Алексеева, В. Балюна. Педагогами студии стали вахтанговцы – А. Орочко, И. Толчанов, И. Рапорт, Е. Ляуданская, В. Львова, позднее мхатовцы» (Завадский Ю. А.

Об искусстве театра. М.: ВТО, 1965. С. 16). В 1927 г. студия была преобразована в Театр-студию Юрия Завадского и просуществовала до 1936 г., когда Завадский был вынужден возглавить Театр им. Максима Горького в Ростове-на-Дону. Ведущие актеры последовали за ним. Из вышеприведенных воспоминаний видно, насколько крутым был «замес» вахтанговской студии в новом предприятии Завадского.

Б.Е. Захава – М.Ф. Некрасовой

19 июля 1924 г.
Москва

91

Иванов Вячеслав Иванович (1866–1949) – русский поэт-символист, философ, переводчик и драматург, литературный критик, педагог, идеолог дионисийства. Одна из ключевых и наиболее авторитетных фигур «Серебряного века». Оказал значительное влияние на театральные концепции Вс.Э. Мейерхольда. Осенью 1920 г. перебрался в Баку, где преподавал в местном университете. Лето 1924 г. перед отъездом в Италию по командировке Наркомпроса провел в Москве.

92

Таня – неуст. лицо.

93

Тарасова Алла Константиновна (1898–1973) – актриса. С 1914 г. училась в частной Школе драматического искусства Н.О. Массалитинова, Н.Г. Александрова и Н.А. Подгорного, которая была преобразована во Вторую студию МХТ в 1916 г. С 1925 г. – в труппе МХАТа, в котором прослужила до конца своей жизни.

94

... *Ниночку хотят оплести.* – Н.В. Тихомирова была зачислена в труппу Художественного театра с 1 сентября 1924 г. и оставалась в ее составе до 1964 г. Ее творческая судьба во МХАТе сложилась успешно.

95

Енукидзе Амель Софронович (1877–1937) – государственный и партийный деятель. С 31 декабря 1922 г. по 3 марта 1935 г. секретарь ЦИК СССР. С 1924 г. член ЦКК ВКП (б), в 1927–1934 гг. член президиума ЦКК. Репрессирован.

96

... о «Спящем»... см. коммент. 37.

Машенька, моя родная, сегодня днем послал тебе заказное письмо с удостоверением твоей личности (отвратительная личность!). Писал его в почтовом отделении перед его закрытием, но не успел дописать – закрыли почту, и пришлось оборвать на середине фразы. Теперь продолжаю, где остановился. Послезавтра в Студии будут Вячеслав Иванов⁹¹ и Мейерхольд. Будут разговаривать о Пушкине, о «Борисе», о театре и вообще. Устроил сие Наль. По моей просьбе сходил к Вяч. Иванову и уговорил прийти. Здорово?

Приехала из деревни Таня⁹². В четверг на будущей неделе (24 июля) едет обратно, и, вероятно, я поеду с ней. Освальд [О.Ф. Глазунов], мерзавец, не шлет свой долг. Если не придет, не с чем будет ехать.

Наша Некудышка никуда не годится: накакала на одеяло у Людмилы и съела котлету у Александра Васильевича. Результат: всеобщее квартирное возмущение. Что-то будет?!

Сегодня была у меня Нина Тихомирова и долго со мной беседовала. К моему удивлению, очень лево настроена, приемлет тенденциозное искусство с проповедью идей коммунистической идеологии, чуть ли не собирается записаться в РКП. Клянется в верности Студии, в МХТ идти не хочет. Тем не менее, приняла предложение Судакова порепетировать какую-то роль до приезда Тарасовой⁹³, т.е. до 15-го августа. Судаков говорит, что это только, якобы, для партнеров (один из них Завадский), чтоб они могли показать работу Немировичу. Ясно, что Ниночку хотят оплести⁹⁴. Очень ее предостерегал. Хочу верить в ее искренность, как будто не врет. Впрочем, если надует, не удивлюсь: привык.

Исаков превосходно выполнил эскиз основной площадки для «Бориса». Эскиз принят, как мной, так и Севочкой [Вс.Э. Мейерхольдом]. Теперь приступил к макету и совместно со мной разрабатывает детали. Если таким темпом пойдет дело и дальше, то монтировка не за горами.

Опять стало немножко тревожно за помещение. Отмены постановления Комиссии по разгрузке еще нет, а Комиссия вместе с Наркоминделом, коему предоставлен особняк, требует приведения в исполнение одного постановления, то есть нашего выезда. Енукидзе⁹⁵ обещал ускорить пересмотр. Я твердо верю в благополучный исход.

Рецензия Мейерхольда о «Спящем»⁹⁶ сводится в общих чертах к следующему: есть словесное мастерство, но не понятно, ради чего оно пущено в ход. Получается трезвон впустую. Нет стержня. Непонятно.

Неясно. Нагромождение **словесного «остроумия»**. Главное – нет **отношения** автора к персонажам пьесы. (В пьесах Л. Толстого, Шекспира и пр. всегда ясно чувствуется, как автор относится к тому или иному действующему лицу.) Пьеса совсем не революционная, ибо не направлена к возбуждению революционной воли. Недостаточно взять революционную тему, чтобы создать революционную пьесу – **по существу**.

Расскажи Освальду [О.Ф. Глазунов] изложенные мной студийные новости (по секрету кое-что прочти по письму). А то лень писать, да еще повторяться.

Автограф. Машинопись.
РГАЛИ. Ф. 3034. Оп. 1. Ед. хр. 268.

31

Вяч.И. Иванов – Б.Е. Захаве

25 июля 1924 г.
Москва

Глубокоуважаемый Борис Евгеньевич!
Приношу Вам и Студии сердечную благодарность за цветы и прелестный дар.
Об Эсхиле хотел бы с Вами переговорить.
Душевно Ваш

Вячеслав Иванов

Автограф.
РГАЛИ. Ф. 3034. Оп. 1. Ед. хр. 416.

97

Имеется в виду письмо Третьей студии К.С. Станиславскому от 25 июня 1924 г. См. письмо 24.

98

Визит Захавы и его товарищей к К.С. Станиславскому в августе 1924 г. имел целью возобновить переговоры с основателем Художественного театра о его творческом содружестве с Мейерхольдом. Ни к каким результатам эти переговоры не привели.

99

К этому времени в Художественном театре создалось крайне тяжелое положение с составом труппы. «Старое старится, а молодое почти не растет», – с горечью писал К.С. Станиславский Вл.И. Немировичу-Данченко 12 февраля 1924 г. (Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. Письма: 1918–1938 / Сост. И.Н. Виноградская, Е.А. Кеслер, комм. И.Н. Виноградская, З.П. Удальцова, ред. И.Н. Виноградская, вступит. статья А.М. Смелянского. М.: Искусство, 1999. С. 136).

32

Б.Е. Захава – Вс.Э. Мейерхольду

22 августа 1924 г.
Ведерницы

Дорогой Всеволод Эмильевич,
Простите, пожалуйста, карандаш, – пишу из деревни, чернил у нас не водится.
Три дня тому назад уехал из Москвы на две недели. Перед отъездом был с товарищами у Константина Сергеевича. Принял он нас очень любезно. Письмо наше получил⁹⁷. После обычных приветствий тотчас же спросил Ваш телефон и очень огорчился, узнав, что Вас нет в Москве.

Наши переговоры с Константином Сергеевичем пока ни к каким положительным результатам не привели⁹⁸. Однако мы надежды отнюдь не теряем.

Настроение у Константина Сергеевича, по-видимому, мрачное, подавленное⁹⁹. Он не знает, что нужно делать, а потому считает за лучшее пока

что следовать указке Владимира Ивановича. «Художественный театр гибнет; его нужно спасать, – говорит Константин Сергеевич. – Я с Владимиром Ивановичем очень сильно расхожусь по целому ряду вопросов, но для спасения Художественного театра нужно, чтобы мы с ним были вместе, и поэтому, если я даже буду с Владимиром Ивановичем по данному вопросу диаметрально противоположного мнения, я все-таки скажу, что нужно поступить так, как указывает Владимир Иванович».

Этим заявлением Константин Сергеевич как бы пытается отгородить себя от всяких попыток с нашей стороны подвергать критике действия и суждения Владимира Ивановича. Когда же мы пытаемся опровергать те утверждения, которые делает Константин Сергеевич явным образом со слов Владимира Ивановича, то он пасует, путается, противоречит сам себе и, в конце концов, резко меняет тему беседы.

Ясно, что Константин Сергеевич задался целью, во имя «спасения Художественного театра», поддерживать фиктивную видимость своего единения с Владимиром Ивановичем. Удастся ему это очень плохо, и он то и дело спотыкается. Чем скорее Константин Сергеевич откажется от этой ложной, на иллюзии и самообмане построенной тенденции, тем лучше, тем ближе мы будем к намеченной цели. Наше дело – этому помочь.

Несомненно, что перспектива работы вместе с Вами увлекает Константина Сергеевича чрезвычайно. Когда он говорит об этом, он весь оживает. Его вообще увлекает мысль о работе бессрочной, о возможности пробовать, искать, делать эксперименты. Он стосковался по хорошей работе, по желающим учиться актерам, по внимательным ученикам. Интерес к Вам у него очень большой. Говорит о Вас с большим уважением и как бы даже с некоторой гордостью («ведь он все-таки мой ученик»).

«Но для того чтобы мне работать у Вас с Мейерхольдом, – говорит Константин Сергеевич, – мне нужно уйти в это дело с головой, отдать ему последние свои силы, свои нервы, свою энергию». По-настоящему, утверждает Константин Сергеевич, он должен Третью студию сделать основным, главным местом своей работы. Может ли он это сделать? Ведь он должен, он обязан нести на своих плечах и Художественный театр, и Студию Художественного театра (теперь единственную), и свою собственную (оперную) студию. Может ли он все это бросить, может ли он бросить людей и дело, с которыми его связывают двадцать пять лет жизни и работы? А на все это только-только хватит времени. Как тут быть? «Если я к Вам буду лишь изредка наведываться, чтоб прочитать одну-другую лекцию, – это будет надувательство, я ничего не сделаю и ничему вас не научу, – говорит Константин Сергеевич. – Вот если бы вы, молодежь (то есть Третья студия), взялись бы помогать делу воссоздания Художественного театра, а не стремились бы во что бы то ни стало сохранить

свое маленькое студийное дело (все равно ничего не выйдет), да привели бы сюда, то есть в **Художественный театр**, Мейерхольда, вот тогда бы...».

Я пытался доказать Константину Сергеевичу утопичность, нежизненность такого предложения. Я старался объяснить Константину Сергеевичу, почему мы, Третья студия, не идем в Художественный театр, не стремимся помогать его «спасению», больше того, не верим в необходимость и возможность этого «спасения».

Глубокое расхождение между Константином Сергеевичем и Владимиром Ивановичем – это, во-первых. (Попытка создать иллюзию единства несколько не улучшает положения: на лжи никакого хорошего и большого дела не построишь.)

Во-вторых, с выделением в отдельный театр Первой студии коллектив МХТ делится на две резкие группы: «стариков» и зеленую молодежь, без всяких промежуточных (в отношении возраста) ступеней. Этого одного достаточно, чтобы понять всю невозможность создания органического единства коллектива: обусловленная различием возрастов, разницей во вкусах, в темпераментах, в идеологических устремлениях и проч., есть тому объективная помеха.

В-третьих, собранная с бору да с сосенки молодежь из разных студий также связана друг с другом лишь механически (принадлежностью к данному театру) и ничем не связана по существу: напротив того, все друг на друга смотрят волками, ибо враждебны друг другу в силу эгоистического устремления каждого к осуществлению своей карьеры.

Наконец, в-четвертых, самое главное: полное отсутствие общей для всего коллектива, вне эстетики и театра лежащей идеологии, которая одна только и может питать своими соками эстетику и театр.

Все эти замечания наши не встретили никакого ответа со стороны Константина Сергеевича, он просто промолчал (ведь Владимира Ивановича еще нет в Москве, а нужно сохранять иллюзию единства).

«Ну, что же делать? Не верите – насильно тянуть не будем. Делайте сами, как знаете», – так сокрушался Константин Сергеевич, и только. «Вы без нас погибнете, мы без вас погибнем», – вот мрачный итог, которым заключил Константин Сергеевич нашу беседу.

Когда я стал развивать перед ним ту мысль, что территория Третьей студии является единственной, где может быть по-настоящему осуществлено сотрудничество Мейерхольда и Станиславского, он, как бы вскользь, бросил фразу: «Территория слишком мала». Из этой фразы, а также по некоторым другим намекам можно заключить, что Константин Сергеевич имеет в виду говорить с Вами об осуществлении проектируемого сотрудничества не на территории Третьей студии, а на более обширной территории самого МХТ, а в связи с этим, весьма возможно, будет пытаться примирить Вас с Владимиром Ивановичем,

ибо он, по-видимому, рассматривает Ваши отношения с Владимиром Ивановичем лишь как результат личных между Вами недоразумений и не усматривает всей глубины расхождения по существу.

Поэтому было бы чрезвычайно желательным, если бы Вы, дорогой Всеволод Эмильевич, теперь же написали бы Константину Сергеевичу, с тем, чтобы несколько поднять в глазах Константина Сергеевича Третью студию в качестве территории Вашего сотрудничества, ибо, как нам кажется, Вы не совсем разделяете мнение Константина Сергеевича о недостаточных размерах этой территории и вряд ли предпочитаете для этой цели более обширную территорию МХТ.

Дело в том, что, несмотря на как будто печальные результаты наших переговоров с Константином Сергеевичем, мы отнюдь не считаем дело безнадежным. У нас есть еще время до начала сезона, которое мы постараемся использовать ради поставленной задачи. Константин Сергеевич все же дал согласие бывать у нас в порядке нашего гостеприимства. Когда Вы приедете, мы организуем Вашу встречу с Константином Сергеевичем у нас в Студии, на что он также очень охотно согласился. Кроме того, еще до начала нашего сезона Константин Сергеевич будет иметь время осмотреться у себя в МХТ, что вряд ли даст для МХТ благоприятные результаты. Если же Вы найдете возможным написать Константину Сергеевичу теперь же – это тоже, несомненно, будет иметь большое значение.

Пока же ясно только то, что все окончательно выяснится лишь осенью, и, если окажется, что завоевать Константина Сергеевича для нашего дела невозможно, нам останется лишь с грустью примириться с этим и положиться на свои собственные силы, на багаж, полученный нами от Евгения Богратионовича, и на Вашу, дорогой Всеволод Эмильевич, неоценимую для нас дружбу и помощь.

Пока, в ожидании начала сезона, я усиленно работаю над «Борисом»¹⁰⁰. Кажется, набрал на верный метод работы над произнесением пушкинских стихов. Работая над текстом, изучая строение речи со стороны формальной, я пришел к неожиданному для себя выводу, что формальный анализ лада и ритмической структуры стихов, коими написан «Борис», естественным путем приводит к раскрытию каждого образа, смысла каждой сцены, к психологическому истолкованию данного места и, наконец, к раскрытию «задних мыслей», или, как мы называем, «подтекстов».

Исаков усиленно работает над макетом и эскизами. Надеемся к Вашему приезду представить Вам макет основной площадки и эскизы всех сцен.

Начало работ в Третьей студии 5 сентября. Месяц уйдет на восстановление «Турандот» и Мериме¹⁰¹, на переработку «Женитьбы» и «Правда – хорошо...» («Правду» думаю перемонтировать и в связи с этим несколько переработать). Числа 5–10 октября примемся за «Бориса». Кроме «Бориса» предположен

100

В 1924–1926 гг. В.Э. Мейерхольд руководил постановкой трагедии А.С. Пушкина «Борис Годунов» на сцене Студии имени Евг. Вахтангова. Захава был ассистентом Мейерхольда. Художник С. П. Исаков. Работа над спектаклем не была завершена. Подробнее об участниках спектакля и о репетициях Мейерхольда см. в книге Б.Е. Захавы «Современники» (М.: Искусство, 1979. С. 372–385).

101

Речь идет о спектаклях Студии имени Евг. Вахтангова «Принцесса Турандот» и «Комедии Мериме».

102

Спектакль «Дядюшкин сон» А.Д. Поповым поставлен не был.

103

Райх Зинаида Николаевна (1894–1939) – актриса. Осенью 1921 года она стала студенткой Высших режиссерских мастерских в Москве, которыми руководил В.Э. Мейерхольд. В 1922 г. вышла замуж за Мейерхольда. Стала ведущей актрисой ГостТима.

к постановке «Дядюшкин сон» Достоевского (режиссер А. Попов)¹⁰² – работа, намеченная еще Вахтанговым. Впрочем, это еще не окончательно.

С помещением у нас вполне благополучно.

Я в Москву возвращаюсь 3 сентября. С нетерпением жду Вашего приезда и начала работ. Я отдохнул, и уже руки чешутся.

Желаю от души Вам сил и здоровья побольше.

Привет Зинаиде Николаевне [Райх]¹⁰³ и всем мейерхольдовцам, которые с Вами.

Ваш, всегда преданный Вам

Бор. Захава

33

Б.Е. Захава – Вс.Э. Мейерхольду

[Лето–осень 1924 г.]
Москва

Дорогой Всеволод Эмильевич!

Не сообщите ли Вы мне через жену что-нибудь? О **главном** и о дне и часе Вашего прихода в Третью студию. Не забудьте, Всеволод Эмильевич, что Вы сказали: на этой неделе **непрерменно**.

С Владимиром Ивановичем у нас вчера очень испортились отношения, и если ничего не случится определенного на этих днях, от вахтанговского наследия ничего не останется.

Помогите, дорогой Всеволод Эмильевич, сохранить то, что безусловно ценно: такие коллективы, как Третья студия, не часто встречаются.

Пока хотя бы просто придите к нам.

Ваш Б. Захава

34

Вс.Э. Мейерхольд – Б.Е. Захаве

Осень-зима 1924–1925 гг.¹⁰⁴
Москва

Куза не Борис ли?

Хороший голос и четкость в посыле слов.

У читающего сейчас Бориса есть хорошие краски для Патриарха, а тот, что читал Патриарха, маломощен, сладковат, жидковат, тенорист.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1588.

Впервые опубликовано

с сокращениями в кн.:

Захава Б. Е. Современники.

М.: Искусство, 1969. С. 369–371.

104

Записка относится к начальному периоду работы над «Борисом Годуновым». Нет ни даты, ни обращения, ни подписи. По сохранившимся в архиве Захавы материалам можно проследить, как Мейерхольд, прослушивая актеров, искал наиболее выразительных исполнителей для главных ролей. Так, первоначально на роль Бориса был назначен О.Ф. Глазунов, на роль Басманова – В.В. Куза. Около фамилии Б.В. Щукина стоят – Воротынский и Варлаам. Д.Н. Журавлев назначен на роль Патриарха. Затем к фамилии Глазунов приписывается Куза, а в дальнейшем эти роли распределялись так: Борис – Б.В. Щукин и В.В. Куза (второй исполнитель), Басманов – В.В. Куза и О.Ф. Глазунов, Воротынский – М.С. Державин, Патриарх – О.Ф. Глазунов, Юродивый – Д.Н. Журавлев, Варлаам – О.М. Басов.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1588.

Впервые опубликовано: Мейерхольд Вс.Э.

Переписка / Сост. В.П. Коршунова

и М.М. Ситковецкая.

М.: Искусство, 1976. С. 240.

Местонахождение оригинала неизвестно.

Публикуется по: Б.Е. Захава.

Письма / Сост. Н.И. Захава.

Машинопись. Л. 91.

(Личный архив В.В. Иванова)

Вс.Э. Мейерхольд – Б.Е. Захаве

Осень-зима 1924–1925 гг.¹⁰⁵
Москва

Местонахождение
оригинала неизвестно.
Публикуется по: Б.Е. Захава.
Письма / Сост. Н.И. Захава.
Машинопись. Л. 91.
(Личный архив В.В. Иванова)

1) Мне бы хотелось сегодня еще раз посмотреть макет и договориться с Исаковым, а репетиции не нужно сегодня делать, так как без ¼ 2 я должен буду уйти. Эти два дня я очень занят по парработе.

2) Могут ли сейчас отстукать на машинке спешную и **секретную** бумагу, надобную мне сегодня к 2 часам. Скажите, если можно, т. Русланову¹⁰⁶.

Вс. Мейерхольд

105

Записка без даты и обращения.
Написана, очевидно, во время
какого-то совещания.

106

Л.П. Русланов, помимо актерской
деятельности, занимался еще
и административной.

107

Студия им. Евг. Вахтангова была
на гастролях в Одессе со 2 по 10 мая 1925 г.
Были показаны спектакли: «Женитьба»,
«Принцесса Турандот», «Лев Гурыч
Синичкин», «Чудо святого Антония».

Автограф.
РГАЛИ. Ф. 3034. Оп. 1. Ед. хр. 255. Л. 23.

108

Основным исполнителем роли Кочкарева
в «Женитьбе» был И.М. Кудрявцев.
После его смерти последовала серия
вводов – К.Я. Миронов, А.М. Наль,
И.М. Толчанов, Б.Е. Захава.

109

Так как И.М. Толчанов оставался в Москве
для наблюдения за перестройкой
и ремонтом театра, Захава ввел вместо
него на роль фра Бартоломео в спектакль
«Комедии Мериме» («Рай и ад»).

Б.Е. Захава – Л.И. Захава

[Почтовая открытка]

6 мая 1925 г.
Одесса¹⁰⁷

Мамуля милая, родная, дорогая!

Не пишу тебе длинного письма, ибо очень некогда. Завтра у меня дебют в роли Кочкарева¹⁰⁸. Очень волнуюсь. Дебют в Мериме уже прошел¹⁰⁹. Успешно. Одобрели в газетке. Напишу письмо послезавтра, то есть после «Женитьбы». Живем хорошо. Гастроли протекают успешно. Были с Машей на море. Чудесно. Наконец-то я снова увидел Черное море. Оно тебе кланяется. Маша и я целуем. Пиши.

Любящий Боб.

Б.Е. Захава – А.Д. Попову

[Лето 1925 г.]

Дорогой Алексей Дмитриевич!

Если бы Вы на одну минуту попробовали бы представить себе самочувствие О.Ф. Глазунова (а также и находящихся с ним товарищей) в тот момент, когда он, не имея еще никаких сведений от Вас, просматривал в день годовщины смерти Евгения Богратионовича журнал со статьями, посвященными памяти нашего учителя, и совершенно случайно наткнулся на заметку о Вашем

уходе¹¹⁰, – Вы бы, наверное, поняли «тон» той телеграммы, которую О.Ф. [Глазунов] Вам отправил и которая Вас так удивила. Правда, мы до этой заметки уже имели кой-какие сведения о Вашем уходе от Толчанова и Симонова, но, во-первых, эти сообщения отнюдь не носили официального характера, а во-вторых, мы настолько верили в прочность Вашего отношения к Студии, что не придавали достаточно серьезного значения доходившим до нас в качестве «слухов» неофициальных сообщений, и, наконец, в-третьих, **от Вас** мы не имели никаких сообщений.

Мы не думаем, что Вы сами считаете нормальным такое положение вещей, когда какое-либо учреждение по слухам должно догадываться об уходе одного из своих членов и, наконец, получить печальную уверенность в совершившемся факте, прочитав о нем в журнале. Нам кажется, что Вы не сочтете чрезмерным наше желание узнать об уходе наших членов (да еще таких, которыми мы дорожим) несколько раньше театральных репортеров и прочих граждан нашего Союза.

Мы сами не считаем чрезмерным и незаконным также и другое наше желание, а именно: прежде чем мы узнаем об уходе того или иного члена Студии как о случившемся факте, предварительно получить от него сообщение о его **намерении** уйти с объяснениями и мотивировкой, но здесь мы допускаем различие во взглядах.

Однако факт остается фактом. (Будем считать несущественным то обстоятельство, что мы узнали о нем тогда, когда он уже совершился, и, притом, узнали последними.)

Если самый факт Вашего ухода глубоко и – поверьте – искренне взволновал нас и опечалил, то еще больше огорчились мы, узнав о тех причинах, которые Вас толкнули на этот неожиданный шаг. Огорчены мы потому, что вполне знаем Ваше право упрекнуть Студию в недостаточно внимательном и бережном к Вам отношении. Теперь нам приходится сожалеть лишь о том, что Вы лишили Студию возможности исправить сделанные в этом отношении ошибки. Впрочем, мы не теряем надежды и, если хотите, уверенности в том, что, рано или поздно, Вы снова будете в наших рядах.

Пока же мы должны обратить Ваше внимание на одно обстоятельство. Вы сами, вероятно, прекрасно понимаете, что сообщение о переходе во второй МХТ Ал. Попова (поставившего в Студии им. Вахтангова «Комедии Мериме» и «Виринею») должно было, по крайней мере в театральных кругах, – вызвать различные толки: одни, вероятно, истолковывают этот переход в Вашу пользу



А.Д. Попов

110

Вероятно, имеется в виду заметка в журнале «Искусство трудящимся»: «МХАТ 2-й. В труппу театра вернулся А. Попов (ставивший “Виринею” в Третьей студии), вступил и А.М. Азарин (из студии МХАТ), которые с будущего сезона и будут принимать участие в работе театра» (1925. № 26, 26–31 мая. С. 14). Публикуется по черновику. Датируется по содержанию. Можно предположить, что письмо написано после полученного от Толчанова сообщения, что возможность «вернуть назад» А.Д. Попова в Студию имеется. И.М. Толчанов (также режиссер «Виринеи») находился в Москве в связи с ремонтом театра.

Черновик. Автограф.
РГАЛИ. Ф. 3034. Оп. 1. Ед. хр. 272.

и в ущерб Студии, другие, наоборот, упрекают Вас и истолковывают в пользу Студии. Как бы то ни было, необходимо внести [в] это дело полную ясность и довести до сведения общественного мнения, что Ваш уход из Студии отнюдь не вызван «идейным расхождением». Считаем необходимым появление соответствующего письма в редакциях театральных органов за подписью Вашей и Толчанова как представителя Студии.

111

... оставила Ивана Ивановича... –
возможно, имеется в виду Иван Иванович
Чирков, бухгалтер театра.

112

«Аннушек» в труппе было трое: Запорожец
Анна Кузьминична, Мильнер Анна
Федоровна, Орочко Анна Алексеевна.

113

Цитируется фантастическая повесть
М.А. Булгакова «Роковые яйца»,
описывающая события 1928 года.
Впервые опубликована в 1925 г.
В начале 1950-х гг. П.Г. Антокольский
вспоминал о мейерхольдовском
замысле «Бориса Годунова»: «Ясного
плана у Мейерхольда не было,
но по отдельным его высказываниям
можно было предвидеть обычную
“мейерхольдовщину”, соединение
натурализма, натуралистических
деталей с формально-острым решением
целого. Знаменитый монолог “Достиг
я высшей власти”, например, должен
был идти в сопровождении колдовства
всякого рода волхвов и знахарей.
 (“Напрасно мне кудесники сулят...”)
Они являются с черными петухами,
бубнами, причитаньями... Первые
боярские сцены должны были дать
впечатление осажденного Кремля; бояре
изголодались, жрут из чугунного горшка
пустую кашу; Пимен ловит утопших мух
из своей чернильницы... Самозванец пред
свиданием с Мариной должен опрыскать
разгоряченный лоб водой из фонтана...»
Антокольский П. Г. Далеко это было где-
то: Стихи. Пьесы. Автобиографическая
повесть / Сост., публ., коммент.
Андрея Тоома, Анны Тоом. М.: Дом-музей
Марины Цветаевой, 2010. С. 294–295.

38

Е.В. Ляуданская – Б.Е. Захаве

[После 21 июня] 1925 г.

Дорогая, дорогая Захава!

Я Вас тоже целую, конечно, и люблю, и тоскую, и жду.

Очень хорошо, что вы жрете фрукты, жаль, что не я. Купаниям вашим
в керосиновых морях не сочувствую.

Само собой, Вы, боюсь, и не чаяли, что я тут ограждала ваши трудовые инте-
ресы: единолично представляла Местный комитет. Вам небось наплевать, что
я за Вас и за Вам подобных чуть родного мужа не засудила, а уж про Горяинова
и говорить нечего – еле уцелел.

Ну, потом раздумала, оставила Ивана Ивановича¹¹¹ охранять материн-
ство и младенчество, поручила ему соответственно распропагандировать
Аннушек¹¹² и сама укатила в Тверь. Тверь – это и есть то самое место на све-
те, где произошли и головотяпы, и глуповцы, тут они и о сю пору проживают,
и все по-прежнему: и воду решетом носят, и щи лаптем хлебают, и щуке богу
молятся.

И я тоже сижу в Пошехонских соснах, ем окрошку, пироги и клубнику.
От жары таю, от дождя размокаю. Обдумываю постановочку из актерской
жизни, что б вышла без мистики и не бытовая, а прямо веселенький жанр.

Про Мейерхольда читала недавно в одном утопическом романе в описа-
нии быта 1930 г.: «Эта пьеса шла в театре памяти Вс. Мейерхольда, погибшего
в 1927 году при постановке “Бориса Годунова”, когда обрушилась трапеция
с голыми боярами...»¹¹³ Недурно!

Иосиф [И.М. Толчанов] мается животом и ремонтом.

Я тоже маюсь и придумываю, чем бы мне Вас порадовать!!!

В Студии все больны и кроме того родильная горячка: у Рубена сын уже
родился¹¹⁴, а у всех Аннушек на носу, да, говорят, и у вас там намекается.
Неизбежны ясли. Готовьте лекцию о путях современного театра.

Захава, это письмо назначается только Вам, а то меня опять опозорят за нескромную переписку. Можете поклониться Вашей, ненавистной мне, супруге. Воображаю, как она ликует на досуге от сознания моего одиночества, воображаю-ю!

Скажите ей, что я залечилась до потери сознания, а теперь страдаю анемией мозга.

Прошу Вас обо мне помнить, меня любить, без меня стрррадать!

Лично Вас целую! Многократно!

Е. Ляуданская. Ваша.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 3034. Оп. 1. Ед. хр. 275.

39

И.М. Толчанов – Б.Е. Захаве

5 июля 1925 г.
Москва

Врешь, проклятый шляхтич, я в одном из писем Миронову или Освальду [О.Ф. Глазунов], точно не помню, писал, что оно является ответом на твое письмо, но даже если бы этого и не было, то все равно ты есть «гнусь дохлая» и неприличная помесь социалистической отрывки с барабанным боем, и вообще, я думаю, что ты жид, только это искусно скрываешь под гротескным приемом.

Ну, теперь здравствуй, я думаю, что ты все-таки наиболее приличный индивид из всей компании мерзавцев и мерзавок, именующих себя гастролями Моск. Акад. и т.д., от тебя все-таки я два письма вытянул.

У меня здесь дела идут довольно благополучно, постройка идет довольно быстро. Если не будет сюрпризов – кончим вовремя.

Относительно нашего «Акства» дело обстоит, кажется, довольно благополучно, чем мы, конечно, обязаны «Виринее» – с кем бы я ни говорил, все в один голос заявляют, что мы «Виринеей» заработали себе репутацию исключительного качества и чрезвычайную благосклонность и «лиц», и «сфер», и еще две три аналогичные работы, и мы станем во главе современного театра...

На счет гастролей Мейерхольда в Питере я тебе писал с его слов. Начинаются они 22 августа и кончаются 6 сентября, если я не ошибаюсь. В записке к тебе там указано совершенно точно, но если этого мало, я могу справиться еще раз.

Кстати о Всеволоде Эмильевиче, мы его ловили с Исаковым в продолжение семи недель, и он все время надувал. В последний раз пришли вдвоем и сели около выхода, и стали ругаться матерно, грозить кулаками в окна и кидаться



Е.В. Ляуданская

114

Евгений Рубенович Симонов (1925–1994) родился 21 июня. В 1947 г. окончил актерское отделение Театрального училища им. Б.В. Шукина (курс В.К. Львовой). С 1958 г. – режиссер Театра им. Евг. Вахтангова, затем главный режиссер (1969–1987).

бульжниками. Тогда он высунулся в форточку, мило улыбнулся и, сказав «здрассте», сообщил, что придет через час. Но мы с Исаковым не отстали, мы только вышли из ворот и, притаившись, стали ждать, когда он выйдет. На этот раз действительно не надул.

Я его водил по постройке, он очень хвалил нашу энергию и вообще блял комплиментами, потом пошли смотреть макет. И я провел с большим наслаждением два часа, слушая его краткие и ясные замечания и указания. Ясность представления у него исключительная – говорит и называет прямо в точку, без всяких кругом да около. Словом, обнаруживает хорошие режиссерские возможности. Я думаю, что, поработав у нас, если, конечно, добросовестно и со вниманием, из него выйдет толк.

Что касается Попова, то я думаю, что возможность вернуть назад его есть (пожалуйста, Борис, не будь идиотом и пойми эту фразу. Очень жарко, и я не могу ее переделывать) на том основании, что нам он безусловно нужен и он нашего возраста, а МХАТу Второму он не нужен, и они значительно пожилее его, хотя они и сверстники.

[Вымараны 8 строк.]

Ну, вот сволочь милая, все, что я знаю о Москве. Напиши пару слов, если у тебя мозги не отсохли.

Бабе своей кланяйся.

Спасибо тебе с Машкой [М.Ф. Некрасова] и Освальду [О.Ф. Глазунов] с Анной Федоровной [Мильнер] за открытку из Баку. За вентиляцию можешь быть вполне спокоен: балкон будет выше зрительного зала, и в потоке балкона будут устроены трубы, собранные в конденсаторе, так что можно бздеть сколько угодно – все вытянет¹¹⁵.

Ну, целую крепко, привет Машке, чете Глазуновых, Оскарычу¹¹⁶, Мансурихе, и всем пожелание хорошего отдыха.

Твой Иосиф

115

Летом 1925 г. проходили ремонт и перестройка театра. Вахтанговская студия в это время гастролировала в Баку. И.М. Толчанов оставался в Москве для наблюдения за работами.

116

Оскарыч – Линдквист Георгий Оскарович (1890–1958) – административный работник театра.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 3034. Оп. 1. Ед. хр. 609. Л. 1.

Дорогой Борис Евгеньевич!

С Вашего отъезда, почти ежедневно, а иногда и по нескольку раз в день охотились на Мейерхольтда. Сегодня поймали. Произвел смотр макета и оставил протокол. Смотри окончен благополучно.

Результаты:

Сцены:

- 1) У Девичьего монастыря.
- 2) Колокольня.
- 3) Лобное место.
- 4) Корчма.
- 5) Тронный зал.
- 6) У Шуйского.
- 7) Битва с мостиком.
- 8) Ставка Басманова.
- 9) Келья.
- 10) Сцена боя с трупами,
разбросанными по площадке.
- 11) Уборная Марины
принята целиком без изменений.

Сцены с изменениями:

1) 1 и 2-я сцены с арочками.

«Отменить вторую арку, заменив ее низенькими воротцами, чтобы перспектива не шла вразрез с фигурами». (Общее соображение Всеволода Эмильевича – «художнику перспективное сокращение во внимание не принимать при установке частей по планам»).

[2] Сцена смерти Бориса (Рис. 1).

По первому [плану] проходит низкая скамейка так, чтобы ноги спускались в щель.

По первой площадке [нрзб.] скамейка и на второй площадке на возвышении настоящий трон Бориса, присланный ему шахом персидским. Все фигуры на скамейке спиной к публике.

[3] Сцена лежанки*.

Прибавить к лежанке слева арочку (Рис. 2).

[4] Сцена у фонтана.

Уговорил В.Э. отменить забор для Самозванца, так как с заборами получается слишком громоздко. Остаются задний фон и лепные фигуры фонтана.

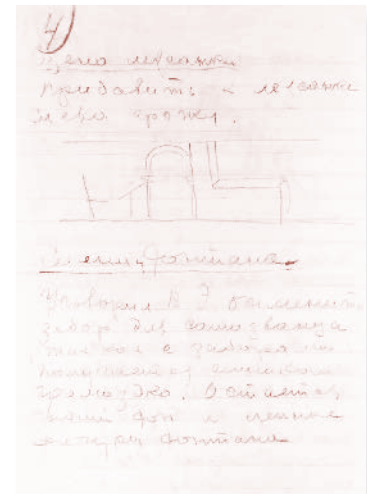
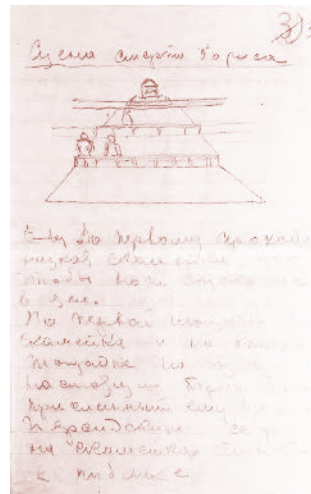
[5] Сцена бала.

Люстра сверху и по каждому плану ряд тонких фонтанчиков.

[6] Сцена штаба не принята по планировке совершенно.

[7] Сцена ставки Самозванца, палатка тоже не принята.

Относительно остальных сцен сказал, что надо ему над ними подумать и оставить их до осени. Относительно их он спишет с Вами¹⁷.



117

Б.Е. Захава вспоминал: «Художник С.П. Исаков, разрабатывая впоследствии макет, значительно развил предложенную Мейерхольдом конструкцию, предложив добавить спереди еще одну наклонную плоскость, которая, перекрывая просцениум и рампу, доходила бы почти до колен сидящих в первом ряду зрителей. Такое дополнение увеличило бы зрительно глубину очень скромной по своим размерам тогдашней сцены Вахтанговской студии и сообщило бы всей конструкции больший размах, большую величавость. Было решено, что в щели между добавочной наклонной плоскостью и следующей, которая к ней непосредственно примыкает, смогут появляться хоругви церковного шествия, пики и шлемы движущегося войска и т.п. Поверхность наклонных плоскостей, соединяющих тротуары, Исаков предложил обработать под старинный пергамент, и Мейерхольд с этим согласился. Предполагалось, что действие будет протекать совершенно непрерывно, так как перемены декораций будут очень несложными, и их можно будет осуществлять при открытом занавесе на глазах публики» (Захава Б.Е. 1982. С. 147).

* Возможно, имеется в виду сцена в опочивальне.



А.Д. Козловский

Все сцены, перечисленные мной, отделаны почти окончательно. Остаются стены и потолок, который подымается на 9 вершков от ремонта. Думаю на этой неделе кончить и уехать на дачу.

Пришлось начать работу только в конце мая. Все денег не было. Пишу очень не связно. Толчанов торопит отправлять со спешной почтой. Окончив макет, напишу все подробности.

Целую Вас

Ваш Исаков

Кланяйтесь всем нашим.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 3034. Оп. 1. Ед. хр. 418.

 41

И.М. Толчанов – Б.Е. Захаве

[После 7 июля 1925 г.]

Здравствуй, гадкий Борис, ты думаешь, если не пишешь, так это хорошо – так вот совсем не хорошо, и даже просто гадко, я думаю, что ты свинья.

Только что был Всеволод Эмильевич, смотрел макет, некоторые сцены, как, например, тронная речь Бориса, ставка Басманова, лобное место, ему очень понравились, не принял палатки самозванца и «штаб», т.е. там, где Борис ругается на самозванца, а патриарх предлагает перенести мощи, в общем, он остался доволен. Сейчас в виду усовершенствования сцены дело может значительно облегчиться.

Всеволод Эмильевич просил тебе передать, что у них заключены условия с Петроградом с 22 августа по 6 сентября¹¹⁸ и что тебе надо будет там играть.

Ну, вот видишь, я тебе сейчас пишу, а ты мне нет.

Жду от тебя письма с интересными сообщениями о вашей жизни и гастролях

Толчанов

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 3034. Оп. 1. Ед. хр. 609. Л. 3.

Привет Маше [М.Ф. Некрасова] и прочим бабам.

 42

А.Д. Козловский – Б.Е. Захаве

[Июль 1925 г.]

Дорогой Борис Евгеньевич!

Не могу умолчать и пишу Вам о своем впечатлении от макета «Бориса Годунова», который мне показал Сергей Петрович [Исаков] в порядке наших личных с ним отношений (а не студийных). От макета я в восторге. Настоящий

строгий трагедийный макет. Много вкуса, простоты и скромности – это все признаки подлинного и большого. Весь макет дает громадный взлет и не перестает быть легким.

Очень обяывает, как мне кажется, актеров. Плохо и мелко играть нельзя. Хочется видеть актера в завершении этого взлета, где он даст свое настоящее сердце, кровь и душу; иначе ничем завершить этот взлет как будто нельзя.

Это впечатление первичное, которое сразу напрашивается, когда видишь макет. Конечно, не знаю, для какой цели он сделан, м.б. как раз для обратной.

Я немного был смущен и был в раздумье, проверяя самого себя (может быть, и неуместном, простите его), когда мне сказали, как строит Всеволод Эмильевич некоторые сцены. Как-то у меня это не увязалось в воображении, но это может быть от того, что ничего не знаешь и не видел. Дело, конечно, не в этом, а в том, что макет вне всяких конкуренций, и если актер будет играть верно и хорошо, тогда будет то, что надо. В макете чувствуется Пушкин, и Пушкин народный, острый и серьезный.

Вот все те восторги, о которых я не мог Вам не написать, хотя бы это было и не очень уместно. Не могу молчать, когда здорово!!

Шлю Вам привет и лучшие пожелания.

Поклон Марии Федоровне.



И.М. Толчанов

Козловский

Автограф.
РГА/ЛИ. Ф. 3034. Оп. 1. Ед. хр. 436.

43

И.М. Толчанов – Б.Е. Захаве

26 июля 1925 г.

Дорогой Борис, у меня лежит письмо для тебя в продолжение трех недель, и я только сегодня, получив ваши адреса, могу его отослать. Мне надоело ругаться на Вашу безалаберность.

Относительно гастролей театра Мейерхольда в Ленинграде могу тебе сообщить со слов Н.Н. Буторина¹¹⁹, что начало гастролей назначено на 22 августа. В Москве же тебе следует быть к 17-му августа. Я Буторину сообщил твой адрес, и он тебе сам напишет.

119

Буторин Николай Николаевич (1893–1961) – актер, режиссер и педагог. Работал в студии В.Э. Мейерхольда на Бородинской (1914–1916). Актер Театра им. Вс. Мейерхольда (1924–1926), директор этого театра (1925–1926). В последующие годы работал режиссером в провинции.

В Москве все тихо, висят по стенам афиши новой фильма «Палачи Распутина»¹²⁰ и новой пьесы в театре Сатиры под соблазнительным названием «Дело о звуке в березовой роще»¹²¹. Эта пьеса написана по поводу судебного дела, возникшего на почве порчи воздуха (перденья) неким рабочим, съевшим несколько фунтов свежего хлеба и отдохавшим в березовой роще. Проходивший мимо судья какого-то района, услышав неприличные звуки и вонь, привлек названного рабочего к судебной ответственности по какой-то статье. Я передаю тебе протокольно и без всякого юмора имевший место случай, по поводу которого написана пьеса.

Постройка продвигается, есть основания полагать, что между 15 и 25 сентября она будет совершенно закончена. Но если будет необходимость начать сезон раньше, вероятно, это возможно будет сорганизовать, т.к. к концу останутся лишь отделочные работы. Во всяком случае, об этом будем списываться. Я пишу Глазунову и Миронову через некоторое время подробно обо всем.

Иосиф

Привет Маше и всем хорошим людям.

120

«Палачи Распутина» – вероятно, имеется в виду фильм А.П. Пантелеева «Палачи» (1925).

Автограф.
РГАЛИ. Ф. 3034. Оп. 1. Ед. хр. 609. Л. 2.

44

Б.Е. Захава – О.Ф. Глазунову

2 сентября 1925 г.
Ленинград

То, что я намерен написать, в сущности, не есть разрешение тех или иных вопросов студийной жизни, а пока только постановка этих вопросов. **Правильную** постановку вопросов я считаю делом в высшей степени важным: без этого нет и не может быть правильного решения и правильного действия – не так ли?

I. **Ошколе.** (Здесь частью повторяю то, что уже говорил тебе в Кисловодске.)

Во-первых, нехорошо, что у нас воспитанники слишком долго подвергаются воздействию одних и тех же преподавателей. Нужно создать в этом отношении максимум разнообразия. Нужно, чтоб каждый ученик мог взять от **каждого** из наших старших студийцев. Нужно каждого воспитанника поставить, так сказать, под перекрестный огонь различных педагогических воздействий разных преподавательских индивидуальностей. (Полагаю, что с группой имеющих уже воспитанников не должны в этом году заниматься ни Симонов, ни Львова¹²².)

Дальше: нехорошо, что у нас нет никакого контроля над преподавателями со стороны **качества** преподавания (если не считать экзаменов, которые

121

«Дело о звуке в березовой роще» Д.Ф. Чижевского. Театр Сатиры. Режиссер Д.Г. Гутман. Объявленная премьера 24 июля 1925 г. не состоялась. В «Правде» появилась заметка: «Пьеса тов. Чижевского “Дело о звуке в березовой роще” после генеральной репетиции временно снята для изменений текста в целях драматургической его переработки. Пьеса, предположительно, пойдет в конце летнего сезона» (1925. № 181, 11 августа. С. 8). Судя по тому, что спектакль так и не появился в репертуаре Театра Сатиры, переработка не привела к удобоваримым результатам.

122

Р.Н. Симонов и В.К. Львова занимались в течение целого учебного года с новой группой воспитанников.

во-первых бывают раз в полгода, т.е. очень редко, во-вторых со стороны качества преподавания недостаточно показательны). Лучший способ такого контроля – это ведение учениками **дневников**, где вкратце излагается содержание каждого урока (в Мамоновской группе это успешно делала Липовская¹²³). Эти дневники не реже, чем **еженедельно**, должны кем-то проверяться. Это создает у преподавателей необходимое **чувство ответственности**, которое сейчас совершенно отсутствует. Необходимо, таким образом, **учет** работы, документальное ее отображение. Ответственные лица и органы должны хорошо знать, что на уроках происходит, каким образом они ведутся.

Вообще, больше внимания школе! Больше внимания тем, кого мы осмеливаемся учить, – нужно осознать громадную ответственность этого дела, ответственность ни больше, ни меньше как за **человеческие жизни**. Нельзя такую ответственность сбросить на плечи, например, Веры Львовой и... успокоиться.

А мы поступаем именно таким образом. Нужна такая **организация** учебно-воспитательной части, при которой **все** знания и умения, которыми обладает Студия в целом, – то есть сумма всех знаний и умений, составляющих Студию художников, – **неизбежно** становилась бы достоянием каждого ученика. Это значит, что Журавлев¹²⁴ должен узнать то, что по преимуществу знает Глазунов, плюс то, что по преимуществу знает Щукин, плюс то, что по преимуществу знает Орочко, и т.д. и т.д. Значит, нужно подсчитать, в чем по преимуществу силен каждый преподаватель (чем он **особенно** силен), и заставить его передать свое знание каждому воспитаннику. Если каждый воспитанник получит знание системы и методов работы от Захавы, умение быть собранным и управлять темпераментом от Глазунова, умение работать над ролью, упорство и прилежание в работе от Орочко, умение говорить текст, владеть голосом и управлять жестами от Щукина, умение импровизировать живые и естественные приспособления от Басова, умение быть четким и «лепким» от Толчанова, способность легко и ритмично двигаться от Симонова, умение выразительно одеться и «ощутить костюм» от Ляуданской, и т.д. и т.д. – то, надо думать, из этого ученика получится неплохой актер, если, конечно, у него есть хоть какие-нибудь природные способности к театру.

А мы что делаем? Мы заставляем обучать бездне перечисленных способностей и умений... одну Веру Львову. Разве это не нелепость?

Задача ясна – не правда ли? Теперь нужно думать, как ее осуществить. Этого я пока не знаю.

Еще: нужно окончательно покончить со школой как отдельным от Студии организмом или учреждением. Нужно уничтожить само название: «школа». Нужно воспитывать приходящих к нам в духе, так сказать, **студийного патриотизма**, а не в духе корпоративной замкнутости. Заведующего школой предлагаю переименовать в **заведующего учебно-воспитательной частью**.

123

Липовская Евгения Иосифовна – участница Мамоновской студии, где по поручению Е.Б. Вахтангова преподавали Ю.А. Завадский и Б.Е. Захава. Вела записи занятий, которые контролировал и комментировал Е.Б. Вахтангов. См. настоящее издание.

124

Дмитрий Николаевич Журавлев – учащийся школы Студии, впоследствии актер Театра им. Евг. Вахтангова, упомянут как собирательный образ.



О. Ф. Глазунов. 1930-е гг.

2. **О старых вахтанговцах и молодняке.** Я знаю твердо: если Студия не хочет выродиться и засохнуть, она должна научиться давать исход творческой энергии **молодежи** в деле **студийного строительства**, она должна научиться использовать молодой огонь, инициативу и активность нетронутых сил.

Всякий художник имеет дурную, но, к сожалению, неизбежную, тенденцию с течением времени **опроецироваться**, замыкаться в узких интересах своего профессионального **дела** и, таким образом, постепенно отрываться от живых истоков жизни; а так как только живые истоки жизни и могут питать художника в его творчестве, то и **искусство** его с течением времени начинает чахнуть и высыхать.

Отсюда ясно, какое значение может иметь в художественном коллективе молодежь, молодежь, которая еще не успела замкнуться в своей профессии, молодежь, которая еще сохраняет живую, непосредственную связь с жизнью. Эта молодежь есть звено, которое связывает художественный коллектив с жизнью; молодежь – это те каналы, те вены, по которым к сердцу Студии должны протекать живые соки, животворящая кровь жизни.

Художественный театр гибнет, потому что он **своевременно** этого не понял. Он не использовал свою молодежь как **рабочую силу** (это же делаем и мы) и не пожелал использовать ее творческой энергии, ее инициативы в деле строительства театра. В результате молодежь не выдержала: она организовалась самостоятельно и... ушла: получилась Первая студия. Театр же стал чахнуть и засыхать. Когда спохватился и стал звать своих детей обратно в их отчий дом, было уже поздно. А подумать только: что бы было, если бы Художественный театр **вовремя** привлек к делу строительства театра Вахтангова, Чехова, Сушкевича, Хмару, Болеславского и прочих¹²⁵. Если бы он **угадал** их возможности, если бы он сделал так, что им не нужно было бы создавать свою Студию, если бы он сумел сделать Художественный театр их делом... Что бы это за театр был сейчас! Мы не должны повторять ошибок старшего почтенного собрата. Мы должны найти способ постоянного **омолаживания**, мы должны выдумать эликсир **вечной молодости**. Константин Сергеевич написал в нашей книге¹²⁶: «Если бы молодость умела, а старость могла». Коллективно – это можно осуществить: через стариков Студия должна уметь, через молодежь она будет – мочь.

Нужно уяснить себе следующее: для Студии не важно, чтоб старики занимали бы непременно определенные и почетные места или высокие посты, ибо человек, **прошедший** школу студийного строительства, сумеет **вне** всякого поста и места проявить свою инициативу и сделать свою творческую мысль достоянием Студии. Я знаю, что пока я в Студии, то, какое бы место я ни занимал формально и официально, я все равно проявлю себя и оставлю в жизни Студии след своей творческой инициативой – ровно настолько, насколько я **вообще**

способен. Молодой же студиец, еще **не прошедший** школу студийного строительства, должен быть призван, назначен, поставлен. Без этого он не сможет себя проявить, не рискнет, не сумеет. Его надо испробовать, испытать, поставить в такие **условия**, чтобы он раскрыл свои возможности. Иначе эти возможности останутся лежать в качестве **мертвого капитала**. Если этого своевременно не сделаешь, результат может быть двойкий: или энергия молодого, неиспробованного студийца начнет из него выпирать, и он станет проявлять себя ненормально, не на пользу Студии, – он будет не созидать, а разрушать (это революция), или он уйдет из Студии. Либо революция – восстание молодежи против стариков, либо уход – вот два исхода почтенной диктатуры маститых студийцев.

Нужно найти модус (способ) **постоянного и непрерывного** втягивания молодых сил в дело инициативного студийного строительства. Нужно зорко следить за молодежью, начиная с младших воспитанников, нужно **знать** свою молодежь: знать, чем она живет, что думает, чего хочет, о чем мечтает... Евгений Богратионович всегда это делал и нередко изменял незаметно линию студийной жизни (кому-то выговаривал, кого-то назначал, кого-то убирал) после какого-нибудь разговора с тем или иным младшим студийцем – он учился у жизни. Пусть старики учат молодежь уметь на сцене, а сами учатся у нее тому, что молодежь приносит **из жизни**: тогда они будут мочь.

Не нужно бояться **изменений лица Студии**. Напротив того, оно **должно** непрерывно изменяться – это **естественно**, ибо все в мире непрерывно изменяется. То, чему искусственно мешают видоизменяться, неизбежно засыхает. Пока был жив Евгений Богратионович – он был лицом Студии, и по мере того, как менялся, рос и развивался он сам, менялась и Студия. Дурно мы поступим, если мы станем пытаться сохранить вечно в себе то лицо Евгения Богратионовича, которое он дал нам, уходя от нас; пытаться сохранить его учение и заветы такими, какими они запечатлелись в нашей памяти. Мы сохраним в этом случае не лицо Евгения Богратионовича, а маску его, не живую его сущность, а мертвую мумию. То лицо, которое имела Студия, когда умер Евгений Богратионович, – это лишь **отправной пункт** дальнейшего развития, учение и заветы Евгения Богратионовича – только компас, с которым мы пускаемся в путь. Он нужен, чтобы на первых порах ориентироваться. Но мы должны идти, а не стоять на месте. А для того чтобы двигаться и развиваться, нам нужны новые силы, новая энергия, новые мысли, новые требования. Ведь подумать только: теперь к нам начнут приходить люди, которые пережили революцию в **отроческом** возрасте, которые складывались и формировались во взрослых людей **после Октября**, тогда как мы ко времени революции были уже сложившимися людьми – ведь это же разница? Как ты думаешь? Ведь это же другие люди? Их мысли, **стремления**, желания, наконец, **вкусы** – мы должны **взять на учет**. Если уже можно

125

Б.Е. Захава перечисляет актеров и режиссеров, определявших творческое лицо Первой студии: Михаил Александрович Чехов (1891–1955), Борис Михайлович Сушкевич (1887–1946), Григорий Михайлович Хмара (1878–1970), Ричард Валентинович Болеславский (1889–1937). Правда, Хмара, покинувший Россию в 1922 г., и Болеславский – в 1920 г. уже не имели прямого отношения к созданию МХАТ 2-го.

126

«Книга почетных гостей Третьей студии» хранится в Музее театра им. Евг. Вахтангова. Впервые публикуется в наст. изд.

ощутить разницу в психологии у Басова и Горюнова, то какая же будет разница между Басовым и тем иксом, которому сейчас только 18 лет!

Нужно покончить, черт возьми, раз и навсегда с **собственнической** точкой зрения на Студию. Нужно раз и навсегда прекратить разговоры о том, что кто-то будто бы является **хозяином** Студии, а кто-то нет. Это устарело, это анахронизм, это тураевщина¹²⁷. Никаких насиженных мест! Никаких наследственных прав! Нет никаких хозяев! Есть только одни **приказчики**! Чьи? Приказчики **государства**. Ведь не зря же мы, в конце концов, называемся «государственной» студией, как ты полагаешь? Или, может быть, мы являемся владельцами каких-то особых **духовных** акций, мы – наследники Вахтангова? Ложь! Ерунда! Духовными ценностями являются идеи. Ими не владеют, им (идеям) **служат**. Вот!

Служить идее – значит распространять ее, значит пропагандировать, значит стремиться сделать ее достоянием возможно большего количества людей. Спрятать идею в карман, монополизировать ее на предмет использования только для себя – это общественное преступление. Всякое сектанство – это прикармливание идеи. Итак, нет никаких наследственных владельцев Вахтанговской идеи. Есть лишь группа людей, желающих **служить** этой идее, желающих эту идею сделать достоянием всех, кто придет и захочет ее осуществлять. **Приказчики государства, ответственные перед государством за осуществление вахтанговских идей, – вот кто мы есть.**

Теперь:

3. О студийной этике.

Совершенно бесполезно стараться поднять этику на должную высоту на основе **старых, набивших оскомину норм: нужно создавать новые нормы**. Вопрос об этике в Студии – задача не дисциплинарная, а **творческая**. В этой области нужно все пересмотреть и выстроить наново.

Глубоко волнующие и трогательные строки вахтанговских двух писем, эти поистине изумительные строки – не могут больше служить основой и путеводителем в области студийной этики. Почему? Да потому же, почему не строки, а живые его речи; не наши слезы, когда мы читаем его письма, а **его**, собственные слезы Евгения Богратионовича, его вдохновенные слова – не могли в свое время спасти Студию, не могли увлечь за собой, оказались бесплодными. **Все**, слушавшие тогда Евгения Богратионовича, плакали, **никто** не мог сдержать клубка слез, подступающего к горлу, – тем не менее события пошли своим чередом. Почему же так? Ведь есть же этому причина? Глупо думать, что это случилось только потому, что люди очень скверны.

Попробуем разобраться. Старая Мансуровская студия – это по идее своей – **монастырь**. Возникшая в эпоху безвременья, царского гнета, полицейщины и войны, она служила тем, кто в ней работал, – **убежищем от жизни**, уголком

127

Тураевщина – имеется в виду Н.О. Тураев. См. аннотированный именной указатель.



Третья студия. 1920-е гг.

(сверчок, камин, уют), куда люди приходили отдыхать, приходили погреться у очага искусства и дружбы, приходили забыться (своего рода опиум).

Соответственно этому и этика была – **монастырская**. Любовь, прощение, непротивление – вот ее элементы. Этично – то, что помогает созданию и поддержанию монастырского духа, не этично то, что разрушает монастырь. Нести в студию жизнь – войну, политику – не этично, ибо разрушает монастырь. Но монастырь был разрушен. Его разрушила жизнь, пришедшая в образе революции. Буря своим напором высадила окна, и в курильню опиума ворвался свежий воздух. Этому разрушению помог сам Евгений Богратионович. И склеить опять разрушенный монастырь было невозможно.

Это взгляд в прошлое. Посмотрим на настоящее. Разве Студия может быть теперь монастырем? Она – государственное учреждение. Не для замыкания от жизни она существует, а для служения жизни. Это труднее. Быть праведником в монастыре легче, чем в миру, – это давно известно.

Известно также, что этика **монаха** и этика **борца** – вещи разные. Раньше – все, что создает монастырь, было этично. Теперь, наоборот, – безнравственно.

128

Письмо имело неожиданные последствия: вернувшись из Ленинграда, Захава прочел на доске приказ о своем назначении на должность «заведующего учебно-воспитательной частью Студии». Так Б. Е. Захава возглавил вахтанговскую школу и оставался во главе ее на протяжении пятидесяти одного года.

Копия рукой М.Ф. Некрасовой.
РГАЛИ. Ф. 3034. Оп. 1. Ед. хр. 247.

Раньше все, что разрушает монастырь, все, что связывает с жизнью, все, что приносит жизнь, – было неэтично. Теперь наоборот. Все наоборот. Это же ясно. Студия должна осознать себя как участницу жизни, как активную единицу в ходе общественного бытия.

Соответственно этому нужно строить этику и строить ее не на монастырских началах, а на основах общественности, на основах **трудового товарищества**. Труд – вот что, по-моему, определяет современную этику. (Раньше Студия была – отдых от жизни, теперь – труд для жизни.)

Тот, кто добросовестно несет свой **труд** ради блага целого (Студии, а не только ради своих эгоистических целей), тот Студиец. Товарищеское уважение – ему награда. Если же он лодырь, если он думает только о себе, если он не живет задачами Студии как явления **общественно ценного**, – то пусть он не ждет «любви», «понимания», «прощения» и прочего.

Не любовь, а уважение, не прощение, а возмездие (лишением уважения), не «непротивление», а борьба.

Исповеди, покаянные речи, бессонными ночами раскрытие душ и сердец – все это нужно сдать в архив. Со всем этим нужно покончить, ибо здесь гораздо больше **лицемерия** расхлябанной интеллигентской души, чем чего бы то ни было другого. Да, да – лицемерия, хотя бы и бессознательного, хотя бы и перед самим собой. Не слова, а **дела** должны быть мерилom студийной оценки и студийной этики¹²⁸.

Борис Захава

45

А.Д. Попов – Б.Е. Захаве

30 апреля 1926 г.
Москва

129

Пьесу Исакову передал. – Возможно, речь идет о «Зойкиной квартире» М.А. Булгакова. С.П. Исаков был художником этого спектакля.

Здравствуйте, дорогой Борис Евгеньевич!

С приездом Вас и с Первым мая!

Поручение Ваше исполнил. Пьесу Исакову передал¹²⁹. Он обижен на Кузу, но работать хочет и собирается, так что мне уговаривать его не пришлось. Жить он будет под Москвой, но писать ему надо на Москву, а ему уж будут пересылать, да и он сам будет бывать частенько.

Вот его **адрес**: Москва, Б. Молчановка, Кривоколенный пер., д.5, кв. 16. С.П. Исаков.

Настроение у него, по-видимому, работоспособное, расстраивает [**дефект текста**] только Станиславский [**дефект текста**].

С отъездом Студии жизнь замерла, как будто вымерли все – один Иван Иванович Чирков продолжает жить, то есть ухажерствует за конторскими дамами.

Я опять переживаю весеннюю страду, то есть беру с бою каждый червонец у Горяинова.

Третьего мая рискну выехать в Саратов и там буду ждать «ля ржан»*.

Ну, желаю Вам всяческих успехов в работе над «Барсуками».

Ваш А. Попов

Привет Вашей супруге [дефект текста].

(«Не» я опускаю) А.П.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 3034. Оп. 1. Ед. хр. 533.

46

[Сентябрь 1926 г.]

Захава Б. Е.

В редакцию журнала «Жизнь искусства»¹³⁰

Мы, нижеподписавшиеся ученики Е.Б. Вахтангова, с глубочайшим огорчением прочли на страницах «Жизни искусства» статьи С. Марголина под общим заголовком «Неизданные материалы о Евг. Вахтангове». Каждый из нас учился у покойного Евгения Богратионовича не менее четырех лет, и каждый из нас может засвидетельствовать, что искусственно и случайно подобранные С. Марголиным цитаты и его личные комментарии в ложном свете представляют взгляды и учение Е.Б. Вахтангова.

Нельзя в пределах журнальной статьи пытаться уяснить читателю то, что требует многолетнего изучения и серьезных исследований.

Разве сможет читатель уяснить себе сложные и глубокие отношения Е.Б. Вахтангова к К.С. Станиславскому только на основании одной-двух случайно выбранных цитат из дневника. Глубочайшее преклонение перед гением учителя, нежная любовь ученика, преданность, готовность беззаветно следовать по указанному учителем пути и в то же время внутренняя борьба – глухая, скрытая, тайная, стремление выросшего мастера освободиться от тех пут, которые накладывает до поры до времени необходимое подчинение воле учителя, – какого нежного, тонкого, деликатного прикосновения все это требует от исследователя. Разве не оскорбительно дерзкое и легкомысленное прикосновение к этому со стороны журналиста, пытающегося в наскоро состряпанной статейке трактовать эту тему в то время, когда еще живы люди, которым был дорог покойный учитель и которым может причинить боль это неосторожное и грубое прикосновение.

* От l'argent (фр.) – деньги.

130

От имени непосредственных учеников Вахтангова Захава откликается на публикации С.А. Марголина «Неизданные материалы о Евг. Вахтангове: Замыслы» в ленинградском журнале «Жизнь искусства» (1926. № 28, 13 июля. С. 3; № 32, 10 августа. С. 6; № 35, 31 августа. С. 3–4). Письмо не было опубликовано.

Имеются в виду записи, сделанные Е.Б. Вахтанговым 26 марта 1921 г. во Всехсвятском санатории, получившие название «Всехсвятские записи». В них Вахтангов фиксирует новые мысли об искусстве театра и в резкой форме критикует режиссерские принципы своих учителей – К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. См.: Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства: В 2 т. / Ред.-сост. В.В. Иванов. Т. 2. М.: Индрик, 2011. С. 466–468.

Плодом усиленной работы, страданий и мучительных размышлений было для Вахтангова постижение того, что на основе гениального, вечного и незыблемого учения К.С. Станиславского был построен театр, с путями которого Вахтангов разошелся. Но свой театр он продолжал строить не иначе, как на основе этого же учения.

В тех комментариях, которыми С. Марголин снабдил выдержки из рукописей Е.Б. Вахтангова, имеется ряд совершенно неверных утверждений. Так, например, абсолютно неверно утверждение, что будто бы «благодаря Мейерхольду Вахтангов столь неистов в исканиях театральных форм», что будто бы благодаря Мейерхольду Вахтангов окончательно осознает «смерть натуралистического театра», что будто бы «благодаря Мейерхольду Вахтангов приходит к необходимости оголить сцену и вернуть актеру свое собственное лицо». Все это неправда. Суть дела заключается в том, что Вахтангов, идя **собственным** путем, пришел к сознанию необходимости создания новых форм театра, и только, когда **уже пришел** к этому сознанию, то **обнаружил**, что его новые устремления, оказывается, совпадают во многом с тем, что делает в театре В.Э. Мейерхольд. И здесь следует отметить, что пришел к своим новым выводам Вахтангов, идя непрерывно и последовательно тем путем, который указан учением К.С. Станиславского.

Сам же С. Марголин приводит выписку из дневника, в которой говорится: «**Сегодня** перечел книгу Мейерхольда “О театре” и обомлел: те же мысли и слова». С. Марголин не замечает, какое противоречие между его утверждением и этой заметкой Вахтангова. Цитируемая запись в дневнике относится к марту 1921 года, в то время как новые театральные лозунги провозглашены Вахтанговым в среде своих учеников осенью 1920-го года; к этому же времени относится и возникновение плана постановки «Турандот». Откуда же взялось это троекратно повторяемое «благодаря Мейерхольду»?

Далее, С. Марголин объявляет читателю, что Вахтангов создавал свои произведения «в свете фантастического реализма». Действительно, свое собственное направление в театре Вахтангов иногда называл «фантастическим реализмом». Но тот смысл, который Вахтангов вкладывал в этот термин, не имеет абсолютно ничего общего с той безответственной болтовней и туманностью, которую С. Марголин пытается втиснуть в качестве определения этого термина.

Когда театральный критик дает оценку тому или иному спектаклю, когда он излагает свои собственные мысли **по поводу** творчества того или иного театрального художника, – это не беда: любой зритель может проверить утверждения критика, сравнив их со своим собственным впечатлением. Но когда чрезмерно развязный критик пускается излагать **учение** большого мастера и свои собственные досужие размышления с авторитетным видом выдает

за это учение, то тут уж приходится протестовать. Ибо в этом случае читатель легко может поверить на слово этому критику, который, по-видимому, изучил те «неизданные материалы» (он все время ссылается на них), которые читателю абсолютно неизвестны. Покойный Вахтангов лишен возможности защитить себя от этой непорядочности, вульгарного опошления своих мыслей. Вот почему мы, его ближайшие ученики, сочли нашим долгом перед памятью нашего учителя поднять свой голос.

Черновик

Местонахождение оригинала неизвестно.
Публикуется по: Б.Е. Захава.
Письма / Сост. Н.И. Захава.
Машинопись. Л. 129–131.
(Личный архив В.В. Иванова)

47

В.В. Куза – Б.Е. Захаве

12 июля 1926 г.
Судак – Севастополь

Дорогой Борис Евгеньевич!

Спасибо большое за письмишко. Боюсь, сильно боюсь, что книга все-таки к юбилею опоздает¹³¹. Хотя я начал бить тревогу по этому поводу еще весной, но, как и всегда у нас в Студии, пока гром не грянет, никто не двинется с места. В данном случае в Москве – я боюсь – не организуют дело так, чтобы из Ваших рук книга перешла в набор. А это единственный способ ей поспеть. Если же поднимется редакционная волынка, то даст Бог к январю увидеть свет Вашему детищу. Со своей стороны пишу в Москву и прошу ускорить дело.

Что касается дел студийных, совершенно согласен с Вами насчет **собраний действительных членов**. Его-то надо будет отстоять во всем объеме. Предвижу нападение по этой линии со стороны Русланова и Басова главным образом. Глазунов и Миронов в этом случае не опасны. Их энергия по отношению собрания действительных членов и далее будет направлена в другом направлении. На последнем заседании Миронов при поддержке Глазунова выдвинул идею коалиционных начал в Органах Правления Студии.

Мысль свою он не закончил, но ясно, что сюда будет направлен главный удар и все силы оппозиции будут направлены на ликвидацию Молодого совета. Если Глазунов и Миронов пойдут в этом направлении, то сделать будет ничего нельзя, так как Совет будет разложен изнутри. Откровенно говоря, последнее поведение Глазунова мало привлекает меня для совместной работы.

Отстаивать собрание действительных членов будет необходимо в первую очередь – мы этого легко добьемся, так как 3/4 Студии будут за это. Административно-финансовую часть и легализацию можно будет уступить, но за первую стоит побороться.

131

Книга Б.Е. Захавы «Вахтангов и его Студия» согласно выходным данным вышла в ленинградском отделении издательства Academia в 1927 г. Но реально тираж появился в конце 1926 г. См. письмо Е.В. Шик-Елагиной к Б.Е. Захаве от 10 декабря 1926 г. на с. 162–163.

Только тогда можно будет начинать речь о Совете, и я думаю, что здесь будет сосредоточена «вся сила огня противника». Решений может быть здесь три. 1) Либо Совет целиком наш (все равно в каком составе, молодой ли, или нет) + Глазунов, Миронов, или даже без первого. 2) Совет коалиционный (идея Миронова), в какой форме, количестве и лицах, не знаю. 3) Диктатура одного лица на манер прежней глазуновской (вариант мало возможный).

О Совете целиком из противной партии думать не приходится. Это произойдет только в случае нашей полной и сознательной капитуляции. Руслановская же идея Ц.О. [Центрального Органа] мертва, как и все прочие мысли и идеи, живущие в его голове.

Как видите, надо себе уяснить, что легче, полезнее и нужнее будет сделать. Продвинуться ли еще в смысле завоеваний «декабрьской» революции и закрепитесь?

Здесь главный вопрос, хватит ли у нас сил и особенно внутри Совета (Глазунов, Миронов), а также в **собрании действительных членов?**

Это значит – принципиальная борьба с коалицией, и в случае поражения полное отступление. Либо мы, либо вы – прошлогодняя тактика.

Или, рассчитав свои силы, – немного уступить и сохранить в коалиционном органе подавляющее большинство, впустив часть так называемых актеров первой группы.

Взвешивая обе эти возможности, я склоняюсь к первой – так как мне страшно подумать, какой характер будут носить эти соединенные заседания, если каждый будет убежден в решающем значении своего голоса. А главное, какая бешеная трата времени. Минимум по каждому вопросу будет уходить 2–3 часа. А сколько ночей еще предстоит! Нет, лучше без этого.

Весь вопрос в том, чтобы, начав борьбу под этим лозунгом (без коалиции), суметь удержаться и в случае отступления не потерять слишком много. Так сказать, все зависит от ловкости маневра.

Получил письмо от А.Д. Попова. Он подает здоровую мысль о том, что пора думать о 10-летию Октябрьской революции. Какой пьесой ответить? С Булгаковым у него война за 3 акта¹³². Видно, оба здорово разругались.

По части студийной он мыслит тоже бескоалиционно. Пишет о диктатуре партии или одного лица¹³³.

Привет, крепко жму Вашу руку

В. Куза

Адрес: Крым. Судак. Дача Куриленко-Зебольт.

Я здесь до 1-го. Рад буду, если напишете.

132

С Булгаковым у него война за 3 акта. – В первом варианте пьесы «Зойкина квартира» было четыре акта. В этой «войне» А.Д. Попов победил. Вариант из трех актов стал каноническим.

133

Пишет о диктатуре партии или одного лица. – Из этого пассажа видно, что принцип коллективного руководства находил в А.Д. Попове серьезного оппонента.

В.В. Куза – Б.Е. Захаве

28 июля 1926 г.
Судак – Севастополь

Дорогой Борис Евгеньевич!

Вчера получил от Горяинова известие, что деньги на ремонт, наконец, получены и началась стройка. Но не в этом соль. Наль получил от издательства «Academia» согласие издать нашу (Вашу) книгу о Студии при условии предоставления материала на ознакомление для окончательного согласия и втором условии распространения Студией на 50%.

Я в это не очень верю и советую Горяинову зондировать почву в других издательствах, но все-таки надо брать то, что дают.

Сообщите, пожалуйста, Горяинову, сколько печатанных листов займет книга, характер ее и срок, когда представите материал. Это нужно для ведения переговоров.

Я сильно опасаясь, что если Вы все окончательно сдадите только 5-го сентября в Москве, к 13-му ноября при текущих условиях работы издательства книга не выйдет.

Очень Вас прошу, знаю, что Вы будете справедливо гневаться, урезать срок и прислать книгу хотя бы к 15–29 августа. Тогда к нашему приезду мы будем иметь твердый ответ.

Передайте, пожалуйста, Жене поклон и спасибо, если он передаст письмо.

Сообщите мне, пожалуйста, ответ по адресу: Крым, м. Судак, дача Куриленко-Зебольт, В.В. Куза.

Получил я также записку от А.Д. Попова. Он со всем согласен, что было предложено на заседании. Очень настаивает только на 3-х актах, и думаю, вполне справедливо. (Теперь у нас по варианту Булгакова 4 акта¹³⁴.)

К сожалению, закрывают почтовое отделение, и я спешу кончать. Попов сделал 22 помарки политических в тексте, пишет, что юмора пьесу это не лишает.

Крепко жму Вашу руку. Привет Маше.

Ваш В. Куза

P.S. Кроме того А.Д. Попов хочет соединить во 2-м акте сцену Алла – Зойка с «фабрикой на ходу» и вести ее за ширмами. Не знаю, как это получится. Простите, что пишу урывками, но меня торопят.

Б.Е.! Напишите, что думаете об осени, о начале работ и нашем разговоре в Ленинграде. Здесь в глуши я уже совсем одичал и вряд ли смогу так сразу по приезде окунуться в работу. Был бы Вам весьма признателен, если бы написали.



В.В. Куза

134

Речь идет о спектакле «Зойкина квартира» М.А. Булгакова, премьера которого состоялась 28 октября 1926 г. Постановка А. Д. Попова. Художник – С. П. Исаков.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 3034. Оп. 1. Ед. хр. 454.

В.К.

В.В. Куза – Б.Е. Захаве

20 октября 1926 г.
10 час. веч., Москва

Уважаемый Борис Евгеньевич!

Мои переговоры с издательством сегодня ставят вопрос до крайности остро. Либо завтра до 3 часов, с тем, чтобы вечером книга поехала в Ленинград и с субботы пошла в набор, либо к 13-му она не успеет. Цензуру будет проходить уже в гранках. Работайте всю сегодня ночью и постарайтесь закончить к завтраму целиком весь экземпляр – тогда с 12 до 3 – я переправлю второй экземпляр по Вашему и отошлю его в издательство.

Гонорар фиксируем в 350 рублей (при 7 листах текста), гарантированных издательством и Студией в разные сроки, и кроме того участие в прибылях на 20%.

Желаю успеха

Ваш В. Куза

Автограф.
РГАЛИ. Ф. 3034. Оп. 1. Ед. хр. 454.

Е.В. Шик-Елагина – Б.Е. Захаве

10 декабря 1926 г.
Ленинград

Милый Борис Евгеньевич, только что окончила читать Вашу книгу, и мне хочется написать Вам сейчас же – пока не улеглось живое волнение от прочитанного.

Скажу совсем простыми словами: Вы написали хорошую и **очень нужную** книгу. Она нужна не столько историкам театра, сколько театральной молодежи, пришедшей в театр после Вахтангова, и на долю которой не выпало счастье иметь его современником. Когда-то Павлик Антокольский хорошо написал о непоправимом сиротстве тех поколений, которые пойдут в театр после Вахтангова¹³⁵. Им-то Вы и помогли в их сиротстве, в какой-то мере приобщив к тому, чем **был** Вахтангов и что он **делал**. Они Вам будут благодарны, и их благодарность, думается мне, лучшая для Вас награда.

Но сейчас мне хочется сказать о том чувстве благодарности, которое при чтении возникло во мне, ученице Евгения Богратионовича, человеке, прожившем возле него семь лучших лет своей жизни. Вы с большим проникновением, правдивостью и тактом восстановили, зафиксировали драгоценнейший для многих из нас кусок живой нашей творческой жизни (а это не так-то просто) и дали возможность в очищающей перспективе времени по-новому оценить

135

Имеется в виду статья П.Г. Антокольского «Памяти учителя» (Театр и студия. 1922. № 1–2, 1–15 июля. С. 30–31).

и увидеть то, что хоть и живет навеки в эмоциональной памяти каждого из нас, однако неизбежно начинало тускнеть в ущербной памяти сознания.

И может быть оттого-то, как ни раскидала нас жизнь и наши «дурные характеры», наша «круговая порука» не совсем порвана, у меня есть сейчас совсем неожиданное чувство почти **личного** удовлетворения за то, что кто-то из «нас» все же написал книгу о Евгении Богратионовиче и как-то увековечил и его человеческий лик, и его учение.

И еще о «круговой поруке». За последний год, когда отмелись из души и из памяти поводы и причины студийных «расколов» 23–24 годов, которые привели к уходу многих, я, не желая разбираться в том, кто больше виноват – ушедшие или оставшиеся, – остро ощутила одно: мы не **смели** расходиться, не смели перед лицом жизни Евгения Богратионовича и перед лицом его смертного часа, при котором осмелились присутствовать.

Сознание этой общей вины как оскорбления памяти Евгения Богратионовича по существу – мучило меня долгое время. (Не думайте, что я, переоценивая значение своего личного ухода из Студии, знаю слишком хорошо, что «фактически» он никак на Студии не отразился, но дело сейчас не в этом, а в том, что мы: Ксения Ивановна [Котлубай], Юра Завадский, Вы, я – не смели оказаться **не вместе**, поскольку вообще не ушли из театра.)

И вот после прочтения Вашей книги я ощутила другое. Я поняла, что где бы мы ни были – на Арбате, в Камергерском, на Невском – «цепь не порвана» и у нас существует свой, нам одним понятный пароль. Только это сознание может искупить ту вину и те оскорбления, о которых я пишу выше. Но поскольку осуществление «Театра Вахтангова» заключается не только в хорошей игре на определенной сценической площадке, мы все осуществляем его театр в меру своих умений и дарований. Мне думается – это не сентимент. Это и есть та «круговая порука», в которой мы наивно, по-детски когда-то клялись.

Вам – «Академическому театру им. Евг. Вахтангова» – больше дано, с вас и спросится, и никогда я с такой искренностью и с такой силой не желала, чтобы вы подлинно стали «театром Вахтангова», как сейчас, когда я в Питере воочию увидела мерзость и убожество театров вообще.

Вот видите, Борис, какой «лирический порыв» неожиданно вызвала Ваша книга. Он неожидан для меня самой. Когда садилась писать, не думала, что так выйдет. Эта «лирика» направлена к Вам лично и оглашению не подлежит. Хоть мы с Вами никогда не были лично близки (пожалуй, даже «благородные враги»), но «сакраментальной» вахтанговской цепью я с Вами связана больше, чем со многими другими, и то, что пишу Вам, могла бы сказать лишь очень немногим.

Вот и все. Недели через две приеду смотреть «Зойкину квартиру».

Будьте здоровы и благополучны.

Ваша Е. Елагина

О.Ф. Глазунов – К.С. Станиславскому

На бланке Государственной студии им. Евг. Вахтангова

10 декабря 1926 г.

136

Водевиль Д. Т. Ленского шел с 1924 г. в Студии им. Вахтангова в постановке Р.Н. Симонова; эту же пьесу репетировал в сезоне 1924/1925 гг. и подготовил Н.М. Горчаков с выпускниками школы Вахтанговской студии. Когда занятые в спектакле учащиеся пришли во МХАТ, Немирович-Данченко писал В.В. Лужскому в конце июля 1925 г.: «“Синичкина” можно посмотреть. Если это блестяще, то нет надобности считаться с вахтанговцами. Ведь там зачинал Горчаков» (Вл.И. Немирович-Данченко. Т. 3. С. 115). Во МХАТе спектакль играли на утренниках и на гастролях. Включение его в основной репертуар МХАТа поставило бы вахтанговцев в невыгодную конкуренцию со своей недавней метрополией.

Подпис. маш. текст.
Музей МХАТ. Ф. К.С. № 12386.

Глубокоуважаемый и дорогой Константин Сергеевич.

Правление Театра им. Евг. Вахтангова, обсудив поставленный Вами вопрос, принуждено, с точки зрения интересов нашего театра, признать включение в репертуар малой сцены МХАТ «Льва Гурыча Синичкина» крайне нежелательным¹³⁶. «Лев Гурыч Синичкин» является одной из трех пьес («Зойкина квартира», «Синичкин» и «Турандот»), которые дают в настоящее время удовлетворительные сборы. Таким образом, относительное материальное благополучие нашего театра в значительной мере обусловлено наличием «Льва Гурыча Синичкина» в нашем репертуаре. Включение этой пьесы в репертуар МХАТ, несомненно, нанесет серьезный материальный ущерб нашему театру. Это наше отношение к возбужденному Вами вопросу, мы просим, дорогой Константин Сергеевич, не истолковывать как нежелание пойти навстречу Вашим намерениям. Мы не рискнули бы взять на себя настоящий ответ, если бы к нему не принудили нас самые насущные интересы нашего театра.

Председатель Правления

О. Глазунов

Член Правления, зав. адм.-фин. частью

[нрзб.]

Студия им. Евг. Вахтангова – А.М. Горькому¹³⁷

[На бланке Государственной академической студии им. Евг. Вахтангова]

[Первая половина 1927 г.]

Глубокоуважаемый и дорогой Алексей Максимович!

Мы, ученики покойного Евгения Богратионовича Вахтангова, ныне актеры Студии его имени, обращаемся к Вам с большой просьбой и хотим надеяться, что Вы отнесетесь к ней доброжелательно, так как в нас живет душа и культура нашего учителя, работу которого Вы так высоко оценили («Гадибук»).

В глазах советской общественности наш молодой театр является одним из живых и творческих организмов, сочетавшим в себе высокую культуру Станиславско-Вахтанговской школы с новым мироощущением советской интеллигенции. Это определяет наш творческий путь.

137

Письмо сохранилось в архиве Б.Е. Захавы. Было составлено А.Д. Поповым по поручению Вахтанговской студии или записано его рукой, но, судя по всему, так и не отправлено. В нем излагается кредо студийцев: отказ от «архиреволюционной идеологии» и «урасоветского патриотизма», стремление к «обнажению больных, жестоких и трагических мест нашего бытия» при безусловной вере в «настоящее экономическое и культурное строительство». Позволяет установить более ранний интерес к драматургии А.М. Горького, чем было принято считать. Продолжение горьковской темы см. в письмах №№ 68, 75, 76, 78, 80.

В Москве много театров с архиреволюционной идеологией, художественная убедительность которых обратно пропорциональна их революционности. И есть театры с большими художественными навыками и прекрасными традициями, но органически неспособные «слушать революцию» (завещание Вахтангова). И вот в данной ситуации мы ощущаем за собой особое место в театральной современности, разумеется, не переоценивая себя.

Это, несколько длинное, введение необходимо для того, чтобы Вы нас правильно поняли, не будучи знакомым с нашей работой.

В наш производственный план мы включили «Бориса Годунова» как образец величайшей человеческой культуры, трактующей **вечные** неизживающиеся вопросы, и «Виринею» Сейфулиной как образец новой современной литературы, говорящей о нашем «сегодня» – о деревне. (Конечно, со всеми несовершенствами, присущими этому произведению.)

Дальше греческая трагедия станет плечом к плечу с современной трагедией о двух братьях – «Барсуками» Леонида Леонова, которых автор переделывает по проработанному вместе с нами сценарию.

Конечно, «Барсуки» и «Виринея» далеко не совершенные вещи, особенно вторая, но это лучшее, что есть в современной советской литературе. Уклон к литературным инсценировкам всегда объясняется драматургическим кризисом. Это мы наблюдали и раньше: «Карамазовы», «Бесы», «Село Степанчиково» и т.д. Но мы твердо верим, что у нас будет новая драматургия, и родиться она может только в муках, грязи и несовершенных пробах, которые мы и наблюдаем сейчас. Но данный период безрепертуарья очень сильно бьет по театру и особенно по нас, не желающих отсиживаться на одних классиках и желающих быть акушерами при мучительных родах новой драматургии.

Вот на основании всего выше изложенного мы и обращаемся к Вам как к любимейшему современному писателю, имеющему большой театральный опыт, **с просьбой о пьесе.**

Мы, со своей стороны, принесем в работу над Вашей пьесой всю вахтанговскую культуру, весь наш молодой энтузиазм и весь наш серьез.

Тему мы предрешать не можем, это дело художника, но не скроем от Вас наших громадных желаний видеть в Вашей пьесе отражение наших «сегодняшних» больных и здоровых вопросов. «Современность» в сегодняшней теме



Встреча вахтанговцев с А.М. Горьким.
21 августа 1931 г.

138

Письмо было послано в Италию, где Л. М. Леонов в это время гостил у М. Горького. Публикуется по подлиннику, который вернулся к Захаве во время дальнейшей, совместной с автором, работы над пьесой.

139

Главрепертком – Комитет по контролю за репертуаром при Главном управлении по делам печати и издательств – орган, созданный постановлением Совнаркома РСФСР от 9 февраля 1923 г. для ужесточения контроля над репертуаром, который принял как за чистку уже существующего репертуара, так и за предварительную цензуру. При этом верхушка комитета состояла из трех человек – председателя и двух членов, один из них назначался Главполитпросветом Наркомпроса, а другой ОГПУ. Музыкально-театральной секцией заведовал В. И. Блюм. Главрепертком, хотя существовал как подразделение Главлита, обладал достаточно широкой автономией. Таким образом восстанавливалась царская двойная цензура драматической литературы. Особое разрешение требовалось как на постановку пьесы в театре (Главрепертком), так и на ее печатное издание (Главлит). Рассмотрению и оценке Главреперткома подлежали не только советские пьесы, но и вся мировая драматургия. В списки запрещенных попадали пьесы Л. Н. Сейфулиной, С. М. Третьякова, М. А. Булгакова, Е. И. Замятина, В. В. Каменского, Р. Роллана, Э. Скриба, Ф. Шиллера, А. Стриндберга, М. Метерлинка, Э. Ростана, инсценировки произведений Н. В. Гоголя, И. А. Гончарова, Л. Н. Толстого. В 1928 г. Главрепертком вошел в состав Главискусства. В 1933 г. был выделен в самостоятельное Управление (ГУРК).

для нас определяется не урасоветским патриотизмом, а наоборот, обнажением больных, жестоких и трагических мест нашего бытия и конфликтов морального и психического порядка. При одном, конечно, условии, что в основном и главным автор и театр глубоко верят в то, что настоящее экономическое и культурное строительство, охватывающее нашу страну, неизбежно приведет ее к торжеству человеческого разума и радости бытия.

Только громадный активный оптимизм, пропитывающий всю нашу работу и наше творчество, дает нам право беспощадного суда над уклонами и вывихами новой общественной машины.

Вне этого ощущения мы не могли бы быть активными гражданами нашей Республики, а были бы внешней или внутренней эмиграцией.

Не менее интересны для нас темы «вечного порядка», так сказать, темы, убежденные сединой столетий, но хотелось бы видеть их разрешенными в условиях нашей эпохи и людьми нашей психики и нашего разума. Это придает «вечным вопросам» новую свежесть и утверждает их право на постановку.

Еще раз очень просим Вас, глубокоуважаемый Алексей Максимович, помочь нам в нашей горячей и честной работе в области театра.

Простите нас за сумбурность изложения.

Все Ваши мысли и отношения к нашей просьбе благоволите написать нам, чему мы будем признательны и благодарны.

Черновик. Автограф.

РГАЛИ. Ф. 3034. Оп. 1. Ед. хр. 770.

53

В. К. Львова – Б. Е. Захаве

[Почтовая открытка]

25 мая 1927 г.

Одесса – Москва, санаторий «Перловка»

Боричка, дорогой, пожалуйста, не рассердись за напоминание, но все-таки я осмеливаюсь тебе напомнить, что 29 – в воскресенье – 5 лет со дня смерти Евгения Богратионовича. Миронов отсюда дал уже распоряжение насчет венка, хорошо бы, чтобы и ты присмотрел за этим. Ну, все остальное на твою ответственность. Про наши дела что писать – халтурим, – подробно, как говорится, при свидании.

Целую тебя крепко. Поправляйся.

Всегда, увы, ваша

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 3034. Оп. 1. Ед. хр. 472.

Вера

54

В.В. Куза – Л.М. Леонову

[На бланке Государственного академического театра имени Евг. Вахтангова]

5 июля 1927 г.
Москва

Дорогой Леонид Максимович!

По поручению Художественного совета, как личность, принимавшая участие в разработке «Барсуков» (сценария), обращаюсь к Вам с нижайшей просьбой. Уничтожьте первую картину и перенесите экспозицию во вторую (трактир). Мотивы следующие: спектакль требует купюр, его продолжительность при всяких условиях перестановок ненормальна.

Наиболее неубедительной в ряду всего спектакля признана первая картина. Она отрывочна, разноречива и никакого представления о Зарядье в спектакле не дает и дать, ввиду своей клочковатости, не может. События многих дней запылены в 15 минут и никак зрителей не убеждают. Когда мы с Вами обсуждали этот вопрос, мы чувствовали эту опасность, но сейчас она стала более грозной и явственной.

Дети никак не могут заставить зрителя поверить в то, что через минуты на их месте вырастают 2 здоровенных мужчины, и здесь экспозиционно происходит мучительный разрыв, и зритель многого недопонимает. Сделать это убедительным на театре современном нельзя, какие бы актеры ни играли. И эту опасность мы с Вами предвидели. Придется теперь признать, что опасения подтвердились опытом на практике и от этой картины нужно отказаться. Ждем Вашего ответа по сему поводу, желаем всяческих благ в путешествии.

Уважающий и любящий Вас

В. Куза

P.S. О результатах всего прогона Вам, конечно, сообщит сам Б.Е.

Подпис. маш. текст.
РГАЛИ. Ф. 3034. Оп. 1. Ед. хр. 454.

55

Б.Е. Захава – Л.М. Леонову

18 июля 1927 г.
Поджигородово – Сорренто¹³⁸

Дорогой Леонид Максимович!

3-го июля, как Вам известно, состоялась черновая генеральная «Барсуков» в присутствии Главреперткома¹³⁹ и членов будущего Политсовета¹⁴⁰ при нашем театре. Кроме того, присутствовали Енукидзе, Карахан¹⁴¹ и несколько

140

Политсовет – в 1928 г. был создан еще один «фильтр», призванный выбраковывать идеологически сомнительные спектакли на ранних этапах. В каждом театре создавался Художественно-политический совет, куда наряду с представителями театра входили партийные и общественные деятели, представители рабочего класса. На заседаниях этого новообразования обсуждались репертуарные планы и творческие замыслы. В него входили О.Ф. Глазунов (директор театра, председатель совета), О.Ю. Шмидт (от Государственного ученого совета Наркомпроса РСФСР / ГУС), И.С. Исаев (от культотдела ВЦПС), И.С. Коцын (от ЦК Рабис), В.В. Полонский (от журналов «Новый мир» и «Печать и революция», П.С. Коган (от Государственной академии художественных наук / ГАХН), А.Ф. Федоров (от Хамовнического райкома ВКП(б)), В.А. Филиппов (от театральной секции ГУС и ГАХН), театральный критик А.Р. Орлинский, представители «Комсомольской правды», журнала «Красная новь», фабрик «Трехгорная мануфактура» и «Гознак». Особо приглашенные Г.И. Ломов, Н. Осинский (В.В. Оболенский), И.М. Москвин и работники театра: Б.Е. Захава, А.Д. Попов, Р.Н. Симонов, В.В. Куза, К.Я. Миронов, А.И. Горюнов, П.Г. Антокольский, О.Н. Басов, И.М. Толчанов, Б.В. Щукин, А.А. Орочко. Художественно-политический совет Театра им. Евг. Вахтангова был утвержден в щадящем составе. Откровенно одиозным был только А.Р. Орлинский (1892–1938), редактор журнала «Современный театр», зам. ответственного редактора газеты «За коммунистическое просвещение», один из прототипов критика Латунского в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Агрессивная лояльность не спасла его от репрессий.

141

Карахан Лев Михайлович (1889–1937) – революционер, советский дипломат. В 1926–1934 гг. – заместитель народного комиссара иностранных дел СССР. Расстрелян.

беспартийных друзей нашего театра. Давно собирался написать Вам о результатах этого просмотра, да все никак не мог приняться за дело: уж очень устал за последние дни работы. Теперь немножко отдышался: живу в деревне (в глуши), пью молоко, ем кашу да простоквашу, брожу по лесам и лугам – собираю ягоды и как будто пришел в себя.

Так вот: просмотр показал, что спектакль смотрится с интересом и, по-видимому, будет иметь серьезный художественный успех. Генералка длилась пять с лишним (!) часов (быстроты перемен между картинами мы еще не успели добиться), и, тем не менее, публика не скучала, а это уже много значит. Особенно понравились сцены в трактире, в исполкоме, в землянках и у вагона (то есть те, которые основательней других проработаны, – стало быть, есть надежда и другие довести до той же степени успеха). Но... есть и все же некоторые «но». Они имеются как в плоскости театрально-художественной, так и в плоскости идеологической.

Есть ряд требований и пожеланий нашего Художественного совета, есть ряд требований и пожеланий у Реперткома и Политсовета (причем между означенными органами нет никаких разногласий, равно как нет их между органами и мной). Буду излагать по порядку течения пьесы:

I акт, 1-я картина

Единодушное мнение Художественного совета и **абсолютно всех** присутствовавших зрителей (о режиссуре и говорить нечего – ее мнение Вам давно известно) заключается в том, что в интересах спектакля **1-ю картину необходимо упразднить, перенести всю экспозицию пьесы в трактир.**

Мотивы: 1-я картина не выполняет своего задания (и выполнять его в отведенное ей количество времени, разумеется, не может), она не показывает московского Зарядья, она, в сущности говоря, ничего не характеризует (для дальнейшего) в жизни двух братьев, она не выявляет их взаимоотношений и характеров (и, повторяю, не может выявить), она, по необходимости, клочковата, трудно слушается, моменты экспозиционные не воспринимаются и **не запоминаются**, она путает и сбивает зрителя наличием в ней крупных персонажей, которые потом в пьесе не встречаются совершенно. (Еще Чехов сказал: если в I-м акте на стене висит ружье, то в последнем оно должно выстрелить.) А самое главное – это то, что зритель совершенно не в состоянии поверить, что из показанных ему мальчиков выросли Щукин Павел и Гладков Семен. Больше того: есть целый ряд зрителей (и не идиотов), которые склонны в Гладкове угадывать того, кого сыграла Некрасова, а в Щукине – того, кого играла Блажина (то есть наоборот!). И, боже мой, ведь они же правы! В самом деле: Гладков в трактире скандалит, бьет жениха и посуду, выявляет характер буйный и непокорный, – почему бы не предположить, что это тот самый, который в 1-й картине запер в подвале хозяйского сына, укусил палец хозяину и на-

дерзил ему перед уходом? И с другой стороны, почему из скромного и тихого мальчика, которого играет Блажина, не мог получиться скромный, сдержанный и рассудительный рабочий, с которым мы встречаемся в трактире в исполнении Щукина? Разве не так? А если так, то ведь это ужасно! Вы представляете себе, какая путаница происходит в сознании зрителя?! И эта путаница не может не происходить: она происходит в полном соответствии с теми законами, которым подчиняется театр и которые коренным образом отличаются от тех законов, которым подчиняется произведение беллетристическое. Кто важнее всего для пьесы в 1-й картине? Разумеется, братья. Кто больше всего действует и говорит в 1-й картине? Быхалов-отец, Быхалов-сын, Карасьев, Дудин – словом, кто хотите, но не братья. Разве это допустимо?

Словом, 1-ю картину необходимо уничтожить, и я надеюсь, дорогой Леонид Максимович, что вы прислушаетесь к единодушному мнению нашего Совета (и сторонних зрителей тоже) и уверуете в справедливость нашего суждения.

В соответствии с этим надеюсь также, что необходимую для упразднения 1-й картины переработку сцены в трактире Вы сделаете не позднее 10-го августа. Это абсолютно необходимо для своевременного выпуска пьесы.

1 акт, 2-я картина

Теперь несколько особых замечаний о трактире в связи с упразднением 1-й картины. Перенесение экспозиции в трактир дает возможность эту картину превратить в большой, крепкий и сильный акт. Сцену братьев нужно развить; разницу характеров и мировоззрений уярчить. Сцены Семена с Настей также могут быть развиты. Необходимо ввести в трактир Брыкина с Аннушкой (они могут прийти в гости к Секретову на сговор). Интересно столкнуть Брыкина с Семеном и Павлом. В разговоре между ними может выясниться прошлое братьев, т.е. то, что они привезены Брыкиными из деревни, что Павел ушел в детстве из лавки, а Семен всю юность провел в приказчиках. Хорошо, если Брыкин будет дружелюбно относиться к Семену и недружелюбно к Павлу.

У Семена уже есть кое-что на книжке, он похваляется, что, вернувшись с войны, сам лавку откроет и тогда женится. Павел и Дудин высмеивают Брыкина и Семена. Хорошо бы создать энергичный спор между братьями. Хотелось бы с помощью реплик эпизодических лиц сгустить атмосферу войны (у Вас в романе есть для этого материал, например, рассказ о встрече вернувшегося с войны солдата с матерью). В трактире для этого имеются два извозчика (1-й стол), старик крестьянин с молодой бабой (2-й стол), молодой мастеровой с девушкой в платочке (3-й стол), старый пропойца – чиновник (4-й стол) и, наконец, два половых. Это оживило бы массовые сцены и дало бы жизнь трактиру в целом. Хорошо бы ввести в трактир какого-нибудь студента, который передал бы Павлу прокламации и дал бы ему какие-нибудь инструкции. Этот студент впоследствии (ввиду упразднения Петра Быхалова) мог бы быть продкомиссаром



Л.М. Леонов

(и незачем делать его рохлей: пусть будет обыкновенным, среднего уровня, партийцем).

Я думаю, что 10–15 минут лишних, которые Вы имеете для развития сцены в трактире, дают полную возможность осуществить изложенные пожелания. Этим, в сущности говоря, исчерпываются все крупные переделки и дополнения, коими мы хотим Вас утрудить. Остальные не сложнее тех, которые нам уже приходилось делать в течение работы. К ним теперь и перехожу.

II акт, 1-я картина

1) Выяснилась абсолютная необходимость **вычеркнуть разговор о Зинкином луге** (как в сцене свидания Семена с родителями, так и в разговоре Антона с преуиком*), ибо в той дозе, в которой история о Зинкином луге в пьесе дается, она абсолютно непонятна и только путает зрителя, а рассказать эту историю более полно и обстоятельно, по-видимому, нет никакой возможности. Поэтому лучше убрать ее совсем. Таким образом, мотивом мужиковского восстания в пьесе будет только **продразверстка**. Эту тему и необходимо развить.

1. Требования Реперткома и Политсовета – в сцене продразверстки, в разговоре (споре или столкновении) исполкомщиков с мужиками и бабами, обязательно **мотивировать продразверстку** (устаами исполкомщиков). Думаю, что следует включить в эту сцену и Чмелева (благо Балихин его чудесно играет, и не грех ему увеличить рольку). Он бы и мог выполнить задание Реперткома, если бы автор дал ему для этого немножко текстку.
2. Второе требование Реперткома – в сцене продразверстки **создать разногласицу в отношении к советской власти со стороны мужиков и баб**. Наш Художественный совет и режиссура это требование разделяют всецело, исходя из требований художественной правды. Ведь поскольку уничтожается «Зинкин луг», постольку из пьесы совершенно выпадает момент борьбы между деревнями разных ориентаций – советских Гусаков и антисоветских Воров (впрочем, и до сего времени этот момент в пьесе не фигурировал никак). А раз нет двух фронтов в лице целых деревень, то нужно создать эти два фронта в пределах **одной** деревни, дабы избежать маловероятного (в условиях, показанных в пьесе, а не в романе) единого фронта всех мужиков и баб против четверых исполкомщиков. Например, хорошо было бы среди баб показать хотя бы жен и родственников Лызлова, Чмелева, наделив их словами; ввести советского мужика (который потом сидит в исполкоме), дав ему небольшую сцену с кем-либо из антисоветских мужиков. Пожелание мое, Художественного совета и Реперткома – вывести в сцене продразверстки **Сигнибедова**. А то, что же это за деревня без единого кулака? В сцене Брыкина, после убийства, Сигнибедов мешал, и там его пришлось убрать, здесь же он очень просится.

* Преуик – председатель уездного исполнительного комитета.

3. В сцене свидания Семена с родителями **необходимо** упоминание о Павле (я Вам об этом как-то уже говорил, а теперь об этом говорят все без исключения зрители).

II акт, 2-я картина

Теперь об исполкоме (1-я исполкомская сцена). Здесь – гвоздь реперткомовских требований (и притом **категорических**).

1. Репертком упрекает автора и театр в том, что здесь очень полно и убедительно выявлена «правда мужицкая» и совсем не показана и не выявлена «правда большевицкая». Исполкомщики, – говорит Репертком, – производят такое жалкое впечатление, что невольно рождается вопрос – зачем мужикам понадобилось их убивать, да еще так жестоко (одному пол-лица косой срезали, другого раненым добили), ведь они же совсем безвредные и абсолютно беспомощные! Что они делают, как делают, а главное – во имя чего делают – совсем не показано. На веские и убедительные слова Стафеева («Мы же вам всем даем: хлеб, сыновей, кровь» и т.д.) они отвечают жалким лепетом: «поддержите тишину», «обождите, и все уладится» и т.п. Между тем, этот недочет легко исправить: нужно только **несколько реплик (сильных и таких же страстных, как у Стафеева) вложить в уста исполкомщиков. Нужно «правде мужицкой» противопоставить «правду большевистскую».** Репертком предлагает следующую тему для выявления этой «большевистской правды»: да, мужикам трудно, да, сыновей, хлеб и кровь мы берем, но для чего? Мы стережем и обороняем отобранную у бар **землю**, мы защищаем ее со всех сторон от Колчаков, Врангелей, Деникиных, поляков и т.д. Идет **гражданская война** (это, кстати сказать, в пьесе почти не чувствуется), идет она (помимо всего прочего) и во имя сохранения того, что мужику дороже всего: во имя сохранения **земли**... Нужно расшифровать таким образом фразу Чмелева: «обождите, и все уладится», нужно объяснить, чего нужно «ждать» и что «уладится». На предмет выявления «большевистской правды» хорошо использовать Половинкина (Куза очень хорошо и убедительно играет, получается выразительный и яркий образ, а играть ему почти нечего). Принужден, в заключение, еще раз повторить, что требование Реперткома о «большевистской правде» поставлено в категорической форме. В случае невыполнения Репертком обещает пообщипать «правду мужицкую», и тогда от монолога Стафеева останутся рожки да ножки, стало быть, вся сцена обескровится: она потеряет тот нерв и тот темперамент, которые в ней есть.
2. Второе предложение относительно 1-й сцены в исполкоме исходит от Художественного совета и от меня. Заключается оно в том, чтобы **включить в эту сцену Петьку Грохотова**. Дело в том, что 50% зрителей не понимают, **кого** убил Брыкин, а те, которые это поняли, спрашивают, **за что** он его убил (что я и предугадывал, если вы помните, когда усиленно убеждал вас

ориентироваться на «идиотов»). Кроме того, подавляющее большинство зрителей не понимает, что «пиджачок» Петьке подарила Аннушка, и думает, что Петька прихватил его, осуществляя продрозверстку. Выходит, что большевик Петька Грохотов требует у мужиков «молочка», реквизирует в свою пользу пиджаки и т.п. Выходит нехорошо! Так вот: сцена в исполкоме идет вслед за продрозверсткой. Пусть в исполкоме придет Грохотов, пусть товарищи (особенно **Половинкин**) намылят ему голову за то, что он в такое время занимается любовными шашнями, ходит в дареном любовницей пиджаке и всем этим вместе возбуждает мужиков, а теперь-де не возбуждать, а стараться успокоить нужно. Пусть Грохотов обидится, впадет в амбицию, скажет, что личные его дела никого не касаются, а служебные и партийные он делает хорошо, пусть произойдет ссора и пусть Петька уйдет рассерженный, хлопнув за собой дверь. В следующей картине Марфушка сообщит, что Петьку убили, и все будет ясно. В то же время сохранится «молочко» и «пиджак» (ценой головомойки Грохотову со стороны других исполкомщиков). А то ведь Репертком угрожает сии художественные штрихи изъять. Вот!

II акт, 3-я картина

Относительно 2-й исполкомовской сцены немного. Репертком возражает против продкомиссара-растяпы. «Город» в положительной своей части и без того слишком бедно представлен в пьесе (один Антон – Павел), и наличие такого продкомиссара не исправляет, а усугубляет этот недостаток. Особенно резко Репертком протестует против фразы Петра: «Духу мужицкого не улавливаю». Репертком утверждает, что самый плохой марксист, самый липовый большевик не мог бы так сказать, и предлагает передать эту фразу кому-нибудь из советских мужиков, который может сказать про Петра, что он-де «мужицкого духа не улавливает».

II акт, 4-я картина

О сцене Брыкина после убийства сказать нечего. Она остается в неприкосновенности. Правда, со стороны части Художественного совета было поползновение эту сцену изъять, но я отстоял (ибо очень ее люблю).

II акт, 5-я картина

Сцена восстания нуждается еще в основательной режиссерской проработке. Поэтому к вам пока никаких серьезных претензий не имеется. Есть предложение разбить эту картину на две, выделив из нее сцену «крестиков» с тем, чтобы играть ее не в избе Семена, а в исполкоме, там, где только что заседали (убитые теперь) советские мужики, а дальнейшее – суд над Половинкиным, «всеобщий бунт против государства» и пр. – играть на крыльце. Ну, это пока еще только предположение.

Основная беда картины восстания заключается в том, что она достигает большого напряжения и большой силы в середине (массовые сцены) и очень падает к концу: после сильных массовых сцен, начиная с прихода Насти, идет ряд интимных диалогов, которые, ложась на утомленное большим актом внимание зрителя, снижают действие; в результате хороший интересный и красочный акт заканчивается бледно и вяло. Это очень невыгодно. Надо подумать о том, чтобы найти способ закончить последнюю картину 2-го акта сильной массовой сценой с энергичной концовкой (уход в леса что ли?). Сделайте божескую милость, дорогой Леонид Максимович, подумайте об этом! А?

III акт, 1-я и 2-я картины

Обе сцены в землянках идут вполне благополучно и, по-видимому, действуют на зрителя сильно. Однако у Художественного Совета имеются два пожелания:

3. Показать разницу между «зелеными» (дезертиры – обленившаяся, бездельничающая и хулиганствующая компания) и мужиками, которых отодрали от земли, скovyрнули с насиженного места: психология разная, отношение к фактам и событиям различное. Нельзя ли где-нибудь дать коротенькое столкновение между этими двумя группами барсучьего мира?
4. В первой барсучьей картине (Семенова землянка) хочется, чтоб сильнее звучал **пафос борьбы**, чтоб чувствовалась столь еще памятная нам всем атмосфера гражданской войны. Здесь еще рано вести на снижение, на упадок; а то нечего делать в IV акте и во 2-й картине III акта. Может быть, найдете в этом направлении парочку желаемых красок?

IV акт, 1-я картина

Сцена у вагона, которая по справедливости расценивается как одна из лучших сцен в спектакле, **настойчиво требует текстового развития и пополнения**; во-первых, Антон дан слишком **скуп** и, во-вторых, картина лишена **концовки**.

В связи с уничтожением разговора о Зинкином луге необходимо написать **новый разговор предюика с Антоном**: хочется показать, как Антон ориентируется в положении, как, при помощи каких методов, он собирается действовать. Хочется, чтоб разговор был деловой, по существу положения. Необходима **энергичная концовка картины**. У Антона хочется иметь момент **прорыва** сквозь свойственную ему скупость и сдержанность.

IV акт, 2-я картина

Разговор братьев в лесу также настойчиво требует некоторого развития:

5. Необходимо, чтоб занавес раскрылся не в момент паузы, а в момент бурного, энергичного спора по существу дела (не нужно длинно: пусть будет коротко), и после этого пауза; после паузы – реплика: «обо всем переговори́ли и вышли две противоположные разницы».

6. Необходимо развить тему, данную пока в намеке: «Землю вам, как собаки цепные, стережем» (требование Реперткома).

IV акт, 3-я картина

Сцена окончательного развала барсуков требует разработки: она скомкана и малоубедительна.

7. Нужно очень хорошо **мотивировать возвращение мужиков** (одной фразы «весна, пахать надо» – мало). Нужно отказаться здесь от юмора (он не принимается здесь никак, я бы сказал – шокирует), нужно создать серьезную, значительную по мысли (хорошо бы – трогательную) сцену. И пусть возвращаются не отпетовские мужики (за недостатком актеров, они у нас вымараны), а те же самые, которые пришли вместе с Семеном из Воров. Пусть в поход с Юдой идут «зеленые» и пусть будет ясно, что с Юдой идут «зеленые», и пусть будет ясно, что с Юдой пошли именно «зеленые», а возвращаются в деревню местные мужики.
8. Горюнов и Алексеева горько жалуются (и справедливо), что их роли не закончены: они как-то смываются со сцены, и никому не известно, что с ними дальше. Они, безусловно, правы. Нужно развить сцену ухода Насти и потом Жибанды («иди, иди, не останавливайся» – мало!).

IV акт, 4-я картина

Последнюю сцену Художественный совет предлагает играть не в деревне (на крыльце), а **у вагона**, перед отправкой поезда Антона в Москву. И это замечательно!!!

Финал пьесы так, как он есть, звучит театрально – неубедительно: «Игнатов!» – вызывает недоумение.

Зритель не переносит в театре неопределенных концов. Если автор **хочет** дать неопределенность, то он должен дать ее **определенно**, а сейчас сама неопределенность дана неопределенно, туманно – это зрителя раздражает.

Наш же план сводится к следующему: во время раскрытия занавеса – на станции у вагона – суэта, какая бывает обычно перед отправкой поезда: тут и Антон, и «помнач», и предуик, и Брозин (всем нужны реплики).

Антон делает последние распоряжения, уже свисток кондуктора, и в это время приходит Семен. Разговор между братьями идет так, как есть. Кончается же примерно так: «Игнатов! (Входит кубанец.) Поместить во второй вагон под стражу. С нами в Москву поедет». Семена уводят. Последние прощальные слова Антона, Брозина, предуика.

Свисток паровоза, лягз буферов, вагон трогается и... занавес.

Такой конец ничего не меняет по существу, но зато он гораздо театральнее и определеннее – здесь, в этом уезде, все кончено, Антон уехал, с ним Семен, продолжение будет в Москве, но это уже тема для новой пьесы.

Если не возражаете против нашего плана, ждем от Вас написания текста в соответствии с ним.

Вот и все. Выделяю теперь самое главное из всего вышеизложенного:

9. Разработка сцены в трактире в связи с уничтожением 1-й картины.
10. Противопоставление двух «правд» в сцене исполкома.
11. Создание сцены Петьки Грохотова в исполкоме.
12. Разговор Антона с преуиком и концовка сцены у вагона.
13. Развитие сцены братьев в лесу.
14. Развитие сцены ухода мужиков и ухода Насти и Жибанды в предпоследней картине.
15. Финал пьесы.
16. Подумать о конце 2-го акта.

Необходимо, дорогой Леонид Максимович, чтобы все, что было уже подготовлено Вами к **15-му августа**, а сцена в **трактире** в новой редакции (**это самое важное!**) должна быть у меня в **руках** не позднее **10–12 августа**. Остальные изменения и поправки, я надеюсь, мы осуществим, как обычно, то есть сядем с Вами вместе, Вы будете творить, а я Вас буду вдохновлять (pardon!). В виду всего вышеизложенного, **необходимо Ваше присутствие в Москве к 15-му августа**. Только при соблюдении всех указанных условий можно рассчитывать на премьеру в первой половине сентября. Если же оные условия и сроки соблюдены не будут, то «Барсуков» придется спрятать под сукно до выпуска октябрьской пьесы, т.е. до 7-го ноября, и только тогда мы сможем снова за них приняться. В этом случае премьеры, ясное дело, сможет быть только к Новому году, что, конечно, будет крайне огорчительно как для Вас, так и для нас.

Извините, дорогой Леонид Максимович, что доставил Вам этим более чем пространном посланием некоторую неприятность: я отлично понимаю, что заниматься всеми этими вещами в заграничном турне не особенно весело, но что же делать? Давайте уж сделаем несколько последних усилий, и я убежден, что у нас получится хороший и ценный спектакль. Целую Вас крепко. Привет Татьяне Михайловне. Пишите мне на театр (Арбат, 26) – мне в деревню перешлют. (Обязательно напишите мне, успокойте меня своим согласием еще немножко повозиться с «Барсуками».)

Преданный Вам во веки веков

Борис Захава

Автограф.
РГАЛИ. Ф. 3034. Оп. 1. Ед. хр. 260.

P.S. Извините карандаш: деревня!

Ю.В. Горяинов – Б.Е. Захаве

21 июля 1928 г.

Дорогой Борис Евгеньевич, вещи получили, но все еще спорим о пошлине¹⁴². Ваши вещи обкладываются следующими суммами 1) свитер – 26 руб.; 2) шерстяные сорочки – 14 руб.; 3) бумажные и шерстяные чулки – 3 пары – 12 руб. 32, шелковые чулки – 2 пары – 14 руб. 76. Шарф Нивинского признали подерганным и по всей вероятности выдадут без пошлины. Думаем, что отстоим и свитер, а за остальное буду платить. По-моему, чулки и белье не дорого. Ужасно дорого зеркала (3 зеркала) – 166 руб. Куклы – 100 руб. и наоборот краски – 6 руб. Кроме шарфа Нивинского, признаны также бывшими в употреблении аппарат для массажа лица и одна сумочка Блажиной. Надеемся отстоять еще 2 свитера, Ваш и Блажиной. Ну, вот и весь отчет. Дела масса с кооперативом, денег не дают, пожалуй, придется собирать с Вас дополнительно. Привет М. Ф. Вам жму руку.

Ю. Горяинов

Автограф.
РГАЛИ. Ф. 3034. Оп. 1. Ед. хр. 375.

142

Речь идет о пошлине, которой облагались заграничные покупки вахтанговцев, возвращавшихся с гастролей в Париже.

А.Д. Попов – Ю.К. Олеше

23 июля 1928 г.

Глубокоуважаемый Юрий Карлович!

Приветствую Вас!

Волга сурова, когда не ласкова, одним словом, все условия для серьезных занятий налицо, а пьесы-то Вашей¹⁴³ все нет и нет?!

Если Вы считаете, что режиссеру очень полезно детальное и предварительное знакомство с пьесой, то торопитесь... Я рассчитываю получить Вашу прекрасную пьесу (в двух вариантах) к 1 августа, иначе мне не придется ею заниматься предварительно – этот грех ляжет на Вашу душу. Ну, кажется, я достаточно Вас терроризировал. Буду **ждать 1 августа**.

Крепко жму руку и желаю бодрости в новой работе.

Ваш А. Попов

Адрес: Кострома, ул. Подлипаева д. 19, Н.А. Преображенскому для А.Д. Попова.

Автограф.
РГАЛИ. Ф. 358. Оп. 2. Ед. хр. 803.

143

Речь идет о пьесе Ю.К. Олеше «Заговор чувств», премьера которой в Театре им. Евг. Вахтангова состоялась 13 марта 1929 г. Постановка А.Д. Попова. Режиссеры: Б.В. Шукин, А.Д. Козловский, С.А. Марголин. Художник Н.П. Акимов. Костюмы Н.Н. Попова.

Ю.В. Горяинов – Б.Е. Захаве

2 августа 1928 г.
Москва

Дорогой Борис Евгеньевич, прежде всего о Кабуки¹⁴⁴.

Реально имею пока лишь обещание устроить на приставные, но боюсь, что будет далеко. Мест в продаже до 17-го нет. Все продано. ВОКС¹⁴⁵ затратил на них большие деньги, и сейчас выколачивают, продавая организациям. Поэтому и спектакль, который намечали для актеров, пока не предполагается или, во всяком случае, в конце гастролей, когда Вы будете в Харькове. О таможненных делах скажу, что для Вас все-таки обошлось очень благополучно. Во-первых, свитер мы отстояли бесплатно, а потом толстые чулки шелковые по ошибке пропустили, а затем спохватились, что в них есть шелковая нитка и хотели забрать с них, как с А.Д. Попова, 18 руб. пошлины, но под мое честное слово обещали никакой истории не поднимать, и они оставили так, как есть. Одним словом, без шелковых чулок, которые мы оставим до Вас (14 руб. 76 коп. пошлины), за Вас уплачено, включая накладные расходы, 28 руб. 79 коп. Вещи у меня. Очень подвезло Нивинскому, его шарф признан подержанным, и не повезло Попову, все вещи которого обкладываются пошлиной. Ну, приедете – подробно все расскажем. Пока привет М.Ф. и Вам.

Автограф.
РГАЛИ. Ф. 3034. Оп. 1. Ед. хр. 375.

Ваш Ю. Горяинов

Ю.В. Горяинов – Б.Е. Захаве

24 августа 1928 г.
Москва

Дорогой Борис Евгеньевич, прилагаю при сем доказательство газетных объявлений¹⁴⁶.

Так как они стоят 20 руб. за один раз, а народу и без них идет гибель, и мы эти дни рады были бы, если бы у нас не было телефонов (более 50 анкет), то я сдал только 2 объявления 21/VIII и 1/IX. Если надо будет еще, то есть если записавшихся к 1/X будет не так много, можно будет еще разок напечатать. В театральные журналы позвоню и попрошу поместить информацию. Живем помаленьку, строимся и растем к небесам.

144

Первые гастроли театра Кабуки за пределами Японии проходили в Москве в помещениях МХАТа Второго и Большого театра (1–18 августа 1928 г.).

145

ВОКС – Всесоюзное общество культурной связи с заграницей – советская общественная организация, основанная в 1925 г. В 1958 г. преобразовано в Союз советских обществ дружбы и культурных связей с зарубежными странами (ССОД). В задачи ВОКС входило «ознакомление общественности СССР с достижениями культуры зарубежных стран и популяризация культуры народов Советского Союза за границей, содействие развитию и укреплению дружбы и взаимопонимания между народами СССР и других стран».

146

К письму приклеена газетная вырезка: «ДРАМАТИЧЕСКИЕ КУРСЫ при Государственном академическом театре имени Евг. Вахтангова. Открыт прием на 1-й курс. Предварительные испытания с 14 сентября. Конкурсный экзамен – 17 сентября. Запись ежедневно, кроме праздников, от 12 до 2-х часов в канцелярии театра (Арбат, 26, вход с Николо-Песковского пер.)»

Автограф.
РГАЛИ. Ф. 3034. Оп. 1. Ед. хр. 375.

147

Статья Б. Е. Захавы «О Художественном активе в Театре имени Евгения Вахтангова» была опубликована в журнале «Жизнь искусства» (1929. № 15. 7 апреля. С. 4–5) со следующим редакционным комментарием: «Не разделяя положений автора статьи о художественном активе в театре имени Вахтангова, редакция возвратится к этому вопросу в одном из ближайших номеров «Ж.И.»» (с. 5). Тем не менее ответ на статью Захавы так и не появился, вероятно, по причине того, что убедительные слова не нашлись.

148

Тревожиться у вахтанговцев были основания. Профсоюзная газета «Труд» выступила с резкими нападками идеологического свойства: «В Театре Вахтангова, как оказалось, уже три года существует нелегальный, так называемый “художественный актив”, имеющий определенный устав. “Художественный актив” – это замкнутая кастовая группировка, рассматривающая работу в театре как подвижничество. Девиз ее – “искусство для искусства”. <... > “Готовность жертвовать своими личными интересами ради блага театра – необходимый признак настоящего члена актива”. “Актив” решал, снять ли ту или иную пьесу, принимать или не принимать в труппу театра того или иного художественного руководителя, разрабатывал инструкции по трудовой дисциплине и т.д.» (Подпольная «общественность» в театре. «Подвижники» в театре им. Вахтангова // Труд, 1929. № 37 (2375), 14 февраля. С. 4). Позже кампания была продолжена под еще более броской шапкой «Театральное подполье. Белая и черная кость среди актеров» (Труд, 1929. № 51 (2389), 2 марта. С. 4). Нельзя исключить того, что все началось с жалобы от кого-нибудь из обиженных на решение Художественного актива. Но градус идеологических обвинений был взвинчен до предела.

Кстати, скажите, пожалуйста, В.В. Кузе, что писатель А. Грин (ул. Маркса, 85, Одесса) просит пересмотреть вопрос о принятии его пьесы «Бравый солдат Швейк» или о возвращении таковой по вышепомещенному адресу.

Всего хорошего, привет всем.

Ваш Ю. Горяинов

60

Б.Е. Захава – в журнал «Жизнь искусства»

Что такое «Художественный актив» в театре имени Евгения Вахтангова¹⁴⁷

В газете «Труд» появились две заметки о якобы существующей в театре им. Евг. Вахтангова «подпольной организации» (№ 2375 от 14 февраля и № 2389 от 2 марта)¹⁴⁸. Речь идет о так называемом «Художественном активе» театра. Что это такое?

Действительно, в театре им. Вахтангова имеет место особая своеобразная организационная форма внутренней жизни. Существует она уже в течение пяти лет. В течение пяти лет¹⁴⁹ на основе этой особой организационной структуры строился, рос и развивался театр им. Вахтангова. Мы утверждаем, что общественный рост театра был обусловлен изнутри именно доброкачественностью его внутренней организации. Эта-то доброкачественность ныне и подвергается сомнению, причем сомнение это возникло отнюдь не внутри самого театра, а вне его, и может быть оправдано только либо недостаточной осведомленностью, либо недостаточно глубоко анализом подлежащего рассмотрению факта.

Особая организационная структура, существующая в театре им. Вахтангова, построена на основе следующих общих принципов:

1. Искусство театральное есть искусство коллективное. Субъектом творчества в театре является не режиссер и не отдельные актеры, а коллектив.
2. Для того чтобы быть субъектом творчества, театральный коллектив должен являть собою не механическое объединение людей, связанных лишь общностью профессиональных интересов, а быть органически спаянным в одно целое единой общей для всех идейной целеустремленностью и единым для всех театральным-художественным и этическим воспитанием.
3. Театральный коллектив представляет из себя художественную ценность постольку, поскольку он имеет свое собственное лицо.
4. Своеобразием художественно театральное лицо данного театра (если оно имеет место) неизбежно должно соответствовать и своеобразием формы его внутренней жизни.

Своеобразная организационная форма, которая существует в театре им. Вахтангова под названием Художественного актива, является практическим выражением изложенных принципов.

Художественное лицо театров, имеющих единоличных художественных руководителей (театр им. Мейерхольда, Камерный, им. Станиславского и т.п.), определяется этими руководителями. Своеобразие их приемов, методов работы и рожденных ими театральными форм определяет собою физиономию возглавляемых ими театров. Коллектив в этом случае является носителем театрального учения своего вождя, и пока этот вождь живет, его существование и определяет собою своеобразие, определенность и выразительность черт лица данного театра.

Не так обстоит дело в театре, утратившем своего руководителя, но, тем не менее, сохранившем волю к тому, чтобы продолжать дело своего учителя на основе оставленного им учения.

Театр им. Вахтангова, потерявши своего руководителя, скоро понял, что его дальнейшее существование может быть обеспечено только путем **замены единоличного вождя – коллективным руководством**. Из кого же должен составиться этот коллективный идейный и художественный руководитель театра, который смог бы хранить, холить и растить Вахтанговское наследие? Разумеется, из всех тех, кто знает Вахтанговское учение, понимает его, принимает его и, наконец, умеет это свое знание реализовать практически в своей работе.

Так создался пять лет тому назад Художественный актив театра, формулировавший свою основную задачу в 1-м пункте своей программы следующим образом: «Актив стремится содействовать осуществлению театра им. Вахтангова на **основе той театральной культуры**, которую создал и оставил после себя в своем театре его единственный руководитель Евгений Богратионович ВАХТАНГОВ».

Таким образом, Художественный актив – это не орган управления (таким является директор), а орган **художественного, идейного и этического руководства**. Только он может обеспечить сохранение и дальнейшее органическое развитие того прекрасного, что дано русскому театру Евгением Вахтанговым. Только он может обеспечить сохранение лица Вахтанговского театра и обезопасить его от произвольного подчинения властному процессу нивелировки.

Художественный актив театра им. Вахтангова – это определенная театрально-художественная группировка на театральном фронте. Художественный актив театра им. Вахтангова состоит из «вахтанговцев». Но разве неестественно, что театром им. Вахтангова руководит коллектив «вахтанговцев»?

Противники этой организации считают, что эта организация узурпирует права профсоюзных органов театра, как бы подменяет их собою. Поэтому

149

26 декабря 1923 г., когда материальный и организационный кризис достиг апогея, по инициативе студийцев, ощущавших себя истинными вахтанговцами, был образован управляющий орган Собрание действительных членов, который через некоторое время был переименован в Художественный актив. В инициативную группу входили: О.Ф. Глазунов, Б.Е. Захава, А.А. Орочко и О.Н. Басов. Кроме них действительными членами стали Б.В. Щукин, Л.П. Русланов, Ю.А. Завадский, И.М. Толчанов, Е.В. Ляуданская, Л.М. Шихматов, В.К. Львова, Н.О. Тураев, А.В. Жильцов. В число кандидатов были приняты А.Д. Попов, В.В. Балихин, Ц.Л. Мансурова, К.Я. Миронов, Н.В. Тихомирова. На протяжении пяти лет существования Художественного актива Б.Е. Захава оставался его председателем.

нужно-де эту организацию уничтожить (Правление Мосгубрабиса предложило дирекции театра ее «изжить»), а имеющуюся в ней активность «переключить на профсоюзные рельсы»? А что если с уничтожением этой организации будет уничтожено (или «изжито») и самое лицо театра, который по существу останется без художественного руководства? Что если будет уничтожена (или «изжита») вместе с Художественным активом и существующая в настоящее время в театре мощная дисциплинарно-этическая спайка? Не окажется ли театр в этом случае отданным на произвол случайных удач и неудач отдельных режиссеров и актеров, на произвол их безответственных экспериментов? Кто будет отвечать за сохранность Вахтанговских традиций и его художественных требований?

Мы считаем, что осуществление этого предложения возможно было бы только в одном случае. Это – если бы весь коллектив театра состоял из настоящих «вахтанговцев». Но, к сожалению, пока этого нет. Это – идеал, к которому можно и должно стремиться. Художественный актив есть **путь** – к осуществлению этого идеала. Постоянно увеличиваясь в числе, втягивая в свою среду все новых и новых товарищей, воспитывая и проверяя их в группе кандидатов Художественного актива, театр Вахтангова, может быть, и придет к тому, что весь коллектив, начиная с первого режиссера и кончая последней уборщицей, будет состоять из людей, сознательно исповедующих театральное учение Вахтангова. Но как быть, пока этого нет?

Нужно понять, что Художественный актив – это есть коллективная замена единоличного художественного руководителя. Упразднение его в театре им. Евг. Вахтангова равносильно упразднению Мейерхольда в театре им. Мейерхольда, Таирова в Камерном театре и т.д. Кто скажет, что они не нужны и что их можно без ущерба заменить профессиональными органами?

Художественный актив в театре им. Вахтангова авторами заметок в «Труде» объявлен подпольной организацией. Это – неправда. Актив добровольно открыл доступ на свои заседания членам ячейки, в его рядах в качестве кандидата находится председатель месткома, его двери всегда открыты как для представителей союза РАБИС, так и для представителей любой организации, несущей на себе общественно-контрольные функции. Неправда, что Актив «тщательно скрывал свои заседания» (о каждом заседании открыто висит объявление на доске театра). И неправда, что он «строго оберегал чистоту своих рядов от вторжения иного, не актерского элемента», – в составе Актива имеются помощник режиссера, парикмахер, машинист сцены, музыкант, инспектор театра, а с другой стороны, есть **актеры, не входящие** в состав Актива. Если Актив и оберегает чистоту своих рядов, то не от работников не-актерского цеха, а от тех работников, которые еще не умеют подчинять свою работу Вахтанговским требованиям, – к какому бы цеху они ни принадлежали.

То обстоятельство, что большинство Актива состоит из актеров, не может вызывать удивления, ибо, во-первых, актеры – это основная производственная группа в театре, а во-вторых, самый прием в труппу из школы театра производится опять-таки на основании тех же Вахтанговских требований, только с несколько меньшей строгостью применяемых; актеры театра еще в школе знакомятся с этими требованиями, тогда как работники других цехов никакой предварительной подготовки в этом направлении не получают.

Автор первой заметки с большой иронией цитирует то место Устава Художественного актива, где говорится, что «готовность жертвовать своими личными интересами ради блага театра – есть необходимый признак настоящего члена Актива». Возможно, что автор заметки в том деле, к которому он сам призван, предпочитает руководствоваться именно личными интересами, а не интересами дела, и имеет обыкновение уклоняться от каких бы то ни было личных жертв, но это его дело, и вряд ли нам следует ему в этом подражать. Впрочем, автор второй заметки (К. Михайлов) совершенно правильно возражает первому, говоря, «что так же рассуждали и наши рабочие, восстанавливая в годы разрухи застывшие заводы». Мы думаем, что передовая часть рабочего класса рассуждает так и сейчас, в трудный период индустриализации. Однако тов. Михайлов тут же противоречит сам себе, выражая удивление, что Актив не принимал в свою среду других работников театра. Да потому и не принимал, тов. Михайлов, что эти «другие» еще не научились так «рассуждать».

Автор первой заметки, столь враждебно настроенный ко всякого рода личным жертвам и обнаруживший большую осведомленность по части устава Художественного актива, рядом с совершенно точными цитатами из Устава приписывает Художественному активу такие вещи, которых не только в помине нет, но которые прямо противоположны как прямому смыслу, так и общему духу Устава. Так, например, он приписывает Художественному активу «девиз»: «искусство для искусства». Всякий мало-мальски театрально-грамотный человек, сколько-нибудь знакомый с творчеством как самого покойного Е.Б. Вахтангова, так и театра его имени, понимает, насколько чужд, насколько **враждебен** этот «девиз» Вахтанговскому театру. И весьма осведомленный автор заметки не мог не знать, что в программе Актива имеется место, где сказано: «сейчас народ творит Революцию, творит новые формы жизни. Вместе с народом, творящим Революцию, – вот путь, указанный Вахтанговым. Идя по этому пути, Актив стремится к созданию общественно-ценного театра».

В части же Устава, говорящей об этике и дисциплине, сказано: Памятуя о задачах Актива в плане общественном, **каждый член Актива должен стремиться воспитать себя в качестве сознательного гражданина Республики**. Он не должен замыкаться в узком кругу профессионально-цеховых интересов: он должен непрестанно держать себя в курсе общественной жизни и общественной мысли».

Трудно понять, какие побуждения заставили автора заметки подменить изложенные положения девизом «искусство для искусства». Что же касается утверждений т. Михайлова об имеющем будто бы место в театре Вахтангова «разломе» коллектива на две части, «на кость белую и черную», и о «кастовом духе», живущем в «пыли кулис», то мы имеем смелость не только отрицать наличие таких явлений, но смело и твердо утверждаем, что едва ли найдется такой театр, где атмосфера была бы более товарищеской, более дружной, более чуждой какому бы то ни было подразделению на верхи и низы, чем это имеет место в театре им. Вахтангова. И можно быть уверенным, что всякие попытки извне – откуда бы они ни исходили – расколоть коллектив, восстановить одну его часть против другой, заранее обречены на полную неудачу.

Нам еще кажется, что те, кто пытается восстановить общественное рабочее мнение против существующей формы внутренней жизни в театре Вахтангова, недоучитывают слабости своей позиции еще вот с какой стороны. Ведь работа театра на виду у всех. Если в театре существует гнилая организация, если там живут «отголоски прошлого», «кастовый дух», «сектантство», «подполье», «искусство для искусства» и прочие ужасы, то как же вся эта гниль может не проявляться в работе театра, в его спектаклях. И с другой стороны, если советская общественность права в своей положительной, как художественной так и общественно-политической оценке таких работ, как «Виринея», «Разлом», «Барсуки», «На крови», если Наркомпрос, еще так недавно поручивший театру Вахтангова представительство от лица советского искусства на международном театральном состязании в Париже, – поступил правильно, то не следует ли предположить, что констатируемым достижениям театра должны же соответствовать как здоровая внутренняя атмосфера, так и доброкачественная внутренняя организация. Из гнилого корня здоровое дерево не вырастает. Вот почему мы уверены, что советская рабочая общественность будет на стороне театра, ибо она будет судить театр не по заметкам, извращающим действительность, а по результатам работы театра на сцене.

Настаивать на уничтожении организационной формы, дающей положительные плоды в виде непрерывного художественного, общественно-политического и материального роста театра, только потому, что эта организация не укладывается в готовые рамки трафаретной формы, – не есть ли это проявление самого опасного сорта бюрократизма. Нам кажется, что самый вредный подход к явлениям жизни – это объявлять незаконным все то, что законом не предусмотрено. Революция создала благоприятную почву для произвольного зачатия прекраснейших ростков. Неужели же мы будем выдергивать эти зеленые побеги живой жизни вместе с плевелами только потому, что их произрастание не предусмотрено таким-то параграфом такого-то устава, хотя бы и... профсоюзного.

Борис Захава

Н.П. Акимов – Б.Е. Захаве

16 декабря 1929 г.
Ленинград

Дорогой Борис Евгеньевич!

Посылаю Вам готовые эскизы¹⁵⁰. Тщательность их изготовления должна объяснить Вам причину задержки. Если они Вам понравятся – буду очень рад, т.к. сам я ими нахально доволен. На днях вышло и остальные.

Клянусь Вам, что, не снижая качества, делать их быстрее – невозможно.

Мост 1-й картины нужно, конечно, обрабатывать, так же как и фундамент дома, то есть весь из камней; только в интересах перестановок, может быть, камни на мосту сделать несколько плосче, чем на доме.

Всего посылаю Вам 13 эскизов костюмов (на 12-ти листах) и один чертеж фонаря. (Фонарь черный поджелезный, затянут сеткой под стекло.)

Офицеры на параде без плащей – умышленно.

В плаще будет адъютант.

Напишите Ваше мнение о присланном.

Привет всем, всем, всем.

Ваш Н. Акимов

Очень прошу не пускать эскизы в мастерские, не передав Дмитрию Андреевичу¹⁵¹ для окантовки.

150

Имеются в виду эскизы к спектаклю «Коварство и любовь», премьера которого состоялась 20 января 1930 г. Постановка П. Г. Антокольского, О. Н. Басова, Б. Е. Захавы. Художник – Н. П. Акимов.

151

Новиков Дмитрий Андреевич – заведующий бутафорской частью.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 3034. Оп. 1. Ед. хр. 295.

Н.П. Акимов – Б.Е. Захаве

23 декабря 1929 г.
Ленинград

Дорогой Борис Евгеньевич!

Очень рад, что Вам понравились эскизы. Надеюсь и остальными не огорчить.

Пока посылаю Вам большую часть бутафории. Остальное в работе. Имейте в виду, что я прекрасно понимаю, что сроки и т.д., но делать эскизы (хорошо) в еще более быстрый срок – нельзя.

Учтите, что одновременно я ломаю себе голову над «Авангардом»¹⁵².

Каждая артамоновская¹⁵³ телеграмма только подбавляет мне паники и останавливает работу на некоторый срок, пока я о ней не забуду. Так что пусть мне не мешают работать.

За сим бегу на вокзал.

Ваш Н. Акимов

152

«Авангард» В. П. Катаева. Постановка А. Д. Попова. Художник – Н. П. Акимов. Премьера – 22 марта 1930 г.

153

Артамонов – заместитель директора Театра им. Евг. Вахтангова, член Художественного совета (1931), затем директор Дома кино и Центрального парка культуры и отдыха им. Горького. Репрессирован.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 3034. Оп. 1. Ед. хр. 295.

154

В 1923 г., когда А.Д. Попов был принят в студию, его послужной список был беден: участник Первой студии второго или даже третьего плана, режиссер провинциальных спектаклей, чье качество в Москве оставалось неизвестно. Несомненным плюсом было его давнее появление в Студии по приглашению Вахтангова с замыслом блоковского спектакля, но оно тогда ни к чему не привело. В Студию его взяли от безнадежности на фоне неубедительных режиссерских дебютов Б.Е. Захавы и Ю.А. Завадского, когда все дело, казалось, разваливалось. Попов давали шанс, и не более того. Он пришел в Студию на птничьх правах. Уже в 1925 г. Попов, неудовлетворенный своим положением, был готов уйти из Студии. (См. док. 34.) В последующие годы ситуация только усугубилась. Спектакли Попова имели успех у зрителя и в целом благосклонно были приняты властью и «советской общественностью». Они определяли лицо вахтанговского театра. Попов почитался одним из ведущих московских режиссеров и имел все основания надеяться, что новый договор будет учитывать реальное положение дел. Ведь согласно прежнему договору его мнение не было решающим даже при распределении ролей. Уже не говоря о том, что ему было отказано в праве ставить спектакли в других труппах, тогда как на «своих» такой запрет не распространялся. Р.Н. Симонов параллельно возглавлял собственный театр-студию (1928–1937), О.Ф. Глазунов был режиссером и педагогом в основанном им Латышском театре-студии «Скатувэ» (1919–1938), И.М. Рапопорт преподавал в театре-студии под руководством Симонова. Дирекция пыталась закрепить положение режиссера А.Д. Попова как нанятого работника («производственного»), а не как одного из ведущих членов коллектива, что делало разрыв неизбежным. В 1930 г. Попов стал режиссером Театра Революции, а в 1931 г. его художественным руководителем.

63

Дирекция театра – А.Д. Попову

*На бланке Дирекции Государственного академического театра
имени Евг. Вахтангова*

30 марта 1930 г.

Многоуважаемый Алексей Дмитриевич.

Дирекция извещает Вас, что предложенные Вами новые условия дальнейшей работы театром не могу быть приняты. Параллельная работа в других театрах и в особенности назначение составов по своему выбору в корне противоречат условиям, на которых основывается коллективное руководство театром¹⁵⁴.

Вы прекрасно знали это, когда писали свое заявление, и поэтому наш ответ не может явиться для вас неожиданностью. Мы можем заверить Вас, что прощаем Вас ценить как высококвалифицированного художественного работника, как одного из самых сильных наших производственников, что для театра крайне необходима и желательна Ваша дальнейшая работа, и вместе с тем иного ответа дать Вам не можем. Мы знаем, что в случае Вашего отрицательного решения отсутствие в будущем году Вашей помощи поставит театр в достаточно тяжелое положение, но, тем не менее, пойти Вам навстречу в таких требованиях мы не имеем права. В виду изложенного мы принуждены поставить Вас в известность, что включение в договор поставленных Вами условий не может быть принято. Благоволите сообщить о Вашем согласии оставить в силе прежний договор и не откажите уведомить о Вашем решении К.Я. Миронова, не ожидая возвращения театра из поездки.

Подпис. маш. текст.
РГАЛИ. Ф. 2417. Оп. 1. Ед. хр. 804. Л. 1.

В.В. Куза
О.Ф. Глазунов
К.Я. Миронов

64

Н.П. Акимов – Б.Е. Захаве

31 октября 1930 г.
Ленинград

Дорогой Борис Евгеньевич!

Как видите – я показываю рекорд быстроты и исполнительности.

К сему прилагается эскиз I-го акта без люка¹⁵⁵.

Я пробовал прикомпоновать крыльцо, но как-то получается тяжело. Поэтому – вот мое предложение. Как видно на эскизе – слева у домика стоит конец частокола из 3-х толстых бревен, расположенных параллельно рампе.

От последнего бревна идет калиточка (простая, деревянная) перпендикулярно к рампе, примыкая к еще одному бревну у самой облицовки домика.

Исполнители проходят через калитку за кулису и затем выходят из двери в комнате.

Бревна темно-серые, корявые, лепные (Дмитрий Андреич!), на каждом шапка снега. Перед ними еще один бережок из снега, на манер того, что у дерева. Мне думается, что так будет проще, легче, меньше привлекать внимание.

Очень прошу Вас уберечь эскизик от варварства, т.к. я хочу его напечатать в подготовляемой монографии.

Над «Путиной»¹⁵⁶ работа еще не развернулась во всю ширь. Но пусть Вас это не пугает. Оно зреет. Баркас будет, но чуть иначе. С материалами у меня обстоит неважно. Голландцев раздобыл, а вот с современностью хуже.

Поэтому: ужасно Вас прошу прислать мне Ваши хорошие фотографии.

Клянусь: 1) Все возвращу.

2) Ничего не испорчу.

3) Могу вернуть через 4–5 дней по получении.

Вы мне этим очень поможете.

Я надеюсь, что Вы исполните мою просьбу. Только шлите заказным, чтобы не пропало.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 3034. Оп. 1. Ед. хр. 295.

Ваш Н. Акимов



Н. П. Акимов

65

С.Е. Голлидэй – Б.Е. Захаве

8 ноября 1930 г.
Москва

Глубокоуважаемый Борис Евгеньевич,

Мое настоящее письмо к Вам – дружеское и деловое.

– Я хочу постучаться в двери Вашего Театра – Дома Евгения Богратионовича. – Измучена, устала на своих безотрадных путях провинциального театра.

– Знаю – что за Вашими окнами – теплее, изящнее, светлее, чище.

– Знаю – о прекрасном, – помню – о чудесном.

– Хочу так немногого – самого маленького, скромного местечка – права на участие в настоящей, творческой работе; самых небольших возможностей, чтоб обеспечить себе существование (у меня старуха – Мама – больная) – возьмите меня к себе!

– Я не умею *просить* и боюсь, что, может быть, совсем не так – это все надо делать.

155

Имеются в виду эскизы к спектаклю «Авангард» В.П. Катаева.

156

Премьера «Путины» Ю.Л. Слезкина состоялась 26 марта 1931 г.
Постановка Б.Е. Захавы и И.М. Рапопорта.
Художник – Н.П. Акимов.



С.Е. Голлидэй

– Я говорю Вам так, как сказала бы Евгению Богратионовичу: «Помогите мне. Мне хочется только к Вам – и только у Вас я вижу маленький светлый оазис».

– Может быть, потому что Ваш Театр – Дом Вашего Учителя, который был таким чутким и добрым ко мне, может быть, даже незаслуженно добрым – может быть, это дает мне мужество просить об ответе.

Не подумайте, дорогой Борис Евгеньевич, что эта просьба – от бесплановости жизни моей. – «Так вот... ни с того – ни с сего...»

10 лет жизнь не позволяла мне жить так, как мне казалось нужным. Самая крошечная доля эгоизма была из меня вытравлена.

– На моих руках были люди, от меня материально зависимые. Мне платили деньги – и я, закрыв глаза, подписывала договора – (смертные приговоры!) и ехала на каторжные работы – то в Сибирь, то в Архангельск, то в Харьков, то в Самару.

Помните, – в пьесе Павлика [П.Г. Антокольского] «Кукла Инфанты»:

«Кончился завод... это сердце разбилось
проклятый урод.....»

Вот мой «завод» кончился. Я решила остаться в Москве. Я решила постучаться к Вам. Я даже думаю как-то не о Вас одном, когда говорю эти слова, – вместе с Вами, Асей Орочко, Верочкой Лейзерсон, Павликом я вижу тех, которых уже нет с нами – Володю Алексеева, Юру Серова – и ближе всех – внимательный насмешливо-грустный – острый, непередаваемо-обаятельный взгляд Евгения Богратионовича.

– Я не умею писать официальных заявлений – дорогой Борис Евгеньевич – к Вам я отношусь с глубоким доверием и уважением, – исполните мою просьбу – скажите в Художественном совете – куда следует – о моем письме – моей просьбе – скажите так, как я чувствую и прошу Вас.

– Я знаю все многое о невозможном – о пьесах, количестве женских ролей, о расширенном женском составе и т.д.

– И знаю одно – крошечно-огромное – почти чудо – если Вы все – прежние, такие, как были в Мансуровском особняке, – Вы протянете мне руку и возьмете к себе.

– Я готова к испытаниям, дебюту – не знаю, как сказать.

Милый Борис Евгеньевич, пусть все будет по Вашему усмотрению, как для Вас окажется наиболее приятным и легким.

Пишу Вам свой адрес:

Покровка. Большой Казенный пер. д. 5, кв. 10. Софии Евгеньевне Голлидэй.

Если вы захотите, чтоб я пришла к Вам – я приду, – если захотите письмом ответить мне – жду такового.

Простите за то беспокойство, которое причиняю Вам – своей просьбой.

Только полнейший крах всех моих душевно-духовных сил – заставляет меня подумать о себе, о своих правах на Жизнь, а без Театра у меня жизни нет.

А единственный живой и прекрасный Театр – это Дом Евгения Богратионовича.

Возьмите меня к себе...

Жму сердечно Вашу руку – и тепло и ласково думаю о Вас.

Ваша *София Голлидэй*

РГАЛИ. Ф. 3034. Оп. 1. Ед. хр. 369.
Впервые опубликовано:
Бродская Г. Сонечка Голлидэй:
Жизнь и актерская судьба.
М.: ОГИ, 2003. С. 346–347.

66

Н.П. Акимов – Б.Е. Захаве

12 января 1931 г.
Ленинград

Дорогой Борис Евгеньевич!

Эскиз общего собрания¹⁵⁷ у меня позорно не выходил. Поэтому Ваше предложение меня очень радует. Я всецело голосую за второй вариант, то есть за вторичное использование плота. Я убежден, что светом и деталями (например, отсутствием второго баркаса) можно будет добиться зрительного разнообразия.

Фотографию получил. Очень Вам благодарен. Кстати, она технически выполнена блестяще. Относительно эскизов костюмов, то очень хотелось бы их сделать, посмотрев репетиции. Сроки постановки этому благоприятствуют. Теперь о моем приезде. Дело в том, что 8–9 февраля у нас пойдет «Робеспьер». Монтировочные начинаются с двадцать пятого или шестого.

Поэтому мне было удобно приехать 17–18 января, а затем уже в половине февраля.

На это нужна Ваша санкция, каковой жду. Эскиз «Коварства» сделаю¹⁵⁸.

Итак – спешно сообщите, выезжать ли мне 17–18-го. Хотелось бы, конечно, увидеть «море»¹⁵⁹ числа 22-го хотя бы.

Если же мой приезд сейчас не имеет никакого смысла, то придется ждать до 12–13 февраля, но есть опасность, что «Робеспьер» на несколько дней отскочит.

Выехать же мне в промежуток времени между монтировочными и премьерой «Робеспьера» – не удастся. Особенно из-за того обстоятельства, что на днях у нас в театре сменился заведующий монтировочной частью, и новый ничего не знает.

Жду ответа

Ваш Н. Акимов

157

Эскиз общего собрания... – Речь идет об оформлении спектакля «Путина» Ю.Л. Слезкина.

158

Вероятно, Б.Е. Захава просил Н.П. Акимова повторить для него эскиз 1-го акта «Коварства и любви», который повесил в своем кабинете над письменным столом (по сведениям Н.И. Захавы).

159

Очевидно, имелся в виду задник в «Путине».

Автограф.
РГАЛИ. Ф. 3034. Оп. 1. Ед. хр. 295.

Б.Е. Захава – Н.П. Акимову

16 июня 1931 г.
Москва

Дорогой Николай Павлович!

Поскольку нам дают время, мы работаем неплохо, но времени дают очень мало: по требованию свыше – обсуждаем в экстренном порядке творческий метод театра, кроме того бригада московского комитета партии проводит сейчас у нас проверку руководящего состава театра (директорат, администрация, режиссура), кроме того, авторы вдруг стали приносить пьесы – нужно их читать и срочно решать их участь, а тут еще годовые зачеты в школе с обсуждением их результатов. В результате на «Гамлета» остается очень мало времени.

Пока работаем за столом: читаем, разбираем текст, оговариваем образы, фантазируем, мечтаем. Реализовать из наших мечтаний пока еще ничего не успели, – поэтому показать Вам ничего не сможем. Но рассказать есть что: кое-что намечтали, по-моему, неплохое. Могу Вас порадовать: в кандидатуре Горюнова я все больше и больше укрепляюсь: он очень неплохо, на мой взгляд, звучит в наших застольных читках (убедительно).

Подробно не пишу, так как скоро увидимся. Не откажите, дорогой Николай Павлович, немедленно протелеграфировать нам, когда приедете (точно), так как 23-го половина театра уезжает с «Темпом» в Харьков, и нужно использовать время до отъезда для бесед со всем составом пьесы с Вашим участием. А эти беседы мы должны назначить заблаговременно. Первую беседу сделаем в день Вашего приезда, – поэтому нужно точно знать этот день заранее.

Жду Вашей телеграммы.

Ваш Б. Захава

160

7 июля 1931 г. в Горках А. М. Горький читал пьесу «Егор Бульчов и другие» группе актеров театра им. Евг. Вахтангова (В.В. Куза, Л.П. Русланов, К.Я. Миронов, И. Баранов). Русланов вспоминал: «Мне приходилось слышать многих авторов, читавших свои пьесы, но никогда я не видел, чтобы автор так волновался... Наши впечатления и оценки были единогласны. Мы заявили от имени театра, что берем пьесу немедленно в работу» (Комсомольская правда. 1936. № 142, 21 июня). 21 августа 1931 г. в особняке Рябушинского у Никитских ворот, где жил А.М. Горький, в присутствии всей труппы состоялась первая авторская читка пьесы.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 2337. Оп. 1. Ед. хр. 100. Л. 1.

В.В. Куза – А.М. Горькому

*На бланке Дирекции Государственного академического театра
имени Евг. Вахтангова*

10 июля 1931 г.

Глубокоуважаемый Алексей Максимович.

Прослушав Вашу пьесу «Егор Бульчов»¹⁶⁰, мы просим передать ее для постановки в Государственный театр имени Евг. Вахтангова в сезоне 1931/32 гг. Крайний срок постановки мы можем назвать 1 мая 1932 года. Но вполне возможно, что пьеса будет пущена и раньше.

Столь отдаленный срок диктуется тем, что в начале сезона Театр совершает большую двухмесячную поездку в Магнитогорск и Кузнецкстрой, что лишит его возможности немедленно приступить к работе, и таковую можно будет начать только в конце октября 1931 г.

Мы надеемся, что Вы подтвердите нам свое согласие соответствующим письмом.

Искренне уважающий Вас

Заведующий художественной частью Театра им. Евг. Вахтангова

В. Куза

С подлинным верно

Заверенная маш. копия.
Архив А. М. Горького КГ-ДТ 5-52-1.

69

Ю.В. Горяинов – Б.Е. Захаве

12 июля 1931 г.
Москва

Многоуважаемый Борис Евгеньевич, в постановлении Общего собрания, имевшем место в Харькове и переданном Вами за Вашей подписью как председателя собрания в Дирекцию, моя фамилия фигурирует как главного виновника плохой организации отправки артистов в Харьков 30/VI. Правда, в двух местах она заменена фамилией Королева, но то обстоятельство, что в первом варианте фигурировал лишь я один, дает мне основание полагать, что Вы, лично, считаете меня не только главным виновником всех бед, случившихся с этой злополучной поездкой, но и склонны мою «веселую болтовню» с актерами в уборных перед отъездом квалифицировать как невнимательное отношение к этому делу вообще.

Отнюдь не желая замазывать свою вину или перекладывать ее на другие плечи, я все же не собираюсь также и отвечать за других в том, что по существу и не входит в круг моих непосредственных обязанностей как Заведующего административно-финансовой частью, а потому, и во избежание неправильной постановки вопроса осенью, когда он будет обсуждаться на общем собрании, считаю необходимым поставить Вас в известность, как проходило все дело отправки актеров в Харьков и где искать виновников.

Делаю это письменно, так как боюсь, что при слишком остром восприятии этого события Вами (вполне естественно) мы бы при личной беседе не смогли быть вполне объективными.

Начну с мягких мест. Распоряжение об отправке актеров «Сенсации»¹⁶¹ в мягком вагоне было передано мне через Толчанова после Вашего со мной ночного

161

«Сенсация» Б. Хехта и Ч. Макарура.
Обработка Е. И. Замятина.
Премьера – 29 мая 1930 г.
Постановка Р. Н. Симонова.
Режиссер – И. М. Рапопорт.
Художник – Н. П. Акимов.

разговора 27/VI; до этого никаких распоряжений от Миронова я не имел, и, конечно, за это время на транзитный поезд достать билетов уже нельзя было.

Кстати, покупка билетов всегда лежала и лежит на Королеве, который имеет личные связи, и раз он говорит, что мягких мест достать нельзя, то по его линии все значит сделано. То обстоятельство, что мягкие места в поезде были, лишний раз подтверждает необходимость наличия административного персонала на вокзале.

Теперь о самой отправке. Все прежние поездки, когда театр уезжал частично или в полном составе, но, во всяком случае, как театр, а не как коллектив – всегда кто-нибудь из администраторов поездки – Горюнов, Миронов или Яновский, присутствовали на вокзале и фактически распоряжались и распределением мест, и посадкой актеров, курьеры же являлись лишь рабочей силой, помогавшей переносить вещи. Миронов, организуя поездку и взяв себе платного помощника Горюнова, во избежание, по-видимому, лишних накладных расходов по «Сенсации», никому здесь не поручал отправку актеров, хотя Яновский как участник поездки, конечно, мог это взять на себя. Тем не менее, я, несмотря на то, что участники «Темпа»¹⁶² уехали тоже с провожатыми курьерами, счел необходимым отправить для проводов участников «Сенсации», несмотря на частный характер поездки, Королева и отдал ему соответствующее распоряжение, обещав заменить его на дежурстве в театре. Когда выяснилось, что я могу освободиться лишь к 8 часам, я его предупредил об этом днем же, и никаких возражений и отказа от проводов с его стороны не последовало.

Когда же в 8 ч. вечера я приехал в театр, чтобы сменить Королева, и сказал ему, что он свободен, то он мне ответил «я ехать уже не могу».

Я принимаю на себя всецело вину в том, что я не выяснил причин его отказа, не доложил об этом директору и понадеялся, что причина у Королева веская и что, если он не едет сам, то, по крайней мере, так все zorganizовал, что его присутствие на вокзале не является необходимым. К сожалению, я ошибся, и все сложилось крайне неудачно с этой злополучной поездкой. Конечно, самый факт передоверия администраторских функций курьеру сам по себе неправильный, но при удаче все обошлось бы благополучно, так как во время проводов «Темпа», где тоже участвовали курьеры и пришлось раздавать большое количество билетов, накладок не было.

Здесь оказалось, что Королев, вместо того чтобы отвозить на проводы «Сенсации» тех же курьеров, то есть Поломова и Чуйкина, послал одного Чуйкина, который под давлением Симонова и Шихматова вместо того чтобы раздавать билеты, кинулся доставать носильщиков и перронные билеты. Пока он бегал, часть актеров разошлась, или, во всяком случае, отделилась и не стояла в ожидании посадки в общей группе. Естественно, что когда Чуйкин, уже

162

«Темп» Н.Ф. Погодина.
Премьера – 11 ноября 1930 г.
Постановка О.Ф. Глазунова.
Режиссеры: О.Н. Басов, К.Я. Миронов,
А.А. Орочко, Б.В. Щукин.
Художник – С.П. Исаков.

с сильным запозданием, за ними пришел, он не сообразил, что за ним идут не все, и этим сразу нарушил правильный ход событий.

Отправка из театра, как Вы помните, тоже задержалась из-за Басова, который платил профсоюзные членские взносы. Он же, по-видимому, и потерял нехватившие 4 билета, так как Чуйкин клянется, что все билеты были им отданы Басову в последнюю минуту. Вот фактическая сторона событий, как это описывается очевидцами.

Теперь обо мне лично. Хотя я никогда и ни при каких обстоятельствах ни от какой работы не отказывался и с одинаковой охотой выполнял обязанности и директора, и курьера, все же должен указать, что в функции заведующего административно-финансовой частью или главного администратора ни в одном театре не входят обязанности распределять билеты и усаживать актеров в вагоны. И если я это и делал когда-то и, может быть, буду делать в будущем, то во всяком случае не как человек, обязанный это делать, а просто как человек, не зараженный никаким должностным самомнением.

В данном же случае я не поехал исключительно ввиду строгого запрета врачей из-за болезни почек – не бегать, не суетиться и не волноваться, и если бы не это, то, наверное, как и раньше, я просто не стал бы обращаться к Королеву, а сделал бы все это сам в порядке товарищеском.

Очень удивлен, что мой открытый характер и веселый нрав и в данном случае Вами отмечен.

Уважающий Вас

Автограф.
РГАЛИ. Ф. 3034. Оп. 1. Ед. хр. 375.

Ю. Горяинов

70

Н.М. Вахтангова¹⁶³ – Б.Е. Захаве

16 июля 1931 г.
Москва

Дорогой Борис Евгеньевич, простите, что беспокою Вас во время отпуска, но обо всем сразу не вспомнишь, а иногда возникают неотложные вопросы, на которые нужен ответ, и приходится занимать Вас делами во время отпуска.

Дело в том, что, работая над материалами Евгения Богратионовича, мы сейчас привели их в такое состояние, что является возможность их опубликования к 10-летию театра¹⁶⁴. И тут хочется точно узнать, где возможно, не сохранилось ли еще что-нибудь.

163

Вахтангова (в девичестве *Байцурова*) *Надежда Михайловна* (1885–1968). Родилась во Владикавказе. В 1901 г. познакомилась с Вахтанговым, учеником седьмого класса Владикавказской гимназии. В 1904 г. поступила на историко-филологическое отделение Высших женских курсов Герье в Москве. В 1905 г. вышла замуж за Вахтангова. С 1922 по 1929 г. заведовала учебно-административной частью драматического отделения Гостехникума им. Луначарского. В Театре им. Евг. Вахтангова сначала работала в архиве, а потом, когда был создан музей, несколько лет заведовала им. После превращения Кабинета-музея Е.Б. Вахтангова в филиал музея театра она стала заведовать филиалом.

164

Книга «Вахтангов. Записки. Письма. Статьи», составленная Н.М. Вахтанговой, Л.Д. Вендровской и Б.Е. Захавой, вышла значительно позже (М.; Л.: Искусство, 1939).

165

Имеется в виду книга «“Принцесса Турандот”. Театрально-трагическая китайская сказка в 5 актах в постановке Третьей студии МХАТ». Сб. М.; Пг.: Государственное издательство, 1923. Достоверных записей высказываний Вахтангова, приведенных в этой книге, не сохранилось.

166

Захава-Некрасова Екатерина Борисовна (1929–2001) – филолог, дочь Б.Е. Захавы и М.Ф. Некрасовой.

167

Вендровская Любовь Давыдовна (1903–1993) – театровед, сотрудник музея Театра им. Евг. Вахтангова (1931–1941).

168

Из этого письма следует, что издание, о котором пишет Н.М. Вахтангова в предыдущем письме, было задумано с юбилейным размахом. В редколлегию должны были войти А.В. Луначарский, писатель и драматург С.Д. Мстиславский (1876–1943), искусствовед и театральный критик П.И. Новицкий (1888–1971), журналист и издательский работник П.И. Чагин (1898–1967). Изданию была обеспечена поддержка А.Б. Халатова (1894–1938), председателя правления Госиздата и ОГИЗа РСФСР. Книга вышла гораздо позже и гораздо скромнее.

169

Можно предположить, что статья «О творческом методе театра им. Вахтангова», опубликованная в журнале «Советский театр» (1931. № 12. С. 6–16; 1932. № 1. С. 8–15) была написана для намечавшегося сборника. (См. также коммент. 189.)

В Вашей книге¹⁶⁵ Вы приводите слова Евгения Богратионовича о «Турандот» – «чеканная дикция» и т.д., Вы пишете о том, что говорил Евгений Богратионович по поводу второго варианта «Антония».

Так вот, меня интересует, не сохранилось ли у Вас каких-нибудь записок по этим работам.

Неужели Вы это все помните наизусть?

Опубликование текста записок очень обогатило бы книгу наряду с теми протоколами, которые Вы проверяли (1-й вариант «Антония»). Очень, очень прошу Вас ответить мне. Не смею просить: поскорее.

Привет Маше и Кате¹⁶⁶.

Ваша Н. Вахтангова

А я рискую попросить Вас, Борис Евгеньевич, ответить поскорее и принять мой привет Вам и Марии Федоровне.

Л. Вендровская¹⁶⁷

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 3034. Оп. 1. Ед. хр. 374.

71

Л.П. Русланов – Б.Е. Захаве

27 июля 1931 г.
Москва

Дорогой Борис Евгеньевич, перед Вашим отъездом я не успел поговорить с Вами об очень важном деле: о Вашем участии в книге, посвященной 10-летию Театра. Дело в том, что мной организован редакционный комитет по изданию этой книги в лице тт. Луначарского, Мстиславского, Новицкого, Чагина, Вашем, Антокольского и моем: Комитет утвержден Халатовым. Согласие Халатова на издание книги мной получено. Книга будет издана в двух видах: один – дорогой, роскошный, который частично будет использован для экспорта, другой – удешевленный¹⁶⁸.

Содержание книги, по-моему, Вам уже известно, так как я, насколько мне не изменяет память, вкратце Вам о ней рассказал. Книга будет издаваться «Академией» под нашим непосредственным наблюдением. Согласие Луначарского на участие в книге я получил, передал ему все необходимые материалы, и он на днях приступает к работе. Его статья будет называться «Вахтангов и его Театр». Книга строится в ударном темпе, но отнюдь не за счет своего качества. Вам надлежит (прошу Вас отнестись со всей серьезностью к этой части моего письма) написать **статью на тему «Творческий метод Театра имени Вахтангова»**¹⁶⁹. За статью Вам следует засесть **немедленно**, все необходимые

материалы, если они Вам понадобятся, будут Вам высланы по Вашему требованию. Гонорар за статью – 175 руб. за лист, то есть за 16 печатных страниц. Статья должна быть готова не позднее 12–15 августа. Желательно, чтоб она была не менее 2–2½ листов.

Итак, дорогой Борис Евгеньевич, передаю Вам официальное предложение Редакционного комитета и издательства «Академия» и от себя лично, как организатора книги, прибавляю мою большую просьбу, чтобы Вы не задержали Вашу статью, так как времени очень мало и оно очень дорого.

Теперь кратко о наших других делах. Вступив в должность исполняющего обязанности директора Театра¹⁷⁰, я нашел все дела Театра в хаотическом состоянии. Так как дело десятилетия Театра связано со всеми вообще делами Театра и неотделимо от них, то мне сейчас пришлось все взять в свои руки, и у меня глаза вылезают на лоб от обилия работы, забот и всяких затруднений. Полным ходом идут хлопоты о деньгах, материалах, рабочей силе и всем, связанном с ремонтом и перестройкой фасада. Проект фасада еще не готов, т.к. Щуко¹⁷¹ его задержал, но в ближайшие дни будет представлен. Совнарком отпустил нам в связи с 10-летием некоторую сумму, которой на все не хватит, а только на внутренний ремонт, так что на фасад денег пока нет, и мы о них хлопочем. Здесь пришлось мобилизовать всех наших друзей в связи с 10-тилетием и завязывать новые связи. В общем, отношение к Театру очень хорошее, и если бы не бездарное представительство Артамонова, испортившего со многими отношения, и не полная неспособность дирекции защищать и оберегать Театр, то многого можно было бы добиться. Приходится завоевывать новые связи, а на все это требуется время и время, так что этот месяц, который уже приходит к концу, у меня ушел на распахивание почвы, на предварительную черную подготовительную работу. Нашел хорошего инженера-архитектора – добросовестного, ответственного и серьезного. С 1 августа думаю уже развернуть работу по ремонту.

На днях в Магнитогорск и Кузнецк уехал передовым Артамонов. Можете улыбаться сколько Вам угодно – это факт. Он уехал в международном вагоне, так как очень был перегружен утомительной работой по Театру и нуждался в комфорте. За некоторое же время до своего отъезда он отправил ударную бригаду в Сибирь просто в жестких вагонах и даже без постельного белья (очевидно, для того, чтобы люди не баловались). Гастроли в Кузнецке и Магнитогорске¹⁷², по-видимому, состоятся, хотя еще совсем не выяснены всякие организационные вопросы на месте. Материальная сторона поездки взята разными учреждениями, так что Театр не рискует. Но, вообще, эта поездка представляет из себя такое трудное дело, что к нему следует относиться сугубо серьезно. В посылке же передовым Артамонова Вы сразу можете усмотреть степень этой серьезности. Репертуар намечается: «Темп»,

170

Вступив в должность исполняющего обязанности директора Театра... – Согласно разного рода справочным изданиям, директором театра до 1932 г. оставался О.Ф. Глазунов. Письмо Л. П. Русланова позволяет внести уточнение.

171

Щуко Владимир Алексеевич (1878–1939) – архитектор, художник театра. В молодости мастер петербургской неоклассики 1910-х гг. В зрелости – один из создателей сталинского стиля архитектуры.

172

По сообщению газеты «Советское искусство», «Театр им. Вахтангова в полном составе выехал в Кузбасс. В первых числах сентября в Кузнецке начинаются гастроли театра. Спектакли будут происходить в помещении клуба им. т. Эйхе. В репертуаре «Виринея», «Разлом», «Темп» и «Принцесса Турандот». В последнюю введена интермедия Валентина Катаева, написанная им применительно к местным условиям. Художественные агитбригады театра с репертуаром малых форм будут обслуживать непосредственно участки строительства. Гастроли театра в Кузбассе продлятся до 20 сентября. Всего будет дано 14 спектаклей» (1931. № 45, 28 августа. С. 2).

173

Имеется в виду пьеса Максима Горького «Егор Булычов и другие», постановка которой вахтанговцами стала событием. Постановка Б.Е. Захавы. Режиссеры: О.Н. Басов, А.Д. Козловский. Художник В.В. Дмитриев. Булычов – Б.В. Щукин. Премьера – 25 ноября 1932 г.

174

... Сельвинский предоставил Театру свою переработанную заново пьесу. – Имеется в виду драма И.Л. Сельвинского «Пао-Пао». Постановка не была осуществлена.

175

Л.В. Шик-Елагина умерла 10 августа 1931 г. в Ленинграде.

176

Юбилейное чествование Бернарда Шоу состоялось 26 июля 1931 г. в Колонном зале Дома Союзов.

177

Переговоры с драматургом П.Д. Маркишем привели к появлению в репертуаре театра пьесы «Пятый горизонт». См. коммент. 206.

«Виринея», «Разлом», и в последнее время стали поговаривать о «Турандот». Предполагается выехать в конце августа и возвратиться в начале октября.

Театру дал свою новую пьесу М. Горький. Пьеса чем-то напоминает по звучанию «Дело Артамоновых». В пьесе – 7 женских ролей, 17 действующих лиц, 3 акта, хороший русский язык, есть юмор, но медленно движется действие, нет динамики, зато обеспечены сборы¹⁷³. Кроме того, Сельвинский предоставил Театру свою переработанную заново пьесу¹⁷⁴, и еще один талантливый автор пишет для Театра пьесу, и она скоро будет готова. Автор ее – очень театральный и, пожалуй, самый талантливый.

Какие еще у нас новости? Сегодня узнал, что очень плоха Лилия Елагина¹⁷⁵. В Москву приехал Б. Шоу. Вчера я был и выступал на вечере в честь его 75-летия¹⁷⁶. Это – высокий, седой, худой старик с розовым лицом и маленькими голубыми глазами. Похож на русского раскольника. В глазах – юмор. Несмотря на свои года, бодрый, быстрый, энергичный.

Запись в школу идет усиленно, все время приходят молодые люди, заполняют анкеты, получают справки. Интересного в смысле данных пока ничего не видел.

Видите, какое большое письмо я Вам написал. Надеюсь, что Вы мне ответите не менее большим. Привет Марии Федоровне, целую ручку Вашей дочери. Вам крепко жму руку. Прошу Вас сейчас же начать работу над статьей. Отдыхайте, тем не менее, поправляйтесь и набирайтесь сил для будущего сезона. Нина Павловна [Русинова] шлет привет Вам и Вашему семейству.

Ваш Л. Русланов

Подпис. маш. текст.
РГАЛИ. Ф. 3034. Оп. 1. Ед. хр. 560.

72

Н.М. Вахтангова – Б.Е. Захаве

3 августа 1931 г.
Москва

Дорогой Борис Евгеньевич, я затянула свой ответ непростительно, тем более, что на некоторые вопросы я должна была бы ответить совершенно делово. Но мне хотелось, чтоб письмо мое было точнее, а по общим вопросам я могла написать только по приезде директоров (так я называю Глазунова и Кузу), которых ждали к 1-му, чтобы выяснить и поездку, и отъезд, и авторов.

Так все случилось. Куза и Глазунов приехали. Приехали также Толчанов и Басов по переговорам с Маркишем¹⁷⁷.

Отвечу Вам по пунктам.

Но не отписал ли Вам обо всем раньше меня Лев Петрович [Русланов]?

Очень приятно видеть его на месте Артамонова (я говорю о кабинете, и вообще было бы очень полезно для театра, если бы Лев Петрович занимал место зам. директора постоянно.

Ну, раз о Льве Петровиче, то и о ремонте.

Театру разрешили ссуду в 75 тыс. на внутреннее переустройство.

Внешнее оформление (фасад) Моссовет берет на себя. В каком порядке, боюсь напутать: вроде того, что Моссовет берет шефство над театром в плане его достройки. Очень возможно, что это и не так. Лев Петрович пригласил архитектора Трусова для внутренних работ в театре: окраса, вообще все техническое.

Раз о Льве Петровиче, так уж еще о нем. Он внес порядок с авторами: нет дня, чтоб у нас не сидел либо Булгаков¹⁷⁸, либо Сельвинский¹⁷⁹, либо Л.П. едет к Горькому¹⁸⁰, либо секретарь Горького к нам. Необычное у нас оживление по этой линии.

В общем, на руках у нас пьесы: Горького, Сельвинского, Маркиша.

Чуть-чуть и «Гамлету»¹⁸¹ придется уступить им.

Теперь о поездке. Поездка разрешена, вернее, вопрос о поездке на сегодняшний день [выглядит] так: выезжать нужно числа 20-го, играть уже там числа 25-го. Очень неблагоприятно с театром в Магнитогорске. Рабочий поселок в 6–7 верстах от театра. Артамонов выехал 20-го июля. Экспрессом, поезд, который идет в составе 8 вагонов чуть ли не из Остенде на Владивосток. Билет стоит 200–250 руб. Эта маленькая деталь напрашивается, т.к. мы еще помним отъезд гастрольных поездок в Харьков и последний отъезд в Березовку, когда в жестком вагоне неделю в пути им отказали в постелях.

Едет «Темп», «Разлом», «Виринея» и «Турандот». И вся группа.

О школе. Вы не увидели объявлений в газете на 15-е и 16-е июля, так как они появились 22-го только. Это случилось оттого, что анкеты были готовы только к этому числу. Отпечатать же в нескольких хотя бы экземплярах в театре не удалось, так как одна машинистка не справлялась со своими делами. Объявления были в «Известиях», «Комсомольской правде» и «Рабочей Москве». В других не помещала, очень дорого. 5-го объявления будут повторены. Правила приема тотчас же будут разосланы по фабрикам и заводам (список их мне оставил Артамонов). На фасаде театра у двери на месте афиши висит объявление о приеме. Приличное. Народу идет много. Анкет заполнено немного. Пока 50–45. (Два дня, как я анкеты передала Зинаиде Осиповне [Степановой]¹⁸²). Заполняем их мы сами, как Вы говорили. Немного заполненных, потому что большинство не имеет семилетки. Таких мы направляем на рабфак искусств. Материала интересного почти нет. Не беспокойтесь о малом приеме. По опыту знаю, что идти начинают в августе. Очень много запросов из провинции. Туда мы посылаем правила приема и анкету. Не имеющим семилетки отвечаем коротеньким

178

8 июля 1931 г. Театр им. Евг. Вахтангова заключил договор с М.А. Булгаковым написание пьесы «Адам и Ева», в которой описан конец света в результате газовой войны. Пьеса не прошла цензуру.

179

См. коммент. 174.

180

Переговоры с М. Горьким привели к появлению в репертуаре театра его пьесы «Егор Булычов и другие». Постановка Б. Е. Захавы. Художник – В. В. Дмитриев. Премьера – 25 сентября 1932 г.

181

Премьера «Гамлета» в постановке и оформлении Н.П. Акимова состоялась 19 мая 1932 г.

182

Степанова Зинаида Осиповна – заведующая репертуарной конторой Театра им. Евг. Вахтангова.

извещением. Тоже указываем на рабфак искусств с адресом. Это для того, чтоб не быть только формальными.

С 3-го августа по 15-е (день вашего приезда) я в отпуску. Зинаиде Осиповне передала прием и всю технику приема (как указали Вы). Все налажено.

Простите мне длинное письмо. Зимой я бы столько не написала. Не посмела. А летом на дачах читают не только письма, иногда рады и ненужным объявлениям на последней странице.

Машеньку [М.Ф. Некрасова] и Катеньку [Е.Б. Захава-Некрасова] целую. Любовь Давыдовна [Вендровская] тоже до 15-го в отпуску. Ваше письмо читали вместе с большим удовольствием. Ждем Вашего приезда.

С сердечным приветом

Н. Вахтангова

Автограф.
РГАЛИ. Ф. 3034. Оп. 1. Ед. хр. 374.

183

Лозинский Михаил Леонидович (1886–1955) – поэт-акмеист, переводчик, один из создателей советской школы поэтического перевода. В его переводе был поставлен «Гамлет» в Театре им. Евг. Вахтангова.

184

Шостакович Дмитрий Дмитриевич (1906–1975) – композитор, автор музыки к спектаклю «Гамлет».

185

Роль Фортинбраса играл А.М. Наль.

186

Судя по всему, имеется в виду работа над пьесой Ф.Ф. Раскольникова «Робеспьер», премьера которой состоялась 12 января 1931 г. в ленинградском Театре драмы им. А.С. Пушкина. Постановка Н. В. Петрова и Вл.Н. Соловьева. Художник – Н. П. Акимов.

73

Н.П. Акимов – Б.Е. Захаве

7 декабря 1931 г.
Ленинград

Дорогой Борис Евгеньевич!

Спешу Вам сообщить, что не теряю времени даром. Получил от Лозинского¹⁸³ почти все дополнения, остальное получаю завтра. Кроме того получаю завтра [остальное]. Кроме того работаю с Шостаковичем¹⁸⁴, коего везу с собой в Москву.

В области макета тоже многое подвинулось.

Но самое главное и, может быть, самое важное практически, это некоторые меры, принятые мною для уточнения идеологической стороны спектакля; я возлагаю на это большие надежды. Подробности и результаты будут сообщены лично.

Если успею все это закончить – выведу 10-го. Вероятно, это так и будет.

Кстати, с 11-го числа в число репетируемых сцен можно включить сцену Фортинбраса (конец III акта) в составе: 1) Наль, 2) Горюнов, 3) Розенкранц, 4) Гильденстерн и капитан Фортинбраса. (Я не помню, кто утверждён на эту роль¹⁸⁵.)

Очень хотелось бы ее попробовать.

Ну, до скорого свидания.

Ваш Н. Акимов

Автограф.
РГАЛИ. Ф. 3034. Оп. 1. Ед. хр. 295.

Н.П. Акимов – Б.Е. Захаве

6 января 1932 г.
Ленинград

Дорогой Борис Евгеньевич!

Дела мои, в общем, благополучны.

У матери случилось нечто с сердцем, но теперь – лучше.

Теперь о просмотре макета.

Раз уж я попал в Ленинград, мне бы хотелось и использовать это попадание для следующих дел:

1) Подогнать Шостаковича (особенно в кусках, связанных с действием: спектакль и т.д.).

2) Написать статью для журналов.

3) Набраться у здешних знатоков-историков сведений об актерах XVI в. в смысле реквизита, бутафории и т.д. Сведения эти могут быть мне подготовлены к 8-му. (Я уже связался с кем нужно.)

В виду того, что В.В. Куза говорил о 8-м числе предположительно, хотелось бы выяснить следующее.

Идеалом было бы – назначить просмотр макета на 15–16-е.

К этому сроку я мог бы все эти дела кончить.

Если это слишком поздно, то я могу выехать 8-го, этих дел не окончив.

Еще одно обстоятельство. Мне необходимо повидаться с Н.В. Петровым по делам Александринского театра¹⁸⁶. Он же одновременно с моим отъездом в Ленинград – выехал в Москву и будет там до 11-го.

Так что мне нужно – или застать его в Москве, или дожждаться его в Ленинграде.

Очень прошу Вас дать мне по получении этого письма и по выяснении этих дел с Кузой – телеграмму, как быть.

8-го я уже не успею, очевидно, быть. След[ующий день приезда] в крайнем случае можно назначить на 9–10-е.

Теперь 2 частных дела:

1) Надеюсь, Вы читали, о том, как смешивают с грязью Пельше?¹⁸⁷

2) О ... Микулине¹⁸⁸!

Из случайного разговора с одним знакомым психиатром выяснил: типичное явление «юношеской шизофрении». Писание самому себе угрожающих анонимок – весьма распространенное явление (особая форма мании преследования – возможно эротическая подкладка). Учтите!

Ну, жду телеграммы.

Ваш Н. Акимов

187

Не очень понятно, что имел в виду Н.П. Акимов, когда писал о том, что Пельше «смешивают с грязью». *Пельше (Карклис) Роберт Андреевич (1880–1955)* – советский партийный, государственный деятель, искусствовед, критик. Председатель Главного репертуарного комитета (1925–1926), редактор журнала «Советский театр». Сам большой специалист по смешиванию с грязью всех. Так, на диспуте в Центральном техникуме театрального искусства он объявил систему К.С. Станиславского насковзь идеалистической и подверг сомнению правильность (методологическую) преподавания актерского мастерства и режиссуры, опиравшегося на якобы порочную методологию. В защиту системы на этом диспуте выступил Б.Е. Захавы, на что последовала отповедь Пельше, который в высказываниях Захавы, В.С. Смышляева, Ф.Н. Каверина, Б.А. Мордвинова, Л.В. Баратова обнаружил «полное непонимание, игнорирование диалектического материализма», а также «полное непонимание необходимости для режиссера, прежде всего, исключительно-всестороннего и объективно-научного марксистского образования и постоянного его пополнения» (*Пельше Р. Демонстрация крушения // Советский театр. 1931. № 8. С.15*).

188

Микулин Д. Александрович – актер театра.

Вл.И. Немирович-Данченко – Б.Е. Захаве

3 февраля 1932 г.
Берлин

189

На страницах журнала «Советский театр» Б.Е. Захава выступил с развернутой статьей, в которой пытался разобраться, что в идеалистическом учении Станиславского может быть полезно для советского пролетарского театра. (Захава Б. Е. О творческом методе Театра имени Вахтангова // Советский театр. 1931. № 12. С. 6–16.) Продолжение было напечатано в следующем номере (1932. № 1. С. 8–15). Позже И. Белецкий и В. Подольский развернуто ответили Захаве на страницах того же журнала. С первых же строк закрепив статус театра («Только враг и его агентура могут утверждать, что театр им. Вахтангова не является одним из передовых и революционных театров»), авторы долго и подробно корят Захаву за то, что он критикует идеалистическую систему Станиславского с идеалистических позиций (О театре им. Вахтангова и его идеологе т. Б. Захава // Советский театр. 1932. № 5. С. 3).

190

Б.Е. Захава приводит цитату из выступления Вл.И. Немировича-Данченко в ответ на доклад Ю.И. Айхенвальда, в котором отрицалась принадлежность театра к искусству: «Путем анализа, путем интуитивного понимания роли, отклика на те или другие чувства ее, актер сначала обмысливает свою роль в соответствии со всей пьесой, с настроениями, вложенными в нее автором, под его углом зрения. Но потом, с течением работы актер может лишь изредка делать справку с автором. Потом у актера в душе вырастает свой собственный, ему одному принадлежащий образ. Ему одному на всем свете, потому что он один являет из себя свою самостоятельную индивидуальность. И кто знает, чем именно актер будет жить в этом образе! Быть может, автор возбудил в нем такие аффективные воспоминания, о которых актер не скажет не только режиссеру или своим товарищам по пьесе, но даже самому близкому человеку.

Дорогой Захава!

(Извините мне мое беспамятство на имена-отчества).

Я только что с большим интересом прочитал Вашу статью в «Советском театре» (№ 12)¹⁸⁹. Статья очень вразумительная и очень нужная. В самом главном, в том, что Вы считаете как бы существенным недочетом у Станиславского, я не могу быть совсем с Вами согласен, потому что, по-моему, Вы сами только около центра, около зерна, около самого существенного, обходите, избегаете, недоговариваете, – не знаю, как выразиться – пропускаете еще важные моменты и в интуиции, и в подходе к оценке произведения...

Когда-то я выскажусь об этом до дна.

Но сейчас я – pro domo sua*.

В статье есть цитата из какого-то моего выступления, – цитата, приблизительно отражающая некоторые частности в моем понимании актерского творчества¹⁹⁰. Но то, что Вы пишете непосредственно за этой цитатой¹⁹¹,

* В защиту себя; по личному вопросу (лат.).

Роль может возбудить такие аффективные воспоминания, которые покоятся в самых глубоких тайниках человеческой души, такие воспоминания, в которых и сам-то себе актер может признаться только в наиболее глубокую сосредоточенную минуту одиночества. Тут происходит чудо искусства. Самые интимные, самые глубоко скрытые свои переживания, в которых актер не признается никому из близких, несутся под маской, через художественный темперамент актера, на художественную радость тысячной толпе. Перед тысячной толпой он вскроет эти переживания. И если они находятся в тех пятнах слияния двух индивидуальностей актера и автора, о которых говорено выше, и если актер обладает талантом, т.е. способностью заражать зрителя своими переживаниями, то произойдет торжество искусства...» (В спорах о театре: Сб. статей. М.: Книгоиздательство писателей в Москве, 1914. С. 84–85).

191

Комментируя высказывание Немировича-Данченко, Захава пишет: «Для актера этого театра безразличны поводы, по которым возникают различные чувства. <... > Актеру с точки зрения внутренней техники его искусства, в сущности, безразлично кого играть: искреннего монархиста или искреннего революционера, ибо чувства и того, и другого одинаковы («общечеловечны») <... > Актеру натурально-психологического театра безразлично также, играет ли он трагедию или водевиль. Чувства и в трагедии, и в водевиле одни и те же» (Советский театр. 1931. № 12. С. 7).

192

Сухачева Елена Георгиевна (1892–после 1936) – актриса. Училась в Театральной школе при Театре Литературно-художественного общества в Петербурге (Суворинский театр). Была принята в труппу МХТ в 1910 г. Позже в Первой студии, откуда ушла в начале 1920-х гг.

как теперь выражаются, «оттолкнувшись» от нее, когда я прочитал дальше, я невольно воскликнул:

«И вот так пишется история!»

Я ни одной минуты не претендую на то, чтобы «вахтанговцы» знали мои работы с актерами. Но чтоб за этой цитатой была поставлена **точка**, чтобы мне, – или, по крайней мере, и мне тоже, – было приписано: «безразлично трагедия или водевиль», – это уже допустить совершеннейшее искажение моих путей с актерами.

Ведь в этом же всегда был мой коренной спор с Константином Сергеевичем с первых шагов его системы! Еще недавно при репетициях «Страха» снова вспоминали, как на одном показе Первой студии, на тогда еще «Скобелевской» площади, я и К.С. на час задержали продолжение показа в горячем споре об игре Сухачевой¹⁹² в «Хористке» Чехова:

«Но ведь у нее чувства живые?» – настаивал К.С.

«Может быть, – отвечал я, – но это не Чехов, и потому эти ее живые чувства убивают все».

И сколько-сколько раз поднимались такие споры, когда я ставил на вид общее мировоззрение автора, освещение действующего лица и его переживаний *идейным фокусом пьесы*, наконец, стиль – элемент при постановке такой огромной важности. А уж что актер живет на сцене «двойственной» жизнью, это я столько раз говорил! Или что переживания Мити Карамазова и Леонидова¹⁹³ в роли Мити Карамазова никогда, ни на один миг, не могут быть тождественны уже потому, что в переживаниях Леонидова есть радость представления, чувство публики и т.д., и т.д.

Пишу Вам это, разумеется, вовсе не в порядке возражения или для печати...

Жму Вашу руку.

Привет Вашим.

Вл. Немирович-Данченко

76

П.Г. Антокольский – А.М. Горькому

31 марта 1932 г.¹⁹⁴

Театр выделил меня как режиссера для постановки «Егора Булычова». Сейчас мы начинаем работу. Я хотел бы рассказать Вам о большой радости, которую испытываем мы все, актеры и режиссура, приступив к репетициям.

Работа нам кажется увлекательной, трудной, стоящей того, чтобы эту трудность преодолеть. Трудность заключается в том, чтобы пьеса во всем своем словесном блеске и остроте стала сценичной и действенной. Ее смысл таков,

Местонахождение оригинала не установлено.

Публикуется по: Захава Б.Е.

Современники. М.: Искусство, 1969.

С. 64–65.

193

... переживания Мити Карамазова и Леонидова... – Немирович-Данченко вспоминает игру Л.М. Леонидова в своем спектакле «Братья Карамазовы» (МХТ, 1910).

194

Получив от А.М. Горького пьесу «Егор Булычов и другие», руководство театра назначило режиссером П.Г. Антокольского, который послал в Сорренто письмо с изложением своего понимания. Поддержанный писателем, режиссер показал художественному совету эскиз первого акта, который не был одобрен. Как вспоминал Б.Е. Захава, «У Антокольского в финале “Булычова” тоже [как в мейерхольдовском “Ревизоре”. – В.И.] вместо живых актеров должны были появиться резиновые куклы, которые, в конце концов, должны были лопаться, наподобие надувных игрушек или мыльных пузырей. Если не ошибаюсь, то предполагалось, что и весь дом Булычова разлетится на куски» (Захава Б.Е. 1982. С. 161). П.Г. Антокольский тоже вспоминал об этом показе: «Старый мой друг Куза, несший в то время какую-то административную функцию в Театре, позвал меня к себе в кабинет и, пряча глаза, глухо объявил, что Театр не может доверить мне этой постановки, что ставить будет Захава, а я, дескать, если хочу, могу помогать ему в режиссуре... Сказал Куза эти слова, прибавил, что любит меня, обнял, отвернулся и... заплакал. Как ни странно, но только по его слезам я ощутил силу катастрофы» (Антокольский П.Г. Далеко это было где-то. С. 336).

что он требует на сцене простой, ясной и, так сказать, монументальной формы. Причем важнейшее условие успеха спектакля – в составляющих его фигурах. Они должны быть правдоподобны житейски и бытово, «реалистичны», – но мы видим и то, что за фигурами, что их делает последними в роду, в касте, в классе. **Так кончается русская буржуазия.** Как это показать? Это первый вопрос, который мы себе задали.

Булычов – умный, жесткий, талантливый по-своему, «не на своей улице жил», человек больших страстей. Как в кино бывает замедленная съемка, так и здесь перед нами замедленно, напряженно и туго падает это огромное тело, в одно и то же время инородное в своей среде и всецело ею обусловленное. И вот – его семья. Жена – тихая, неудачная, суетная. Главная ее цель, чтобы все было «как у людей»: и жить как у людей, и умереть, спаси бог, не иначе. Дочь Варвара – острая, боевая дамочка в пенсне, заправила домашней интриги, «общественница» (спектакли, раненые). Очень существенно, что по всей пьесе она занята подслушиванием. Ревнива. Несмотря на видимое превосходство мужа, умеет вовремя прикрикнуть и берет верх во всех серьезных делах. Муж – москвич, адвокат, с белой крахмальной выпуклой грудью – даже дома и даже по утрам. Красавец и нахал. Говорун, покоритель женских сердец, – и, кроме всего прочего, «классово сознательный» кадет.

Это ближайшие к Булычову – родственники, претенденты на наследство, «домашние черти». Здесь варится интрига, идет постоянная, дурно скрываемая, секретная борьба и между собой, и со стариком, и с Шурой – за наследство, за влияние, за семью. Наша задача – отчетливо вскрыть эту борьбу в пьесе, личный хищный интерес у всех действующих лиц этой группы, показать острые клыки даже у такого по виду убогого и забитого человечка, как Мокей. Он тоже всю жизнь ждал, крупно или мелко хапал, завидовал счастливому сопернику, и сейчас в еле сдерживаемом напряженном ожидании: старик умрет, вдова останется, вместе с нею останется ползущее по швам дело, наверняка, оспариваемое завещание, – вообще тысячи непредвидимых возможностей для такой стреляной, прожженной бестии, как Башкин.

Особо надо говорить о Меланье и Павлине. Правильно и крупно показать их – одна из самых увлекательных для нас задач. Павлин, на первый взгляд, может показаться недалеким, сереньким попиком, со скромными притязаниями, с весьма нехитрой, с чужого голоса казуистикой. Это не верно и не нужно в спектакле. Он – из молодых, да ранний, изящный христосообразный священник, любезный сердцу купчих, неплохой актер, добровольный участник семейной интриги – совсем не зря он пришился к креслу умирающего богача. Здесь для него пахнуло неопределенной, но верной выгодой.

Меланья, мне кажется, в основном очень ясна. Это достойный Булычова партнер и враг. В прошлом – тоже женщина больших страстей и грехов,

женщина-орел, сейчас ей есть, что замаливать, есть, о чем вспомнить. Сейчас она крепкий администратор обители, деловая, жесткая баба, без тени елейной кротости. Разговор ее с Булычовым (во 2-м акте) ведется крупно, на большом дыхании, в высоком, так сказать, тоне. Он почти трагичен, этот разговор. Здесь сошлось многое: старая страсть, новая ненависть, зоркость к противнику и, прежде всего, деньги!

Дорогой Алексей Максимович! Простите мое многословие и непринужденность этого обращения к Вам. Я не написал и сотой доли того, о чем хотел поделиться с Вами, но боюсь утомить или показаться назойливым. Оставляю это на дальнейшее. Срок выпуска спектакля – декабрь. Наша работа идет полным ходом. Позвольте же держать Вас в курсе того, что мы делаем, и надеяться на Вашу помощь.

Горячо – от имени всех товарищей – желаю Вам здоровья и бодрости в работе.

С истинным уважением

Павел Антокольский

Подпис. маш. текст. Архив Горького, КГ-ДИ 1-35-1.
Частично опубликовано: Горький А. М.
Собрание сочинений: В 15 т. Т. 8. М., 1948. С. 495.



П. Г. Антокольский

77

А. М. Горький – П. Г. Антокольскому

6 апреля 1932 г.

Ваше толкование смысла пьесы и характеров ее действующих лиц я нахожу – в общем – правильным, детали, надеюсь, обнаружатся на репетициях.

Очень считаю нужным подчеркнуть, что упор должен быть сделан на комедию, а не на драму, и, поэтому, в каждом лице, не исключая Булычова, нужно искать комическое. Нужно отметить грубый, скептический юмор Булычова. Мне кажется, что характеры будут более ясными для Вас, когда пред Вами будет текст второй пьесы «Звонцов»¹⁹⁵. (Само собой разумеется, что, говоря о второй пьесе, я не рассчитываю на то, что она будет взята Вашим театром). В мои намерения входит усилить комическое во 2-й пьесе вместе с усилением драматической атмосферы. Вообще, хотелось бы, чтобы спектакль прошел живо и чтоб публика смеялась. Насколько это в моих силах, я, конечно, позабочусь об этом, но – уверен, что в этом направлении артисты могут сделать больше и ярче автора. Это не комплимент, а мое представление о силе и степени сотрудничества автора, режиссуры, артистов.

Мой сердечный привет Вам и труппе

А. Пешков

195

Над пьесой «Звонцов» А. М. Горький работал в 1931–1932 гг. Замысел не был осуществлен.

Маш. копия.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова.
Ф. 664. Оп. 1. Связка 86. Л. 1.

Б.Е. Захава – А.М. Горькому

5 июня 1932 г.

Глубокоуважаемый и дорогой Алексей Максимович!

Посылаю Вам экземпляр «Булычова», составленной после нашей беседы с Вами¹⁹⁶ в соответствии с изложенным нами планом постановки: может быть, Вы найдете нужным внести сюда какие-либо изменения, поправки или дополнения. Всякое Ваше указание будет нами с радостью использовано.

Присланная Вами новая сцена с Яковом Лаптевым нас очень обрадовала. Помимо того, что она вводит в спектакль еще один интересный и существенный образ, она обогащает новыми красками и характерными чертами образы Глафиры и Шуры и уясняет образ Тятиня. Но возникает вопрос: куда эту сцену поместить? Насколько я помню, Вы предполагали, что эта сцена найдет себе место в начале 2-го акта. Однако, этому противоречит разговор между Лаптевым и Ксенией об аресте царя. Арест царя – тема политических разговоров 3-го акта. Во втором об этом говорить, по-видимому, еще рано: там основные политические темы – убийство Распутина, нарастание революционного настроения, всеобщее «брожение умов» и т.д., т.е., по-видимому, время действия во 2-м акте – конец декабря и начало января. А между тем, новую сцену хотелось бы поместить именно во 2-й акт: в 3-м акте для нее, как будто, нет подходящего места¹⁹⁷. Следовательно, придется либо вычеркнуть из новой сцены место об аресте царя, который «в клетке сидит, как Емелька Пугачев» (что очень жалко!), либо как-нибудь изменить это место. Жду на этот счет Ваших указаний.

Внешнее оформление спектакля театр поручил ленинградскому художнику В.В. Дмитриеву, так как постоянный художник нашего театра – Н.П. Акимов сильно утомлен проделанной им огромной работой над «Гамлетом» и не в состоянии немедленно приняться за новую большую работу¹⁹⁸. Дмитриев представляется нам более подходящим художником для данной темы: он привык отталкиваться в своей работе от существа в содержании пьесы, прекрасно владеет современной театральной формой и в то же время не страдает чрезмерной «левизной» (в этом отношении хорошим противовесом является учеба у К.С. Станиславского, которую Дмитриев недавно прошел в связи с работой над «Мертвыми душами» в Художественном театре); кроме того он очень хорошо знает быт.

Свой макет Дмитриев привезет между 15 и 25 июля. Мы, как только он придет, Вас тотчас же известим. Было бы чрезвычайно желательно Ваше участие в рассмотрении и оценке макета.

196

Весной 1932 г. Б.Е. Захава ездил к А.М. Горькому и читал ему свой план постановки, по которому пьеса делилась на ряд эпизодов, иногда меняющихся местами по сравнению с каноническим текстом. Горький одобрил и утвердил этот вариант пьесы, но только для Театра им. Евг. Вахтангова.

197

Сцена с Яковом Лаптевым действительно «нашла свое место» во II акте (2-я сцена).

198

Б.Е. Захава предпочел умолчать о разногласиях с Н.П. Акимовым, возникших в работе над макетом. См. письмо Н.П. Акимова Б.Е. Захаве от 18 июня 1932 г. (№ 81) и коммент. 202.

Состав «Булычова» просил меня перед окончанием сезона и разъездом на отпуск передать Вам о своем увлечении как пьесой, так и ролями, а также об общей надежде нашей видеть Вас с середины августа у нас в театре, на наших репетициях.

Весь коллектив театра шлет Вам свой горячий привет.

Ответственный режиссер по «Булычову»

Б. Захава

Автограф.

Архив А. М. Горького. КГ-ДИ 4-16-2.

79

В. В. Куза – Б. Е. Захаве

5 июня 1932 г.

Москва

Дорогой Борис Евгеньевич!

Очень прошу Вас, фантазируя о спектакле «Булычов» по линии монтировки, помнить о сроках выпуска и о том, что средства театра на постановочную часть перерасходованы по линии «Гамлета». Пишу это потому, что Горюнов вчера на заседании Дирекции туманно намекал на то, что Вы будто бы собираетесь разогнать «Булычова» до максимума в смысле постановки. Умоляю заранее учесть временные и материальные ресурсы. За сим желаю Вам всех благ, страшно завидую, что Вы сидите на лоне природы, и приветствую Вашу Катерину Борисовну [Захава-Некрасова].

В. Куза

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 3034. Оп. 1. Ед. хр. 454.

80

А. М. Горький – Б. Е. Захаве

14 июня 1932 г.

Москва

Борису Захаве

Простите, дорогой, забыл Ваше отчество. Вот, я внес маленькое изменение в слова Ксении. Она повторит их еще раз – достаточно ли этого?¹⁹⁹

Жму руку

А. Пешков

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 3034. Оп. 1. Ед. хр. 373.

199

Слова Ксении в 1-м варианте: «Царь в клетке сидит», а во 2-м: «... царя хотят в клетку посадить, как Емельку Пугачева...» Эту реплику в вахтанговском варианте Ксения повторяет дважды: в сцене с Лаптевым (II акт, 2-я сцена) и в разговоре с Булычовым (II акт, 4-я сцена).

Н.П. Акимов – Б.Е. Захаве

18 июня 1932 г.
Ленинград

200

«Путина» Ю.Л. Слезкина. Постановка
Б.Е. Захавы и И.М. Рапопорта. Художник –
Н.П. Акимов. Премьера – 26 марта 1931 г.

201

«Разлом» Б.А. Лавренева. Постановка
А.Д. Попова. Художник – Н.П. Акимов.
Премьера – 9 декабря 1921 г.

202

Б.Е. Захава вспоминал о замысле
Н.П. Акимова: «Говорит: “У меня родилась
замечательная мысль”. Между тем
объясняет, что пьеса никуда не годится.
Она бытовая. Еще не было такого случая
в театре, чтобы пьесе сыграли в четырех
стенах – вот давай поставим ее в четырех
стенах. Построю четвертую стену.
Я спрашиваю – “Как?”
– Приходилось тебе заниматься
фотографией? Представляешь себе ванночку
для промывания пластинок? Вот представь
себе такую форму. Вот если мы края этой
формы немного отогнем, то получится вот
такая ванночка. Вот... если мы ее поставим
наклонно, то и стены будут немного
наклонные, слегка отогнутые. Внизу мы
сделаем дверь... Там лесенку.
– А как же на этой плоскости будут люди
держаться?
– Мы сделаем лестницу, которая будет
замаскирована под половицей.
– Это же будет неудобно!
– Нет, – говорит он – Мы так устроим,
что все будет хорошо.
Голос с места – Нет, это не образ.
Захава – Нет, он шел от образа, но ничего
общего с этой пьесой не имеющего.
И ведь когда я это его предложение
не принял, если бы вы знали, как он обиделся,
огорчился. Мы с ним долгое время были
очень официальные друг с другом. Потом,
постепенно, это сгладилось» (Неправленая
стенограмма выступления на режиссерском
семинаре московских театров в ВТО.
13 февраля 1954 г. Цит. по: Борис Захава.
Письма / Сост. и авт. коммент. Н.И. Захава.
Л. 208. Архив В.В. Иванова).

Дорогой Борис Евгеньевич!

На протяжении своей работы в Театре им. Вахтангова я допустил две гру-
бых ошибки: 1) согласился оформлять «Авангард» и 2) дал себя уговорить
на «Путину»²⁰⁰.

Обе работы дались мне против воли и ничего, кроме позора, не принесли.

С другой стороны, опыт доказал мне, что плохая пьеса может быть оформ-
лена, если чисто случайно находится какой-нибудь спасительный трюк. Такой
трюк вывез «Разлом»²⁰¹.

Пьесе Горького [«Егор Булычов»] повезло, по моему мнению, так как такой же
трюк был найден. Ты от него отказался²⁰². Я ничего больше сделать не могу.
Напомню тебе только, что при принятии макета «Разлома» раздавались мне-
ния, что пьеса не выдержит этого макета и т.д., то есть все, что ты мне пишешь.

Я очень рад, что состав с увлечением работает в твоём плане. Это обстоя-
тельство особенно мешает мне вяло и халтурно выполнять твои задания, так
как мне не хочется подводить исполнителей. До сегодняшнего дня я честно
пытался найти практическое решение (по-настоящему) твоих заданий, но ни-
чего не вышло. Я не могу позволить себе обмануть доверие театра и привез-
ти какую-нибудь явную дрянь. После этого мне пришлось бы уйти от стыда
из театра.

Все же хорошее, что у меня нашлось для этой пьесы, ты отверг.

Я так понимаю, что тебе хочется, чтобы на основании твоих заданий я сде-
лал бы нечто интересное. В имеющиеся у меня сроки это невозможно. Кроме
того, ты сам знаешь, как трудно придумать что-нибудь второе на ту же тему.

Для простого же, точного выполнения твоих заданий (то есть поставить
обеденный стол на фоне бархата) я тебе совершенно не нужен.

При моей усталости я могу себя поднять на что-нибудь интересное (как было
с павильоном), а на такую работу у меня нет сил.

Кроме того, не хочется повторять прежних ошибок, вроде «Авангарда».

Я на тебя нисколько не сержусь, но убежден, что ты сильно ошибся.

Всегда лучше идти на риск, чем пережевывать испытанные и отвергнутые
приемы.

Пойдиво Второй МХАТ и посмотри, какое грустное впечатление в «Униженных
и оскорбленных» производит эта смена «уголочков»²⁰³. Я совершенно не могу
делать сейчас такие вещи.

Не сердись и ты на меня. Поверь, что если бы я начал делать оформление, не веря в его успех, ты оказался бы в проигрыше. Получилась бы жуткая дрянь.

Передай мое решение Дирекции.

Задержка моего ответа²⁰⁴ вызвана исключительно попыткой что-нибудь придумать.

Автограф.
РГАЛИ. Ф. 3034. Оп. 1. Ед. хр. 295.

Твой Н. Акимов

82

М.Ф. Некрасова – Б.Е. Захаве

20 октября 1932 г.
Москва

<...> 17-го был прогон «Иностранной коллегии»²⁰⁵ для Реперткома. На нем было несколько человек коммунистов, участников, подпольщиков в Одессе во время ее интервенции. Они все не театральные люди и требовали от этой пьесы точно того, чему они сами были свидетелями. Но в общем, назвали спектакль и значительным, и интересным. Литовский выразился приблизительно так: «были в театре неудачные пьесы вроде “Путины”, “Пятого горизонта”²⁰⁶, так эта пьеса лучше». Он думает, что спектакль будет не плохой, но большого события не сделает. Потом хвалили Кузу, как он играет (с моей точки зрения, очень неважно), хвалили Освальда [О.Ф. Глазунов]. Смешно говорили про Горюнова. Одни говорили, что он в этой роли напоминает Гамлета, другие матроса в «Разломе»²⁰⁷, третьи, что повторяется «Заговор чувств»²⁰⁸. Вообще перебрали все его роли и перемыли все его косточки. Бедняжка, Гамлета ему не скоро простят²⁰⁹. Не понравился многим Изя Рапопорт²¹⁰. Предлагали выпустить сцену аптеки, которую ты не видел, кажется, что и велел Худ. совет. Выпустили ее из-за Наля: он там так играет, что страшно²¹¹, и вообще, всю его роль сократили максимально. На Политическом совете о его исполнении даже не говорили: всем было ясно, что актер не справится с ролью.

В составе очень недовольны Симоновым: говорят, что он легкомысленен да предела, ничего не делает, не вскрывает роли. Не знаю, что то будет со спектаклем. Сейчас начали работать ночами.

О «Булычове». Сегодня есть хвалебная рецензия в «Советском искусстве». Газету украла в библиотеке. Их очень трудно покупать. Надежда Михайловна [Вахтангова] и Любовь Давыдовна [Вендровская] обещали мне давать все, что выходит о «Булычове», но у них что-то разладилось, им не присылают некоторых газет. Так они при мне, по моему настоянию, звонили в «Литературную газету», чтобы достать номер с отчетом с диспуте в Комакадемии (где, между

203

Об «уголочках» в спектакле МХАТа Второго «Униженные и оскорбленные» (постановка И.Н. Берсенева, художник В.Н. Мюллер) Акимов пишет потому, что пьесе «Егор Булычов» Захава разбил на ряд эпизодов с переменами мест действия. Впоследствии художник В.В. Дмитриев построил на сцене двухэтажный дом Булычовых в разрезе.

204

Письмо Б.Е. Захавы – вероятно, примирительного характера – не сохранилось.

205

В окончательном виде спектакль по пьесе «Иностранная коллегия» Л.И. Славина назывался «Интервенция». Премьера – 6 марта 1933 г. Постановка Р.Н. Симонова. Художник – И.М. Рабинович.

206

Премьера пьесы Ш. Маркиша «Пятый горизонт» состоялась 3 февраля 1932 г. Постановка И.М. Толчанова. Художник – И.М. Рабинович.

207

В спектакле «Разлом» Б.А. Лавренева, поставленном А.Д. Поповым, А.И. Горюнов играл роль матроса Пузыря.

208

В «Заговоре чувств» Ю.К. Олеси, поставленном А.Д. Поповым, А.И. Горюнов играл роль Ивана.

209

... Гамлета ему не скоро простят. – В своем парадоксальном и эпатажном спектакле Н.П. Акимов, ссылаясь на шекспировский текст, поручил роль Гамлета в сниженной, подчас фарсовой разработке тучному Горюнову. И спектакль, и Гамлет надолго стали притчей во языцех.

210

И.М. Рапопорт играл роль Фильки-анархиста.

211

А.М. Наль играл роль Жени Ксидиаса.



М.Ф. Некрасова

прочим, твоей стенограммы нет, она будет только в следующем номере, а есть только снимок с твоей рожой), и ничего не добились.

По слухам, к октябрьской революции Щукину дадут звание заслуженного и Наркомпрос премирует его 1000 р. Мне это говорила Тася Шухмина. Про тебя почему-то разговора нет. В «Советском театре», как я тебе уже писала, про «Булычова» еще ничего нет. Сегодня тебе звонили оттуда, хотели о чем-то переговорить. Жалованье у нас в театре не платят, и неизвестно, когда будут платить. За радио денег тоже не получала. Они давно переведены на текущий счет театра, но банк оплачивает чеки только до тысячи рублей. <...>

Сейчас иду пестрить в «Гамлете»²¹². <...>

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 3034. Оп. 1. Ед. хр. 501.

83

М.Ф. Некрасова – Б.Е. Захаве

24 октября 1932 г.

Москва

<...>

Обращение твое на доску вывешено. По-моему, его не сократил Куза: оно очень большое. Свое действие на состав оно имело. По крайней мере, я обратила внимание, что сцена в «Гамлете», где я занята, шла лучше, серьезнее. На 2-х предыдущих спектаклях я замечала, что публика встает с мест, чтобы уходить, когда Гамлет умирает. На последнем же этого не было. Наверное, Горюнов играл лучше, и толпа была собраннее.

Письмо твое Толя получил²¹³. Говорит, что ты во многом прав, но, конечно, не во всем. Что причины его разложения не те, что ты думаешь. Говорил он это мне мельком на ходу, да я и не знаю содержания письма, чтобы узнать, что он думает по его поводу. <...>

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 3034. Оп. 1. Ед. хр. 501.

212

Сейчас иду пестрить в «Гамлете». – Вероятно, М.Ф. Некрасова была занята в массовке «Гамлета».

213

Письмо твое Толя получил. – Скорее всего, речь идет о А.М. Нале. Письмо Б.Е. Захавы к нему обнаружить не удалось.

214

Письмо Б.Е. Захавы О.Н. Басову обнаружить не удалось.

84

О.М. Басов – Б.Е. Захаве

4 мая 1933 г.

Москва

Дорогой Борис.

Твое письмо получил²¹⁴ и был им тронут – убедился в сотый раз, что какие бы огорчения ни разобщили нас, им не удастся нарушить нашу дружбу и постоянную готовность к взаимной помощи.

Но ты не прав – я убежден в этом, – называя причины наших разногласий «детальями» и «вкусовыми пристрастиями». Неверные Елизавета Достигаева, Звонцов, Бетлинг, Тятин²¹⁵ – это не детали, неправдоподобные взаимоотношения их между собой и с другими персонажами вопрос не вкусовых пристрастий. Я совершенно принимаю твой **социологический анализ**²¹⁶ пьесы – соглашаюсь, что это главное, но **без художественной правды**, без вкусовой взыскательности – спектакль не будет явлением настоящего искусства.

Одно слово о вкусовой взыскательности: мне неоднократно приходилось выслушивать комплименты моему вкусу. Сознаюсь, это никогда не приводило меня в восторг. Я рассуждал так: N хвалит мой вкус – мой вкус ему нравится – значит, это и его вкус, но его вкус меня не удовлетворяет – что же мне думать о своем вкусе? Или N хорошо отзывается о вкусе М., спрашивается: если он знает толк во вкусе – иначе он бы о нем не говорил – почему он, одобряя строгость в другом, – снисходителен к себе?

Я не знаю, Борис, понял ли ты меня, но я хочу сказать, что **вкус театрального деятеля определяется взыскательностью, строгостью к себе и другим.**

Прости меня, Борис, но моя дружба к тебе дает мне право, обязывает меня быть с тобой откровенным – и я признаюсь тебе: если ты хвалишь Макарову за первый акт или поведение в этом акте Миронова, то я начинаю тебя подозревать в благодушии и мало придаю значения твоей похвале. Борис, родной, мы остались без руководителя, мы учимся на ходу всюду, где это возможно, но больше всего нам приходится учиться друг у друга. Я очень внимательно слежу за твоим ростом, учусь у тебя постоянно, чувствую, что и ты пользуешься тем немногим, что у меня можно взять. В этом обмене опытом и ином заимствовании мы сливаемся и трансформируемся в динамические единицы одного коллектива. **Наши спектакли – это равнодействующая нашего творческого напряжения.** Я учусь твоему анализу – учусь со всем прилежанием, на которое способен, во многих-многих вопросах я чту твое мнение как самое авторитетное. Позаимствуй же и от моей брезгливой, чопорной разборчивости и чувства правды, в котором ты мне никогда не отказывал. **Правда** – вот без чего я не приму ни одного спектакля, вот без чего для меня не ценно никакое исполнение. Есть одно искусство нужное – то, которое проникнуто правдой. Все остальное от Лукавого. И еще: **правда одна. Тот, кто говорит о другой, второй правде, врет. А вот правда в чем? Прежде всего, в честности, в искренности художника.** У каждого человека к зрелости его должно появиться *scredo* – если хочешь, мировоззрение, – и когда в нем наступит устойчивость, – это и будет правдой. Ты скажешь: но мировоззрения бывают разные, а как же правда? **А правда одна. Правда – судья над мировоззрениями. Она факт. Физический закон!** Все остальное выдуманно для подмены правды.

215

Речь идет о репетициях пьесы М. Горького «Достигаев и другие», в которой О.Н. Басов играл роль Василия Достигаева, В.С. Макарова – Елизавету, Л.П. Русланов – Звонцова, Н.Н. Бубнов – Бетлинга, К.Я. Миронов – Тятину.

216

Здесь и дальше подчеркнута карандашом Б.Е. Заховой.



О.М. Басов

Милый Боречка, если что-нибудь будет непонятно, то это оттого, что не умею я выразить чувства своего, но то, что я написал сейчас, для меня непреложно.

Целую тебя крепко. Желаю тебе успеха.

Твой любящий тебя

Басов

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 3034. Оп. 1. Ед. хр. 313.

85

В.В. Куза – Президиуму Студии

10 октября 1933 г.

217

В.В. Куза с 1924 г. был помощником, а затем заместителем директора театра по художественной части. Оставался в этой должности до 1941 г.

Не для опубликования

Дорогие товарищи.

Я пришел к твердому убеждению, что моя работа в качестве одного из руководителей театра в дальнейшем бессмысленна²¹⁷. Размазывать это письмо на несколько страниц я не хочу, поэтому причины этого решения приведу кратко. За последние годы мне пришлось затрачивать такие громадные усилия на проведение в жизнь любой своей мысли, любого мероприятия, какое я считал существенным, что это убедило меня в моем «блестящем» одиночестве в театре.

Я много раз ошибался, может быть, больше других. Я с большой радостью ухватился за возможность работать по-новому, ощущая поддержку с вашей стороны. Каюсь – произошла еще одна ошибка с моей стороны. Последние события меня в этом крепко убедили. Поэтому не следует, чтобы человек, находящийся в такой «внутренней» изоляции, занимал в театре одно из самых важных руководящих мест. На свой пост я был выдвинут коллективом. Вам, как его безусловно лучшим представителям, я возвращаю это доверие, оказанное мне 8 лет назад. Т.к. мне очень трудно сейчас, я прошу со мной никаких бесед не вести – это приведет только к лишним волнениям и, безусловно, я буду добиваться, чтобы парторганизация и Дирекция освободили меня от руководства Художественной частью и пребывания в дирекции. Предвидя Ваше возражение, что я делаю такой шаг без ведома коллектива, обращаю Ваше внимание на то, что именно деятельностью коллектива за последние годы этот шаг вызван. А ночные заседания, споры и убеждения мне не помогут. Думаю, что не стоит писать о том, как горячо я люблю театр Вахтангова и каким верным сыном его я остаюсь.

Будьте здоровы.

В. Куза

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 3034. Оп. 1. Ед. хр. 454.

86

Б.Е. Захава – Н.П. Акимову

17 марта 1934 г.
Москва

Дорогой Николай Павлович!

Посылаю тебе плод моих трудов. Вернувшись из Свердловска²¹⁸, я с глубоким огорчением узнал о твоей размолвке с нашей дирекцией и о твоём – в результате этой размолвки – уходе (формальном – я надеюсь, только формальном) из нашего театра. Думаю, что это могло случиться исключительно по причине всеобщего обалдения, в котором находится наш почтенный коллектив, зашившийся вконец с бальзаковским спектаклем²¹⁹. Полагаю, что если бы я не находился в отъезде, этого не случилось бы. Надеюсь, что все образуется. Я не представляю себе, чтобы твоя связь с Вахтанговским театром могла разрушиться по причине глупости нашей Мадамы²²⁰ или в силу чрезмерной бойкости в суждениях нашего задним умом крепкого командира – уважаемого Василия Васильевича [Куза].

Целую тебя.

Твой, всегда тебе преданный

Бор. Захава

P.S. А в Свердловске, вдали от автора, у меня «Достигаев» получился значительно лучше (театральнее) московского. И финал нашелся!

Б.З.

Черновик. Автограф.
РГАЛИ. Ф. 2337. Оп. 1. Ед. хр. 100.

87

Н.П. Акимов – Б.Е. Захаве

22 марта 1934 г.
Ленинград

Дорогой Борис Евгеньевич!

Очень тронут твоим вниманием и не менее обрадован книжке²²¹. Немедленно примусь ее изучать.

Поздравляю тебя с покорением Урала!

На днях буду в Москве и тогда постараюсь тебе доказать фактами, что «уход» мой из театра в весьма малой степени зависел от меня. Впрочем, событие это, вероятно, может иметь теперь лишь исторический интерес.

218

Б.Е. Захава выпускал «Достигаева» М. Горького в свердловском Драматическом театре (1934).
Художник – В. В. Дмитриев.

219

Театр работал над спектаклем «Человеческая комедия» по О. Бальзаку. Постановка А. Д. Козловского и Б. В. Щукина.
Художник – И. М. Рабинович.
Музыка Д. Д. Шостаковича.
Премьера – 1 апреля 1934 г.

220

Мадама – Екатерина Николаевна Ванеева (1876–1962) – «красный» директор Театра им. Евг. Вахтангова (1932–1939).

221

Вероятно, Б.Е. Захава послал Н.П. Акимову свою брошюру «Основные принципы театра» (1934).

222

В 1933 г. Н.П. Акимов открыл при Ленинградском мюзик-холле Экспериментальную мастерскую. Первым ее спектаклем стал водевиль Э. Лабиша «Святыня брака» в переводе А.Я. Бруштейн. Танцы ставил В.И. Вайнонен. Спектакль с успехом шел несколько месяцев ежевечерне в Ленинграде, потом в Москве.

223

Новицкий Павел Иванович (1888–1971) – театральный критик, театровед и литературовед, искусствовед, педагог, государственный деятель. Учился на историко-филологическом факультете Императорского Санкт-Петербургского университета, но был отчислен за революционную деятельность; позднее окончил Курский педагогический институт. Член РСДРП с 1904 г. (сначала большевик, с 1911 г. – меньшевик). С февраля 1920 г. – член РКП(б). С 1922 г. работал в Наркомпросе РСФСР в Москве, заведовал отделом музеев и Художественным отделом Главнауки Наркомпроса. Заместитель заведующего Сектором искусств, заведующий театральной секцией, заместитель начальника Главного управления театрами Наркомпроса (1932–1936). Во время партийной чистки (1934–1935) был исключен из ВКП(б). С 1945 г. возглавлял литературную часть Театра им. Евг. Вахтангова. Преподавал в ГИТИСе, Литературном институте имени А.М. Горького, Высшем театральном училище имени Б.В. Щукина.

224

Босулаев Анатолий Федотович (1904–1964) – театральный художник. С 1929 г. оформлял спектакли в театрах Ленинграда и Москвы (т-р им. ЛОСПС, Ленинградский БДТ, Московский театр им. ВЦСПС и др.). С 1951 г. – главный художник Ленинградского театра драмы им. А.С. Пушкина.

225

Пьеса В. М. Киршона «Чудесный слав» была поставлена во МХАТе Б.А. Мордвиновым. Художественный руководитель В.И. Немирович-Данченко. Премьера – 22 мая 1934 г.

Я усиленно готовлю в своей мастерской Лабиша²²². Премьера в первых числах мая. Был бы счастлив тебе показать.

Еще раз благодарю тебя

Твой Н. Акимов

Привет друзьям!

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 3034. Оп. 1. Ед. хр. 295.

88

Б.Е. Захава – П.И. Новицкому²²³

15 июня 1934 г.

Дорогой Павел Иванович!

Меня Ваше письмо очень огорчило. Беда, разумеется, не в том, что я уже успел очень прочно завинтить все гайки, – назначен режиссер (Р. Симонов), ведутся переговоры с художником (Босулаевым²²⁴), в крайнем случае эти гайки можно было бы без большого труда развинтить. Меня огорчает другое, а именно то, что я с Вами расхожусь в вопросе о «Шляпе» по существу.

Вы признаете, что в пьесе есть:

- 1) ряд удачных сцен (я не согласен, что все они носят только иллюстративный характер),
- 2) большая искренность автора (очень, на мой взгляд, существенное достоинство),
- 3) хорошо выбранная тема и, наконец,
- 4) **несколько** более или менее выписанных характеров. (К Вашему списку я прибавил бы еще директора завода и жену Завозни.)

Мне думается, что этого списка достоинств вполне достаточно, чтобы пьесе современного советского автора (безупречного со стороны своей идейной направленности) **принципиально** принять к постановке и **начать** с автором работу с целью устранения недостатков пьесы, с целью углубления ее идейного содержания и развития отдельных характеров и т.д.

Если с этим не соглашаться, то, стремясь быть последовательным, необходимо сказать: современных советских пьес вообще ставить не следует. Или же нужно указать те пьесы (хотя бы среди уже идущих), где классовая борьба на современном советском предприятии была показана «по-настоящему», «в ее сложных и глубоких формах». Я, по крайней мере, таких пьес не знаю. По-моему, все современные советские пьесы значительно менее глубоки, чем сама жизнь. И мне кажется, что «Шляпа» в этом отношении не хуже, а лучше большинства пьес современного советского репертуара (например, лучше киршоновского «Сплава»²²⁵, погодинского «Моего друга»²²⁶).

Но дело не в этом. То есть, я хочу сказать, не это главное. Главное в том, что «Шляпа» для нашего театра имеет, как мне кажется, особый **принципиальный** интерес.

И мне досадно, что Вы этого не усмотрели. Впрочем, весьма возможно, что со стороны это увидеть не так легко.

Должен сознаться, что я одновременно был и очень удивлен, и очень обрадован тем, что «Шляпа» встретила благоприятный прием в нашем коллективе²²⁷. Многие были искренне взволнованы и увлечены. А я, признаюсь, очень опасался холодного приема.

При обсуждении «Дороги цветов»²²⁸ Вы упрекнули Катаева в «интеллигентском скептицизме». Но кроме интеллигентского скептицизма существует еще в природе **интеллигентское высокомерие**. Вот этого интеллигентского высокомерия я и боялся, когда ставил «Шляпу» на обсуждение нашего коллектива. Я боялся, что могут сказать: что-то уж чересчур просто, даже как будто бы примитивно, нет никакой эдакой «философии», никаких «событий» и т.п.

Действительно, в пьесе нет «философии» на манер той, какая бывает в произведениях Юрия Олеши. И нет таких «событий» на манер тех, какие бывают у Лавренева, Киришона, Катаева и др. К тому же еще беспомощные концовки (не лучше, чем, например, у М. Горького).

Я очень боялся, что вахтанговцы признают недостойной своей «высокой культуры» задачу отображения на сцене таких простых вещей, как пробуждение у советского рабочего стремления к опрятности, трезвости, красоте («цветочки») и... хорошему качеству выпускаемой продукции. Я боялся, что мне скажут: какие же это «события»? Убрали со двора мусор, разбили газоны, вычистили цех и станки, поставили рукомойник, прогнали прогульчиков, потом одного из них приняли обратно, один из рабочих надел чистую рубашку и перестал пьянствовать... Я боялся, что мне предложат передать пьесу в театр Санпросвета (есть такой) или, в крайнем случае, согласятся использовать пьесу «как материал для клубного спектакля проходного типа».

К моему глубокому удовлетворению мои опасения оказались напрасны. И вдруг теперь Ваше письмо!

Я, Павел Иванович, очень добросовестно продумал то, что Вы написали, проверил себя еще раз и пришел к заключению, что я не ошибаюсь.

Проповедовать мытье рук перед обедом – это, разумеется, не задача для одного из «ведущих» театров. Но показать, что получается, когда тысячи трудящихся начинают мыть руки – это совсем другое дело. Это – не пустяки. В этом есть философия и притом самая настоящая, без всяких кавычек. Показать, что происходит в душе людей, в их психике в связи с тем, что они начинают мыть руки, сажать цветы и повышать качество продукции – это задача, достойная самого лучшего театра.

226

Пьеса Н. Ф. Погодина «Мой друг» была поставлена в театре Революции А. Д. Поповым. Премьера – 11 ноября 1932 г.

227

Группа приняла пьесу В. Ф. Плетнева «Шляпа» далеко не так благоприятно, как излагает Б. Е. Захава. После читки 17 мая 1934 г. состоялось обсуждение, протокол которого сохранился. Вот некоторые выдержки из него. И. М. Толчанов: «Я считаю, что автор чрезвычайный милый, обаятельный... <...> Но на меня производит впечатление, что все варятся в каком-то сладком соку, [всё] покрыто лаком, сплошным розовым цветом, чуть-чуть не целуются». Б. В. Щукин: «Я говорю за пьесу, мне так давно в читке не было приятно, заразительно. <...> с этим материалом можно сделать хорошее дело». Антокольский: «Для меня пьеса абсолютно ни в чем не звучит. Язык общий для всех рабочих. <...> Нет верности, правды, художественного произведения». Ц. Л. Мансурова: «Третий акт разочаровывает, пьеса не эффектно кончается, скисает к концу, растекается. Пьеса не легкомысленная, но легкая. Приятно, что тема вредительства подана не претенциозно, вредят все. Директор обаятелен, его любишь. Женские роли и молодежь написаны плохо». И. М. Толчанов: «Пьеса не легкомысленна, а легковесна. Сейчас нужно серьезно и сурово говорить о сегодняшнем дне и людях. Этого здесь нет, а есть “ура”» (Протокол № 39 заседания Художественного совещания от 17 мая 1934 г. Машинопись / Музей Театра им. Евг. Вахтангова). Б. Е. Захава отстоял свой выбор. Премьера «Шляпы» состоялась 13 января 1935 года, но победой театра не стала

228

Премьера комедии В. П. Катаева «Дорога цветов» в Театре им. Евг. Вахтангова состоялась 7 мая 1934 г. Режиссеры: О. Н. Басов, И. М. Рапопорт. Художник – Н. П. Акимов.

Суть дела в плетневской пьесе, по-моему, не только в повышении качества продукции, а еще и в повышении **качества людей** (изживании остатков капитализма в сознании людей). Повышая качество вещей, люди сами качественно изменяются. **Как** это происходит, Плетневым²²⁹ **показано**, и показано, по-моему, неплохо. Показано, как через мелочи, через изменение бытовых условий труда и домашней жизни, через «цветочки» можно докопаться до корней человеческой психики.

И не удивительно, что вахтанговцы это поняли. Они очень хорошо знают метод: от мелочей к главному, к душе человека. Это, в сущности, – метод Вахтангова.

Я очень хорошо помню, каким гневом воспламенялся Вахтангов, когда видел в своей Студии какие-нибудь непорядки **в мелочах**. Я помню, как однажды Вахтангов, увидев беспорядок на складе театра (как попало валяющиеся материалы на полках и на прилавках, отсутствие инвентарной описи, пыль, мусор, окурки), остановил репетиции «Турандот» и заявил, что не придет в Студию, пока склад не будет приведен в идеальный порядок. И весь коллектив вместо того, чтобы репетировать, в течение нескольких дней занимался приведением в порядок склада.

И это случалось не раз. Всегда, когда Вахтангов находил где-нибудь беспорядок, грязь, неряшество, небрежное отношение к помещению и вещам, репетиции прекращались и весь коллектив занимался уборкой: мыли, скребли, чистили, украшали...

И странное дело: когда после такой бани снова возвращались к творческой работе, работа начинала идти в два раза лучше.

Нередко случалось, что недавно принятые в Студию новички, не понимая смысла того, что происходит, говорили: «Что за чепуха! Что за игрушки! Это – несерьезно! За склад отвечает заведующий складом, – с него и нужно взыскивать, и нечего тратить время на пустяки, когда нужно репетировать; ведь основная работа стоит!».

Они не понимали, что все делалось именно ради основной работы.

Они не понимали, что актер, не замечающий мерзости и грязи в своем театре, **не может** хорошо репетировать.

Они не понимали, что качество человека проявляет себя во всем: от мелочи до главного, и если человек в мелочах проявляет себя дурно, он неизбежно плохо будет проявлять себя и в главном. И наоборот: если он перестроит себя на мелочах, он иначе подойдет к своему главному.

Это прекрасно понимал Вахтангов, и поэтому он был таким изумительным воспитателем театральной молодежи.

Это прекрасно понимает Сталин, и поэтому он является таким изумительным воспитателем миллионов трудящихся.

229

Плетнев Валериан Федорович (1886–1942) – писатель, критик. Член РСДРП с 1904 г. Дважды был в ссылке. После 1917 г. один из теоретиков и руководителей Пролеткульта, написал для пролеткультовского театра несколько пьес («Лена», «Наследство Гарланда» и др.). Развивал тезис о вредности и гибельности профессионализации для пролетарского писателя, о необходимости для последнего быть «одновременно и художником, и рабочим». Зам. начальника Главного управления кино-фото-промышленности при СНК СССР (1933–1936). Погиб на фронте.

Это, по-видимому, понимает коллектив вахтанговцев, и поэтому можно рассчитывать, что на материале «Шляпы» создаст спектакль, имеющий глубокое содержание и выходящий за рамки «клубного спектакля проходного типа».

Мне кажется, что нет никаких оснований ставить «Шляпу» на одну доску с «Дорогой цветов». Не стоит их даже сравнивать между собой. Они находятся в разных плоскостях. «Шляпа» рассматривает тему, лежащую на большой дороге развития советской действительности (борьба за качество продукции и за переделку людей), а «Дорога» имеет дело с темой, находящейся на одной из боковых тропинок этой действительности. «Шляпа» утверждает явления положительного порядка, явления важные и существенные, «Дорога цветов» разоблачает явления отрицательные, при этом явления не очень существенные, явления второстепенного порядка. Первая имеет дело с **основными процессами** нашей жизни, вторая – с малотипичными извращениями.

Я готов согласиться – этот взгляд я высказал на общем собрании нашего театра, – что мы поступили бы в свое время неплохо, если бы уступили «Дорогу» какому-нибудь театру, которому по его специальности надлежит заниматься темами второстепенного, – ну, хотя бы той же Сатире.

И то, что коллектив Вахтанговского театра благоприятно отнесся к «Шляпе», – это, несомненно, проявление положительной, внутренней реакции после «Дороги цветов». Это, несомненно, – сдвиг, перелом, имеющий весьма положительное значение. Недооценить **политическое** значение этого сдвига – это значило бы проявить недостаточную политическую чуткость. Вам со стороны это, может быть, не заметно, но мне изнутри ясно видно.

Вы знаете, что значит **сейчас** вышибить из рук нашего коллектива плетневскую «Шляпу»? **Сейчас**, когда положительный политический сдвиг только еще намечился, когда перед руководством театра стоит задача закрепить этот сдвиг? **Сейчас**, когда наш театр вступает (я в этом уверен) в новую полосу своего развития, которая должна будет завершиться тем, что театр из интеллигентски-союзнического превратится в подлинно-пролетарский?

Сейчас вышибить «Шляпу» – это значит разоружить коллектив в его стремлении встать на новые политические и творческие рельсы. Это значит демобилизовать коллектив, стремящийся стать ближе к пролетариату. Это значит столкнуть его с нового пути на старый, т.е. на тот путь, на котором формально-эстетские требования являются главным (хотя и интимным, невысказанным) внутренним критерием всех оценок (и при составлении репертуара, и при его осуществлении).

Я прилагаю все усилия к тому, чтобы основным критерием при выборе пьесы в нашем театре сделалось бы **наличие совпадения темы и идеи пьесы с действительным, настоящим увлечением коллектива тем прекрасным, что происходит в советской действительности.**

Я прилагаю и буду прилагать все усилия к тому, чтобы вахтанговский театр преодолел привычную для него форму театальной **иронии** и научился бы **утверждать** так же хорошо, как он умеет **отрицать**.

Если раньше (при Вахтангове и некоторое время спустя после его смерти) **нужно** было делать акцент на отрицании, на осмеянии и дискредитации, то теперь положение радикально изменилось: теперь акцент должен быть перенесен на утверждение, на то, чтобы увлечь и заразить зрителя.

Раньше Вахтанговский театр **утверждал через отрицание**, теперь он должен **отрицать через утверждение**.

Если **теперь** театр будет продолжать культивировать привычную ему иронию, он неизбежно (невольнo) будет впадать в тот интеллигентский скептицизм, который Вам так не понравился у Катаева.

Постановка «Шляпы» есть первый шаг по пути преодоления иронии, интеллигентского скептицизма и интеллигентского высокомерия.

У вас получается, что, ставя «Шляпу», театр продолжает идти по пути «Дороги цветов». Я же, как Вы видите, «Шляпу» **противопоставляю** «Дороге цветов».

Если бы я огласил перед коллективом Ваше письмо ко мне, очень может быть, что многие сказали бы: «Вот видишь! Значит того, что ты хочешь, не нужно совсем. Значит прав N (не хочу называть фамилию – это один из видных работников нашего театра), который заявил: «Что там Захава твердит: тема, идея, тема, идея... Была бы хорошая пьеса, а уж подходящую идею мы к ней как-нибудь подберем».

Я не думаю, Павел Иванович, что в Ваши расчеты входит сыграть на руку такого сорта взглядам.

И мне досадно, что Вы этого значения «Шляпы» для нашего театра не замечаете.

Вы, разумеется, правы, утверждая, что пьеса Плетнева имеет целый ряд весьма существенных недостатков. Но ведь мы не собираемся ставить ее в том виде, в каком она есть. Вариант, который вы получили через т. Вендровскую – это тот же (4-й) вариант, который Вы слышали на заводе № 22 и, следовательно, тот, который театр получил от автора. Никаких следов работы театра с автором на этом варианте нет.

После обсуждения пьесы на заводе мы обсуждали ее еще раз на Художественном совещании и дали автору ряд заданий, для краткого изложения которых нужно не менее листа писчей бумаги. Автор, по-видимому, человек серьезный и скромный, он не страдает манией величия (как, например, Киршон), и поэтому можно рассчитывать, что он к сделанным ему указаниям отнесется серьезно и к 1 сентября мы получим новый, 5-й (и все-таки, может быть, неокончательный) вариант пьесы.

230

Имеется в виду Валериан Валерианович Оболенский (партийный псевдоним Н. Осинский; 1887–1938) – советский экономист, государственный и партийный деятель, публицист. Член Политсовета Театра им. Евг. Вахтангова. Расстрелян.

231

Имеется в виду пьеса В. Лебедева и С. Коляджина «Борьба за Урал» («Иван Кузнецов»), которая не была поставлена в Театре им. Евг. Вахтангова.

232

Урин Дмитрий Эрихович (1905–1934) – писатель, журналист, драматург. Пьесу «Союз матерей» он закончить не успел.

Итак, дорогой Павел Иванович, мое решение о «Шляпе» пока что остается в силе. Изменить это решение до начала сезона (после начала сезона менять его поздно, ибо пьеса пойдет в работу) может только появление в портфеле театра другой пьесы, которая будет удовлетворять моим требованиям больше, чем «Шляпа».

Квалифицированную комиссию для разработки репертуарно-тематического плана мы, разумеется, создадим. Я пока что наметил следующий состав этой комиссии: Антокольский, Куза, Миронов, Горюнов, Русланов, Вы, В.В. Осинский²³⁰ и я. Может быть, у вас есть еще какие-нибудь на этот счет предложения?

Два слова о наших ближайших репертуарных планах. В портфеле нашего театра появилось очень, на мой взгляд, интересное произведение двух совершенно неизвестных молодых авторов (Вс. Лебедева и С. Коляджина) о гражданской войне на Урале 1918 г.²³¹ Так о гражданской войне еще никто не писал. Мне материал **очень** нравится и, если авторы справятся с переделками, которые им заказаны (пьеса требует исправлений и художественных, и политических), я возьму постановку этой пьесы на себя. «Шляпу» эта пьеса заменить не может (это может сделать только пьеса, написанная на **сегодняшнюю**, а не историческую тему), но, может быть, удастся пустить обе пьесы в работу параллельно.

Кроме того для нас пишет Ю. Либединский пьесу о кубанских колхозах и должен сдать ее к 1 октября.

Бессрочно для нас пишут Шолохов, Панферов, Тренев, Славин (нарушивший все сроки), Дм. Урин²³².

Кроме того, имея в виду Пушкинский юбилей в 1937 году, мы заказали пьесу о Пушкине Ал. Толстому. Нам кажется, что если Толстой не схалтурит, а отнесется к заданию не менее серьезно, чем к своему Петру I, то из этого заказа может получиться хорошее дело. Думаю, что моральная ответственность, которая в данном случае ложится на автора, не позволит Толстому схалтурить.

По линии классики я пока что твердо решил ставить «И свет во тьме светит» Л. Толстого. Я, разумеется, понимаю, что это мое решение не может получить утверждение в соответствующих инстанциях, пока я не представлю необходимых принципиальных обоснований и режиссерских комментариев. Это я намерен сделать в самом начале сезона²³³. Буду очень благодарен вам, если вы перечтете эту драму и подготовите на этот счет соображения.

Думаю, что параллельно с пьесой Л. Толстого хорошо будет пустить в работу какую-нибудь из комедий Шекспира (есть два предложения: «Виндзорские проказницы» и «Как вам это понравится»). Ну, это пока только предположение.²³⁴

233

В режиссерской тетради Б.Е. Захавы сохранилась запись: «5/VI 35. Доклад в Наркомпросе об “И свет во тьме светит”» (РГАЛИ. Ф. 3034. Оп. 2. Ед. хр. 108. Л. 45). Готовясь к докладу, режиссер наметил основные тезисы. Главный среди них такой: «У Толстого Сарынцева толстовец, нужно сделать его Толстым» (Л. 46). Наркомпрос заявку отверг. Не помогли ни заготовленные ссылки на статью В.И. Ленина «Лев Толстой как зеркало русской революции», ни параллели с недавним успешным «Егором Булычовым», ни выбор на главную роль Б.В. Щукина.

234

Из планов и предположений Б.Е. Захавы и руководства театра не сбылось ничего. Ни Ю.Н. Либединский, ни М.А. Шолохов, ни Ф.И. Панферов («30-й год» по его роману «Бруски»), ни К.А. Тренев, ни А.Н. Толстой пьес не представили. Вместо пьесы А.Н. Толстого театр отметил пушкинский юбилей «Пушкинским вечером», театрализованным концертом в постановке Б.Е. Захавы. Вместо предполагавшихся «Виндзорских проказниц» и «Как вам это понравится» была поставлена другая шекспировская комедия – «Много шума из ничего» (Постановка И.М. Рапопорта. Режиссер – М.Д. Синельникова. Художник – В.Ф. Рындин. Премьера – 18 ноября 1936 г.).

Черновик. Автограф.
РГАЛИ. Ф. 3034. Оп. 2. Ед. хр. 143.

Крепко жму Вашу руку, дорогой Павел Иванович, и от души желаю Вам хорошего отдыха.

Буду очень благодарен Вам, если Вы откликнетесь на это пространное послание хотя бы несколькими строчками. Пишите мне в Москву на мой домашний адрес: Москва, 34; Большой Левшинский пер., 8а, кв. 27); мне из дома перешлют на дачу.

Ваш Б. Захава

Б.Е. Захава – Ц.Л. Мансуровой

30 сентября 1934 г.
Москва

Дорогая Цецилия!

Чувство искренней моей человеческой любви к тебе дает мне право со всей откровенностью высказать тебе все то, что я думаю о тебе как об актрисе. А то положение, в которое поставил меня театр, обязывает меня это сделать. Я уверен, что ты по-хорошему поймешь те намерения, которые мною руководят, и если то, что я вынужден сказать тебе, причинит тебе некоторую боль, то ты поймешь, что в этом ничуть не больше моего злого намерения, чем в той боли, которую я иногда причиняю моей Катюшке, вынимая у нее из пальца занозу или смазывая йодом царапину. Словом, я ничего не хочу тебе, кроме самого настоящего добра, и, говоря с тобой, ни о чем не мечтаю, кроме твоих будущих творческих побед.

Я решил написать тебе, вместо того, чтобы беседовать устно, потому что надеюсь в письменной форме точнее и убедительнее высказать свои мысли. А с другой стороны, это удобнее и для тебя: вместо того, чтобы реагировать на мои слова, не подумав, не взвесив их как следует, ты будешь иметь возможность тщательно разобраться как в том, что я тебе скажу, так и в самой себе, в своем творческом опыте. Это отнюдь не исключает последующих наших бесед.

Перехожу к делу.

Твоя творческая судьба вызывает во мне большую тревогу. Эту тревогу переживаю в театре не только я один. Но, может быть, никто не думал об этом с такой серьезностью и с таким горячим желанием помочь тебе, с такой обидой за тебя (за твои творческие достижения, которые **могли бы быть**, но не случились), как именно я. Ибо ни у кого нет сейчас такого повышенного чувства ответственности за всех и за каждого, как именно у меня.

На одном из последних спектаклей «Булычова» в ложе сидело общественно уважаемое лицо. Это лицо делилось со мной своими впечатлениями от спектакля. Спектакль ему очень понравился, но вот... Шурка. «Это – нехорошо. Грубо. Она не говорит, а лает (он передразнил). Производит впечатление (он замялся) ... извините, но как будто играет не актриса, а любительница».

Я, разумеется, мог бы наплевать на мнение общественно уважаемого лица и тебе о нем не сообщать. Но это при том условии, если бы я имел, что возразить этому лицу. Вся беда в том, что я с ним был на этот раз почти согласен.

Мнение общественно уважаемого лица не единичное. Подобные мнения (касающиеся твоей игры не только в «Булычове», а и в «Интервенции», и в «Человеческой комедии», и даже – в «Турандот») мне приходилось слышать с разных сторон. Подобные суждения высказывают люди не только посторонние – их можно услышать и внутри нашего коллектива. Если ты их не слышишь, то только потому, что у нас не любят говорить горькую правду в лицо.

И беда в том, что с этими суждениями я очень часто (не всегда) бываю... почти согласен.

Попробую разобраться.

В чем заключаются твои достоинства как актрисы?

1. Внешние данные.
2. Хороший заразительный темперамент.
3. Теплота живого чувства.
4. Наличие юмора.
5. Тренированное тело.

Наличие этих достоинств несомненно. Ими определяется твоя квалификация.

Но что толку в этих достоинствах, когда они замазаны, закрыты, запачканы и искажены до такой степени, что их невозможно разглядеть. Что толку в тренированном теле, когда оно напряжено? В живом чувстве, когда оно находит себе форму, на которой лежит печать сомнительного [вкуса]? В темпераменте, когда он подается с нажимом, грубо и примитивно? Что толку в этих достоинствах, когда актриса вместо того, чтобы пользоваться ими, подменяет их штампами?

Или же еще того хуже – начинает навязывать свои достоинства, любоваться ими, пользоваться не как средством выявления сущности, а как средством понравиться зрителю? Что толку в этих достоинствах, когда актриса начинает кокетничать ими? Во всех этих случаях достоинства эти начинают показывать свою изнанку, из достоинств они превращаются в недостатки.

Что, кроме раздражения у зрителя, может вызвать твой темперамент в «Интервенции», когда в угоду ему текст мнется и комкается так, что зритель не может разобрать ни одного слова? Наплевать зрителю на твой темперамент:



Ц.Л. Мансурова

он хочет слушать пьесу. И этот минимум актер при всех условиях обязан зрителю дать: при всех условиях актер обязан донести до зрителя текст.

Один большой художник (кажется, Брюллов) поправил рисунок своего ученика, сделав два-три едва заметных штриха. Ученик изумился: «Удивительно! Вы чуть-чуть поправили, и рисунок из мертвого превратился в живой!» «В искусстве все дело в этом “чуть-чуть”», – ответил мастер.

Вот чего тебе не хватает, дорогая Цилюша. Тебе не хватает органического знания закона об этом изумительном «чуть-чуть». «Чуть-чуть» светлее, «чуть-чуть» темнее, «чуть-чуть» тоньше, «чуть-чуть» толще – в этом все дело. В этом – мастерство. Ты актриса 1-й категории, «заслуженная», – ты обязана быть мастером. Ты обязана знать, что такое «чуть-чуть».

Ты решила, что Шурка говорит низким голосом. Очень хорошо. Но ведь ты иной раз гудишь таким нестерпимым басом, что не верится, что этот голос может исходить из уст девушки, какая бы она ни была.

«Чуть-чуть» – это чувство меры.

У тебя нет чувства меры.

Ты решила, что Шурка говорит на «о». Очень хорошо. Но ведь ты в своем назойливом оканье топишь роль. Зритель уже ничего не слышит, ничего не воспринимает, кроме этого «о». И я, и другие товарищи (кстати, и автор) тебе несколько раз говорили: брось окать. Это тебе только так кажется, что образ у тебя неразрывно связан с этим оканьем. Это ощущение ложное, его надо преодолеть. Но ты не веришь ни мне, ни товарищам, ни Горькому. Как же быть?

Если ты себя проверишь, то ты увидишь, что ты по-настоящему не серьезна на сцене (в творческом смысле этого слова). **Тебе** (Мансуровой) не важно добиться от партнера того, что нужно образу. Тебе не важно узнать у Доната, что он думает о Булычове, тебе не важно, чтобы Яков Лаптев поверил в серьезность твоего намерения «помогать», тебе (Мансуровой) не важно, чтоб Антонина, с которой ты говоришь по телефону, плюнула на спектакль и пошла с тобой на лыжах и т.д., и т.д.

Ты не живешь в образе, а играешь образ, наполняя свою игру темпераментом вообще, темпераментом грубым и примитивным, темпераментом, заготовленным раз и навсегда про все случаи и для всех ситуаций, темпераментом **не от сущности**. Это – «нутрячество», а не сценическое переживание.

А ты должна быть **мастером**, владеющим внутренней и внешней техникой актерского искусства: настоящим сценическим чувством, идущим от сущности, и тонкой изящной формой выявления, основанной на чувстве меры («чуть-чуть»). И ты **можешь** быть этим мастером. И не когда-нибудь, а **сегодня же** ты можешь им стать. Если бы я не был в этом уверен, я не позволил бы себе говорить все те обидные вещи, которые я наговорил. Мы очень часто не используем

того, что мы знаем, почему-то вдруг плюем на то, чем владеем, и начинаем катиться вниз. Нужно бывает, чтобы кто-нибудь одернул, напомнил.

Я помню, как однажды Евгений Богратионович после одного показа крыл меня в присутствии моих учеников. Он так и сказал: «Борис Евгеньевич, здесь сидят Ваши ученики. В их присутствии заявляю Вам: Вы не знаете, что такое внимание на сцене, что такое общение, что такое задача, что такое сценическая правда». Я слушал, сгорал от стыда и радовался, что у меня лицо замазано черной краской (это был «Потоп», и я был в гриме Чарли): под гримом не было видно, как пылали мои щеки. Прошло **несколько дней**, был новый прогон (все это было в Народном театре у Каменного моста в 1919 г.), и Евгений Богратионович сказал, что Захава идет впереди всех. За несколько дней научиться я не мог, за несколько дней я мог только вспомнить то, что я знал, но чем перестал пользоваться.

Вот и тебе нужно вспомнить. Нужно вспомнить простые, азбучные и в то же время великие истины нашей школы. Нужно сделать в себе какую-то перестановку. Нужно побороть свое чрезмерное актерское самолюбие, которого у тебя бездна. Перестать жить чувствами, источником которых является это самолюбие, и вспомнить **о сущности**. Нужно привести себя в такое состояние, когда идущая от сущности требовательность к себе будет диктовать тебе меру. Нужно мобилизовать внутреннего контролера, который заставит тебя прислушиваться к зрительному залу с одной стороны, и к своему чувству правды – с другой стороны.

Темперамент зазвучит тогда от существа дела, ему при этом будет указана мера, обусловленная необходимостью дикционной чистоты речи и акустическими условиями театра, элементы характерности будут даваться настолько, насколько есть органическое ощущение этих элементов. Ты будешь становиться образом, не переставая быть самой собой, не отрываясь от себя, от своей сущности. Ничего не будешь делать напоказ, а только для партнера. Мобилизованный вкус предохранит тебя от красок грубых и примитивных. Рисунок роли станет тоньше и органичнее, игра – серьезней и внутренне сосредоточенней. Внутренняя собранность, мобилизация душевных и физических сил – таковы признаки творческого состояния актера-мастера. Помнишь, Евгений Богратионович сказал: «Самочувствие актера-мастера на сцене подобно самочувствию акробата, идущего по канату». У акробата все дело в «чуть-чуть», чуть не так, и он полетит вниз головой.

И вот я призываю тебя: мобилизуй себя, собери себя! Это не трудно. Стоит только захотеть. А то ведь дело плохо.

Твой любящий
Б. Захава²³⁵

235

В тетради к черновику письма сделана приписка: «послано 30/IX 1934». То, что оно было получено, подтверждают воспоминания Ц.Л. Мансуровой: «Но один раз на спектакле я пересмеялась, и получилась не Шурка, а какая-то проститутка. Как раз смотрел Захава. Он мне потом такое письмо написал: 14 страниц сплошных оскорблений. Такого не читал, вероятно, никто. Я поняла, что тут излил свою наболевшую режиссерскую душу (спектакль в тот раз вообще шел не очень удачно) за всех на меня одну. Я сказала: “Я тебя поняла: в половине страниц я неповинна, но за вторую половину спасибо”» (Первая Турандот: Книга о народной артистке СССР Ц.Л. Мансуровой / Ред.-сост. С.С. Кауфман и М.В. Щедровицкая. М.: ВТО, 1986. С. 47). В архиве актрисы письмо не сохранилось. Вероятно, оно стало жертвой того темперамента, о котором писал и которого опасался Б.Е. Захава.

Черновик. Автограф.
РГАЛИ. Ф. 3034. Оп. 2. Ед. хр. 108.
Впервые опубликовано: Первая Турандот: Книга о народной артистке СССР Ц.Л. Мансуровой / Ред.-сост. С.С. Кауфман и М.В. Щедровицкая. М.: ВТО, 1986. С. 108–112.

[До 18 июня 1940 г.]²³⁶
Сочи

Боричка, дорогой мой! Как жизнь, как дела? Как чувствует себя Маша, как дети?

В смысле отдыха мы живем тут очень хорошо. ПО утрам лежим на пляже, наслаждаемся морем, купаемся, в воде уже 20°, и бываем счастливы, когда вечером можно погулять, а не идти играть спектакль. Загорели и поправились почти все, на Валю Ершову просто приятно смотреть. Я живу на Ривьере и очень довольна, море рядом, балкон выходит прямо на море, кормят более чем прилично. наших на Ривьере человек 30. Живем тихо, Вася [В.В. Куза] толстеет, Кольцов ловит рыбу – без особой удачи, Миронов продолжает ухаживать за Галей [Г.А. Пашковой], остальные лечатся, ездят в Мацесту. Молодежь живет в гостинице. С едой у них много хуже, едят в ресторане, там неважно и дорого, а Рыжакин²³⁷ считает, что 15 рублей – это вполне достаточно. Ну, о нем можно написать много, ясно одно – дурак, хам, бездельник и ничего не понимает. Он сам живет в «Ривьере», но питаться ездит в Зис'е²³⁸ в «Цюрупе»²³⁹ – там живут Ася [А.А. Орочко], Иосиф [И.М. Толчанов] и Освальд [О.Ф. Глазунов]. У нас есть ему, видишь ли, не по носу! Единственно, что он делает хорошо, это плавает, разбивает камни руками и, кажется, играет в теннис! С Сундаревой²⁴⁰ переписывается, но боюсь, что до женитьбы дело у них не дойдет. Ты знаешь, он, оказывается, поехал с ней в Плесково, остановился там в одной комнате, а когда его спросили «вас можно поздравить?» – он ответил – «нет, это я так». Толя [А.И. Горюнов] хочет осенью поставить этот вопрос на партячейке. Возмутительно! Вот тебе часть его больших и важных действий. Гастроли наши идут не блестяще, вернее, сборы. Правда, мы утешаем себя тем, что съезда в Сочи нет никакого, публики очень мало, билеты дорогие – самые дешевые 9 рублей, организация продажи билетов, как говорит Королев, поставлена плохо, но это все-таки очень неприятно, когда далеко не полный зрительный зал. Очень глупо, что не привезли «Без вины виноватых»²⁴¹, местная дирекция от этого в отчаянии.

236

Последние предвоенные гастроли театр открыл в Сочи (20 мая – 18 июня 1940 г.), где показывал «Принцессу Турандот», «Соломенную шляпку», «Интервенцию», «Много шума из ничего» и «Опасный поворот». Затем переехал в Кисловодск, где оставался до 15 июля, давая выездные спектакли в Ессентуках и Пятигорске.

237

Рыжакин Яков Филиппович – директор Театра им. Евг. Вахтангова в предвоенные годы; директор Театра им. Ленинского комсомола в 1949–1954 гг.

238

«Зис 8» – марка советских городских автобусов, которые курсировали в Сочи в предвоенные годы. Производился на Заводе имени Сталина.

239

Имеется в виду санаторий им. А.Д. Цюрупы.

240

Сундарева Нина Ивановна (1919–2011) – актриса Театра им. Евг. Вахтангова в конце 1930-х гг. Жена А. М. Наля.

241

«Без вины виноватые» А.Н. Островского. Премьера – 14 декабря 1937 г. Постановка И. М. Рапопорта. Художник – А. Д. Гончаров. Музыка Т. Н. Хренникова.

На «Турандот» был Папанин²⁴². Освальд, конечно, про него острил на просцениуме, публика устроила Папанину овацию, а потом в сцене «дивана» – первой загадкой они загадывали «север» – что вышло очень удачно, публика приняла и аплодировала. В большинстве «Турандот» не поняли, одна отдыхающая спросила у Аси [А.А. Орочко] – почему вы не могли достать тут 2-х одинаковых одеял (это про костюм Измаила), а взяли 1 одеяло и 1 скатерть!!

Считается, что лучше всего нравится «Интервенция» и «Опасный поворот»²⁴³.

С грустью думаем о скором отъезде в Кисловодск, там у нас 13 выездных спектаклей. Придется ездить в Эссентуки и Пятигорск!

Боричка, **как школа, как идут зачеты, как сдает мой 1-й курс?** Передай всем поклон, также Галине Григорьевне²⁴⁴, Елизавете Осиповне [Левиной] и Наталии Владимировне [Бубновой]. После 15 июня **сейчас же** переведи деньги на Ксенины [К.Г. Семенова?] путевки за два следующих месяца с 6 июля по 6 сентября.

Чем закончилась история с 50% жалования? Это так возмутительно, что у меня просто нет слов. Надеюсь, что благополучно, а то осенью надо будет судиться.

Имей в виду, что в Сочи я буду до 18 июня, а потом еду в Кисловодский санаторий ЦКБУ, кажется, теперь он называется им. Горького, узнай у Дворина [администратор]. Ну, целую тебя и все твое семейство крепко, крепко, крепко. Маша на даче? Целую еще раз.

Твоя Вера

Автограф.
РГАЛИ. Ф. 3034. Оп. 1. Ед. хр. 472.

242

Папанин Иван Дмитриевич (1894–1986) – советский исследователь Арктики.

243

«Опасный поворот» Д.Б. Пристли.
Премьера – 1 июня 1940 г.
Постановка А. И. Горюнова.
Режиссер – А. И. Ремизова.
Художник – Н. П. Акимов.

244

Коган Галина Григорьевна – преподаватель философии и марксизма-ленинизма в Театральном училище им. Б.В. Шукина в 1930–1970-е гг.

«Выражает» — Впечатление — самое
лучшее, радостное; возбудило — аффект
мимозы — беззастенчивый, интерес, на



В радости — впечатление от счастья
и успеха, радостно, модно и красиво
возбуждено — радость и успех
люди, радостно, здоровые и счастливые

Б.Е. ЗАХАВА
ПАРИЖСКИЙ
ДНЕВНИК **1928**

Поездка Театра им. Евг. Вахтангова в Париж (1928) в отечественной историографии остается малоизученным эпизодом. Подборка рецензий из французских и эмигрантских изданий на вахтанговские спектакли («Принцесса Турандот», «Чудо святого Антония») включена в книгу «Евгений Вахтангов в театральной критике»¹. Что касается непосредственных впечатлений участников, были опубликованы лишь отрывки из дневников Л.П. Русланова и короткие воспоминания Н.П. Русиновой².

О первых зарубежных гастролях (Прибалтика, Швеция, Германия), складывавшихся весьма драматически (1923), Б.Е. Захава оставил подробные воспоминания, которые были опубликованы³. Но его же записи о парижских гастролях до сих пор оставались не известны. Публикуемый материал ценен тем, что дает взгляд изнутри. Представляют интерес и сравнения отечественного и европейского быта, чаще всего горестные, изредка горделивые.

Архивисты РГАЛИ обозначили документ как «Дневниковые записи о поездке в Париж», однако характер этих заметок позволяет усомниться в том, что перед нами дневник в буквальном смысле слова. Прежде всего обращаешь внимание на ровный почерк, а ведь некоторые записи должны были делаться в поезде. Во-вторых, все записи сделаны одними и теми же чернилами и одним и тем же пером, что вряд ли возможно в путешествии. Бросается в глаза и то, что в тексте, датированном конкретным числом, автор обнаруживает знание и опыт, которые могли прийти только позже. Кроме того, в этой же тетради после записи о прибытии в Москву Б.Е. Захава возвращается к началу поездки и пытается еще раз перебелить дневник. Скорее всего мы имеем дело с дневником как литературным жанром. Легко предположить, что дорожные заметки Б.Е. Захава переписывал набело и литературно обрабатывал, предполагая публикацию. Можно только догадываться, почему она не случилась. Возможно, из-за того, что автор в ней выглядел

1

Евгений Вахтангов в театральной критике / Ред.-сост. В.В. Иванов. М.: Театралис, 2016. С. 178–181, 546–561.

2

На гастролях в Париже (Из дневников Л.П. Русланова и воспоминания Н.П. Русиновой) // Русланов В. Л. Дом в Левшинском. М.: Новый хронограф, 2008. С. 143–160.

3

Захава Б.Е. Первая зарубежная гастрольная поездка вахтанговцев // Захава Б.Е. Воспоминания. Спектакли и роли. Статьи / Сост. и авт. коммент. Н.И. Захава. Ред. Г.П. Каптерева. М.: ВТО, 1982. С. 85–102.

недостаточно советским, а сравнения европейского и советского быта чаще всего складывались не в пользу последнего.

Театр им. Евг. Вахтангова и Государственный еврейский театр (ГОСЕТ) под руководством Алексея Грановского были приглашены режиссером Фирменом Жемье, основателем Всемирного театрального общества, для выступления в рамках Всемирного театрального конгресса, где обсуждался широкий круг проблем. Связаны они были с авторскими правами драматурга, режиссера, хореографа, композитора, положением актеров и др., большинство сохраняют актуальность и поныне.

Центральное место в публикуемом документе занимает описание бурных событий, связанных с показом «Виринеи» Л. Сейфуллиной и В. Правдухина. Рецензии на этот спектакль, опубликованные в эмигрантской прессе («Возрождение», «Последние новости», «Дни») и помещенные в Приложении, дополняют свидетельства Захавы.

Записи Б. Е. Захавы публикуются по оригиналу, хранящемуся в РГАЛИ (Ф. 3034. Оп. 2. Ед. хр. 103).

4

Мама – Захава (Логвинович)
Лидия Ивановна (?–1955).

5

Миша, Борис – братья М.Ф. Некрасовой.
Михаил Федорович – врач-терапевт;
Борис Федорович (?–1942) – электрик
в Театре им. Евг. Вахтангова.
Погиб на фронте.

6

Наум Григорьевич – друг Л.И. Захавы.

Поездка в Париж

7 июня [1928 г.]

Отъезд из Москвы с б. Александровского вокзала. Провожают мама⁴, Миша, Борис⁵, Наум Гр.⁶ Толпа провожающих на перроне. Много цветов: сирень, розы. Хорошо.

8 июня

Ночь спал скверно: холодно. В 7 часов утра переехали польскую границу и сели в польский вагон. Купе – 8 мест. Теперь сидеть до Парижа – о, Господи! Бережем валюту – правительство разрешило взять с собой валюты на 300 руб. каждому. Смету же театра на поездку урезало до минимума.

До последней минуты перед отъездом не знали, едем или нет: административный отдел задерживал разрешение, валютное управление все никак не могло ни на что решиться. Правительством же командировка театра решена задолго. Странная у нас какая-то государственная машина! В результате едем без передового. Что-то будет? А ведь мы должны представлять собой советское театральное искусство. Международный театральный конгресс в Париже – не шутка!

Пилсудский Юзеф Клеменс (1867–1935) – польский военный, государственный и политический деятель. В результате «майского переворота» в Польше (1926) установил квазипрезидентский авторитарный режим, опиравшийся на армию и сторонников Пилсудского, известный как «санация» («оздоровление»), под которым имелось в виду восстановление морального здоровья общества.

Пока же сидим в купе III класса, как сельди в бочке. Состояние скверное: тяжелая голова, хочется спать.

7 ч. 30 мин. – Варшава. Поезд стоит 2 часа. Берем авто, едем по городу. Прекрасный город.

Много зелени. Очаровательна Уяздовская аллея, театр хорош, но облупленный. Мостовая – асфальт и торцовая. Торцовая – скверная, давно не отремонтированная. У могилы Неизвестного солдата – остановка. Вылезает из автомобиля. Шофер напоминает, что у могилы нужно снять шляпы. В его голосе неодобрение и к могиле, и к сниманию шляп. Предупреждает из доброжелательства к нам: как бы не было скандала. Могила у входа в роскошный парк. Много цветов! В больших урнах колышется огромное пламя. Это – «неугасимые лампы». Красиво. Случайные прохожие, проходя мимо, снимают шляпы.

Свою «могилу» поляки собезьянничали у французов. Им хочется, чтобы у них все было, как в Париже.

Польская буржуазия и военщина страдают манией величия. Большой театр у них называется Великим, гимназисты – студентами, студенты – академиками. Спрашивается: как же называются академики?

Пока мы ездим по городу, Басов разговорился с шофером. Шофер жадно расспрашивает о Москве. Басов отвечает осторожно, но постепенно осторожность тает: шофер полон сочувствия. Угрюмо показывает на роскошные особняки, в которых комфортабельно живут польские буржуи. «Мы подождем, мы подождем», – шепчет Ал. Попов, покачиваясь на мягком сиденье автомобиля.

Улицы полны народом. Публика почище московской, но нельзя сказать, чтобы уж очень шикарная: всякие попадаются. В общем – дешевка, это еще не Европа.

Ого! Что это? Идет отряд солдат, отряд небольшой. Лица у солдат дурацкие, маршируют отчетливо, старательно. Впереди оркестра капельмейстер с огромной серебряной булавой. Но что самое замечательное, это – факелы! Крайний солдат в каждом ряду держит в руках горящий факел. Вот так-так! Это – здорово. Оказывается – это бригада Пилсудского⁷, личные телохранители, так сказать.

Пан Пилсудский выздоровел, – объясняет шофер, – вот они и празднуют. За отрядом вприпрыжку бегут зеваки. На тротуарах останавливаются, машут шляпами. «Смотрите, кто радуется, буржуи радуются. Найдите здесь хоть одного рабочего», – говорит шофер, мрачно глядя на всю эту картину.

«Мы подождем, мы подождем», – шепчет Попов, покачиваясь на мягком сиденье автомобиля.

12 ½ ночи. Сажу на откидном стульчике в коридоре. Маша [М.Ф. Некрасова], скрючившись, спит в купе. Тоскливо: впереди еще целая ночь, потом Берлин и... еще ночь!

Подъезжаем к Калишу. Разговорчивый еврей из Лодзи жалуется: Почему ваши внешнюю торговлю не разрешают? Эх, сколько бы мы вам товаров из Лодзи повезли: по 8 поездов в день! Ей-богу! А то разве это торговля?

9 июня

10 часов 10 мин. Франкфурт-на-Одере. Красиво. Весело. Черепица. Солнце.

Наконец, Берлин. Железо и сталь. Мощь. Сила.

Берлин в 23-м году и теперь – колоссальная разница.

Тогда во всем – тревога, забитость, приниженность побежденных. Теперь – уверенность, солидность, добротность. Железнодорожные служащие, полисмены важны, монументальны. Тщательно закрученные усы, отлично выбритые крутые подбородки, безукоризненно начищенные ботинки, добротной поблескивает сукно на форменных тужурках. Порядок во всем. Покой. И в то же время желчный немецкий темперамент ежесекундно готов вспыхнуть: он вспыхивает тогда, когда нарушается порядок.

Едем по городу на верхнем этаже автобуса. Отсюда удобно наблюдать улицы. В центре, на Friedrichstrasse, движение регулируется автоматически, при помощи висящих на перекрестках над мостовой огромных фонарей. Фонарь зажегся красным, и улица стала, окаменела, пешеходы торопятся пройти улицу. Фонарь зажегся зеленым – табуны автомобилей помчались снова. Хорошо. Добротно.

Басов на вокзале обращается к какому-то человеку, с виду похожему на отставного солдата, за какой-то справкой. Тот отвечает неохотно и грубовато. Басов настойчив: я, видите ли, приезжий, только что из Москвы... Лицо собеседника мгновенно меняется: «Aus Moskau?! Aus heiliges Moskau?! Из Москвы? Из святой Москвы?!» И он долго и горячо трясет руку, он подробно объясняет Басову то, что нужно. Басов уже понял, он торопится, он хочет уйти, но тот не отпускает его от себя, он снова трясет ему руку, он снова и снова повторяет: «heiliges Moskau!..» Ох, на какой зыбкой, на какой неверной почве восстанавливает свою добротность немецкая буржуазия, ох, как трудно ей держать свой железный немецкий темперамент под маской солидной немецкой самоуверенности.

8 часов до отхода поезда.

Бродим по городу. Кое-что купили в «KDW»⁸. Я купил себе желтые полуботинки у Лейзера. Хорошие полуботинки! Пьем пиво и едим сосиски в пивной. Чудное пиво! Превосходные сосиски! Острые, нежные, розовые такие. В роскошном кафе пьем гренадин со льдом. Тянем через соломинку. Наши актрисы стараются держать соломинку по-европейски: изящно отставив мизинчик. И, о ужас! – ногти грязные. Хохочем! – нет, не похожи мы на европейцев. Особенно я в моем советском картузе. Попов успел обзавестись великолепной шляпой и хвастает.

8

«KDW», «KaDeWe» – «Kaufhaus des Westens» («Торговый дом Запада») – универсальный магазин в берлинском районе Шенеберг. Некогда считался крупнейшим в континентальной Европе и входил в пятерку самых крупных универмагов мира.

Снова бродим по улицам. У церкви толпа: свадьба! Останавливаемся. На небольшой площадке перед папертью, огороженной веревочными загородами, толпится кучка людей в цилиндрах. Забавно: точно в театре, на сцене. Сосредоточенные, важные... Вот дураки! Один в цилиндре что-то горячо и сердито толкует священнику. Надо думать – торгуется.

Устали страшно. Маше почти дурно. Она готова заплакать от усталости. Скорей такси! На вокзал! Приехали. 3 часа до отхода поезда. 3 часа в зале III класса. Пьем чай с лимончиком.

Опять вагон. Опять стою в коридоре до рассвета. На рассвете – Рур! Вот это – да! Вот это мощь! Знали французы, за что воевали, знали, что оккупировать! Трубы, трубы, трубы! Царство промышленного труда! Газы из угольных отбросов, из одних отбросов!... Тоннели. Зеленые склоны гор. Великолепные пейзажи сменяют друг друга и сами сменяются закопченными храмами человеческого труда! Ах, хорошо!

Кельн. Поезд стоит полчаса. Торопимся на площадь перед вокзалом. Там, у самого вокзала – Кельнский собор! Потрясающе! Никакие фотографии, никакие гравюры не в силах передать то, что являет собой подлинник. Каменная громада – легче пуха. Она сейчас оторвется от земли и улетит в это серое небо. А небо – пасмурное, идет дождь и рождает великолепный фон для этого чуда средневековой архитектуры.

Мельком успеваем заглянуть внутрь и сейчас же назад к поезду (внешний вид собора поражает больше, чем внутренность).

Едем дальше. Бельгия. Страна контрастов. Здесь величие индустриального труда мирно уживается с мещанской идиллией игрушечных чистеньких домиков с занавесочками на окнах, с цветущими изгородями, увитыми розами. Земля разбита на этикетки: немножко пашни, немножко пастбища, немножко огорода и цветничок. Странное впечатление производит эта теснота после наших российских просторов. Но радостно глядеть, как культурный, рациональный труд дает заслуженный человеческим разумом результат. Нам бы немножко этого разума, этой культуры на наши просторы, этой чистоты, этой опрятности жилищ и дворов. А дороги! Асфальтовые проселочные дороги, – способен ли наш мужичок-серячок увидеть это счастье хотя бы во сне. Нет, его воображение, его фантазия, его мечта окажутся бессильными, чтобы хотя бы погрезить немножко о том, что здесь реально существует, – настолько это для него невероятно, безнадежно неосуществимо, невысказано. Будьте прокляты, вы, державшие за узду, тянувшие назад, не пускавшие к культуре, к свету, к Европе родную страну! Будьте прокляты, вы, славянофилы, поклонники кислых щей и медного самовара, болтуны, толковавшие о нашей-де самобытности, о нашей якобы особой культуре! Хотели «особой», не создали никакой. Спасибо западникам, спасибо Тургеневу, спасибо всем бор-

цам за приобщение родной страны к интернациональной мировой культуре! Спасибо, наконец, Петру Великому! – без него, пожалуй, до сей поры ходили бы мы с бородами по колено и в кафтанах до пят: хоть бороды обрил, – и на том спасибо! – великий был человек!

Граница Франции. Пожалуйте в таможеню! Осмотр. Ах, какой великолепный чиновник! Вот какого комиссара нужно в «Чудо святого Антония». Огромного роста, широк в плечах, великолепное черное пальто и усы, что за усы! Фигуру же свою несет так, что хоть воду в стаканах ему на плечи поставь, не расплескает. Длинным указательным перстом он слегка поковыривает в наших чемоданах: брезгливо и презрительно – тощ и невзрачен багаж едущего в Париж русского актера. Однако российские папиросы у большинства русских актеров брезгливый чиновник отобрал: советский табачок, знать, им нравится.

! 10 июня в 4 часа дня – Париж!

На вокзале встретил Фирмен Жемье⁹. Вышли на вокзальную площадь. Жемье сам бегаёт, ловит для нас такси. Помогает то тому, то другому устроить рядом с шофером свой чемодан. Захлопывает дверцы автомобилей. Славный старик. Доставили мы ему хлопот.

Сели. Поехали. Первое впечатление от Парижа – ничего особенного. Кажется даже, что Берлин получше, как-то импозантнее, грандиознее. Уличная толпа здесь проще, чем в Берлине. Там все как будто одинаково солидно и добротны, в центре города, разумеется. Здесь же повсюду всякие попадаются: безукоризненный костюм денди уживается рядом со скромностью помятых брюк пролетария, крикливый наряд проститутки – с потрепанной одеждой студента.

Приехали. Небольшая, но опрятная гостиница: Trianon-Palace на Rue de Vaugirard. Недалеко от Сорбонны, от Латинского квартала, от Notre Dame de Paris. Театр Odéon в 2-х минутах ходьбы. Помылись, поели и спать. Мягкая огромная постель – какое счастье!

11 июня

Восстав ото сна и закусив в кафе, сели на такси и поехали к Наташе¹⁰.

По мере того, как мчит автомобиль все ближе и ближе к центру города, мало-помалу начинаем входить во вкус, начинаем понимать, чем велика и прекрасна мировая столица. И понятно становится, почему Берлин поражает сразу, к Парижу же нужно приглядеться попристальней. Берлин – это современность. Его мощь – мощь современного индустриального центра. Он могуч, но груб, великолепен, но примитивен. Он – молодой город. Когда в Париже бушевала великая революция, Берлин как центр, как столица почти не существовал. Париж – другое дело, Париж – это история, это века. Притом – история талантливейшего народа, влюбленного в жизнь и красоту. Берлин – это сегодня.

9

Фирмен Жемье (Firmin Gémier; 1869–1933) – французский актер, театральный режиссер и театральный деятель. В 1920 г. основал Национальный народный театр, оставался его руководителем до конца жизни. В 1922–1930 гг. также возглавлял театр «Одеон».

10

Наташа – Гриш (Логвинович) Наталья Ивановна (?–1966) – сестра матери Б.Е. Захавы – Лидии Ивановны.

Париж – это вчера, и позавчера, и даже позапозавчера. «Сегодня» Парижа – ничтожно. Оно настолько хуже «сегодня» Берлина, насколько нынешний французский товар хуже немецкого. А он много хуже! Париж – это прошлое. Но какая красота в том прошлом! О Берлине уже не хочется и вспоминать.

Каждая площадь прекрасна, каждое здание на площади прекрасно, но прекрасна и каждая деталь на каждом здании: этакая какая-нибудь завитушка, а сколько в ней изящества, непередаваемой словами прелести!

Вот мост через Сену, набережная, Лувр, напротив Тюильрийский сад. Мчит автомобиль, и вот, наконец, чудо из чудес: Place de la Concorde, единственная в мире по красоте и размерам площадь: дух захватывает! Растерянный, гляжу по сторонам, автомобиль лавирует среди множества других, какая-то карусель, в глазах рябит. Площадь Согласия проехали, и вот уже другая – la Madeleine, вот какой-то бульвар, вот автомобиль завернул в узенькую улицу – стоп! – приехали. Вылезаем, смотрю на счетчик, совсем пустяки. Плачу, шофер мне что-то говорит, я ни бельмеса не понимаю, показываю на счетчик, вновь считаю деньги – верно! Он же, по-видимому, не согласен и как будто уже начинает ругаться. Что же делать?

Вдруг сзади меня: «Боря! Ты?!» – Александр Георгиевич [Гриш¹¹]. Слава Богу! Оказывается, здесь шоферам полагается давать на чай. Впрочем, немного: 1 франк (8 копеек). Гриш разделался за меня с шофером, и мы вошли в подъезд и поднялись по другой деревянной лестнице.

Небольшая квартирка в 4 комнаты. Наташа нам рада. Она похудела, постарела. Какая-то печальная, лиричная. Жалко ее. Зойка¹² очаровательна. Гриш напоминает Пеховича¹³. Только симпатичнее, культурнее.

У Наташи отобедали. Потом отправились за наиболее срочными покупками под предводительством Гриша. Далеко ходить не нужно: квартира Гриша в самом центре города, в самом пекле: в 2-х минутах ходьбы от Grand Opéra.

Ну и движение здесь! Душа замирает с не привычки, когда переходишь улицу. Вздых облегчения вырывается невольно, когда окажешься, слава тебе Господи, на другой стороне: словно реку переплыл.

А есть места, где и вовсе нельзя перейти, пока полисмен не остановит движения. Когда накопится на углу табун пешеходов, жаждущих переправы, полисмен делает знак рукой, – просто рукой: нет у него никакого жезла, никакого семафора, коими снабдило МКХ¹⁴ милиционеров на Петровке и на Кузнецком, махнет только эдак ручкой, и, словно зачарованная, вся улица, как муравьями, наполненная бешено мчащимися автомобилями, – замрет, застынет, оцепенеет. Переправился табун пешеходов, снова движение рукой – и, словно охотничьи собаки в погоню за зверями, разом срывается с места вся стая дрессированных машин: вся, целиком, начиная от тех, которые здесь, рядом с полисменом, и кончая теми, что виднеются там, далеко у следующего

11

Гриш Александр Георгиевич (?– после 1966) – муж Н.И. Гриш (Логвинович). Вскоре после революции семья Гриша эмигрировала. Жили в Париже. Последние годы провели в богадельне под Парижем.

12

Зойка – Гриш Зоя Александровна, дочь Н.И. и А.Г. Гриш. Танцевала в ночном клубе. Позднее работала телефонисткой.

13

Пехович – неуст. лицо.

14

МКХ – Московское коммунальное хозяйство.

перекрестка. Ведь вся улица буквально «набита» автомобилями, кишит ими, иногда даже бывает «забита» ими. Тогда образуются пробки, и их несчастные пассажиры бывают вынуждены тратить полчаса на путешествие, для которого по свободному пути достаточно 10-ти минут.

Вот мы в Парижском универсальном магазине. Непривычному человеку кажется, что он находится среди первозданного хаоса. Толпы людей, груды товаров, вихрь из красочных тканей и дамских нарядов. Разберись-ка тут, непривычный человек, да еще без знания языка!

Однако мало-помалу начинают проступать контуры строжайшей организации. Вот мы в отделе, где продают белье. Я выбрал себе сорочку и пару носков. Идем к кассе. «Плати!» – говорит Гриш. Плачу. Сумму, которую я должен заплатить, называет кассиру подошедшая уже сюда продавщица (никаких чеков она, стало быть, не пишет). Я расплатился, старательно посчитал сдачу, вижу, продавщица моя куда-то побежала с моей рубашкой и носками. Я было за ней. «Стой на месте. Не волнуйся!» – урезонивает меня дядюшка. Стою. Через минуту та же продавщица вручает мне уже завернутый пакет: «Merci, Monsieur!», «Bonjour, Mг!», «Bonjour, Madame!». Все! – дело сделано. Хорошо! Не надо стоять в очереди, ни к товару, ни к кассе, ни за купленным товаром. Все делается как бы само собой. Все – для удобства покупателя.

Если вы хотите купить какой-нибудь скромный джемпер, перед вами вывернут груды джемперов, вас завалят джемперами – выбирай любой! С непривычки трудно, глаза разбегаются, вы теряете ваши критические способности: где же тут, из всей этой груды, выбрать такой, который соединял бы в себе максимальную прочность с абсолютным изяществом и в то же время был бы вам по карману, трудно! Отчаявшись, вы зажмуриваете глаза и говорите наугад: ну, вот хоть этот!.. Хорошо, если с вами есть опытный гид: он вас направит, он вас спасет от никчемной покупки, а то беда! Если вы покупаете много вещей в разных отделах, – например, тут бритву «Жилет», там полдюжины белья и 3 галстука, здесь – дорожный костюм и непромокаемое пальто, там шляпу, а там – желтые полуботинки, то вам совершенно нет необходимости в каждом отделе беспокоить



себя уплатой денег и таскать за собой по разным этажам гору накупленного уже добра – нет, здесь все предусмотрено ради вашего удобства. Внизу, при входе вы берете такую небольшую книжечку, в эту книжечку в каждом отделе записывают вашу покупку, и все. Когда вы выходите из магазина, вы предъявляете эту книжечку, вам вместо нее выдают квитанцию, записывают ваш адрес и заявляют: «Сегодня в 6 часов вечера вам будет доставлено в отель». Отлично. Вы отправляетесь домой, обедаете, отдыхаете и, эдак часов в 5, начинаете волноваться: фу ты черт, а я собирался в Булонский лес, а теперь вот сиди и жди этих дурацких покупок! Лучше бы уж я их с собой взял, был бы по крайней мере свободный вечер, – ах, ты, дьявол!». «Не волнуйтесь, товарищ, – успокаивает вас опытный человек, – надевайте шляпу и едем в Булонский лес». «А покупки как же?» «Говорят вам, не волнуйтесь, не пропадут ваши покупки. Едем». Махнув на все, вы едете в Булонский лес, после этого смотрите ревью, пьете оранжад в кафе на Монмартре и поздно ночью возвращаетесь в отель. Отворяя дверцу лифта, консьерж вам почтительно сообщает: «Ваши покупки, сударь, от “Лафайет” получены, они у вас в номере, счет оплачен». Хорошо? Очень хорошо! Однако мой совет неопытному путешественнику – не задерживать уплату денег по счету. А то в вихре парижской жизни об этом счетике можно и позабыть, а перед отъездом, когда вы будете тревожно спрашивать себя, хватит ли у вас денег, чтобы оплатить счет гостиницы и за 2 ванны и 12 малых завтраков (кофе с бутербродами), Вам неожиданно присовокупят и счет от «Лафайет», и, уверяю вас, вы будете весьма неприятно поражены.

Впрочем, обо всем об этом я узнал гораздо позднее. Пока же я, совершенно ошалелый, бегал по магазину за Гришем. Сменил-таки свой советский картуз (который по непонятной для меня причине вызвал неистовый восторг моей маленькой кузины), и на моей голове красуется теперь европейская серая фетровая шляпа. Купили часы, бритву и еще кое-какие пустяки.

После магазинов пили чай у тетки. После чаю Гриш пошел нас провожать домой. Прошли пешком до Place de Concord. Долго любовались площадью при свете заходящего солнца. Незабываемо! Вид на Елисейские поля, кишачище автомобилями, на самой площади!.. Стоим мы в самом центре площади, у Обелиска, вывезенного Наполеоном I из Египта (Обелиск весь испещрен египетскими письменами). Кругом нас в разных направлениях носятся авто. Благодаря огромным размерам площади автомобили кажутся непривычно маленькими. По гладкому асфальту движутся они вокруг нас совершенно бесшумно – только гудки тутукают, – и вот вдруг начинает казаться, что это вовсе не автомобили, что это живые существа, множество стальных живых существ. Они похожи на муравьев: кажется, они на площади, как муравьи в огромном муравейнике, обходят друг друга, сталкиваются этак своими носиками и снова

расходятся; – бороздят бесшумно площадь во всех направлениях живые машины и перекликаются друг с другом такими гортанными голосами: ту-ту, ту-ту, ту-ту-у-у-у!

Сели на метро под предводительством Гриша. «Унтерgrund» в Берлине и «метро» в Париже – разница существенная. Там основательно, практично, экономно (ничего лишнего), здесь просторно и изящно: изящные вагончики, просторные перроны. Тух-тух-тух-тух – поехали. Прежде чем идти домой, зашли в кафе. Парижское кафе! Улица и кафе совсем не то, что у нас: улица, чтобы пройти из одного места в другое, кафе, чтобы выпить стакан кофе со сливками. Улица и кафе – это жизнь Парижа, это жизнь парижанина.

Кафе – это украшение улицы, это место отдыха, место любви, место дружеской беседы (вместо нашего «самоварчика»), место деловых встреч и любовных свиданий, место коммерческих сделок и дружеских прощаний, политических заговоров и поэтических вдохновений. Улицы Парижа – это как большой дом, асфальтовые мостовые чище, чем паркет в московских квартирах, ясное солнце дает тепло и свет, а ночью бездна электрических огней, заливающих улицы, сверкающих в зеркальных окнах бесчисленных кафе, манит и зовет парижанина из тесных клеток квартиры на широкий простор бульваров и авеню, кишущих народом. Да, Париж это улицы Парижа и кафе – это большой дом парижанина. И чувствуют здесь себя люди непринужденно и свободно, как дома: целуются и обнимаются открыто на глазах у всех. Женщины сидят в кафе нередко на коленях у их мужчин, они ласкают друг друга открыто. Никто на них не обращает внимания, никому до них нет никого дела. Даже уличные писсуары в Париже откровенно расставлены на тротуарах, а не как у нас: в укромных уголках бульваров – стыдливо и целомудренно. Откровенный народ парижане, ни дать, ни взять – кошки на крыше в весеннюю теплую ночь!

Говор толпы в кафе – не то что у немцев в пивной, там такое солидное гудение, здесь веселый плеск и буйный рокот. Там – тяжеловесное пиво, от которого у немцев вырастает живот, здесь нежное вино, от которого шляпа сама собой сдвигается на затылок, тросточка лезет под мышку, и рот собирается в дудочку и сам собой высвистывает модную гривуазную песенку.

Попробуйте вы у немцев бросить окурки на пол в пивной, а здесь сколько хотите! В сущности говоря, больше и некуда девать окурки, ибо пепельница в парижских кафе не полагается. Легче бросить на пол, чем искать пепельницу, – вот французы себя и не утруждают – свободолюбивая нация! И тем не менее, представьте себе – чисто в кафе, просто очень чисто.

Ошалелый от всех впечатлений дня, улегся я в постель и тотчас же крепко заснул.

12 июня

С утра поехал на такси – мерить фрак для «Турандот» к портному. Увы! – к спектаклю будут готовы только 2 фрака – мой и Шихматова. Остальным придется играть в наших доморощенных. Это результат нашего опоздания в Париж на 1 день из-за формальных проволочек в Москве. В итоге – непроизводительный расход, ибо незачем было заказывать в Париже фраки (они были заказаны по почте с тем, что к приезду будут готовы к примерке, а к спектаклю совсем), незачем их было заказывать, раз самый ответственный первый спектакль придется играть в своих московских.

15

Нивинский Игнатий Игнатьевич (1880–1933) – график, живописец, архитектор. Наибольшую известность ему как театральному художнику принесло сотрудничество с Е.Б. Вахтанговым («Эрик XIV» и «Принцесса Турандот»).

После портного поехали в театр. Там меня ожидало неприятное известие: часть декораций «Турандот» еще не приехала. Нивинский¹⁵ (слава тебе Господи, что он с нами!) экстренно выходит кое-как из положения: недостающие части спешно заменяются новыми, наскоро и примитивно сколоченными по указаниям Игнатия Игнатьевича.

Театр – приятный. Но за кулисами – скверно, грязно, неряшливо, неопрятно. Оборудование сцены – неважное. Пол сцены расшатан так, что скрипит от каждого шага. Световое оборудование и вовсе никуда. Вот тебе Европа!

А ведь «Одеон»¹⁶ считается 2-м или 3-м по значению театром в Париже!

У нас теперь даже в провинции лучше. Долго вожусь с Костей¹⁷ с установкой света. Потом отправляемся обедать в русский рестораник («Кавказ»), где подают разные «бывшие» люди. Слава богу, можно говорить по-русски, можно спросить себе борщ и отбивную котлету.

Кстати о «бывших» людях. Они теперь не те, что были в 23-м году. Они не брызжут слюной, как тогда, не печатают теперь в своих газетах всякого рода небылиц о еженедельных восстаниях в Москве, об осаде Кремля, о зверствах ГПУ и т.п. То, что теперь у них в газетах, – это правда. Впрочем, эта «правда» подобрана и преподносится тенденциозно, но все же «правда», которую белые газеты выуживают из «Правды» и «Известий». Теперь у них на все лады трактуется случай с дебошем безработных у Биржи труда в Москве и разоблачения Черчилля, якобы неопровержимо доказывающие, что советские торговые организации в Лондоне оказывали материальную помощь английской компартии. Об этом пишут, об этом говорят, об этом знают мельчайшие подробности. В разговорах с белыми стараешься быть как можно осторожнее, но трудно удержаться от спора – хочется убедить в своей правоте близких людей: на что они рассчитывают? Они рассчитывают теперь, главным образом, на естественное перерождение советской власти. Они предсказывают крах нэпа. Этот крах должен привести к одному из двух результатов: или большевики, убедившись в том, что нэп не оправдал их ожиданий, снова завинтят гайки по рецептам апологетов военного коммунизма – тогда восстание крестьянства и конец советской власти, или же они капитулируют перед капиталистическими элементами

16

Театр «Одеон» – один из шести французских национальных театров, расположенный рядом с Люксембургским садом, близ станции метро «Одеон». Здание было построено в период между 1779 и 1782 гг. в подражание зданию «Комеди Франсез». Был открыт королевой Марией Антуанеттой в 1782 г. В 1920-е гг. его возглавлял Фирмен Жемье.

17

Костя – Тюльпин Константин Федорович (1899–1944), заведующий осветительной частью Театра им. Евг. Вахтангова.



Вахтанговцы на фоне
театра «Одеон».
В центре Ф. Жемье

и сдадут добровольно свои главные крепости – монополии внешней торговли и организацию международных революционных сил (Коминтерн), и тогда, опять-таки, конец большевизма и диктатуры пролетариата.

Нынешняя позиция большинства эмиграции существенно отличается от прежней: они теперь почти готовы признать советскую власть, они не спорят о том, что в России теперь совершается огромная созидательная работа, они многое готовы не только признать, но и даже приветствовать, они, больше того, всё готовы признать и приветствовать, за очень маленьким исключением, а именно, кроме монополии внешней торговли, а главное, кроме этой «безумной траты народных средств» на дело организации международной революции. Эх, дураки большевики! – говорят они: как бы они могли поднять страну, промышленность, земледелие, если бы все те средства, которые тратятся на Коминтерн, запустить на [внутреннее] хозяйственное строительство.

18

Довгалецкий Валериан Савельевич (Саулович; 1885–1934) – революционер, политический и государственный деятель, дипломат. В 1924–1927 гг. – полпред и торгпред СССР в Швеции; в 1927 г. – полпред СССР в Японии, в 1928–1934 гг. – во Франции.

19

Отклики парижской прессы на «Принцессу Турандот» см.: Евгений Вахтангов в театральной критике / Ред.-сост. В.В. Иванов. М.: Театралис, 2014. С. 546–561.

20

«Дни» (Берлин, 1922–1925; Париж, 1925–1933) – русская эмигрантская ежедневная (с конца 1928 г. еженедельная, а затем двухнедельная) газета эсеровского направления. В 1927–1933 гг. – редактор А.Ф. Керенский. Рецензия на «Принцессу Турандот» в «Днях», подписанная К.П. (раскрыть псевдоним не удалось), была основана не столько на непосредственных впечатлениях, сколько на прочитанной книге, выпущенной вахтанговцами («Принцесса Турандот» в постановке Третьей студии МХТ им. Евг. Вахтангова. М.; Пг., 1923).

21

«Последние новости» (1920–1940) – внепартийная леворадикальная газета, ставшая самым популярным изданием русской эмиграции. С 1921 по 1940 г. главным редактором был П.Н. Милюков.

И странно: когда споришь с эмигрантами и таким образом выясняется абсолютная враждебность наших позиций, они не отстают от тебя, не заметно никакого с их стороны возникновения враждебности лично к тебе, напротив, они как-то присасываются к тебе: ты уже стараешься изменить тему беседы (довольно политики!). Они же вновь и вновь стараются повернуть разговор вспять, они смотрят на тебя с любопытством, они говорят: «ну, и здорово же Вас там обработали!» – а в глазах у них ты начинаешь читать иное. Что же это «[они]»? Это – **зависть** – острая, страстная зависть. А за завистью **тоска**. Ведь и собаки тоскуют на чужбине, а ведь это люди. И эти люди завидуют тем, которые могут жить на родине, и не только физически могут жить, но и морально.

Любопытный случай в гостинице. Маше что-то понадобилось спросить, и она обратилась к лакею в коридоре и долго терзала французский язык, чтобы объяснить ему, что было нужно. Он отвечал ей по-французски. Спустя некоторое время они услышали, что этот самый лакей (молодой человек) говорит с кем-то по-русски. «Почему же вы не сказали мне, что вы русский, и заставили меня мучиться с французским языком?» – спросила она его. Он очень смутился и покраснел: «Я думал, вы не захотите говорить со мной по-русски». Этот лакей оказался бывшим офицером. Стало быть, в эмигрантской среде есть люди, которые полагают, что советская интеллигенция должна их презирать, и чувствуют, что это презрение им по заслугам. Это отрадно. Полагаю, что такое явление возможно, главным образом среди молодежи.

К нам в гостиницу часто приходил продавать белье бывш. генерал. Он безукоризненно вежлив и корректен, и никаких лишних разговоров помимо дела. Но и у него в глазах можно прочесть ту же эмигрантскую тоску.

После обеда в «Кавказе» – отдых в отеле перед спектаклем.

Наконец спектакль («Турандот»). Увы! – публики немного. Причина – это полное отсутствие рекламы.

Оказывается, Жемье боялся расходоваться на рекламу, так как до самого нашего приезда он не знал толком, приедем мы или нет. Он несколько раз запрашивал об этом телеграммами в Москву, но наша администрация вынуждена была отвечать неопределенно, так как сами не знали, едем мы или нет. Опять так, стало быть, результат нашей родной советской волокиты.

Теперь эта волокита станет в копеечку.

У той публики, какая собралась, спектакль имел успех огромный. Шел спектакль хорошо, подъемно. Представители французской прессы приходили за кулисы, выражали свой восторг, порадовали нас сообщением, что французской критике нравится. После конца спектакля много раз открывали занавес. Когда все окончилось, полпред (Довгалецкий¹⁸) неожиданно пригласил труппу

к себе – «пить чай». Кроме «чая» было вино. Вечер приятный. Просто, сердечно. Поздно ночью домой на такси.

13 июня

Появились рецензии французской и белой прессы¹⁹. Очень хвалят. Одна французская газета пишет, что это – уникам, то, чего они никогда не видали, воскрес Гоцци и т.п. Впрочем, есть и ругательные (цирк, клоуны и т.п.). Прохладная рецензия в «Днях»²⁰. В «Последних новостях»²¹ неплохо написал «кн. С. Волконский»²² (Говорят, очень постарел, бедняга.) Вообще, очень хвалит. По своей специальности (законы речи) поругивается (интонации, ударения). Особенно попало Мансуровой²³.

Меня в «Турандот» похвалил французский критик Антуан²⁴. А говорят, что здесь актер, которого похвалил Антуан, может получить любой ангажемент, вплоть до Америки. Значит, теперь не пропадем. Вместе со мной Антуан похвалил еще Ремизову²⁵ и больше никого. И этот болван, который проглядел Щукина, Басова, Орочко, играет первую скрипку в парижской критике! Вот диоты!

Встали мы нынче поздно. Обедать отправились к Наташе. Поехал на метро один. Вышел у «Мадлен» и заблудился. Стою посреди улицы с планом в руках и безуспешно стараюсь ориентироваться. Подходит ко мне какой-то довольно потрепанного вида человечек и что-то спрашивает.

Догадываюсь, что он хочет мне помочь. Показываю ему свою записную книжку с Наташеньким адресом. Он пытается мне объяснить, как пройти – я же ни черта лысого не понимаю. Наконец, он выражает любезное желание проводить меня (это я кое-как понял). Я, разумеется, этому очень рад. Мы идем, и по пути у нас завязывается своеобразная беседа на франко-немецко-

22

Волконский Сергей Михайлович, князь (1860–1937) – театральный деятель, критик, педагог, мемуарист. Окончил историко-филологический факультет Санкт-Петербургского университета. В 1899 г. был назначен на пост директора Императорских театров. Волконский привлек к работе многих участников будущих «Русских сезонов». В театр пришли художники группы «Мир искусства». Балетмейстером Большого театра был назначен А.А. Горский. С.П. Волконский вынужден был подать в отставку из-за конфликта с балериной М.Ф. Кшесинской (1901). Стал самым известным пропагандистом

и популяризатором метода Жака-Далькроза в России. С 1910-х гг. печатался в журналах «Аполлон», «Студия», «Ежегодник Императорских театров», «Русская художественная летопись», «Русская мысль» и др. Работами Волконского заинтересовался К.С. Станиславский, что позднее вылилось в краткое сотрудничество Волконского с МХТ. После революции преподавал в Малом театре, в «Габиме», студиях Пролеткульта. Зимой 1921 г. эмигрировал. С февраля 1926 г. постоянно жил в Париже. Печатался в журналах «Звено», «Перезвоны», «Числа». С мая 1926 г. начал постоянно публиковаться в парижской газете «Последние новости».

23

Кн. С.М. Волконский писал: «Малая понятность речи его [Ю.А. Завадского] превзойдена только речевыми недостатками Принцессы; тут уже почти ничего понять нельзя; образ ее недостаточно выявлен, бледен и не занимает в пьесе той центральности, какая ему подобаает!» (Последние новости. Париж, 1928. № 2640, 14 июня. С. 4).

24

Антуан Андре (1858–1943) – французский режиссер, реформатор театра. Создатель «Свободного театра» (1887–1894) и «Театра Антуана» (1897–1906). Руководитель театра «Одеон» (1906–1913). В 1920-е гг. регулярно выступал как театральный критик.

25

Об актерах в «Принцессе Турандот» Антуан написал следующее: «На деле в г. Захаве, красивом молодом человеке в выразительной маске, исполняющем роль пылкого Тимура, и в г-же Ремизовой в роли служанки Турандот Зелимы не заметно ровным счетом ничего экстраординарного. Г-жа Ремизова соединяет причудливую грацию итальянской марионетки с утрированным московским чувством и движется с такой бестелесной легкостью, что напоминает м-ль Бови в некоторых сказочных ролях. Гг. Симонов, Щукин, Горюнов и Глазунов воспроизводят традиционные маски комедии дель'арте очень точно, но более рельефно, нежели тонкая Г-жа Орочко, возможно, настоящая трагическая актриса, так как играет попавшую в рабство татарскую принцессу, внося в роль оттенки и нюансы со всей серьезностью и чувством, которые едва ли не выбиваются из общего ансамбля» (Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике / Ред.-сост. В.В. Иванов. М.: Театралис, 2014. С. 555–556).

мимическом языке, – мой спутник, оказывается, немного говорит и по-немецки. Пользуясь обоими европейскими языками, жестикуляцией и мимикой, он спрашивает меня, давно ли я в Париже.

- Drei Tageⁱ, – отвечаю.
- А долго ли еще думаете пробыть?
- Sieben Tageⁱⁱ.
- Откуда вы приехали, какой вы национальности?
- Russe.
- Откуда приехали?
- Aus Moskauⁱⁱⁱ.
- O, Moscou! – он смотрит на меня испытующе, голос его приглушается

до пределов конспиративного шепота:

- Moscou – bon?^{iv}
- Bon! – отвечаю я весело.
- O! – и его лицо становится еще более конспиративно-хитрым.
- Comerades – bon?^v
- Bon!
- Oh! Soviets – bon?^{vi}
- Bon!
- O! – и он много раз произносит в раздумьях:
«Soviets – bon, soviets – bon»... и вдруг с новой энергией:
«Paris – bon?»^{vii}.

Мое лицо выражает: ну что вы, само собой разумеется. Я развожу руками вокруг, стараясь показать: видите, как хорошо! – я хочу польстить его естественной национальной гордости: Bon! Très bon! Paris!^{viii}

Его лицо неожиданно мрачнеет, голос становится еще тише, еще конспиративнее – печально покачивая головой, скорбит о том, что он говорит: «Paris n'est pas bon!»^{ix}.

- Pourquoi?^x – спрашиваю я.
- Je suis sans travail^{xi} – продолжает мой спутник так же тихо и печально.

Путая французские слова с немецкими, чтобы мне было понятнее, подкрепляя те и другие жестом, он рассказывает мне о себе. Он, оказывается, портной. Работая в большой фирме готового платья, заболел желудком – его выкинули на улицу. А у него семья, несколько штук ребятишек. Он попал в больницу, а его семья осталась без куска хлеба. Теперь он поправился, вышел из больницы, но нет работы, на прежнее место его не принимают. И вот он ходит по улицам в поисках случайного заработка. «N'est pas bon – Paris, – закончил он свой рассказ: N'est pas bon – Paris!».

Так, беседуя, он довел меня до Наташиного дома. Мой скудный дар за его услугу (2 франка), видимо, доставил ему большое удовлетворение.

ⁱ Три дня (нем.)

ⁱⁱ Семь дней (нем.)

ⁱⁱⁱ Из Москвы (нем.)

^{iv} Москва это хорошо? (фр.)

^v Товарищи – хорошо? (фр.)

^{vi} O! Советы – хорошо? (фр.)

^{vii} Париж – хорошо? (фр.)

^{viii} Хорошо! Очень хорошо! Париж! (фр.)

^{ix} Париж – это не хорошо! (фр.)

^x Почему? (фр.)

^{xi} У меня нет работы (фр.)



Слева: «Принцесса Турандот».
Сцена из спектакля.

Справа: Б.Е. Захава – Тимур

После обеда у Наташи приехал домой, немножко отдохнули, а потом пошел один бродить по улицам. Прошел по бульвару Saint-Michel по направлению к Сене. Прошелся по набережной, где расположены лавки и ларьки букинистов, порылся там в кучах гравюр, многое хотелось купить да пожалел денег. Дошел до Notre-Dame de Paris. Впечатление много слабее, чем от Кельнского собора. По-моему, эта постройка лишена содержания, поэтому издали она почти не производит никакого впечатления (разве только грандиозным масштабом). Когда же начинаешь разглядывать ее близко, поражает тонкость ажурной работы в отделке: каменное кружево. В этом сооружении, по-моему, великолепно сказался дух нации, по существу атеистической. Французы божественную деву, мать божью, назвали «своей дамой» – этак запанибрата, попросту с ней обошлись, и эту свою даму, словно любимую кокетку, обрядили в кружево, – вот и все содержание Notre-Dame de Paris, – на мой мало просвещенный взгляд. Зачем они повсюду на своем храме понасажали знаменитых «химер»? Каково назначение этих уродов? Поучать грешников что ли? Для этого «химеры» слишком симпатичны: они совсем нестрашные, этакие славные уродцы. Видно, плохо верили и верят французы как в рай, так и в ад.

Когда ходишь по улицам Парижа, поражает почти полное отсутствие детей. Для москвича, привыкшего к обилию детворы на московских улицах, это

особенно занятно. Но вот я обогнул Собор Парижской Богоматери и вошел в примыкающий к нему сквер, – что это такое? Птичий двор что ли? Щебет детских голосов, наполняющий воздух, сквер буквально забит детворой всевозможных возрастов, какое-то царство детей. Няньки, матери и бабушки, их как-то не замечаешь сначала, – они чинно сидят на скамеечках и рукодельничают или читают. Дети же кишат повсюду. Но какие дети! Живые свидетельства национального вырождения: изможденные бледные личики, худые ножки и ручки, жалкие детки!

На обратном пути на скамейке около Notre-Dame увидел такую картину. Сидят двое. Он и она. Оба немолодые, солидные, довольно тучные. Он – красен, как рак: ему жарко. Лицо каменное, абсолютно ничего не выражает, такое выражение без выражения бывает на лицах восковых фигур в паноптикумах.

Она в пухлой руке держит изящный кружевной платочек и этим платочком осторожно и нежно вытирает ему лицо, – он же неподвижен и монументален, как статуя Будды. Вот идиллия! Поистине сия картина воплощает в себе без остатка всю мерзость первосортного мещанства.

Иду дальше. Остановился на мосту. С моста люблюсь Notre-Dame и открывающейся великолепной панорамой парижских улиц. Вдруг замечаю, что в воздухе пахнет дымом. Ищу, откуда идет этот дым, и вижу внизу под мостом такую картину. На каменном парапете у самой воды разложен костер. У костра возится какой-то старик, он печет себе картошку. У старика вид бродяги – у него дырявые локти и колени. Он очень дряхл. Дрожащими руками он разворачивает какой-то клеенчатый сверток и вынимает оттуда брюки. Брюки эти тоже сильно поношены, но все же целее. Эти брюки он прикрепляет к стене, из кармана своего пиджака достает небольшую щеточку (род зубной щетки преувеличенного размера) и начинает этой щеточкой старательно и бережно чистить висящие брюки. Он подносит брюки близко к глазам, разглядывает какое-то пятнышко, что-то при этом ворчит, отчищает ногтем, потом щеткой. Так он работает над брюками долго и внимательно. Покончив с этой работой, он усаживается у костра, разворачивает сверток с небольшим количеством хлеба и бутылкой с каким-то напитком и принимается завтракать. Неожиданное и странное впечатление производит эта картина в центре мировой столицы.

Направился домой. Смотрю, на мостовой собралась небольшая толпа. Что такое? Оказывается, уличные акробаты. Они в коричневом грязном трико орудуют тяжелыми гириями. Некоторые из толпы выходят, щупают гири, пробуют поднять, – безуспешно. Толпа серенькая, развлекаются бедняки: серьезно и деловито они позванивают медяками в кармане, проверяя, хватит ли у них средств на оплату дешевого развлечения. Очевидно, смотреть на зрелище и уйти, не заплатив артистам, неудобно, нечестно.

Дальше без всяких приключений добираюсь до дому.

Второй спектакль «Турандот». Публики опять немного. Успех же огромный, как и вчера.

Неужели не раскатаем Париж?

После спектакля безуспешно ищем, где бы поужинать. Увы! Все закрыто. Кафе в Париже закрываются рано. Рано пустеют улицы. Только в центре разврата, на Монмартре, гульба идет всю ночь. Бешеный и развратный Париж существует только для иностранцев и провинциалов. Сами же парижане (коренные) добродетельны и ведут правильный и умеренный образ жизни.

Однако там, где находится развратный Париж, развратничают до предела. Некоторые из наших мужчин были в легально существующем притоне, где демонстрируют различные способы любви. Это настолько гнусно, что они неохотно рассказывают о том, что им пришлось увидеть. Я убоялся и не пошел.

14 июня

Встал больным. Болит горло. Температура 37,6. Однако поехали к Гришу. С ним вместе отправились на склад материи. Заказали 1 костюм мне (1000 фр.), 1 брюки (тоже мне) 200 фр. Пальто для Маши (900 фр.). Потом поехали домой. До спектакля лежал в постели. Играл больным: температура 38,1. Очевидно – ангина. На спектакле – много публики, почти аншлаг. Наконец-то!

15 июня

Целый день лежу. Очень болит горло. Подумать только: приехать на 10 дней в Париж и слечь в постель, – черт знает, что такое. Играть сегодня не буду «Турандот». Нужно поберечь себя к «Антонию».

Навещавшие меня товарищи сообщили, что горничные в отеле говорят, что они нам «camarades».

Машка бегает по магазинам, но безрезультатно: ей ничего не нравится (вот так штука!). Бедняжка, она без меня ничего не купит.

Навещали Наташа с мужем и с Зойкой.



16 июня

26

Козлов Бенедикт (Бенедерт) Борисович (Беркович) (1888–1945) – скульптор. Учился в Краковской академии художеств у К. Дуниковского. В 1910-е гг. посещал Париж, участвовал в Осеннем салоне. Известно, что в 1923–1924 гг. жил и работал в Киеве. После 1924 г. эмигрировал во Францию, где уже находились его братья Абрам и Григорий. Жил в Париже.

27

Имеется в виду знаменитая бронзовая скульптура Эмиля Антуана Бурделя (1861–1929) «Геракл, стреляющий из лука» (1909).

28

Лермитт Леон Огюстен (1844–1925) – французский живописец, рисовальщик и гравер. Представитель французской реалистической живописи, натурализма. Член французской Академии изящных искусств.

29

Адлер Жюль (1865–1952) – французский художник. Его наиболее известные картины рисуют жизнь рабочего населения Парижа, бретонских крестьян и рыбаков, отличаются реализмом.

30

Форен Жан-Луи (1852–1931) – французский художник, график, книжный иллюстратор. Острый карикатурист, наблюдательный критик общественных нравов. По манере наиболее близок к О. Домье, Э. Дега, А. де Тулуз-Лотреку, у них немало общих мотивов (балет, скачки, суд, цирк, бордель и др.).

31

«Вновь обретенный дом» (фр.) – на картине Форена изображена женщина с детьми у сожженного здания. Написано произведение в 1918 г. и содержит отклик на бедствия Первой мировой войны.

Весь день дома. Лежу. Лучше. Маша бегает по магазинам со скульптором Козловым²⁶. Успешно. Много закупили. Спасибо Козлову – милый человек. Впрочем, как большинство «милых людей» – надоедливый.

Наш успех растет. Сборы пошли отличные. Говорят, что это небывалый случай в Париже – успех почти без всякой рекламы, почти без участия прессы. Стало быть, тем больше чести нашему театру. Приятно также сознавать, что не дали «заработать» этой гнусной своре продажных писак. Пусть себе позлятся!

17 июня

Утром – репетиция «Антония». Почти не состоялась (Басов, по обыкновению, заленился). Я разозлился – отменил репетицию – будь, что будет!

После обеда пошел с Козловым в Люксембургский музей. Впечатления почти никакого, если не считать изумительной скульптуры Бурделя (Héraglès)²⁷. Вот это динамика. Скульптура изображает дикаря, натягивающего огромный лук. Он стоит на одном колене. Другой ногой он упирается в выступ скалы, защищающей его от неприятеля. Такое впечатление, что все его мышцы, его зрение, его воля – все его существо собрано в одну точку на конце посылаемой стрелы. Сила внутренней энергии, мощь физическая, смелый и широкий размах движения – все это в изумительной гармонии сочеталось в прекрасном произведении. Роден же на меня не подействовал никак. Картинная галерея дает возможность проследить движение живописи от XIX века к XX-му, от содержания и сюжета к «чистому искусству», призванному услаждать сытого буржуа. Среди картин XIX столетия есть прекрасные картины Л. Лермитта²⁸ (La Paye des moissonneurs¹), Адлера²⁹ (Le Chemineau¹¹); обращает на себя внимание жуткая картина Форена³⁰ (La Maison retrouvée³¹). Чем ближе к нашему времени, тем меньше содержания, тем больше нагого женского тела и тем бесстыжее его изображение.

С той точки зрения особенно обращает на себя внимание картина Лебаска³² («Nu»): она изображает лежащую на тахте голую девушку. И что замечательно: ее лицо почти не написано, оно только намечено – туманно и неопределенно. Зато с изумительной добросовестностью, мастерством и абсолютным, я бы сказал, педантичным реализмом изображен половой орган и все его окружение. Не символ ли это современного буржуазного европейского искусства и общества? Не вершина ли это «чистого» и «святого» искусства?

Вечером – спектакль «Чудо святого Антония». Толпа на площади перед театром. Билетов нельзя достать. Радостно! Спектакль шел хорошо, особенно первый акт. «Карету»³³ тоже принимали хорошо.

¹ «Расчет со жнецами» (фр.).

¹¹ «Бродяга» (фр.).



Слева: «Чудо святого Антония».
Сцена из спектакля.

Справа: Л.П. Русланов – Антоний

После спектакля – кафе. Потом кабак в каких-то старинных катакомбах с «апашиами». «Апаши», конечно, фальшивые – услаждали нас гривуазными песенками с крохотной эстрады. После каждого номера обходили с тарелкой – собирали скромную мзду. Песенок мы с Машей не поняли. Но те, кто хорошо понимает по-французски, сказали нам, что это хорошо, что мы их не поняли. Пили вино стаканами. В общем, чепуха и скучно.

18 июня

Спектакль «Виринья»³⁴. Вот это спектакль! Площадь перед театром запружена народом. Конная полиция. Места берут с бою. Хор-р-р-рошо! Первые два акта идут как обычно и с обычным успехом. Опасения, что религиозные чувства белой эмиграции будут оскорблены сценами с неудачной смертью Магары³⁵, не оправдались. После 1-го и 2-го актов были густые и продолжительные аплодисменты. Но с середины 4-й картины поведение зала резко изменилось.

Началось с реплики Павла³⁶: «Царя отменили!» Реплика была покрыта громом аплодисментов, в которых потонули несколько беспомощных свистков. Пока еще зал, таким образом, реагировал как одно целое. Очевидно, состав зала подобрался «социалистический», и свержение глупой и бездарной монархии, таким образом, оказалось в пределах его революционности. Говорят, один француз в зале, озадаченный этими бурными аплодисментами, сказал: «Чему они рады? Если это им так нравится, отчего они не едут к себе на родину?». Однако, чем дольше, тем все больше и больше зал раскалывался,

32

Лебаск Анри (1865–1937) – французский художник-импрессионист.

33

«Карета» – имеется в виду «Карета святых даров», одна из частей спектакля «Комедии Мериме» в постановке А.Д. Попова, которая на парижских гастролях показывалась в один вечер с «Чудом святого Антония».

34

«Виринья» Л.Н. Сейфуллиной и В.П. Правдухина. Премьера – 13 октября 1925 г. Постановка А.Д. Попова. Режиссер – И.М. Толчанов. Художник – С.П. Исаков.

35

Роль Магары играл И.М. Толчанов.

36

Роль Павла играл Б.В. Щукин.



«Виринея». Н.П. Русинова, Е.В. Ляуданская,
М.Ф. Некрасова

а спектакль тем временем все больше и больше начинал принимать политический характер. Особенно в этом отношении оказалась богатой реакциями зала сцена крестьянских выборов в Учредительное собрание. Громом радостных аплодисментов была покрыта фраза: «Что это, братцы, как кого в начальство поставишь, сейчас дерьмом человек станет».

Но вот вышла солдатка Дарья³⁷ с избирательным билетом. «Баба и та в счет пошла», – гром аплодисментов, – стало быть, политическое равноправие женщин так же не выходит за пределы «социалистической» революционности зала. «А ну, бабы, не подгадь, клади за пятый, за большевиков», – вот она, роковая реплика, о которую неизбежно должна споткнуться революционность белых «социалистов». И действительно, началось нечто невообразимое.

Неистовые аплодисменты меньшинства с остерве-

нением конкурировали с шиканьем и пронзительным свистом; аплодисменты и свист, в конце концов, перешли в перебранку зрителей между собой. Мы, актеры, оказались совершенно забытыми и терпеливо ждали, когда вся эта катавасия кончится. Наконец, зал успокоился, но ненадолго. Вот выходит кулак³⁸ с первым номером в руках. «Этот краснорожий до победного конца», – замечает молодой солдат³⁹. А за пятый кто? – возражает кулак: «Самая прохвостня». И снова буря в зрительном зале. Теперь хлопает большинство, а свистит и шикает хотя и немногочисленная, но достаточно энергичная советская колония. И снова пауза на сцене и длительная перебранка в зрительном зале. Дальше почти каждая реплика выдавала резкую двойственную реакцию зала: тот, кто только что аплодировал, начинал неистово свистать, и наоборот. Наконец, занавес закрылся. Дружными [усилиями] сторонников советской колонии и связанных долгом гостеприимных французских зрителей шиканье и свист были побеждены, и актеры несколько раз выходили раскланиваться. Вытащили на сцену и Попова. Он шутивно упирался: «Вы в гриме – вас не узнают, а меня потом на улице будут бить». Эффектно выглядела вынесенная на сцену огромная корзина великолепных красных роз, преподнесенная театру нашим полпредством.

Любопытно отношение французской части публики к поведению на спектакле русских эмигрантов. Один из наших товарищей, сидевший в зрительном зале, слышал, как какой-то француз с большим возмущением останавливал скандалившего эмигранта: «Если вам не нравится, вы можете уйти. Это наши гости, и будьте добры не мешать нам смотреть спектакль».

37

Роль солдатки Дарьи играла
М.Ф. Некрасова.

38

Роль кулака Антипа играл
Н.П. Яновский.

39

Роль Молодого солдата играл
А.И. Горюнов.

40

Роль Виринеи играла
Н.П. Русинова.

Сцену признания Павла с Виринеей⁴⁰ весь театр принимал прекрасно: великолепная игра Щукина покорила и враждебно настроенного зрителя... Долго не смолкали аплодисменты и после окончания спектакля. Художественный успех спектакля вне всяких сомнений.

19 июня

Большинство серьезной эмигрантской критики хвалит работу театра, но горячо ругает пьесу. Наиболее интересной является рецензия С. Волконского⁴¹.

Вечером – «Чудо святого Антония» для советской колонии в маленьком театрике с крохотной сценой. Горячий трогательный прием советской публики, опять – цветы.

Днем был банкет с присутствием Эррио⁴². Я не пошел: ну их! Русскому искусству аплодировали слабо. Зато немецкому здорово. Политика!

Жемье честят во французской прессе за советские симпатии. Против него выступил некий драматург⁴³ с рядом обвинений клеветнического характера. Жемье предложил суд чести, но тот успокоился, заявив, что пусть лучше их судит все общественное мнение целиком.

Предполагали еще раз сыграть «Виринею», благо аншлаг обеспечен (сенсационный спектакль), но получили достоверное сообщение, что белые готовят организованную обструкцию. Пришлось от второго спектакля отказаться: не стоит лезть на скандал.

41

Большинство серьезной эмигрантской критики хвалит работу театра, но горячо ругает пьесу. Наиболее интересной является рецензия С. Волконского. – Рецензия С. М. Волконского в «Последних новостях» была напечатана 21 июня, тогда как Захава упоминает о ней в записи от 19 июня. Рецензия Н. Чебышева была напечатана в «Возрождении» 20 июня, статья М. Осоргина в «Днях» появилась 22 июня. Скорее всего Захава ошибается, датируя свою запись при более позднем перебеливании дневника.

42

Днем был банкет с присутствием Эррио. Я не пошел: ну их! Русскому искусству аплодировали слабо. Зато немецкому здорово. – Вероятно, имеется в виду банкет в честь руководителя ГОСЕТА А. М. Грановского, ученика Макса Рейнхардта. Эррио Эдуар-Мари (1872–1957) – французский государственный и политический деятель, историк, публицист, академик. В 1928 г. – министр народного образования.

43

Б.Е. Захава имеет в виду шумную полемику, разыгравшуюся на страницах парижской прессы в 1928 г. между французским режиссером Фирменом Жемье и драматургом Анри Бернштейном. С.М. Волконский так описал завязку скандала: «Крупнейший представитель французской драматургии Бернштейн выступает с письмом, в котором обвиняет директора “второй французской сцены” (Одеон) за то, что на банкете в честь директора московского театра Грановского, после искательных фраз по адресу Советов, отозвался самым пренебрежительным образом о французском театре и французских драматургах, заявив, что они все равно что не существуют» (Последние новости. Париж, 1928. № 2683,

27 июня. С. 3). ГОСЕТ под руководством А.М. Грановского выступал в Париже в рамках той же программы, что и Театр им. Евг. Вахтангова. То затихая, то разгораясь, вовлекая в свой круг новых участников (Тристан Бернар и др.), полемика почти целый месяц оставалась в центре внимания французских театральных кругов. В московском журнале «Современный театр» И.Г. Эренбург описывал подробности скандала: «Бернштейн и другой драматург, Вернейль, спустили на Жемье всех собак своего патриотизма и национализма. Нет такого скверного слова, которым не обозван Фирмен Жемье. Он “нечистый субъект”, он “ничтожество”, он “человек, лишенный чувства чести”, он – “антипатриот”. Более того, – они объявили его... подкупленным агентом, состоящим

на жаловании министерств иностранных дел СССР, Германии – вообще всех, кого он хвалит. <... > И в полном соответствии с усвоенным им методом пасквильянт Бернштейн “спрашивает” на страницах газеты “Комедия”:
“В чьих же интересах трудится сей неблагодарный карьерист, эксплуатирующий доверие правительства, поддерживаемый политическими друзьями или соумышленниками, – в чьих же интересах совершал он поступки, наносящие вред нашей стране?”
“Доколе, говорит далее Бернштейн, становясь в позу Цицерона: – доколе будет этот господин гулять безнаказанно? Доколе это будет терпимо?”
(Ил. Эренбург». Поход «истинно-французов» // Современный театр. 1928. № 28–29. С. 495).

20 июня

Маша заболела. Поменялись ролями. Бродил с Козловым. Смотрели башню св. Жака. Великолепное здание «L’Hôtel de Ville». Зашли внутрь Notre-Dame. Внутренний вид собора поражает больше, чем внешний: великолепные колонны (эдакие слоеные), огромные своды, изумительные цветные витражи огромных окон.

Вечером с Освальдом [Глазуновым] и Аней [Орочко] проехали на такси по городу. Ночной Париж! Изумительные световые рекламы: белые, красные, зеленые, желтые, фиолетовые буквы, висящие в воздухе, моря огня у каждого кафе, толпы народа на улицах, и среди всей этой сутолоки огней, авто и людей – покойно и бесшумно, плавно покачивая пассажиров на упругих рессорах машины и мягких пружинах сиденья, несет нас автомобиль. После катанья сидели в кафе, пили теплое вино с лимоном, ели сэндвичи. Навестили Наташу с мужем.

21 июня

Маша все лежит. Ездил к ее портному за шубой. Прошелся по бульварам. Домой на метро. Вечером в театр. Наконец-то посмотрю французский театр!

Когда спросили Жемье, что бы нам посмотреть в Париже по части серьезного театрального искусства, он посоветовал 3 театра, заявив, что остальные настолько плохи, что нам смотреть совершенно не стоит. В один из этих 3-х театров мы и отправились. Называется он «Авеню». Находится на Champs Élysées. Считается серьезным театром, даже «левым», пользуется уважением за свои художественные «искания». Небольшой, «студийный» по характеру, зрительный зал – весь желтого цвета, с претензией на скромное изящество, сладкий и по существу безвкусный, как конфетная коробка. Солидная, буржуазная, чинная и строгая публика. Тугие белые воротники плотно врезаются в аккуратно пробритый жир каждой монументальной шеи. Пьеса называется «Майя»⁴⁴. Изображается в ней история одной проститутки. В сущности говоря, это даже не «история» – динамики в пьесе никакой и никаких событий, – это просто ряд мало связанных друг с другом «живых» картин с сентиментальным разговором. Все в целом должно трогать зрителя, должно внушить ему мысль о том, что и проститутка де человек, и что, в сущности говоря, ее ремесло... не так уже плохо: и в нем можно найти черты благородства, самопожертвования и... красоты душевной. Да, да, именно красоты душевной. Вы понимаете, что это значит? Это значит, что сытый буржуа, для которого проституция необходима, без которой он не может чувствовать себя хозяином жизни, этот буржуа здесь, в центре мирового разврата, в этом огромном публичном доме, имя коему Париж, хочет усыпить по временам просыпающуюся в нем совесть, и вот он

44

Б.Е. Захава описывает спектакль крупного французского режиссера Гастона Бати (1885–1952) в помещении «Студии Елисейских полей», считавшийся значительной постановкой этого времени, – «Майя» С. Гантйона. В нем рассказывалось о портовой проститутке, которая, словно античная богиня Майя, способна каким-то чудесным образом перевоплощаться для каждого мужчины в его идеал женщины. Сама она мечтает о большом и настоящем чувстве, которое, как выясняется к финалу, в этом мире всеобщего безразличия обрести невозможно. Конец спектакля переключался с его началом: героиня снова ждет. Круг ее жизни замкнулся. Героиня несла в себе одновременно начала Греха и Жертвы, она существовала в мире, изначально деформированном, лишенном красоты и гармонии. Главную роль в спектакле исполняла Маргерит Жамуа (1903–1964), которая с этого времени становится ведущей актрисой Бати.

идет сюда в этот маленький «уютный» театрик, и здесь ему его совесть «художественно» усыпляют при помощи демонстрации этой до гнусности сентиментальной и безвкусной пьески. Ах, какая это гадость!

Вы думаете, Вам здесь покажут ужас, кошмар, грязь, жестокость, беспробудную тупость и одуряющую скуку жизни марсельской публичной женщины? Вы думаете, в вас вызовут сострадание к этим искалеченным физически и психически людям? Вы рассчитываете увидеть здесь правду, во всей ее неприкрытой жестокой наготе? Ничего подобного.

Вот раскрылся занавес. В соответствии со зрительным залом на сцене павильон, аккуратный, чистенький, выкрашенный в желтую краску. Режиссер этого театра не натуралист, он «ищет» театральную форму. И поэтому павильон не скрывается наверху за падугами, он условно обрезан, как обрезаются ширмы, и за ним вы видите мглу черного бархата. Зрительный зал и сцена представляют собой, таким образом, одно «художественное целое». С желтым павильоном художественно «гармонирует» синее одеяло на постели проститутки, и на всех проститутках такие же синие чистенькие халатики. Желтое и синее! Два цвета. «Экономия средств» и максимум художественной пошлости!

Главная проститутка в чистеньком синем халате (это в марсельском-то порту!) страдает: она устала от этой жизни, она хочет вернуться домой. Там поля, цветы, там оставленная ею невинность. Она одевается, чтоб отправиться в путь, но смотрит на себя в зеркало и... решает остаться. Она уже слишком испорчена, ее лицо, ее вид не соответствует в ее представлении тому образу чистоты и невинности, которые связаны в ее памяти с родным домом, со всеми этими «полями и цветами». Она остается. Но этого мало, она отдает свои сбережения (увы! теперь они ей не нужны) молодой девушке, которая еще не успела окунуться в омут разврата, чтобы та уехала вместо нее спасти свою невинность, пока не поздно.

Кончается 1-я картина. Но вот 2-я. К проститутке бешено врывается какой-то молодой человек с явными признаками полного отчаяния. Это ее бывший возлюбленный. Она его любит до сих пор, но он изменил ей. И вот теперь он убил свою возлюбленную, убил ее соперницу (из ревности). Она должна его спасти – за ним гонится полиция. Да, разумеется, она спасет его, она укроет его в своем притоне. Но спасенный убийца, хотя и в безопасности, но все же в отчаянии: он тоскует по убитой им женщине, он слишком ее любил. У него в руках ночная сорочка убитой. Несчастная проститутка берет эту сорочку и удаляется за ширму. Минуту спустя она появляется в этой сорочке. Свет гаснет. Синий луч прожектора освещает фигуру женщины. «Он» бросается к ней, он падает перед ней на колени, он лобызает ей руки и ноги. Ему кажется, что это та, другая, убитая. Эту радость галлюцинации в порыве самопожертвования подарила ему эта публичная женщина: такова ее любовь!

Дальше следует 3-я картина. Проститутка принимает в своем желто-синем салоне иностранного матроса. Он швед. Он давно не видел женской ласки, он получает ее здесь в избытке. Он радостен: он едет к себе на родину. Он рассказывает ей о своей родной стране, сидя у ее ног, она же с материнской нежностью гладит его по волосам. Он везет домой подарки. Он хочет непременно показать их ей. Там, дома, у него маленькие братья и сестры – он везет им игрушки. Но что это с ним? Роясь в своих вещах, он наткнулся на фотографическую карточку. И вот он забыл о той, которая только что дарила ему свою любовь, как зачарованный, он не может оторвать глаз от портрета: это его невеста! Что же делает несчастная проститутка? Вы думаете, она вырвала из его рук портрет? Вы думаете, она выгнала его вон? Нет! Грустная, печальная, она отошла от него и тихонько села в стороне: она устранилась. Она пожертвована, она – воплощение жертвы, она вся – одно сплошное самопожертвование и сплошная... отвратительная пошлость!

Дальше я смотреть не стал – сбежал! Это невыносимо! Игра актеров? У нас в самой захудалой провинции играют лучше: абсолютная актерская беспомощность.

Из театра прошли пешком по Елисейским полям до площади де ла Конкорд. Долго стояли в центре площади. Незабываемо! Вавочка Вагина чуть не плакала, что скоро надо уезжать из Парижа.

Долго мы стояли, любуясь площадью, перспективой Елисейских полей, залитых огнями, изумительной по технике световой рекламой на Эйфелевой башне: ее огромная черная тень господствует над городом, но вот вместо сумрачной тени внезапно возник огненный фонтан во всю высоту башни, снизу вверх струится огненный столп и, достигнув вершины, огненными брызгами падает вниз – несколько мановений – фонтан красный, потом зеленый, синий, лиловый, а вдруг через всю башню огромная надпись: «Citroen». Так именуется популярная автомобильная фирма.

Домой вернулись на метро. У Маши 39. Очевидно, малярня.

Забыл дописать, что утром снимались группой у театра «Одеон» во главе с Жемье.

По-видимому, во вторник уезжаем.

22 июня

Маша лежит. Состояние духа у меня ужасное. Усталость и апатия. До 2 ½ часов дня сидел в номере и ждал Козлова. Потом таскался с ним по универсаму («Самаритэн»⁴⁵). Много накупили всякой всячины. Обедал с Козловым в «Кавказе».

Козлов полезен, но очень назойлив, надоедлив, безвкусен. Осточертел он мне до смерти. Вечером с ним в Казино де Пари. Гнусь? Предельная точка

45

«Самаритэн» – универсальный магазин, созданный в 1870 г. Эрнестом Коньяком и Луизой Жэ. Расположенное в самом центре Парижа, на правом берегу Сены между Лувром и собором Нотр-Дам, здание La Samaritaine является архитектурным памятником, в котором тесно переплелись стили ар-нуво и ар-деко.

естественного развития «чистого искусства». Сущность: много голых женщин. Их демонстрируют целыми ротами. Костюмы и декорация: сплошная мишура, стеклярус, золото, сочетание красок – пошлость. Содержания никакого. Форма – убожество творческой мысли. Массовые танцы голых женщин однообразны и отвратительны: когда много женщин под музыку одновременно, как по команде, высоко задирают попеременно то одну, то другую ноги, – это нестерпимо.

Но сольные танцы – хороши. Техника танца – блестящая. У нас ничего подобного не видел. Морис Шевалье⁴⁶ – безусловно талантлив.

После театра сидели в кафе против «Мулен Руж» (центр проституции). Из театра ушли раньше конца. При выходе нам дали контрамарки на право обратного входа. Этими контрамарками Козлов осчастливил первых попавшихся по дороге проституток – они остались очень довольны.

Домой вернулась на такси.

23 июня

Маша все лежит. Мой диагноз – малярия. Утром прошелся по Сен-Мишель. Потом к Наташе. У нее завтракал. С Гришем бегал по магазинам.

Домой на такси. Вечером «Турандот». Спектакль будничнейший. После спектакля чувствовали Жемье (на сцене перед публикой). Я произнес речь. Очень волновался. И, кажется, сплеховал, сказав: «Вы привезли нас сюда, в мировую столицу». Его и так беднягу ругают за советские симпатии, а я: «привезли!».

46

Шевалье Морис Огюст (1888–1972) – французский эстрадный певец, киноактер. Кабаре «Мулен Руж» дало толчок карьере таких знаменитостей, как Морис Шевалье, Жан Габен, Лайза Миннелли, Фрэнк Синатра, Эдит Piaф, Ив Монтан.

24 июня. Воскресенье

Магазины закрыты. Утром к Наташе. С ней, с А.Г. [Гришем] и с Зойкой в Лувр. По залам музея – почти бегом. Небольшой привал у «Джиоконды» (не потому, что мне в ней нравится, а нравится, и, кажется, искренно, не потому только, что знаменитость). Длительная остановка у «Венеры Милосской». Богиня стоит одна в особом зале. Понял, почему когда-то, глядя на нее, плакал Тургенев. Словами этого не передать. Она – баба, больше того – бабище. Сильная, здоровая... божественно прекрасная. Богиня любви, но не той любви, культ которой процветает здесь рядом, за стенами этого храма искусства, любви ради наслаждения и только, нет! – богиня здоровой любви, любви, которой требует природа, любви ради продолжения жизни, ради торжества и утверждения бесконечности жизни, бесконечности рода.

Любовь ради зачатия. Торс прекрасной богини предназначен для вынашивания будущего ребенка, а груди не только для ласки, но и для кормления.

Из Лувра на такси в Булонский лес. Много гулять не пришлось: Маша очень ослабла и чуть не валится от усталости.

Вечером «Турандот». Прекрасная публика. Прекрасный спектакль. Бурные овации. Когда раскланивались, увидели где-то на верхнем ярусе стоящего Жемье и еще раз экспромтом устроили ему чествование.

После спектакля съели омлет в кондитерской и отправились спать.

25 июня

Завтракали у Наташи. Денежная комбинация Гриша. Встреча в кафе против «Лафайет» с «доктором». Сломая голову бегали по магазинам: успеть до закрытия. Домой на такси с Гришем. Явился Козлов с поручениями в Москву и мешал укладывать вещи. Но все же уложились и, вдребезги разбитые, улеглись спать.

26 июня

Утром отъезд. На вокзале Наташа с мужем и с Зойкой, Козлов. Уехали! Прощай, Париж! Так же грустно расставаться с Парижем, как... с любимой женщиной! С любимой женщиной, с которой еще не дошло дело даже до поцелуя, а он мог бы быть! – поцелуй! Есть нежная грусть и поэтическая прелесть в этом чувстве, в этой разлуке... Ах, какой город, какой город!..

Вечером пересадка в Кельне. Устроились в спальном вагоне III-го класса. Изумляет устройство вагона, где каждый вершок используется рациональнейшим образом. Спали великолепно.

27 июня

Рано утром – опять в Берлине. На трамвае с Орочко, Налем и Кузьминичной [А.К. Запорожец] поехали к «Вертхайму»⁴⁷.

Берлин после Парижа – спокойный уравновешенный город: несмотря на огромное уличное движение с совсем иным, чем в Париже, солидным, покойным ритмом.

У «Вертхайма» от Орочко откололись, Кузьминичну потеряли. Бродили с русской переводчицей. Купили Миноровский грим⁴⁸, два пледа, чемодан и кой-какую мелочь.

Проголодались. Ели чудные сосиски и пили пиво тут же в кафе универмага. Потом пошли к «Лейзеру»⁴⁹, купили лаковые туфли для Маши. Маша устала. Взяли такси, заехали к «Вертхайму» за купленными вещами и на вокзал.

Усадили Машу в буфете, а сами побежали купить кой-чего на дорогу для дорожного питания.

По дороге в маленьком магазинчике приглянулась мне дамская сумочка. Купил для Маши, полагал, что на каждый день сгодится, и, разумеется, влип. Машка сказала, что сумочка дрянь. В буфете забыли купленный в Париже зонтик. Спихватились уже в вагоне. Однако зонтик не пропал. Кельнер из буфета бегал с ним по всему поезду, отыскивая хозяев. И нашел. Если бы это у нас так!

47

Универмаг «Вертхайм», построенный по проекту архитектора Альфреда Месселя на Лейпцигской площади в Берлине и открывший свои двери в 1894 г. В первые годы существования был самым большим в Европе.

48

Миноровский грим – имеется в виду немецкая фирма «Mipog», одна из крупнейших производителей театрального грима в 1920-е гг.

49

«Лейзер» – обувной магазин в Берлине. Существует по настоящее время.

Кстати, забыл рассказать случай в Парижском универмаге. Это было в «Самаритэне» с Козловым. Козлов в каком-то из отделений забыл на прилавке свою шляпу. Когда спохватился, не могли вспомнить, где именно он ее оставил. Бежали по магазину, отыскивали, но тщетно. Я впал в отчаяние и хотел было купить Козлову новую, тем более что пропавшая была старенькая, основательно поношенная, и не грех было отблагодарить Козлова за все его хлопоты новой шляпой. Он меня успокаивал и уверял, что шляпа найдется. После этого мы долго еще ходили по магазину, покупали разные вещи и только перед самым уходом зашли в имеющуюся при магазине камеру для потерявшихся вещей. Шляпа оказалась там и немедленно была вручена владельцу. А с Зоей Бажановой и Вавочкой Вагриной был случай еще более разительный. Они потеряли у «Лафайет» не какую-нибудь старую шляпу, а довольно-таки кругленькую сумму денег, и тоже получили их полностью в камере утерянных вещей. Здорово?!

Уехали из Берлина под вечер. Бессонная ночь. Я опять в коридоре на откидном стульчике.

28 июня

В 4 часа переезд границы: «Негорелое». Потери на таможне: 5 пар чулок, 1 полушелковая кофта, 3 теплых вязаных шерстяных сорочки и шарф, который И.И. Нивинский просил доставить в Москву его жене. Лаковые туфли каким-то образом отстоял. Не так обидно то, что отобрали вещи, как несправедливость. Большинство везли гораздо больше нашего и прошли невредимыми. Чиновник нам попался чересчур ретивый. Такое уж наше счастье: нам с Машей всегда «везет».

Наконец, русский вагон. Какое счастье! Нигде в мире нет таких удобных вагонов, как в России. Сплю на матрасе, с подушкой, с одеялом, с чистыми простынями. Хорошо!

29 июня

Утром чай в вагоне-ресторане. Серенький хлеб. Бедновато. Какие-то французы пьют чай и, разумеется, едят икру.

Наконец, Москва. На старой трухлявой калоше (тоже – «автомобиль»!) – домой.

О, Москва! Серость, бедность, грязь, пыль – ах, нехорошо! Азиаты, черт возьми! Когда-то мы дорастем? Нищенское наследство получил победивший пролетариат от бездарной власти, от бездарной аристократии и от бездарной буржуазии. Во сколько раз легче будет пролетариату Запада после победы, но, увы! – во сколько раз труднее ему решиться на этот «последний и решительный бой». Скорей бы!

50

Чебышев Николай Николаевич (1865–1937) – театральный критик. Родился в Варшаве. В 1889 г. закончил юридический факультет Петербургского университета. Служил по судебному ведомству. В 1916 г. был назначен прокурором Московской судебной палаты. Принимал активное участие в белом движении. Был управляющим отделом внутренних дел при Главнокомандующем вооруженными силами на юге России. Активный участник монархических, военных и других правых организаций. С 1923 по 1926 г. – в Белграде. В 1926 г. переехал в Париж, где вошел в число постоянных сотрудников газеты «Возрождение».

51

«Возрождение» (1925–1940) – консервативная монархическая газета. Редактор – П.Б. Струве (в 1925–1927 гг.), с 1927 – Ю.Ф. Семенов. В 1925–1935 гг. издавалась ежедневно, с 1936 по 1940 г. – еженедельно.

52

Маклаков Василий Алексеевич (1869–1957) – адвокат, политический деятель. Член Государственной думы II, III и IV созывов. Неоднократно защищал подсудимых на политических процессах. Активный сторонник белого движения, которое представлял за рубежом России в качестве члена Русского политического совещания. До установления дипломатических отношений между СССР и Францией в 1924 г. де-факто исполнял обязанности посла.

53

Бурцев Владимир Львович (1862–1942) – публицист, заслуживший за свои разоблачения секретных сотрудников Департамента полиции («провокаторов царской охраны») прозвище «Шерлока Холмса русской революции». Эмигрировал сначала в Финляндию, затем во Францию, где в Париже возобновил издание газеты «Общее дело» (1918–1922, 1928–1931, 1933–1934).

30 июня, 1, 2, 3 и 4 июля

В Москве трудно достать чай, масло. Хлеб только серый. В мануфактурах и одежных магазинах пустота, серость. Продавцы только формально вежливы: еще шаг, и уже будет грубо.

На всем печать серости. Сердце сжимается!

Общественность, газеты тоже серые. В чем дело? Не нужен ли какой-нибудь решительный шаг, гениальная выдумка? Вроде – нэпа. А Ленина чтобы выдумать – нет. Что-то будет? Тревожно, печально и больно. Маша тоже грустит. Печаль и боль за Россию, за родину, после виденного там, за рубежом.

Приложение

Н. Чебышев⁵⁰

ГПУ в «Одеоне»

«Вириния». Московский Государственный академический театр Вахтангова

Возрождение⁵¹.

Париж, 1928. № 114, 20 июня. С. 4

Давно «Одеон» не был так наполнен, вернее, набит людьми. Не было щели под потолком, откуда не выглядывали бы блестящие глаза. Еврейский, тоже академический, тоже государственный театр сегодня не играет, дабы не разбивать «свою» публику.

У входа непонятная свалка. У всех в руках льготные билеты, разосланные в громадном количестве. В театре несколько французских писателей, деятели театрального мира, некоторые видные представители русской колонии – В.А. Маклаков⁵², В.Л. Бурцев⁵³, бар. Н.В. Дризен⁵⁴, кн. С.М. Волконский, композитор Юферов⁵⁵, Т.Л. Толстая-Сухотина⁵⁶ с дочерью... Пожаловал и «генерал» от французского коммунизма – Вайян-Кутюрье⁵⁷.

Присутствовали в должном количестве и «блустители» с улицы Гренель⁵⁸. Чекист умело рассажен и поддерживает «настроение». Свистки заглушаются немедленно ликующими, злыми аплодисментами.

Мой приятель, бывалый москвич, мне рассказывает:

– Я попробовал шикнуть, потому что шумели, и около меня вдруг оказался новый сосед – по произношению латыш... Таких я видел в Москве на Лубянке...

Порядок был обеспечен, «политические» рукоплескания тоже – наблюдением и клакой из ГПУ.

«Вириния» Сейфуллиной и Правдухина – пьеса плохая, детская. Мужичкий язык деланный. Так нигде в России не говорят (злоупотребление некоторыми

словами вроде «блуд»). Не имеющие между собой драматической связи сцены деревенской жизни самого близкого нам прошлого: тут и выборы в учредительное собрание, и приход «белых», на сцене «Одеона» деликатно именуемых «казаками».

Не все в пьесе плохо. Некоторые черты схвачены с наблюдательностью и юмором. У сидевших в театре идеалистов, верных заветам народоправства, должно быть, душа похолодела от картинки выборов в «учредилку», происходящих в гуще суеверного народа.

Сцена неудавшегося умирания Магары, «старца», а в действительности буйного, беспокойного мучителя и обидчика, по духу разбойника, полна глубокого комизма, и первоклассно разыграна. К срывам русской души [найден] новый подход, выпукло воплощенный театром. Приходится отметить это, несмотря на то, что религиозных и щепетильных в этом отношении людей сцена могла покоробить.

Согласованность труппы в массовых «выступлениях» отлично сработана. Рисунки групп превосходны. Отдельные исполнители неровны. Один актер, исполнявший второстепенную роль в «Вирине» – роль старика, состоящего при Магаре (затрудняюсь определить фамилию по афише), насколько можно судить по такому маленькому выходу, – крупное прекрасное дарование. Он разработал роль до тончайших подробностей и дал удивительный по жизненности образ. Наряду с этим замечается любительство даже среди исполнителей первых персонажей. Плохая фразировка, уже отмечавшаяся в печати, свидетельствует о том, что хромает школа. Надо владеть и телом, и словом. Без этого нет драматического актера.

Должен сознаться, что у «вахтанговцев» не приходится скучать, может быть, и потому, что среди образов, даваемых труппой, русский зритель жадно ловил дуновение далекой Москвы...

И мы видели, что это все то же... Вот это от Станиславского, это от Студии 1-й, от 2-й... Искусство прошлого, немножко обедневшее, осунувшееся в большевистской кабале.

Мне пришлось смотреть «Принцессу Турандот» под самый конец недели, на дневном спектакле для прессы и артистов. На «утреннике» раздавали даром публике великолепную книжку на французском языке. Под ее заглавием вырисовывались красные инициалы Триэсэрии. Книжка снабжена предисловием Луначарского. Он с необыкновенной развязностью, рассчитанной на неосведомленность иностранцев, вписывает театр, самого Вахтангова, «Принцессу Турандот», все расцветшее при старом порядке, – в советский актив, в достижения большевистской революции.

Вахтанговский театр, его хорошие, свежие мысли и попытки, – существуют не **благодаря**, а **вопреки** большевикам, как вообще все сохранившееся

54

Дризен Николай Васильевич, барон (1868–1935) – театральный деятель, историк театра. Был цензором драматических сочинений при Главном управлении по делам печати и редактором «Ежегодника Императорских театров». В 1907 г. вместе с Н.Н. Евреиновым основал «Старинный театр», спектакли которого увлекали Е.Б. Вахтангова в студенческие годы. С 1919 г. в эмиграции: сначала в Финляндии, затем – во Франции.

55

Юферов Сергей Владимирович (1865–?) – композитор и пианист. Автор опер «Мирра», «Иоланда», «Антоний и Клеопатра» и др. После революции жил в эмиграции.

56

Сухотина-Толстая Татьяна Львовна (1864–1950) – писательница, автор мемуаров. Старшая дочь Л.Н. Толстого. С 1917 по 1923 г. состояла хранителем Музея-усадьбы Ясная Поляна. С 1925 г. – в эмиграции в Париже, затем переехала в Италию. Участвовала в работе благотворительного Толстовского фонда, который был организован в 1939 г. Ее дочь – *Татьяна Михайловна Сухотина-Альбертини* (1905–1996), автор нескольких книг воспоминаний.

57

Вайян-Кутюрье Поль (1892–1937) – писатель, один из основателей Французской коммунистической партии (1920). Неоднократно посещал СССР. В 1926–1937 гг. – главный редактор газеты «Юманите».

58

На улице Гренель располагалось советское представительство.



«Виринея». Б.В. Жукин – Павел

в России от театра сберегается в муках и лишениях артистов, нищенствующих и бегающих по «халтурам». Театр под гнетом, их заставляют играть глупые пропагандные пьесы. Мучеником был и покойный Вахтангов, преждевременно сведенный в гроб достижениями большевистского режима – нуждой и голодом.

Кн. С. Волконский

«Виринея»

Последние новости.

Париж, 1928. № 2647, 21 июня. С. 4

После «Принцессы Турандот», пьесы легкой, веселой, поставленной с заданиями несомненно более цирковыми, чем драматическими, труппа Вахтанговской студии представила настоящую реалистическую драму. Характеризуя этим именем постановку последнего спектакля этой труппы, я отнюдь не характеризую самое произведение Сейфуллиной и Правдухина. Не только драмы, а, можно сказать, и пьесы нет – это последовательность картин, очень мало связи имеющих между собой; связь в последовательности событий, но не в драматическом развитии.

Первые две картины изображают некое странное происшествие, случившееся с пожилым крестьянином Магарой. Ему было «видение», будто он умрет в такой-то день. С утра собирается народ в избу, налой, свечи, и Магара ложится в постель со свечой в руке, готовый отдать душу. Чтец читает отходную, девчата поют что-то панихидное... Следующая картина – то же самое, но уже вечером. Смерть не взяла его, ему надоело лежать, он встает, злостно тушит свечку, кидает в толпу крышку уже приготовленного гроба, разгоняет любопытных. Жена его воет от того, что Господь не взял его, воет хуже, чем если бы он умер. Удовлетворив свой припадок богохульства, старик говорит: «Ну, жана, спать пора. Ложись со мной»...

Все это очень карикатурно, совсем не драматично и могло бы вовсе быть упразднено без ущерба «пьесе». Конечно, здесь не упущен случай выявить «идею»: мрак прошлого, выражающийся в суеверии стариков, и «солнце свободы», выражающееся в цинизме молодежи. Но все это слишком насильственно, подчеркнуто и гораздо менее действует, чем предпоследняя сцена выборов в волостном правлении.

Далее интерес сосредотачивается вокруг Виринеи, красивой бабы, которая гуляет в ожидании встретить того, кого признает достойным мужем. Проходит фигура инженера: фигура пошловатого любовника, столь хорошо знакомого по провинциальным, да и не одним провинциальным нашим театрам. Эта часть «пьесы» спасается прекрасным образом г-жой Русиновой. Очень красивая,

с удивительными белками глаз и столь же удивительными зубами, с хорошим голосом и ясной читкой. Тут скажем, что это единственный среди женщин пример ясной и понятной речи. Я сидел над самой сценой, нельзя ближе, но она единственная, которую действительно слышал. Не буду перечислять других, но скажу, что такую, например, как Груню, прямо не понимаю, как может выпускать режиссер: сплошной звонкий крик и ни одного слова... В дальнейшем г-жа Русинова выказала много настоящего чувства и умения его оттенить. Сцена прощания с мужем, уходящим воевать против казаков (Гражданская война), была разыграна в совершенстве. Надо сказать, что Щукин был выше всех похвал. Столько чувства и в то же время такая сдержанность! Тут и прощание, и обрывки завещания, – как без него поступать, и трогательное упоминание об имеющем родиться ребенке... Смотрел на сдержанность этого движения, слушал глубину того, что умолчано, и невольно думал: ведь вот, они там против того, что именуют «интимностью», против проявления всего трогательного: один профессор, ныне «академик», с удовлетворением говорил о том, что в подведомственном ему воспитательном заведении даже из музыки «выкинуто» все интимное, а потому играют «одни только марши». И вот, однако, в театре не могут обойтись без «интимности», без чувства. Один автор представил заказанную ему повесть. Там была между прочим «бабушка», сидит и вяжет чулок. «Бабушка? Нет, это интимно. Да, кроме того чулки изготавливаются на фабрике, а не бабушками...» Убрали бабушку. А вот в театре не могут обойтись: и расставание мужа с женой, да какое! Что за разнообразие в силе и слабости, в сдержанности и беззаветности!..

Сцена эта была непосредственно после сцены выборов в волостном правлении, о которой сейчас скажу. И замечательно, что та же самая публика, которая после «политической» сцены дошла до последнего напряжения партийной разделенности, тут слилась в едином примирительном молчании. О, насколько ценнее рукоплескания, которые посылались в награду Русиновой и Щукину, когда они, наконец, «простились», чем тот звериный рев, который стоял в театре во время и после сцены выборов!..



Сцена из спектакля
«Виринея»

Тем не менее, скажу, что сцена в волостном правлении самая, да пожалуй, единственная действительно интересная во весь вечер. Выборы в Учредительное собрание! Как это давно! Но малейшие впечатления воскресают в памяти при этом, хотя и чрезмерном, раздутым изображении. Слово «граждане» (с ударением на втором [слоге]), витиеватые, бестолковые объяснения, таинственный, внушающий страх деревянный ящик с заветной щелочкой, а за столом деревенские «идеалисты», оберегающие гражданственное благолепие свершающегося дела... А в окне и в дверях свисающие и заглядывающие головы, и – галдеж, немилосердный галдеж. Вокруг голосов, призывающих к порядку, две группы крайних голосов, – один, предостерегающий честной народ, что это ловушка, обман один, а другие, гогочущие, что это уже не нужно – все равно ни к чему... Первые выкрики торжествующей наглости...

Как памятно это трагическое претворение, которое получило тогда слово, да и вообще всякая мелочь. Самый сильный момент сцены разыгрывается вокруг спора о том – может ли или не может слепая старуха голосовать. Ничто не имело силы так взволновать, как этот пустяк. Наконец, председатель «Господа – Комиссии» значительно провозглашает: «Каждому закону по нужде бывает послабленье». И старуха кладет свой билет... Впрочем, зажигающая сила слова не утратилась и до сего дня, – судя по тому как публика откликалась рукоплесканиями и даже ревом на некоторые слова, в этой сцене произносимые. Политические рукоплескания! Слушал и думал, неужели не понимают, что за словами и дела? Неужели после всего, что было, что видели – и что продолжается – есть еще люди, которые способны зажечься словом, когда видят, к чему оно приводит? Неужели не знают рукоплещущие слову, что они тем самым рукоплещут и делам? Не об иностранцах, конечно, говорю, – что могут знать иностранцы? Но та публика, захлебывающаяся от восторженного рева, – разве не знает, что эти слова, столь же лживые, сколь громкие, привели же к таким делам, как Чека, Гепеу? Разве не знают, что там, за этими великими словами, доказанная виновность приводит к суду, а «недоказанная виновность» ведет в Соловки? Или этому рукоплещут? О, они отлично знают. Но сила «слов» как таковых превозмогает.

Сегодня был на заседании Конгресса Всемирного Театрального Общества. Представители Советов докладывали о положении театрального дела в СССР. Страшно было слышать о том, что «советское правительство особенную заботу прилагает к художественному воспитанию детей»: есть – кроме профессионального и клубного рабочего театра, – детский театр, в котором дети играют, сами выбирают репертуар... Хотелось спросить: «А что, семь (по некоторым газетам девять) миллионов беспризорных детей участвуют в этих культурно-просветительских увеселениях?» Но сила слова превозмогает все факты, и растет рай земной там, где действительность осуществляет адские условия существования.

Я не сказал об обстановке. Интересно. Это новая система давать лишь кусочки декорации на фоне серых занавесей. Но эти кусочки достаточно реальны, чтобы перенести в полную обстановку. Бревенчатые стены избы с одного боку обрублены, торцами к зрителю, и этот торец (наподобие знаменитого «Амбара» Венецианова) сообщает удивительную крепость и подлинность как внутренности избы, так и наружности ее. Таким приемом совершенно упраздняется символика обстановки и утверждается при наименьших средствах наибольшая реальность. Это, во всяком случае, не то «землетрясение», которое французская критика отмечает в «Турандот» и в еврейской пьесе «200 000»⁵⁹. Режиссерская часть очень интересна. Но гримы мужские: крестьянские лишены жизненности и уклоняются в какой-то нерусский пошиб: то же скажу и о старухах (за исключением жены Магары) – смахивают на ведьму более, чем на старую крестьянку. Молодежь крестьянская более похоже изображена, чем старое поколение. Что же делать – уже давно в лучших труппах только старики умеют играть мужиков. Столь же «непохожи» и являющиеся в последней картине казаки: ничего казацкого и ничего русского в них. Может быть, это было намерение? Намеренности в пьесе много, и если она выводит два-три лица, которые должны представлять образцами положительного большевистского идеала, то общая картина удручающая, тяжелая, жуткая.

М. Осоргин⁶⁰

«Виринея» в постановке Вахтанговцев

Дни.

Париж, 1928. № 1457, 22 июня. С. 3

Довольно скучный и искусственно построенный роман Л. Сейфуллиной превращен в эффектную и содержательную пьесу, полную действия. Картины крестьянского быта, живые сцены, характерные типы, драматические моменты, много юмора, острых слов, безостановочное напряжение, живописность конструктивных декораций, превосходные массовые сцены, – много похвал можно по совести расточить режиссуре и актерам. Особо хочется отметить, с каким тактом пьеса, которая легко могла стать агитационной и «социально заказанной», оставлена в рамках чистой художественности. Тенденциозность, которой не чужд роман Сейфуллиной, театр сумел преодолеть. При общем высоком уровне игры четко выделились и особо художественно созданные фигуры (лучше всех, кажется, фигура солдата, которого играл Горюнов).

Но, конечно, это не те «вахтанговцы», которых мы видели в «Принцессе Турандот» и «Чуде святого Антония». Благословение Учителя на этой постановке не почит. «Виринея» – бессознательный возврат к натурализму Художественного театра, отчасти даже к Малому театру. Это – пьеса не театрального,

59

«200 000» – имеется в виду спектакль ГОСЕТА «200 000» по Шолом-Алейхему, поставленный А.М. Грановским и показанный на гастролях в Париже.

60

Осоргин (Ильин) Михаил Андреевич (1878–1942) – писатель, журналист, эссеист, масон. Столбовой дворянин по происхождению, вступил в 1904 г. в партию эсеров, откуда вышел в 1911 г. В первой эмиграции жил в основном в Италии (1906–1916). Был заграничным корреспондентом «Русских ведомостей», публиковался в журналах, например, в «Вестнике Европы». В 1916 г. вернулся в Россию. По просьбе Е.Б. Вахтангова перевел с итальянского языка пьесу К. Гоцци «Принцесса Турандот»; опубликовал переводы пьес К. Гольдони. Осенью 1922 г. был выслан из СССР на так называемом «философском пароходе». С 1923 г. окончательно поселился в Париже. Публиковался в газетах «Дни», «Последние новости». В крайне политизированной эмигрантской среде Осоргин, противник всех политических доктрин, оставался одиночкой.

а психологического оправдания, художественное изображение жизни, как она есть, а не как она единственно может представляться на театре. В сцене томительного неумирания старого крестьянина Магары натурализм доведен до того, что присутствующие стоят с зажженными свечами и непрерывно крестятся широким крестом (кстати – огонь на сцене вообще не допустим, так как нервирует зрителя). Такова же сцена выборов в Учредительное собрание, тоже искусная, но излишне литературно-фельетонная. Такие сцены, как прощание Виринеи с мужем, даже при лучшем исполнении (Щукин очень хорош) выпадают из спектакля и торчат осколком обычной мелодрамы. Неудачен также и финал (смерть Виринеи), непременно требовавший массовой сцены, чтобы спектакль оставался целостным. Все эти возвраты к старой театральной школе, часто нравящиеся публике, досадны для тех, кто мыслит театр Вахтангова – особым театром, которого с другими театрами не смешиваешь. В «Виринею» вахтанговцы идут по линии наименьшего сопротивления и дают превосходный, но не **свой** спектакль, не радостное и невиданное театрально оправданное зрелище, а обычный даже и для европейского хорошего театра спектакль быта и переживаний. Их преимуществом остается только то, что они умеют играть «коллективно», не выделяя актеров первого ранга из толпы обстановочных фигур.

Следует одобрить продолжающуюся работу над деталями постановки. Так, например, совершенно правильно переведено со сцены за кулисы убийство Магарой «интеллигентного ухаживателя» Виринеи (фигура и в романе, и в пьесе очень дешевая). Раньше это происходило на глазах зрителя и портило финал действия, как портит шаблонной драматичностью финал всей пьесы убийство Виринеи опереточными казаками.

Особо следует сказать о языковом стиле спектакля; вот здесь заветы Художественного театра могли бы принести пользу. Режет слух, когда слышишь, как однодеревенцы ухитряются один – окать, другие – акать. После уроков Станиславского это непозволительно.

Общий вывод таков: для русского театра вообще «Виринея» есть известное достижение, хотя быть может и не лучшее, что мы видели. Но для театра им. Вахтангова, призванного хранить и развивать его идеи, «Виринея» – срыв и шаг назад. Невозможно сравнивать ее не только с «Принцессой Турандот», но и с «Чудом святого Антония».

Впечатление от спектакля портилось также поведением публики, проявившей изумительную невоспитанность. Когда «Виринея» идет на сцене московской, никому и в голову не приходит, что слова и словечки летят со сцены в зрительный зал для возбуждения каких-то политических чувствований, одобрений или протестов. Театр Вахтангова никогда не грешил антихудожественными трюками советских «ревсатир». В Париже публика нашла нужным сопроводить слова, охолощенные десятилетней давностью, возгласами восторга или

негодования. Не производя следствия, из кого состояла театральная толпа, мы не можем не осудить одинаково и тех, кто аплодировал словам «никакого царя нет» (изумительная новость!), и тех, кто свистал «списку номер пятый». Политико-митинговое отношение к искусству свидетельствует только о том, что российские актеры культурно переросли русскую заграничную, все равно – эмигрантскую или посольскую публику.

Не можем не прибавить двух слов и по поводу отношения к вахтанговцам известной части театральной критики. В газете «Новое время»⁶¹ было написано, что советских актеров вообще не следовало бы пускать на территорию иностранных государств; в газете «Русское время»⁶² заявлено, что они забавляют нас на средства калужских мужичков и наряжаются в краденые одеяла. Правда, этих газет никто, кроме членов их редакций да обязанных все читать журналистов, не видит и не читает. Но лучше всего отличилось «Возрождение», озаглавив статью о постановке «Виринеи» – «ГПУ в “Одеоне”» и уверяя, что для создания «настроения» в театральной зале были «умно рассажены чекисты».

Впрочем, вахтанговцы умеют победить даже мракобесов. Автор той же бестактной статьи в «Возрождении», закончив свое контрразведочное следствие, счел себя вынужденным признать, что «Вахтанговский театр, его хорошие, свежие мысли и попытки, – существуют не **благодаря**, а **вопреки** большевикам». Как известно, на языке парижской газеты это обозначает признание. Прибавлено также, что Евгений Вахтангов был сведен в гроб нуждой и голодом, что также означает оценку достижений Евгения Богратионовича, умершего от рака желудка.

Вахтанговцы победили. От души приветствуя, мы больше всего хотели бы, чтобы они не увезли с собой в Москву неправильных и поспешных представлений об отношении к ним заграничных соотечественников. Слова мракобесия и глупости, которые не могли не поразить их ухо, давно уже перестали быть характерными для эмигрантских кругов и остались типичными только для темных закоулков печати. К российскому театру, как и к российской литературе, русская граница относится с большим вниманием и немалыми ожиданиями, как и к самой «новой России». Отклики личных горестей не забыты, и не изменилось отрицательное отношение к кругам правящим, – но это уже не переносится на области культуры духа. Впрочем, горячий прием, встреченный вахтанговцами в Париже, говорит лучше всяких отвлеченных уверений. Настоящими русскими достижениями мы здесь умеем гордиться не меньше, чем гордятся ими в самой России; мы только постольку свободнее в их оценках, поскольку свободная заграничная печать не обязана (если не хочет) руководиться обязательными «марксистскими подходами» к искусству и чуждыми искусству политическими соображениями.

61

«Новое время» (1921–1930) – ежедневная общественно-политическая газета правой направленности, выходившая в Белграде и позиционировавшая себя как продолжение петербургского «Нового времени». Редактор-издатель М.А. Суворин.

62

«Русское время» (1925–1929) – ежедневная общественно-политическая газета консервативной направленности, выходившая в Париже. В 1928 г., испытывая финансовые трудности, перешла на еженедельные выпуски и скоро закрылась.

Грунт - тяжелый, глинистый, с большим
количеством, раковин, ракушек; в грунте много
мелких - ракушек, ракушек, ракушек, но
идет в него -
подрабство - массада - !!!



Все население, все население, все население
в районе - население, население, население
в районе, население, население, население
в районе, население, население, население
в районе, население, население, население

Б.В. ЩУКИН
ПИСЬМА
РОДНЫМ

1923
1938

Б.В. Щукин – А.И. Шухминой¹

[28 апреля] 1923 г.

Петроград²

1

Шухмина Анна Ивановна (?–1937) – мать
Т.М. Шухминой, теща Б.В. Щукина.

2

Вахтанговцы гастролировали
в Петрограде с 25 апреля по 30 мая
1923 г. Репертуар: «Принцесса Турандот»,
«Чудо святого Антония», «Правда – хорошо,
а счастье лучше», «Свадьба».

Милая моя Анна Ивановна! (Мама!)

Не волнуйтесь, не беспокойтесь. Живем хорошо, дружно до предела. Устроились в гостинице чудесно, уютно. Обедаем тут же в ресторане и, конечно, каждый день. Кормят недурно, во всяком случае, сравнить нельзя с обедами Студии. Обед стоит 18 руб. с персоны. Чай пием в номере. Прислуга приносит кипяток, и обходится это дешево до смешного. Коля Пучков³ мне на вокзале перед отъездом в самую патетическую минуту прощания сунул на память моего любимого чаю, и теперь мы его распиваем в его воспоминание.

Таня поправляется, очень здорово выглядит, румяная (думаю, что румянец естественный), покойная, веселая, меня любит, и уж, конечно, я люблю ее. Каждую минуту вспоминаем Вас, говорим о Вас.

Простите, что не сразу по приезде Вам написали. В поездке так всегда было и будет. Первые дни, когда устраиваешься на новом месте, это отнимает так много времени и сил, что письмо откладываешь на час отдыха, когда можно не спеша, с удовольствием написать.

Как мой Борюшка⁴ живет? Очень о нем соскучился. Но между нами говоря, я не очень жалею, что он не поехал с нами. Мне кажется, что поездка эта будет очень трудная, особенно для лиц административной и постановочной части, а вознаграждение за работу такое нищенское, что никак не искупает затраты сил. Я все-таки думаю, что в этом отношении ему в Москве будет значительно покойнее и, несомненно, выгоднее в связи с работой по выставке, а кстати он приобретает опыт и некоторое имя как художник. А это все ему пригодится на будущий год, особенно, если в Школе Студии ему не будут платить.

«Антоний» и «Свадьба» имели определенный успех. В рецензиях пишут, что наша игра может служить примером для петроградских театров, и заканчивают так: «Добро пожаловать, дорогие гости!».

Вчера была премьера «Турандот». Рецензий еще не было. Но публика обалдела с самого парада. После представления актеров раздавались аплодисменты, и в течение спектакля они повторялись очень часто. В антрактах выходили раскланиваться. Я думаю, что публика сошла совершенно с ума от «Турандот».

Петроград теперь такой, что московская публика где-нибудь около Даниловской заставы или в Лефортове может убить публику своими костюмами, и ритмом, и многочисленностью. Петроград сейчас и какой-то пустой, и серый в смысле костюмов, и бедный, бедный в смысле магазинов. А мы в «Турандот» блеснули своей бодростью, свежестью, новыми прекрасными костюмами, хорошими развитыми телами, хорошими голосами, весельем, задором, ну, и, конечно, убили Петроград вконец. Так, по крайней мере, кажется мне и всем нам, актерам. Ну вот, пока на первый раз все.

Целую Ваши руки, благодарю Вас за Вашу хорошую, добрую и навеки мне дорогую Таню, благодарю за Ваше ко мне отношение.

До свидания, поклон Шуре⁵ и Боре [Б.М. Шухмин]. Им будет от меня по особому письму. Петру⁶ и Коле Пучкову поклон и всем поцелуи.

Борис Щукин

Маш. копия.

2

Б.В. Щукин – Б.М. Шухмину

[Май] 1923 г.
Петроград

Милый мой Борюнчик!

С первого же дня приезда в Питер захотелось до страсти в Москву. Не хорошо здесь. Погода убийственная. Все наши постепенно расклеиваются. Легочные особенно любят Питер – здесь без пересадки прямо на тот свет. У меня опять задурили легкие, а кроме того простудился какой-то специальной питерской простудой. Всеми днями кашляю. Днем и ночью льет пот, слабость. Несколько дней не буду играть. Пишу тебе лежа, так что за иероглифы не осуди. «Турандот» публика обожает. Очень нравится «Правда»⁷. Такие словечки доносились: черт их знает, как они все здорово умеют. Голоса хорошие, мастерство хорошее, и не знаешь, кого больше выделить.

Таня играет очень хорошо Барабошеву. Удивительно хорошо. Обаятельно, почти без единого жеста. Голос низкий, красивый, музыкальный, уверенно

3

Пучков Николай Сергеевич – статистик. Щукин познакомился с ним в Москве в 1921 г. «Этот хилый, высокий, очень скромный и честный человек был безумно влюблен в театр и бесконечно предан Щукину. Его мать работала в санатории на Воробьевых горах. Туда ездили отдыхать Щукин, Симонов, Рапопорт и др. Привязанность Н. С. Пучкова к Щукину носила исключительно трогательный характер. Он собирал все вырезки из газет и журналов, все иллюстрации и фото, имеющие отношение к Щукину, наклеивал в особые тетради и отправлял их своему другу. Посылая очередной альбом вырезок, Пучков писал: «Он [альбом] является только слабым выражением той большой любви, которая у меня всегда к тебе... С каким удовольствием я собирал все строчки, написанные о тебе, – это единственное маленькое дело, которое я могу выполнить и этим выразить свою любовь к тебе»» (Новицкий Павел. Борис Щукин. Жизнь и творчество. М.; Л.: Искусство, 1948. С. 294).

4

Борюшка – Шухмин Борис Митрофанович (1899–1962) – актер, режиссер. Брат Т. М. Шухминой и художника П. М. Шухмина. См. Аннотированный именной указатель.

5

Шухмина Александра Митрофановна (1898–1961) – сестра Т. М. Шухминой.

6

Шухмин Петр Митрофанович (1894–1955) – живописец и педагог. Участник Первой мировой и Гражданской войн. Член-учредитель Ассоциации художников революционной России (АХРР). Преподавал в Академии художеств СССР (1934–1936). Лауреат Сталинской премии второй степени (1942). Брат Т. М. Шухминой.

7

«Правда – хорошо, а счастье лучше» А. Н. Островского – первый спектакль Третьей студии после смерти Е. Б. Вахтангова. Премьера – 8 марта 1923 г. Режиссер – Б. Е. Захава.

8

... к стыду Центрального органа, Захавы – Имеется в виду недооценка руководством Студии актерских возможностей Т.М. Шухминой.

9

Успех Т.М. Шухминой, введенной на роль Мавры Тарасовны Барабошевой, мог поколебать положение А.К. Запорожец, игравшей роль первым составом.

10

Юра возится со своими братцами и сестрицами, вербуют еще кое-кого. – Возможно, имеется в виду работа Ю.А. Завадского над «Женитьбой» Н.В. Гоголя, премьеры которой состоялась 29 января 1924 г.

11

А.М. Налъ играл в «Женитьбе» вторым составом Кочкарева.

12

Степун Владимир Августович (1898–1971) – участник Третьей студии (1921–1924), в труппе МХАТ (1924–1938). Брат философа Ф.А. Степуна. В 1938 г. был приговорен к бессрочной ссылке в Сибирь как СОЭ – «социально-опасный элемент». В поселке Большая Мурта вел драматический кружок. В 1954 г. вернулся в Москву. Реабилитирован.

13

Старшие не уважают и не считаются с нами, младшими... – Структура Третьей студии состояла из актеров Студии, членов Студии, сотрудников / кандидатов и воспитанников. Права и обязанности каждого участника были регламентированы в соответствии с его принадлежностью.

безапелляционный. Внутренне настолько крепко, что мы все отходим на второй план. Так что это огромная победа к стыду Центрального органа, Захавы⁸ и большая неприятность Запорожец⁹. Так им и надо. Дальше своего носа не видят! Атмосфера Студии очень противная. Юра возится со своими братцами и сестрицами, вербуют еще кое-кого¹⁰. Вчера, кажется, было таинство принятия Наля¹¹. На очереди, кажется, Степун¹². По поводу этого разные разговоры.

Выплата жалованья идет как-то непонятно. Сборы битковые – 47 млрд. каждый спектакль, а денег почему-то нет на жалованье, и выдают только на неделю с разными вычетами, недоплатами. Все, которые поменьше, злые, как черти. Словом, нехорошо.

Безавторитетно. Старшие не уважают и не считаются с нами, младшими¹³, а мы в свою очередь ни в грош не ставим их. Противно. Хочется в Москву, подальше от людских отношений, от ненужного неискреннего внимания. Мне давно ясно, что в Студии главным образом каждому до себя дело, и эгоистически особенно это проскальзывает у наших Старших. Не верю я им никому, и если бы я не был кое-как уверен в себе, то было бы жутко. А теперь просто противно, но совсем не страшно.

Спасибо, с Татьяной мы живем душа в душу. Этим и скрашивается моя теперешняя жизнь. Если для Студии, так все и все для Студии. А если эгоизм, так эгоизм. Прости, что не с радостью пишу о Студии. Нет в ней настоящей радости. Себялюбие некоторых разъедает остальных, и кто этого не понимает, тот еще восторженно носится, а кому это понятно и тяжело, тот уходит в себя и для себя.

Прощай, милый. Напиши. Будем очень рады.
Всех целуем.

Маш. копия.

Б. Щукин

3

Б.В. Щукин – Б.М. Шухмину

[Май] 1923 г.
Петроград

Боря, милый!
Спасибо за письма. Я сейчас не успеваю подробно написать все, что хочется. Напишу сегодня же, если не уедем.
Посылаю тебе афиши, какие удалось спереть. Если можно, сохрани.
Живем в студийном смысле получше. Атмосфера прояснилась. Мы с Татьяной совершенно здоровы. Привезти чего-нибудь из заграницы, думаю, не удастся по причине нищенского жалованья. Еле хватает на питание.

Ехать страшно и интересно. Подробно напишу, может быть, сегодня же и пришлю почтой.

Прощай, Борюша!

Передай Коле, что я помню, что ему должен письмами, и напишу сегодня. Сейчас не до него – через полчаса сдавать вещи, а у нас еще не собрано.

Всего хорошего.

Целую маму, Петю [П.М. Шухмин], Шуру [А.М. Шухмина], тебя (много раз!).

Поклон дяде Пете, Яковлевым¹⁴, Студии, Москвиным¹⁵ и Коле с Николаем Ивановичем¹⁶.

Маш. копия.

4

Б.В. Щукин – А.И. Шухминой

[Май] 1923 г.
Петроград

...Я плохой писатель писем, не могу соперничать в этом с Таней, но я это преодолею, как только больше привыкну к Вам.

Я вас люблю, уважаю, ценю не меньше Тани, но еще пока не умею это выразить. Чудесная, замечательная, необыкновенная, добрая во всех отношениях мама и друг, любимая всем моим сердцем, если во мне оно есть, необходимая мне теперь во всем мама! (Анна Ивановна, не бойтесь, эта необходимость не будет Вам в тягость.) Одним словом, здравствуйте!

Пишу это письмо одновременно с Таней. Живем хорошо, очень дружно, все время друг с другом и не в тягость, по крайней мере, мне.

Таня сыграла два раза «Правду» с необыкновенным триумфом. Борис Евгеньевич после каждого акта зацеловывал ее, поздравлял с рождением роли при блестящем мастерстве исполнения. Он сказал, что в «Правде» Шухмина идет первым номером.

Я без конца рад за Таню и злорадствую по поводу Анны Кузьминичны [Запорожец]. Действительно, у нас теперь есть Барабошева – огромная, величественная, властная, покойная наружно и страдающая внутри, и грозная, и добрая. Замечательный покойный, широкий, низкий голос с прекрасным мастерством подачи. Очень здорово играет.

Сейчас собираемся посмотреть на Питер, благо свободны и дивная погода.

Пишите поскорее, как живете, как Боря [Б.М. Шухмин], Шура [А.М. Шухмина], Петя [П.М. Шухмин]. Прилагаю вырезку из газеты.

Целую ваши руки.

Маш. копия.

Б. Щукин



Б.М. Шухмин

¹⁴ Яковлевы – неуст. лица.

¹⁵ Москвины – семья Москвина Владимира Ивановича.
См. Аннотированный именной указатель

¹⁶ Возможно, имеется в виду актер и композитор Николай Иванович Сизов.
См. Аннотированный именной указатель.

Б.В. Щукин – Шухминим (всем)

[10-е числа июня] 1923 г.
Стокгольм

Милые мои, дорогие! Мама, Боря, Шура, Петя, Коля, Вася, Боря, Вася, мама Катя, дядя Петя!

Дайте же ради Бога сказать на родном языке. Вы поймите, что здесь каждая прислуга, а норовит говорить по-шведски. Тоска такая с моим прононсом и памятью, что все красоты Стокгольма и все впечатления от невиданного доселе разбиваются об непонятный язык. Спасибо, у меня есть мимика. При входе в магазин мы неизменно задаем вопрос «Sprechen Sie Deutsch?» и, получивши утвердительный ответ, становимся в тупик и на ломаном русском языке с жестами и прочими приспособлениями объясняем, что нам нужно. На чисто русском языке спрашивать стыдно, да и боишься, что не поймут. Поэтому его умышленно портишь, подмешивая французские, немецкие, латинские, английские слова с русскими «О, черт, как бы это сказать, это... видите ли, как ее... и т.д.».

В общем, язык легкий, но в день спектакля лучше в магазин не заходить, утомляешься от жестикуляций и сосредоточенного внимания при таком свободном разговоре на этом, уже известном всем нам вдоль и поперек, шведском языке.

Пием здесь кофе, а чай плохой, этим я займусь в Москве. «Турандот» наделала шума очень много¹⁷ – два дня писали все газеты. Рецензии я привезу в Москву с переводами.

Публике нравится, по-видимому, больше «Турандот», а критике остальные пьесы. Юру [Ю.А. Завадского] захвалили. Словом успех, но художественный, материальный – скверный. Здесь такой порядок: раз весна, то театры закрыты и все желают отдыхать на свежем воздухе, на даче, а для театра есть зима. Поэтому, хоть ты лопни, а их туда на аркане не затащишь. Ходят главным образом театралы, но их маловато. Сцены масок не производят никакого впечатления, словно мы говорим какие-то бесконечные, резонерские монологи, до которых никому никакого дела. Все наши сцены урезаны так, что мы теперь сами не понимаем, что говорим и для чего. Вставляем местами шведские фразы и так, проливши достаточно пота, иногда за такую фразу получаем небольшой смехок. Но это нас не удручает. Зато на сцене смех.

Сегодня последний спектакль. Завтра уезжаем в Гетеборг¹⁸. Там, боюсь, еще хуже будет. На выставку съехались все государства, кроме России. На каком языке, спрашивается, надо подавать фразы!? Я от напряжения похудел и стал плохо себя чувствовать физически.

17

Гастроли в Стокгольме на сцене Шведского драматического театра открылись 7 июня 1923 г. «Принцессой Турандот».

18

Гастроли в Гетеборге на сцене Лоренсберг-театра открылись 15 июня 1923 г. «Принцессой Турандот».

Татьяна в «Правде» произвела впечатление благородством осанки, жеста, голоса и игры, монументальностью фигуры. Один рецензент принял ее за мужчину и писал об актере, игравшем хорошо женскую роль старухи Барабошевой. Возможно, что такая ошибка произошла от того, что благодаря натановской¹⁹ халатности Барабошеву все играет не Шухмина, а Запорожец. И нет человеческих сил изменить эту ошибку в программе. Натан, как главнокомандующий, до него три года не доберешься. Опять у нас много волнений – уже из-за Натана и Льва Петровича [Русланов]. Но об этом после.

Наш дальнейший путь еще не известен, где и когда будем, сказать не могу. Постараюсь в Гетеборге выяснить и дать Вам знать. Купить ничего не удалось, ибо получаем все одинаково, около половины установленного минимума. О покупках не может быть и речи.

Колино письмо и журнал получил. Спасибо! От него же знаем и о вас. Ему я напишу завтра, если успею, или же из Гетеборга.

Кланяйся, Боря, в Студии. Сумей написать мне о подробностях провала потолка.

Отсюда все кажется иначе и более преувеличенно, нежели может быть на самом деле. Володе, Лидии Платоновне²⁰ поклон, как они живут? Сознаюсь, неважное у меня настроение. Сегодня последний спектакль «Турандот». Мы в зависимости от сборов.

Хорошо, что хоть с Татьяной у нас тишь и благодать. За нас не волнуйтесь. Сами по себе мы живем хорошо, когда кругом не совсем ладно.

Ну, будьте здоровы.

Б. Щукин

Автограф.

6

Б.В. Щукин – Шухминым

23 июня 1923 г.
Гетеборг

Здравствуйте наши самые хорошие и дорогие мама, Шура, Боря и Петя!

Мы пишем Вам 3-е письмо из Гетеборга. Два письма остались недоконченными, хотя написаны вдохновенно с высокохудожественным юмором. Но дописать их не удалось по разным причинам: то Татьяне вдруг понадобилось немедленно выстирать свое платье, то 3-й звонок на последнюю картину «Турандот», и целый ряд других причин, и письма оставались недописанными. Сегодня мы свободны, почти все хозяйство в порядке. Спектакли кончились, и письмо, вероятно, тоже будет кончено. Спектакли в Гетеборге прошли с большим художественным успехом как у критики, так и у публики. Но материально по-прежнему



Б.В. Щукин и Б.М. Шухмин –
«безработные актеры».
Шуточная фотографии. 1927 г.

19

Натан Осипович Тураев (Фельзенштейн).
См. Аннотированный именной указатель.

20

Володя, Лидия Платоновна –
неуст. лица.

21

Гастроли в Берлине на сцене Лессинг-театра открылись «Принцессой Турандот» 3 августа 1923 г.

22

Секретарева Мария Васильевна – учащаяся Школы при Третьей студии (1921–1924).

23

С 8 мая по 30 сентября 1923 г. работала Всемирная выставка, приуроченная к трехсотлетию основания Гетеборга.

24

Б.В. Шукин имел в виду Первую Всероссийскую сельскохозяйственную и кустарно-промышленную выставку, открывшуюся в августе 1923 года в Москве, предшественницу Всесоюзных сельскохозяйственных выставок (ВСХВ) и Выставок достижений народного хозяйства (ВДНХ). В проектировании, строительстве павильонов и оформлении Выставки принимали участие: А.В. Шусев, И.В. Жолтовский, К.С. Мельников, А.К. Буров, А.А. Экстер, В.И. Мухина, В.А. Шуко, Ф.О. Шехтель, Н.А. Андреев, И.Д. Шадр, И.С. Ефимов, С.Т. Коненков.

плохо. Ни разу не собрали больше половины зала. Аплодируют, вызывают, топчут ногами и довольны без конца, а на спектакль не идут. Непонятно! Очень чудной народ. Вероятно, завтра выедем из Гетеборга, но куда, еще не известно. Думаю, что в Христианию. В Копенгаген, пожалуй, не поедем – там театральный сезон уже кончился, все театры закрылись, и рабочие отпущены, и, чтобы поднять на ноги такой театр, нужны большие суммы, а у нашей администрации «одни кресты на груди», так что мы постараемся попасть скорее в Германию²¹.

В Гетеборге хорошо, как хорошо – в богатой квартире у спокойных с большим достатком людей. Улиц немного, но все они отличные, вымытые, прямые, с хорошими, богатыми магазинами.

Очень много скверов, бульваров, парков и просто палисадников, и всюду, где только можно, цветы, фонтаны. Уютно, тенисто, ароматно, красиво и чисто до того, что становится скучно, что нигде нельзя насорить. К автомобилям приехали, даже не замечаем, а вот если в течение недели попадетс вам лошадь на глаза, тут от слез не удержаться. Очень умиляет. Город и зеленый, и гористый, весь в скалах. Словом, хорошо, красиво, сдобно и хочется в Москву.

Живем мы в заливе на океанском пароходе. Пароход большой, аршин в 250–280. Но довольно старый и не поражает своими внутренними покоем. Убежден, что все остальные океанские пароходы и лучше, и удобнее. Нет ничего поражающего, и мне становится сейчас же скучно. А может быть, я такой человек, что меня поразить трудно. Не знаю. Потом расскажем подробнее.

Обед стоит от 1 кроны 45 ёры до 2-х крон 50. Номер стоит 3 кроны с чело- века. Получаем мы все одинаково от Секретаревой²² до Завадского включи- тельно. В этом есть большое удовлетворение. По крайней мере, все спокойно смотрят друг другу в глаза. А растрачивают деньги каждый по темпераменту. Варя [В.А. Попова] с Сашурой [А.И. Ремизова] отдали немного белья в стирку и заплатили 21 крону с лишком, а потом несколько дней голодные. Шихматов купил перчатки, поясок для брюк, постригся и вымыл голову в парикмахерской и тоже около 20 кр. и тоже со спокойным лицом несколько дней голодовки. А девчонки лопают шоколад и апельсины и тоже по-своему счастливы. У каж- дого свой размах и вкус, и каждый живет в свое удовольствие, хоть и на скром- ное до болезненности деликатное содержание.

Были на выставке²³. Кое-что видели. Много не успели разглядеть, но, во всяком случае, общий вид запечатлелся. Посмотрим и посравним московскую в августе²⁴, если успеем попасть к ее открытию.

Прослышал про кинематограф. Я очень рад. Все-таки Студия вздохнет. У нас такой материальный блеск здесь, что в Студию, вероятно, кроны не можем прислать. Жуткие цены на переезды. Тридцать-сорок крон с человека из го- рода в город, а где их взять – «у того нет, у другого есть, да не даст». Ох, много будет разговору, когда вернемся, а сейчас всего не опишешь.

Умоляю, передайте привет Коле Пучкову, что я все время помню о нем, но сейчас из Гетеборга писать не смогу. Я потом расскажу, почему не смогу, а главное все, что можно уписать о Гетеборге, я вам написал. То же самое – писать сейчас не могу. Настроение недурное, но без больших подъемов. Так что все ему будет понятно из этого письма, а я уверен, что прочесть наше письмо вы ему разрешите. Борису Шухмину я посылаю насыщенную презрением улыбку за его редкостной молчаливости характер. Не таким я его себе представлял. Ну ладно, как говорит русская пословица: «Кто писем – меньше, тем гостинцев ничего».

Сегодня, 23 июня, выезжаем в Христианию.

Не бойтесь, едем поездом. В Копенгаген **не поедем**. Из Христиании морем 36 часов и прямо в Гамбург. Будем в Лейпциге, в Мюнхене, в Дрездене, во Франкфурте-на-Майне. В Берлин едва ли. Оттуда Вена, Прага²⁵. В Германии будем с импресарио на обычных условиях.

Прощайте милые, пишите!

Хочу чаю до смерти.

Остаемся любимые вами

За неграмотную жену свою

Кончили письмо 23 июня 1923 г.

Начали письмо 17 июня 1923 г.

Лидии Платоновне, Володе и Студии с... поклон и поцелуй

Б. Щукин

«Татьяна»

Б. Щукин

25

Гастрольные планы постоянно менялись в зависимости от самых разных обстоятельств. Из того, что перечислил Б.В. Щукин, ничего не осуществилось, а вот в Берлине гастроли прошли (август 1923 г.).

Маш. копия.

7

Б.В. Щукин – Т.М. Шухминой

6 февраля 1925 г.
Москва

Моя дорогая, любимая, единственная Таня!

Друг мой! Возлюбленная моя!

Скучаю и жду тебя и готовлюсь ко встрече.

Все здоровы, сыты, обуты и одеты.

Твое письмо нас напугало. Право, у нас такое впечатление, что мы в своей любви и заботливости к тебе переусердствовали и отправили тебя отдыхать в тюрьму. Мама весь вечер переживала твое письмо, и был момент, когда уж мы, было, решили тебя немедленно возвращать в Москву, да мужики

26

Сережников Василий Константинович (1885–1952) – теоретик искусства декламации, педагог, режиссер, актер. Наиболее известен как создатель, бессменный руководитель и преподаватель первых курсов дикции и декламации в Москве (1913–1919), преобразованных затем в Государственный институт декламации (ГИД) (осень 1919 г.). Осенью 1920 г. учебное заведение было переименовано в Государственный институт слова (ГИС), а в январе 1922 г. закрыто. Репрессирован. Умер в ссылке в Казахстане.

27

«Виринея» Л.Н. Сейфуллиной и В.П. Правдухина. Премьера – 13 октября 1925 г. Постановка А.Д. Попова. Режиссер – И.М. Толчанов. Б.В. Щукин сыграл роль Павла, открыв новое для себя амплу «социального героя».

28

Возможно, речь идет о вводе на роль Бригадира в спектакле «Чудо святого Антония».

29

В.Г. Вагрина вышла замуж за председателя «Союзпромэкспорта» Давида Марковича Колмановского (1896–1937).

30

«Лев Гурыч Синичкин» Д.Т. Ленского. Изменения в тексте Н.Р. Эрдмана. Премьера – 16 декабря 1924 г. Постановка Р.Н. Симонова. Режиссер – С.А. Марголин.

(Петр [П.М. Шухмин], Борис [Б.М. Шухмин] и Борис) сказали свое крепкое слово: «Ничего, люди и к фронту привыкают и возвращаются оттуда румяные и здоровые». Так тебя и оставили на поселении.

Борька приходит по обыкновению около 3–7 ч. утра и дрыхнет на диване до 12 ч. дня.

Я с утра до 12 ч. ночи пропадаю в Студии и по урокам (кстати, мне еще предлагают урок по голосу и системе, несколько учеников Сережникова²⁶, думаю взять и заломить приличную цифру). Павла окончательно укрепили за мной²⁷. На днях приступаю к работе. У меня уже в руках «Бригадир»²⁸. Вот Адельма (Синельниковой), Турандот (Берсеновой), Калаф (Кузы). Я же ставлю голоса на верные рельсы, и я же назначен помогать Попову осуществлять «Виринею».

Я же ввожу спешно Бригеллу (Б. Шухмина), ибо Глазунов раскис на почве нервного переутомления. В 10-х числах его – в дом отдыха. Вава Вагрина вышла замуж за очень богатого согражданина²⁹ и через месяц уезжает в Париж до начала будущего сезона.

Спектакли идут прилично. Вчера был на «Синичкине»³⁰ Козловский со своей подругой жизни и позавидовал той атмосфере, которая идет со сцены. Спектакль ему очень понравился.

В МХТ дела скверны, кто в лес, кто по дрова. Станиславского не уважают и разочаровываются в Немировиче. Опять кулуары МХТ полны разных слухов, предположений и планов – как же спасти МХТ, и, кажется, выдвигается план обращения в Первую студию и передачи ей управления Театром³¹. (Но это слухи от Козловского.)

У нас в Студии настроение бодрое, и если удастся в этом сезоне выпустить две пьесы, то будущий год ожидается очень обеспеченным и свободным от всех долгов. О поездке на лето точных решений еще нет.

Костя [К.Я. Миронов] очень старается устроить так, чтобы мы, наконец, доехали до Крыма и смогли там два месяца отдохнуть.

Прости, Таня, моя милая, за такое скучное и безграмотное перечисление фактов, но сейчас ночь, а я работал сегодня с 11 ч. утра без перерыва до 11 вечера.

Целую тебя без перерыва до самого приезда и буду продолжать целовать до конца наших дней.

Как я хочу видеть тебя. Скучаю и жду. Кланяются, беспокоятся и целуют все домашние.

Вера Головина³², Леля, М.³³ шлют привет.

Твой Борис

Б.В. Щукин – Т.М. Шухминой

30 апреля 1926 г.
Ростов-на-Дону³⁴

Моя милая, дорогая Таня, Танечка, Танюська, Танька. Моя любимая жена и мой единственный друг, здравствуй!

Мы в Ростове с 11 ч. 30 мин. Сами выгрузились. Часа два не пропускали вещи через ворота. Потом пропустили две тележки с вещами, а третью приказали разгрузить и нести вещи на руках. Почему так сложно жить в Ростове у ворот вокзала – не знаю?! В гостинице комнат не приготовили. Прождали еще часа полтора. Распределили комнаты с плеча: Мансурова и Попова, Русланов и Семенов и т.д.

Мы живем: Борис Шухмин, Борис Щукин и Иосиф Толчанов. Комната очень хорошая, чистая, и жильцы довольны друг другом. Начиная с завтрашнего дня (1 мая) три дня все рестораны и магазины закрыты, ну прямо хоть плачь.

Сейчас 5 часов вечера. Мы только что пообедали в ресторане при гостинице (вновь открытый громадный, великолепный, человек на 250–300, а может быть, и больше).

Обед из двух блюд – 80 коп.; из трех – 1 руб. 25 коп. Очень чисто, почти шикарно и, кажется, вкусно.

До обеда я успел уже обегать все магазины города (бегал скорее от испуга, как бы они не закрылись и мы не остались бы ни пимши, ни емши). Купил кулич в два фунта за три рубля. Пасхи не нашел. Может быть, потому, что здесь куличи называются пасхами, а пасхи не знают. Магазины торгуют сегодня до 11 ч. вечера, так что мы, не спеша, часов в 7–8 пойдем обзаводиться хозяйством.

Прости меня, Таня, что я пишу, с одной стороны, подробно и, с другой стороны, очень непоследовательно, как простительно Понсовой (самой молодой и впервые едущей на гастроли; а, впрочем, я тоже впервые один).

Кричи, Танька, ура! У нас в номерах бесплатно постельное белье, подушки, полотенце. Жалко, не дают сорочек и прочих принадлежностей туалета, а то можно было бы совсем обойтись без стирки.

Погода здесь приличная. Все зеленое. Продают ландыши, сирень. Все ходят в летних костюмах. Сейчас идет небольшой дождик.

Предварительная продажа слабая, что-то около 5 тыс. рублей.

Ожидаем не очень блестящих для нас материальных успехов, но это все из области предположений, а там увидим.

Очень скучаю без дома, без своих, без Таньки [Т.М. Шухмина], Егорки³⁵, мамы, Петькиной [П.М. Шухмин] брехни.

Танюша! Я тебе послал две смутные, сумбурные открытки с дороги.

31

Эта идея зародилась многим раньше, когда затаившееся отсутствие Качаловской группы ставило театр на грань катастрофы. 17 июля 1921 г. Вл.И. Немирович-Данченко писал В.И. Качалову: «План К.С. – передать дело театра 1-й студии. Я в конце концов согласился с ним и уже вступил в детальные обсуждения с правлением 1-й студии» (Немирович-Данченко Вл.И. Творческое наследие: В 4 т. Т. 2 / Сост., ред., коммент. И.Н. Соловьева. М.: МХТ. 2003. С. 618). Но в 1925 г. уже после того, как Вторая студия и часть Третьей студии вошли в состав МХАТа, а Первая студия была преобразована во МХАТ Второй, такие «слухи» выглядят совершенно оторванными от действительности.

32

Головина Вера Леонидовна – см. Аннотированный именной указатель.

33

Леля, М. – неуст. лица.

34

Гастроли в Ростове-на-Дону открылись 2 мая и продолжались до 16 мая. Репертуар: «Принцесса Турандот», «Марион Делорм», «Комедии Мериме», «Лев Гурыч Синичкин», «Виринея».

35

Егорка, Егорушка, Егор, Юрка – сын Б.В. Щукина, Георгий Борисович Щукин (1925–1983), кинорежиссер, сценарист, художник.

Я перед отъездом говорил с Юрием Васильевичем³⁶ относительно твоего жалования, он мне сказал, чтобы я не беспокоился: он все сделает. Но здесь распространились слухи, что это жалование оставшимся заколебалось. Я поэтому тебе и написал для сведения. Я советую тебе к нему забежать числа 10-го, 12-го и разузнать, в чем дело, а может быть, удастся и получить. Ну, целую Вас крепко всех, особенно тебя, моя Таня, и Егорку.

Клянюсь всем. Борька тоже, Толчанов тоже.

Мы здоровы.

Маш. копия.

36

Горяинов Юрий Васильевич (1879–1935) – администратор, затем директор Театра им. Евг. Вахтангова. В прошлом предводитель дворянства Даниловского уезда Ярославской губернии. Затеял строительство одного из первых в городе кооперативных домов, с просторными, комфортабельными квартирами, балконами, удобствами, в Большом Левшинском переулке для вахтанговцев.

37

Гастроли вахтанговцев: Одесса (2–10 мая), Киев (12–21 мая), Екатеринослав (23 мая – 3 июня), Ростов-на-Дону (5–16 июня). Репертуар: «Женитьба», «Принцесса Турандот», «Комедии Мериме», «Лев Гурыч Синичкин», «Чудо святого Антония».

38

Арцыбашев Михаил Петрович (1878–1927) – писатель. Был скандально известен апологией «желания», прежде всего в романе «Санин» (1907) и пьесе «Ревность» (1913).

9

Б.В. Щукин – Н.С. Пучкову

9 июня 1925 г.
Ростов-на-Дону

Милый и дорогой мой дружок Коля!

Прежде всего, пишу лежа, но это ничего не значит, а просто я очень, очень устал. Не писал я тебе не потому, что забыл о тебе, а как-то не писалось – все казалось, что только что мы с тобой говорили и нового в моей жизни и ощущениях не прибавилось.

Поездка идет довольно хорошо. Материально недурно в Одессе, неважно (неожиданно) – в Киеве, удовлетворительно – в Екатеринославе и почти блестяще в Ростове³⁷. Рецензии везде – почти гимны. Все кончаются: «Гастроли Студии им. Евг. Вахтангова – театральные праздники в нашем городе».

Вот в 3-х словах три города:

Одесса. Очень оживленно-крикливо. Все на улице. Чисто. Мостовые широкие (асфальт или торцовая) по линейке, прямые и масса зелени. Говор – сплошной еврейский анекдот. Мы первое время думали: уж не шутит ли население этого городка, так разговаривая друг с другом. Очень хороша набережная.

Киев во второй наш приезд нам показался серым, грязным и нищенским по сравнению с первым впечатлением, что мы не чаяли конца гастролей.

Екатеринослав – стыдное место. Такая глушь, такая тина, безвкусица. Публика, увлекающаяся «Ревностью» Арцыбашева³⁸, совершенно тупо взвизгивающая на наши спектакли. У нас было какое-то стеснение играть перед ними. Почти ни одного приема у масок, полное недоумение по поводу «Синичкина». Мы даже испугались и задались вопросом: нужны ли мы кому-нибудь как театр или это самообман или самомнение. С таким чувством мы приехали в Ростов, и здесь вернулась жизнь, уверенность. Все воскресло. Очень культурный кусок Москвы.

Пока дела здесь идут блестяще. Уезжаем числа 15–17, и еще не знаю, куда. Возможен маршрут: Краснодар – Баку – Тифлис и по Военно-грузинской дороге [в] Минеральные Воды на месяц лечиться всем студийцам, а затем весь август отдыхать (кто не найдет лучше для себя).

Я в Киеве снялся у замечательного фотографа, лучшего во всей России. Осенью тебе будет карточка.

Ну, вот и все.

Я купил замечательный чемодан и сверхъестественный чайник на 8 стаканов.

Целую тебя крепко. Прости за тупое письмо.

Танька и Борька кланяются и целуют.

Б. Щукин



Б. В. Щукин. Молодые годы

Автограф.

10

Б. В. Щукин – Т. М. Шухминой

4 мая 1926 г.
Ростов-на-Дону

Моя милая, родная Танечка!

Я умышленно не писал эти три дня, мне хотелось, чтобы прошло несколько спектаклей – чтобы и о них можно было бы сказать несколько слов.

Праздники мы провели очень, очень грустно. Я не помню ни одной поездки, в которой была бы такая раздирающая тоска у всех студийцев. Признаться сказать, мы доперли до того, что с некоторыми (женщинами) были от тоски истерики, ощущение было такое, словно нас всех ждет какое-то большое несчастье. Но, к счастью, несчастье не произошло. И как только начались спектакли, тоска прошла и сменилась просто рабочим настроением, правда, не очень бодрым.

Первое мая мы просидели дома, читали, лежали, спали, в карты играли, пили многократно чай (кстати сказать, за кипятком у нас бегают Толчанов). Он же с сегодняшнего дня будет ходить на рынок за провизией к утреннему чаю, а мы, вернее я, убираю со стола и привожу комнату в приличный вид.

Наконец, день был прожит, и наступил торжественный час заутрени и разговения. Погода к ночи изменилась, пошел дождь, и очень немногие из нас попали к заутрене.

Разговлялись у Веры Головиной. Немножко выпили. Но и тут было все скомкано – ровно в 1 час ночи потушили свет, и пришлось идти спать.

2 мая играли два спектакля. Утром – «Турандот». Сбор 990 руб. Играли плохо. Публика случайная и мало.

Вечером – «Синичкин». Сбор – 1380 р. Играли тоже скверно.

3 мая два спектакля. Утром – «Синичкин». Сбор 500 руб. Самочувствие дрянь. Вечером «Турандот». Сбор 2270 р. Спектакль прошел с большим подъемом, весело. Как действует полный зрительный зал на актеров!!! И так, за 2 дня, то есть за четыре спектакля, взяли 5 т.р. Если в среднем сборы не снизятся, то гастроли пройдут по смете. Очень боимся за «Виринею». Сегодня узнаем, сегодня должна решиться судьба оставшихся спектаклей. Дело в том, что сдача была уже, и «Виринея» не имела никакого успеха; если мы не завоюем публику, то нам будет трудно продержаться на прошлогоднем репертуаре.

Моя милая Танюша, прости меня, пожалуйста, за корявое письмо. Я пишу на блокноте. Стол занят – Рубен [Р.Н. Симонов] с Толчановым играли в карты, а теперь Рубен раскладывает пасьянс. К слову сказать, он – т.е. Рубен – тебе кланяется, целует и поздравляет с праздником.

Ну вот, все, что произошло с нами за эти дни. Очень хочется получить сведения о доме. Меня все беспокоит: здоровы ли вы, есть ли деньги, как Егорка, его оспа, гуляет ли он? Есть ли сведения из Каширы, насчет дачи. Очень советую не запускать этого вопроса и на будущей неделе самим съездить туда, если не будет сведений.

Целую тебя Танюшка, Егорку и обоих вместе.

Найди Георгия Оскаровича³⁹, сними Егорку и сами с ним вместе и пришли карточку мне. К 20-му числу мы постараемся прислать Вам немножко денег.

Ну, будьте здоровы. Не беспокойтесь за нас.

Целую вас всех. Думой и мыслями с вами.

С праздником

Бор. Щукин

Поверь! Таня, милая, друг мой, люблю тебя! Пойми!!!

Маш. копия.

39

Линдквист Георгий Оскарович
(1890–1958) – административный
работник театра.

11

Б.В. Щукин – Т.М. Шухминой

7 мая 1926 г.
Ростов-на-Дону

Родная моя Таня, моя единственная настоящая любовь, мой друг, жена, сестра, мать, мое «все» в жизни; и мой очаровательный сыночек Егорушка!

Я получил два письма от вас и тоже горжусь, что у меня такая жена и такой сын, что оба вы такие особенные и такие НАСТОЯЩИЕ, каких не очень много в жизни встречается. Горд я и счастлив и боюсь радоваться, ибо боюсь, как бы кто не отнял вас у меня!

Спасибо вам! Спасибо за радость. Спасибо за смысл в жизни, за ту заботу, которой я переполнен вами, а для меня это все, о чем я когда-то мечтал, что я теперь имею, что храню, несу, люблю, радуюсь и боюсь, как бы, как говорят, «не расплескать» все мое самое дорогое в жизни. Главное только – будьте здоровы, а остальное я беру на себя, пока я на ногах, пока во мне будет энергии хоть капля, пока я дышу, я все силы, все помыслы, все принесу с большой радостью, с большой нежностью и с самой большой благодарностью, на какую я способен, за «зерно» жизни, какое вы мне дали.

Всего себя к вашим ногам.

Вот что во мне!

Целую вас и обнимаю вас не только письменно, но и устно, то есть в промежутках между письмами, и думаю о вас всегда!!!

Маму тоже целую и храню, ценю, уважаю и люблю. Так и передай ей, если это может представить хоть какую-нибудь цену для нее.

Пока мы живем дружно в Студии вообще, а в частности, наше номерное сожительство (я, Толчанов, Шухмин) – и говорить нечего.

Толчанов нас кормит, наша нянька – заботливая. А я ему домашний уют устраиваю. У нас бывают приемные часы, когда заходят Миронов, Освальд [О.Ф. Глазунов], Симонов, Басов, Головина и в воздухе повисает чай с булками и остроты. Кипятку в гостинице – больше и чаще и, если так можно сказать, **бесплатнее**, чем на всех станциях всех дорог вместе взятых.

Спектакли не очень важно в материальном отношении. Или в городе что-то случилось с деньгами, или нельзя ездить в провинцию по два раза подряд в один и тот же город.

Спектакли держатся около 1000 с тенденцией на понижение.

17 мая утром выезжаем в Воронеж. Из Воронежа выезжаем 30-го днем. В Москве 31-го. После 15 мая скажу точно, сколько мы простоим в Москве (ибо еще нет летнего расписания). Пока есть сведения, что простоим 9 часов.

До свидания. Целую всех. Всем кланяюсь, всех люблю.

Торопитесь с Каширой.

Поклон от Борьки, Толчанова, Симонова, Веры Головиной.



Т.М. Шухмина

Б. Щукин



Б.В. Щукин

Б.В. Щукин – Т.М. Шухминой

3 июня 1926 г.
Ленинград⁴⁰

Здравствуй, моя милая, чудная женошка, друг, возлюбленная Танюша!
Целую, обнимаю тебя и крепко держу твою руку до конца моих дней.
Спасибо тебе за волнения, за ласку и нежность, за любовь, которой насыщен.

Нет, за это не благодарят, ибо никакой благодарностью не покроешь такую отдачу, а за это отдают себя на служение. Не знаю, наверное, то есть не всегда так бывает, но со мной это случилось в 1921 г. на Волге, и с той поры я знаю, кого люблю, кому я отдаю себя на служение. Нашел свой смысл и рад, понимаю покойно, без сомнения радостно рад, что у меня есть Таня, и она дала мне еще Егорку. И у меня нет такого слова в распоряжении, которым бы я сказал, что это для меня значит и в прошлом, и сегодня, и навсегда.

А я, между прочим, должен намекнуть, что я вот уже 5 лет говорю слова одного и того же значения и 5 лет я чист перед тобой. А это значит, что для меня невысказано в этом измениться, как невысказано измениться в сыновних отношениях к любимой, настоящей, хорошей к тебе матери. Это для меня такой большой вопрос, и в нем я постоянен, ибо я такой.

Милая, дорогая, сердечная моя, единая со мною Таня. Люблю тебя, уважаю, берегу и мучаюсь, боясь не уберечь.

В Ленинград ехали здорово, в смысле скорости, в среднем около бо-ти в час при нескольких остановках. В 4 ч. утра к нам в вагон забрался жулик. Борька проснулся (по-видимому, жулик его задел) и бросился за ним на площадку, но не успел схватить, как тот выбросился на полном ходу поезда на путь плашмя на рельсы. Утащил две кепки (одна Борисова), пальто Козловского и совершенно новое пальто Яновского. В Ленинград приехали около 10 часов утра. Остановились в гостинице «Гранд-Отель» на Гоголевской улице, почти рядом с нашей прежней. Номер приличный. Живем с Борисом. Пьем молоко 2–3 литра в день. Город чистый, красивый, величественный, но жалкий какой-то, мертвый – то ли у него что-то ампутировали, то ли он проспал что-то, но чувствуется, что он получил отставку.

Александринский театр такой, какого еще нам не приходилось видеть. Лучше несравненно МХАТа. «Виринея» публике понравилась. Наши антрепренеры улыбаются. Одна рецензия была ругательная, но, кажется, тут личные счеты с театром. Это выясняют.

Напиши, как переправились, устроились, получила ли в Студии деньги. Освальд [О.Ф. Глазунов] кланяется. Целую всех.

Б. Щукин

40

Гастроли вахтанговцев в Ленинграде открылись 1 июня и продолжались до 4 июля. Репертуар: «Принцесса Турандот», Марио де Лорм», «Комедии Мериме», «Лев Гурыч Синичкин», «Виринея».

Б.В. Щукин – Т.М. Шухминой

2-е письмо

6 июня 1926 г.
Ленинград

Дорогая моя Таня! Милая, чудная, родная душа моя!

Прости меня за редкие письма. Эти дни я как-то не устроюсь. Все словно на вокзале. И не потому, что номер плох, а, вероятно, потому, что днем идут репетиции. Театр в 30 минутах ходьбы, и каждодневные розыски новых столовых. Пока обеды нам не нравятся. Питьевая вода отвратительная, а жарница смертная (все дни 22 в тени). Это одно обстоятельство, другое – мы ищем комнату, куда бы переехать из гостиницы (комната стоит 25–30 рублей в месяц, а номер гостиницы 90 рублей в месяц). Если разницу между ними разделить на 2, то получится около 30 рублей дохода на каждого. Наши почти все сумели устроиться, а мы с Борисом все размышляем, и до сих пор не найдем, что нам нужно.

Завтра, в понедельник, едем пароходом всей Студией в Петергоф. Погулять и посмотреть. В Эрмитаже еще не были. Борис любит долго спать, а остальные все разъехались по частным квартирам, и я все никак ни с кем не сталкиюсь относительно прогулок. На днях начну один ходить по городу, по студиям, по галереям часов по 5 в сутки, чтобы не скиснуть здесь совсем и от жары, и от скуки. Мучительно хочется к вам в Каширу, к тебе, моя Танюша, под крылышко. Хочу с тобой гулять целыми днями, чтобы от хорошей усталости засыпать у тебя на коленях. Ах, как хорошо взять твою руку и целовать ее без конца. Ах, как хорошо катать Егорушку в лесу с тобою с привалами, с гимнастикой, с упражнениями по голосу, читке. Или где-нибудь на берегу Оки читать вслух какого-нибудь Волконского⁴¹. Ты знаешь, я маме привезу меду фунтов 10 из Ленинграда.

Танюша, деточка моя, я очень волнуюсь. Я до сих пор от тебя не имею вестей. Я начинаю опасаться, уж не случилось ли чего с вами или с Егорушкой? Ты, пожалуйста, мне поскорей ответь. Я хочу все знать: переехали ли вы и как доехали, как устроились, как домик. Есть ли у тебя деньги? Я хочу все-все знать, все мелочи, и как можно скорее, и как можно чаще. Таня!

Спектакли идут прилично. «Турандот» имела огромный успех у публики и прессы. Я не помню ни одной рецензии, где бы так хвалили «Турандот». Тут или что-то случилось с Ленинградом или с нами. Но это нам дает моральную поддержку дотянуть спектакли до конца гастролей, а если бы еще успеха не было, это было бы смертью подобно.

Обнимаю, прижимаю, целую, люблю без конца и края, весь твой, ваш душой, телом и помыслами, моя любовь, одна на всю жизнь, Танечка. До свидания, будьте здоровы, берегите себя.

Б. Щукин



Т.М. Шухмина

41

Волконский Сергей Михайлович, князь (1860–1937) – театральный деятель, критик, педагог. Особое внимание уделял сценическому движению, жесту и сценической речи. Преподавал в студиях МХТ. С 1921 г. в эмиграции. Судя по письму Б.В. Щукина, студиицы следовали его методике и позже.

Автограф.

Б.В. Щукин – Т.М. Шухминой

13 июня 1926 г.
Ленинград

Здравствуйте, мои любимые пейзажи!

Здравствуй, Егорка-землепашец!

Расти, милый наш сын, крепни, набирайся сил и привыкай к природе. Я, мы постараемся, чтобы ты каждый год лето проводил в лесу, на лугу, на солнце, на воздухе. Я рад, что моя Танюша, мое самое любимое существо в мире имеет возможность сейчас жить не в городе. Я тебе сказать не могу, как мне город надоел, и как мне хочется к тебе на волю. Как мне грустно, что и в нынешнем году мне не суждено видеть в лесу ландышей, поганок (белых) и даже земляники, грустно, что из всех лесных цветов, которые останутся на мою долю, будут грибы. Хотя и это не плохо. Ведь ты же будешь со мной, ты мне и заменишь все, что пропустил за весну и лето. Я умоляю тебя организовать вашу жизнь в Кашире так, чтобы самой-то тебе не пропустить то, чего я уже не застану.

Я получил 2 твоих письма, Танечка, и рад, и благодарен тебе, и счастлив, и спокоен пока, что вы все здоровы, хотя волнуюсь за тебя, за твои бессонные ночи. Нельзя ли разделить сутки так, чтобы у каждого из вас часов 8 на сон хватало⁴².

Очень интересуюсь: бывает ли у вас кто из Москвы, у кого берете молоко для Егорки, сколько он выпивает. Как оно на него действует. Постарайся уменьшить свой прикорм, а то за тебя побаиваюсь. Побольше ешьте!!! Заведи знакомство, на всякий случай, с каширским детским врачом через Колю Самохвалова⁴³. Напиши мне в первом же письме, каково у тебя денежное положение. По сколько вы в среднем тратите в день, не отказывая ни в чем. Напиши непременно, есть ли у тебя бронированная сумма на всякий пожарный случай. Есть ли надежда кое-что перехватить у Петра. Будет ли жить с нами на даче Шура и когда, и будут ли у меня деньги. Мне все это нужно знать потому, что в зависимости от общего положения я так или иначе буду тратить деньги здесь. Танечка, ты, милая, не беспокойся за меня и не волнуйся, я живу хорошо, здоров, но одно обстоятельство тебя может огорчить: это возможность наших спектаклей до 8–9 июля. Значит и мой приезд не 5–6, а 10–11. Но это только предположение. И другое обстоятельство – я подыскиваю тебе на шубу мех, но я его куплю только в том случае, если ты мне дашь оценку полную, сколько стоит день в Кашире на вас троих. Есть ли возможность иметь уроки с Георгом Николаевичем и Татьяной Петровной⁴⁴, и сколько, и каково твое материальное положение. Хватит ли тебе до моего приезда, и есть ли у тебя еще какие-нибудь сбережения. Я же рассуждаю так: если мы не купим сейчас, то до января-фев-

42

... чтобы у каждого из вас часов 8 на сон хватало. – Вероятно, имеются в виду Т.М. Шухмина и ее мать, А.И. Шухмина.

43

Самохвалов Николай Иванович (1893–1965) – артист, режиссер, художественный руководитель Клуба имени Андреева (позже – Ленинского комсомола) в Кашире. Школьный товарищ Б.В. Щукина.

44

Георг Николаевич и Татьяна Петровна – неуст. лица.

раля нам не собраться с деньгами, а мех зимой дорогой. А я не могу больше допустить, чтобы ты зимой опять ходила оборванкой. Не могу, не хочу. И это надо делать, ибо дальше пойдут мне шуба и пальто и костюм, и маме, и так и пойдет, начинать все-таки надо с твоей шубы, ибо все готово. Дело за воротником.

Я думаю, если Шура [А.М. Шухмина] будет жить с нами, то будет маленький приток денег, а если еще Петя сумеет дать немного, то мы выйдем с честью из летнего отдыха и будем иметь незаурядную шубу. Вещь, которая пойдет на долго. Меня еще смущает обещание Екатерины Васильевны насчет меха. Шутя мы говорили, но нельзя ли это обратить всерьез. Это было бы самое лучшее.

Спектакли идут прилично. Пока прошли «Виринея» – 4, «Турандот» – 5 раз, «Синичкин» – 3 раза. «Турандот» – все аншлаги. «Виринея» – почти аншлаги. «Синичкин» – 1 аншлаг, остальные 50–60%. Дальше ставка на «Турандот». Но это нас материально не интересует. В Москву вместо 12 000 принуждены выслать 16 000. Поэтому возможны спектакля 4 лишних. Ибо если мы не заплатим, Актео⁴⁵ сократит отпуск до казенной нормы (1 месяц), а с другой стороны, жалко недополучить 3–4 червонца на месяц. Но это предположительно, когда выяснится, тотчас напишу. Прости, дорогая, единственная, желанная моя любовь, моя Таня, за такое письмо. Берегите себя и Егорку.

Во вторник иду в Эрмитаж и вообще начинаю ходить по картинным галереям, пока не ошалеею.

Насчет роли Аллы⁴⁶ еще не говорил. Надо улучшить момент. Я думаю, лучше это сделать мне самому в Москве через Зинаиду Иосифовну. Сейчас занимайся дикцией и звуками на стихах, новых для тебя в работе (Пушкин, Лермонтов, дальше Бальмонт. Форма речи, четкость, благозвучие).

Весь Ваш и с вами ежеминутно,

Б. Щукин

Всем кланяюсь и всех целую, и тебя, и тебя, и тебя, моя драгоценная, моя гордость.

15

Б.В. Щукин – Т.М. Шухминой

21 августа 1929 г.
Железноводск

Танюша! Моя жена ненаглядная. Друг бесконечный и нежный.

Опять сейчас получил 2 твоих письма, одно из них с драгоценным подарком – рыбками. Меня очень беспокоит твое здоровье. Мне кажется, что ты не только не отдохнула, но еще больше издержалась, изнервничалась.



Б.В. Щукин с сыном Егором

45

Актео – Центральная театральная секция
Главного художественного комитета
Академического центра Наркомпроса.

46

Возможно, речь идет о роли
Аллы Вадимовны в спектакле
«Зойкина квартира» М.А. Булгакова,
премьера которого состоялась 28 октября
1925 г. В этом спектакле Т.М. Шухмина
играла роль Мымыры.

С заботами о деньгах, об уроках, о трех домах (Железноводск – третий), с отсутствием твоей личной комнаты, прислуги на даче и т.д. Что мне очень стыдно. Получилось так, что я побросал все и удрал, а ты за меня расплываешься. Я тебя прошу обо мне не беспокоиться. У нас врач осматривает через 3 дня. Последние 2 осмотра врач говорит, что в области живота очень хорошо дела, пожалуй, лучше, чем у кого бы то ни было в санатории.

В легких было хорошо, а стало еще лучше. В сердце – удары стали менее глухими. Вообще, с сердцем у меня, по-видимому, не Бог весть что. Очень маленькое расширение. Очень хорошо переношу грязь, а это, надо сказать, очень существенный экзамен для сердца. Печень, кажется, входит в берега, совсем не болит, а это редкий случай, когда печень от грязи не разбалывается. Нервы стали несколько получше, и так как я знаю, в чем было [дело], то в дальнейшем буду подлечиваться. Остается малокровие, но раз эта причина мне известна, я найду способ ее одолеть, тем паче, что я уже начал принимать пилюли.

Тебе мой совет:

- 1) бросить всех учеников, благо они дают повод;
- 2) бросить **курить совсем**;
- 3) нанять прислугу для дачи;
- 4) снять комнату себе на даче;
- 5) принимать пилюли;
- 6) почаще есть и побольше лежать.

Косте [К.Я. Миронов] и Освальду [О.Ф. Глазунов] кланяться. Скажи им, что я исходил по этим проклятым горам верст 500, а похудел, как оказалось сегодня, на 200 грамм. Вот это организм. Здесь грязи всех превращают в щепку, а я хоть бы что, наивно посмеивался. Тебе подарка я не купил, а привезу деньгами рублей 15. Расход мой здесь такой в главных чертах:

обратный билет – 23 руб.

Егору костюм – 19 руб.

поездка в Кисловодск – 5 руб.

книги – 9 руб.

шляпы – 5 руб.

на дорогу в Москву – 4 руб.

постель в вагоне – 2 руб.

такси – 2 руб.

_____ 69 руб.

Я не считаю каждый день газеты (3), фрукты, стирку рублей по 3,5, письма, открытки и пр. парфюмерию.

Танюшенька, отдохни, пожалуйста, очень прошу, и не надрывайся, почаще поглядывай на [нрзб.] и кое-чего у нее перехими. Папиросы брось, это тебе мой совет в форме приказа!

Вчера у меня заболело горло, но сегодня уже прошло. Куза интересуется делами театра, ему никто не пишет! Может быть ты, что знаешь, скажешь, а то я каждый день получаю от тебя письмо, каждый раз на вопрос Кузы, как дела в театре, принужден отвечать, что ты почему-то не пишешь.

Ну, значит, через 9–10 дней я отсюда выезжаю.

Целую тебя нещадным образом, мою душечку, самоотверженную. Сыну спасибо и поцелуй. Всем прочим кланяюсь и благодарен за письмо.

Б.Щ.

Автограф.

16

Б. В. Щукин – А. М. Шухминой

24 июля 1934 г.
Тамбов

Дорогая Шура!

Только что получил от тебя письмо. Рад, что у вас все в порядке, от квартиры до людей. Очень приятно и покойно на сердце, что все здоровы.

Сейчас вернулся с рынка, накупил чаю, кое-каких книжек и между прочим Егору – чудную переделку Чуковского, только что вышедшую из печати «Приключения барона Мюнхаузена» с рисунками Доре, а также – местную экзотическую тамбовскую, многоярко-цветную, самотканую, шерстяную, чудную, широченную, около 3 метров, совершенно новую, но старинной работы, цельную (нигде не изрезанную), всю в сборках у пояса красивейшую юбку, это уже третья по счету юбка, которую я из жадности, еще не совсем соображая, для чего она пригодится, купил для украшения жилища своего, как дикари украшают яркими побрякушками свою жизнь.

О дне приезда в Москву я тебе сообщу телеграммой.

Заранее уговорись с кем-нибудь в Театре, чтобы мне на день, который я укажу в телеграмме, достали билет на Минеральные Воды с лучшим поездом в международном вагоне. Деньги я уплачу немедленно по приезде в Москву. И хорошо бы меня встретить на вокзале, а то с тремя крупными вещами один до дому не доеду.

Егору купил вязаный белый бумажный костюмчик (штаны и свитер).

Всем кланяюсь и целую.

В Москве я пробуду не меньше суток или, вернее, – непременно сутки, т.е. если я приеду 2-го августа, то уеду 4 августа.

Автограф.

Б.В. Щукин – А.М. Шухминой

[Май 1937 г.]

47

Возможно, Ковальский Николай Иванович (1895–1938) – начальник отдела цветного кино Мосфильма. Арестован 22 декабря 1937 г. как участник контрреволюционной террористической организации. Расстрелян.

48

Каплер Алексей Яковлевич (1903–1979) – актер, кинорежиссер, сценарист. Автор сценария фильма «Ленин в Октябре».

49

Ромм Михаил Ильич (1901–1971) – режиссер театра и кино, сценарист, педагог. См. коммент. 57.

50

Сергей Георгиевич – эпизодически работал личным водителем Б.В. Щукина.

51

Мария Васильевна, Петя – неуст. лица.

Дорогая Шура!

Шлю тебе пока до первых чисел июня 200 руб. на покрытие экстренных расходов. Посмотри, пожалуйста, в телефонных записях, что на строчке на букву «Л» («Ленин в Октябре»), телефон Николая Ивановича⁴⁷ (администратора картины «Ленин») и передай этот телефон Борису Мефодиевичу [Королеву] для главного бухгалтера Александра Васильевича. Живем мы прилично. Танька поправилась в некоторых рельефах своих дамских. Мы 4 июня едем в Харьков, а 15-го переедем в Киев. Я написал Б.М. Королеву письмо с просьбой достать Таньке и Егорке путевки в Форос на 2 месяца. Так что, может быть, тебе предстоит неприятный труд приехать с Егоркой в Киев мягким вагоном числу к 30 июня.

Я тебя попрошу время от времени позванивать Королеву насчет этих путевок, я боюсь, он со своими делами запустит этот вопрос. За яблоки и вообще фрукты спасибо!

Позвони Каплеру⁴⁸ и узнай, как дела со сценарием. Передай ему числа наших гастролей:

4-го – в Харьков.

[До] 13–14 июня.

С 15-го в Киеве до 1-го июля.

Передай привет Каплеру, Ромму⁴⁹. Как Юрка [Г.Б. Щукин]? Пусть он не волнуется, как выдержит, так и ладно. Важно, чтобы в году работал хорошо. Целуй его! Сергею Георгиевичу⁵⁰ поклон. Ты ему не плати. Я ему уплатил за месяц вперед. Марии Васильевне и Пете⁵¹ наш привет!

Будьте здоровы, целую!

Б. Щукин

Б.В. Щукин – Т.М. Шухминой

25 июня 1937 г.
Железноводск

Дорогие мои Крымляне!

Любимые жена и дитё!

Получил сегодня ваши письма от 21-го и очень радуюсь вашему благополучию, и доволен, что кто-то уже начинает о вас заботиться и переводит вас в рабочий домик. Мне также нравится, что в Форосе санаторий, что можно, кстати,

подремонтировать, да и время проходит как-то организованной, то процедура, то купание, то еда, то прогулка, а там, глядишь, кино. Так не заметишь, как на вас налетит кавказский коршун в образе жирного престарелого Телка по кличке Борька-хищник вислоухой.

Из Москвы жду посылки от Шуры [А.М. Шухмина] – резиновый зонд для промывки печенки. Сегодня получил от нее телеграмму, что посылка отправлена.

Сегодня от Коли Пучкова получил заказное письмо со всеми вырезками из газет о съемке в кино и с сопроводительным письмом в неизменно нежных выражениях. Он звонил Шуре насчет адреса, она ему, кстати, рассказала, что заходил к ней Иван Васильевич, шофер. Предлагает усиленно свои услуги. И на лето и на осень. Эта тема для кошмарных сновидений с криками во сне. Особенно рекомендуется нервным полным дамам, которые норовят летом отдыхать где-нибудь на юге в Крыму. А подобная тема их возвращает к жестокой действительности. Туфли купил себе, тебе и Егорке. Выбор очень плохой, т.е. не могу похвалиться подарками. На днях буду искать Егорке шапку. Пока не видно – исчезли. Надо купить чуваки и Шуре. В Симоновском театре⁵² очень напряженное положение. Есть слухи, что их или в лучшем случае сольют с кем-нибудь (называют или ТРАМ⁵³, или студию Хмелева⁵⁴), или распустят. В театре огромное уныние. Если приедет Рубен [Р.Н. Симонов] до меня, ты эти вопросы ставь перед ним **осторожнее**. В семье Ксении Тарасовой⁵⁵ тоже буд-то неприятности. Ее муж хамит и ведет себя недостойно. У ребят 1–2% надежды на Рубеново везение! Я чувствую себя хорошо, но, кажется, непоправимо толстею. Что делать?!!! Хоть плачь!

Целую вас крепко, мои чудесные друзья и родные.

Автограф.

52

Театр-студия под руководством Р.Н. Симонова работал в Москве с 1928 по 1937 г. Закрыт в 1937 г. в результате слияния с московским Театром рабочей молодежи.

53

ТРАМ – Театр рабочей молодежи, позже – Московский театр Ленинского комсомола, теперь – Ленком. Был открыт в 1927 г. в Москве, в здании бывшего Купеческого клуба, начинал работу на полупрофессиональных началах. В 1931 г. получил статус профессионального театра. В 1937 г. в ТРАМ были влиты актеры Театра-студии под руководством Р.Н. Симонова, а в 1938 г. пришли актеры и режиссеры недавно закрытого МХАТ Второго: И.Н. Берсенев, С.Г. Бирман, С.В. Гиацинтова и др.

54

Театр-студия под руководством Н.П. Хмелева возник в 1932 г. В 1937 г. был слит с Московским драматическим театром им. М.Н. Ермоловой.

55

Тарасова Ксения Ивановна (1904–1995) – актриса Театра-студии Р.Н. Симонова (1926–1937), затем Малого театра (1937–1964).

19

Б. В. Щукин – Т. М. Шухминой

29 июня 1937 г., 10 вечера
Железноводск

Дорогая семья: Танька и Егорка!
Гнездо души моей!!!

Получил еще ваше письмо от 23 июня. Очень-очень рад, что жизнь ваша течет благополучно. У меня также все идет ровно и несколько перегружено всякими обязательствами, как процедурного порядка, так и прочего, чаепитие роскошного индийского высшего сорта, а главное дело – это работа во-круг Ленина, что-то в связи со всякими рекламами и реакциями на них меня

56

Даревский Захарий Юльевич (1901–1938), директор Мосфильма, был арестован 23 декабря 1937 г. по обвинению в участии контрреволюционной диверсионно-террористической организации. Расстрелян.

57

В 1937 г. М.И. Ромм начал работу над фильмом «Восстание» по сценарию И. Прута и приглашал Щукина на роль Ленина. Но актер уже согласился сыграть роль Ленина в фильме С.И. Юткевича по сценарию Н.Ф. Погодина на Ленфильме. Однако в августе 1937 г. Комитет по делам искусства СССР принял решение, что к юбилею революции будет сниматься только одна картина, на которую брошены все силы. Право на съемку были переданы Мосфильму и режиссеру М.И. Ромму. А исполнителем главной роли был утвержден Б.В. Щукин. Одновременно актеру предстояло сыграть роль Ленина в пьесе Н.Ф. Погодина «Человек с ружьем» в Театре им. Евг. Вахтангова.

58

Азарин (Мессерер) Азарий Михайлович (1897–1937) – актер студии Вахтангова, Второй студии, МХАТ Второго. Участвовал в пробах на роль Ленина.

59

«Поколение победителей» – фильм В.П. Строевой (1936), в котором снимался Б.В. Щукин.

начинает пробираться дрожь. Я даже не очень боюсь за смысл, за некоторую весомость, за красочность, но вот речевая схожесть и вообще схожесть в движении, в красках, в их колорите, в дозировках, в ритмическом и пр. пр. тысячи элементов.

Еще читаю самые разнообразные воспоминания о нем, и так как будто все чувствую, и все-таки есть области, которые надо решать наудачу, на авось.

Из Москвы от Даревского⁵⁶ и Ромма никаких сведений не имею, должно быть, они решили делать картину⁵⁷ с Азариным⁵⁸.

Из Ленинграда деньги получил и выслал в тот же день Шурке 1000 руб. с таким предписанием: 200 руб. – сестре, а с 800 обработать свою комнату, диван и окно и, если останется еще что-нибудь, по ее усмотрению, а также дожить числа до 25 июля. Шурке знать дал, чтобы она постаралась купить рыболовных крючков, шелковых ниток и сетку для вычерпывания из Черного моря всех рыб и прочих козявок. И всю покупку чтобы она послала по почте своему дорогому племяннику. Я полагаю, что она это выполнит. Напиши мне точно, можно ли на Форос переводить телеграфом крупные суммы, и какой адрес. Я попрошу из Ленинграда следующие деньги выслать мне на Форос. Сообщи как можно скорее – лучше телеграммой. Я заказал себе билет на 15, значит 17 утром у вас.

Целую

Автограф.

Б.Щ.

20

Б.В. Щукин – Т.М. Шухминой

4 июля 1937 г.
Железноводск

Дорогие мои любимые существа Танька и Егорка!

Получил ваши письма и о катании на катере, и письмо, полное «сладких предвкушений» от надвигающегося на вас маскарада. Я думаю – это будет вещь с незабываемыми каскадами, так сказать. Я очень радуюсь вашим радостям и горд, и доволен, что мои дополнительные четыре ноги гуляют по берегу моря, что осуществилась их мечта, и Крым для них стал вроде как бы Арбат – доступный.

На Кавказе наступили жаркие дни, что-то вроде Киев–Одесса. К счастью, так много дела на этих проклятых курортах, что не успеваешь осознать жару. Глядь-поглядь, и уже вечер. А там, смотришь, какую-нибудь картину показывают (например, сегодня, вот срам!!! будет «Поколение победителей»⁵⁹). Я уже с утра хожу красный, как краб, от смущения.

На днях будет вечер самодеятельности. Просят выступить! Вероятно, придется и через это испытание пройти. Не знаю, что читать. У меня не тем голова занята. На картины я хожу редко. Дня 3–4 тому назад смотрел «Петер»⁶⁰. Вот это работа!!! Какое беспредельное очарование, правдивость! Красочность! И вкус, вкус, вкус! Не зря оно до сих пор не сходит с экрана. Был 2 раза на концерте в парке. Первый концерт Якова Зака⁶¹, второй – Марины Семеновы⁶². Оба доставили большое удовольствие. Семенова впервые (мне кажется) начинает появляться на концертах. Танцевала из «Лебединого озера», из «Щелкунчика», «Раймонды», «Дон Кихота»... потом... еще чиво-та... номера 3. Танец Маркизы и т.д. Все танцы, конечно, в соответственных костюмах и гримах с кавалером. (Причем, я высказал такую мысль, что если меня тоже так внимательно поддерживать, то еще неизвестно, какие па я смогу преподнести.) И, наконец, в костюме грузинки она одна с кинжалом танцевала лезгинку очень здорово.

От Шуры писем нет. О Москве ничего не знаю. Работаю над текстом Ленина, читаю о нем и упражняюсь по букве «р». О чае не беспокоюсь. Я постараюсь найти здесь. Сейчас кончается мертвый час. На небе собирается гроза. Я бегу в парк пить «Славяновскую воду» и, кстати, опущу вам письмо, полное поклон и любви. Чувствую, что забыл написать о чем-то, что все время держал в голове. Это, конечно, старость.

Целую Таньку и Егорку.

Автограф.

Б. Щукин

21

Б. В. Щукин – А. М. Шухминой

[Июнь-июль 1937 г.]
Железноводск

Дорогая Шура

Посылку получил. Большое спасибо. Позвони Русиновой. Узнай, не приехали ли в Москву Юткевич⁶³ и Анцелович⁶⁴. Если они в Москве – попроси ее узнать у Анцеловича, как сделать, чтобы деньги мне перевели на Железноводск. Я послал телеграмму 23-го на имя Анцеловича в Ленинград и до сих пор ни ответа, ни привета. Либо их там нет, либо это высокой марки скоты и хамы.

Из Железноводска я уезжаю 15-го, письма идут сюда 3–4 дня. В случае чего ты это обстоятельство учти.

С Иваном Васильевичем не знаю, как быть. Если ты будешь пользоваться его высоким искусством, то надо найти способ платить ему каждый раз сдельно, иначе он нас поставит в необходимость расплачиваться с ним помесечно из расчета

60

«Петер» – музыкальная комедия режиссера Г. Костера, выпущенная на экраны в 1934 г. На Московском кинофестивале 1935 г. фильм был награжден почетным дипломом.

61

Зак Яков Израилевич (1913–1976) – пианист, педагог.

62

Семенова Марина Тимофеевна (1908–2010) – балерина, балетный педагог. Прима Ленинградского театра оперы и балета (1925–1929), затем Большого театра (1930–1952).

63

Юткевич Сергей Иосифович (1904–1985) – режиссер театра и кино.

64

Анцелович Яков Маркович (1904–1956) – директор картин на киностудии Ленфильм, затем на Мосфильме.

250 руб. в месяц, т.е. будет считать, что его служба продолжается, а уж это не его вина, что там мало его использовали!!! Лучше от греха подальше, и брать или Сергея Георгиевича, тем более я его просил за машиной следить и тебя покатать, или найти через Воронцова Никифора Васильевича⁶⁵ – **сыча**. Он – мужик очень хороший. Как получу из Ленинграда деньги, тотчас вышлю тебе.

Очень рад за Петра, если это не случайно. Кланяйся ему. Я начал работу над Лениным. И не хватает суток.

Начинает пробирать дрожь. Особенно в связи с преждевременными рекламами. Ну, будь здорова. Кланяюсь.

Б. Щ.

Автограф.

Б.В. Щукин – Т.М. Шухминой

[После 4 июля 1937 г.]
Железноводск

65

Воронцов Никифор Васильевич – секретарь месткома Театра им. Евг. Вахтангова.

66

Возможно, отоларинголог Виктор Самойлович Канторович, лечивший актеров Театра им. Евг. Вахтангова.

67

Театр выступал в Днепропетровске с 16 мая по 4 июня 1938 г. Спектакли шли в заводском Дворце культуры, построенном по проекту В.А. Щуко и параллельно в помещении Театра им. Тараса Шевченко. Давались выездные спектакли в Запорожье и на Днепрогэсе. Репертуар: «Человек с ружьем», «Много шума из ничего», «Интервенция», «Принцесса Турандот», «Без вины виноватые».

68

Премьера спектакля «Я – сын трудового народа» («Шел солдат с фронта») В.П. Катаева в постановке Р.Н. Симонова состоялась 25 мая 1938 г. во время гастролей в Днепропетровске.

Чудные мои любимые, Танька и Егорка!

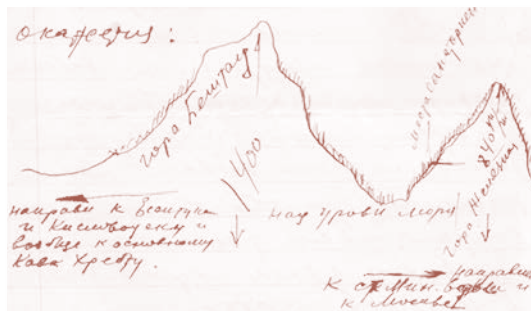
Пишу вам одно из последних писем, думаю, что после 12 июля писать бессмысленно, мне не хочется конфузить нашу почту – приехать раньше письма. Чувствую, что от жары голова не знает, что говорить, и никак не может построить фразы, а рука не в силах записать. Я хотел писать вчера вечером, но ко мне повадился ходить в гости Виктор Самойлович⁶⁶. Он живет в другом санатории, т.е. многими категориями ниже и в смысле уровня моря, и во всех остальных отношениях, и вот ему нравится бывать здесь. Значит, вчера **вечером** не вышло, а утром я ездил снова в Эссентуки и Кисловодск искать Егорке шапку, а Шуре туфли. Сегодня вечером писать не удастся, будет картина Чаплина «Новые времена». Нельзя не пойти. Остается одно, писать в 2 с половиной часа дня, т.е. тотчас после обеда в самую жару у себя в комнате. Я, конечно, мог бы пойти куда-нибудь на лоно [природы] для большей прохлады и поэтичности, но жду из Пятигорска одну мастерицу. Она мне обещала связать Юрке шапку и сегодня привезти. Итак, что же я приобрел для вас на данный момент. Тебе купил духов и одеколон твоих любимых запахов и вышеупомянутые (в предыдущих письмах) туфли, Егорке – шапку, чудный шарф из верблюжьей шерсти и опять туфли. Шурке – туфли и!!!! Шаль взамен маминной изодранной вышеозначенной Шуркой. Но мы выберем, какой ей отдать, твой ли или новый. Мне кажется, что твой лучшего сорта. Если успею получить из кино денег, куплю шаль в подарок сестре.

Печенка у меня не балует, сократилась и затихла. РОЭ – 10 при норме 14. Давление вместо 160 – 145. Так что и здесь лучше. Немножко сердце утомилось

от грязевых процедур и гор, и душной, несколько банной, жары. Если разрезать местность Железноводска, то окажется:

Стало быть, все санатории и сам город Железноводск находятся хоть и на высоте 350 м. над уровнем моря, но между 2-х огромных непроходимых гор, т.е. как бы в овраге...

Автограф.



23

Б.В. Щукин – Б.М. Шухмину

6 июня 1938 г.
Харьков

Дорогой Боря!

Гастроли в Днепропетровске⁶⁷ прошли в основном хорошо. Театр – прекрасный, сцена хоть и недостаточно великая, но чудно оборудована, так что на ней было приятно находиться, а это отражалось и на спектаклях.

Еще не выправился «Я – сын трудового народа»⁶⁸. Он неровен, с ухабами, с бездейственными кусками, особенно в народных массах.

Драматические и трагические куски отстали от комедийных (по обыкновению). Хорошо лишь играет Андреева сцену казни матроса Царева⁶⁹. Но, я думаю, и в Киеве⁷⁰, и особенно к Москве спектакль окрепнет. С тихим, к сожалению, успехом проходит «Без вины»⁷¹. Не буду скрывать, начало гастролей в Харькове прошло удручающе. Встретили нас торжественно, с цветами, репортерами, делегациями, митингом у вокзала, а спектакль прошел ниже среднего⁷², и главным образом по вине постановочной части, которая позволила себе не подготовиться, не провести ни одной монтировочной репетиции, не ознакомилась достаточно с этой захудалой, из рук вон плохой сценой. И на спектакле получился такой тарарам, такая халтурщина и убожество, что стыдно вспомнить. Сегодня Куза и Миронов с утра пошли чинить расправу с постановочной частью. Сегодня ждем резкого улучшения. К сожалению, нужно признаться, что в постановочной части у нас царит всегда и до сих пор излюбленный метод – расчет на удачу, на авральное самочувствие, на творческую импровизацию. Стиль эпохи гражданской войны. Это очень трогательно, но теперь никуда не годный прием, и вопрос о таком методе надо поднять со всей строгостью и разрешить его твердо и безвозвратно к старому. Может быть, нужно внести изменения в структуру руководства в этой части. Поставить туда строгого, делового, ответственного и высокоорганизованного человека,

69

... играет Андреева сцену казни матроса Царева. – Д.А. Андреева играла роль Любки Удовиченко. Роль матроса Царева играл Б.Е. Лебедев.

70

Театр выступал в Киеве с 17 июня по 5 июля 1938 г. Открылись гастроли спектаклем «Человек с ружьем», показанным для делегатов XIV съезда КП(б)У.

71

Премьера спектакля «Без вины виноватые» А.Н. Островского в постановке И.М. Рапопорта состоялась 14 декабря 1937 г.

72

Театр выступал в Харькове с 5 по 15 июня 1938 г. Были показаны те же спектакли, что и в Днепропетровске, за исключением «Я – сын трудового народа», слишком сложного в техническом отношении для харьковской сцены. Гастроли открывались спектаклем «Человек с ружьем».

умеющего работать каждый день, час и всегда и с одинаковой ответственностью и беспокойством за свою часть. Вот при таком человеке – руководителе никогда не может случиться того, что у нас бывает на премьерах и в Москве, и везде, куда бы ни приезжали. Да и часто мы страдаем в каждом спектакле.

Теперь о себе. Второй раз болею гриппом. Но играю и стараюсь не подводить театр. В конце июня, при получении отпускных денег, вышлю на имя твое деньги за путевки в Плесково⁷³ (700 руб. с чем-то) и 2–3 тысячи на погашение за **путевки на юг**, а с остальными 5–6 тысячами, которые я останусь должен театру, я прошу тебя, Боря [Б.М. Шухмин], поступить так, как было согласовано у нас с Екатериной Николаевной⁷⁴, а именно, они будут погашены **через кино**, по моим доверенностям, иначе я не вывернусь, и мне придется брать отпуск и искать заработка, что мне по состоянию здоровья сейчас трудно сделать.

Кланяюсь

Автограф.

Б. Щукин

Б.В. Щукин – Т.М. Шухминой

[Начало июля 1938 г.]
Железноводск

73

В Плескове, в шестидесяти километрах от Москвы, находился Дом отдыха Театра им. Евг. Вахтангова.

74

Ванеева Екатерина Николаевна (1876–1962) – «красный» директор Театра им. Евг. Вахтангова (1932–1939).

75

Зилов Михаил Сергеевич (1912–1997) – актер, организатор театрального дела, заведующий режиссерским управлением Театра им. Евг. Вахтангова.

Здравствуйте, дорогие симпатяги мои Танька и Егорка.

Доехал благополучно. В санатории меня ждали, долго гадали насчет комнаты. Несколько корпусов оспаривали друг с другом мою завалящую персону. Но, наконец, устроили меня там, где я был в прошлом году. Я убежден, что эта комната одна из самых нелучших, но я уже к ней привык, так же как в Форосе к рабочему домику. Встретил несколько человек знакомых по прошлому году. Но врачи и сестры все новые. В поезде была такая нестерпимая жара, что у меня просто останавливалось сердце. Ночью в купе было 38 градусов. Товарищ по купе мне попался очень милый, но бесконечной высоты – выше Зилова⁷⁵ и довольно плотный. Он целый день спал на нижнем диване и опасался простуды (он говорил: «самая главная в жизни вещь – не простудиться»). Спал с закрытым окном, а ночью перебирался спать наверх. Словом, я весь день как неприкаянный бродил по всему вагону и главным образом спасался на площадке, отворивши все двери для сквозняка. Ну, конечно, как тронулись, так я заснул о чае. Проводники грузины – довольно грязноватые, милые, приветливые, но с чаем почему-то неторопливые. Они говорили: да ты пажяляста не сумневайся тай обязательно будыть. Вот ночью будым проехать какой-нибудь большой город, и там потом будем чай пить. Оказалось, у них в Киеве во время

осмотра и промывки вагона смыли большую пачку сухого чая (украли). Я им до самых Минеральных Вод давал огромные порции сухого чая, и сразу у нас дело оживилось, и в течение полутора суток я поил своим чаем весь **международный спальный вагон**.

После угольного бассейна я так был черен, страшно грязен, что только благодарил судьбу, что никто не подозревал во мне известного гастролера «Бориса Васильевича». И вдруг пронюхали: кто-то ехал из кинооператоров Грузии, узнал, и поперли со всех вагонов на меня смотреть. Я сижу на откидном стульчике у окна грязный, мокрый, измученный и со стаканом чая и кругом студенты... Какие-то дамы и беззастенчивые дети подходят вплотную и долго неодобрительно смотрят на тебя в упор.

Ну, живите спокойно, не злоупотребляйте солнцем и купанием. Целую,

Борис

Минводы. Железноводск. Санаторий им. Сталина. Щукину

Автограф

25

Б.В. Щукин – Т.М. Шухминой

6 июля 1938 г.
Железноводск

Дорогие Танюша и Егорка!

Очень интересуюсь, как вы устроились, кто из персонала старые знакомые. Как вас приняли, что говорят врачи, чем лечат, где купаетесь. Как ведет себя Юрка [Г.Б. Щукин] на море? Как обстоит дело со столом. И что за состав отдыхающих. Кстати, показывают ли вам кино? Расскажите, как доехали? Я воображаю, какую температурку вы хлебнули в дороге. Ваше счастье, что вы не ехали в районе Ростова. Там 38–39 градусов в тени.

Здесь у меня жизнь размеренная. Несколько мешают моим прогулкам всяческие процедуры. На массаже с ожиданием теряешь часа 2, да ванна, после которой требуется полежать. Но, в общем, я на ногах 6–7–8 часов. Уже взялись за «Ревизора»⁷⁶. Учю текст последних 3 актов. Думаю к Форосу все выучить, чтобы там переключиться на Ленина. Из Москвы ничего не слышно. Кино-Москва⁷⁷ молчит. В Ленинграде, вероятно, снимается или пробуетсЯ другой, так, по крайней мере, вытекает из статьи. Завтра приезжает в наш санаторий Тарханов М. М.⁷⁸. Мы как бим-бом⁷⁹. Мне всегда интересно с ним быть. Я очень рад, может быть, еще чего-нибудь урву от него для Городничего. Да и вообще от него почерпать материала, его масштабности очень нужно.

76

Б.В. Щукин репетировал роль Городничего в «Ревизоре» Н.В. Гоголя.

77

Возможно, имеется в виду «Кино-газета», выходявшая в Москве (1918–1941).

78

Тарханов (Москвин) Михаил Михайлович (1877–1948) – актер. Один из ведущих артистов Художественного театра.

79

Вероятно, имеется в виду Бим и Бом, клоунский дуэт, существовавший с 1891 по 1946 г. Постоянным участником оставался И.С. Радунский – Бим, его партнерами были Ф. Кортези (1891–1898), М.А. Станевский (1901–1920), Н.И. Вильтзак (1926–1936), А.П. Камский (1936–1946).

80

Нюша – домработница в семье
Б.В. Щукина.

Хлеба ем мало, но, к сожалению, от жары и зноя такая разлилась во мне огневая жажда, что первые два дня я нарушил все запреты и пил без конца ягодные соки. С сегодняшнего дня и это баловство я беру под контроль.

Состояние у меня пока хорошее. Печеночных явлений нет. Несколько слабовато сердце. И давление 120х95, т.е. как у красивой девушки с безмятежной душой. Ну... вроде нашей Нюши⁸⁰. Появилось у меня смутное желание приехать к вам не по железной дороге, а через Сочи морем. Но думаю, мой стабильный характер возьмет над фантазией и порывом верх, и я приеду обыкновенным поездом. Во всяком случае, об этом ты будешь знать. Настроение у меня приличное. Несколько стесняет, что в парной узнают и рассматривают. И становится противно, и хочется бежать куда-нибудь в уральские леса, на глухую речку и ходить там, как твоей душе угодно без опасения, что на тебя кто-нибудь с любопытством критикующе смотрит. Ох!!! Боюсь, что как бы не возникли мысли о даче.

Ну, целую вас нежно и обнимаю крепко, не хворайте и весело отдыхайте без забот.

Борис

Автограф.

26

Б.В. Щукин – Т.М. Шухминой

28 июля 1938 г.
Железноводск

Девятое??? Что ль??? Письмо-то?!

Ненаглядные и жарко любимые моим Кавказским горно-орлиным, гордым, нежным и пылким сердцем, жена и сын!

Вы чего делаете? Как себя чувствуете? По письмам судя, у вас все обстоит хорошо, все у вас есть под рукой: солнце, ветер, жара, прохлада моря, зелень, бильярд, мороженое, кино, газеты, разные процедуры и лучшие представители Большого и Малого театра, уж не говоря об Алексее Толстом. От такой жизни не соскучишься. Пишу последнее письмо. Билет взят и уже на руках. 31-го в два часа дня выезжаю к вам, симпатичные вы мои, любимые, волнительные, радости моей жизни!

Чувствую себя хорошо. Сегодня был еще тубаж⁸¹. Анализ очень хороший. Давление довольно устойчиво. Не знаю, какое у меня будет давление, когда я буду пихать свои распухшие вещи в те же чемоданы, вот что я буду в эти минуты переживать, я сейчас даже стараюсь и не думать. Я подумываю, уж не надеть ли мне на себя сразу все 6 пар брюк и 3–4 пары ботинок. Завтра еще

81

Тубаж (от фр. tubage – введение трубки, зонда, интубация) – лечебная процедура с целью опорожнения желчного пузыря, осуществляется при помощи дуоденального зонда.

82

... с женой и сыном... – жена
М.М. Тарханова – актриса
Елизавета Феофановна Скульская
(1887–1955), сын – Иван Тарханов
(1926–2004), артист, педагог.

раз съезжу в Кисловодск, может быть, что-нибудь попадетсЯ для вас интересное.

Горячо исцеловываю тебя, Танька! И обнимаю сынишку Егорку! Будьте здоровы. 2-го августа утром я у вас.

Борис

Автограф.

27

Б.В. Щукин – Т.М. Шухминой

9 августа 1938 г.

Мои драгоценные и любимые Танька и Юрка!

Очень, очень жарко!!! В Москве 37–38 градусов в тени, сплошные солнечные удары. Сегодняшнее лето похоже на 36 год или на 32 год, когда мы жили в Басовской на Волге.

Вчера встретил своего знакомого (ты его знаешь, врача Виктора Абрамовича, приятеля Абрама Михайловича). Он только что из Москвы. Он рассказал, что с Абрамом Михайловичем обстоит дело относительно закупорки вен не так уныло, а с женой его Татьяной Ефимовной – очень, очень плохо! У нее сильная опухоль на мозге, причем выпирает один глаз. Головные боли такие, что весь дом с ума сходит. Ее уговаривают делать операцию, она отказывается, говорит, дайте мне так умереть. Положение катастрофическое. Без операции нет надежды на выздоровление или, вернее, что она останется жива. При удалении опухоли есть несколько процентов надежды. Будет резать Бурденко, кажется, ее уговорили.

Вчера приехал Михаил Михайлович Тарханов с женой и сыном⁸² мальчишкой! Крупный, ровесник Юрке, тринадцатый год. Но поменьше и толще. Малый хороший. С Тархановым еще как следует не говорил. Он очень усталый после гастролей в Ленинграде, и я его пока не хочу утруждать. Приехала Коренева Л. М.⁸³. Стройная, как девушка, ясные глаза, и вместе с тем уже старушка.

Самочувствие у меня пока хорошее, немного утомляюсь от жары и гор. Пока не толстею. Очень хочется удержаться от излишеств жиров и кило. Но вот пока не могу совладать с питием. Все еще держусь сверх нормы.

С текстом удается туго⁸⁴. Всюду люди, всюду смотрят, вслух обсуждают походку, жестикуляцию, прямо мука! Нельзя остаться самим собою. Читаю маловато. Жду со дня на день Сергея Георгиевича. Может быть, что-нибудь привезет интересного из Москвы. Шура не пишет. Если ты получила от нее письмо – сообщи мне, как у нее дела. Познакомься с внуками Алексея Максимовича Горького⁸⁵.

83

Коренева Лидия Михайловна (1885–1982) – актриса. С 1907 по 1958 г. в труппе МХАТ.

84

С текстом удается туго. – Б.В. Щукин готовил роль Городничего. О работе над «Ревизором» упоминается также в письме от 12 августа 1938 г.

85

... с внуками Алексея Максимовича Горького. – Пешкова Марфа Максимовна (1925–2000), филолог; Пешкова Дарья Максимовна (р. 1927), актриса Театра им. Евг. Вахтангова (1949–2011).



Б.В. Щукин. После 1936 г.

Может быть Егору будет веселее. Как у него рыба, купание? Подумай, поговори с ним, и решите, что же ему купить в подарок: велосипед, аппарат или еще что? Целую Вас нежно, нежно.

Борис

Автограф.

28

Б.В. Щукин – Т.М. Шухминой

Четвертое письмо.

12 августа 1938 г.
Железноводск

Милые мои и любимые!! И Таняка, и Малявка!

Живу ничего себе. Позавчера смотрел картину «Катарина»⁸⁶ и снова и снова одурел от обаяния, вкуса, мастерства, словом – искусства. Даже затосковал: дескать, почему у нас не умеют делать кинокомедий, почему такие работы, как Чаплина, Франчески Гааль⁸⁷, ничему не научат наших актеров-режиссеров, берущихся за комедию.

И эта моя тоска незаметно для меня перешла в другие волнения. Человек 15 отъезжавших по разным уголкам Союза больных нашего санатория обратились с просьбой устроить им на прощание концерт, где бы они могли увидеть Тарханова и др. И вот вчера состоялся этот вечер. Начал его М.М. Тарханов. 2 сцены Луки («На дне»), потом я – Щукин. Выключили весь свет, и я в полной тьме прочел речь В.И. Ленина о «Человеке с ружьем».

Дальше – Зеркалова (из театра Красной армии)⁸⁸ читала два стихотворения. Затем Царман⁸⁹ (из Большого театра) танцевал «Яблочко».

Еще раз – Тарханов с женой играли «Хороший конец» (Чехов). И в конце из одесского театра актер Петров⁹⁰ комическое рассказал. Концерт произвел ошеломляющее впечатление, и моя речь очень взволновала зал. После концерта дежурные врачи долго не могли уложить больных в постели. Такие были взбудораженные все.

Приехал Сергей Георгиевич в Ессентуки, через Толю [А.И. Горюнов], который живет с матерью в Железноводске, передали мне от Шурки [А.М. Шухмина] письмо, чаю – фунт, банку варенья из черной смородины и 2 книжки о Ленине. Шура пишет о делах материальных, что, дескать, да я лучше тебе перешлю ее письмо, тебе интереснее будет читать его в подлиннике.

О Театре знаю мало или, вернее, ничего не знаю, и, пожалуй, это хорошо! Спокойнее!

86

«Катарина» (1936) – кинокомедия режиссера Г. Костера.

87

Гааль (Зильбершиц) Франческа (1904–1973) – венгерская и американская актриса, одна из звезд довоенного кинематографа. В фильме «Катарина» сыграла главную роль. Снялась также в фильме «Петер» Г. Костера, который Б.В. Щукин упоминал в письме от 4 июля 1937 г.

Очень радуюсь, что у вас жизнь налаживается. Старайтесь ничего не делать, ничем себя не тревожить и жить по возможности первобытно. Так голове и нервам лучше. Обо мне не беспокойтесь. У меня все в порядке. Попиваю целительную водицу Славяновскую. Хожу километров по 15 в день вокруг горы. Подзубриваю «Ревизора» (я такого словоохотливого автора не встречал), так много текста и такой он заковыристый, что выучить его могут точно таковым или Куза, или наш Юрка, но ни Борис Шухмин, ни я, и уж во всяком случае, ни Нюша не справятся с этими дебрями.

Сейчас бегу в парк, отнесу письма к вам, куплю газет и дальше вокруг горы, а через 2 1/2 часа ужин. Чай с черной смородиной (подарком Шуры). Я чувствую, что пишу нескладно. Но я себе так приказал: не заботиться о форме и содержании письма и писать без утомления.

Ну, целую и обнимаю вас с самой нежнейшей любовью. И кланяюсь знакомым. На днях поеду в Кисловодск вам за туфлями. Уже надо готовить подарки. Я почти наверняка приеду поездом 2-го августа.

Не перечитывал ошибки и знаки препинания. Проверю по приезде.

Борис

Автограф.

29

Б.В. Щукин – Т.М. Шухминой

20 августа 1938 г.
Железноводск

Будем считать это письмо седьмым

Мои золотые головы, по уму и прочим качествам, мои ненаглядно дорогие разные там морские нимфы и дельфины, словом, Танька и Егорка!

Ваше 5-е письмо от 16 июля получил.

Сергея Георгиевича я не видел. Он так и не заходил, а потому про московскую жизнь я знаю мало, только лишь из письма Шуры.

Надеюсь, что там все благополучно и что даже Шура довольна, что одна, никуда не спешить и можно отдохнуть от людей и каких-то обязательств.

Очень рад за Петра, что он в работе, а не в психозе, из которого никогда ни у кого ничего путного не выходило. Было бы хорошо, если бы он втянулся во все конкурсы и выставки и, по-серьезному поработавши, умыл бы кое-кого из художников, но для этого нужно самому посистематичнее работать и не бояться, если не с первого раза это удачно. Ведь надо сознаться, что он со своими

88

Зеркалова Дарья Васильевна (наст. имя Дина Дебора; 1901–1982) – актриса театра и кино. В труппе Центрального театра Красной армии (1933–1938), затем в Малом театре (с 1938).

89

Царман (Царман 2-й) Александр Александрович, (1908–1976) – артист балета и педагог. В труппе Большого театра с 1926 по 1957 г.

90

Петров Сергей Сергеевич (1895–1965) – актер Одесского Русского драматического театра (1927–1941).

любовными делами много упустил рабочего времени и подотстал от жизни. Не по линии мастерства, может быть, а по линии вдыхания жизни.

Осторожно радуюсь за Бориса. Подождем до осенних впечатлений. До меня его жизнь иногда доходит, как нарочное, как будто Борька валяет дурака, что он в компании своих друзей в шутках изображает, до какого абсурда можно пойти совершенно здоровому человеку при таких-то крайне никчемных и глупых обстоятельствах. И доводит этот показ до гротескового звучания. И вот я как один из окружающих его друзей жду, когда он сам по-настоящему ужаснется от своего показа и бросит изображать себя в этом виде и выбросит все те никчемные и глупые обстоятельства, которые мешают по существу здоровому человеку сохранить самого себя.

Ох! Что-то я разгулялся в моральных волнах. К чему бы это?

Живу я довольно хорошо. Кажется, в противовес вам потолстел.

Сегодня был у меня тубаж. Все прошло очень быстро и с весьма доброжелательным анализом. Перед отъездом, может быть, сделаю еще раз. Большой надобности в том не было, но К.Я. Миронов говорил, да и один известный ленинградский профессор советовал М.М. Тарханову независимо от самочувствия и прочих показателей делать один-два раза в месяц тубаж. Как говорят, красавицы-парижанки 1 раз в неделю себе делают клизму, а перед балом всегда обязательно.

Юра! Я тебе напишу целое письмо о гимнастике, а теперь только скажу в грубых чертах. Вообрази мысленно, что ты висишь на кольцах. И вот поднимай себя, подтягивай себя, взбирайся наверх и делай, что хочешь, с этими кольцами, держа их в мыслях и соответственно этому напрягая свои мышцы.

Значит, ты стоишь на полу, судорожно сжимаешь вытянутые вверх руки, доводишь их до груди, а затем опускаешь их судорожно вниз. Так у тебя [продолжение отсутствует]

Автограф.

Письмо, скорее всего, восьмое.

Здравствуйте, мои радости Татьяна и Малявка!

По всей видимости, вы живете не из рук вон плохо, чему я радуюсь ежесекундно. Единственная у меня забота (вроде угрызения совести) – это Шурка.

Что она сидит в Москве, а не на даче. Может быть, осенью мы сумеем ей устроить отпуск.

Сейчас, когда я пишу, вечер, одиннадцатый час, с гор идет на нас гроза. Молнии, гром, ветер, занавески и оконные, и дверные летают по комнате. У огня вьются всякие мотыльки и букашки, лезут на бумагу под перо. Чернил мало (от жары высохли). Перо и сама ручка типичны для Телеграфа и Почтамта, т.е. на редкость неудобны и не по руке. Без очков вижу затруднительно, а в очках, как в бинокль, очень приближает, и ужасаешься при виде своего почерка.

Погода последнее время нас щадит. Много прохладных дней с ветром, но иногда что-то творится с давлением атмосферным, двигаться трудновато.

На днях был в Кисловодске и Ессентуках. Купил тебе и Шурке по вязаной накидочке. Тебе и Юрке туфлишки (боюсь, малы). Себе – трость. Тебе духи. Тебе с Юркой – шоколаду. И, кажется, больше ничего не выдумалось. Теперь у меня забота, как я все эти дела уложу в свои чемоданы, и что за неимением места придется оставлять.

Жизнь у меня идет довольно однообразно – хороших картин и концертов в парке нет, поэтому все время уходит либо на процедуры и питание, либо на хождение за газетами и убегания куда-нибудь в укромные места на гору, подальше от глаз людских. Оказывается, это такая пытка, с которой не знаешь, что сравнить. А может быть, это зависит от характера, может быть, кому-нибудь другому это доставило бы радости.

Работа над «Ревизором» на грязно закончена. Текст в основном выучил. В деталях останавливаюсь и путаюсь, но грубая часть работы отвалилась. Теперь пойдут уточнения текста и тренировка, чтобы о нем меньше думать.

Меня еще страшат две работы по Ленину⁹¹. Когда я там буду возиться с текстом.

Уезжаю я отсюда 31-го днем. Ты от меня, вероятно, еще получишь 1–2 письма, а об остальном (о поезде) я буду с тобой объясняться телеграммами.

Юра! Очень полезны сгибания в поясе с поднятыми вдоль тела руками. Сгибания (медленные с дыханием) вперед, назад, направо, налево и кругом ноги врозь. Очень хорошо развивает мышцы живота, спины и боков. Найди себе где-нибудь сук и, проходя мимо, каждый раз подтянись 1–2 раза. Я надеюсь, ты мне приготовишь несколько картин. (Я говорю не о кино, а о живописи.)

Ну, до скорого свидания. Хочу спать. Целую моих дорогих солнечных существ.

Постараюсь привезти и вам по кавказской тросточке.

Борис

91

Вероятно, имеется в виду вторая часть дилогии М.И. Ромма «Ленин в 1918 году» (1939). За исполнение роли Ленина Щукин получил Сталинскую премию (1941, посмертно).

Музыкальн... — Внесатимони...
общее, радостное; возбудило...
машин — будничную...
адму... — ... — !!



Вам...
... судья...
... — ...

Б.В. ЩУКИН
О СПЕКТАКЛЯХ
И РЕПЕРТУАРЕ

1927
1938

В домашнем архиве Щукиных сохранилась стопка пожелтевших машинописных листов, иногда «слепых», которая называется «Замечания по спектаклям». В документе собраны записи и выступления Б.В. Щукина на протяжении нескольких лет (1927–1938). В них артист чаще всего контролирует послепремьерную жизнь спектаклей, но иногда «рапорт» касается и предпремьерных репетиций. Его суждения обычно вывешивались на информационную доску. Порой автор по тем или причинам просит их «не вывешивать», предпочитая личную беседу с режиссерами или актерами. В Театре им. Евг. Вахтангова такая практика была общепринятой. В роли дежурных по спектаклю выступали наиболее авторитетные артисты труппы. Спектакль ведь – живой организм, подверженный влиянию времени, склонен разбалтываться, расшатываться. Редкий прокат, как и активный, действует на спектакль губительно. Вводы новых исполнителей не всегда проходят безболезненно. Постоянный контроль позволяет сохранить премьерные достоинства, а иногда и приобрести новые. Во взгляде изнутри, в суждениях актеров, выступающих в роли критиков, историки порой находят то, что не способна дать официальная пресса 1930-х годов, сосредоточенная по преимуществу на идеологической стороне искусства.

Здесь же собраны и выступления Б.В. Щукина по общим вопросам жизнеустройства вахтанговцев – на Художественном совете, который назывался Художественным совещанием. Со студийных лет соотношение единоличности руководства и коллегиальности оставалось острой проблемой. Так, в 1934 году Щукин аргументированно выступает за принцип единоличного руководства театром. В 1937 году столь же убедительно ратует за расширение полномочий Художественного совещания. Период коллегиального руководства закончился только в 1939 году с назначением Р.Н. Симонова художественным руководителем и главным режиссером театра, чему сам Щукин энергично способствовал.

Примечательно, что Щукин, снискавший славу в современной драматургии («Виринея», «Егор Булычов и другие», «Человек с ружьем»), последовательно зовет труппу к классике. Мечтает о пьесах Л.Н. Толстого, Тургенева, Грибоедова, Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Шекспира, Бомарше, Мольера. Была осуществлена лишь самая малая часть его замыслов.

Очевидно, что машинопись составлена на основе документов, хранящихся в Музее Театра им. Евг. Вахтангова. Можно предположить, что составил его П.И. Новицкий, в послевоенные годы служивший завлитом труппы, работавший над монографией «Борис Щукин. Жизнь и творчество» (М.: Искусство, 1948) и выпустивший книгу «Борис Васильевич Щукин. Статьи, воспоминания материалы» (М.: Искусство, 1965). В последнюю включен раздел «Замечания по спектаклям»

(с. 310–318), где помещены эти самые записи в сокращении. Из них исключены «Лев Гурыч Синичкин», «Гамлет», «Достигаев и другие», «Много шума из ничего», «Без вины виноватые», «Человек с ружьем» и изъяты разборы конкретных актерских работ. Также отсутствуют выступления по поводу руководства театром и репертуара, которые представляются принципиальными.

Естественное желание публикатора сверить текст с оригиналом и при необходимости уточнить некоторые места дало немногочисленный «улов». За редкими исключениями, указанными в нашей публикации, «рапорты» и стенограммы, которыми пользовался Новицкий, не сохранились. Теперь их содержание известно только в той мере, в какой их донесла предлагаемая рукопись. В ней звучит голос документов, которых уже нет.



Б.В. Щукин.
После 1936 г.



Сцена из спектакля

«Зойкина квартира»¹

19 октября 1927 г.

1

«Зойкина квартира» М.А. Булгакова.
Премьера – 28 октября
1926 г. Режиссер – А.Д. Попов.
Художник – С.П. Исаков.
Спектакль прошел 200 раз.

2

Роль Аллы Вадимовны играла В.Ф. Тумская.

3

Роль Зойки играла Ц.Л. Мансурова.

4

Роль Аметистова играл Р.Н. Симонов.

5

Роль мадам Ивановой играла
Е.Г. Алексеева.

6

Роль Гуся играл О.Ф. Глазунов.

7

Роль Манюшки играла В.А. Попова.

8

А.Д. Козловский играл роль Обольянинова.

Я смотрел спектакль впервые.

Я не знаю, был ли это плохой, средний или хороший спектакль по актерскому самочувствию. На меня он произвел впечатление очень **крепкого** спектакля **по ансамблю**, интересного театрально и современно **блестящего** местами **по актерскому мастерству**. Вполне хорошо идет **2-й акт**, за исключением «Фабрики на ходу», и 3-й акт, кончая аукционом.

Сцены: Аллы² с Зойкой³, Аметистова⁴ с Ивановой⁵, приход Гуся⁶ и до конца акта (демонстрация Манюшки⁷ доходит, как трюк, и потому несколько выпадает), дуэль китайцев, сцена Аметистова с графом (вершина блеска спектакля), сцена момента убийства Гуся и до выхода гостей доставляют настоящее наслаждение четкостью, легкостью, серьезом, сочностью рисунка: словом, здесь истинное мастерство и прекрасный вкус.

1-й акт и «Фабрика на ходу» выпадают из спектакля.

Здесь другая манера игры, здесь актеры (исключение Мансурова и отчасти Козловский⁸) играют текстом, высказывают из образов, здесь состязание, кто больше выжмет смеха в зрительном зале.

Поэтому акт тяжелый, длинный, каждое слово играет. Кусков, событий никаких нет, даже простых действий нет, ибо у актеров нет никаких задач.

Отсюда часто выходит, что **не образы**, поставленные в то или иное положение, и от своего состояния и во имя определенной цели говорят и поступают

так или иначе, а актеры Театра Вахтангова упиваются вкусом текста и старательно подают его в зрительный зал.

В результате этого получается эстрада, безвкусица, становится стыдно за товарищей и за Театр, который взял такую пьесу.

Как только актер берет **круг, задачу**, и заживает образ со своими устремлениями, так со сцены идет спектакль – сатира, и Театр **прав** в выборе пьесы.

Б.Е. Захаве⁹ советую смягчить все. Уменьшить раза в 2–3 длительность кусков. Найти в 1-м акте самое главное место. Не играть взяточничество так многозначительно, ведь он (Аллилуйя) берет взятки везде, поэтому привык и делает это мимоходом. Советую на словах (я плохо помню текст) «Это что же выходит, что Гусь номера червонцев...» не возвращаться, спросить от двери и уж больше не прощаясь с Зойкой, а со словами «Вот народ...» идти к лестнице и здесь натолкнуться на графа.

Варя Попова, мне показалось, занята текстом, а потому и недуг, и ужас, покой и смех, словом, все ведет на одной краске (нет задач, действия, событий).

Р.Н. Симонову по 1-му акту советую крепче взять задачу устроиться всеми правдами и неправдами в должности администратора и только во имя этого так или иначе нести себя в квартиру Зойки. В остальном все прекрасно.

А.Д. Козловскому. Не надо графу замечать юмора своего положения. Больше юмора будет в образе, если он ко всем будет относиться всерьез. Мягче и меньше больших движений. Это только по 1-му акту, остальное все хорошо.

Ц.Л. Мансурова везде серьезно и прекрасно играет.

В прачечной утрачен уголок бандитов, и нечто похожее на воровской жаргон. Отношения друг к другу (неприятия) стали не той остроты, какой искались.

Доходит: милые люди и честная прачечная.

В сцене «Фабрика на ходу»:

В.К. Львова визжит и протестует впустую, неоправданно. Надо пользоваться зеркалом и точно знать, чего хочешь, и только тогда говорить, а то получается намек на неоправданный гротеск, и зритель не понимает ничего.

А.К. Запорожец¹⁰. Крепче переносить на себя внимание зрительного зала, иначе половина слов уходит впустую.

А.И. Ремизовой¹¹ – поискать уход из мастерской. Прежняя походка очень неоправданна. Остальное в этой картине благополучно.

А.М. Наль – советую играть Херувима двуликим. Больше в кругу (не играть на тексте), серьезное сквозное действие. Не уходить по возможности в турандотовские движения и жест. Откуда у него такой лоск? Он примитивен.

Дуэль китайцев хороша.

И.М. Толчанов¹², мне показалось, утерять хищность образа и твердость своего сквозного действия.



Ц.Л. Мансурова – Зойка



А.Д. Козловский – Обольянинов

9

Б.Е. Захава играл роль преддомкома Аллилуйи.

10

А.К. Запорожец играла роль 2-й безответственной дамы.

11

А.И. Ремизова играла роль 3-й безответственной дамы.

12

И.М. Толчанов играл роль Ган-Дза-Лина.



Р.Н. Симонов – Аметистов

13

Роль Мымры играла Т.М. Шухмина или В.Л. Головина.

14

И.П. Яновский играл роль Роббера.

Иванова, Мымра¹³, Поэт (Журавлев), фокстротчик (Кольцов), Яновский¹⁴ – хорошо.

Е.М. Берсенева (Лизанька), как будто все благополучно, но непонятна по характеру (не яркая).

В.Ф. Тумская – хорошо. Советую к темпераментным местам подбираться заранее и не бояться их. «Ах!» (встреча с Гусем) и «Сдохну, а сбегу» – не звучат.

О.Ф. Глазунову, мне показалось, надо текст ужать вдвое. В остальном все мягко, органично и очень хорошо.

Б.М. Шухмину¹⁵ – образ заострить. Слишком мягок и добродушен, скорее персонаж из «Свадьбы» Чехова, а не из «Зойкиной квартиры». Опыание хорошо. **Танец более азартно. Муровцы**¹⁶ – хороши.

И.М. Рапопорту следовало бы включить в образ (добродушия и покоя) местами острый глаз и острую фразу. Это подчеркнуло бы профессию.

Сцена танцев с Иваном Васильевичем. Очень сумбурно. Все превратились в мертвые тела и потому – мазня. Организованный танец двух пар дает рамку для сумбура в танце Ивана Васильевича.

Последний выход гостей не организован. Налезают и толкают друг друга. Здесь должен быть в ажитации только один Иван Васильевич, у остальных опыание кончилось, и наступила **реакция**.

Мизансцена под занавес не четка. Мне кажется, следует сделать так: муровцы выходят вперед, становятся спиной к зрителю, говорят свои реплики –

Участники спектакля:
А.Д. Козловский –
Обольянинов,
Ц.Л. Мансурова –
Зойка, О.Ф. Глазунов –
Гусь, В.К. Львова –
1-я безответственная
дама (сидят);
Б.Е. Захава –
Аллилуйя,
И.М. Толчанов –
Ган-дза-лин (стоят)

УТОРОИ 21 ДЕКАБРЯ ГОСУД. АКАД. ТЕАТР ИМ. ЕВГ. БАХТАНГОВА Арбат, 26 УТОРОИ 21 ДЕКАБРЯ

В пользу Деткомиссии Госоргана Наркомторга „Друг Детей“ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ВЪЕДИТ:

Мих. Булгакова

„ЗОЙКИНА КВАРТИРА“

Пьеса в 3-х действиях и 7 карт.
Режиссер А. Д. ПОНОВ.
Художник С. П. ИСАЕВ.
Костюмы Н. М. ЛАВАНОВОЙ.
Музыкально-оркестр во главе А. Д. КОЗЛОВСКОГО.

Билеты можно купить в кассе нашего учреждения, у тов. _____ и в холле театра с 17 декабря с. г.

В виду ограниченного количества билетов, открыта предварительная запись на билеты в кассе нашего учреждения.

Цены от 1 руб. до 5 руб.
Начало спектакля ровно в 8 час. вечера.
После 3-го выхода заход в зрительный зал не допускается.
Барышня Вольфганг в Голубой „Друг Детей“.
Владимир Гусак. Акка. уполном. им. ЕВГ. БАХТАНГОВА.
Тип. „Спутник“, Москва, Лобач. 7. Зак. № 278
Издание № 71316 Тираж 1000 экз.



«Ваши документы». Пауза, и только тогда гости сорвались со своих мест к ним. Точка. Мужчины полезли в карманы за бумагами. Занавес.

Б. Щукин

Относительно последней мизансцены поручаю Б.В., договорившись с составом, изменить ее так, как предлагает Борис Васильевич.

Реж. А. Попов

P.S. Со всеми замечаниями Б.В. Щукина согласен.

А.П.

«Зойкина квартира»

1927 г.

1-й акт.

1-я картина, до появления Обольянинова, растянута вдвое, лишена действия, играется рисунок ролей. Цецилия Львовна Мансурова забыла, что у нее весь первый акт очень активен, весь занят серьезной мыслью организации дела под вывеской пошивочной мастерской; поэтому ритм другой, творчески созидательный. Обольянинов в 1-й картине внутренне недооправдывает своей формы, которую он приносит на сцену. В.А. Попова работает на прием, не играет пьесы (сквозного действия). Б.Е. Захава должен для образа найти теперь деловитость, загруженность, озабоченность, а то играют только положения, дискредитирующие образы. А где же те стороны и краски образа, на фоне которых дискредитация образа должна заблестеть? У Р.Н. Симонина первое появление на лестнице несерьезно. По-прежнему манера игры в первом акте выпадает из спектакля; по-прежнему она носит какой-то полужизненный характер, перегиб в трюковую сторону и уход в подачу текста на публику. Вообще, мне кажется, надо образ проверить по сквозному действию пьесы и возложить на него обязанность быть администратором, а для этого надо действительно дело делать. Надо быть не менее изворотливым и крепким в деле, чем Ц.Л. Мансурова в Зойке. В этом смысле очень верны такие места роли: 1) «Замучали, проклятые», 2) «Аллу даешь в срочном порядке», «жми, жми», 3) «Не нахожу вульгарным человека, получающего 200 червонцев в месяц», 4) «А я вам говорю “пардон”» (Гусю).

В китайской прачечной утеряно жульническое предприятие, беспокойство, китайцы стали хорошо говорить по-русски.



В.А. Попова – Манюшка,
Б.Е. Захава – Аллилуйя

15

Б.М. Шухмин играл роль
Ивана Васильевича.

16

Муровцы – сотрудники Московского
уголовного розыска.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова.
Машинопись. Автограф.
«Зойкина квартира».
Оп. 1. Ед. хр. 440.

2-й акт.

«Фабрика на ходу». Очень скверная ножная машина. Разъехалась на сцене, все заказчицы играют гротесковые образы, мало заботясь об оправдании их, мажут друг другу в игре. Публика не знает, на кого ей смотреть. Нечетко переносят внимание зрителя с актера на актера, с куска на кусок. У А.К. Запорожец – уход не хорош.

Очень хорошо, корректно, четко оправдывает и мягко играет О.Ф. Глазунов, а главное, один из очень немногих держит сквозное действие и общается. У З.К. Бажановой¹⁷ образ потерян, потеряна заостренность и четкость. Он, как мороженое в теплом месте, потек. Кусок начинается и не успевает вырасти, кончается, возникает второй, какой-то нечеткий, и тут же снова заснет. Неясность хотения, действия, отношений; отсюда неясность образа.

3-й акт.

По-прежнему прекрасна сцена «тоски». После такой сцены особенно трудно и ответственно играть остальные сцены. Сцена раздачи червонцев утерала смысл охоты за червонцем (потеряла свою алчность с одной стороны и азарт растрачивания с другой). Сцена растянулась и потеряла право на существование. Точно в таком же положении демонстрация Аллы и скандал. Толпа неорганизованна, грубо играется опьянение. Апофеоз – мазня и отсутствие намека на участие в действии, которое развертывается хотя бы в скандале с Аллой. С момента «тоски» Гуся и особенно с момента убийства его надо скорей начать пьесу, надо, чтобы вдвое скорее Херувим начал свою сцену после убийства; надо скорей действовать МУРу, надо ужать кусок Аллилуйи. Совсем не слышно фразы «Ваши документы» за кулисами. Вообще, в третьем акте, кроме 1-й картины, следовало бы отжать лишние слова, лишние движения, увеличить ритм, вспомнить актерам сквозное действие, словом, играть пьесу, а не свои образы. Это же можно сказать и про первый акт. Тем не менее, спектакль интересный и по образам актерского исполнения; жалко лишь, что актеры не всегда безукоризненны на сцене в манере игры (игра на прием, трюки, играющие рисунок роли забывают сквозное действие, затягивают и разлагают сцену).

17

З.К. Бажанова играла роль Лизаньки.

«Барсуки»¹⁸

1927 г.

Товарищи!

На одном из последних спектаклей «Барсуки» во время действия двое из исполнителей, стоя на выходе, затеяли между собой (в шутку) нечто вроде возни, и троекратное замечание помощника режиссера сознательно не приняли.

Принимая во внимание, что главный виновник этого случая замечен впервые в нарушении дисциплины на сцене, я хотел ликвидировать это дело путем

18

«Барсуки» Л.М. Леонова.
Премьера – 22 сентября
1927 г. Постановка Б. Е. Захавы.
Режиссеры: О. Н. Басов, Б.В. Шукин.
Художник – С. П. Исаков.
Спектакль прошел 41 раз.

разговора с актерами, не оглашая этого на доске. Но в течение последних дней мне стало известно еще несколько случаев то беспричинного смеха на сцене, то задержки занавеса из-за опоздания актера, то жалобы отдельных актеров на своих товарищей, мешающих им играть посторонними разговорами и т.д.

Ввиду этого я принужден еще раз через доску обратиться к труппе с просьбой обратить внимание, что падение дисциплины у нас является результатом общего падения требования к себе в театре, спектакли которого мы когда-то умели достойно нести в зрительный зал, отвечая за себя и друг за друга.

Теперь эта сцена стала для нас ареной всевозможного развлечения актеров, утомившихся быть до конца серьезными и ответственными за смысл спектакля. По той же причине у нас наблюдаются и другие крайности, ничем не прикрытая скука, бездейственность, апатия, что также выразительно идет со сцены и по достоинству оценивается зрителем.

Я полагаю, что мы настолько выросли и понимаем, что так не уважать зрителя, свое дело и свой театр, у которого есть в Москве имя, мы не имеем права.

Товарищи, мы должны положить конец этому.

В будущем я, во всех случаях подобного отношения к спектаклю, принужден буду обращаться за самой реальной мне помощью и в дирекцию, и в президиум актива.

Для сотрудников и школы я найду другие меры воздействия.

Само собой разумеется, что порядок за кулисами является составной частью спектакля.



«Барсуки».
Б.В. Щукин – Павел (тов. Антон)

«Разлом»¹⁹

25 сентября 1928 г.

По ролям я свои впечатления писать не буду, потому что сжато всего не скажешь, а писать много не столь целесообразно, и, пожалуй, легче с большой пользой сказать лично, что я и сделаю.

По массовым сценам II-го и IV-го акта я напоминаю актерам, сотрудникам и школе, занятым в этом спектакле:

1) Нет отношения к командиру: уважения, внимания, «справок глазами», как он реагирует на те или иные рискованные моменты. Почти никто его не играет. Он – пустое место на сцене. А раз не нажито к нему отношения, то трудно в IV акте в сцене суда над командиром в нем разочаровываться, менять отношения, которых не было. Поэтому так безразлично принимаются слова Швача: «...Командира арестовать». Поэтому внутреннее напряжение от куска к куску не растет. В моментах: 1) «Говори, рыжая, но ежели наврешь», 2) во время появления Берсенева, 3) его отказа от команды, 4) уговаривания, 5) сообщения Швача, 6) ответов капитана, 7) речи Годуна и т.д. у массы матросов ничто

19

«Разлом» Б.А. Лавренева.
Премьера – 9 ноября 1927 г.
Постановка А.Д. Попова.
Режиссеры: О.Ф. Глазунов,
И.М. Толчанов.
Художник – Н.П. Акимов.
Спектакль прошел 302 раза.



Б.В. Жукин – Берсенеv



Сцена из спектакля

внутренне не меняется и не растёт, а подменяется чистой техникой голосового усилия. Эта прохлада передается в зрительный зал.

В сцене приезда комиссии также утеряно внутреннее напряжение. Все легковесно, безответственно, без учета, чем такая затея матросов может кончиться. Это ведь очень опасное предприятие. Нет импровизационного самочувствия. Впечатление таково: как будто они выгоняют по десятку адмиралов в день, набили в этом деле руку и уже работают по штампу. Приемы толпой ораторов обрываются без видимой причины, неоправданно. Общения с оратором нет. Его не слушают, а делают вид, что слушают. Словом, все формально и не от существа. И очень, очень стыдно в зале за этот фальсификат, да еще так неприкрыто и плохо сделанный. Матросы должны бросаться на адмирала после слов капитана «слушаю» через паузу (при счете на 5); иначе смазывается этот кусок, и бегут без единого крика.

Плохо поют на проводах адмирала, особенно по сравнению с пением в сцене уборки. Поют и расходятся не в ритме подбега к трапу на отъезд адмирала. Напоминаю помрежам о правиле звонков за кулисами и в публику. Актеры собираются на сцену в начале спектакля по 3-му звонку, а к началу следующих актов по 2-му звонку.

Актеров собирать на сцену не раньше, чем за 3 минуты до занавеса.

«Разлом»

14 декабря 1930 г.

Во 2-м акте (чистка палубы) очень растянут ритм, особенно в песне. Появился сплошной хохот, который возник вероятно от неверно сказанной реплики и дальше растянулся на всю сцену.

Еще раз обращаю внимание Репертуарной конторы на недопустимый состав матросов. Занятия по военной технике тем более нужны, что в спектакле «На крови» потребуется показать хорошо вышколенных солдат.

В 1-й картине 2-го акта во время чистки выскакивала тумба из своего гнезда. Ее закрепил во время действия ручкой молотка Шухмин. Очень длинная перестановка на крейсер.

Репертуарная контора, назначая дублеров в спектакль, не учла, что больших Каширина, Бубнова и так ослабила матросские сцены, так много заставила сделать спешных вводов в текст, что было не до игры на сцене.

Совершенно необходимо назначать репетицию по военному обучению матросов. Стыдно смотреть, когда половина матросов просто незнакома с командами и не знает, как их выполнить.

«Лев Гурыч Синичкин»²⁰

10 декабря 1930 г.

Прежде всего, прошу меня не назначать дежурным по спектаклю «Синичкин». У меня, кроме 2-й картины, абсолютно нет времени следить за спектаклем.

По 2-й картине и особенно по «Интермедии» у меня есть много возражений, и так как одними замечаниями здесь делу не поможешь, я прошу назначить основательную репетицию часа на два, чтобы ее (интермедию) очистить от всякого мусора, бестактностей и выверить ритм.

«Лев Гурыч Синичкин»

25 января 1931 г.

Не нахожу слов выразить своего и всего состава возмущения по поводу организации спектакля «Синичкин» в Театре обозрений. Спектакль с переполненным залом начался с опозданием на 1 час с лишним. Ноты для оркестра доставили с опозданием на 1 ½ часа. Оркестр репетировал наскоро, и оркестр, кстати сказать, очень плохой, поэтому музыка в спектакле получилась более чем позорной. Ни ритма, ни мелодии, словом, ничего от оркестра добиться было нельзя.

Примерно в 4–6 музыкальных номерах оркестр вообще либо бросал играть, либо вовсе и не начинал, так что актеры пели одни, или временами



Б.В. Щукин – Лев Гурыч
и В.Л. Головина – Лиза

20

«Лев Гурыч Синичкин» Д.Т. Ленского.
Изменения в тексте Н.Р. Эрдмана.
Премьера – 16 декабря 1924 г.
Постановка Р. Н. Симонова.
Режиссер – С.А. Марголин.
Художник – Н.Р. Эрдман.
Музыка А. Н. Верстовского.
Спектакль прошел 279 раз.



Сцена из спектакля

Б.В. Шукин – Лев Гурыч



от неожиданности звуков из оркестра не выдерживали и буквально ржали; или тоже сбивались и бросали петь, словом, Театр Вахтангова осрамился.

Рабочих на сцене было дано нам двое при только что введенном помреже (Хмара). Сцена очень тесная, да еще вся заставленная местной декорацией. Отсюда антракты по 35 минут. Актерам за кулисами приходилось буквально пролезать сквозь щели, чтобы попадать на выходы, да еще при условии быстрых перебегов за кулисами с одной стороны на другую.

Освещение сцены ужасное, только верхний свет.

По-прежнему стыдно и бестактно звучит во 2-й картине так называемая современная часть. Я не знаю, одинок ли я в этом вопросе, но мне кажется, что театр обязан обратить на это внимание, если это ощущение возникает даже в одном участнике спектакля. И еще мне показалось, что вообще «Синичкин» не того сорта спектакль, который можно вывозить в район. Он сносен и допустим только в стенах нашего театра. Кстати сказать, на спектакле присутствовали все местные актеры Театра обозрений. Сидели у самой рампы, и видно было, что мы их удивили позорностью организации спектакля.

«Путина»²¹

10 декабря 1930 г.

Я потрясен изобретательностью Николая Павловича Акимова, который здорово все сделал, но это все – из другой оперы. Меня не удовлетворяет, прежде всего, то, что это не из русской жизни, это не из Таганрога, это не с Азовского моря, а в крайнем случае – Ледовитый океан, берега Гренландии.

Здесь все очень холодно, жестко, много металла. Металлическое, холодное море, но оно не живое, не текущее, не мягкое. Я представляю себе, что и рыба в таком море будет жесткая, замороженная. И занавес сделан на жестком каркасе, и рыба на нем неподвижная. Жесткость, отсутствие живой жизни, мягкости, текучести, сочности – это не отсюда.

Затем относительно моря. Оно, в конце концов, превращается в какой-то круг, похожий на «Коварство»²²: блестящее пятно, которое довольно часто показывается зрительному залу – «вот море». А море все время одно и то же. Я хотел бы его увидеть и таким, и этаким. Покажите мне какой-нибудь кусочек этого моря, тогда я больше поверю. Очень здорово выдуманно, прекрасно, но это самодовлеюще, это не в помощь спектаклю и актерам, а само по себе.

Теперь относительно баркаса. Он занял всю сцену, отодвинул актеров на второй и третий план. 1-я картина мне окончательно не нравится: это не русская изба, а огромный зал. Больше всего мне нравится мол, по его скупости. Но в крайнем случае это Питер или Стокгольм, во всяком случае, Северное море, но не юг России.

21

«Путина» Ю. Л. Слезкина.
Премьера – 26 марта 1931 г.
Постановка Б. Е. Захавы.
Режиссер – И. М. Рапопорт.
Художник – Н. П. Акимов.
Спектакль прошел 31 раз.
Б. В. Щукин делал запись
после просмотра макета декорации
и эскиза занавеса.

22

«Коварство» – См. коммент. 54.

«Путина»

8 февраля 1931 г.

Репетиция 2-й картины.

Я не знаю, была ли данная репетиция нормальной или неудачной, но она у меня вызвала беспокойство, тем более что примерно через месяц выпуск спектакля.

Мне показалось: при покорной дисциплинированности состава на сцене скучно, вяло, мрачновато. Довольно знакомые в театре мизансцены, знакомые реакции толпы, знакомые казенные «говорки», в которых нет и не ищется мысли, отношения и вообще чего-нибудь нового, и даже мне показалось, что большая часть персонажей и остальные участники не обеспокоены поисками образов моряков, рыбаков, южан, словом, некоторого театрального сокрытия своего собственного актерского, человеческого материала, столь неинтересного и не звучащего в своем чистом виде в данной теме и для данной среды.

Я еще раз должен оговориться, что, может быть, эта репетиция была неудачна, или была чисто техническая репетиция.

«Путина»

19 февраля 1931 г.

В сегодняшнем показе я взволнован одним обстоятельством: это – очень волнительное исполнение роли Павла (Б. Лебедев). Я нахожусь целиком под этим впечатлением, и тем более хочется быть требовательным к спектаклю. По Павлу надо выровнять спектакль, в этом смысле искать разрешения его. У Павла [получилось] театральное звучание. Это не бытово, это театрально интересно, волнительно, и вместе с тем, реалистично, хорошо.

О рыбаках думаю, что здесь надо искать некое единообразие и в то же время разнообразие образов. В рыбачках я узнаю своих, они так неприкрытые и гуляют. Долба (Шихматов), по-видимому, будет достаточно убедителен. Сейчас уже есть интерес к нему. Пока он сбивает сущность на говорок. Но будет хорошо. По нему тоже можно равняться. Здесь есть театральная изобретательность, это интересно. По-прежнему не совсем радуют Макарова²³, Понсова²⁴, Талмазова²⁵. Из стариков покуда вкусен только Горюнов²⁶. Еще не найден этот небольшой оркестр из интересных инструментов. Из них нужно сделать интересную группу. То же относится и к группе хулиганов, которые, как мне показалось, делаются в обычном хулиганском постанове. О них нужно подумать.

Сцена соревнования примитивна, она звучит несколько шутивно. Соревнование не так просто возникает и развивается. Нужно вскрыть понятия соревнования, подвести к нему, чтобы оно шло не от веселого молодежного задора, без легкомысленной улыбки, а всерьез, полнокровно. Тогда привычное слово «соревнование» зазвучит по-настоящему, в своем основном смысле, нужно театрально подвести к соревнованию.

Переход мизансцены в мизансцену недостаточно органичен. Режиссеру нужно искать органического перелива одной мизансцены в другую. Надо искать форму для массовых сцен, дать им четкий рисунок.

«Путина»

3 апреля 1931 г.

Я пока еще не могу дать полного отчета о спектакле, мне нужно еще один-два раза посмотреть, чтобы сосредоточить внимание только на актерах. Поэтому сегодня об актерах я почти ничего не скажу.

1-я картина. Свет стал лучше, чем был на репетициях, но мне показалось, что его нужно было бы еще поискать, т.е. дополнить маленькой переносной рампой, а то от прожекторов есть некоторое беспокойство и неясность лиц. Рыбный занавес мне не понравился. Он условный и в дальнейшем не совпадает с манерой актерской игры, да и по содержанию спектакля дело не столько в рыбе, сколько в людях. Мне кажется, нужно режиссуре еще раз посмотреть

23

В. С. Макарова играла роль
Настя.

24

Е. Д. Понсова играла роль
Лагутиной.

25

А. Н. Талмазова играла роль
Нины.

26

А. И. Горюнов играл роль
Ивана Ожередова.



Сцена из спектакля

спектакль и очистить его от излишних внешних эффектов: 1) море (я оставил бы его только в ночной суете 3-й картины и в остальном спектакле приутишил бы); 2) шум моря, ветер.

1-я и 5-я картины нужно играть крупнее и в смысле голосовом, и по движению. Картины очень удалены от публики, подняты и еще имеют препятствие – баркас, который невольно отвлекает внимание зрителя. Хочется больше подачи текста публике (вернее – через публику), как это в лучших своих местах делает Кольцов²⁷. Это уберет четвертую стену и сделает спектакль более театральным. Если необходимо говорить текст, стоя в профиль или спиной к публике, то это надо подчеркнуть особой подачей. Иначе ничего не слышно и не активно, а следовательно, перестает быть увлекательным для зрителя.

Концовка 1-й картины растянута, тиха и опускает ритм картины.

2-я картина. Очень много веселья и шума. Где-нибудь надо разрядить и отяжелить толпу, сделать ее посуровее. Вообще, в спектакле толпа несколько утомляет, и хочется, где это возможно, ее или сократить, или поубавить количество ее реакции, в этом смысле очень тактично и хорошо сделаны куски в последней картине у мачты с Бизяевым, и крупно, и компактно, и выразительно и без лишнего шума.

3-я картина. Чуть темновато. Не видно лиц у матросов, а у них попадаетесь хороший текст. Я не убежден, но, может быть, выгоднее пляски матросов

27

В. Г. Кольцов играл роль Бизяева.

28

Роль *Лагутиной*, дочери станционного лавочника, играла Е.Д. Понсова.

29

Роль *Жоры Долбы* играл Л.М. Шихматов.

30

Роль *Насты* кроме В.С. Макаровой играла также Н.П. Русинова.

31

Роль *Смоля* играл Н.Н. Бубнов.

32

М.Ф. Некрасова играла роль Анфисы Анисьевны.

33

Роль *Арсения* играл Н.М. Лебедев.

34

«Темп» Н.Ф. Погодина.
Премьера – 11 ноября 1930 г.
Постановка О.Ф. Глазунова.
Режиссеры: О.Н. Басов, К.Я. Миронов,
А.А. Орочко, Б.В. Шукин.
Художник – С.П. Исаков.
Спектакль прошел 173 раза.

35

Роль *Болдырева* играл И.М. Толчанов.

и девочек слить в один кусок и сделать его побольше. Донести точнее по смыслу, что замышляют Бизяев и Лагутина²⁸ по части рыбы и пяти червонцев.

4-я картина. В этой сцене много важных кусков, много событий, и мне думается, нужно было бы разобраться в них с тем, чтобы они друг друга не уничтожили. Например, может быть выгоднее сделать отъезд Долбы²⁹ с песнями сейчас же вслед за уходом Горюнова. Заострить взаимоотношения Насты³⁰ со Смолю³¹.

5-я картина. Сцена благополучна. У Некрасовой³² понятнее стало с продажей рыбы. Смола несколько ушел в быт и в мхтовскую манеру игры.

6-я картина. Требуется ритм конца спектакля. Нужно подумать, что выбросить. Очень долго и медленно распутываются узлы. Например, сцена Арсения³³ длинна и непонятна. Думаю, что Насте кончить роль смехом невыгодно. Она уйдет от публики такой же беззаботной, несколько легкомысленной, ничему не научившейся. И вообще, Насте о смехе надо подумать, и не столько о количестве, сколько о качестве, поискать разнообразие, где закрытый, где вроде так называемой громкой улыбки, а где и раскатистый, открытый. Смех через отношение к событиям. Тогда он будет живой, разнообразный и не надоедливый.

Грим Бубнова – «опрятен», «благороден» и сладковат для данного спектакля. Грим Горюнова мертвый. Сам по себе хороший, но неподвижный, как маска. Не знаю, в чем дело. Самой концовки спектакля я не видел.

Думаю, что рапорт вывешивать не следует. Эти мысли я сообщаю режиссеру, а актеры, не разобравши дела, могут запутаться.

«Темп»³⁴

29 декабря 1930 г.

Начало и конец спектакля были подпорчены электротехнической частью. Вначале фонарь почему-то освещал половину горизонта, потом совсем потух и снова загорелся минут через 5 в должном направлении. В конце зажглись огни городка еще при закрытых лесах.

Помощник режиссера не очень хорошо владеет занавесом. На аплодисменты дают занавес в тот самый момент, когда они стихают. В конце спектакля занавес дается значительно позднее, чем получилось вчера. Надо выждать, когда поднимутся леса, загорятся огни города, и через маленькую паузу – занавес.

Очень плохо идет в 1-й картине кусок на появление Болдырева³⁵. Нужна репетиция. Развалилось производственное совещание. Нужна беседа. Мне показалось, что 3-я картина должна быть проверена О.Ф. Глазуновым во время спектакля, и должны быть убраны лишние паузы, длинноты, выверены куски и ритмы.

«Темп»

4 января 1931 г.

Не знаю, какими словами нужно сказать, чтобы убедить администрацию, что так затрепывать спектакль «Темп», как это делается сейчас, это совсем по-американски. Но там с самочувствием и здоровьем актеров не считаются, о сохранении коллектива не заботятся.

Короче говоря, спектакль шел плохо. Игнали с самого начала чисто технически, с наименьшей затратой сил, местами просто не сценично. Народу в зрительном зале очень мало. Словом, тоска. Актеры начинают остывать к любимому спектаклю. Я актеров не виню.

Я прошу дирекцию сделать так, чтобы спектакль сохранить и на будущий сезон. У нас не так часты спектакли, которые любят и зритель, и актер.

«Темп»

4 января 1931 г.

В 1-й картине толпа улучшилась, но еще органически и до конца не понимает, что такое четкость и выразительность. Все-таки нужны беседа и репетиция с сотрудниками.

Еще не совсем благополучно у Тутышкина³⁶. Не солидно, много излишних движений руками, ногами. Мне кажется, надо осерьезить грим. Запорожец³⁷ начинает входить в спектакль. Нужно играть умную и чрезвычайно активную бабу. Б. Семенов³⁸ не сценичен. Не участвует в действии до конца. Голос звучит по-другому, нежели у остальных исполнителей. Это звучание комнатное, а не на открытом воздухе. Надо поставить себе задачу подтянуть себя по звучанию к остальным мужикам.

Б. Лебедев³⁹ стал проще, звучнее и быстрее в производственном совещании, и это правильно. Я думаю, нужно оживлять его и по другим сценам. Надо искать молодой глаз на все происходящее. Это выведет образ из оцепенения, лицо станет живым, голос освободится, словом, исчезнет напряженность у актера. Я считаю, что у Лебедева образ очень хороший и о нем нужно перестать беспокоиться. Скорее надо о нем забыть. А нужно по-актерски поактивнее и поподвижнее втянуть себя во все события, которые происходят на протяжении пьесы.

«Темп»

15 января 1931 г.

С оценкой комиссии я, в общем, согласен, но незагруженность характерностью, по-моему, является достоинством у Толчанова, который обычно загружает себя характерностью. С минимальной, прикрытой характерностью



Б. М. Шухмин – Кондрат Темин

36

А. П. Тутышкин играл роль Лагутина, секретаря парткома.

37

А. К. Запорожец играла роль Работницы кирпичного завода.

38

Б. А. Семенов играл роль Второго металлиста.

39

Б. А. Лебедев играл роль Анисима Зотова.



Л.П. Русланов – Картер

он достигает гораздо большей искренности. Форсирование голоса также ему мешает. Однажды, когда он играл в день два спектакля и берег голос, то получилось проще, легче и искреннее. Если это возможно, то нужно было бы воспользоваться этим приемом.

У Русланова⁴⁰ большая победа. Его работа говорит об актерской зрелости. Он нашел и формальную, и речевую выразительность. Есть только, как верно отмечено, некоторое злоупотребление английским текстом, и на это нужно обратить внимание.

В.К. Львова⁴¹ играет образ правильно, и именно потому, что не обостряет его характерность. У нее лишь не хватает актерского отношения к образу. У нее есть убедительность, убежденность, место ее в пьесе найдено очень правильно. Эта роль для нее большой шаг вперед. Впервые со времени «Антония» и чеховского «Юбилея» актриса ожила, у нее появилась способность дышать и жить на сцене. Жест у нее не до конца разработан, остались еще обрывки своих собственных манер, но есть много свежего.

«Темп»

31 января 1931 г.

Лучше всех баб, наиболее бытовая – Некрасова⁴². Она – коренник в тройке⁴³, а пристяжные воротят головы в стороны.

У Русиновой⁴⁴ не выдержал речевой аппарат, она часто срывается с говора, близка к себе.

У Ляуданской⁴⁵ отсутствует озабоченность делом. У нее есть мозаичность в подаче кусков, она несколько легкомысленна, несерьезна. Это – свойство актрисы, она не любит реализма на сцене.

«Темп»

26 февраля 1931 г.

Мне предстоит дежурить еще раз по спектаклю «Темп» 7-го марта, после чего я напишу более подробный доклад. Сегодня я укажу только те места, которые наиболее бросаются в глаза.

1-я картина. Все выходы толпы более или менее благополучны по четкости, но не интересны по скульптуре (все стоят, как палочки), и не заметно никакой внутренней напряженности. Чисто технически следят за шофером, чисто технически на него наступают и бросаются. Шофер – Н. Семенов на вопрос Болдырева: «Рубцов, что случилось?» – отвечает так беззаботно весело, как будто его не били, а качали от восторгов.

2-я картина благополучна.

40

Л.П. Русланов играл роль Картера.

41

В.К. Львова играла роль Переводчицы.

42

М.Ф. Некрасова играла роль Работницы кирпичного завода.

43

Тройка – три работницы кирпичного завода.

44

Н.П. Русинова играла роль Работницы кирпичного завода.

45

Е.В. Ляуданская играла роль Работницы кирпичного завода.



46

В. В. Балихин играл роль Михалки.

47

Роль Касторкина играл А. М. Хмара.

Сцена из спектакля

В 3-й картине происходит что-то не совсем допустимое на спектакле, во всяком случае, публика тут ни при чем. Б. Лебедев то ли движением, то ли словами мешает Балихину⁴⁶ играть свои куски, а Балихин, по-видимому, чтобы дать понять Лебедеву об этом, демонстративно бросает играть. Я думаю, что Балихину и Лебедеву надо три минуты поговорить, и подобных случаев на спектакле не будет.

4-ю картину нужно как можно скорее репетировать. Там очень плохо с момента прихода Касторкина⁴⁷ с гостями. Надо поинтереснее построить их выход и особенно избежать трафаретного смеха, поискать звуки говора и пения за кулисами. Касторкин потерял мягкость, размягченность в последнем выходе на уход Картера под гитару. Нет прежней постепенности.

7-я картина потеряла основной стержень, серьез вопроса, который стоит на повестке производственного совещания, усиление темпов и пробуждение интереса к этому. Иначе получается легкомысленное производственное совещание: не осознав seriously положения на строительстве, (оно) приняло какую-то непонятную цифру 150 и [все] очень довольны.

«Темп»

1 мая 1931 г.

Еще раз напоминаю репертуарной конторе, что сцены 4-я и 8-я нужно репетировать и заново монтировать. Они резко отличаются от других сцен и по оформлению, и по манере игры. Режиссура должна их подтянуть к звучанию 2-й картины, которую я считаю контрольной для спектакля. По картинам строителей я должен сказать актерам, что на данный момент основная мысль спектакля – перевоспитание, перерождение людей во всем серьезе и во всей глубине этого вопроса: так вот, эта мысль исчезла. Спектакль в этом отношении мог бы вырасти и углубиться по сравнению с выпускным периодом, если бы актеры помнили, или поняли, ради чего спектакль ставился и что ему дает большую ценность и волнительность. Но актеры увлеклись колоритностью языка, приемом публики, состязанием (может быть, невольным) в подаче текста на прием, и в результате ушли мысль, идея, содержание, действие, ушла глубина. Ушло волнение, и нет права у спектакля претендовать на художественную ценность.

Актеры, играющие строителей, должны понять, что, прежде всего, надо играть в спектакле верно (пусть даже не очень хорошо, но непременно верно). А верно может получиться только тогда, когда ясно то, что хочет сказать своей ролью актер в данном спектакле. Я не буду писать своих впечатлений об отдельных актерах. Цель моего рапорта – выправить линию спектакля в целом.

Строители проходят по четырем картинам, и во всех 4-х картинах у них должен проходить процесс «обламывания», перестройки в своих отношениях к событиям, в своем деле, в своей работе. Само собой разумеется, в этом нужно найти глубину, а не скользить по поверхности, отделяться формальностью.

И я призываю состав «Темпа» проверить свои роли в соответствии с тем, что я сказал выше, и тогда и язык автора станет ярче, сочнее, волнительнее, и прием у публики будет носить иной характер, более ценный и дорогой Театру Вахтангова.

«На крови»⁴⁸

22 января 1931 г.

Чтобы иметь право следить за спектаклем «На крови» со сцены, надо дать мне возможность раза два посмотреть спектакль из зрительного зала: чтобы знать, какие требования предъявлять к отдельным сценам и исполнителям, мне надо знать, как играют, по манере, сцены рабочие и сцены аристократические и возможен и допустим ли разрыв в манере игры актеров в этом спектакле.

Поэтому я сегодня воздержался бы от оценки данного спектакля, чтобы не написать замечаний, которые могут быть спорными и могут обесценить замечания дежурного режиссера.

48

«На крови» С.Д. Мстиславского.
Премьера – 13 ноября 1928 г.
Постановка Р. Н. Симонова.
Режиссер – П. Г. Антокольский.
Художник – Н. П. Акимов.
Постановка танцев – А.А. Румнев.
Спектакль прошел 267 раз.

«На крови»

16 февраля 1931 г.

Прежде всего, считаю своим долгом напомнить всем актерам, школе и сотрудникам, что четкость есть элементарное, давно всем известное и обязательное требование к актеру в любом спектакле Театра Вахтангова. Чтобы быть четким не вслепую и не только формально, а и по существу каждой сцены, каждого куска, играемого в данный момент, надо быть очень внимательным и знать, что и где в данный момент происходит, как каждый к этому относится, и в зависимости от этого себя строить скульптурно в общей скульптуре сцены. Мне кажется, что это настолько серьезный вопрос в нашем театре на данный момент, что нужно для всего художественного состава театра раза два в месяц хотя бы по полчаса организовать занятия, в программу которых войдут и ритм говорков (их характер, мысль), скульптура и четкость, ее законы и органичность.

Отдельных указаний актерам я делать здесь не буду, чтобы не занимать много места, я их передам устно. Укажу только на сцену борьбы Муси⁴⁹ и Химеры⁵⁰ у камина в сцене Мигулина⁵¹. Эту сцену нужно, мне кажется, немедленно заменить чем-нибудь другим. Это не серьезно и стыдно выглядит.

Теперь, чего нет в спектакле в основном. В спектакле в первых двух актах надо вскрыть и показать революционную борьбу, революционное движение, как оно проходит, как оно развивается и звучит в среде рабочих, и как воспринимается и отражается в аристократических кругах. С конца 2-го акта и по телефонные разговоры включительно – победа реакции, и как это звучит. Последние две картины, вероятно, должны выражать мысль, что борьба не кончилась и что рабочие оружие не бросили, и революция продолжается.

Так вот, в первой части спектакля нет напряженности в атмосфере. Все уж очень просто. И нет ожидания царя в театре, и не очень понятно подан момент появления боевого отряда с бомбой в театре; и ничего не случилось, что царь не приехал; и не очень серьезно бомбу ищут, и не очень серьезно до конца оценивают и обыгрывают ее тогда, когда ее нашли.

Во 2-й картине тоже все очень просто, поговорила толпа, поговорили, довольно шутя, бескровно, без взволнованности, без вздыбленности, ораторы взяли красные знамена и пошли. Я думаю, это делалось не так просто и не шутя. Здесь другие были ритмы, волнение и напряженность. Забыта обстановка.

«Аквариум» благополучен, но тоже бескровен, тих, приличен. Очень хорошо звучит театрально и по существу 1905 года образ Захавы⁵², и вообще он один задает тон «Аквариуму». Гостям в «Аквариуме» и зрителям в 1-й картине надо все-таки показать свое отношение к образам и костюмам, а то получается впечатление, что актеры Театра Вахтангова демонстрируют перед публикой костюмы и гримы 1905 года, да и то не очень выдержанно; и очень не заметно, что же этим хотят они (актеры) зрителю сказать.



Б.В. Щукин – Зюка

49

Роль Муси играла
А.А. Орочко.

50

Роль Химеры играла
М.Д. Синельникова.

51

Роль Мигулина играл
И.М. Рапопорт.

52

Б.Е. Захава играл роль
Щекотова.

Во втором акте примерно то же, что и на первом акте. Нет оценки обстановки, слишком элементарно, нет напряжения в борьбе, нет темперамента. Нет того аромата веры в победу. Нет труднейшей обстановки, в какую попала революция 1905 года.

Тут я должен указать как пример В. Москвина⁵³, который прекрасно, звучно, волнительно передает 1905 год. Если будет показан серьезнее, взволнованнее и острее период революции, можно легче заострить вторую часть спектакля – подавление революции.

Я не буду говорить о разном в манере игры актеров и оформлении; это дело непоправимое, да еще в таком старом спектакле.

53

В.И. Москвин играл роль Карпа.

«Коварство и любовь»⁵⁴

8 февраля 1931 г.

Фердинанд – Шихматов у меня не вызвал никакого конфуза и стыда за спектакль и театр. Очень хорошо носит костюм, прекрасно обращается с плащом. Очень хорошо доносит смысловую часть текста. Первую часть спектакля, кончая арестом, играет просто хорошо, а 1-ю сцену и арест понятнее и вернее Кузы. Во второй части спектакля и ритм, и волнение (страстность) несколько выпадают из спектакля. Здесь он явно уступает Кузе. Это, очевидно, идет за счет трудности роли в этой части спектакля, за счет недоработанности роли, и также в известной степени за счет индивидуальных актерских качеств. Но, повторяю, исполнение Шихматовым роли Фердинанда 8 февраля нигде ни в одном куске не снижалось ниже приемлемого для спектакля уровня. Это мое мнение.

Замечания, какие мне показалось, нужно было сделать актерам, я передал им во время спектакля.

Во 2-й картине очень неблагоприятно положение Рапопорта⁵⁵ в группе офицеров во время диалога Толчанова⁵⁶ и Симонова⁵⁷. Или эту группку нужно оправдать в неподвижности, иначе она отвлекает внимание своим невольным движением, или ее увести со сцены. (Рапопорт проводил офицеров на наряд и вернулся к своему куску на сцену.)

Картина «Кабачок» во время песенки, чтения письма, скандала и дуэли не имела никаких признаков кабачка. Тихо, не весело, не угарно. Дуэль гостям не интересна и не странна. Словом, было понижение и несколько безответственно. Надо вернуть кабачку смысл и звучание кабачка.

Перестановка с 1-й картины на 2-ю затянута свыше всяких мер. Эта перестановка просто похожа на антракт.

54

«Коварство и любовь» Ф. Шиллера.
Премьера – 20 января 1930 г.
Режиссеры: П. Г. Антокольский,
О. Н. Басов, Б. Е. Захава.
Художник – Н. П. Акимов.
Композитор – Н. И. Сизов.
Спектакль прошел 268 раз.

55

И. М. Рапопорт играл роль фон Кальба.

56

И. М. Толчанов играл роль Президента фон Вальтера.

57

Р. Н. Симонов играл роль Вурма.



Сцена из спектакля

«Коварство и любовь»

28 сентября 1931 г.

Ряд отдельных замечаний я передал актерам во время спектакля. Прежде всего, мне показалось, что оркестр был понурый (не в ударе). Очень вялое начало, и в дальнейшем, примерно до середины пьесы, музыка звучала формально, холодно и не звучно.

То же самое было и с актерами. Пустовато, холодно, причем часть актеров и не пытались преодолеть своей вялости.

У Журавлева⁵⁸ кое-где в 1-й картине появился юмор; это хорошо. Было бы еще лучше убрать излишнюю нервозность, трепет, и округлить жест. Развернутый жест беречь к концу роли, где для него накапливается в достаточной дозе внутренний материал: тогда он будет обоснованнее, оправданнее. Вообще, роль играется несколько с конца, но по сравнению с прошлым годом есть движение вперед. Глазунов⁵⁹ убедителен. Хорошо держится в сцене «парада». Не найдено место [удара] перчаткой по часовому. Арест: первая половина лучше второй, где недостаточно серьезно и глубоко, несколько формально и монотонно. Отсюда местами поверхностна сцена в подземелье. С Поповой⁶⁰ и Шихматовым

58

Д. Н. Журавлев играл роль Миллера.

59

Возможно, О. Ф. Глазунов вводился на роль Президента фон Вальтера.

60

В. А. Попова играла роль Луизы.

61

Т.М. Шухмина играла роль жены Миллера.

62

А.А. Орочко играла роль леди Мильфорд.

63

А.И. Бизюков играл роль Камердинера.

64

Е.М. Берсенева играла роль Софи.

65

А.М. Наль играл роль фон Кальба.

66

В.В. Куза играл роль Фердинанда.



В.А. Попова – Луиза

буду говорить лично, потому что пришлось бы много писать. Но не могу не отметить, что у Поповой в прошлом году наблюдался рост в роли, а сегодня пахнуло «Виринеей», и была она очень несобранная, отсутствующая, не скрывала этого и не боролась с этим. В такой роли таких вещей нельзя себе позволять.

Симонов очень хорошо играл 1-ю картину, а в остальных постепенно сдавал. У Шухминой⁶¹ образ на правильном пути, хочется еще больше характера немки (иногда выбивается на русскую) и укрупнить движения (успокоить). Орочко⁶² – хорошо там, где мысль, подтекст. Я указывал лично эти места. Шихматову нельзя после бурной сцены в «аресте» («я пойду расскажу о том, как попадают в президенты») уходить тихим, спокойным шагом; это не «Турандот». Монолог перед кабачком прозвучал на этот раз трезво, резонерски. Хорошо играл у Мильфорд. Бизюков⁶³ – хорошо. Крестьяне в «Аресте» при встрече играют, как в опере в глухой провинции. Если разговаривать – так голосом, не бояться дать вдвоем говорки, и не врать пантомимически. Берсенева⁶⁴ остановилась в текстовой части роли. Наль⁶⁵ нашел хороший смех в «Аресте». Но мне кажется, говорить так, на высоком регистре, все время не выгодно. Во-первых, смех проигрывает, а во-вторых, он (образ), вероятно, изо всех сил старается казаться мужчиной. Он старается походить на офицера (Бубнова) по голосу, но у него не получается.

«Кабачок» в первой половине до дуэли тусклый, опущенный.

Кончаю тем же, с чего начал. Быть может, я попал на случайно прохладный спектакль и зря некоторых актеров огорчил, но что же делать, если этот спектакль нельзя играть зря, не собранно, не взволнованно.

Публике спектакль может и должен нравиться, она из всех сил идет на встречу актеру.

«Коварство и любовь»

27 марта 1932 г.

Спектакль шел очень хорошо. Прекрасно играл оркестр. Хорошо работала постановочная часть.

Все актеры были серьезные, наполнены, четки, правдивы, в хорошем ритме. Мои замечания ограничиваются отдельными моментами в сценах 1-й картины. Куза⁶⁶, в общем, по всей роли вырос, особенно в небурных местах: там появились теплота, очень четкая мысль, хорошо звучит голос, появился простой, мягкий, пластичный и экономный жест, мягкая, ритмичная походка, почти исчезли преподнесения костюма (это хорошо), и вообще, появился живой, действующий, с живыми отношениями человек. Но когда появляются или бурные места, или декламационный пафос, там дело ухудшается. Появляется



И. М. Толчанов – фон Вальтер,
А. А. Орочко – леди Мильфорд,
В. В. Куза – Фердинанд

открытый, выброшенный звук, нет согласных звуков, поэтому часто не доходят слова и исчезает мысль. Все слова становятся одинаково важными, и местами мысль, чувство, страсть заменяются криком и излишком жестикуляции, т.е. подменяются внешними признаками.

2-я картина. У Ефимова, не знаю почему, совсем не тот характер маршировки, как у других офицеров. То же можно сказать и о Бубнове. Группа офицеров с Рапопортом неоправданно переходит на тихий разговор, когда начинается сцена у Толчанова и Миронова⁶⁷. Я думаю, было бы органичнее на первую фразу Толчанова дать акцент внимания в его сторону и, чтобы не мешать их разговору, тактично перейти на шепот.

У Мильфорд. Орочко выросла. Смягчила голос. Стало органично и понятно по мысли. У Берсеновой еще не совсем благополучно с мыслью в речи. Прошу обратиться ко мне лично, я расскажу, в чем дело.

Арест. Толпа, за исключением Масс⁶⁸, и внутренне, и внешне не участвует в действии, т.е. от обычной нормальной жизни нет у них развития, когда события одно за другим сваливаются на голову Миллера, человека из их среды.

Парк. Идет хорошо до бурных сцен. Орочко здесь еще временами форсирует звук голоса. Я попробую в личной беседе рассказать, в чем тут дело.

Пир – хорошо.

У дома Луизы. Очень волнительно. Последняя сцена хорошо.

67

К. Я. Миронов играл роль Вурма.

68

Н. Л. Масс играла роль Старухи с хворостом.

«Коварство и любовь»

6 мая 1932 г.

Оркестр звучит хорошо. Журавлеву надо поучиться дирижировать, научиться владеть оркестром. Журавлев довольно свободен в роли Миллера, но нужно бороться с нервозностью. Всеми способами и всеми средствами по всем спектаклям, где можно, объявить войну нервозности.

Куза в 1-й картине и в местах бурных стал отходить от внешнего проявления (ложный пафос, крикливый, открытый звук и т.д.), но этого мало, об этом надо думать каждый спектакль и непрерывно работать. В отношениях к Луизе в 1-й картине и в «аресте» еще мало теплоты. Надо в этих сценах играть Луизу, а не себя. Поцелуи получаются чисто технически в установленных местах, а не вызваны отношением.

Между Фердинандом и Луизой в постановке дана такая пропасть из-за внешнего блеска Фердинанда, что ему при встречах с Луизой нужно всеми мерами забывать костюм, отнюдь его не подчеркивать. Нужна очень большая искренность и простота в отношениях к Луизе, чтобы она могла победить холодный изыск костюма, а зритель поверил бы в любовь Фердинанда. Это я говорю о первой половине спектакля.

Орочко в направлении моих советов делает явные успехи, и роль начинает расти дальше. Очень приятно это видеть и констатировать. Глазунов хорошо звучит в спектакле. Есть дикционная неясность. Свои впечатления я передал Глазунову лично. Очень растет в роли Миронов. Целый ряд указаний я ему передал.

Попова в 1-й картине не собрана и не до конца серьезна. Я посоветовал бы первые фразы к отцу говорить, как первый разговор с отцом о любви к Фердинанду. Тогда к одному волнению, связанному с отношением к Фердинанду, прибавится еще другое – первое признание в этом родителям.

Меньшова⁶⁹ говорит хорошо, но тяжеловато, и не всегда ритмично двигается. Вообще, мой совет Е.А. Меньшовой – заняться физкультурой и танцами. Роли, которые она играет, обязывают это делать, и как можно скорее.

Рапопорт – хорошо, но хочется еще больше поиска в мысли, подтекста в речи, а то есть еще места, где текст звучит нейтрально.

Обращаюсь с просьбой к дирекции и режиссуре спектаклей в том случае, когда замечания дежурного режиссера целесообразны, стараться проводить их в жизнь. Актеров прошу замечания дежурного режиссера, согласованные с режиссурой спектакля, также пытаться проводить в жизнь, иначе нет средств для роста спектакля. Замечания дежурных сведутся к формалистике, и сама мысль слежки за спектаклем должна будет погибнуть. Если же я в чем-нибудь прав, то тут я хотел бы призвать Театр в целом на подмогу «Путине», чтобы в окружении внимания и помощи светом, а может быть, и работой, сделать спектакль волнующим и театрально интересным.



Сцена из спектакля

«Гамлет»⁷⁰

22 марта 1931 г.

Я считаю, что если решили теперь ставить «Гамлета», то надо ставить его не так, как он ставился до сих пор. То, что предлагает Н.П. Акимов, спорно, и я не знаю, многие ли в Москве согласятся с его трактовкой, будет ли это убедительно для всех. Это, конечно, будет дискуссионно, вызовет большие споры, найдет своих защитников, найдет и своих врагов, но то, что это неинтересно, неясно, что это не событие, – этого сказать нельзя. И я за это событие ухватываюсь всеми нервами, всей кровью. Мне отказаться от этого чрезвычайно тяжело. Я думаю, что Н.П. никак не хочет дискуссировать «Гамлета». Я думаю, что Н.П. хочет показать на сцене живого человека, а не сделать из Гамлета гротесковую фигуру. Он хочет, по-видимому, снять с него некоторую астральность, покрыть [мыслями], жиром, но ни в какой степени не лишит его мысли, способности мыслить, способности говорить, его темперамента. Мне кажется, что возможность сделать из Гамлета, наконец, живую человеческую фигуру, со всеми недостатками, это отнюдь не является опасным в театре.

Мне приходилось смотреть Гамлета лет 12 тому назад, и раз 14–15 видел Гамлета, причем видел не только Качалова⁷¹, но и Самойлова⁷². Мне очень нравилось как играл Качалов, но я, тем не менее, не понимал, в чем там дело. До меня только дошел обаятельный актер, чрезвычайно музыкальный, доходящий до сердца, причем я очень хорошо помню все места, где он был активен, и все улетело, где он был пассивен, где он думал, размышлял и не действовал.

Я считаю, что то, что сейчас сделано, это первый шаг. Я думаю, что в дальнейшем, когда мы приступим к этой работе, у нас очень многие моменты уточнятся. Может быть, от многого мы откажемся. Но что это есть совершенно

70

«Трагическая история о Гамлете, принце Датском» У. Шекспира. Интерполяции из произведений Эразма Роттердамского. Премьера – 19 мая 1932 г. Постановщик и художник – Н.П. Акимов. Режиссеры: Б. Е. Захава, П. Г. Антокольский, И. М. Рапорт, Р. Н. Симонов, Б. В. Щукин. Композитор – Д. Д. Шостакович. Спектакль был сыгран 66 раз.

71

В. И. Качалов играл Гамлета в спектакле МХТ, поставленном Э.-Г. Крэггом и К. С. Станиславским. Премьера – 23 декабря 1911 г.

72

Самойлов Павел Васильевич (1866–1931) – актер, которого наряду с П. Н. Орлевым называли в числе первых представителей нового сценического амплуа – неврастеника. Его исполнению трагических ролей была присуща поэтизация слабости.

73

С помощью горшка имитировался загробный голос призрака. Н.П. Акимов широко использовал прием остранения. Философские сцены сопровождались бытовыми действиями, игрой с предметами, пантомимой. Так, например, один из монологов Гамлет произносил во время бритья. Монолог «Быть или не быть» сопровождался игрой в орлянку. В момент, когда Клавдий отдавал распоряжения, Гертруда вязала чулок.

74

Роль Горацио играл А.Д. Козловский.

75

Роль Гамлета играл А.И. Горюнов.

76

И.Н. Лобашков играл роль Озрика.

77

Роль Клавдия играл Р.Н. Симонов.



А.И. Горюнов – Гамлет

четкая точка зрения, с которой нужно либо согласиться, либо не согласиться, – это факт. Это – сегодняшняя точка зрения, если не театра в целом, так какой-то части театра, а может быть, в дальнейшем и нескольких театров, а может быть, пол-Москвы, а может быть пол-СССР.

Я считаю, что было бы безумием для театра отказаться от этой мысли или принять ее прохладно. Если тут будут горячие споры, они делу не повредят, а еще больше раскроют нам и сделают более четкой мысль данной постановки.

«Гамлет»

14 февраля 1932 г.

Должен сказать об основном впечатлении, которое произвел вчерашний показ. Я очень волновался за весь показ в целом, потому что не был убежден, что у нас наработано такое, что может быть показано. Вчера мне стало легче. Мне показалось, что ценность уже есть: звучит, слушается, смотрится с разной степенью интереса, но все-таки интерес есть.

Мне нравится трактовка сцены с привидением, но я должен сказать, что монолог привидения слишком велик. Может быть, его урезать, оставить ценное, потому что все равно сокращений нам не миновать. Сцена с горшком⁷³, особенно когда горшок попадает в руки Горацио⁷⁴, мне еще больше нравится, и вся история с духом мне очень нравится. Горшок сыграл большую роль, но ради чего эта сцена сделана, что тут Гамлет организовал при помощи этой истории? На этом нужно сделать акцент покрепче, чтобы ясно было, для чего.

Из других сцен мне очень понравилась спальная. Кровать напоминает мне лучшие мейерхольдовские моменты.

Затем мне ванная даже нравится. Мне показалось, что несколько замазывается рассказ Гамлета⁷⁵ о том, как он с молодцами расправился и как попал обратно [в Данию]. А ванная сама по себе меня лично не очень шокирует. Мне понравилась встреча с Лобашковым⁷⁶, я не ожидал от Ивана Николаевича.

Мне понравилось звучание у Горюнова в ванной, когда в нем появились большая мягкость, лирика, легкость. Если тут его убить, то мне его тут жалко будет. Где-то он от души смеется, потому что в нем заряду больше, чем на борьбу с Клавдием⁷⁷.

Относительно Офелии⁷⁸. Беспокойства у меня за актрису нет. Актриса в последний момент получила какие-то указания от режиссера. Все еще проба идет. Но с молодой актрисой очень много проб делать нельзя. Ее можно погубить. На данный момент работы я не обеспокоен, но в дальнейшем

нужно взвесить все и отрезать в последний раз, потому что поправки могут сбивать. Мне Офелия по тексту кажется не столь умной, как кому-то здесь показалось. Полоний⁷⁹ тоже не блещет умом. Она не глупый человек, но она средний человек, с легкомыслием.

Теперь относительно ансамбля. В спектакле ансамбль нужно иметь. Образы должны быть сделаны не банально, они должны иметь ценность как произведение. Актерам нужно изо всех сил, из кожи лезть, потратить эти три месяца на работу над ролями, не дожидаясь, когда с ними будет работать режиссура. Но есть ряд образов, которые не имеют такой конкретности, как, например, образ Полония, Гильденстерна, Розенкранца⁸⁰. Сколько мне ни приходилось видеть «Гамлета», я ни разу не видел их, они были мертвыми фигурами. Их надо родить, они должны зажить в этом спектакле так, как ни в одном театре. Они обязаны здесь быть живыми, колоритными, типовыми студентами того времени с переключкой даже на сегодняшний день. Они должны быть типами, представителями целой группы людей, собирательным образом. В этом же положении находится Горацио. Горацио – трудная, интересная фигура, ее тоже нужно очень любовно вытаскивать на сцену, и нужно идти в какой-то степени от соотношения с Гамлетом. Мне тоже кажется, что Горацио не такой рохля, ум у него острый, и активность у него большая. Только он не человек дела, человек практики, он созерцатель и умозаключатель. Он, по-моему, ироничен, он не темпераментен, но откликается на ряд темпераментных моментов. До выпуска осталось три месяца, сейчас нам надо сразу браться за работу по-настоящему.

Относительно режиссуры. Мне хочется еще раз собраться со всем составом Гамлета и по сценам пробежать мысль спектакля и мысль каждой сцены как составной части общей мысли, чтобы актеры сейчас могли себе наметить ту кривую их роли и то назначение, которое они в данном спектакле несут, потому что с того времени, как мы заслушивали доклад, и до сегодняшнего дня, когда мы практически приступили к работе, забылось уже многое.



А.А. Орочко – Гертруда,
Б.В. Щукин – Полоний

78

Роль Офелии играла В.Г. Вагрина.

79

Роль Полония играл Б.В. Щукин.

80

Роли Гильденстерна и Розенкранца играли
К.Я. Миронов и И.М. Рапопорт.

Стенограмма заседания Художественного
совещания от 14 февраля 1932 г.
Машинопись.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова.
Папка «Гамлет».
Оп. 1. Ед. хр. 529.

«Гамлет»

23 июня 1932 г.

Евгений Богратионович оставил нас с двумя пьесами: «Чудо святого Антония» и «Турандот», которые дали направление нашей работе на сцене. О них мы много говорили, и, во всяком случае, «Турандот» и «Антоний» очень сильно отразились на нашем дальнейшем пути, причем мы еще плохо изучили эти работы. Мы их знаем по воспоминаниям, кто как их сумел понять. Кто сумел из этих работ вынести пользу. Работы эти остались как документ, мало проработанный. В школе у нас, в системе преподавания, никогда не было детального разбора, что такое «Турандот», что такое «Чудо святого Антония» и какие из этого могут быть выводы, что это единственное направление, что только так может строиться театр, или это одна из форм данного содержания, один из моментов раскрытия этого содержания в данное время, и что нужно отсюда как багаж взять то, что можно [применять] в других пьесах, и от чего нужно отказаться и искать других путей. У меня такое впечатление, что вообще наш коллектив, довольно хороший и очень гибкий, может играть «Турандот», «Виринею», «Заговор чувств», «Барсуков».

То обстоятельство, что величайший мастер Вахтангов крепко убедил и заразил нас постановками «Чудо святого Антония» и «Турандот», оставило наибольший след в коллективе. Много от содержания, которое породило в Вахтангове именно такую форму в то время, а не иную, у нас, по-видимому, с течением времени исправилось, а сама форма как наиболее наглядная вещь застряла. Поэтому часто мы, актеры Театра Вахтангова, склонны набрасываться на формальную сторону. Она нами усваивается довольно легко, мы за нее хватаемся. По линии же внутренней, по линии вскрытия содержания у нас дело обстоит трудней, чем по линии некоторых формальных вещей.

Должен сказать, что у А.Д. Попова была довольно крепкая рука, и благодаря ему мы во многих пьесах шли по линии углубления, вскрытия содержания, по линии некоего пропорционального сведения содержания с формой. Те пьесы, которые выходили из других рук, хромали теми или иными недостатками: либо форма преобладает, либо бросаются на содержание, и так как в этом смысле не было крепкой руки, содержание бывало расплывчато или актер пускался вплавь.

Я в прошлом году видел «На крови» и просто пришел в ужас от того, до какой степени там нет содержания, до какой степени там не вскрыт 1905 год. Это нужно было режиссерски сделать.

Стало быть, у нас есть склонность к некоторой поверхностности. Мы привыкли к комедийным моментам на сцене, привыкли к реакции зрительного зала, привыкли к приему публики, и актер стал на этот счет падох. Если приняли, значит все хорошо. Так вот и в «Темпе» Глазунов бился, чтобы было «по существу»,

я тоже бился «по существу». Правда, многие увлекались красочностью языка, правда у нас получилось некоторое «народничество», но на первый момент сущность все-таки игралась. Что же случилось через двадцать спектаклей, особенно с мужиками? Они стали работать просто как эстрадники, лишь бы фраза вызвала реакцию зрительного зала, а по поводу чего фраза сказана – это забыто. Такая же штука и с «Турандот» случилась. «Турандот» была выпущена под лозунгом упражнения в мастерстве внутреннем и внешнем, причем тут дана была хорошая работа. Если ты слезы даешь, так ты плачь! А это забыто совершенно.



Сцена из спектакля

Теперь о Вахтанговском спектакле. От Вахтангова у нас пошло «театральное звучание на сцене». На сцене должно быть театрально. Что такое театрально и в каких моментах будет театрально, в каких не театрально. Это по-настоящему у нас не вскрыто. Какая в этом смысле логика. Один факт театральный ползет из другого театрального факта. В этом есть логика развития.

Сейчас мы имеем дело с «Гамлетом». Тут я должен сказать, что очень принимал план постановки Акимова, и сейчас я его план принимаю. Я очень плохо разбираюсь в «Гамлете», не знаю, как его надо ставить. Тот план, который предлагал Акимов, меня очень взволновал, мне показалось, что из этого выйдет большое событие. Мне и сейчас этот план нравится. Он для меня звучит, как ряд вех, расставленных по всему произведению, и между этими вехами я представляю себе, как заполняются промежутки, как от одной вехи к другой органично идет театральная и прочая жизнь спектакля со всеми действующими лицами. Но сейчас спектакля в целом я не видел. Я видел его части и знаю по тем сценам, которые сам играю, и частично то, что мне приходится видеть, стоя на выходе. Мне лично кажется, что театр не заполнил этих вех. Вехи остались стоящими как маяки, или как ряд вышек на строительстве. Признаю, что Акимов чрезвычайно талантлив, так много и так здорово работал, так показательно для нас всех, что надо всеми мерами ему подражать, и считаю, что в результате данного спектакля меньше повинен Акимов, чем театр. Акимову почти ничего не было противопоставлено; с Акимовым воевали мягко, нежно, боялись лишь бы его не огорчить. Я не знаю, нужно ли было с ним воевать на кулачках, но нужно было его убеждать серьезней, полнокровней и подготовленной.

Он пришел таким подготовленным, а мы выступали, протестуя против отдельных моментов, такими неподготовленными, что он нас молниеносно сажал на место со свойственной ему остротой и остроумием. На горе ему попался в режиссеры очень увлекающийся человек Захава, который увлекся планом настолько, что забыл свои прямые обязанности по отношению к спектаклю и театру. И мне кажется, что он виновен больше, чем Акимов. Акимов не знает, что нужно театру, он знает, что ему [самому] нужно.

Мне кажется, что спектакль «Гамлет» – это еще не спектакль, это – скелет спектакля, на котором нет еще ни мышц, ни мяса, ни нервов. Рваные куски, отдельные моменты. Это все еще пунктиры, которые не превратились в линии. Я думаю, что ошибка произошла еще потому, что Художественное совещание, или вернее руководство театра, в свое время не углядело, что режиссерская коллегия, которая была назначена в помощь Н.П., была распущена и ничего не делала. Было несколько заседаний, либо осенью, либо перед отпуском, потом коллегия была распущена и работали двое – Н.П. и Б.Е. Захава, причем Б.Е., восхищенный талантом Н.П. Акимова, не сумел сделать то, что нужно было бы сделать: увлекшись планом, он потерял верное ухо.

Когда А.Д. Попов ставил спектакль, у него было совершенно определенное задание по внутреннему вскрытию и по формальным движениям. Он давал общее задание актерскому составу: такая-то манера игры (пускай ошибочная, пускай неверно понятая, но это было определенное задание), и спектакль получался полный, несущий некое содержание в определенной форме, актеры играли единым способом.

Какое задание было дано актерам в «Гамлете»? По-моему никакого. Или, может быть, задание давалось только отдельным актерам, с которыми работали в разных углах. Наверное, Горюнов получил задание. Но всему составу, который играл в целом спектакле, не было дано единого задания. Единообразия нет. Каждый играл, как ему кажется нужным, исходя от эскиза костюма и грима. Я образ подгонял под эскиз и до сих пор подгоняю. Виноват ли здесь Акимов? По-моему, нет. Он принес план, который взвинтил всех. Акимов решил, что все в порядке. Сам он работал очень много, сидел ночами. Но он не знает, как быть с актерами, как быть со сценой.

Что делается по линии действия в спектакле. Когда-то Н.П. сказал, что у Гамлета есть штук 17 кусков, где он играет сумасшедшего. Зачем он играет 17 раз сумасшедшего, когда 16 раз его никто из действующих лиц не принимает за сумасшедшего. Значит, режиссурой не поставлены места, где Гамлет доходит как сумасшедший, где Гамлета обыгрывают как сумасшедшего. Я по своей воле пробую в библиотеке его обыграть как сумасшедшего и в следующем же куске, который мне дан режиссурой, я не могу продолжать эту линию, и он у меня выздоравливает. Розенкранц и Гильденстерн приходят и играют все,

что угодно, но только не обыгрывают сумасшедшего. Что же Гамлет, сумасшедший или нет? Не похоже. После охоты⁸¹ для короля ясно стало, что Гамлет не сумасшедший, что его надо отправить в Англию, так как он борется за престол. Король забеспокоился и решил остро действовать.

Спектакль наступает. Съезд гостей. Стычка короля с Гамлетом. И тут у Симонова с Горюновым нет никакой линии взаимодействия, линия борьбы между двумя главными фигурами никак не обставляется. Он говорит: «[пропуск текста]». Что это? К чему

это? Беспольная реакция, потому что гости, которые должны воспринимать Гамлета как сумасшедшего, да еще позволяющего себе разные намеки, стоят и показывают свои костюмы или ведут самостоятельные беседы на другую тему, живут своей собственной жизнью и потом чисто автоматически идут наверх. А потом так же, чисто автоматически, летит король. Хорошая сцена: король полетел, красным огнем обдал зрителя, аплодисменты. А дальше опять непонятно. Спускаются сверху гости, наивные придворные, никак не реагирующие на скандал. Музыканты составили группу людей, которые как будто находятся не при троне. Хохочут беззаботно. Хохочи, да с опаской, ведь тут стоят другие придворные, ведь раздирающая атмосфера сгущенная, сколько противоречий... Это недостаток спектакля.

Каждый преподаватель уже на втором курсе из пустяка вытаскивает наружу все, что возможно. Мы стараемся каждый палец сделать, чтобы он нес некое смысловое содержание.

Почему же на большой сцене, где проходят тысячи людей, мы этого в зрительный зал не несем. Я снова возвращаюсь к основной мысли, что если мы будем в дальнейшем так выступать в талантливых планах Н.П. Акимова, то мы, конечно, ни себе, ни ему добра не сделаем. Мы уйдем очень далеко в очень дурную сторону, ни ему, ни нам не нужную.

И я думаю, что если Н.П. не задумался после «Гамлета» о какой-то плановой работе на сцене, если он собирается здесь работать, смотря на театр как на свой, то нужно сказать, что если вы собираетесь это делать, то давайте [установим] взаимное обучение, взаимный контакт. Давайте делать так, чтобы мы могли быть друг другу полезны, а главное, полезны общему делу.

Если этого не будет, тогда вопрос станет серьезней.



81

После охоты... – имеется в виду сцена мышеловки.

Стенограмма заседания
Художественного совещания
от 23 июня 1932 г.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова.
Машинопись.
Папка «Гамлет».
Оп. 1. Ед. хр. 531.

«Пятый горизонт»⁸²

7 апреля 1932 г.

82

«Пятый горизонт» П.Д. Маркиша.
Премьера – 3 февраля 1932 г.
Постановка И. М. Толчанова.
Режиссер – Б.В. Шукин.
Художник – И. М. Рабинович.
Композитор – Л. К. Книппер.
Спектакль прошел 28 раз.

83

В.И. Москвин играл роль Лебедева.

84

Лава – имеется в виду 4-я картина II акта.

85

Роль Коновалова играл М.С. Державин.

86

В.В. Куза играл роль Шапиро.

87

Установить роль, которую играла
Т.М. Шухмина, не удалось.

88

Роль Знобова играл Н.П. Яновский.

89

Ф.И. Москвин играл роль Ершова.

Сегодня я смотрел «Пятый горизонт» в первый раз после выпуска спектакля. Я собирался увидеть спектакль окрепшим, выросшим, уверенным и органичным. К сожалению, этого не случилось. Может быть, я попал на исключительно плохой спектакль. Не знаю, чья вина, актеров ли, пьесы ли, или режиссеров и Театра в целом, но этот спектакль не очень волнует зрителей, и мне кажется, что это отсутствие живой связи со зрителем, его прохладное восприятие – в итоге повлияло на актеров так, что большинство из них утратили даже те ценности, которые имели в выпускной (спешный) период.

У Москвина Владимира⁸³ есть движение вперед и лава⁸⁴ Коновалова⁸⁵. У Кузы⁸⁶ тоже в лаве. Здесь есть образ, и хорошо играет, и театрально, и искренне. Шухмина⁸⁷ освободилась и стала органичнее и поподробнее. Знобов⁸⁸ очень хорошо играл в 3-й картине первую половину. Из сцен мне показалась наиболее удачной, цельной и зрителю интересной 2-я картина [«Ламповая»].

В конце второго акта нельзя давать занавеса на аплодисменты, дабы не обнаруживать количество участников в демонстрации под землей.

В катастрофе на призыв Ф. Москвина⁸⁹ «Комсомолия, за мной!» бегут только два человека, – это жалкое зрелище.

До сих пор я не согласен с концовкой 3-го акта (с привозом [нрзб.]), мое глубокое убеждение, что это разжижает концовку и окончательно снимает всякое впечатление и волнение, когда открывают занавес и показывают две тележки с бутафорией.

«Интервенция»⁹⁰

1 декабря 1932 г.

90

«Интервенция» Л.И. Славина.
Премьера – 6 марта 1933 г.
Постановка Р.Н. Симонова.
Режиссер – И. М. Толчанов.
Художник по декорациям –
И.М. Рабинович. Художник по костюмам –
В.И. Козлинский. Музыкальное
оформление Б.В. Асафьева.
Спектакль прошел 512 раз.

91

И.М. Толчанов играл роль
полковника Фредамбе.

92

М.Д. Синельникова играла роль
мадам Ксидиас.

В общем, спектакль имеет много больших ценностей, и режиссерских и актерских, но обидно, что есть некоторые отдельные моменты, которые тянут несколько назад. Хотелось бы подтянуть их, чтобы получился ансамблевый спектакль, где ни одна фигура не может быть выброшена, ни одна фигура не портит ансамбля, а украшает спектакль.

К украшающим спектакль фигурам относится, безусловно, Толчанов⁹¹, причем он еще не сделал всего, что можно сделать в этой роли. Ему нужно зажечь полной жизнью. Отсюда пойдет масса красок. Он оживится, будет разнообразней, сочнее. Сейчас же у него есть суховатость, характерность. У Толчанова очень много впереди. Но и то, что он делает сейчас, очень хорошо.

У Синельниковой⁹² – тоже большая победа, но у нее роль делится пополам. В одних местах очень жирная, вкусная, полной грудью живущая по существу, а в другой части играет еще образ, толщину, рисунок, но не прикреплен

к действию. Это относится к 1-й картине и к «Верфи». В 1-й картине мне кажется, что причина в том, что Наль⁹³ неверно играет; поэтому противопоставления Синельниковой нет. И в «Верфи» не все еще благополучно. Хочется больше по существу, глубже, серьезнее, чтобы чувствовалась озабоченная делом организации хозяйка.

Исполнение Кузы⁹⁴ тоже относится к большим плюсам. Но ему не хватает некоторой солидности. Надо больше серьезности, скупости. Скупость не надо играть, но быть скупей, сосредоточеннее. Тогда и жесты будут не так размашисты и не будут так напоминать «турандотный» жест. Скупей, серьезней, причем выпады могут быть. Например, мне очень нравится, что он заинтересовался пением белошвеек, это очень хорошо, как краска.

Об игре Рапопорта⁹⁵: у него была очень трудная задача – в течение трех недель в каком-то смысле перестроиться, и он, я считаю, с честью решил эту трудную задачу. Он стал на верные рельсы. Одно из пожеланий, чтобы ноги и руки сделать более спортсменскими, а не штатскими, более способными на прыжок. Филька должен знать джиу-джитсу, наверное, и бокс знает. А у него руки и ноги немножко штатские, вялые. В руке у него должна быть жила, он не толст, но хватка у него мертвая. Физически надо почувствовать себя гораздо сильнее, чем Рапопорт себя чувствует. Он может Глазунова⁹⁶ уложить каким-то особым приемом. Это надо дать почувствовать. Это придаст и речи его больше уверенности, больше солидности. Но, в общем, тройка вся очень колоритная, театрально интересная и довольно живая.

93

А. М. Наль играл роль Жени, сына мадам Ксидиас.

94

В. В. Куза играл роль Мишеля Бродского.

95

И. М. Рапопорт играл роль Фильки, анархиста.

96

О. Ф. Глазунов играл роль Бондаренко.

Сцена из спектакля



97

Ц.Л. Мансурова играла роль
Жанны Барбье.

О.Ф. Глазунов, безусловно, тоже украшает спектакль, но в нем есть некоторый изъян, или некоторая опасность. Особенно это относится к последней сцене – партизаны. На одной репетиции у О.Ф. было чрезвычайно здорово намечено: в разговоре с полковником О.Ф. был сосредоточен, скуп, и, очевидно, у него была ясная мысль. Ему нечего искать мысли, нечего выдумывать, она у него сама по себе существует. И в этой четкой сосредоточенности, прямолинейности в очерчивании образа сейчас есть некоторая опасность засорить лишней оглядкой, лишним движением, некоторым тугоумием мышления. Нужно больше статуарности: глаз, как прожектор; ему говорят красивые фразы, а он: раз – и сразил. У О.Ф. имеется это. Я говорю только как предупреждение. Монолог от внутренней собранности, сосредоточенности выйдет более увесистым, серьезным, не жалостным и слезливым. Могут быть и слезы, и радость, но они будут побеждать большой злобностью, большим порывом. И опять – ясность мысли. Тут вернее будет борьба между захлестывающими эмоциональными чувством и мыслью. Что он хочет сказать, он знает. Только как сказать, чтобы понятно было, что с ним происходит.

Согласен с тем, что говорилось о Мансуровой⁹⁷. Ей нужно опустить четвертую стену, чтобы она пожила не для публики, а для тех лиц, с коими она сталкивается.

Для А.А. Орочко роль Орловской очень большая победа. Она избавилась от поставленного голоса, который мешает иногда. У нее появился мягкий

Ц.Л. Мансурова – Жанна Барбье



Цена 30 коп.

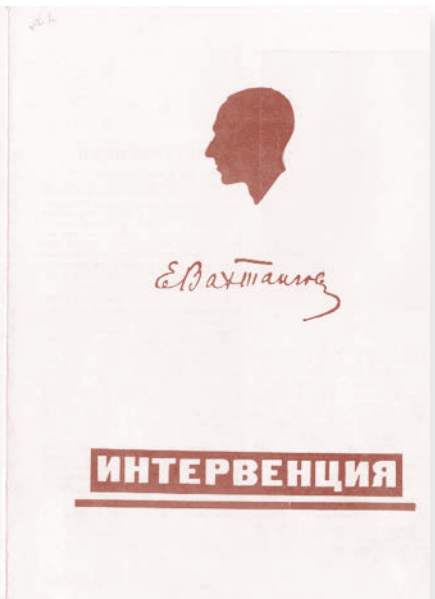
1-й морях	В. В. Шадрин	Начальник патруля	М. К. Сидоров
2-й морях	В. В. Шадрин	Белогард: офицер: первый	Д. Л. Доржиков
Румынский и греческий орды	Н. Ф. Чистова	второй	В. В. Доржиков
Мадьян Кендилье, бенкетерка	А. Т. Павлова	третий	М. К. Сидоров
Жена, ее сын, гимназист	Е. М. Соколов	Чиполлоне	А. В. Орлова
Господин петербургской известности	И. М. Мухоморова	Комфранские	Г. В. Морозов
2-й господин	И. М. Мухоморова	Отрабленный гражданин	Г. А. Тернов
Павловские императорского полков	И. М. Мухоморова	Эстрадошкин: Жюль Аллен	Д. Л. Доржиков
Дама из Петербурга	И. М. Мухоморова	Кот Арман	Т. М. Шумова
Генерал в отставке	И. М. Мухоморова	Танцовщица	А. М. Доржиков
Петька, привлачник Кендилье	И. М. Мухоморова	1-я одесская дама	В. В. Шадрин
		2-я одесская дама	А. В. Шадрин
		Кадет	В. В. Шадрин

Французские, греческие, румынские и др. морях и солдаты.
Постановка засл. арт. Респ. Р. И. Симонова.
Режиссер: засл. арт. Респ. О. Ф. Глазунов, засл. арт. Республики И. М. Толчанов.
Художник — И. М. Рабинович.
Костюмы выполнены по эскизам В. И. Ковалевского.
Музыка В. В. Асафьева. Дирижер — М. В. Хасенев.

ИЗДАНИЕ УПРАВЛЕНИЯ ТЕАТРАМИ НКП РСФСР
Билеты в Московские государственные театры приобретайте в Петровской театральной кассе ЦТК (Петровка, 5, тел. 3-32-92) и во всех 50 райкассах ЦТК.

Уч. Главлит № 0-0963. Типографический БИЗНЕС, ул. Петровка, 15.

Гос. ВАХТАНГОВ





А.И. Горюнов – Селестен, И.М. Толчанов – Фредамбе, А.И. Ремезова – Токарчук

человеческий голос. Если у А.А. появится на сцене какая-нибудь хрипотца, это будет самое дорогое. Может быть, А.А. слишком много работает дома, ей надо запретить работать дома. В общем, очень хорошо, очень отрадно. И если есть опасность вернуться на прежнюю дорогу, этого нужно избегать.

Хмара⁹⁸, Ремизова⁹⁹ – благополучно.

Бизюков¹⁰⁰, Хощанов¹⁰¹. – Мне по-видимому на днях придется работать в школе. Там я прицеплюсь к этим образам с разрешения Р.Н. Симонова. И если это мне будет позволено, Хощанова чуть-чуть уточню, чтобы образ стал органичнее и проще.

К неудавшимся моментам спектакля относится генерал¹⁰². Генерал на меня действует ужасно плохо. Тут не виноват актер, и я знаю, кто виноват. Грим у него очень под Скобелева, опереточный. Сделайте его простым генералом, лучше не толстым, пускай песочек сыпется, а он командовать хочет. Чтобы в нем юмор был горячий, а то очень назойлив и точно вынут из сундука, где этот образ валялся как ненужный хлам. Также и у Лебедева¹⁰³ есть опасность сделать такого полковника. Подобные полковники бывают, но это очень примитивно. Лебедеву нужно смягчить это, не очень ставить себя в позу.

Теперь относительно французов. Общее впечатление: французы действительно французы; и одеты они по-французски, но все-таки чего-то в них не хватает. Живых людей все-таки нет. Чего-то маленького у каждого из них не хватает. Они все еще друг на друга похожи. Они несколько примитивны. Не видно, что они приехали сюда на четвертом году войны, нет тоски по родине. Кто был на фронте, кто был на военной службе, тот знает, что такое три года не быть на родине. Этого выразить невозможно. Тут нужно сделать акцент тоски. А они легкомысленно по-французски клизму ставят. У них нет достаточно красок,

98

А.М. Хмара играл роль шулера Имерцаки.

99

А.И. Ремизова играла роль Марии Токарчук.

100

А.И. Бизюков играл роль старого рабочего Левита.

101

Н.В. Хощанов играл роль Мацко.

102

Роль Генерала (Главнокомандующий армией Антанты в Одессе) играл Н.Н. Бубнов.

103

Б.Е. Лебедев играл роль Полковника императорского конвоя.



М.Д. Синельникова – мадам Ксидиас



Сцена из спектакля

Рябинина¹⁰⁹: завивку надо убрать, и нельзя ли сделать его лысым, наклейку приделать к его лысине. Тогда он получится круглый, как шар.

О смерти Антонида¹¹⁰. Здесь упреки главным образом должны быть брошены мне, потому что я тут либо перемудрил, либо кое-какие вещи не успел довыполнить. Играть все время смерть Антонида нельзя. Опечалить дальнейшие сцены смертью Антонида, это значит вообще пустить конец довольно жидко, под горку.

С Пропотеем¹¹¹ я повинен. Актер начинает идти по линии сквозного действия, бросает образ и идет от себя. Когда он наваливается на образ, он начинает играть краски, либо бросает задачу. Тут есть что-то не по нам. Может быть, я не договорился с режиссером и не очень точно решил, во имя чего Пропотей сюда попал. Мне лично не казалось, что Пропотей пришел сюда разоруженным. Я считал, что образ Пропотея более сложный и более социально-опасный, а не наивный.

109

Роль Рябинина играл
И. М. Толчанов.

110

Роль Антонида играла
В. Ф. Тумская.

111

Роль Пропотея играл
Б. А. Семенов.

112

«Аристократы»

Н.Ф. Погодина.

Премьера –

6 мая 1935 г.

Постановка

Б.Е. Захавы.

Художник –

В.Ф. Рындин.

Музыка

Ю.А. Шапорина.

Спектакль был сыгран

214 раз.



Е.Г. Алексеева – Соня

Сцена из спектакля



«Аристократы»¹¹²

7 марта 1935 г.

Спектакль смотрится. По второму разу смотрится с меньшим интересом. В сегодняшнем прогоне вылезло, что с большим интересом смотрятся сцены, сделанные режиссерски. Сцены же, рассчитанные на внутреннее интимное [содержание], и в которых не найдено достаточно выразительных мизансцен, начинают тускнеть. В смысле принципа построения спектакля верна сцена РУР [Рота усиленного режима]. В [сцене] погрузки же есть баловство, его следует убрать. В проезде тачек есть возможность театрального разрешения. Здесь не должно быть самотека. Самотек в этом спектакле надо обойти; спектакль надо вылепить, построить. Нужно бросить больше сил и работников на выпуск спектакля, тем более это надо сделать, что мы выпускаем его в такой короткий срок. В первой картине не до конца оценено, не найдено внутреннего звучания отдельных персонажей, не найдено режиссерское разрешение каждой

[партии] прибывающих на канал. Надо в этой картине найти режиссерский рисунок, дать форму и содержание этой картины. Это – парад действующих лиц. Для встреч Капитана¹¹³ с Соней¹¹⁴, Капитана и Лимона¹¹⁵ надо найти более значительный характер. Особенно же для встречи Сони и Капитана надо найти дружеский характер их встречи.

Глазунов¹¹⁶ очень хорошо звучит, очень хорошо смотрит, внимателен к объектам, к людям. Это же надо придать и Громову¹¹⁷. Это самочувствие надо перенести на работу, надо быть мягким и простым в работе. Может быть, несколько смягчить форму походки, речь. Надо донести человека, хорошо умеющего осуществлять задания.

Дьякон – Эйхов – груб, грубо преподносится, следует смягчить; сцену с плевком следует построить в форме церковнослужителей.

Роль Капитана растет, приобретает новые грани. Надо поискать, какой Костя сам с собой, какой он организатор, творец своих побегов. Надо построить Симонову сцену, где Капитан скупой, активно думающий человек. Разухабистой походкой надо пользоваться реже. Стиль, отличающий Капитана от прочих бандитов, – высший сорт. То же самое и относительно Сони: ей надо держаться аристократкой.

Алексеевой надо обратить больше внимания на творческую мысль Сони. Сейчас много отдано чувству, нервности. По женской части образы найдены острее, чем мужские. Мужчины играют больше от себя, а это не всегда интересно.

«Трус»¹¹⁸

3 ноября 1935 г.

Впечатление от каждого эскиза в отдельности очень приятное, а от всех вместе взятых мне стало страшновато.

Сочетание синего с белым и напряженность линии дает какое-то беспокойство. Боюсь, что эта напряженность перейдет в зрительный зал, в зрительное напряжение, и будет мешать спектаклю.

Нужно уменьшать, сокращать, удалять все то, что вызывает зрительное напряжение. Не лишне было бы сломать прямые линии. Сугроб, куча характеризуют царскую Россию. Хочется большего разнообразия в расположении рельефов в появлении новых площадок. Желание уйти от бытовизма, натурализма, боюсь, может привести к другой крайности. С этим оформлением нужно держать ухо остро, так как это интересный, но опасный прием. В вокзале необходимо дать форму казенного русского окна; нужно дать типическое представление о вокзальном окне. И вообще, хотелось бы побольше типических деталей.



Р.Н. Симонов – Костя-капитан

Стенограмма Художественного совещания от 7 марта 1935 г.

Слушали: Обмен мнениями после прогона 1-го и 2-го акта «Аристократов».

Машинопись.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова.

Папка «Аристократы». Оп. 1. Ед. хр. 603.

113

Роль Кости-капитана играл Р.Н. Симонов.

114

Роль Сони играла Е.Г. Алексеева.

115

Роль Лимона играл Б.М. Шухмин.

116

О.Ф. Глазунов играл роль Начальника.

117

Роль Громова играл К.Я. Миронов.

118

«Трус» А.А. Крона.

Премьера – 28 февраля 1936 г.

Постановка: В.В. Кузы и К.Я. Миронова.

Художник – М.С. Варпех. Музыка Ю.А. Шапорина.

Спектакль был сыгран 45 раз.



Создатели спектакля:
В.В. Куза
(постановщик),
Ю.А. Шапорин
(композитор),
К.Я. Миронов
(постановщик).
Стоит художник
М.С. Варпех

«Трус»

5 февраля 1936 г.

Спектакль стоит, по-видимому, на правильных рельсах. Принципиальная сторона некоторых вахтанговских позиций не забыта, не забыто и внутреннее содержание. Правда, кое-где перемахнули в сторону графического изображения чувств, есть тенденция заменять внешним рисунком внутреннее содержание, но это не опасно, если на это своевременно обратить внимание.

Липский¹¹⁹ и Козловский¹²⁰ не совсем правильно идут в работе, озабочены: «как я выгляжу», а не «чего добиваюсь». Содержание должно быть равноценно форме, форма не должна их уводить от сущности содержания.

Тупость казармы надо дать другой краской, а сейчас получается некоторая сатиричность.

Фурки должны передвигаться быстро: сейчас они передвигаются сентиментально, это не в стиле спектакля.

Невыносимая вещь – выводить ребят на сцену, от этого надо начисто отказаться.

Козловский не связан с партнером, не органично ведет себя на сцене, кажется, что он иногда даже не общается. Надо смягчить «болотные» проходы

119

И.К. Липский играл роль прапорщика Золотарева.

120

А.Д. Козловский играл роль поручика Шебалина.

Липского. Очень большую работу сделал Глазунов¹²¹, и это надо отметить; в целом он звучит убедительно. Во встречах с Липским надо убрать значительность, убрать проходы через зрительный зал, это видеть невыносимо, и ничем не вызвано, звучит невероятно досадной фальшью. Мое глубочайшее убеждение, что петь Лебедеву в конце дороги нельзя. Его песня звучит как фальшь, как формалистический, досадный довесок к верному, убедительному звучанию спектакля.

В именинах не совпадает песня Лебедева¹²² и музыка. Очень приятная женская краска у Татьяны¹²³, но в конце непонятно, что с ней; нет мотивировки ее поведения, непонятно, почему она убежала. [Нрзб.] слишком высокого ранга, а не из номеров, какая-то не настоящая, сама не сознает, что она делает. Баляхин¹²⁴ – не доходит как немец, должна быть характеристика образа, что-то надо поискать. Непонятно, какая смысловая нагрузка в том, что Тиц¹²⁵ так долго говорит свой монолог. Револьверные выстрелы тщедушны, их нужно лучше организовать. Барабан подвирает, без резонансов, в нежелательной тональности. Прав И. М. [Толчанов] относительно первого разговора Смирнова¹²⁶ и Бизюкова¹²⁷; это серьезный разговор о том, что происходит.

Мне не очень нравится белая папаха Козловского, она вносит неряшливость, не идет ему, закрывает его. Фуражка была бы лучше. Козловскому надо быть легче в движении, смягчить походку; должно быть внутреннее позерство, а не внешнее. Внешнее позерство мешает образу, сковывает его. Надо ему поискать острый язык. Прапорщику Тицу надо вернуть юмор, а не идти по шаблону, следует идти по пьяной логике, найти в монологе смену кусков, ритмов.

Солдатская сцена мне очень нравится, она верно звучит. Образ Б. Лебедева следует просмотреть по линии его внутреннего человеческого роста, а рост этот должен быть виден в дороге. Хорошо, убедительно звучит Гладков¹²⁸. У Каширина¹²⁹ очень вкусный образ. На сцене, когда он предостерегает от революции, надо искать слова. Хорошо намечает образ Захава¹³⁰. Глазунов мне очень нравится, ему надо усы сделать чуть-чуть побольше, а то он выглядит интеллигентно. Русинова¹³¹ играет очень хорошо. Кольцов¹³² – хорошо, только временами обнажает прием. Попова¹³³ хороша, но проще [Берсеновой]¹³⁴. Все офицеры должны быть около нее, даже проявились соперники.

Не нужен проход по залу, это было раньше в театре и от этого режиссеры уже стали отказываться. Смысловое значение дороги начинается уже с вопроса. Если подсократить текст Глазунова, оставив самое дорогое, драгоценное, золотое, то от этого дорога только выиграет. Может, не надо уходить с пением, чтобы не было героики мучеников. В солдатской сцене советую Лебедеву сократить песню. Тумская¹³⁵ мне нравится, но успокаивать ее нельзя. То, что она делает, для нее шаг вперед. Липского я не ругал бы, а предупредил: сейчас выдается некоторая внутренняя пустота, неумение подобраться правильно к куску.

121

О. Ф. Глазунов играл роль ефрейтора Семеняка.

122

Б. Е. Лебедев играл роль Василия Барыкина.

123

Роль Татьяны играла В. Ф. Тумская.

124

В. В. Баляхин в спектакле не закрепился.

125

Роль прапорщика Тица играл М. Н. Сидоркин.

126

Н. Н. Смирнов играл роль рабочего Степана.

127

А. И. Бизюков играл роль начальника станции Углова.

128

Н. Г. Гладков играл роль Сафонова.

129

И. И. Каширин играл роль ефрейтора Рябого.

130

Б. Е. Захава играл роль штабс-капитана Рыдуна.

131

Н. П. Русинова играла роль Натальи.

132

В. Г. Кольцов играл роль Романчука.

133

В. А. Попова играла роль Существа.

134

Возможно, Е. М. Берсенова репетировала ту же роль, что и В. А. Попова.

135

В. Ф. Тумская играла роль Татьяны.

136

«Много шума из ничего» У. Шекспира.
Премьера – 7 октября 1936 г.
Постановка И. М. Рапопорта.
Художник – В. Ф. Рындин.
Музыка Т. Н. Хренникова.
Спектакль был сыгран 598 раз, включая
возобновления, и шел до 1955 г.

Сцена из спектакля



В. Г. Кольцов – Кисель,
Б. М. Шухмин – Клюква



«Много шума из ничего»¹³⁶

2 апреля 1936 г.

Положение, создавшееся у нас в театре в связи с целым рядом требований, которые предъявляет к нам общественность, обвинение нас в уходе в театральность, эстетизм требуют от нас глубокого большого чувства правды. Мы часто отказываемся от существа дела, нам очень трудно глубоко нырять, и мы мало друг друга воспитываем. Нам надо от этой болезни серьезно лечиться, и мы, безусловно, сможем вылечиться. У нас очень много для этого данных. И то, что мы молоды, и то, что много дает нам окружающая действительность, и то, что нас так обжег своим талантом Евгений Богратионович. Надо выпускать спектакль, только когда он готов. Нельзя в качестве примера приводить «Егора Булычова» и «Интервенцию». Там были счастливые совпадения. Театр должен снабдить педагогическими силами все отстающие актерские участки. Почему мы в школе работаем хорошо до мельчайших подробностей, а на большой сцене так не работаем. Отсюда идет у нас актерское оскудение. Надо организовать глубочайшую, серьезную помощь актеру.

Режиссерский план мне понравился, но есть необходимость заострить некоторые моменты. Пьеса «Много шума» не только для веселого времяпрепровождения. Здесь есть ревность, трагические моменты у девушек, есть острый язык, есть афоризмы. Но главное, что меня интересует, это то, что Шекспир человечен, он необычайно чувствует живого человека, необычайно знает человека, знает хорошо женщину и мужчину. В шекспировских спектаклях нужны

непрерывно живые характеры людей. У Шекспира есть вещи, которые понятны мне и теперь. Я понимаю, что происходит перед венцом в церкви. Понимаю, почему Беатриче так остро острит. Все чувства очень понятны, потому что общечеловечны. Надо снабдить людей живыми, понятными, трепетными чувствами, мыслями, поступками. Чем больше мы будем работать по этой линии, тем будет лучше.

У меня вызывает опасение блестящая мишура оформления, которая отвлекает от существа. Некоторая излишняя условность начинает меня пугать. Не знаю, как надо сделать, чтобы отсутствовала повторность, чтобы парк отличался от другой картины, чтобы были архитектурные изменения.

Танцы огорчают меня излишними коленами; излишней заливчатостью. Надо их опрIMITивить, уменьшить излишество в танцах.

Актеры мне нравятся в таком порядке: Бубнов¹³⁷ и Мансурова¹³⁸.

Мансурова на верной дороге, она будет смотреться и слушаться. Она серьезна, умна, легка. Она правильно идет к содержанию образа, углубляя основную путь.

Я считаю, что от Геро¹³⁹ должно идти прямое, широкое, великое женственное начало. Она – хорошая девушка, глубокая, простая, вызывающая большие симпатии. Основное в образе – ее глубина. Тогда рядом с ней особенно ярко противоречия Беатриче.

Очень труден Дорлиак¹⁴⁰, он серьезно хочет работать, более серьезно, он знает, что внешние данные требуют внутреннего наполнения, но у него, по моему, внутренняя спячка чувств. Его следует взять под особое наблюдение и роль пройти по второму курсу.

Державину¹⁴¹ нужно образ изменить, сделать более аристократичным. Надо изменить внутренние ритмы, а то он сейчас в плену у текстов. Он должен быть в центре своего дома. И еще ему надо сказать, что нельзя так долго оставаться на завоеванных позициях.

Тутышкина¹⁴² надо привязать к ряду дел, сделать живым, надо его оздоровить, и не надо ему так много прыгать.

Горюнову¹⁴³ нужна огромная работа в направлении облегчения образа. Здесь не должно быть привычного Горюнову грузного звучания. Должен быть более острый, подвижной образ. Бенедикт – протестант против некоторых устоев. Это образ интернациональный. Бенедикт наивный, бурный, острый и сам для себя неожиданный. Горюнов много танцует, движется и мало упражняется в словесном материале. Ходить ему лучше мелким шагом. Крупный шаг использовать только как краску. У меня такое впечатление, что Горюнов даже не очень хорошо знает текст. Надо специально проработать текст, наловчиться на лету бросать мысли, а для этого нужна огромная тренировка, но не дома, а с партнерами, в условиях общения.

137

Н. Н. Бубнов играл роль Дон Педро, принца Арагонского.

138

Ц. Л. Мансурова играла роль Беатриче.

139

Роль Геро играла В. Г. Вагина.

140

Д. Л. Дорлиак играл роль Клавдио.

141

М. С. Державин играл роль Леонато.

142

А. П. Тутышкин играл роль Антонио.

143

А. И. Горюнов играл роль Бенедикта.

В. Г. Вагина – Геро



144

Р.Н. Симонов играл роль Бенедикта.

145

М.Н. Сидоркин играл роль Дон Жуана.

«Много шума из ничего»

14 сентября 1936 г.

Я присоединяюсь к большинству здесь высказывавшихся. У Горюнова Бенедикт не удался. Шекспировское звучание у А.О. есть, шекспировская краска, шекспировский жир есть, но не для этой роли. Пары Беатриче – Бенедикт не получается. У Мансуровой образ получился – и умный, и лирический, и комедийно-живой. Надо, чтобы за эту пару публика волновалась, может быть, даже больше, чем за пару Клавдио – Геро. Относительно Киселя, Клюквы я не уверен, что даже при другом распределении они будут вызывать смех. Мне кажется, что лучше до минимума сократить эти роли. В общем, по спектаклю появился ряд побед, большое дитя стало выздоравливать. Хочу сказать об оформлении: оно слишком ново, ярко, пестро. Получается некоторый разрыв между мыслью спектакля и оформлением.

До выпуска спектакля осталось очень немного времени. Предлагаю сосредоточить все внимание режиссуры на роли Симонова¹⁴⁴ и на тактичной подаче ролей комиков, а также на доработке других ролей в спектакле.



Ц.Л. Мансурова – Беатриче

«Много шума из ничего»

19 сентября 1936 г.

В худож[ественное оформление] надо вдохнуть чувства и мысли, а сейчас преобладают краски и линии, и поэтому получается оторванность от Шекспира. Арки должны быть легко-объемные, а не плоскостные. Костюмы вначале должны быть потрепаны и изодраны, ведь люди вернулись из похода. Надо меньше смены мужских костюмов. У мужчин должно быть два костюма: один – походный, другой – парадный, так же как и плащ.

Боковые башни сейчас выглядят условными и безжизненными. Хорошо бы их архитектурно продолжить в кулисы. Тогда все станет на землю, будут понятны приходы и уходы актеров в эти башни из основного здания, находящегося за кулисами. Экспозиционно не надо торопить первый кусок о Бенедикте, о письме. Так, как он играет сейчас, трудно разобраться в экспозиции. Приезд Дон Педро не подготовлен, не торжественен.

Проход пьяных произвел на меня неблагоприятное впечатление. Это восьмой сорт, самое плохое, что я видел.

Дорлиаку надо каждодневно заниматься дикцией. Меня на последней репетиции успокоил Сидоркин¹⁴⁵, а на прогоне опять обеспокоил. Он вернулся к самым плохим своим приемам. А на репетиции были хорошие намеки. К образу Дон Жуана надо отнестись как к живому человеку, надо дать многообразие, а не знамя условно театральной гнуса. Тутышкин благополучен. Очень хорошо



146

В. И. Осенев играл
Вестника.

147

Н. Хощанов играл роль
Борахио.

148

«Флоридсдорф»
Ф. Вольфа.
Премьера –
18 ноября 1936 г.
Постановка
П. Г. Антокольского,
А. И. Ремизовой.
Художник –
В. Ф. Рынди́н.
Музыка –
А. А. Голубенцева.
Спектакль был сыгран
55 раз.

Ц. Л. Мансурова –
Беатриче,
Р. Н. Симонов –
Бенедикт

играет Осенев¹⁴⁶. Хощанова¹⁴⁷ надо притушить; он должен держать дистанцию по отношению к Сидоркину. Сидоркин должен приказывать ему, а не советовать с ним.

Мансурова будет хорошо играть. Она живая, органичная. Дорлиаку надо подбавить воина, а то им владеет фрак из «Человеческой комедии». Надо ему потяжелее ходить, сделаться более мужественным, не уходить в излишнюю теноричность. Сапоги ему необходимо спустить, а то нога выглядит женской.

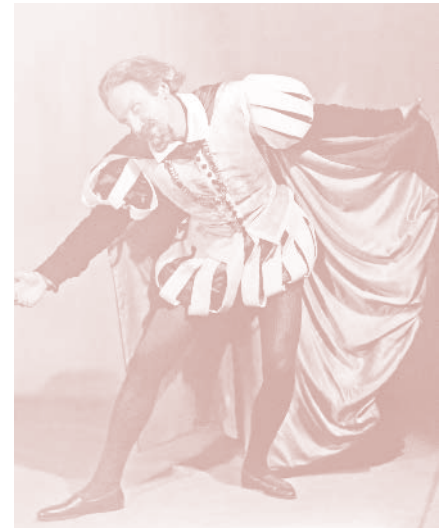
«Флоридсдорф»¹⁴⁸

25 июня 1936 г.

Я согласен с рядом замечаний, которые сделал Толчанов по очень тонкому вопросу работы с актерами. Нужно внутреннее состояние актеров, возникающее на основе событий и отношений к ним, перевести из русского, рязанского звучания в немецкое звучание. Работая над внутренним содержанием, не следует забывать образов, иначе актеры заскучают, и это не даст [нрзб.] дыхания в работе. Такие поиски образов повлияют и на язык пьесы, преподнесут ее интереснее и вкуснее.

Н. Н. Бубнов –

Дон Педро, принц Арагонский



149

А.И. Горюнов играл роль курьера Пиво.

150

Шуцбунд (нем. Schutzbund – Союз обороны) – военизированная организация Социал-демократической партии Австрии в 1920–1930-х гг.

151

Л.П. Русланов играл роль Отто Зауэра.

152

Г.М. Мерлинский играл роль журналиста Соломона Кацля.

153

Р.Н. Симонов играл роль Шани Гельцеля.

154

Роль Зеппля играл В.В. Балихин.

155

К.Я. Миронов играл роль Председателя военно-полевого суда.

156

В.В. Куза играл роль Георга Вейсселя.

По линии оформления: от трех арок, от рамы трех виадуков, сцены получаются маленькими, задавленными. Мне кажется, что три толстые стелы арок задавят жизнь, которая происходит в картине. Сам же принцип включения картин в одну общую раму мне нравится. Мысль о подаче орудийной [стрельбы] падающими мне очень нравится. Эта мысль верна и удачна. Музыка, безусловно, нужна в этом спектакле – музыка с сердцем.

«Флоридсдорф»

26 октября 1936 г.

Моменты сценических событий волнуют, но есть места, где не найдена внутренняя напряженность. Актеры не благоустроены, сквозное внутреннее действие рвется и получается как бы из другой пьесы. Первая половина: квартира Шани не благоустроена, вторая половина благоустроена. На газовом заводе до прихода Горюнова¹⁴⁹ нет определенного звучания картины, неизвестно почему шуцбунд¹⁵⁰ расходится. 4-я картина в целом наиболее благополучная, впечатляющая. По звучанию правдоподобен, верен разговор Русланова¹⁵¹ по телефону. Мерлинский¹⁵² поначалу верен. В редакции есть хорошие, верные места, но есть опасность сыграть эту сцену слишком легко. Пока эта картина не стоит на рельсах, где-то ходит вокруг.

У Симонова¹⁵³ все благополучно, но после смерти Зеппля¹⁵⁴ надо постареть. Пусть он так же острит, но постареть после смерти сына на несколько лет надо непременно. Льву Петровичу Русланову надо больше слияния с событиями, меньше быть докладчиком в событиях. Широкого голоса ему не надо, а то есть некоторое звучание русского материала.

Сцена возлюбленных не благоустроена, нет предпосылки к ней. Мне очень понравился Миронов¹⁵⁵, и по замыслу, и по исполнению. Куза¹⁵⁶ понравился в 4-й картине, в 1-й меньше. В последнем куске 4-й картины не надо переходить в эмоциональность. Надо играть на большом внутреннем волнении, на ясном контроле. Не надо излишней взвинченности. До выстрелов надо найти норму. Понравился выстрел с обвалом потолка.

Сцена из спектакля





Сцена из спектакля

«Без вины виноватые»¹⁵⁷

8 июня 1937 г.

На меня сегодняшний прогон произвел приятное впечатление, мы стали серьезно расценивать и исправлять свои театральные ошибки. На основе живой жизни надо лепить живые образы. Орочко¹⁵⁸ на верном пути, это будет победа для нее и для театра. Представляя требования к актерам, надо терпеливо ждать результатов. Москвин¹⁵⁹ сейчас не в форме. Ему надо поставить ряд условий своего поведения в жизни, и надо больше работать. В Островском должны быть живые органические образы, живой процесс происходящего на сцене. В месяц сработать спектакль нельзя. Нам надо достойным образом завоевывать классику. Может быть, если рассчитывать героиню актеров и режиссера, то можно будет сделать спектакль только в полтора месяца.

157

«Без вины виноватые» А. Н. Островского.
Премьера – 14 декабря 1937 г.
Постановка И. М. Рапопорта.
Режиссер – К. Я. Миронов.
Художник – А. Д. Гончаров.
Музыка Т. Н. Хренникова.
Спектакль был сыгран 174 раза.

158

А. А. Орочко играла роль
Кручининой.

159

В. И. Москвин играл
роль Незнамова.

«Без вины виноватые»

30 сентября 1937 г.

Прогон очень хороший, есть уверенность, что этот спектакль будет звучать приятно и достойно. Если выпуск спектакля не будет мешать работе «Человека с ружьем», то «Без вины виноватые» надо выпускать сейчас. Работать много не надо, некоторые актеры требуют уже публики. Этот спектакль – очень хорошая победа. Первая победа это – Орочко, и для себя самой, и для нашего театра.



А.А. Орочко –Кручинина



М.С. Державин – Дудукин



А.Д. Козловский – Муров



Е.В. Ляуданская – Галчиха

К ней подтягиваются Козловский¹⁶⁰, Макарова¹⁶¹, Ляуданская¹⁶². Державин¹⁶³ вполне допустим, получается живой человек, хоть актер и не блистает мастерством. Что можно еще сделать с Незнамовым. Приказать В. И. Москвину еще худеть, больше ходить. Спектакль развяжет Москвина; сейчас В.И. не до конца удовлетворяет. Надо постараться его доразвязать, даже, может, не репетициями, а убеждением.

Получился волнительный, теплый дорогой спектакль. Очень рад, что в наш репертуар входят хорошие авторы. Хочу пожелать, чтобы дирекция включила в репертуар побольше Островского, Шекспира, Толстого.

160

А.Д. Козловский играл роль Мурова.

161

В.С. Макарова играла роль Коринкиной.

162

Е.В. Ляуданская играла роль Галчихи.

163

М.С. Державин играл роль Дудукина.

164

«Человек с ружьем» Н.Ф. Погодина.
Премьера – 13 ноября 1937 г.
Постановка Р. Н. Симонова.
Режиссеры: В. В. Куза, К.Я. Мионов,
А.И. Ремизова. Художник – В. В. Дмитриев.
Музыка А. А. Голубенцева.
Спектакль был сыгран 203 раза.

«Человек с ружьем»¹⁶⁴

2 октября 1937 г.

Слишком условно сделана 1-я картина; бесконечно штатские люди, они не понимают, что такое фронт. Окопы, войну, тяжкую болезнь надо режиссерски искать, и в совещании, и в ритме, и в голосах. 2-ю картину надо сократить; излишняя нагрузка сделана на улицу. Катя¹⁶⁵ эту картину играет без подтекстов. Такая она не имеет право войти в шеренгу. В разговоре с барыней она слишком тиха, покорна.

У Осенева¹⁶⁶ получилась краска, а не жизнь образа. Надо выбросить кусок «лучше питаемся». Не стоит занятым в этой картине так уж играть улицу; ее приносит в достаточной мере генерал.

3-ю картину надо по-иному играть И.М. Толчанову. Шадрин одинок в данной ситуации, и это надо обыграть затерянностью. В диалоге Шадрина – Чибисова¹⁶⁷ надо вычеркнуть парочку реплик эстрадного порядка, очень важно не потерять здесь чувства меры. За эту сцену я не боюсь, она свое возьмет, как и 4-я картина. Буржуи в основном хороши. Надо, надо играть не от себя, надо сыграть острохарактерный образ.

Кате надо дать двойную игру, она должна быть уже сагитирована, должна быть старше, умнее, человек с мозгом.

Три ухода Шадрина надо обдумать, они не должны быть повторены и должны быть нарастающими. Ворота Смольного надо отнести в бок и дать этим возможность сыграть Шадрину приближение к Смольному.



Б.В. Щукин – Ленин

Б.В. Щукин – Ленин,
И.М. Толчанов –
Шадрин



165

Роль Катерины,
сестры Шадрина,
играла Н.П. Русинова.

166

В.И. Осенев играл роль
Виталия.

167

Роль Чибисова играл
О.Ф. Глазунов.

* * *

24 февраля 1931 г.

Театру Вахтангова пора всерьез приступить к выработке своего метода, надо понять, что такое вскрытие содержания пьесы, но по-другому, чем это понималось до сих пор.

Б.Е. Захаве как постановщику «Путины» пришлось стать под обстрел. Следующему постановщику Р.Н. Симонову придется выдержать еще больше стрел, ему будет еще труднее, и театр должен прийти ему на помощь.

До сих пор театру не удастся сделать шаг, за который отвечал бы театр. Может быть, это будет шаг ошибочный, но точный и определенный. Задача всех заседаний будет заключаться в том, чтобы все жесткие неприятные слова, которые говорят за спиной, говорились бы на заседаниях, конкретно и точнее.

Мне скучно у себя в театре, потому что все заранее известно, потому что ничто меня не поражает, нет неожиданности ни в мизансценах, ни в красках, ни в отдельном куске. Целый ряд вахтанговских принципов: четкость, скульптурность, умение сосредоточить внимание зрителя на куске, стали известны любому театру, а нам нужно двигаться дальше.

У меня как у актера – тоска по дерзаниям, по прыжкам, может быть, даже в какую-то неизвестность. Она есть у всех, и в окружении последних наших работ она рождает неудовлетворенность и горечь.

29 января 1933 г.

Многое из того, что я хотел сказать, сказал Б.Е. Захава. Увлечение материалом не должно быть случайным, необоснованным. Но мне кажется, что пятилетний план на одном обосновании нельзя строить [нрзб.]. Это театр; это не академия, а живой организм. На каждый год должно даваться свое обоснование. Все пьесы должны быть объединены годовым идейным планом. Из Островского хочется любую пьесу. Он полноценен. «Живой труп» увлекает больше «Плодов просвещения». В инсценировку «Войны и мира» – не верю. «Борис Годунов» очень и очень увлекает. У Чехова хочется повыбирать из его пьес, но остановились сейчас на «Чайке».

4 мая 1934 г.

Я вкратце повторю то, что говорил на заседании дирекции. Я поставлен перед некоторым уже свершившимся фактом.

Предложение пришло от партийной организации. Органически пришло. С одной стороны, театром управляли единолично, с другой стороны,

художественной жизнью театра управляло Художественное совещание. Взаимоотношения между дирекцией, Художественным совещанием и заведующим художественной частью не были определены, жизнь требовала быстрых решений. Дело делали либо дирекция, либо заведующий художественной частью, хотя Художественное совещание думало, что управляет оно.

Сейчас нам нужно перейти к единоличному возглавлению театра. Получались неловкие положения между заведующим труппой, заведующим художественной частью и Художественным совещанием. Художественное совещание не могло фактически выполнять тех функций, которые оно должно было выполнять. Жизнь требует единоличного управления театром. Может быть, мы потом опять придем к старому, но сейчас необходимо единолично. Я не склонен думать, что все беды нашего театра – результат деятельности В.В. Кузы. Нужно, чтобы Художественное совещание было в действительности совещательным органом. Заведующий художественной частью в своих решениях должен учитывать мнение Художественного совещания. Захава оговаривает ряд пунктов и совершенно прав; иначе ни Захава, ни Художественное совещание ничего не сделают, все пойдет по старине, и выйдет мутная вода, в которой плавают черт знает что. Я последнее время краем уха слышал, что мысль поставить Захаву заведующим художественной жизнью или, вернее, общей жизнью Театра Вахтангова, вызывает очень большие опасения среди состава по разным соображениям. Я лично не разделяю целого ряда этих опасений. Во всяком случае, я бы хотел, чтобы жизнь проверила этот шаг. Я считаю, что нужно помочь Захаве и помочь самим себе, причем я думаю, что первое время труппа не должна ждать каких-нибудь эффектных результатов. Эти вещи делаются не сразу. Б.Е. Захава – не прирожденный вождь. Ему нужно помочь. У него есть ряд недостатков, ряд слабостей, которые мы знаем, или в ближайшее время узнаем, но и от этого не нужно впадать в панику.

Я считаю, что совершенно прав Захава, указывая на то, что, не оговоривши некоторых условий работы, он за это дело не возьмется. Это совершенно верно. Не дать ему права в каких-то моментах поступать так, как он считает как ответственное лицо, нужно – это значит, поставить его в совершенно ложное положение по отношению к Театру Вахтангова. Некоторые взаимоотношения в дальнейшем, деловые или взаимопомощи, между Художественным совещанием и заведующим художественной частью Захавой будут оговорены. Сейчас я говорю о принципиальном согласии стать на этот путь и этому всячески помогать. Я хотел бы обратиться с призывом к тем, кому сейчас кажется, что дело чревато неожиданностями, чревато тем, что Захава доберется до власти, возьмет скипетр и станет глушить дубиной по головам. Я думаю, что такого факта не случится, так как наш народ легко идет на бунт, и как только Захава начнет бить беспощадно по головам, то ему может не поздоровиться. Я лично считаю,

что Захава настолько вырос, что он найдет в себе такт не поступать таким способом с театром. Я говорю об отдельных личностях. С отдельными личностями ему придется воевать и жестоко поступать. И если во имя идеи сохранения театра ему придется, сталкиваясь с отдельными фактами, быть очень жестким, то на это надо идти.

17 июня 1934 г.

Не могу с определенностью сказать – нужно ли ставить «Чайку»: ужасно люблю Чехова. В любой пьесе хочу сыграть любую роль. Волнуюсь, когда слушаю «Чайку». У меня возникает целый ряд затруднений, как мы преподнесем [нрзб.] места. Я не убежден, что мы сможем найти правильное звучание Чехова. Как ни жалко, ни досадно, ни обидно, но по целому ряду соображений нам следует уступить «Чайку» Художественному театру. Я склонялся бы к «Трем сестрам». Здесь есть, против чего заострить зубы.

18 марта 1936 г.

Необходимо попробовать так организовать нашу жизнь, чтобы подчинить все цеха общему ритму, чтобы не было в театре несколько разрозненных тел, не было самостоятельности. Например, постановочная часть живет собственной жизнью. Выпущен спектакль. Как идет, так и идет. Постановочная часть живет тихо и мирно. Необходимо подчинять все основному требованию – великоллепному качеству на сцене, соответствующему лицу театра. Присутствие на Художественном совещании заведующего постановочной частью обязательно. Всем режиссерам надо предложить просмотреть свои спектакли, сделав капитальный ремонт по существу.

28 ноября 1936 г.

Дело с октябрьской пьесой обстоит очень сложно. И практически, и технически очень трудно это дело осуществлять. Если можно было где-то намекнуть, чтобы конкурс назначен был раньше. Мне очень жалко не откликнуться на годовщину смерти Горького. В «Достигаеве» мы снизились по своей вине. «Достигаева» можно сделать острее и актуальнее. Эта пьеса интереснее для нас, чем «Последние». У меня мечта поставить «Достигаева». «Достигаев», правда, трудная пьеса, но хорошая. Над ней надо много и серьезно работать. «Достигаева» мы поставить обязаны; обязаны реабилитировать себя.

Постановка «Ревизора» – вопрос наиболее волнующий. Мы обязаны встретиться с Гоголем, и с таким автором, и такой пьесой.

28 апреля 1937 г.

В. В. Куза поставил острые вопросы, но, конечно, они не исчерпывают всех болезней нашего театра. Наш театр обладает неплохим коллективом. У нас большое количество характерных актеров, но какие-то роли играть у нас некому. Нет комсомолки, инженю, героя. Надо посмотреть, что есть в ГИТИСе. Пополнение недостающих амплуа – это актуальнейший вопрос. Расширение Художественного совещания, пожалуй, самый серьезный вопрос. Пора оживить Художественное совещание. Надо воспитывать кадры, которые смогут заменить нас.

Относительно репертуара: на плохих пьесах хорошего никогда ничего не приобретаешь; это нам надо хорошо запомнить. Шекспир таит в себе огромные возможности. Чехова я боюсь, но вычеркивать его из репертуара нельзя. Мы должны обязательно включить Толстого в репертуар Театра. И мы можем выверить, вымерить наши возможности. Мы не умеем на сцене жить реалистически. Нас отпугивает театральный реализм.

Путь нашего театра – путь драматургии. Но мы имели успех и в литературных пьесах, в «Виринее», в «На крови», в «Булычове» – драматически слабых. Это потому, что там были мысли, волнующие нас по существу. Мне не хочется отказываться от «Обрыва», нужно подумать о включении его в работу театра.

10 мая 1937 г.

По моему мнению, сила нашего театра в коллективе, в его живых творческих фигурах, в их объединении, в одной мысли, в одной идее – жить в нашей стране, творить во имя ее, быть вместе с партией, быть лучшими проводниками культуры на нашем фронте.

Теперь относительно Художественного совещания. Художественное совещание, конечно, имело и в своем прошлом много синяков. Члены Художественного совещания прошли через все этапы нашей жизни. И за все это время они, конечно, побывали и в положении высокого полета, доходили до потолка и падали очень низко. Когда они вместе с победами театра летели вверх, то это проходило незаметно для Художественного совещания. А вот, когда театр попадал в тупик, тогда нам попадало очень здорово. Поэтому у нас очень много всякого багажа. Я думаю, что не худо было бы посвятить одно или два заседания партийной организации для снятия целого ряда синяков. Я думаю, что ряд столкновений, которые идут между Горюновым и Кузой, идут по старой привычке. Это какая-то тяжба, которая имеет свою историю, а история началась, вероятно, с пустяков. И такие отношения отражаются на всем коллективе и мешают работе в целом.

Надо просить членов нашего коллектива не только заниматься критикой, но, конечно, и принимать критику. Я должен сказать, что, действительно,

критикуем мы необычайно много. У нас вырабатывается иммунитет, и многие удары, как на боксеров, на нас уже не действует. Я бы поубавил немножко критики, убрал бы из повседневности излишнюю критику; она мешает работать. Нет ничего страшнее, чем во время репетиции пройти через критику сидящих в зрительном зале актеров. Басов просто бегал от таких репетиций, хотя сам, когда садился в зрительный зал, был грозой. В Художественном театре есть другая черта, там атмосфера более любовная, может быть, она там переходит границы, и получается мало критики. Я призываю к некоторым тормозам критики и думаю, что актеры будут прислушиваться к критике более внимательно, если она не будет повседневным занятием. Кстати, она мешает во время спектакля. Мы не играем сами, а критикуем по дороге, как играет сосед. Отсюда у нас громадное количество режиссеров. Мы все перестаем быть актерами, ибо мы все искритиковались до такой степени, что у нас невольная тяга поставить что-нибудь.

Художественное совещание обновлено; это очень хорошо. Его непременно надо организовать, разрядить нездоровую атмосферу, дать Художественному совещанию право налагать вето, если художественная продукция не готова, или, по его мнению, неподходящая. Мы в Художественном совещании в последние годы были поставлены в ненормальное положение. Мы были вынуждены считаться с тем, что по телефону кто-то позвонил, что спектакль должен быть выпущен, а спектакль находится в таком состоянии, что выпуск его смерти подобен. Я считаю, что члены Художественного совещания должны быть в этом непримиримы. Мы не имеем прав выпускать полуфабрикаты, мы должны выпускать то, на что способны. Мы выпускаем 45%-ю продукцию наших возможностей. Наш недостаток в том, что мы не учитываем целого ряда моментов, и у нас нет необходимого запаса времени.

Я призываю весь коллектив и его представителей в Художественном совещании всеми мерами, всеми средствами помогать В.В. Кузе руководить художественной жизнью нашего тетра. К В.В. я обращаюсь с особой просьбой быть спокойным за свое окружение, слушать дельные замечания и не бояться потерять свое мнение в окружении многих других. Мне кажется, что В.В. часто, чтобы не упустить вожжи, несется под гору и не слышит, когда ему говорят: «там же обрыв, откос». Нельзя этого делать. Надо уметь слушать, надо уметь и сознаваться в том, что ты ошибся. Лучше делать мелкие повороты, чем перед самой опасностью поворачиваться «на крутых», а то можно вывалиться из пролетки.

Следующие мои соображения: ни одного сомнительного драматургического произведения не принимать: ни одного выпуска полуфабриката не допускать. Затем недопустимо, чтобы в репертуаре, в портфеле театра не было запаса пьес. Я считаю, что театр нам можно и нужно дополнить несколькими

фигурами актеров, но только для того, чтобы мы могли одновременно работать две или три пьесы.

Мы вчера ночью посмотрели отрывки. Мы довольно часто просматриваем в школе отрывки и всегда бываем взволнованы, потрясены тем, как звучит на сцене целый ряд авторов. Мы волосы на себе рвем: как же мы 17 лет прожили на свете и ни разу не подошли серьезно к такому, скажем, автору, как Лев Толстой. Мы его обходили и целый ряд других замечательных авторов. Я очень приглашаю товарищей сосредоточить внимание не только на случайных авторах, даже из нашей сокровищницы драматургии. Я считаю, что нам нужно серьезно подумать об авторах, с которыми нужно тесным образом познакомиться, понести этих авторов в народ, потому что народ жаждет слышать и видеть их на сцене.

Я хочу предложить не увлекаться у нас в театре количеством режиссеров. У нас много развелось режиссеров. Это очень плохо. Я думаю, что нам нужно отобрать человек пять, которых выдвигать и тренировать. Никогда не натренируешь режиссера, если ему попадет одна работа в течение 4–5 лет. Надо, чтобы наши режиссеры каждый год имели по одной работе. При таких условиях не будет большого огорчения среди актеров. Тогда и дублерская работа будет в лучшем положении. Во всяком случае, у нас при таких условиях актерский «голод» как таковой исчезнет.

3 октября 1938 г.

Я думаю, что авторы: Островский, Гоголь, Шекспир, Мольер, Пушкин, Лермонтов, Бомарше – это авторы, которые обязаны быть нашими, или мы обязаны быть «ихними». Одним словом, здесь должно быть соединение.

Островский у нас не завоеван, его надо завоевывать. Это работа серьезная. Значит, надо пробивать брешь.

Гоголь как будто завоевывается, но об этом я боюсь еще говорить.

«Женитьба» – чудесная пьеса. Я ее советую повторить, причем в «Женитьбу» можно даже включить половину молодежи. Там нужно два-три образа дать в крепкие руки, а в остальных надо пускать молодежь; тем более, если у нас будет удача с «Ревизором».

«Горе от ума». Мне почему-то кажется, что это может быть интересно у нас. Я боюсь лезть сейчас на баррикады, но мне кажется, что тут мы дадим тот самый перец, которого не дает ни один театр: сатиру, остроту, яд и настоящую наивную тупость и глупость.

Говоря о широких планах, надо сделать так, как делается метро: первая очередь, вторая, третья. Третья очередь намечена, первая уже реально сделана.

Проходки оформляются, архитекторы работают и т.п., а ко второй и третьей очереди подготавливаются.

Мне кажется, что Мольер – это автор, к которому нужно подходить заранее. Его тоже нужно обрабатывать, осваивать. Точно так же нужно осваивать и Островского.

Нечего говорить, что очень трудна и пока не решена задача постановки «Бориса Годунова». Я думаю, что было бы хорошо какого-нибудь человека наметить, который буравил бы в этом отношении почву, готовил бы одну-две сцены, приучал бы к стиху, думал бы об этом, собирал вокруг этого материал.

К Шекспиру мы сейчас идем более или менее правильно. У нас получилась некоторая удача в «Много шума из ничего». Там имеются завоеванные позиции. Теперь Ал. Дм. Козловский вместе с театром двинет дальше эти позиции, тем паче в дальнейшем (каким номером – я не знаю) пойдет «Гамлет».

Значит, есть работы отдаленные, и их не надо забрасывать. Не надо говорить, что у нас «Гамлет» пойдет не скоро и об этом не нужно думать. Нет, нужно о «Гамлете» думать сегодня. Об Островском нужно было думать еще осень тому назад; хорошенько думать, хорошей головой.

В отношении же трехлетки я должен сказать, что нужно иметь одну ударную пьесу, так как сейчас у нас ударной пьесой является «Ревизор», который в основном оттягивает к себе все мысли. Нельзя ставить в трехлетку две равноценные вещи, которые разрывали бы мысли о театре, целеустремленность театра.

Мне кажется, что нужно в каждую трехлетку, двухлетку создавать одну ударную крупную работу, а остальные должны быть меньше. И если в данном случае пойдет «Горе от ума», то все – во имя «Горя от ума». «Горе от ума» должно занять первенствующее значение. Сюда должны быть брошены основные силы. Это крепость, которую нужно заранее обложить и вести приступы.

Ник. Павл. Охлопков¹⁶⁸ меня убедил насчет Чехова. Я чрезвычайно люблю Чехова, это один из моих любимых писателей. Причем я в глубине души чувствую его осуществление. Мне кажется, что я знаю, как надо Чехова осуществлять. Но, безусловно, настолько сильно решен Чехов в Художественном театре, настолько убедительно, что нам выступать с Чеховым можно только с какой-то необыкновенной, новой находкой. Художественным театром было найдено такое сильное решение, что, может быть, нам и не следует сейчас лезть на рожон. У нас и так много возможностей работы в других областях.

Меня чрезвычайно волнует ряд заявлений, особенно актрис, к которым нельзя не прислушаться, потому что они составляют силу нашего театра. Здесь нужно будет предпринять глубоко обдуманные, но срочные меры, и во всяком случае, дать людям перспективу жить, готовиться, уже работать.

Прежде актеры (поскольку мне приходилось знакомиться по рассказам), выросшие на крупном репертуаре, к большим ролям готовились десяти-

168

Охлопков Николай Павлович (1900–1967) – актер, режиссер. Ученик Вс.Э. Мейерхольда. С 1930 по 1937 г. возглавлял Реалистический театр. С 1938 по 1943 г. – режиссер Театра им. Евг. Вахтангова. Впоследствии возглавлял Московский театр драмы (Театр им. Маяковского с 1954 г.), в котором прослужил до конца жизни.

летиями в буквальном смысле слова. Отелло сыгран Остужевым¹⁶⁹ не потому, что у него такая блестящая память и так он загорелся в последний год. Он об Отелло мечтал, когда еще играл Сальвини¹⁷⁰. Остужев сыграл и сыграл богато, потому что он богато к этому готовился, потому что в мечтах у него эта роль вынашивалась. Он накопил для нее много материала.

Лишить таких актеров и актрис, дошедших до определенной грани, когда они имеют право делать заявки на крупные работы, не только этой мечты, но и осуществления, – это было бы не хозяйственно, тем паче что, может быть, они и помогут нам найти некоторые иные грани театра.

У нас, в конце концов, пока были наиболее сильные завоевания либо в бытовой части труппы, либо в гротескно-театральном плане, главным образом с комедийным уклоном. Необходимо по-настоящему работать в области трагедии и в области драмы для новых путей своих, для новых горизонтов.

Вот, в основном, мой взгляд.

Я не указываю целого ряда авторов, потому что они перечислены.

Из Островского я предлагаю «Лес». Я не могу назвать пьесы, но я называю Горького. Я считаю, что «Достигаева» мы не поставили, мы имеем право его пересмотреть.

Я называю из Островского «Снегурочку».

Я как-то говорил о том, что Театру Вахтангова нужно иметь то, что называется – «утренний спектакль», свою наивную своеобразную «Синюю птицу», на которую ходит специальный зритель: и взрослый, и старушки, и внулата. Честное слово, у нас ребята ходят или на «Много шума», или рвутся на «Булычова».

На «Снегурочку» у нас много актеров и актрис. Очень много этого наивного материала.

7 октября 1938 г.

Я читал пьесу¹⁷¹ два раза дома и слушал сейчас. У меня впечатление очень грустное. Это не по масштабу замысла, не серьезно, не вижу работы сердца, волнения автора. Написана пьеса со смеху, ряд сцен взят из «Изумруда Потемкина»¹⁷², часть из «Любови Яровой»¹⁷³. Образы Ленина, Сталина взяты в очень трудной обрисовке; боюсь, что будет печальное пребывание актеров на сцене. От пьесы впечатление очень грустное.

169

Исполнение А. А. Остужевым роли Отелло в спектакле Малого театра (1935) стало одним из значительных событий в театре 1930-х гг.

170

Сальвини Томмазо (1829–1915) – итальянский артист. Мировую славу ему принесло исполнение заглавных ролей в трагедиях У. Шекспира – «Отелло», «Гамлет», «Макбет», «Король Лир».

171

О какой пьесе идет речь, выяснить не удалось.

172

«Изумруд Потемкина» (другие названия: «Золотой запас», «Сокровище, которое трудно взять», «Это будет») – пьеса П. С. Сухотина и А. Н. Толстого (1930) на тему Гражданской войны в Сибири. В театре поставлена не была.

173

«Любовь Яровая» К. А. Тренева на сцене Малого театра (1926) была канонизирована советской историографией как одно из главных достижений в освоении революционной темы.

АННОТИРОВАННЫЙ ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ¹

Авдиева Н. И. – участница Третьей студии, сотрудница Вахтанговской школы² 134.

Акимов Николай Павлович (1901–1968) – режиссер, художник. Учился в Художественной мастерской под руководством М.В. Добужинского, А.Е. Яковлева, В.И. Шухаева. Как театральный художник начал работать с 1922 г., а с 1929 г. работал и как режиссер. Первая самостоятельная постановка – «Гамлет» У. Шекспира – была осуществлена в 1932 г. в Театре им. Евг. Вахтангова. С 1935 г. (с перерывом) – художественный руководитель Ленинградского театра комедии. В Театре им. Евг. Вахтангова оформил: «Партия честных людей» (1926), «Разлом» (1927), «На крови» (1928), «Заговор чувств» (1929), «Коварство и любовь» (1930), «Авангард» (1930), «Сенсация» (1930), «Путина» (1931), «Гамлет» (1932) 30, 33, 34, 90, 110, 177, 183–185, 187–189, 195–197, 202, 204, 205, 209, 210, 211, 221, 305, 309, 316, 318, 323, 324, 327–329.

Алексеева Елизавета Георгиевна (1901–1972) – актриса, педагог. Родилась в семье священника. По окончании гимназии (1917) поступила в школу МХТ. С 1921 г. в Третьей студии. Служила в Театре им. Евг. Вахтангова до конца жизни. Среди ролей 1920–1930-х гг.: Виридея («Виридея»), Настя («Барсуки»), Мадам Иванова («Зойкина квартира»), Валя («Заговор чувств»), Глафира («Егор Бульчов и другие»), Орловская («Интервенция»), Соня («Аристократы»), Надежда («Человек с ружьем»), Анна Андреевна («Ревизор») 16, 110, 174, 300, 337, 338.

Андреева (Тихонова) Дина (Евдокия) Андреевна (1905–1994) – актриса, педагог. Служила в Театре им. Евг. Вахтангова с 1925 по 1994 г. Среди ее ролей 1920–1930-х гг.: Швеея («Зойкина квартира»), Дамочка в зеленом («Заговор чувств»), Молодая со-

седка («Коварство и любовь»), Варвара («Егор Бульчов и другие»), Орловская («Интервенция»), Любка Удовиченко («Шел солдат с фронта»), Клара («Соломенная шляпка») 287.

Антокольский Павел Григорьевич (1896–1978) – поэт, режиссер, завлит. С 1915 г. – в Мансуровской студии. Сезон 1919/1920 г. в Камерном театре. Сезон 1920/1921 г. во Второй студии. С 1921 г. в Третьей студии. Автор пьес «Кукла Инфанты» и «Обручение во сне», которые репетировали в Мансуровской студии. Служил в Театре им. Евг. Вахтангова до 1934 г. Сорежиссер: «Комедии Мериме» (1924), «Марион Делорм» (1926), «На крови» (1928), «Коварство и любовь» (1930), «Флоридсдорф» (1936), «Аристократы» (1935) 14, 19, 29, 31, 33, 34, 91, 110, 112, 116, 135, 144, 162, 167, 183, 186, 192, 199, 201, 211, 215, 316, 318, 323, 343.

Бажанова Зоя Константиновна (1902–1968) – актриса, педагог. Жена П.Г. Антокольского. В Третьей студии с 1919 г. Служила в Театре им. Евг. Вахтангова до 1958 г. Педагог Театрального училища им. Б.В. Шукина (1930–1957). Среди ролей 1920–1930-х гг.: Зелима («Принцесса Турандот»), Дуняша («Женитьба»), Мокеиха («Виридея»), Дамочка в зеленом («Заговор чувств»), Валя («Темп»), Лизанька («Зойкина квартира»), Таисия («Егор Бульчов и другие»), Лена («Флоридсдорф») 304.

Балихин Владимир Васильевич (1899–1953) – актер, помреж, электротехник, рабочий сцены, заведующий постановочной частью, член правления театра. В 1918 г. по окончании гимназии поступил в Студию Гунста, которая в 1920 г. влилась в Студию Вахтангова. Служил в Театре им. Евг. Вахтангова до конца жизни. С 1929 по 1953 г. преподавал в Театральном училище

им. Б.В. Щукина. Среди ролей 1920–1930-х гг.: Бабэль-мандебский («Свадьба», 2-я ред.), Мудрец, Барак («Принцесса Турандот»), Бальтазар («Комедии Мериме»), Пустославцев («Лев Гурыч Синичкин»), Василий («Виринея»), Чмелев («Барсуки»), Любовник («Заговор чувств»), Михалка («Темп»), Хваткин («Разлом»), Могильщик («Гамлет»), Тятин («Егор Булычов и другие»), Аптекарь («Интервенция»), Зеппль («Флоридсдорф») Хлопов («Ревизор») 170, 179, 315, 339, 334.

Басов Осип Николаевич (1892–1934) – актер, режиссер. Участник Мамоновской студии (1918/1919). Перешел в Студию Вахтангова (1919). Служил в Театре им. Евг. Вахтангова до конца жизни. Роли: Ревунов-Караулов («Свадьба»), Гюстав («Чудо святого Антония», 2-я ред.), Альтоум («Принцесса Турандот»), Подколесин («Женитьба»), Князь Ветринский («Лев Гурыч Синичкин»), Федот («Виринея»), Людовик XIII («Марион Делорм»), Чмелев («Барсуки»), Миллер («Коварство и любовь»), Достигаев («Егор Булычов и другие»), Достигаев («Достигаев и другие»). Сорежиссер: «Барсуки» (1927), «Коварство и любовь», «Темп» (оба – 1930) 12, 14, 19, 33, 113, 119, 123, 131, 135, 141, 151, 154, 159, 167, 179, 183, 190, 191, 194, 206, 207, 208, 211, 226, 227, 237, 242, 275, 291, 304, 312, 318, 352.

Берви Татьяна Васильевна – актриса. Участница Мансуровской и Третьей студий (1915–1924). Роли: Нина («Страничка романа»), Гостья («Чудо святого Антония», 1-я ред.), Гостья («Свадьба», 1-я и 2-я ред.), Цанни («Принцесса Турандот») 116, 120.

Берсенева (Поливанова) Елена Михайловна (1908–1956) – актриса. Жена Р.Н. Симонова. Училась в Вахтанговской школе (1923–1926). Служила в Театре им. Евг. Вахтангова по 1956 г. Среди ролей 1920–1930-х гг.: Лиза («Лев Гурыч Синичкин»), Зелима («Принцесса Турандот»), Лизанька («Зойкина квартира»), Зиночка («Заговор чувств»), Софи («Коварство и любовь»), Антонина («Егор Булычов и другие»), Кэт

Арманд («Интервенция»), Флорвиль («Человеческая комедия») 270, 302, 320, 321, 339.

Бизюков Александр Иванович (1898–1965) – актер. Служил в Театре им. Евг. Вахтангова с 1925 по 1965 г., совмещая актерскую работу с работой помощника режиссера и заведующего репертуарной конторой. Среди ролей 1920–1930-х гг.: Камердинер («Коварство и любовь»), Лаптев («Темп»), Левит («Интервенция»), Врач («Аристократы»), Углов («Страх»), Конрад («Много шума из ничего»), Шеф-повар («Человек с ружьем»), Бертье («Фельдмаршал Кутузов») 320, 330, 339.

Бубнов Николай Николаевич (1903–1972) – актер. В труппе Театра им. Евг. Вахтангова с 1930 г. до конца жизни. Среди ролей 1930-х гг.: Улан («Коварство и любовь»), Клавдий («Гамлет»), Главнокомандующий армией Антанты в Одессе («Интервенция»), Офицер («Коварство и любовь»), Граф де Серизи («Человеческая комедия»), Смола («Пятый горизонт»), Дон Педро («Много шума из ничего»), Сибирицев («Человек с ружьем») 207, 307, 312, 320, 321, 341.

Вагина Валентина Григорьевна (1906–1987) – актриса. В Третьей студии с 1921 г. Служила в Театре им. Евг. Вахтангова до 1978 г., за исключением тех лет (1937–1946), когда была репрессирована как «жена врага народа». Среди ролей 1920–1930-х гг.: Турандот («Принцесса Турандот»), Лиза («Лев Гурыч Синичкин»), Закройщица («Зойкина квартира»), Марфинька («На крови»), Луиза («Коварство и любовь»), Офелия («Гамлет»), Геро («Много шума из ничего») 248, 251, 270, 325, 341.

Гладков Николай Георгиевич (1895–1967) – актер. В 1919 г. окончил Студию А.О. Гунста под руководством Е.Б. Вахтангова, а в 1927 г. – Вахтанговскую школу. Служил в Театре им. Евг. Вахтангова с 1924 г. до конца жизни с перерывами: участие в Финской и Великой Отечественной войнах (1939–1940; 1941–1942), пребыва-

1

В Указатель включен только творческий состав Мансуровской студии, Студии Вахтангова, Третьей студии, Студии им. Евг. Вахтангова и Театра им. Евг. Вахтангова.

2

Вахтанговской школой здесь и далее называем школу при Мансуровской студии, Студии Вахтангова, Третьей студии, Студии им. Евг. Вахтангова.

В 1932 г. школа получает организационную самостоятельность и статус училища, среднего театрального учебного заведения. В 1939 г. ему было присвоено имя Б.В. Щукина.

ние в ГУЛАГе (1943–1954). Среди ролей 1920–1930-х гг.: Семен («Барсуки»), Алеша («Аристократы»), Сафонов («Трус») 168, 339.

Глазунов (Глазник, Глазник) Освальд Федорович (1891–1947) – актер, администратор. Участник Мамоновской студии с осени 1918 г. В 1919 г. перешел в Студию Вахтангова. Служил в Театре им. Евг. Вахтангова до 1941 г. (в 1924–1932 гг. директор театра). В октябре 1941 г. оказался на оккупированной территории. Играл в рижских театрах. В октябре 1944 г. был арестован «за сотрудничество с немцами». Погиб в результате несчастного случая. Среди ролей 1920–1930-х гг.: Ашиль («Чудо святого Антония», 2-я ред.) Хаджи Нуман («Комедии Мериме»), Гусь («Зойкина квартира»), Андрей Бабичев («Заговор чувств»), Фон Вальтер («Коварство и любовь»), 2-й Могильщик («Гамлет»), Бондаренко («Интервенция»), Жак Котлен («Человеческая комедия»), Начальник («Аристократы»), Семеняк («Трус»), Ляпкин-Тяпкин («Ревизор»), Чибисов («Человек с ружьем»), Бригелла («Принцесса Турандот»). Постановка: «Темп» (1930). Сорежиссер: «Разлом» (1927) 12, 14, 19, 54, 59–61, 64–66, 69, 71–74, 76–81, 83–85, 112, 113, 116, 119, 123, 125, 131, 134, 136, 137, 141–143, 145, 146, 150, 151, 159, 160, 164, 167, 179, 184, 185, 190, 193, 194, 205, 220, 237, 246, 270, 275, 276, 280, 300, 302, 304, 305, 312, 319, 322, 326, 331, 332, 337, 339, 347.

Голлидэй Софья Евгеньевна (1894–1934) – актриса. С 1916 г. – участница Второй студии. Входила в Студию Вахтангова (с осени 1918 г.). М.И. Цветаева посвятила ей цикл «Стихи к Сонечке», прозаическую «Повесть о Сонечке» и специально для нее написала роли в пьесах «Фортуна», «Приключение», «Каменный ангел», «Феникс». В сезоне 1918/1919 г. репетировала Инфанту в пьесе П.Г. Антокольского «Кукла Инфанты». Работала в театрах провинции 185–187.

Головина Вера Леонидовна (1902–1988) – актриса. В 1920 г. поступила в Студию Вахтангова. Служила в Театре им. Евг. Вахтангова до 1958 г. Среди ролей 1920–1930-х гг.: Лиза («Лев Гурыч Синичкин»), Козлиха и Фекла («Виринея»), Анна Брыкина («Барсуки»), Даша («На крови»), Мымра, Манюшка и Первая дама («Зойкина квартира»), Лизавета Ивановна («Заговор чувств»), Кэт Арманд («Интервенция»), Поля («Дорога

цветов»), Фефёла («Аристократы»), Аннушка и Галчиха («Без вины виноватые») 270, 271, 273, 275, 302.

Горчаков (Дитерихс) Николай Михайлович (1898–1958) – режиссер и педагог. В Третьей студии с 1920 по 1924 г. Среди ролей: Жакино («Ушат»), Шафер-дирижер («Свадьба», 2-я ред.). По заданию Е.Б. Вахтангова вел вспомогательную работу над «Принцессой Турандот». С 1924 г. – во МХАТе, куда пришел вместе со своими учениками по школе Третьей студии 14, 28, 29, 112, 113, 116, 119, 123, 125–127, 134, 135, 164.

Горюнов Анатолий Иосифович (Осипович) (1902–1951) – актер. В 1920 г. поступил в Студию Вахтангова. Служил в Театре им. Евг. Вахтангова до конца жизни. Был также заведующим постановочной и литературной частью и заместителем художественного руководителя театра. С 1927 г. преподавал в Вахтанговской школе, затем в Театральном училище им. Б.В. Шукина. Среди ролей 1920–1930-х гг.: Молодой солдат («Виринея»), Пузырь («Разлом»), Иван Бабичев («Заговор чувств»), Иван Ожередов («Путина»), Селестен («Интервенция»), Гамлет («Гамлет»), Барон Нюсенжен («Человеческая комедия»), Тонких («Далекое»), Бенедикт («Много шума из ничего»), Дымов («Человек с ружьем»), Городничий («Ревизор»). Сорежиссер: «Аристократы» (1935) 116, 119, 135, 154, 167, 174, 188, 190, 196, 203, 205, 206, 215, 220, 221, 238, 244, 257, 292, 310, 312, 313, 324, 328, 329, 334, 341, 342, 344, 351.

Державин (Захаров) Михаил Степанович (1903–1951) – актер. В 1924 г. поступил в Студию им. Евг. Вахтангова. Служил в Театре им. Евг. Вахтангова с 1928 г. до конца жизни. Среди ролей 1920–1930-х гг.: Боцман Швач («Разлом»), Секретов («Барсуки»), Муж Лизаветы Ивановны («Заговор чувств»), Дудыкин («Темп»), Павлин («Егор Булычов и другие»), Коновалов («Пятый горизонт»), Бернардо («Гамлет»), Леонато («Много шума из ничего»), Дудукин («Без вины виноватые»), Осип («Ревизор»), Кутузов («Фельдмаршал Кутузов») 141, 330, 341, 346, 347.

Дмитриев Владимир Владимирович (1900–1948) – театральный художник. В Театре им. Евг. Вахтангова в 1930-е гг. оформил спектакли: «Егор Булычов и другие» (1932), «Достигаев и другие» (1933), «Человек с ружьем»,

«Я – сын трудового народа» (оба – 1937), «Фельдмаршал Кутузов» (1940) 41, 194, 195, 202, 205, 209, 335, 346.

Дорлиак Дмитрий Львович (1912–1938) – актер. Его предки бежали в Россию во время французской революции. Его мать была фрейлиной при дворе последней русской императрицы Александры Федоровны. Учился в Вахтанговской школе (с 1928 г.). Служил в Театре им. Евг. Вахтангова до конца жизни. Среди ролей: Франсуа («Интервенция»), Люсьен Левен («Человеческая комедия»), Клавдио («Много шума из ничего»), Генерал («Человек с ружьем»), Калаф («Принцесса Турандот») 341–343.

Елагина (Шик-Елагина) Елена Владимировна (1895–1931) – актриса, режиссер и педагог. Участница Мансуровской и Третьей студий (1915–1924). Роли: Г-жа NN («Рассказ г-жи NN»), Гувернантка («Страничка романа»), Гостья («Чудо св. Антония», 1-я и 2-я редакции). Позднее вела режиссерскую и педагогическую работу в ленинградских театрах и учебных заведениях 12, 14, 135, 159, 162, 163, 194.

Жильцов Алексей Васильевич (1895–1972) – актер. В Третьей студии с 1920 по 1924 г. С 1924 по 1972 г. в труппе МХАТа. Среди ролей: Мерик (Вечер А. П. Чехова), Тимур, Измаил («Принцесса Турандот»), Барабошев («Правда – хорошо, а счастье лучше») 113, 115, 116, 119, 120, 179.

Журавлев Дмитрий Николаевич (1900–1991) – актер, чтец, педагог. Его артистическая деятельность началась в Симферопольском драматическом театре в 1920 г. Учился в Вахтанговской школе (1924–1928). В Театре им. Евг. Вахтангова с 1927 по 1939 г. С 1939 г. – солист Московской филармонии. Среди ролей: Суфлер («Лев Гурыч Синичкин»), Мужик («Виринея»), Дудин («Барсуки»), Слесарев («На крови»), Поэт («Зойкина квартира»), Почтенный старик («Заговор чувств»), Миллер («Коварство и любовь»), Актер («Гамлет»), Жуве («Интервенция») 141, 151, 302, 319, 322.

Завадский Юрий Александрович (1894–1977) – актер, режиссер, педагог. Учился в Московском университете. Ученик Вахтангова по Михайловскому кружку (1912–1914) и Мансуровской студии (1915–1918). Актер, режиссер и художник Студии Вахтангова и Третьей

студии (1918–1924). Преподавал в Мамоновской студии. Роли: Антоний («Чудо святого Антония», 1-я и 2-я ред.), Калаф («Принцесса Турандот»). Был художником по гриму в спектакле Е.Б. Вахтангова «Гадибук» (1922) в театре «Габима». Вел режиссерскую работу в постановках Е.Б. Вахтангова «Чудо святого Антония» (2-я редакция) и «Принцесса Турандот». В 1923 г. был назначен Вл.И. Немировичем-Данченко директором Третьей студии. Поставил спектакль «Женитьба» (1924). В 1924–1931 гг. – актер МХАТа 12–14, 25, 26, 50, 52, 59, 71–85, 90–93, 102, 104, 109, 116, 133, 135, 136, 151, 163, 179, 184, 237, 264, 266, 268.

Запорожец Анна Кузьминична (1891–1942) – актриса. Участница Третьей студии (с 1920 г.). Служила в Театре им. Евг. Вахтангова до конца жизни. Среди ролей: Мавра Тарасовна («Правда – хорошо, а счастье лучше»), Фекла («Виринея»), 2-я Безответственная дама («Зойкина квартира»), Вдова Анечка Прокопович («Заговор чувств»), Работница кирпичной фабрики («Темп»), Ксения («Егор Булычов и другие»), Мадам Воке («Человеческая комедия»), Мать Садовского («Аристократы») 116, 144, 250, 264, 265, 267, 301, 304, 313.

Захава Борис Евгеньевич (1896–1976) – актер, режиссер, педагог. Один из организаторов Студенческой драматической студии (1914), участник Мансуровской и Третьей студии. Служил в Театре им. Евг. Вахтангова до 1959 г. Преподавал в Мамоновской студии. В 1923–1925 гг. выступал на сцене Театра им. Вс. Мейерхольда. Был одним из инициаторов создания «Художественного актива», коллективного органа руководства Театра им. Евг. Вахтангова, и стал его председателем. Преподавал в Вахтанговской школе и Театральном училище им. Б.В. Шукина с 1917 и до конца жизни. С 1925 г. – ее руководитель. Также преподавал в ГИКЕ и ГИТИСе. Среди ролей 1920–1930-х гг.: Доктор («Чудо святого Антония», 2-я ред.), Тимур («Принцесса Турандот»), Федот («Виринея»), Митрич («Разлом»), Павел («Барсуки»), Аллилуня («Зойкина квартира»), Иван Бабичев («Заговор чувств»), Щекотов («На крови»), Василий Достигаев («Егор Булычов и другие»), Штабс-капитан Рыдун («Трус»), Граф де Гранвиль («Человеческая комедия»), Дудукин («Без вины виноватые»). Постановки: «Правда – хорошо, а счастье лучше» (1923), «Барсуки» (1927), «Путина» (1931), «Егор Булычов и другие» (1932),

«Достигаев и другие» (1933), «Аристократы» (1935), «Ревизор» (1939). Сорежиссер: «Коварство и любовь» (1930), «Гамлет» (1932). Художественный руководитель постановки «Много шума из ничего» (1936) 9, 10, 12, 14, 19, 26, 28, 33, 34, 46, 50, 52–70, 88, 89, 92, 93–100, 103, 104, 106, 111, 112, 114, 116–118, 120–127, 131–136, 159, 161, 162, 164, 166–178, 183–185, 187–189, 191, 191, 194, 196–198, 202–206, 209–220, 224–259, 263, 264, 301, 303, 304, 309, 317, 318, 323, 328, 334, 336, 339, 348, 349.

Исаков Сергей Петрович (1900–1967) – театральный художник. Учился в Костроме в студии Н.П. Шлейна, а затем в Москве у К.Ф. Юона. Работу в театре начал в 1921 г. С 1933 г. работал главным образом как художник-проектировщик по оформлению выставок и интерьеров в общественных учреждениях. В Театре им. Евг. Вахтангова оформил: «Правда – хорошо, а счастье лучше» (1923), «Женитьба» (1924), «Виринея» (1925), «Зойкина квартира» (1926), «Барсуки» (1927), «Темп» (1930) 28, 93, 136, 140, 142, 145–148, 156, 161, 190, 243, 300, 304, 312.

Каширин Иван Игнатьевич (1901–1990) – актер. В 1932 г. окончил училище при Театре им. Евг. Вахтангова, где затем служил до конца жизни. Среди ролей 1920–1939-х гг.: Суфлер («Лев Гурыч Синичкин»), Поэт («Зойкина квартира»), Максим Лызлов («Барсуки»), 2-й Жилец («Заговор чувств»), Администратор бродячей труппы («Гамлет»), Лаптев, Башкин («Егор Булычов и другие»), Матрос, Жув («Интервенция»), Ефрейтор Рябой («Трус»), Кристоф («Человеческая комедия»), Стамескин, Матрос Дымов, Молодой солдат («Человек с ружьем»), Коробкин («Ревизор») 339.

Кишкина Татьяна Николаевна (1907–?) – актриса. Училась в Вахтанговской школе (1925–1927). Служила в Театре им. Евг. Вахтангова с 1925 по 1950 г. Среди ролей 1930-х гг.: Зобунова и Ксения («Егор Булычов и другие»), Анетка («Интервенция»), Жакелина Колен («Человеческая комедия»), Мисс Фиш («Человек с ружьем»), Жена Коробкина («Ревизор») 335.

Козловский Александр Дмитриевич (1892–1940) – актер, композитор и режиссер. Ученик Е.Б. Вахтангова по Киностудии Б. Чайковского, откуда в 1920 г. перешел в Студию Вахтангова. Совместно с Н.И. Сизовым напи-

сал музыку к «Принцессе Турандот». Служил в Театре им. Евг. Вахтангова до конца жизни. Преподавал в Вахтанговской школе, затем в Театральном училище им. Б.В. Щукина. Среди ролей 1920–1930-х гг.: Глеб Меркулыч («Правда – хорошо, а счастье лучше»), Антонио («Комедии Мериме»), Мужик («Виринея»), Прохор Стафеев («Барсуки»), Успенский («Разлом»), Обольянинов («Зойкина квартира»), Кавалеров («Заговор чувств»), Горацио («Гамлет»), Звонцов («Егор Булычов и другие»), Мишель Бродский («Интервенция»), Поручик Шебалин («Трус»), Муров («Без вины виноватые»). Сорежиссер: «Заговор чувств» (1929), «Егор Булычов и другие» (1932) 30, 38, 148, 149, 176, 194, 209, 270, 276, 300, 301, 324, 338, 339, 346, 354.

Кольцов (Кутаков) Виктор Григорьевич (1898–1978) – актер. Родился в Москве в семье живописца вывесок. Поступил в 1923 г. в школу Второй студии МХАТ, откуда в 1924 г. перешел в Вахтанговскую школу. Служил в Театре им. Евг. Вахтангова до конца жизни. Среди ролей 1920–1930-х гг.: Камердинер графа Зефинова («Лев Гурыч Синичкин»), Зять Магары («Виринея»), Граф Девильяк («Марион Делорм»), Прокопий («Барсуки»), Гость («Зойкина квартира»), Любовник Лизаветы Ивановны («Заговор чувств»), Бизяев («Путина»), Трубоч («Егор Булычов и другие»), Марсиаль («Интервенция»), Романчук («Трус»), Граф де Серизи («Человеческая комедия»), Берет («Аристократы»), Кисель, Клюква («Много шума из ничего»), Шпекин («Ревизор») 10, 220, 302, 311, 340.

Королев Борис Мефодиевич (1894–1959) – актер, театральный деятель. Участник Мансуровской и Третьей студии (1918–1922). Служил в Театре им. Евг. Вахтангова до 1943 г. В 1930-е гг. был заведующим административно-финансовой частью театра. Среди ролей: Шипучин («Юбилей»), Мустафа («Комедии Мериме»), Доктор («Егор Булычов и другие»), Английский посол («Гамлет»), Господин петербургской наружности («Интервенция»), Комюзю («Человеческая комедия»), Переписывающий («Аристократы») 190, 191, 221, 282.

Котлубай Ксения Ивановна (Шпитальская; сценич. псевд. Ланина; 1890–1931) – актриса, режиссер, педагог. Одна из организаторов Студенческой драматической студии (1914). В Третьей студии до 1924 г. Была ближай-

шей помощницей Е.Б. Вахтангова в его режиссерской и педагогической деятельности. Энтузиаст и пропагандист системы К.С. Станиславского. Принимала режиссерское участие в постановке «Принцессы Турандот». Среди ролей: Ксения («Усадьба Ланиных»), Ортанс («Чудо святого Антония», 1-я ред.), Виржини («Чудо святого Антония», 2-я ред.). С 1922 г. – режиссер МХАТа и его Музыкальной студии (с 1926 г. – Музыкальный театр им. Вл.И. Немировича-Данченко) 12, 14, 26, 92, 93, 109, 127, 132, 163.

Кудрявцев Иван Матвеевич (1898–1924) – актер, педагог. В Третьей студии с 1920 по 1924 г. Среди ролей: Хирин (Вечер А.П. Чехова), Панталоне («Принцесса Турандот»), Кочкарев («Женитьба») 119, 123, 142.

Куза Василий Васильевич (1902–1941) – актер, театральный режиссер. Был принят в Третью студию (1921). Служил в Театре им. Евг. Вахтангова до конца жизни. С 1924 г. помощник, а в дальнейшем, вплоть до 1941 г., заместитель директора театра по художественной части. Погиб, спасая людей после взрыва фугасной авиабомбы, попавшей в здание театра в ночь с 23 на 24 июля 1941 г. Среди ролей: Калаф («Принцесса Турандот»), Дирижер («Лев Гурыч Синичкин»), Годун («Разлом»), Фердинанд («Коварство и любовь»), Бродский («Интервенция»), Шапиро («Пятый горизонт»), Растиньяк («Человеческая комедия»). Сорежиссер: «Трус» (1936), «Человек с ружьем» (1937) 17, 46, 113, 123, 141, 159–162, 167, 171, 184, 188, 189, 194, 197, 199, 203, 206, 208, 209, 215, 220, 281, 287, 293, 320, 322, 330, 331, 344, 346, 351.

Лебедев Борис Евгеньевич (1895–1941) – актер. Учился в Вахтанговской школе (1931–1933). Служил в Театре им. Евг. Вахтангова до 1941 г. Погиб в боях за Москву. Среди ролей: Менее почтенный старик («Заговор чувств»), Конюх («Авангард»), Эрн Вильямс («Сенсация»), Посланный от герцога («Коварство и любовь»), Ершов («Темп»), Павел («Путина»), Вольтиманд («Гамлет»), Полковник императорского конвоя («Интервенция»), Маркиз Ахудо Пинто («Человеческая комедия») 287, 310, 313, 315, 333, 339.

Лебедев Николай Михайлович (1906–1977) – актер. Учился в Шляпинской студии (1924–1926), затем в Вахтанговской школе (1926–1927). Служил в Театре

им. Евг. Вахтангова с 1929 г. до конца жизни. Среди ролей 1920–1930-х гг.: Мичман («Разлом»), Арсений («Путина»), Могильщик («Гамлет»), Мокроусов («Егор Булычов и другие»), Бывший студент-медик («Человеческая комедия»), Пожилой солдат («Человек с ружьем»), Миловзоров («Без вины виноватые»), Тардиво («Соломенная шляпка»), Люлюков («Ревизор») 312.

Липский Игорь Константинович (1907–1965) – актер. Учился в Центральном техникуме театрального искусства (ЦЕТЕТИС), затем в Вахтанговской школе. Служил в Театре им. Евг. Вахтангова с 1927 по 1957 г. Преподавал в Театральном училище им. Б.В. Щукина (1946–1948). Среди ролей 1930-х гг.: Труффальдино («Принцесса Турандот»), Полицейский («Сенсация»), Женя Ксидиас («Интервенция»), Виньон («Человеческая комедия»), Прапорщик Золотарев («Трус»), Кисель, Клюква («Много шума из ничего»), Иностранец («Человек с ружьем»), Хлестаков («Ревизор») 338, 339.

Лобашков Иван Николаевич (1887–1942) – актер. Участник Студии Гунста, откуда в 1919 г. перешел в Студию Вахтангова. Служил в Театре им. Евг. Вахтангова с 1919 г. до конца жизни. Среди ролей: Жозеф («Чудо святого Антония»), Фрай-Доминго («Комедии Мериме»), Мужик («Виринея»), Ефим Супонев («Барсуки»), Курильщик («Зойкина квартира»), 1-й Жилец («Заговор чувств»), Озрик («Гамлет»), Мокей Башкин («Егор Булычов и другие»), Поп Варфоломей («Аристократы»), Отец Франциск («Много шума из ничего»), Агитатор («Человек с ружьем»), Гибнер («Ревизор») 324.

Львова (Лезерсон) Вера Константиновна (1898–1985) – актриса, педагог. В 1916 г. поступила на историко-филологическое отделение Высших курсов Герье, одновременно начала заниматься в Студенческой драматической студии под руководством Вахтангова. Служила в Театре им. Евг. Вахтангова до конца жизни. Преподавала в Вахтанговской школе (с 1920 г.), затем в Театральном училище им. Б.В. Щукина. Среди ролей 1920–1930-х гг.: Родственница, Ортанс («Чудо святого Антония», 2-я ред.), Татьяна Алексеевна (Вечер А.П. Чехова), Скирина, Цанни («Принцесса Турандот»), Берсенева («Разлом»), Переводчица («Темп»), Жена Миллера («Коварство и любовь») 92, 98, 112, 113, 123, 124, 133–135, 145, 150, 151, 166, 179, 220, 301, 303, 314.

Ляуданская (в замуж. Толчан) Елизавета Владимировна (1896–1940) – актриса. Участница Мамоновской студии (1918/1919), откуда перешла в Студию Вахтангова. Служила в Театре им. Евг. Вахтангова до конца жизни. Среди ролей: Змеюкина (Вечер А.П. Чехова), Виржини («Чудо святого Антония», 2-я ред.), Скирина («Принцесса Турандот»), Мокеиха («Виринея»), Роллан («Партия честных людей»), Софья Петровна («Разлом»), Жена Миллера («Коварство и любовь»), Галчиха («Без вины виноваты») 12, 51, 54, 66, 71, 72, 74, 75, 77, 78, 83–85, 92, 135, 144, 145, 151, 179, 314, 346.

Макарова Вера Сергеевна (1902 – ок. 1953) – актриса. Училась в Вахтанговской школе. В Третьей студии и Театре им. Евг. Вахтангова с 1923 по 1939 г. Среди ролей: Маша («Лев Гурыч Синичкин»), Соседка («Виринея»), Лизавета Ивановна («Заговор чувств»), Настя («Путина»), Елизавета («Егор Булычов и другие»), Дама-Нюрка («Аристократы»), Коринкина («Без вины виноваты») 207, 310, 312, 346.

Мансурова (урожд. Воллерштейн, по мужу Шереметева) Цецилия Львовна (1896–1976) – актриса, педагог. После окончания юридического факультета Киевского университета (1919) поступила в Студию Вахтангова. Вахтангов присвоил ей, как лучшей ученице, псевдоним «Мансурова» – в честь Студии, находившейся в Мансуровском переулке. Служила в Театре им. Евг. Вахтангова до конца жизни. Преподавала в Вахтанговской школе, затем в Театральном училище им. Б.В. Щукина с 1925 г. до конца жизни. Среди ролей 1920–1930-х гг.: Турандот («Принцесса Турандот»), Донья Уррака («Комедии Мериме»), Зойка («Зойкина квартира»), Ксения («Разлом»), Лизавета Ивановна («Заговор чувств»), Шурка («Егор Булычов и другие»), Жанна Барбье («Интервенция»), Дельфина («Человеческая комедия»), Беатриче («Много шума из ничего»), Маргарита Ивановна («Аристократы»), Клара («Соломенная шляпка») 46, 179, 211, 216, 218, 219, 237, 271, 300, 301, 303, 304, 332, 341, 342, 343.

Масс Наталья Львовна (1895–1976) – актриса. Училась в театральной студии в Киеве. В 1920-х гг. – актриса театра Фореггера «Мастфор». Училась в Вахтанговской школе (1926–1928). Служила в Театре им. Евг. Вахтангова с 1926 по 1948 г. Среди ролей

1930-х гг.: Старуха с хворостом («Коварство и любовь»), Кухарка («Темп»), Мальчик («Гамлет»), Мадам Ксидиас («Интервенция»), Мадам Кутюр («Человеческая комедия»), Мать Садовского («Аристократы»), Старушка («Соломенная шляпка»), Аксинья («Фельдмаршал Кутузов») 322.

Меньшова Елена Александровна (1902–1982) – актриса, педагог. Училась в Вахтанговской школе (1924–1928). Служила в Студии им. Евг. Вахтангова, затем в Театре им. Евг. Вахтангова с 1924 по 1957 г. Преподавала в Театральном училище им. Б.В. Щукина. Среди ролей 1920–1930-х гг.: Фелицата («Правда – хорошо, а счастье лучше»), Фигурантка («Лев Гурыч Синичкин»), Баба («Виринея»), Роза («Марион Делорм»), Зиночка («Заговор чувств»), Софи («Коварство и любовь»), Варвара Булычова («Егор Булычов и другие»), Нинка («Интервенция»), Флорвиль («Человеческая комедия»), Дежурная («Аристократы»), Баронесса («Флоридсдорф»), Хлопова («Ревизор») 322, 335.

Мерлинский Григорий Маркович (1908–1968) – актер. В 1932 г. окончил театральную школу при Театре им. Евг. Вахтангова. Служил в театре с 1932 по 1968 г. Роли 1930-х гг.: Конферансье («Интервенция»), Пуаре («Человеческая комедия»), Душечка («Аристократы»), Страж («Много шума из ничего»), Меньшевик («Человек с ружьем»), Соломон Кацль («Флоридсдорф»), Боне («Соломенная шляпка»), Растаковский («Ревизор») 344.

Мильнер Анна Федоровна (1902–1928) – актриса. Служила в Третьей студии и Театре им. Евг. Вахтангова с 1921 г. до конца жизни. Жена О.Ф. Глазунова. Среди ролей: Мохана («Комедии Мериме»), Соседка («Виринея»), Марфуша-дурочка («Барсуки») 115, 144, 147.

Мионов Константин Яковлевич (1898–1941) – актер и режиссер, заведующий административно-финансовой частью. В Студии Вахтангова с 1920 г. Служил в Театре им. Евг. Вахтангова до конца жизни. Преподавал в Театральном училище им. Б.В. Щукина (1926–1941). Погиб на фронте. Среди ролей: Полицейский («Чудо святого Антония», 2-я ред.), Измаил («Принцесса Турандот»), Мухояров, Платон («Правда – хорошо, а счастье лучше»), Кочкарев («Женитьба»), Зефилов

(«Лев Гурыч Синичкин»), Ланжели, Шут («Марион Делорм»), Петька Грохотов («Барсуки»), Ярцев, Полевой и Вахтенный начальник («Разлом»), Ванечка («Зойкина квартира»), Кавалеров («Заговор чувств»), Вурм («Коварство и любовь»), Максимка, Гончаров («Темп»), Гильденстерн, Фортинбрас («Гамлет»), Тятин («Егор Булычов и другие»), Комюзю («Человеческая комедия»), Громов («Аристократы»). Сорежиссер: «Темп» (1930), «Трус» (1936), «Человек с ружьем» (1937) 142, 146, 150, 159, 160, 166, 168, 179, 184, 188, 190, 207, 215, 220, 270, 276, 280, 287, 294, 312, 321, 322, 325, 338, 344–346.

Москвин Владимир Иванович (1904–1958) – актер. Старший сын И.М. Москвина. С 1920 г. в Третьей студии. Служил в Театре им. Евг. Вахтангова до конца жизни. Преподавал в Театральном училище им. Б.В. Щукина с 1938 по 1957 г. Среди ролей 1920–1930-х гг.: Полицейский («Чудо святого Антония», 2-я ред.), Член юбилейной комиссии («Юбилей»), Лакей («Свадьба», 2-я ред.), Мудрец («Принцесса Турандот»), Зеин Бен-Умейда («Комедии Мериме»), Парень («Виринея»), Егор Брыкин («Барсуки»), Кавалеров («Заговор чувств»), Карп («На крови»), Фортинбрас («Гамлет»), Лаптев («Егор Булычов и другие»), Лаврентий («Далекое»), Лимон («Аристократы»), Незнамов («Без вины виноватые»), Денис Давыдов («Фельдмаршал Кутузов») 265, 318, 330, 345, 346.

Москвин Федор Иванович (1906–1941) – актер. Младший сын И.М. Москвина. Учился в Вахтанговской школе (1924–1926). Артист МХАТа Второго (1926–1927), Театра Революции (1927–1930). В труппе Театра им. Евг. Вахтангова с 1930 по 1941 г. Погиб на фронте. Среди ролей: Строитель («Темп»), Пират («Гамлет»), Яков Лаптев («Егор Булычов и другие»; «Достигаев и другие»), Начальник патруля («Интервенция»), Евтушенко («Человек с ружьем»), Добчинский («Ревизор»), Соловьев («Фельдмаршал Кутузов») 330.

Наль (Рапорт-Орочко) Анатолий Миронович (1905–1970) – актер, режиссер, поэт, педагог. Муж А.А. Орочко. В Третьей студии с 1921 г. Служил в Театре им. Евг. Вахтангова до 1949 г. Среди ролей 1920–1930-х гг.: Брозин («Барсуки»), Михаил («Заговор чувств»), Лаэрт («Гамлет»), Женя Ксидиас («Интервенция»), Даниэль д’Артес («Человеческая комедия»),

Клавдио («Много шума из ничего») 114, 136, 142, 161, 196, 205, 264, 301, 320, 331.

Некрасова Мария Федоровна (1899–1983) – актриса. По окончании Московского епархиального женского училища поступила в Шляпинскую студию, откуда в 1920 г. перешла в Студию Вахтангова. Служила в Театре им. Евг. Вахтангова до 1960 г. Среди ролей 1920–1930-х гг.: Дашенька («Свадьба», 1-я и 2-я ред.), Ортанс, Виржини («Чудо святого Антония», 2-я ред.), Мерчуткина (Вечер А.П. Чехова), Цанни («Принцесса Турандот»), Агафья Тихоновна («Женитьба»), Надя («Лев Гурыч Синичкин»), Дарья («Виринея»), Манюшка («Зойкина квартира»), Анфиса Анисьевна («Путина»), Работница кирпичной фабрики («Темп»), Меланья («Егор Булычов и другие»), Мадам Воке («Человеческая комедия»), Галчиха («Без вины виноватые»), Пошлепкина («Ревизор») 94, 95, 116–119, 136, 146, 148, 156, 168, 192, 196, 205–207, 225, 226, 244, 312, 314.

Орочко Анна Алексеевна (1898–1965) – актриса. Родилась в селе Шуша Минусинского округа в семье политических ссыльных. В 1916 г. вступила в Студенческую драматическую студию. Служила в Театре им. Евг. Вахтангова до конца жизни. Преподавала в Вахтанговской школе, затем в Театральном училище им. Б.В. Щукина с 1922 г. до конца жизни. Среди ролей 1920–1930-х гг.: Адельма («Принцесса Турандот»), Сурмилова («Лев Гурыч Синичкин»), Марион Делорм («Марион Делорм»), Алла Вадимовна («Зойкина квартира»), Леди Мильфорд («Коварство и любовь»), Гертруда («Гамлет»), Орловская («Интервенция»), Виконтесса де-Босеан («Человеческая комедия»), Кручинина («Без вины виноватые»). Сорежиссер: «Темп» (1930) 12, 46, 93, 100–102, 105, 112–117, 119, 123–125, 127, 131, 133, 135, 144, 151, 167, 179, 186, 190, 220, 221, 237, 238, 246, 250, 312, 317, 320–322, 332, 345.

Оснев Владимир Иванович (1908–1977) – актер. В 1928 г. закончил Музыкальную школу им. С.И. Танеева. Занимался в театральной студии совторгслужащих. В 1933 г. поступил на второй курс училища при Театре им. Евг. Вахтангова. Служил в театре с 1937 г. до конца жизни. Среди ролей 1930-х гг.: Солдат («Интервенция»), Вестник («Много шума из ничего»), Виталий («Человек с ружьем»), Фадинар («Соломенная шляпка») 220.

Пашкова Галина Алексеевна (1916–2002) – актриса. Училась в училище при Театре им. Евг. Вахтангова. Служила в театре с 1935 г. до конца жизни. Среди ролей 1930-х гг.: Турандот («Принцесса Турандот»), Женя («Далекое»), Фроська («Я – сын трудового народа»), Марья Антоновна («Ревизор»), Элиза («Соломенная шляпка»).

Понсова Елена Дмитриевна (1907–1966) – актриса. Училась в Вахтанговской школе (1925–1928). Служила в Театре им. Евг. Вахтангова до конца жизни. Преподавала в Театральном училище им. Б.В. Шукина с 1934 г. Среди ролей 1920–1930-х гг.: Мокеиха («Виринея»), Лагутина («Путина»), Зобунова («Егор Бульчов и другие»), Маруся-казачка («Аристократы»), Бабушка Лиза («Человек с ружьем»), Жена Хлопова («Ревизор») 271, 310, 312.

Попов Алексей Дмитриевич (1892–1961) – режиссер, актер. С 1912 по 1918 г. – сотрудник МХТ и актер Первой студии. В 1916 г. дебютировал как режиссер в Мансуровской студии постановкой «Незнакомка» А.А. Блока, но эта работа осталась незавершенной. С 1924 по 1930 г. – режиссер Театра им. Евг. Вахтангова. Дебютировал постановкой «Комедии Мериме» (1924). Наиболее значительными работами этого периода стали «Виринея» Л.Н. Сейфуллиной и В.П. Правдухина (1925), «Разлом» Б.А. Лавренева (1927), «Зойкина квартира» М.А. Булгакова (1926), «Заговор чувств» Ю.К. Олеши (1929). В 1931 г. возглавил Театр Революции, которым руководил до 1935 г. 15, 17, 18, 19, 29, 31, 90, 115, 116, 140–143, 146, 156, 157, 160, 161, 164, 168, 176, 177, 179, 183, 184, 204, 205, 211, 226, 227, 243, 244, 270, 300, 303, 305, 326, 328.

Попова Варвара Александровна (1899–1988) – актриса. В 1918 г. поступила в Студию Гунста, руководимую Е.Б. Вахтанговым. В 1920 г. перешла в Студию Вахтангова. Служила в Театре им. Евг. Вахтангова до 1956 г. Среди ролей 1920–1930-х гг.: Марикита («Комедии Мериме»), Грунька («Виринея»), Марфуша («Барсуки»), Манюшка («Зойкина квартира»), Луиза («Коварство и любовь»), Санька («Интервенция»), Нинка («Аристократы»), Приживалка («Человек с ружьем»), Существо («Трус») 268, 271, 300, 301, 303, 319, 320, 322, 339.

Рапопорт Иосиф Матвеевич (1901–1970) – актер, режиссер, педагог. С 1918 г. актер и один из организато-

ров Шаляпинской студии. В Вахтанговской студии, затем в Театре им. Евг. Вахтангова с 1920 г. до конца жизни. Преподавал в Театральном училище им. Б.В. Шукина с 1953 по 1964 г. Среди ролей 1920–1930-х гг.: Мудрец, Труффальдино («Принцесса Турандот»), Напойкин («Лев Гурыч Синичкин»), Парень («Виринея»), Успенский («Разлом»), Ефим Сутеев («Барсуки»), Соломон Шапиро («Заговор чувств»), Гофмаршал фон Кальб («Коварство и любовь»), Розенкранц («Гамлет»), Герцог де Шолье («Человеческая комедия»), Костя-капитан («Аристократы»), Филька-анархист («Интервенция»), Ленин («Человек с ружьем»), Денис Давыдов («Фельдмаршал Кутузов»). Постановки: «Дорога цветов» (1934), «Много шума из ничего» (1936), «Без вины виноватые» (1937). Сорежиссер: «Путина» (1931) 14, 19, 34, 92, 135, 184, 189, 205, 211, 263, 309, 317, 319, 322, 323, 325, 331.

Ремизова Александра Исааковна (1903–1989) – актриса, режиссер. В 1920 г. поступила в Студию Вахтангова. В труппе Театра им. Евг. Вахтангова до конца жизни. В 1935 г. перешла на режиссерскую работу. Среди ролей 1920–1930-х гг.: Гостья («Чудо святого Антония», 2-я ред.), Гостья («Свадьба», 2-я ред.), Зелима («Принцесса Турандот»), Перичолла («Комедии Мериме»), Варя («Лев Гурыч Синичкин»), 3-я Безответственная дама («Зойкина квартира»), Зиночка («Заговор чувств»), Мария Токарчук («Интервенция»), Коралли («Человеческая комедия»). Сорежиссер: «Флоридсдорф» (1936), «Человек с ружьем» (1937), «Опасный поворот» (1940) 221, 237, 268, 301, 333, 343, 347.

Русинова Нина Павловна (1895–1986) – актриса. В 1919 г. поступила в Студию Вахтангова. Служила в Театре им. Евг. Вахтангова до конца жизни. Преподавала в Театральном училище им. Б.В. Шукина с 1937 г. до конца жизни. Среди ролей 1920–1930-х гг.: Виринея, Анисья, Солдатка («Виринея»), Настя («Барсуки»), Татьяна («Разлом»), Настя («Путина»), Мелания («Егор Бульчов и другие»), Наталья («Трус»), Дельфина («Человеческая комедия»), Катерина («Человек с ружьем») 110, 194, 224, 244, 254, 255, 285, 312, 314, 339, 347.

Русланов (Сергеенко) Лев Петрович (1896–1937) – актер. В Студии Вахтангова с 1919 г. Служил в Театре им. Евг. Вахтангова до конца жизни. С 1921 по 1937 г. был также административным работником театра. Среди

его ролей: Лисенсиат Томас де Эскивель («Комедии Мериме»), Борзиков («Лев Гурыч Синичкин»), Инженер («Виринея»), Картер («Темп»), Звонцов («Егор Булычов и другие»), Полковник Фреданбе («Интервенция») 32, 90, 91, 99, 105, 106, 111–119, 124–127, 131, 133, 142, 159, 160, 179, 188, 192–195, 207, 215, 224, 267, 271, 314, 344.

Семенов Борис Александрович – актер. В труппе Театра им. Евг. Вахтангова: вторая половина 1920-х – начало 1930-х гг. 271, 313, 314, 335.

Семенова (Мамина) Ксения Георгиевна (1896–1950) – актриса и педагог. Ученица Е.Б. Вахтангова по Мансуровской и Третьей студиям (1914–1924). Преподавала в Вахтанговской школе, затем в Театральном училище им. Б.В. Щукина до конца жизни. Среди ролей 1910–1920-х гг.: Наташа («Усадьба Ланиных»), Франсуаза («В гавани»), Пелагея («Егерь»), Змеюкина («Свадьба», 1-я ред.), Ортанс («Чудо святого Антония», 2-я ред.) 46, 119, 221.

Сидоркин Михаил Николаевич (1910–1980) – актер, режиссер. Учился в Вахтанговской школе. Служил в Театре им. Евг. Вахтангова с 1927 по 1949 г. Среди ролей 1930-х гг.: Гарри («Заговор чувств»), Дворецкий («Коварство и любовь»), Алексей («Егор Булычов и другие»), Начальник патруля («Интервенция»), Лусто («Человеческая комедия»), Прапорщик Тиц («Трус»), Дон Жуан («Много шума из ничего»), Володя («Человек с ружьем»), Александр I («Фельдмаршал Кутузов») 339, 342, 343.

Сизов Николай Иванович (1886–1962) – композитор. В 1914 г. окончил Московскую консерваторию по классу фортепиано К.Н. Игумнова. Занимался также у Н.К. Метнера. С 1921 г. – композитор и дирижер московских драматических театров. Автор музыки ко многим спектаклям Театра им. Евг. Вахтангова: «Принцесса Турандот», «Женитьба», «Марион Делорм», «Коварство и любовь» 267, 318.

Симонов Рубен Николаевич (1899–1968) – актер, режиссер. Учился на юридическом факультете Московского университета. В 1919 г. поступил в Шаляпинскую студию. В 1920 г. перешел в Студию Вахтангова. Одновременно с работой в театре возглавлял собственный театр-студию

(1928–1937). С 1939 г. и до конца жизни художественный руководитель Театра им. Евг. Вахтангова. Среди ролей 1920–1930-х гг.: Труффальдино («Принцесса Турандот»), Лев Гурыч Синичкин («Лев Гурыч Синичкин»), Дон Андрес де Рибера («Комедии Мериме»), Аметистов («Зойкина квартира»), Вурм («Коварство и любовь»), Клавдий («Гамлет»), Герцог де Шолье («Человеческая комедия»), Костя-капитан («Аристократы»), Бенедикт («Много шума из ничего»), Хлестаков («Ревизор»). Постановки 1920–1930-х гг.: «Лев Гурыч Синичкин» (1924), «Марион Делорм» (1926), «На крови» (1928), «Интервенция» (1933), «Человек с ружьем» (1937), «Я – сын трудового народа» (1938). Сорежиссер: «Гамлет» (1932) 14, 17–19, 34, 91, 131, 135, 145, 150, 167, 184, 210, 237, 263, 274, 283, 300, 318, 320, 323, 324, 337, 342, 344.

Синельникова Мария Давыдовна (1899–1993) – актриса, педагог. Училась на историко-филологическом факультете Высших женских курсов в Харькове. Занималась в студии Театра Н.Н. Синельникова, играла в этом же театре. В Третьей студии с 1920 г. Служила в Театре им. Евг. Вахтангова до конца жизни. Преподавала в Вахтанговской школе и Театральном училище им. Б.В. Щукина с 1928 г. до конца жизни. Среди ролей 1920–1930-х гг.: Ответственная дама («Зойкина квартира»), Химера («На крови»), Мадам Ксидиас («Интервенция»), Адельма («Принцесса Турандот»), Соня («Аристократы»), Тетушка Мали («Флоридсдорф»). Сорежиссер: «Много шума из ничего» (1936) 46, 215, 270, 317, 330, 331.

Сластенина (Гранская) Нина Иосифовна (1889–1966) – актриса. Жена А.Д. Козловского. Училась в Вахтанговской школе (1920–1922). В Третьей студии до 1924 г. С 1924 по 1956 г. – актриса МХАТа. Среди ролей: Турандот («Принцесса Турандот») 113, 117, 119.

Смирнов Николай Николаевич – актер. Учился в училище при Театре им. Евг. Вахтангова (1930–1933). Служил в Театре с 1930 по 1949 г. Среди ролей 1930-х гг.: Полицейский («Сенсация»), Франциско («Гамлет»), 1-й Моряк («Интервенция»), Лакей Тайльфер («Человеческая комедия»), Солдат с хлебом («Человек с ружьем») 339.

Талмазова Антонина Никитична – актриса. Училась в Вахтанговской школе (1927–1930). Служила в Театре

им. Евг. Вахтангова с 1927 по 1939 г. Среди ролей: Баба («Вириная»), Нина («Пятый горизонт»), Маргарита Ивановна («Аристократы») 310.

Тихомирова Нина Васильевна (1898–1976) – актриса. Училась в Драматической студии А.О. Гунста (1918) и в Вахтанговской школе (с 1919). В 1920–1924 гг. – актриса Третьей студии. Во МХАТе с 1 сентября 1924 по 1 февраля 1964 г. Среди ролей: Любка (Вечер А. П. Чехова), Гостья (Свадьба», 1-я ред.), Цанни («Принцесса Турандот») 14, 124, 136, 179.

Толчанов (Толчан) Иосиф Моисеевич (1891–1981) – актер и режиссер. Родился в Москве в семье артиста Большого театра. Один из организаторов Мамоновской студии (1918/1919), которая влилась в 1919 г. в Студию Вахтангова. Служил в Театре им. Евг. Вахтангова до конца жизни. Среди ролей 1920–1930-х гг.: Бригадир («Чудо святого Антония», 2-я ред.), Барак («Принцесса Турандот»), Фра Бартоломео («Комедии Мериме»), Магара («Вириная»), Савелий («Барсуки»), Ган-Дзалин («Зойкина квартира»), Президент фон Вальтер («Коварство и любовь»), Болдырев («Темп»), Полковник Фредамбе («Интервенция»), Шадрин («Человек с ружьем»), Земляника («Ревизор»). Постановка: «Пятый горизонт» (1932). Сорежиссер: «Разлом» (1927) 12, 15, 19, 36, 45, 50–55, 59–61, 71–73, 83–85, 92, 115, 135, 142–146, 148–151, 167, 179, 189, 194, 205, 211, 220, 243, 270–275, 301, 305, 312, 314, 318, 321, 330, 335, 339, 334, 347.

Тумская (Половинкина) Валерия Федоровна (1901–1964) – актриса. В 1917 г. по окончании гимназии поступила в Киностудию Б. Чайковского, где преподавал Е.Б. Вахтангов. В 1920 г. перешла на 2-й курс Вахтанговской школы. Служила в Театре им. Евг. Вахтангова по 1960 г. Среди ролей 1920–1930-х гг.: Гостья («Свадьба»), Рабыня («Принцесса Турандот»), Камила («Комедии Мериме»), Алла Вадимовна («Зойкина квартира»), Татьяна («Разлом»), Дама в ресторане («На крови»), Валя («Заговор чувств»), Жанна Барбье («Интервенция»), Антонида («Достигаев и другие»), Татьяна («Трус»), Виконтесса де Босеан («Человеческая комедия») 300, 302, 335, 339.

Тураев (Фельзенштейн) Натан Осипович (1892–1952) – актер. Один из инициаторов и организаторов

Студенческой драматической студий. Участник Мансуровской и Третьей студии (1914–1923). Среди ролей: Тураев («Усадьба Ланиных»), Ашиль («Чудо святого Антония», 1-я и 2-я ред.), Тимур, астраханский царь («Принцесса Турандот») 12, 14, 94, 99, 112, 115, 154, 179, 267.

Тутышкин Андрей Петрович (1910–1971) – актер, режиссер. Учился в Вахтанговской школе (1927–1930). Служил в Театре им. Евг. Вахтангова по 1945 г. Среди ролей: Мудрец («Принцесса Турандот»), 3-й Жилец («Заговор чувств»), Лагутин («Темп»), Актер-королева («Гамлет»), Тятин («Егор Булычов и другие»), Аптекарь («Интервенция»), Принц Орлеанский («Человеческая комедия»), Боткин («Аристократы»), Антонио («Много шума из ничего»), Александр I («Фельдмаршал Кутузов»). Постановка: «Соломенная шляпка» (1939) 313, 341, 342.

Хмара Александр Михайлович (1894–1987) – актер. Учился в Вахтанговской школе (1925–1928). Служил в Театре им. Евг. Вахтангова по 1956 год. Среди ролей 1920–1930-х гг.: Герасим («Барсуки»), Адмирал («Разлом»), Фон Ляуниц («На крови»), Доктор («Заговор чувств»), Инженер Касторкин («Темп»), Марцелл («Гамлет»), Имерцаки, Филька-анархист («Интервенция»), Гондюро («Человеческая комедия»), Гейнц («Флоридсдорф»), Дон Педро («Много шума из ничего»), Евтушенко («Человек с ружьем»), Ремень («Я – сын трудового народа») 308, 315, 333.

Хоцанов Николай Васильевич (1906–1998) – актер. Учился в Вахтанговской школе (1931–1933). В Театре им. Евг. Вахтангова с 1932 по 1938 г., затем играл во МХАТе (1938–1952) и Московском театре драмы и комедии на Таганке (1952–1971). Среди ролей 1930-х гг.: Мацко («Интервенция»), Цыган («Аристократы»), Борахио («Много шума из ничего») 333, 343.

Шихматов (Крепс) Леонид Моисеевич (1897–1970) – актер, педагог. Учился на медицинском факультете Московского университета. В 1918 г. поступил в Студию Вахтангова. Служил в Театре им. Евг. Вахтангова до конца жизни. Педагог Театрального училища им. Б.В. Щукина с 1926 г. Среди ролей 1920–1930-х гг.: Комиссар («Чудо святого Антония», 2-я ред.), Шафер («Свадьба», 2-я ред.), Калаф («Принцесса Турандот»),

Дон Пабло («Комедии Мериме»), Чахоткин («Лев Гурыч Синичкин»), Дидье («Марион Делорм»), Председатель исполкома («Барсуки»), Фердинанд («Коварство и любовь»), Жора Долба («Путина»), Лазерт («Гамлет»), Лейтенант Бенуа («Интервенция»), Завьялов («Дорога цветов»), Бенедикт («Много шума из ничего») 179, 190, 234, 268, 310, 312, 318–320, 334.

Шухмин Борис Митрофанович (1899–1962) – актер, режиссер, педагог. Брат Т. М. Шухминой и художника П. М. Шухмина. По окончании средней школы в 1918 г. ушел добровольцем в Красную армию. Учился в Строгановском училище. С 1921 г. в Третьей студии. Служил в Театре им. Евг. Вахтангова до конца жизни. Преподавал в Вахтанговской школе и Театральном училище им. Б. В. Шукина с 1926 г. Среди ролей 1920–1930-х гг.: Раб («Принцесса Турандот»), Налимов («Лев Гурыч Синичкин»), Балтасар («Комедии Мериме»), Парень («Виринея»), Толстяк («Зойкина квартира»), Соломон Шапиро («Заговор чувств»), Мокроусов («Егор Булычов и другие»), Директор театра («Человеческая комедия»), Лимон («Аристократы»), Ключка («Много шума из ничего») 28, 263–266, 269–271, 275, 287, 288, 293, 302, 303, 307, 337.

Шухмина (в замужестве Шукина) Татьяна Митрофановна (1901–1974) – актриса, педагог. С 1919 г. в Студии Вахтангова. Служила в Театре им. Евг. Вахтангова с 1919 по 1956 г. Преподавала в Театральном училище им. Б. В. Шукина с 1923 г. до конца жизни. Среди ее ролей 1920–1930-х гг.: Рабыня («Принцесса Турандот»), Мавра Тарасовна («Правда – хорошо, а счастье лучше»), Сваха и Арина Пантелеймоновна («Женитьба»), Сурмилова («Лев Гурыч Синичкин»), Мымра («Зойкина квартира»), Жена Миллера («Коварство и любовь»), Вероника, Служанка («Человеческая комедия»), Дама-Нюрка («Аристократы»), Симбирцева, Варвара Ивановна («Человек с ружьем»), Жена унтер-офицера («Ревизор») 206, 262, 269, 271, 273, 274, 276, 277–279, 283, 284, 286, 288–294, 302, 320, 330.

Шукин Борис Васильевич (1894–1939) – актер, режиссер. В 1919–1920 гг. служил в Красной армии. В 1920 г. поступил в Студию Вахтангова. Служил в Театре им. Евг. Вахтангова до конца жизни. Среди его ролей: Жигалов («Свадьба»), Кюре («Чудо святого Антония»),

2-я ред.), Тарталья («Принцесса Турандот»), Барабошев («Правда – хорошо, а счастье лучше»), Степан («Женитьба»), Синичкин («Лев Гурыч Синичкин»), Павел Суслов («Виринея»), Павел (товарищ Антон) («Барсуки»), Берсенева («Разлом»), Иван Васильевич («Зойкина квартира»), Соломон Шапиро («Заговор чувств»), Егор Булычов («Егор Булычов и другие»), Полоний («Гамлет»), Ленин («Человек с ружьем»). Сорежиссер: «Барсуки» (1927), «Пятый горизонт» (1932), «Гамлет» (1932), «Человеческая комедия» (1934), «Аристократы» (1935) 9, 10, 12, 14, 16, 30, 34, 38, 41, 45, 46, 110, 113, 119, 123, 131, 141, 145, 151, 167–169, 176, 179, 190, 194, 206, 209–211, 215, 221, 237, 243, 245, 255, 258, 260–355.

Яновский (Лукьяновский) Николай Павлович (1894–1968) – актер. Выпускник филологического факультета Московского университета и Московского коммерческого института. С 1920 г. в Студии Вахтангова. Служил в Театре им. Евг. Вахтангова до конца жизни. Среди ролей 1920–1930-х гг.: Гость, Полицейский («Чудо святого Антония», 1-я ред.), Кадет («Свадьба», 1-я ред.), Измаил («Принцесса Турандот»), Мартинес («Комедии Мериме»), Чахоткин («Лев Гурыч Синичкин»), Герцог Бельгард («Марион Делорм»), Антип («Виринея»), Петяка Грохотов («Барсуки»), Роббер («Зойкина квартира»), Актер-король («Гамлет»), Сержант Барбару («Интервенция»), Громов («Аристократы»), Отец Франциск («Много шума из ничего»), Капитан («Человек с ружьем»), Ермолов («Фельдмаршал Кутузов») 112, 190, 244, 276, 302, 330.

Ясюнинская Ксения Ивановна (1904–1966) – актриса, педагог. Училась в Вахтанговской школе (1926–1928). В Театре им. Евг. Вахтангова с 1928 по 1966 г. Преподавала в Театральном училище им. Б. В. Шукина с 1946 г. до конца жизни. Среди ролей 1930-х гг.: Принцесса Ольденбургская («На крови»), Дженни («Сенсация»), 2-я приятельница Кальба («Коварство и любовь»), Антонина Достигаева («Егор Булычов и другие»), Белошвейка, Дама из Петербурга («Интервенция»), Викторина («Человеческая комедия»), Маша («Дорога цветов»), Тамара («Аристократы»), Геро («Много шума из ничего»), Советница («Флоридсдорф») 334, 335.

Владислав Васильевич Иванов
ВАХТАНГОВЦЫ ПОСЛЕ ВАХТАНГОВА

Том 1. Документы

В книге использованы фотографии из фондов Государственного академического Театра им. Евг. Вахтангова, подготовленные для печати В.Л. Мясниковым

Редакторы Хализева М.В., Маликова М.Б.

Художник Осенева А.Б.

Корректор Богоявленская Н.М.

Компьютерная верстка Лазарева Л.Б.

Предпечатная подготовка Морозов Д.В.

Подписано в печать ??.06.2020

Формат 70×100/16. Объем 23 п.л.

Бумага офсетная 100 г/м²

Печать офсетная. Гарнитура Candara

Тираж 1000 экз. Заказ № 18

ISBN-13: 978-5-902492-54-2



9 785902 492542



Издательство «Театралис»

105082 Москва, ул. Б. Почтовая, д. 5
Тел. (495) 640-79-26 (многоканальный)

www.teatralis.ru

e-mail: teatralis@yandex.ru

