МНЕМОЗИНА

Выпуск 10

ДОКУМЕНТЫ И ФАКТЫ
ИЗ ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ТЕАТРА XX ВЕКА

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОЗНАНИЯ

МНЕМОЗИНА

ДОКУМЕНТЫ И ФАКТЫ
ИЗ ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ТЕАТРА XX ВЕКА

ВЫПУСК 10

Редактор-составитель
В.В. Иванов

Над изданием работали:
М.В. Львова, М.В. Хализева

МОСКВА
2025

УДК 792(47)
ББК 85.33(2)
М73

ПЕЧАТАЕТСЯ ПО РЕШЕНИЮ УЧЕНОГО СОВЕТА
ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА ИСКУССТВОЗНАНИЯ

Редактор-составитель
В.В. Иванов

Рецензенты:
доктор культурологии Е.В. Сальникова
кандидат философских наук Д.Г. Вирен

М73 **Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века.** Выпуск 10 / Редактор-составитель В.В. Иванов. М.: 2025. – 592 с.: ил.
ISBN 978-5-98287-241-8

16+

Материалы десятого выпуска альманаха можно условно разделить на несколько блоков. Публикуются протоколы полных напряжения собраний труппы и заседаний Художественно-репертуарного комитета Александринского театра на рубеже 1917–1918 гг. и стенограммы острых и конфликтных театральных диспутов 1920-х гг. Весомую часть тома составляют документы, посвященные зарубежным гастролям: состоявшимся (Музыкальной студии МХАТ, Камерного театра) и неслучившимся (ГосТиМа), причем в самых разных жанрах – от делопроизводственных бумаг до актерских дорожных заметок. В заключение представлена и балетная тема – запись партии Эсмеральды ее исполнительницей Е.В. Гельцер.

УДК 792(47)
ББК 85.33(2)

ISBN 978-5-98287-241-8
9 785982 872418 >

© Коллектив авторов, текст, 2025
© Иванов В.В., составление, 2025
© Государственный институт искусствознания, 2025

Содержание

От составителя 5

Протоколы общих собраний труппы
и заседаний Художественно-репертуарного
комитета Александринского театра.
29 ноября 1917 – 21 января 1918 г.
Публ., вступ. статья и коммент. П.Н. Гордеева 9

Театральный агон в Политехническом.
Диспут на тему «Суд над театральным
сезоном 1925/1926 гг.».
Публ., вступ. статья и коммент. В.В. Иванова 65

Диспут в Доме печати на тему «Мейерхольд,
Чехов и кризис репертуара». 24 сентября 1928 г.
Публ., вступ. статья и коммент. В.В. Иванова 129

Несостоявшееся «вторжение» Мейерхольда в США.
К истории неосуществившихся гастролей ГосТиМа (1927–1931)
Публ., вступ. статья и коммент. М.М. Гудкова 201

Гастроли Музыкальной студии МХАТ
в Европе и Америке в сезоне 1925/1926 гг.
Публ., вступ. статья и коммент. К.И. Черкасова 288

Записки Н.Н. Чаплыгина о зарубежных
гастролях Камерного театра (1930)
Публ., вступ. статья и коммент. М.В. Хализевой 474

Запись партии Эсмеральды в спектакле
Большого театра, сделанная Е.В. Гельцер (1926)
Публ., вступ. статья и коммент. А.С. Галкина 527

Список сокращений 553

Указатель имен 559

Указатель театральных произведений 581

От составителя

Публикуемые в десятом выпуске альманаха документы в большинстве случаев свидетельствуют не только о театральных победах, но и о насилии над искусством, которое происходило в самых разных, мягких и жестких формах – идеологических, административных, репрессивных. При этом театр и театральная мысль проявляли феноменальную способность к регенерации при малейшем ослаблении гнета.

Протоколы заседаний Художественно-репертуарного комитета Александринского театра отражают около двух месяцев (29 ноября 1917 – 21 января 1918 г.) более чем двухвековой истории прославленной сцены. Но эти месяцы исключительно интересны: актеры бывшего императорского театра, столкнувшись с крушением привычных форм государственности, а также с бытовыми лишениями, вынуждены были вырабатывать свою стратегию действий в совершенно новых условиях. Подчиниться ли большевикам? Бойкотировать их и прекратить спектакли? Игнорировать распоряжения «захватчиков», оставаясь при этом в родных стенах и продолжая играть? Или выразить свой протест, перейдя всем коллективом на иную сцену? В горячих спорах о возможном будущем труппы участвовали и второстепенные артисты, и маститые премьеры. Среди множества имен, мелькающих на страницах протоколов, немало звезд первой величины, таких как В.Н. Давыдов, Е.Н. Рощина-Инсарова, Ю.М. Юрьев, Вс.Э. Мейерхольд.

Стенограммы театральных диспутов 1920-х гг. продолжают оставаться важным историческим источником, хотя в эти годы власть старалась взять общественные дискуссии под определенный контроль. Так, диспут «Суд над театральным сезоном 1925/1926 гг.» состоялся под председательством А.В. Луначарского, а в качестве «судей» выступали О.Д. Каменева – крупный функционер в области культуры и П.С. Коган – председатель научно-художественной секции Государственного ученого совета Наркомпроса и президент Государственной академии художественных наук. В качестве «прокуроров» были привлечены заядлые спорщики и острословы Г.Б. Якулов и В.Г. Шершеневич, «общественного обвинителя» – В.Б. Шкловский, в ту пору деятельный участник ЛЕФа, «эксперта» – П.А. Марков, ведущий театральный критик. В диспуте также

приняли участие руководитель Камерного театра А.Я. Таиров, режиссер Малого театра Н.О. Волконский, артист оперетты А.Д. Кошевский. «Судьями» были назначены люди, разделявшие убеждения наркома, – и это свидетельствует о том, что Луначарский, роль которого в формировании театральной картины тех лет трудно переоценить, был нацелен на оправдательный приговор. В диспуте догорали ожесточенные споры 1923 г., когда Луначарский объявил футуризм буржуазным, изжившим себя течением, выдвинул лозунг «Назад к Островскому!» и предрек победу реалистическому социально-содержательному искусству, отражающему революционный быт и обращенному к широким массам.

Диспут «Мейерхольд, Чехов и кризис репертуара», проведенный 24 сентября 1928 г., был спровоцирован попыткой Наркомпроса и Главискусства закрыть ГосТиМ – он показал, что общество на тот момент еще не было зацементировано вертикалью власти. Политика Главискусства вызвала бурные протесты советской общественности как в прессе, так и на собраниях. Диспут предстал одним из ярких событий в этом ряду. Тема зарубежных гастролей ГосТиМа неоднократно всплывала в перипетиях этого года и встречала яростное сопротивление власти, причем особенное недовольство рождал планировавшийся американский тур.

Публикация о несостоявшихся гастролях ГосТиМа в США заполняет лакуну, долгое время существовавшую в науке о театре, и выявляет комплекс причин, не позволивших осуществить американские гастроли театра Мейерхольда в конце 1920-х – середине 1930-х гг. На основе отечественных (РГАЛИ) и американских фондов (Houghton Library, Harvard University; Beinecke Rare Book and Manuscript Library) удалось в подробностях восстановить историю американского проекта, который завязывался еще в 1927 г. и казался близким к воплощению в 1930 г. на сцене бродвейского театра «Гилд», но был обрушен непреклонностью Главискусства.

Музыкальной студии МХАТ в этом отношении повезло многим больше. Она стала первым советским музыкальным коллективом, отпущенным А.В. Луначарским в поездку по Европе и Северной Америке (1925–1926). Но об этих гастролях до сих пор не было написано практически ничего, позволяющего понять, как этот монументальный гастрольный тур все же состоялся. Публикуемый комплекс материалов, среди которых значительное место занимают делопроизводственные документы, дает возможность впервые восстановить полный состав труппы и статус каждого из участников. Успешные гастроли проходили

на фоне резкого обострения внутримхатовской ситуации, которая грозила закрытием Музыкальной студии по ее возвращении в Москву. Над всеми свидетельствами гастрольных забот возвышается трагический монолог Вл.И. Немировича-Данченко – его речь к труппе Музыкальной студии на последнем собрании в Америке в 1926 г.

Об истории третьих зарубежных гастролей Камерного театра (Европа и Южная Америка, 1930 г.) сохранилось и опубликовано поразительно мало информации. Тем важнее для истории театра любые свидетельства их участников. Дорожные записки Н.Н. Чаплыгина – не дневник, не мемуары, а именно записи, делавшиеся по свежим следам этой поездки: вполне возможно, на борту корабля, следовавшего из Европы в Южную Америку, что, вероятно, объясняет, почему в них отражена только европейская часть гастролей. Молодой актер, недавний выпускник Экспериментальных театральных мастерских Московского Камерного театра, Чаплыгин впервые оказался за границей и несколько больше сосредоточен в своем тексте на туристических впечатлениях, нежели на том, как проходили во множестве европейских городов спектакли А.Я. Таирова. Однако при дефиците сведений об этой многомесячной поездке блокнот Чаплыгина оказывается существенным источником.

Запись партии Эсмеральды, сделанная Е.В. Гельцер, показывает, как строилась заглавная роль в постановке Большого театра 1926 г., частично проясняя вопрос о том, что в редакции В.Д. Тихомирова повторяло классическую петербургскую «Эсмеральду», а что было ново. В более широком смысле запись представляет интерес как один из немногих документов, фиксирующих подробности мизансцен и актерской игры в старом балете, позволяющих взглянуть на пантомимную часть спектакля не глазами зрителей-современников, а одного из создателей; понять, какие задачи ставила перед собой балерина и при помощи каких приемов их решала.

Сердечная признательность коллегам по Государственному институту искусствознания, чьи советы, замечания и поддержка при обсуждении рукописи неизменно помогали редактору-составителю и каждому из авторов.

При публикации документов в настоящем издании приняты некоторые общие правила. Оригинальный синтаксис сохраняется, при этом пунктуация и написание слов (в том числе имен собственных) приближены к современным нормам литературного языка, за исключениями,

которые оговорены. Недописанные, сокращенные слова восстановлены без специальных оговорок, кроме тех случаев, когда возможны разночтения. В квадратные скобки заключены слова предположительного чтения, а также пропущенные слова-связки и в ряде случаев фамилии упоминаемых в виде инициалов лиц. При публикации писем форма написания дат принадлежит публикатору. В Указателе имен жирным шрифтом отмечены те страницы, где даются основные биографические сведения об упоминаемом лице.

В.В. Иванов

ПРОТОКОЛЫ ОБЩИХ СОБРАНИЙ ТРУППЫ И ЗАСЕДАНИЙ ХУДОЖЕСТВЕННО-РЕПЕРТУАРНОГО КОМИТЕТА АЛЕКСАНДРИНСКОГО ТЕАТРА

29 ноября 1917 – 21 января 1918 г.

Публикация, вступительная статья и комментарии П.Н. Гордеева

На протяжении нескольких месяцев после Октябрьской революции артисты и служащие государственных театров отказывались признавать легитимность Советского правительства и выполнять распоряжения его ставленников. Это противостояние началось с попытки новой власти сходу подчинить себе казенную (а заодно и частную) сцену, назначив режиссера М.П. Муравьева комиссаром государственных и частных театров. Ответом стала забастовка артистов Александринского и Мариинского театров, за которой 28 октября последовала добровольная отставка Муравьева[1]. Очевидную победу антибольшевистских сил в сценическом мире (пользовавшихся в то время симпатией явного, подавляющего большинства артистов) закрепило общее собрание труппы петроградских государственных театров 5 ноября в Мариинском театре. В принятой на нем единогласно резолюции признали «единственной правомочной властью, действующей в настоящее время в Петрограде, власть законно выбранного городского головы», постановили «довести до его сведения о принятом решении и предложить ему приобщить наши силы к совместной работе по спасению города и населения от окончательной гибели, использовав наше коллективное участие по усмотрению Городской Думы и Комитета Спасения Родины и революции»[2]. Как известно, и Дума, и созданный 26 октября Комитет спасения Родины и революции пытались активно бороться с Советом народных комиссаров, в том числе и вооруженным путем[3].

Решительный отказ бывших императорских театров от признания рабоче-крестьянской власти привел к ситуации, которая в шахматах именуется патовой. Противники большевиков во главе с руководителем театрального ведомства Ф.Д. Батюшковым (назначенным в апреле 1917 г. на должность главноуполномоченного комиссара Временного правительства над бывшим Министерством двора по государственным театрам), опираясь на соответствующую позицию артистов, продолжали игнорировать распоряжения Советского правительства. Однако их надежда на то, что большевистская власть скоро падет (28 октября Батюшков

записал в дневнике, как он, отправляясь на собрание актеров Александринского театра, «дорогой обдумывал, что и как им скажу в сознании необходимости прекратить на два дня спектакли (в надежде, что через два дня положение будет восстановлено)»[4]), не сбылась. Со своей стороны, нарком просвещения А.В. Луначарский, в ведение которого Совет народных комиссаров передал театры, не решался до поры до времени осуществить силовой захват театральных зданий. Сделать это было несложно, но демонстративный уход большого числа артистов, в числе которых были почти все премьеры, привел бы к уничтожению знаменитых, известных на всю Россию трупп. Наркому, имевшему амбиции покровителя искусств и не желавшему войти в историю их губителем, ничего не оставалось, кроме как выбрать тактику осады, сделав ставку на раскол в самих артистических коллективах.

В ноябре 1917 г. артисты возлагали надежду на открытие Учредительного собрания, запланированное на 28 ноября. Александринцы подготовили в этот день торжественную программу: в Михайловском театре были даны две серии бесплатных «народных концертов» (как отмечалось в прессе, «присутствовали учащиеся городских школ, раненые солдаты, рабочие и др. Театр был переполнен»[5]), открывшиеся «апофеозом». Актеры устроили на сцене шествие в костюмах всех населявших Россию народностей, после чего один из членов труппы, Г.Г. Ге, выступил с речью «о значении Учредительного собрания»[6]. Однако перенос большевиками созыва национального парламента на январь 1918 г. создал новую политическую реальность, заставив широкие круги интеллигенции, не желавшей идти «на контакт» с ленинским правительством, вырабатывать стратегию длительного противостояния в режиме «автономии» от власти[7].

При этом требовалось переформулировать «театральную конституцию», ведь принятые весной 1917 г. документы, в том числе «Временное положение об управлении государственными театрами», регулировали отношения артистов с признаваемым ими Временным правительством; теперь же ситуация коренным образом изменилась. На одном из общих собраний, состоявшемся около 20 ноября, артисты утвердили предложенный Комиссией по выработке автономии петроградских государственных драматических театров (ранее ими же выбранной) проект устава Александринского театра[8]. Театр объявлялся органом автономным, стоящим вне политики, причем «смена правительства не может служить поводом к изменению автономной конституции». Отношения с власти-

ми были в это время наиболее болезненной темой и в подготовленном комиссией проекте устава определялись весьма туманно: «Государству, как в лице центральной власти, так и в лице местных его органов, дано встать к театру в отношения, определяемые границами договора финансирующего с финансируемым». В остальном проект был написан в свойственном 1917 г. радикально демократическом духе (театр должен был управляться избираемым артистами и рабочими Советом, не имевшим даже председателя), вряд ли способном дать реальный результат, не говоря уже о шансах на признание со стороны властей[9].

В этих условиях состоялось общее собрание актеров Александринского театра 29 ноября, о ходе которого говорит первый из публикуемых ниже протоколов. Отметим, что на собрании присутствовали не только актеры и управляющий труппой Е.П. Карпов, но и главноуполномоченный по государственным театрам Ф.Д. Батюшков. Последний, по всей вероятности, решил на следующий день после несостоявшегося созыва Учредительного собрания лично поговорить с растерянной труппой. Кроме того, Батюшков поддержал в своем выступлении создание союза всех государственных театров[10], которое, по-видимому, находилось в связи с его же проектом формирования Совета по управлению государственными театрами, осуществленным в декабре[11]. И то и другое преследовало цель противопоставления большевикам организованного коллектива. Представители последнего тем временем увлекались материальными расчетами и взаимными упреками. Продолжалась и работа над уставом автономной труппы: комиссия по его выработке приглашала 2 декабря членов труппы на общее собрание (состоявшееся, судя по всему, 4 декабря) для обсуждения наказа Исполнительному комитету, правил «суда чести» и других законотворческих штудий, которыми артисты занимались уже 9 месяцев, начиная с Февральской революции[12]. У большей части труппы интерес к подобной деятельности давно сменился равнодушием. Характерную запись в дневнике сделала 28 ноября писательница С.И. Смирнова-Сазонова, мать актрисы Александринского театра Л.Н. Шуваловой: «Люба записалась в какой-то актерский союз, за который давно агитировал Ге. Это новый вариант самоуправления александринцев. Пока оно сказалось в том, что актеры разбегаются. Давыдов и Рощина уходят, Ходотов и Уралов взяли отпуск. Оставшиеся не являются на репетиции. Все идет кое-как, ставят старье, да и то как попало, в “Венецианском купце”, например, выпускают карнавал»[13].

К середине декабря ситуация серьезно изменилась. 8 декабря Александринский театр был, несмотря на протесты артистов (с некоторыми артистками даже сделалась истерика), временно реквизирован для проведения в нем соединенного заседания Совета народных комиссаров, ЦИК Советов, 2-го Всероссийского съезда Советов крестьянских депутатов, представителей полковых комитетов и партийных организаций большевиков и левых эсеров, посвященного вопросу о перемирии и переговорам о мире с Германией[14]. После проведения заседания театр вернули, но уже 10 декабря А.В. Луначарский потребовал от Ф.Д. Батюшкова немедленно явиться к нему для объяснения по поводу «контрреволюционной политики, озлобленной агитации» в театрах, угрожая в противном случае увольнением. Батюшков, поддержанный многими артистами, ответил, что он «не привык подчиняться угрозам», и отказался прийти; 12 декабря он был официально уволен Луначарским с должности главноуполномоченного[15]. Стало ясно, что захват здания Управления государственными театрами (бывшая Дирекция императорских театров) и попытка подчинения самих театров большевикам – вопрос ближайшего времени. В этих условиях актер и режиссер А.И. Долинов и представил труппе предложение Петроградского акционерного общества театральных предприятий перейти в театр «Аквариум» на Каменноостровском проспекте, ставшее предметом оживленных обсуждений на общих собраниях 16, 17 и 21 декабря, протоколы которых публикуются ниже.

Предысторию этого коммерческого предложения можно узнать, обратившись к делу об утверждении устава Петроградского акционерного общества театральных предприятий, отложившемуся в архивном фонде Министерства торговли и промышленности. 31 августа 1916 г. артист А.М. Давыдов (настоящее имя И.М. Левенсон; до 1914 г. служил в Мариинском театре, затем выступал как камерный певец) и три его компаньона: З.П. Педанов, купец Н.П. Глясс и инженер-электротехник П.М. Гинцбург взяли в аренду у товарищества «Г.А. Александров» театральное и ресторанное предприятие «Театр и сад “Аквариум”» на Каменноостровском проспекте. Спустя три недели, 21 сентября того же года, А.М. Давыдов подал в Отдел торговли Министерства торговли и промышленности заявление о регистрации устава Петроградского акционерного общества театральных предприятий, создававшегося для «эксплуатации в Петрограде и других городах театральных, музыкальных и кинематографических предприятий, для устройства театральных, музыкальных, хореографических зрелищ и увеселений, спортивных состязаний и гуляний и для

содержания первоклассных ресторанов». Общество, как видно, задумывалось с широкими коммерческими задачами, которые должен был подкрепить объявленный основной капитал в 600 000 рублей. Давыдов, официально выступавший учредителем общества, в действительности был скорее лицом предприятия (и экспертом); его материальное положение характеризовалось в секретном отношении помощника петроградского градоначальника в Министерство торговли и промышленности следующим образом: «…кроме квартирной обстановки, другим имуществом не владеет; получает пенсию в размере 95 рублей в месяц»[16]. Более состоятельные компаньоны Александра Михайловича нуждались в человеке из театрального мира для успеха своего предприятия.

29 декабря 1916 г. устав акционерного общества был утвержден императором, а 18 января 1917 г. состоялось учредительное собрание акционеров, на котором присутствовали 12 человек, в том числе четверо арендаторов «Аквариума». По предложению Давыдова арендаторы передали свои права обществу за 592 000 рублей, подлежащих уплате «временными свидетельствами на акции Общества» (8000 в виде взноса за 80 акций были ранее внесены Давыдовым в Государственный банк). Сформировав таким образом основной капитал и избрав правление (в него вошли А.М. Давыдов, П.М. Гинцбург, Н.П. Глясс и доктор права и философии Я.З. Алапин), имевшее отчасти семейный характер (П.М. Гинцбург и один из акционеров, Ю.М. Гинцбург, были родными братьями, Я.З. Алапин – их двоюродным братом[17]), общество приступило к действиям, владея на правах аренды к началу 1917 г. только одним активом – театром и садом «Аквариум»[18]. В конце этого года акционеры увидели шанс радикально поднять статус контролируемого ими театра, переманив туда не отдельных артистов с «образцовой», бывшей императорской сцены, а всю казенную труппу целиком. Помочь им в этом был должен А.И. Долинов, приглашенный на должность администратора «Аквариума».

Трудно сказать, искренне ли Долинов этим предложением хотел помочь своим товарищам по сцене или преследовал прежде всего коммерческие задачи, поставленные перед ним акционерами. Некоторые члены труппы определенно подозревали второе. С.И. Смирнова-Сазонова, основываясь на рассказе своей дочери Л.Н. Шуваловой, записала в этот день в дневнике: «В Александринке опять было актерское собрание. Долинов задумал жидовский гешефт, получить за дешевку казенную труппу и с ней давать спектакли в “Аквариуме”. Он предлагает ей четвертую часть ее жалованья, чтобы она играла одновременно и у него в “Аквари-

уме”, и на казенной сцене, с тем, что если ей придется порвать совсем с большевиками и оставить государственный театр, то она будет играть у него уже на полный оклад. Но главное получить ее за грош сейчас, на праздниках. И с жидовским нахальством он просил не задерживать его и дать ему ответ через полчаса. Он знал, что деньги актерам нужны, на это рассчитывал и не ошибся. Они горячо за это ухватились, поручили обсудить это своему репертуарному комитету, чтобы завтра дать ответ. Были и протесты, но большинство, видимо, склоняется принять долиновское предложение. Сгоряча-то все идейно выступали, с большевиками не хотели идти, но, когда коснулось кармана, все призадумались. А если Смольный им жалованья не даст? Уже раздавались голоса: “Чем же мы жить будем?” Уже начинается трещина, скоро будут бить отбой. В опере солисты уже откололись, они готовы принять и выслушать Луначарского. <…> Люба говорила на собрании, что это непоследовательно. То идейно протестуют, то вдруг в ущерб делу хотят сразу играть на 3 театрах. Служат искусству в государственном театре и одновременно пойдут в частную антрепризу. Против Долинова говорили Карпов и Ге. Карпов, потому что он его терпеть не может, а Ге с досады, что не он, а Долинов захватил эту антрепризу»[19].

Мысли, в резкой форме высказанные писательницей в дневнике, звучали (за исключением намеков на национальность Долинова) и на собраниях артистов 16, 17 и 21 декабря. Получив предложение о переходе в «Аквариум», меньшая часть труппы (Л.С. Вивьен, М.Е. Дарский, Ю.В. Корвин-Круковский, С.М. Надеждин и др.) отвергла его, а большинство погрузилось в обсуждение деталей. Артисты интересовались, будет ли им оплачиваться проезд, какое минимальное число спектаклей в месяц надо играть в «Аквариуме», можно ли будет на новой сцене отказаться от «неподходящих» ролей. Из общего ряда выделялось отрезвляющее выступление Е.П. Карпова, напомнившего труппе о ее юридических обязательствах выступать только в государственном театре. Кроме того (что в тот момент было более важно), Карпов предположил, что и частная сцена будет контролироваться большевиками – эта мысль, судя по протоколу, практически не посещала выступавших с речами артистов. Другую позицию отстаивал режиссер А.Н. Лаврентьев, в отличие от Карпова поддерживавший мысль о переходе в театр на Каменноостровском проспекте, но не из материальных расчетов, а «ради духовного интереса». В своем ярком выступлении на собрании 21 декабря Лаврентьев сравнил приближающийся неминуемый захват большевиками Александринского

театра с грозой (удачная метафора потом использовалась и другими ораторами) и постарался укрепить решимость колеблющейся части труппы.

17 декабря александринцы наконец избрали новый состав Художественно-репертуарного комитета (предыдущий сложил полномочия еще в сентябре). В него были выбраны артисты Р.Б. Аполлонский, В.А. Мичурина, Б.А. Горин-Горяйнов, А.Ф. Новинский, М.А. Потоцкая, Е.И. Тиме, Ю.М. Юрьев (кандидатами в члены комитета труппа избрала П.И. Лешкова, И.И. Судьбинина и Е.П. Студенцова); без баллотировки в состав комитета вошли также режиссеры А.Н. Лаврентьев, В.Э. Мейерхольд, Ю.Л. Ракитин и управляющий труппой Е.П. Карпов[20]. Публикуемые ниже протоколы заседаний Художественно-репертуарного комитета за последнюю декаду декабря дают лишь частичное представление о том, что происходило в это время в театре и вокруг него. Пока александринцы выступали одновременно на исторической сцене, в Михайловском театре и в «Аквариуме», «гроза» неумолимо приближалась. 28 или 29 декабря Ф.Д. Батюшков написал записку А.В. Луначарскому, в которой, по-прежнему принципиально отказываясь «сложить полномочия» (это он мог сделать «только перед властью, узаконенной Учредительным собранием»), уже не отказывался прекратить фактическое сопротивление большевикам, интересуясь, «кому я должен “сдать дела” и в чем эта процедура заключается?» (30 декабря из Наркомпроса пришел ответ: дела следовало сдать Л.Д. Мецнеру, управляющему Канцелярией главноуполномоченного[21].) 2 января 1918 г., не дожидаясь «сдачи дел», здание Управления государственными театрами (бывшая Дирекция театров) занял отряд красногвардейцев во главе с назначенным А.В. Луначарским «правительственным комиссаром» В.В. Бакрыловым[22], действовавшим решительно и грубо (несколько лет спустя сам Бакрылов, в ответ на предложение театроведа Е.М. Кузнецова рассказать о своей деятельности в качестве комиссара, выразился откровенно: «Какой я комиссар!.. Не был я комиссаром!.. Я был просто вышибалой...»)[23].

Отношения александринской труппы с властью обострились в этот момент до предела – тем более что два актера стали свидетелями «нашествия» В.В. Бакрылова и его отряда. Ф.Д. Батюшков в составленном спустя несколько дней черновике обращения к художественно-репертуарным комитетам трупп государственных театров описал этот эпизод: «Уступая насилию, служащие сдавали ключи, причем подвергались грубым оскорблениям, случайным свидетелем которых оказался артист Государственных театров Юрьев, подвергшийся, в свою очередь, резко-

му оскорблению со стороны гр. Бакрылова, потребовавшего удаления Ю.М. Юрьева из Канцелярии. Точно так же пришедшего за своим паспортом в Канцелярию артиста Государственных театров А.А. Усачева удалили в самой резкой форме». Батюшков ожидал от артистов солидарности с уволенными служащими (выражая эту мысль в свойственной ему деликатной манере): «Подтверждая свою готовность обслуживать Государственные театры, служащие ожидают от артистов решения вопроса – как же им быть, ввиду разгона Канцелярии, насильственного удаления служащих, которым объявлено об их увольнении, тогда как они ни на минуту не прерывали своей работы, пока не оказались запертыми двери Канцелярии? <…> Желают ли артисты, чтобы служащие Канцелярии продолжали свою службу театрам, и каковы их намерения в отстаивании условий, делающих такую работу возможной?»[24] При чтении этих строк вспоминается характеристика, данная Батюшкову его сотрудником по театральному ведомству в 1917 г. С.Л. Бертенсоном: «Он был неисправимым оптимистом и идеалистом и искренно верил в стойкость актерской оппозиции. Скоро ему пришлось горько разочароваться…»[25]

О том, каковы были «намерения» александринцев, дает представление публикуемое ниже постановление экстренного общего собрания труппы, вынесенное в тот же знаменательный день, 2 января 1918 г. (к сожалению, протокол этого собрания пока не обнаружен). Актеры выразили сочувствие Ф.Д. Батюшкову и уволенным чиновникам, а также протестовали против действий В.В. Бакрылова и стоявшего за ним А.В. Луначарского. Но они не решились на единственную меру, которая могла, конечно, не сменить власть, но нанести по ней определенный символический удар, – на коллективную отставку всей труппы. Луначарский опасался только этого – иначе захват здания бывшей Дирекции осуществился бы гораздо раньше. Вместо громкого и общего ухода труппа постановила продолжать спектакли, причем в постановлении эта частичная капитуляция подавалась чуть ли не как героический шаг («преодолевая все сопряженные с упразднением канцелярии трудности»).

Значительная часть труппы была не согласна с отсутствием какого-либо (помимо словесного) сопротивления большевикам. Уже на собрании 5 января, судя по протоколу, «непримиримые» (А.Н. Лаврентьев, Ю.М. Юрьев, Е.П. Карпов) задавали тон. Однако общая ситуация менялась не в их пользу: 6 января было разогнано Учредительное собрание (все противники большевиков возлагали на него последнюю надежду), 10 января В.В. Бакрылов заявил труппе о реквизиции «Аква-

риума». С 10 по 14 января актеры заседали почти непрерывно, и в результате было решено послать делегацию к наркому А.В. Луначарскому, начать с ним переговоры о признании «автономии». Фактически это был отказ от борьбы. Несогласный с таким исходом Е.П. Карпов подал в отставку с должности управляющего труппой, заявив взявшему у него интервью корреспонденту, что он «ясно и определенно высказал артистам свои взгляды, и если они нашли возможным пойти на компромисс, то мне оставалось только уйти»[26]. В самой же труппе ее «непримиримая» часть, оставшись в меньшинстве, 16 января обратилась с письмом (публикуется ниже) к общему собранию, заявив о своем уходе из театра с 21 января в случае невыполнения их требований. Последние включали в себя как пункты об автономии и невмешательстве власти в дела театра, что А.В. Луначарский мог пообещать (но, конечно, не выполнить), так и заведомо неприемлемое для властей требование возвращения на свои должности Ф.Д. Батюшкова и всего состава Канцелярии главноуполномоченного. Среди двух десятков подписавших это обращение артистов были и известные всей России имена – Е.Н. Рощина-Инсарова, Е.И. Тиме, Ю.М. Юрьев.

Тем временем в середине января в труппе появился новый центр власти, резко противопоставивший себя «непримиримым», – Временный комитет государственных Александринского и Михайловского театров. Одним из его руководителей был актер Донат (настоящее имя Николай) Христофорович Пашковский. Неизбалованный театральными ролями (Пашковский, родившийся в 1879 г., несмотря на уже не юный возраст, считался в труппе «вторым актером» и получал накануне революции сравнительно скромный оклад – 1500 рублей в год[27]), он наконец обрел свою сцену, сыграл яркую роль – пусть и не театральную, а историческую. В написанной десять лет спустя автобиографии он без лишней скромности писал: «Нас было семь… А с нами – Уралов и Новинский. И мы – захватили власть в театре. Был образован “Временный Комитет”, без постоянного председателя, но с “председательствовавшим”; этим последним и был я всегда. Властный, выносливый и бесстрашный… Но отнюдь не честолюбивый, властолюбивый и своекорыстный. <…> Мы легко сорганизовали вокруг себя большинство. И я властно стал бороться с саботажем меньшинства»[28]. Пашковский по праву чувствовал себя победителем: во второй половине января 1918 г. курс большей части труппы на признание власти большевиков, пусть в значительной степени и вынужденное («Мы должны помнить, что мы находимся в лагере побежденных», – гово-

рил Г.Г. Ге на собрании 18 января), уже вполне определился. Дальнейшая история Александринского театра, связанная с деятельностью Временного комитета и нового руководителя петроградских государственных театров И.В. Экскузовича, лежит уже за пределами предпринятой нами публикации.

В протоколах, помещаемых в этом выпуске «Мнемозины», упоминаются актеры, актрисы и режиссеры Александринского театра А.В. Алина, Н.С. Барабанов, Б.А. Болконский, И.И. Борисов, С.В. Брагин, Н.С. Васильева, М.А. Ведринская, Э.А. Весновская, Л.С. Вивьен, В.А. Гарлин, Г.Г. Ге, Б.А. Горин-Горяйнов, В.Н. Давыдов, М.И. Данилова, М.Е. Дарский, А.И. Долинов, М.П. Домашева, Н.М. Железнова, И.Д. Калугин, Е.П. Карпов, Н.Г. Коваленская, Ю.В. Корвин-Круковский, М.А. Кострова, Я.А. Курганов, А.Н. Лаврентьев, И.В. Лерский, П.И. Лешков, Н.Д. Локтев, Е.М. Манасеина, М.Н. Мансветова, В.Э. Мейерхольд, В.А. Мичурина-Самойлова, Н.С. Можарова, С.М. Надеждин, А.Ф. Новинский, П.С. Панчин, Д.Х. Пашковский, З.И. Петрова, М.А. Потоцкая, М.Д. Прохорова, Ю.Л. Ракитин, Н.В. Ростова, Е.Н. Рощина-Инсарова, И.И. Рунич-Давыдова, Н.В. Смолич, В.С. Стахова, Е.П. Студенцов, И.И. Судьбинин, Е.И. Тиме, Н.А. Тыркова, И.М. Уралов, А.А. Усачев, Н.Н. Ходотов, Л.А. Чарская, А.А. Чижевская, Л.Н. Шувалова, Ю.М. Юрьев. Помещение биографической справки о каждом из них привело бы к чрезвычайному и вряд ли в данном случае оправданному увеличению объема комментариев. Обращаем внимание на недавно изданную Александринским театром энциклопедию, в которой содержится подробная информация обо всех перечисленных лицах[29].

Публикуемые документы погружают читателя в напряженную атмосферу рубежа 1917–1918 гг. – переломного периода в истории не только Александринского театра, но и всего Российского государства. Столкнувшись с захватом власти теми, кого они сами именовали «насильниками», актеры, как и значительная часть интеллигенции, ответили на это поначалу бойкотом и решительным протестом. В конце октября и ноябре 1917 г. александринцы, если судить по гневному тону коллективных резолюций, казались сплоченным монолитом, твердо намеренным отстаивать полученную при Временном правительстве «автономию». Но постоянное давление, угрозы, а затем и применение грубой силы (пока в небольшом объеме) быстро начали крушить и дробить этот монолит. Перед лицом «грозы» труппа, как живое существо, металась в поисках возможностей самосохранения – то возлагая надежду на обходные пути, вроде маневра с «Аквариумом», то робко заявляя о необходимости пере-

говоров с большевиками. Эти колебания, завершившиеся фактической капитуляцией, фиксировались секретарями заседаний в бесстрастных по форме (но не по содержанию) протоколах. На их страницах знаменитые артисты и сравнительно малоизвестные труженики сцены предстают в непривычной для себя роли. Свет исторической рампы освещает смелость и верность своему слову у одних, расчет у других, страх у третьих; выхватывает из тьмы времени такие диалоги и образы, которые не пришли бы в голову ни одному драматургу. В этом смысле предпринятая публикация, думается, будет интересна и историкам русского театра, и исследователям Российской революции, и просто ценителям отечественной истории.

Несколько слов о принципах публикации. Написание строчных и заглавных букв в ряде случаев унифицировано: слова «театр», «государственный», «власть», «общее собрание», «председатель», «комитет», «комиссия», «комиссар», «управляющий», «главноуполномоченный», «союз», «собрание» (после «Учредительное»), а также названия месяцев везде пишутся со строчной буквы; первые слова сочетаний «Исполнительный комитет», «Художественно-репертуарный комитет», «Союз артистов Александринского театра», а также названия государственных учреждений (Канцелярия главноуполномоченного по государственным театрам, Министерство двора) начинаются с заглавных букв. Пунктуация приведена в соответствие с современными нормами правописания. В публикациях протоколов общих собраний фамилии выступавших выделяются прописными буквами, после фамилии ставится точка, если нет продолжения фразы (например, «ЛЕРСКИЙ спрашивает»). Прямая и косвенная речь (отметим, что нередко они смешаны в выступлении одного и того же человека – публикуемые протоколы, увы, велись небрежно) специально не выделяются. В протоколах заседаний Художественно-репертуарного комитета слова «слушали» и «постановили» приведены в начале соответствующих абзацев (в оригинале они озаглавливают два столбца, на которые разбит весь текст). Публикуемые документы хранятся в Государственном центральном театральном музее имени А.А. Бахрушина (ГЦТМ), Отделе рукописей Российской национальной библиотеки (ОР РНБ), Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства (СПбГМТиМИ).

Протокол общего собрания труппы Александринского театра
29 ноября 1917 г.

Предметы занятий:

1) Выбор председателя и секретаря.

2) Вопрос об объединении в Центральный союз всех трупп государственных театров с выбором совета в Центротеатр.

3) О мерах улучшения материального положения артистов (доклад Г.Г. Ге).

4) Текущие дела.

Собрание открывается в 3-м часу дня председателем предыдущего собрания Е.П. КАРПОВЫМ предложением избрать председателя и секретаря. Общее собрание избирает председателем Е.П. Карпова, секретарем Б. Болконского.

Вносит предложение А.Ф. НОВИНСКИЙ об отчислении ½ % на нужды фойе[30]. Предложение принципиально принимается.

По 2-му вопросу говорят Г.Г. ГЕ, А.Н. ЛАВРЕНТЬЕВ и Е.П. СТУДЕНЦОВ и Ф.Д. БАТЮШКОВ, которые стоят за необходимость слияния всех трупп государственных театров, через свой исполнительный орган.

Вопрос о том, согласна ли принципиально труппа государственного Александринского театра о [sic!] соединении всех трупп государственных театров в Центральный союз через свой исполнительный орган, ставится председателем на голосование. Вопрос принципиально принимается (единогласно*).

Г.Г. ГЕ, говоря о мерах улучшения материального положения артистов государственного Александринского театра, указывает на следующие 4 пункта как на пути изыскания средств: 1) Поднятие цен на места в театре на 20 %. 2) Установление известной таксы за участие в концертах артистов Александринского театра. 3) За право участия в частных спектаклях артистов Александринского театра отчисление известного % в общую кассу. 4) Увеличение цен на программы.

По этому же вопросу говорит Ю.В. КОРВИН-КРУКОВСКИЙ, который указывает на Китайский Царскосельский театр[31], который в этом смысле можно также использовать.

---

* В тексте слово «единогласно» подчеркнуто и заключено в квадратные скобки. Возможно, его планировалось исключить из протокола.

А.Н. ЛАВРЕНТЬЕВ предлагает избрать комитет для устройства наших материальных дел.

Затем П.И. ЛЕШКОВ заявляет о ненормальном распределении труда между артистами Александринского театра; в то время, когда такие артистические силы Александринского театра, как В.Н. Давыдов, Е.Н. Рощина-Инсарова и Н.Н. Ходотов, получая крупное содержание, отсутствуют, играют на стороне в частных спектаклях, нанося этим ущерб общему делу и не оправдывая получаемое ими содержание, другие члены труппы сильно заняты и несут на своих плечах всю тяжесть работы; он настаивает на немедленном привлечении их к несению своих обязанностей. По этому же вопросу выступают Ю.В. КОРВИН-КРУКОВСКИЙ, А.Н. ЛАВРЕНТЬЕВ, Е.И. ТИМЕ.

В.Э. МЕЙЕРХОЛЬД и С.В. БРАГИН протестуют против некоторых выражений П.И. Лешкова в отношении В.Н. Давыдова. П.И. Лешков покидает собрание.

Затем Г.Г. ГЕ и С.В. БРАГИН предлагают перейти к изысканию существенных способов к улучшению материального положения артистов.

Е.П. КАРПОВ дает объяснение по поводу отсутствия Н.Н. Ходотова, Е.Н. Рощиной-Инсаровой и В.Н. Давыдова.

Е.П. СТУДЕНЦОВ вносит предложение в 4* пункта по вопросу улучшения материального положения артистов Александринского театра. 1) Устройство утренников в Михайловском театре. 2) Использование понедельников, сред и пятниц с обновлением репертуара. 3) Взять у французской труппы четверг и заплатить дирекции среднюю цифру сбора французских спектаклей и использовать этот день для артистов Александринского театра.

В.Э. МЕЙЕРХОЛЬД просит председателя на следующем общем собрании сообщить П.И. Лешкову по поводу принятого решения общего собрания в отношении В.Н. Давыдова.

Вопрос «Текущие дела» председателем за неимением времени переносится на следующее общее собрание.

В 5 ч. 30 м. председателем собрание закрывается.

Автограф.

ОР РНБ. Ф. 340. № 15. Л. 1–2 об.

* Так в тексте, хотя дальше указано только 3 пункта.

Протокол общего собрания труппы Александринского театра
16 декабря 1917 г.

16 декабря в 1 [час] дня

Порядок дня: доклад А.И. Долинова труппе о предложении играть в театре на Каменноостровском проспекте Акционерного общества театральных предприятий Петрограда.

Присутствует: 57 членов труппы.

Открытой баллотировкой председателем выбран Ю.М. Юрьев, секретарем Н.А. Тыркова.

ЮРЬЕВ. Ввиду отсутствия Долинова в кратких словах Лаврентьев доложит общему собранию то предложение, которое Долинов внес вчера на заседании комитета.

ЛАВРЕНТЬЕВ. Акционерное общество пригласило Долинова администратором его театра на Каменноостровском проспекте и поручило Долинову составить труппу. Может создаться положение, когда мы лишимся Александринского театра. Лучшие силы труппы, конечно, не останутся без хлеба, но большая часть будет в очень тяжелом положении. Долинов предлагает всей труппе принять участие в спектаклях этого театра параллельно с Александринским. В случае же ухода нашего из Александринского театра перейти туда совершенно. Таким образом труппа может иметь приработок в настоящее время и будет иметь приют впоследствии. Подробности расскажет Долинов. Долинов уже заявил, что передаст право организации очереди актеров в спектаклях и распределение сумм между актерами органу, который выберет труппа.

СУДЬБИНИН. Имеем ли мы право играть официально в другом театре, будучи на службе государственного театра? Не будет ли это повод нас удалить?

ЮРЬЕВ. Принципиально этот вопрос уже решен 29 августа, труппа мечтала получить театр Эрмитажа для приработка, к сожалению, это не удалось, а теперь мы, благодаря предложению Долинова, можем иметь помещение.

ДОЛИНОВ. У меня с прошлого года было предложение организовать дело в театре на Каменноостровском. Но его захватили солдаты. Сейчас театр освобожден и заново отделан. 26 декабря должны начаться спектакли. Мне поручила дирекция этого театра предложить труппе Александринского театра коллективом играть в этом театре. Я потребовал

у них гарантию нашего бюджетного жалованья. Форма гарантии мной выработана. 25 % отчисляется на фонд нашего союза Александринского театра, 75 % идут как гонорар тем актерам, которые участвуют в спектаклях. Каждый артист, который сыграет там 5 спектаклей, получит свой месячный оклад Александринского театра. Я это только предлагаю Вам, но прошу Вас выбрать комиссию, которая разработает все вопросы распорядка сумм. Если мы лишимся Александринского театра, то заработок двойной, т.к. жалованье вы будете получать равное вашему жалованью здесь. Играть мы должны до 1 мая. Репертуар будет вырабатываться в зависимости от репертуара Александринского театра.

БРАГИН. Мы живем сейчас без закона, если нас выгонят, нам негде искать защиты. Условия Долинова приемлемы, но мы должны получать деньги на проезд. Это сейчас важное условие ввиду дороговизны извозчиков.

ЛЕШКОВ. Контора будет вместе с нами выкинута на улицу, я считаю, поддержать ее наша нравственная обязанность.

НАДЕЖДИН. Если нас выгонят, нельзя сразу перейти в частные руки, пусть общество получит впечатление нашего уничтожения. Я уверен, что нас будут преследовать и на Каменноостровском. Я считаю, общество должно помочь нам, а не случайная акционерная компания неизвестных капиталистов, в руках которых, конечно, пропадет вся художественная ценность нашего театра.

ЛАВРЕНТЬЕВ. Я не понимаю Надеждина. Мы выбираем комиссию из труппы, которая сохранит и этическое и художественное значение Александринского театра. Сейчас надо принципиально решить, принимаем ли мы предложение Долинова.

КАРПОВ. Я не понимаю, что надо решить: переход ли труппы всем коллективом в театр на Каменноостровском после закрытия Александринского театра или там параллельно с Александринским театром устраивается филиальное отделение нашего театра.

ДОЛИНОВ. Если мы сейчас не примем участия в спектаклях театра на Каменноостровском, то после закрытия Александринского театра мы уже лишаемся того театра. Я мог бы пригласить отдельных актеров на гастроли, но я считаю более достойным помочь улучшить материальное положение всей труппе.

КАРПОВ. Теперь для меня все ясно. Я считаю, что труппа ансамблем играть в другом театре не может. У нас подписано условие с дирекцией, по которому мы не имеем права играть на стороне. Мы все время боремся

с беззаконием, как же мы сами можем принять в нем участие. В частные театры уже назначены комиссары от Луначарского, который отсюда вас вышвырнет. Как же вы сможете коллективом работать с ним в частном. Всякое правительство скажет: вы нарушили ваш договор, и мы нарушаем его с вами, и оно будет совершенно право.

КАЛУГИН. Молодежь всегда стремилась за недостатком средств и художественной работы играть на стороне. Нам мешали контракты. Почему позволяют отдельным актерам играть на частной сцене, а группе нельзя.

ГЕ. В несколько минут этот вопрос нельзя решить. С коммерческой стороны новой дирекции мы выгодны как коллектив. Вряд ли имела бы она Тиме за 500 рублей, приглашая ее отдельно. С другой стороны, нам выгодно, т.к. мы спасаем всю нашу труппу от голода. Но надо найти форму, спасая карман, спасти и имя теперь.

ДАРСКИЙ не согласен с предложением Долинова, находя, что в новой дирекции, по-видимому, нет лиц, которые могли бы поддержать художественное значение нашего театра. Они на это смотрят как на выгодную коммерческую сделку. В тяжелый момент они дешево покупают первоклассный театр.

ДАВЫДОВ. Я выслушал речи за и против. Конечно, Александринский театр нам дорог, но знамя искусства можно высоко держать и в другом театре.

КОРВИН-КРУКОВСКИЙ против предложения Долинова.

ТИМЕ. Я как член труппы благодарю Долинова за предложение. Я радуюсь за то идейное отношение к Александринскому театру, высказанное некоторыми товарищами, но если нас выгонят, актеры с именем получат большие оклады в провинции, а куда денется вся остальная труппа? Или вы даете слово никуда не разъезжаться и вместе умирать? Но лучше жить и вместе работать. Почему, играя на частной сцене среди чужих актеров, я делаю что-то хорошее, а играя среди своих на чужой сцене – дурное? Мне кажется, придя в другой театр, мы перенесем и всю нашу художественную ценность с собой, и коллектив этого достигнет гораздо легче, чем отдельные актеры.

ЛАВРЕНТЬЕВ. Дарский, позволяя себе резкие выражения по адресу предложения Долинова, оскорбляет комиссию, через которую это предложение поступило на разрешение общего собрания.

ГЕ. Давыдов не прав, когда один актер играет в недостойном театре, он роняет только свое имя, а коллектив отвечает за честь Александринского театра.

ДОЛИНОВ. В театре на Каменноостровском играли Дузе, Ермолова, Сальвини[32].

ВАСИЛЬЕВА рассказывает, что она была много лет тому назад уволена из Александринского театра недостойным образом. Тогда Карпов не помог ей. Почему же теперь он так усиленно хлопочет о чести Александринского театра.

СТУДЕНЦОВ. Желание труппы давно было получить побочный театр, и хлопотали об Эрмитаже. Надо поставить вопрос: желает ли труппа заменить Эрмитаж театром на Каменноостровском.

ШУВАЛОВА. Безусловно, если мы будем играть параллельно с Александринским театром, дело в Александринском театре пострадает в художественном отношении.

КОВАЛЕНСКАЯ. Мы можем, не получая жалованья из конторы, продолжать играть даром, пока нас не выгонят со штыками, но для существования необходимы деньги, поэтому я приветствую предложение Долинова. Надо найти условия, достойные для труппы Александринского театра.

КАРПОВ. Отвечу кратко на рассказ Васильевой, я был против ее увольнения. Хотите верьте, хотите нет. Мы должны подчиниться законной власти. Если Учредительное собрание утвердит Луначарского, мы подчинимся ему, но бороться с беззаконием мы можем, будучи сами честны. В силу подписанных контрактов мы не имеем права перейти, пока нас не выгонят играть параллельно в другом театре.

ДОЛИНОВ. Прошу скорее решить вопрос, завтра в случае вашего отказа подпишут условие с другой труппой.

ГЕ. Технический персонал государственных театров постановил подчиниться новому правительству и хочет заставить актеров сделать то же самое.

ВИВЬЕН. Труппу предлагают купить за 30 000. Поместите объявление о продаже, может быть, даст кто-нибудь больше.

Общее собрание отдельными голосами выражает протест по адресу Вивьена, находя в его словах оскорбление.

ЮРЬЕВ. Ставлю вопрос, кто за возможность дать ответ Долинову принципиально.

Открытой баллотировкой: 33 – за, 8 – против, 3 – воздержались.

МИЧУРИНА. Нельзя ли нам переговорить с дирекцией Каменноостровского театра?

ДОЛИНОВ. Дирекция пригласила меня администратором. Я должен сам вести переговоры. Художники торопят с ответом. Необходимо скорее

назначить репертуар и готовить в зависимости от него декорации. В случае вашего отказа меняется репертуар.

Общее собрание обменивается горячими прениями вне порядка записи ораторов, подробно записать секретарю невозможно.

ЮРЬЕВ предлагает общему собранию назначить на следующий день решение этого вопроса[33], обдумать ночью и дать ответ Долинову на другой день.

К нему присоединяется ДОЛИНОВ для лучшего [*нрзб.*].

Собрание закрывается председателем в 7 часов вечера.

Машинопись с рукописными правками.
ГЦТМ. ОР. Ф. 486. № 1899. Л. 1–4.

Протокол общего собрания труппы Александринского театра
17 декабря 1917 г.

12 часов дня

Заседание является продолжением заседания 16 декабря.

Присутствуют: председатель собрания Юрьев, секретарь Тыркова, 34 члена труппы.

КАРПОВ. Предложение Долинова утолить голод материальный и художественный труппы сводится к тому: акционерная компания предлагает труппе выделить группы и выступить ансамблем и гарантирует на первое время сумму двухнедельного содержания труппы. Я разделяю на две части этот вопрос: 1. Зависимость моральная труппы контрактами. 2. Разрешение официальное дирекции. 1. В контракте обязательство играть только на сценах государственных театров. Нарушая это условие, мы не имеем права бороться дальше с Луначарским, т.к. сами нарушаем законность. Но есть выход честный: прийти и сказать дирекции – ввиду изменившихся условий жизни дайте нам возможность заработать на стороне, т.к. государство не может удовлетворить блестяще материальное положение актеров. Акционерное общество предлагает те же условия труппе месячного оклада, что и дирекция государственных театров, но на казенной сцене вы имеете 4 месяца свободных и, получая жалованье, можете зарабатывать в частных театрах и контракт у вас годовой. Каменноостровский театр вас обеспечивает на две недели. Репертуар Александринского театра вы не имеете права перенести в другой театр. Вопрос, будете ли вы делать в другом театре сборы, от этого пострадает коллек-

тив. После ухода из Александринского театра вы можете играть хоть на площади.

ДОЛИНОВ. Пьесы из Александринского театра не будут переноситься. Что касается дешевизны предложения, то, не забудьте, им коллектив не нужен. Труппа Александринского театра состоит из 80 человек. Им нужно 15 и несколько крупных имен. Я предлагаю коллективу играть, чтобы материально помочь труппе.

КАРПОВ. Если новые пьесы пойдут, то потребуются репетиции, это еще усложнит совместную работу одной труппы в 2-х театрах.

ГЕ. Я уверен, что дело Долинова прекрасно, и, конечно, союз должен его благодарить за желание прийти на помощь. Нам мешают контракты, пошлемте делегацию в дирекцию и попросим ввести юридическую поправку в тот пункт, который запрещает нам играть на стороне. Жизнь опередила контракт. Но, по-моему, даже после этой поправки мы не должны, пока нас не выгонят, ансамблем играть в другом театре. Пусть там играют свободные от репертуара Александринского театра.

ДОЛИНОВ. Я присоединяюсь к мнению Ге. Я говорю о приработке, а не о флаге Александринского театра. Выберите орган, который организует очередь и выберет пьесы. Но на целую неделю, конечно, не ломая репертуар Александринского театра, должен быть и там твердый репертуар.

КАРПОВ. Я нравственно удовлетворен сегодня больше, чем вчера, но вношу поправку, если выработаются оба репертуара, а в Александринском случайно произойдет перемена спектакля, то Каменноостровский театр, конечно, пострадает. Затем, я считаю, что союз не имеет права в новое дело послать актеров играть неподходящие им роли.

ДОЛИНОВ. Часто в театре на Каменноостровском могут играть роли молодые актеры, роли, которые играют в Александринском театре старшие актеры. Таким образом актеров, несущих репертуар Александринского театра, можно не так часто занимать. Соглашение с управляющим должно быть и в смысле репертуара, и в занятии актеров. Распределение денег, конечно, всецело в руках органа, выбранного труппой. Но сумма тысяча рублей за спектакль изменена не может быть.

ГЕ предлагает следующую формулу для баллотировки: союз даст коллектив, если дирекция принципиально разрешит на предложение комитета [sic!] принять участие в акционерном обществе театральных предпринимателей Петрограда.

34 – за, 2 – против (открытая баллотировка).

ЛЕШКОВ. Я предлагаю все деньги класть в кружку и делить их по числу людей в труппе. Вне зависимости, кто сколько раз занят, и вне зависимости от величины имени актера.

ДОЛИНОВ. Если крупные актеры этому подчинятся, то пожалуйста. В случае их отказа – это невозможно, т.к., конечно, их имена делают сборы.

ГОРИН-ГОРЯЙНОВ и УСАЧЕВ спрашивают, как им поступить, они продали все свободные дни в Литейный театр.

ДОЛИНОВ. Раз у вас уже условлено заранее там, то, конечно, вы будете продолжать там работу, но в кружке союза не участвуете. В тот день, когда вы примкнете к нам, вы участвуете в заработке с нами, конечно, и работая у нас.

ВЕДРИНСКАЯ. В Александринском театре семь лет меня заставляют играть неподходящие мне роли. Заранее говорю, в театре на Каменноостровском ролей не подходящих мне играть не буду, даже при желании союза.

ДОЛИНОВ. Разговор о ролях – частный, никто не заставляет актеров играть насильно роли.

В 4 часа дня заседание закрывается.

Машинопись с рукописными правками.
ГЦТМ. ОР. Ф. 486. № 1901. Л. 1–3.

Протокол[34] заседания Художественно-репертуарного комитета Александринского театра

20 декабря 1917 г.

Присутствовали: Б.А. Горин-Горяйнов, Е.П. Карпов, В.Э. Мейерхольд, В.А. Мичурина, А.Ф. Новинский, М.А. Потоцкая, Ю.Л. Ракитин, Е.И. Тиме, Ю.М. Юрьев.

Закрытой баллотировкой избраны: председателем комитета – В.А. Мичурина (5-ю голосами против 4-х), товарищем председателя – Ю.М. Юрьев (6-ю голосами против 3-х), секретарем – Б.А. Горин-Горяйнов (5-ю голосами против 4-х).

1) *Слушали:* Заявление Е.И. Тиме о необходимости принятия на службу четвертого суфлера; предложен суфлер Народного дома г. Жуков.

Постановили: Дать г-ну Жукову дебют в ближайшем будущем.

2) *Слушали:* Письмо г-жи Тираспольской о выдаче ей копий протоколов общих собраний 6 сентября, 18 ноября, 22 ноября и 4 декабря с.г.[35]

Постановили: Решение вопроса предоставить ближайшему общему собранию.

3) *Слушали:* Заявление Г.Г. Ге о назначении ему наградного бенефиса.

Постановили: Навести справки о порядке предоставления бенефисов артистам.

4) *Слушали:* Прошение г-на Кулинского о зачислении его на службу в драматическую труппу на должность помощника режиссера.

Постановили: Сообщить г-ну Кулинскому о зачислении его кандидатом на просимую должность.

5) *Слушали:* Письмо Л.А. Чарской по поводу замены ее в пьесе «Провинциалка», в роли кухарки, в спектакле 20 декабря с.г. г-жой Чижевской.

Постановили: Просить Е.И. Тиме переговорить с г-жой Чарской и Мансветовой* и о результатах переговоров доложить ближайшему заседанию комитета.

6) *Слушали:* Предложение Е.П. Карпова обсудить вопрос о параллельных спектаклях в Александринском театре в связи с постановлением союза об участии полным ансамблем в спектаклях частных театров.

Постановили: Ввиду принятого решения союза артистов Александринского театра принимать участие в регулярных спектаклях полным ансамблем в частных театрах Художественно-репертуарный комитет постановил: участие это ни в коем случае не должно нарушать нормального хода работы государственных театров, как в отношении очередных дублерств, замен спектаклей, перемен и пр.

Следующее заседание Художественно-репертуарного комитета по вопросам общего характера назначается на пятницу, 22 декабря, в 7 час. веч.

Заседания по вопросам недельного репертуара и текущих дел назначаются впредь по понедельникам, в 11 часов утра.

Все протоколы комитета вывешиваются в фойе артистов для сведения труппы.

Председатель В. Мичурина

Секретарь Б. Горин-Горяйнов

Подпис. маш. текст.

СПбГМТиМИ. Ф. 67. КП 7042/12. Л. 1–1 об.

---

* Об инциденте между Л.А. Чарской, А.А. Чижевской и М.Н. Мансветовой подробнее см. ниже, в протоколе общего собрания от 21 декабря.

Протокол общего собрания труппы Александринского театра
21 декабря 1917 г.

21 декабря в 2 часа дня

Порядок дня: выборы в Исполнительный комитет союза артистов – 27 директивы [sic!] этому комитету.

Присутствуют: 47 членов труппы.

Открытой баллотировкой председателем выбран Ю.М. Юрьев, секретарем В.С. Стахова.

Оглашается результат выборов кандидатов в комитет союза. Изъявили согласие баллотироваться в члены Исполнительного комитета: Лаврентьев (29 голосов), Коваленская (26 голосов), Лешков (26), Брагин (23), Ростова (21), Студенцов (20), Долинов (20), Смолич (13), Калугин (13), Можарова (12), Шувалова (12), Ведринская (10), Судьбинин (9), Барабанов (10), Чарская (9), Кострова (9), Мансветова (2).

Собрание приступает к закрытой баллотировке.

Оглашается протокол собрания труппы 16 декабря и 17 декабря, которое является продолжением собрания 16-го числа. После некоторых поправок протокол утверждается.

ДОЛИНОВ. Когда 16 декабря он сделал свой доклад труппе с предложением играть в театре на Каменноостровском проспекте от Акционерного общества театральных предприятий Петрограда, он располагал только частным предположением о способе оплаты артистов. Он предполагал, что каждому артисту надо будет сыграть 5 раз, чтобы выработать свой месячный оклад жалованья. Теперь он может ответить точно: так как сумма, получаемая предприятиями, выше предполагаемой, то получается такое предположительное распределение окладов: артисты, получающие до трех тысяч, получают полумесячный оклад (а не недельный, как предполагалось сперва) и должны сыграть 4 раза, чтобы получить свой месячный оклад полностью, а актеры, получающие выше трех тысяч, получат недельный оклад и должны сыграть 5 или 6 раз, чтобы получить месячное содержание. Если же за это время некоторые члены труппы выйдут из ее состава (слух об уходе В.Н. Давыдова) или уедут в отпуск, то оклады остальных опять-таки повышаются. А.И. Долинов выражает надежду, что Исполнительный комитет союза будет следить за тем, чтобы все члены союза сыграли свой минимум, и выражает желание, чтобы

все получающие до трех тысяч получили бы свое жалованье сполна. Для этого надо уменьшить марку[36].

ЛОКТЕВ. Самое главное не выяснено. Мы дали принципиальное согласие, но надо выяснить материальное положение.

ЮРЬЕВ вносит поправку: поспектакльная плата в размере суммы в 1000 рублей изменена быть не может. Это было утверждено баллотировкой на прошлом заседании.

ЛЕШКОВ видит в союзе известную благотворительность, обязанность членов союза защищать и помогать необеспеченным товарищам. Он просит больших актеров о маленькой жертве. Они поставлены своим талантом в лучшее материальное положение, чем их младшие товарищи. Конечно, крупные таланты не пойдут на равное распределение денег, но он надеется, что они пойдут на многие жертвы ради союза. Например, такие артисты, как Ю.М. Юрьев, В.А. Мичурина, безусловно, материально теряют, но они изъявили свое желание пойти на такую жертву. Если артистам дорог Александринский театр и сохранение его цельности, они должны пойти на взаимные жертвы ради других. Исполнительный комитет союза должен стараться поставить дело союза возможно шире в смысле заработка, стараться организовать спектакли и поездки. Он предлагает, чтобы все частные спектакли и поездки перешли в ведение союза, т.е. его организационного комитета. Конечно, призывая больших актеров к посильным жертвам, надо бережно относиться к ним, надо беречь их и не занимать их зря.

СТУДЕНЦОВ. Во-первых: Долинов внес свое предложение в комитет пяти и фиксировал сумму тысяча рублей за спектакль со вложением в общую кружку 25 %. Заседание, обсуждающее этот вопрос, было собранием *труппы* Александринского театра, а не союза. Открытой баллотировкой вопрос был решен утвердительно, но это было решение труппы. Во-вторых: предложение Лешкова всю сумму заработка труппы делить поровну между всеми ее членами немыслимо. Тогда везде во всех театрах должен был бы применяться такой принцип, а это невозможно. Лешков предлагает играть отдельные спектакли еще где-нибудь на стороне. Но при трех театрах едва ли хватит действующих лиц на четвертый. Предлагает рассмотреть предложение Ракитина. Ракитин проектирует рассматривать спектакли во всех трех театрах: Александринском, Михайловском и «Аквариуме» одинаково важными и обязательными для всех членов союза, причем все артисты получают двойное жалованье. По мнению Студенцова, Долинов ошибается, что все артисты за пять сыгранных ими спектаклей вырабатывают свое жалованье.

ЛЕШКОВ. Из прошлой жизни театра ясно видно, что наличных актеров вполне хватает для того, чтобы в один вечер играть в четырех разных театрах.

ДОЛИНОВ. При решении материального вопроса он берет пьесы на круг. В одних очень много действующих лиц, и они обходятся очень дорого, но зато в других очень мало действующих лиц, и те обходятся гораздо дешевле.

Оглашаются результаты выборов в Исполнительный комитет союза. Членами Исполнительного комитета выбраны: при 45 избирательных записках: Лаврентьев (44), Лешков (39), Ростова (36), Смолич (35), Брагин (34), Калугин (34), Судьбинин (34). Кандидатами: Студенцов (33), Коваленская (32), Шувалова (22).

ПРОХОРОВА. Она желала бы знать, что такое марка и кому подчиняются артисты в деле игры в «Аквариуме». Она считает себя принадлежащей к второй половине группы [sic!] артистов, мало играющих, но в «Аквариуме» она не желает играть таких ролей, какие ей приходилось играть в Александринском театре.

ТИМЕ. Спрашивает труппу, ясно ли всем ее членам, что союз принял предложение А.И. Долинова принципиально, а комитет будет подробно разрабатывать все взаимоотношения. Ясно ли всем, что, принципиально согласившись, они передают весь распорядок правовой и материальный в руки комитета союза. Говорит о том, что желательно подробно выработать директивы для комитета. Надо выработать устав очень строго и тщательно, пригласив на помощь юриста. Поставить очень строго выработку материальных отношений, в которых есть очень тонкие оттенки (комбинация с костюмами, например). Надо также строго выработать все правовые нормы. Например, минимум спектаклей это 5, а каков их максимум. Какое количество спектаклей обязан сыграть каждый актер, не имея права отказываться. Каков максимум и минимум его сил. Она просит строго выяснить все нормы в области материальной, правовой и морально-правовой. Еще раз спрашивает, согласен ли союз подчиниться комитету.

ДОЛИНОВ. Он обратился лично к артистам, т.к. комитет союза не был еще тогда выбран и намечен, и, конечно, он будет обращаться к комитету, но просит иметь в виду, что нельзя на одной неделе ставить несколько слабых пьес.

РАКИТИН. По поводу предложения Лешкова. Спектакли «Аквариума» должны быть в ведении союза, но эти спектакли надо разграничить

от поездок. На «Аквариум» надо смотреть как на временную помощь, а не как на антрепризу. Он предлагает компромиссную форму: расценку спектакля из количества получаемого жалованья, чтобы спектакли не обратились в обогащение имеющих*.

Вне очереди оглашается письмо Л.А. Чарской к Е.П. Карпову с просьбой довести до сведения союза. Ее единственную из всего состава «Провинциалки» вычеркнули из списка участвующих в этой пьесе на бенефисном спектакле вторых артистов. Чувствуя себя оскорбленной таким произвольным поступком Мансветовой, состоящей распорядительницей этого спектакля, Чарская просит защиты у союза.

ЧАРСКАЯ добавляет к письму: ее товарищи, вторые артисты, ничего не знали о замене. Когда она уже собиралась явиться на репетицию, она узнала от товарищей о замене себя Чижевской. Она обратилась к Е.П. Карпову, тот ответил: «Я не знаю, поговорите с Мансветовой и успокойтесь». Она не разговаривает с Мансветовой 5 лет. Она просит защиты союза.

РАКИТИН дает пояснения как режиссер, возобновлявший постановку «Провинциалки». Три года назад, когда Чижевская была занята и не могла играть, он передал роль Чарской, которая с его точки зрения играла хорошо. Когда возник вопрос о постановке «Провинциалки» в бенефис вторых артистов, он не был об этом своевременно извещен и узнал об инциденте с Чарской слишком поздно. Вчера он сделал об этом доклад в Репертуарно-художественном комитете. Мансветова просила заменить Чарскую Чижевской Карпова, основываясь на праве бенефициантов выбирать исполнителей.

АЛИНА от части своих товарищей приносит свои искренние извинения и сожаления, не знавших о всей этой печальной истории. Мансветова была уполномочена ведать только материальной стороной дела.

СТУДЕНЦОВ предлагает перенести рассмотрение этого инцидента в Исполнительный комитет союза.

ЛАВРЕНТЬЕВ. Во время своей 6-летней административной работы он даже не предполагал, что право замены может быть предоставлено бенефициантам.

ЛОКТЕВ. Много лет и до Лаврентьева участвовал в бенефисах вторых артистов и никогда вторые роли не заменялись бенефициантами.

КОВАЛЕНСКАЯ протестует против самой формы, в какой была произведена замена, оскорбительной для Чарской.

---

* Машинописный текст на этом обрывается, далее идет рукописный.

МАНСВЕТОВА дает свои разъяснения. Она не хотела вмешиваться в художественную часть. Она знала, что раньше эту роль играла Чижевская, и думала, что обе артистки играют эту роль. Она обратилась к Карпову, и он разрешил пригласить Чижевскую, так как она играет эту роль. То же подтвердит Мичурина.

МИЧУРИНА подтверждает и думает, что у Мансветовой не было злого умысла.

МАНСВЕТОВА. Не хотела никого оскорбить, и если это случилось, то она приносит свои извинения по поводу этого.

РОЩИНА. Раз извинение принесено, предлагает обеим сторонам считать инцидент ликвидированным.

ЛАВРЕНТЬЕВ. Мы видели настоящее горе человека, и никто из нас не откажется в высказании [sic!] сочувствия.

ЧАРСКАЯ готова взять свое письмо назад и благодарит товарищей за участие.

ЮРЬЕВ предлагает [sic!], считая этот случай исчерпанным, настаивает на внесении письма Чарской на рассмотрение комитета, так как оно может служить материалом для будущего.

Собрание переходит к очередным делам.

ВИВЬЕН спрашивает, насколько дело «Аквариума» выгодно для союза. Он понимает это дело как торговый акт и находит, что оно дешево продано. Для него лично это дело станет обязательным, когда оно не будет носить характера заработка отдельных лиц. Это дело коллектива, а материальная сторона не должна идти в розницу. Пусть вместо двух будет три театра, а жалованье увеличено вдвое. Это невыгодно тузам, но здесь важен принцип коллектива. Он лично будет беспрекословно участвовать в этом деле, когда деление кружки с заработанной платой будет основано на принципе деления независимо от числа сыгранных раз.

ДОЛИНОВ не смотрит на себя в этом деле просто как на антрепренера, он хотел помочь коллективу. Он хотел даже совсем снять свое предложение, когда оно вызвало горячие прения.

ЛЕШКОВ говорит о директивах Исполнительному комитету союза. Должен существовать художественный контроль за спектаклями в других театрах. Он предлагает поручить это Репертуарно-художественному комитету.

ЮРЬЕВ возражает, что Репертуарно-художественный комитет ведает художественной стороной Александринского театра, и предлагает худо-

жественный контроль за спектаклями в других театрах передать Исполнительному комитету союза.

ЛЕШКОВ предлагает, чтобы оба эти комитета по этому вопросу находились между собой в контакте.

КОВАЛЕНСКАЯ. Театр «Аквариум» должно считать нашим третьим театром. Сумма, получаемая в этом театре, является как бы придатком к жалованью. Присоединяется к мнению Вивьена, что не надо считать разовые при оплате актера, но поспектакльные расходы не в «Аквариуме» должны им быть возмещены (очень трудный вопрос костюмов). Поспектакльное распределение не выгодно маленьким актерам, а эти спектакли как раз нужны этим маленьким, т.к. большие актеры могли бы заработать и иначе. Она находит несправедливой систему удвоения жалованья. Маленькие жалованья должны быть увеличены больше, а большие меньше. Возражает Прохоровой и Ведринской. Наши спектакли должны быть так же уважаемы, как и спектакли Александринского театра. Они должны стоять на той же художественной высоте. Относительно распределения сумм, она предлагает отделять 75 % дохода в фонд, и они разделяются всеми поровну. Поспектакльная же плата из остального дохода должна распределяться марками; пусть она будет пропорциональна окладу, но минимальна.

РОЩИНА. От всей души желает помочь нашим младшим товарищам. Материальная сторона ей лично неинтересна. Но в «Аквариуме» она вообще получит меньше, чем в других частных спектаклях, а ей хотелось бы дать максимум своей помощи. У нее очень большие расходы по игре (платья, их перевозка, извозчики), и поэтому по оплате расходов союзу останется очень мало. Она предлагает за участие первых сил повысить поспектакльную плату; тогда не будут обижены ни первые, ни вторые.

ЛАВРЕНТЬЕВ. Собрание совершенно не уясняет себе положения вещей в данный момент. Нельзя смотреть на дело «Аквариума» с точки зрения союза как на приработок, надо смотреть на него с точки зрения надвинувшейся грозы. Оглашает известие, что контроль и касса Министерства двора уже признали большевиков и деньги уже им сданы, так что даже вторые артисты могут быть лишены сбора с бенефиса. И вот угроза изгнания и ожидание славной радости нашей победы и должны сплотить нас кругом нашего союза. Мы завтра можем очутиться вне стен нашего театра. Вся хозяйственная сторона через несколько дней может очутиться в руках местного комитета рабочих. Даже если бы мы покло-

нились большевикам, мы задохнемся в этой атмосфере дегтя и сапога и не сможем работать там, где все художественные вопросы, нужность артистов, их изгнание и их оклады будут в ведении чернорабочих. Гроза приближается, она идет. И вот с точки зрения этой грозы он не может говорить о мелких интересах, он пойдет туда, куда, может быть, не пойдет вся труппа. На этом основании он заявляет о своем желании уйти из комитета союза. Не для материального интереса надо идти в «Аквариум», а ради духовного интереса. Выхода нет – надо уходить.

СТУДЕНЦОВ. То, что огласил Лаврентьев, это факт, перед которым мы стоим. Все предыдущие разговоры были в условиях нашего существования в стенах этого театра. Если мы обсуждали вопрос «Аквариума», то как приватный заработок, а теперь это вопрос принципиальный. Этих двух вопросов нельзя смешивать. И в тот момент, когда нам нужно уходить, когда перед нами вопрос грозы – мы, конечно, не будем обсуждать мелких вопросов. Лаврентьев должен понять разницу этих двух точек зрения и остаться.

ЮРЬЕВ. Даже если мы не будем получать жалованья, мы останемся здесь, пока не придут штыки.

СУДЬБИНИН. Каково бы ни было положение, нам нужен прежде всего точный, ясный устав, закон нашего союза, по которому мы должны жить, равно обязательный для всех членов союза и который все должны знать. Исполнительный комитет может работать, когда мы договоримся, отдаем ли мы в союз один «Аквариум» или все частные спектакли, всё ли мы даем в общую кассу или часть. Надо выяснить, какие расходы должны быть общие (вопрос костюмов и способов передвижения), и выяснить вопрос о заработной плате. Он считает, что все спектакли, а не один «Аквариум», должны складывать свои деньги в общую кассу. По его мнению, равные для всех оклады невозможны. Чтобы не были обижены маленькие оклады, поставить им в норму.

ЛЕРСКИЙ спрашивает, как ему быть. Он должен играть в спектакле союза в «Аквариуме» 27-го, а этот день у него продан в другом театре.

ЮРЬЕВ направляет его в Исполнительный комитет союза.

ДОЛИНОВ предлагает ему освободить этот день, как это сделал Горин-Горяйнов.

Собрание решает, что от объявленных спектаклей в «Аквариуме» мы не имеем права отказываться.

ДОЛИНОВ дал слово за весь Александринский театр и просит уже внести плату 15 спектаклей.

КОВАЛЕНСКАЯ. Когда наступит гроза, в «Аквариуме» все должны получать только свой оклад и потом союз должен искать добавочные заработки. Мы должны зарабатывать на фонд союза, и мы должны выработать нормы, по которым будем раздавать эти суммы.

РАКИТИН. Его удивляет речь Лаврентьева. Все сознают опасность. Возникновение союза и вызвано грозой, но очень важно обсудить и все подробности союза.

ЛАВРЕНТЬЕВ. Он не чувствует, что может помочь делу, если ему, т.е. и всему Исполнительному комитету, не дадут волю приказа для борьбы с таким отношением к общему делу, какое было у Лерского в его заявлении о проданности. Сам он отказался от лично ему сделанных выгодных предложений, готов пойти на любую чернорабочую роль, но он должен чувствовать, что имеет полномочия и власть. В противном случае он чувствует, что ему лучше уйти, так как все равно общая работа и дело немыслимы.

РОЩИНА находит, что нельзя так быстро опускать руки.

ДОЛИНОВ предлагает дать полномочия комитету.

ВОЙЦЕХОВСКИЙ[37] делает заявление от [*нрзб.*: двоих? своих?] товарищей-суфлеров. Если будет «Аквариум», необходимо еще два суфлера. Он лично готов нести в «Аквариуме» какую угодно работу, но суфлировать там не в силах.

ЮРЬЕВ направляет его в Исполнительный комитет союза.

СУДЬБИНИН требует точной выработки устава союза, который должен в случае грозы существовать и вне стен Александринского театра.

ЮРЬЕВ намечает главные пункты тех директив союзу, о которых говорилось:

1) Распределение сумм. (Предложение I) Долинова II) Лешкова III) принцип удвоенного оклада и IV) Коваленской.)

2) Все ли частные выступления – дело союза?

3) Приглашение юриста для выработки устава.

СУДЬБИНИН вносит добавление: выработка нормы минимума низшего оклада.

Собрание разрешает вывесить в фойе первый репертуар театра «Аквариум»[38].

Заседание закрывается в 6 часов вечера.

Машинопись с рукописными правками и рукопись.
ГЦТМ. ОР. Ф. 486. № 1903. Л. 1–6.

Протокол заседания Художественно-репертуарного комитета Александринского театра

22 декабря 1917 г.

Присутствовали: Б.А. Горин-Горяйнов, Е.П. Карпов, В.Э. Мейерхольд, В.А. Мичурина, А.Ф. Новинский, Е.И. Тиме, Ю.М. Юрьев, Ю.Л. Ракитин.

1) *Слушали:* Секретарем оглашаются: а) полученное от г. Луначарского заявление о возврате 160 000 руб. полученного артистами жалованья за декабрь месяц из сумм сборов со спектаклей, б) копия переписки главноуполномоченного с помощником комиссара Рюдманом[39] по поводу разрешения производить текущие расходы из сборов в государственных театрах и в) сообщение Канцелярии главноуполномоченного о назначении в Мариинском театре, в воскресенье, 24 декабря, в 1 ½ час. дня общего собрания всех трупп государственных театров.

Постановили: Принято к сведению.

2) *Слушали:* Доклад Е.П. Карпова о работах по выполнению намеченного репертуара в текущем сезоне и о пьесах, поступивших на рассмотрение Литературной комиссии. По заявлению Е.П. Карпова, ни одна из 67 пьес, поступивших на рассмотрение, не приемлема для постановки на сценах государственных театров.

Постановили: Принято к сведению.

3) *Слушали:* Заявление Е.П. Карпова о невозможности выполнения намеченного утреннего абонемента за недостатком времени для репетиций и предложение заменить объявленные пьесы «Не от мира сего» и «Дмитрий Самозванец» пьесами, еще не использованными в утреннем абонементе: «Таланты и поклонники» и «Гроза», по предложению В.Э. Мейерхольда.

Постановили: Предложение Е.П. Карпова принято.

4) *Слушали:* Предложение Б.А. Горина-Горяйнова и Е.И. Тиме занимать в новых постановках артистов, свободных от текущего репертуара, и о возможном удовлетворении заявлений артистов на роли в пьесах намеченного репертуара.

Постановили: Заявления артистов на роли по возможности удовлетворять.

5) *Слушали:* Распределение намеченных постановок во второй половине текущего сезона.

Постановили: Постановку пьес поручить: «Трактирщица» – Ю.Л. Ракитину, «Макбет» – Е.П. Карпову, «Скупой» – В.Э. Мейерхольду, «Таланты и поклонники» – А.Н. Лаврентьеву.

Следующее заседание Художественно-репертуарного комитета, ввиду праздников Рождества Христова, назначается на вторник, 26 декабря, в 11 час. утра.

Председатель В. Мичурина
Секретарь Б. Горин-Горяйнов

Подпис. маш. текст.
СПбГМТиМИ. Ф. 67. КП 7042/13. Л. 1–1 об.

Протокол заседания Художественно-репертуарного комитета Александринского театра
26 декабря 1917 г.

Присутствовали: Б.А. Горин-Горяйнов, Е.П. Карпов, В.Э. Мейерхольд, Ю.Л. Ракитин, Ю.М. Юрьев.

1) *Слушали:* Протокол заседания Художественно-репертуарного комитета от 22 декабря 1917 г. № 11.

Постановили: Утвержден.

2) *Слушали:* Заявление Ю.Л. Ракитина об отказе С.В. Брагина, В.А. Гарлина, Н.Д. Локтева и Н.С. Барабанова (последний, кроме того, уволен в отпуск) от ролей в пьесе «Звезда Севильи» и о просьбе П.И. Лешкова и Е.П. Студенцова освободить их от роли Табера Бусто, оставив за ними только роль Короля.

Постановили: Поручить роли: Короля – П.И. Лешкову, Табера Бусто – Л.С. Вивьену, Алькальда – И.И. Борисову (за г. Барабанова) и сообщить В.А. Гарлину и Н.Д. Локтеву, что Художественно-репертуарный комитет отказ их от ролей не принимает; С.В. Брагина и Е.П. Студенцова от порученных им ролей освободить.

3) *Слушали:* Предложение Б.А. Горина-Горяйнова поставить 5 января будущего года в Александринском театре спектакль в пользу Профессионального союза сценических деятелей с отчислением % в пользу Союза артистов Александринского театра. Предложена пьеса «Веселые расплюевские дни».

Постановили: Просить Ю.М. Юрьева и Б.А. Горина-Горяйнова выяснить вопрос о спектакле в местном комитете Александринского театра.

4) *Слушали:* Проект репертуара с 1 по 7 января 1918 г., предложенный Е.П. Карповым.

Постановили: Утвержден.

Следующее заседание Художественно-репертуарного комитета назначается в субботу, 30 декабря, в 6 часов вечера; порядок дня: 1) доклад Б.А. Горина-Горяйнова по вопросу о репертуаре, 2) Общие вопросы.

Товарищ Председателя Ю. Юрьев
Секретарь Б. Горин-Горяйнов

Подпис. маш. текст.
СПбГМТиМИ. Ф. 67. КП 7042/14. Л. 1–1 об.

Протокол заседания Художественно-репертуарного комитета Александринского театра
28 декабря 1917 г.

Присутствовали: Б.А. Горин-Горяйнов, Е.П. Карпов, В.Э. Мейерхольд, В.А. Мичурина, А.Ф. Новинский, Ю.М. Юрьев.

1) *Слушали*: Протокол заседания Художественно-репертуарного комитета от 26 декабря 1917 г. за № 12.

Постановили: Утвержден.

2) *Слушали:* Распоряжение народного комиссара по просвещению г. Луначарского о временном порядке самоуправления петроградских государственных театров.

Ю.М. ЮРЬЕВ предложил не созывать от имени Художественно-репертуарного комитета общего собрания труппы для обсуждения полученного распоряжения, так как в труппе по поводу этого вопрос уже поднимался и общее собрание нашло ненужным собирать труппу; вместо созыва собрания Ю.М. Юрьев предложил ознакомить труппу с распоряжением и предоставить ей самой инициативу созыва собрания.

В.Э. МЕЙЕРХОЛЬД настаивал на созыве общего собрания комитетом, основываясь на том, что полученное распоряжение может отразиться на дальнейшей жизни театра, о спасении которого в труппе говорят меньше, чем о спасении отдельных личностей, занимающих, конечно, не по-

следнее место в труппе. Ведь обсуждались же общим собранием бумаги, получаемые от г. Луначарского, до настоящего времени.

Е.П. КАРПОВ заявил, что предыдущие бумаги вынесены были на обсуждение общего собрания потому, что не было Художественно-репертуарного комитета, доводить же до сведения труппы о полученных бумагах, адресованных на его имя, он считал себя обязанным. Е.П. Карпов предложил не выносить полученного распоряжения на обсуждение общего собрания, а оставаться на занятой позиции, согласно вынесенных общим собранием резолюций, автором одной из которых был В.Э. Мейерхольд (протокол общего собрания труппы от 11 ноября 1917 г.).

Постановили: Предложение Ю.М. Юрьева принять.

3) *Слушали:* Заявление явившегося на заседание представителя от рабочих г-на Бровкина[40] о том, что предполагающийся спектакль 5 января 1918 г. в пользу Союза артистов Александринского театра и Кассы взаимопомощи рабочих и служащих государственных театров состояться не может, ввиду отказа рабочих явиться на работу в канун праздника Крещения.

Постановили: Принять к сведению.

Председатель*
Секретарь Б. Горин-Горяйнов

В настоящий протокол вносятся следующие поправки:

1) Поправка В.Э. Мейерхольда о том, что он заявил о необходимости созыва комитетом общего собрания труппы для обсуждения полученного распоряжения народного комиссара, сразу же после его оглашения в заседании;

2) Поправка Ю.М. Юрьева о том, что он предложил ознакомить труппу с полученным распоряжением путем дачи распоряжения на прочтение всем членам труппы, прося их в прочтении расписаться.

Секретарь Б. Горин-Горяйнов

Подпис. маш. текст.
СПбГМТиМИ. Ф. 67. КП 7042/15. Л. 1–2.

* Подпись отсутствует.

Протокол заседания Художественно-репертуарного комитета Александринского театра

30 декабря 1917 г.

Присутствовали: Б.А. Горин-Горяйнов, В.Э. Мейерхольд, Ю.Л. Ракитин, Е.И. Тиме, Ю.М. Юрьев.

1) *Слушали:* Протокол заседания Художественно-репертуарного комитета от 28 декабря 1917 года, № 13.

Постановили: После внесенных поправок Ю.М. Юрьева и В.Э. Мейерхольда протокол утвержден.

2) *Слушали:* Заявление 29 членов труппы о назначении общего собрания для обсуждения полученного от народного комиссара по просвещению распоряжения о временном порядке самоуправления государственных петроградских театров и порядок общего собрания труппы, предложенный В.Э. Мейерхольдом.

Постановили: Общее собрание труппы назначить на 1 час дня 2 января 1918 года, в случае же отсутствия необходимого числа членов – вторичное общее собрание на пятницу, 5 января, в 12 час. дня, которое будет считаться законно состоявшимся независимо от количества присутствующих членов, по следующей повестке:

1. Выборы председателя и секретаря;

2. Обсуждение распоряжения народного комиссара по просвещению о временном порядке самоуправления петроградских государственных театров[41];

3. Письмо г-жи Тираспольской о выдаче ей копий протоколов общих собраний труппы;

4. Текущие дела.

3) *Слушали:* Заявление Б.А. Горина-Горяйнова о том, что в настоящем заседании свой доклад по вопросу о репертуаре снимает с очереди с тем, чтобы сделать его на одном из ближайших заседаний, при более полном составе комитета.

Постановили: Принять к сведению.

4) *Слушали:* Заявление Е.И. Тиме по вопросу о том, кто должен исполнять постановления комитета.

Постановили: Вопрос перенести на ближайшее заседание комитета и решить его в присутствии председателя.

5) *Слушали:* Предложение Ю.М. Юрьева производить перемены спектаклей с ведома Художественно-репертуарного комитета и на заседаниях, при обсуждении текущего репертуара, выяснять состав исполнителей каждого данного спектакля.

Постановили: Предложение Ю.М. Юрьева принять.

6) *Слушали:* Предложение В.Э. Мейерхольда о назначении ежедневных дежурств членов Художественно-репертуарного комитета для непосредственного наблюдения за ходом спектаклей, за исполнением артистами и служащими на сцене своих обязанностей и пр., а также для присутствия при выборе пьесы для замены спектаклей. Все замеченные во время спектакля упущения должны сообщаться дежурным членом комитета в ближайшем его заседании.

Постановили: Предложение В.Э. Мейерхольда принять.

7) *Слушали:* Заявление Е.И. Тиме о неаккуратном посещении учениками драматических курсов спектаклей в Михайловском театре вообще и об отсутствии ученика Ярымагаева на спектакле «Стакан воды» 29 декабря в частности.

Ученик Ярымагаев, исполняя ответственную роль Маркиза Торси, отсутствовал на спектакле без уведомления, чем нарушил ход спектакля, т.к. пришлось заменять его другим учеником, играющим в этом спектакле роль лакея, ввиду отсутствия в театре других не занятых в спектакле артистов или учеников.

Постановили: Просить Е.И. Тиме и Ю.Л. Ракитина сообщить в Театральное училище о недопустимом проступке ученика Ярымагаева и просить администрацию училища понудить учеников драматических курсов посещать все спектакли, в которых они заняты.

8) *Слушали:* Заявление Ю.Л. Ракитина о невозможности постановки пьес в новых декорациях для Михайловского театра, ввиду отказа художника князя Шервашидзе писать новые декорации при отсутствии постановочного отделения и смет на материалы.

В.Э. Мейерхольд и Е.И. Тиме предложили не прекращать начатых репетиций пьес для Михайловского театра, впредь до выяснения вопроса о написании декораций.

От сделанного заявления Ю.Л. Ракитин отказался до обсуждения вопроса на одном из ближайших заседаний.

Постановили: Принять к сведению.

Следующее заседание комитета, назначенное по вопросу о репертуаре на понедельник, ввиду того что совпадает с Новым годом, переносится на вторник, 2 января, в 11 час. утра.

Товарищ председателя
Секретарь*

Машинопись.
СПбГМТиМИ. Ф. 67. КП 7042/16. Л. 1–2.

Постановление экстренного общего собрания труппы Александринского театра
2 января 1918 г.[42]

Русская драматическая труппа государственных петроградских театров, заслушав в экстренном общем собрании 2 января 1918 года сообщение г. главноуполномоченного о насильственном занятии Канцелярии государственных театров и о разгоне всех ее служащих именующим себя Правительственным комиссаром по государственным театрам[43], а также заслушав резолюцию служащих Канцелярии, – постановила:

1) одобрить действия служащих Канцелярии и выразить им свое сочувствие;

2) протестовать против насилия, учиненного над избранником автономной труппы Ф.Д. Батюшковым и над Канцелярией, обслуживающей автономную труппу Александринского театра;

но, тем не менее, продолжать спектакли и репетиции, преодолевая все сопряженные с упразднением Канцелярии трудности, и только в случае полной невозможности отвечать за нормальную работу в театре в зависимости театра от Канцелярии, [sic!] прекратить всякую работу в Александринском и Михайловском театрах.

Машинопись.
ГЦТМ. ОР. Ф. 486. № 1904. Л. 1.

* Подписи товарища председателя и секретаря отсутствуют.

Протокол общего собрания труппы Александринского театра
5 января 1918 г.*

Открывает собрание Ю.М. Юрьев в час дня и предлагает выбрать председателя и секретаря собрания.

Председателем избирается Е.П. Карпов, секретарем Н.М. Железнова.

Евтихий Павлович [КАРПОВ] предлагает перейти ко второму пункту повестки и оглашает два письма Луначарского и его комиссаров. По предложению Ю.М. Юрьева оглашается и бумага, полученная кассиршами.

Ю.М. ЮРЬЕВ поясняет, что когда была получена бумага от Луначарского в Репертуарно-художественный комитет, то они [sic!] не обсуждались, а комитет хотел ознакомить труппу с содержанием этих писем через курьеров, но тогда один из членов комитета предложил собрать для этого общее собрание труппы, и чтобы созыв этого собрания [был] законным, собрал 29 подписей. Мнение же Художественно-репертуарного комитета таково, что письма эти обсуждению не подлежат.

А.Н. ЛАВРЕНТЬЕВ поддерживает мнение комитета и выражает сожаление, что член комитета, созвавший это собрание, сам отсутствует.

Гр.Гр. ГЕ спрашивает, что было предпринято в ответ на письма Луначарского и его комиссаров, и если ничего, то по каким мотивам.

Е.П. КАРПОВ отвечает: никаких обращений к Луначарскому Художественно-репертуарный комитет не делал, репертуар был послан непосредственно в типографию, заявление о ложах было сделано непосредственно в кассу, которая не решилась продавать эти ложи без санкции конторы и направила бумагу в контроль. На бумагу же об упразднении Управляющего комитет тоже ничего не ответил.

Ю.М. ЮРЬЕВ заявляет о полученной новой бумаге, в которой предписывается прекратить продажу билетов до окончания манифестаций. За решением этого вопроса касса обратилась к бывшему в то время в театре Ю.М. Юрьеву, в это же время подошел Е.П. Карпов, и было решено кассу не закрывать, тем более что публика была и билеты покупались.

[ЛЕШ]КОВ[44] делает внеочередное заявление о том, что костюмы из пьесы «Бесприданница» были даны в театр Незлобина по распоряжению Бровкина. Павел Иванович усматривает в этом узурпацию власти комитета.

---

* Протокол сохранился не полностью, окончание отсутствует.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ предлагает на баллотировку следующий вопрос: «Признает ли общее собрание решение Художественно-репертуарного комитета о том, что бумаги Луначарского и его комиссаров не подлежат обсуждению». Решено против одного и двух воздержавшихся – признает.

А.Н. ЛАВРЕНТЬЕВ обращается с внеочередным заявлением к членам союза: «Имея очень важные заявления, предлагаю кончить собрание труппы в 2 ½ ч. дня, чтобы немедленно начать экстренное общее собрание членов союза».

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ ставит предложение А.Н. Лаврентьева на баллотировку, и оно принято большинством против двух.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ переходит к третьему пункту повестки и оглашает письмо Н.Л. Тираспольской, причем добавляет, что известил г-жу Тираспольскую о получении письма, которое и огласит на общем собрании труппы.

А.Н. ЛАВРЕНТЬЕВ заявляет, что это не первое требование г. Тираспольской протоколов общего собрания и поименного списка. Мысль потребовать таковой ясна – это сыск. Все бумаги Луначарского инспирированы кем-то, какими-то членами труппы и об одном из них – В.Э. Мейерхольде А.Н. хотел сегодня говорить. Есть и еще бумага о том, что Луначарский не остановится ни перед какими арестами. Андрей Николаевич предлагает игнорировать этот вопрос и никак не отвечать, если мы не думаем о перемене позиции.

И.М. УРАЛОВ говорит, что г. Тираспольская просит как человек, отказывать ей нельзя и в ее просьбе он ничего обидного не видит[45].

П.И. ЛЕШКОВ предлагает высказываться только тем, кто за то, чтобы выдать г. Тираспольской бумаги; по его мнению, вопрос очень ясен.

А.И. ДОЛИНОВ предлагает баллотировать вопрос о решении без прений.

Ю.М. ЮРЬЕВ напоминает, что мы не можем насиловать мнений.

А.И. ДОЛИНОВ настаивает на своем предложении, желая этим подчеркнуть нашу последовательность.

Е.П. КАРПОВ ставит на баллотировку:

1) Угодно ли решить этот вопрос без прений.

Решено положительно большинством против одного и двух воздержавшихся.

[*Окончание отсутствует.*]

Машинопись.

СПбГМТиМИ. Ф. 66. КП 8624/48. Л. 1.

Обращение группы артистов и служащих к общему собранию труппы Александринского театра

16 января 1918 г.

Мы, нижеподписавшиеся, считаем долгом нашей совести довести до сведения общего собрания, что мы обязуемся нести ответственность за порученную нам работу в Александринском театре до 21 января с.г. включительно, ожидая до этого числа от общего собрания точного, ясного и категорического ответа на ультимативно поставленные общему собранию условия:

1. Признание существующей властью[46] полной автономии Русской драматической труппы.

2. Возвращение нашего избранника и почетного члена нашего Союза Ф.Д. Батюшкова на свой пост.

3. Возвращение всего личного состава Канцелярии главноуполномоченного и других деятелей Александринского театра, удаленных насильно, и восстановление их во всех правах, коими они пользовались до их удаления.

4. Полное невмешательство настоящей власти во внутреннюю жизнь автономного Александринского театра.

Только при соблюдении этих условий мы почтем для себя возможным продолжать свою деятельность в родном нам Александринском театре, в противном же случае мы считаем себя свободными от принятых на себя обязательств и просим общее собрание принять нашу отставку с вышеуказанного 21 января сего года.

Подписи под настоящим обращением даны каждым из нас совершенно свободно, без малейшего давления с чьей бы то ни было стороны.

Андр. Лаврентьев, М. Данилова, Евгений Студенцов, Ю. Корвин-Круковский, Е. Манасеина, Юрий Юрьев, М. Ведринская, Екатерина Рощина-Инсарова, А. Усачев, Мария Прохорова, Я. Курганов, М. Потоцкая, Н.А. Тыркова, Н. Коваленская, Е. Тиме, Нина Железнова, Э. Весновская, Нат. Ростова, Игорь Калугин, Войцеховский, Н. Можарова, З. Петрова, И. Рунич-Давыдова[47].

Подпис. маш. текст.

ГЦТМ. ОР. Ф. 486. № 1906. Л. 1.

Протокол общего собрания труппы Александринского театра
18 января 1918 г.

в 2 ½ ч. дня

Открытым голосованием председателем избран А.И. Долинов, секретарем В.С. Стахова.

Порядок дня:

1) Доклад Д.Х. Пашковского о деятельности Временного комитета семи.

2) Избрание в Комитет по составлению проекта автономии Александринского государственного театра.

3) Текущие дела.

Доклад Д.Х. ПАШКОВСКОГО. Комитет семи принял наименование Временного комитета государственных Александринского и Михайловского театров. Он понимает себя как орган, ответственный перед труппой и перед всеми работниками наших театров, так же как и перед широким обществом и государственной властью. Принимая на себя всю полноту ответственности, он в случае, когда это будет необходимо, будет обращаться за справками и директивами к общим собраниям труппы и местных работников. Комитет взял себе право кооптирования из труппы и местных комитетов, а также рабочих, нужных для его работы отдельных членов, не испрашивая от общего собрания санкций в каждом отдельном случае. Комитет кооптировал П.С. Панчина как администратора театра, В.Э. Мейерхольда, И.М. Уралова, А.Ф. Новинского и Ю.Л. Ракитина как режиссеров.

Первое главное безотлагательное дело – это составление репертуара. Часть членов труппы поставила ультимативные требования, правда, отсрочила свой уход до 28-го/1-го, но это не спасло текущий репертуар от изъятия из него некоторых ходовых и нужных пьес, т.к. экстренные замены исполнителей больших ролей нам нежелательны. Кроме сего, уходящие вызвали ряд экстренных репетиций пьес, где можно было исполнителей заменить новым составом. Пришлось в тяжелых условиях приготовить заново «Не все коту масленица».

Другим насущным вопросом – является вопрос материальный. Составлены ведомости о жаловании и суточных. Лица, поступившие в срок до 21 или 28 января, получат жалованье по суточному расчету.

Третьим важным вопросом – является вопрос о местных комитетах. Временный комитет решил предоставить местным комитетам технического персонала 2 места в своей среде. Для того чтобы было выдано жалованье по составленным ведомостям, репертуар и афиши напечатаны, Комитет считает возможным использовать Ликвидационную по делам бывшей Канцелярии комиссию как исполнительный орган. О том, как должен быть пополнен репертуар, будет особый доклад и особый докладчик. Комитет не разрешал вопроса о «режиссерском институте» в наших театрах, отнеся его в работы по автономии и будущей связанной с ней организации наших театров. При избрании в комиссию по выработке проекта нашей автономии Комитет семи рекомендует избрать 5 членов, причем советует придерживаться такой системы: 4 лица из членов группы «остающихся» в этом числе – из Временного комитета, а 5-е место предоставить члену группы, заявившей об уходе, потом поставившей ультиматум, а далее – срок временного своего пребывания в наших театрах.

СТУДЕНЦОВ (вне очереди) считает Временный комитет незаконно выбранным, т.к. выборы в этот комитет не стояли на повестке избравшего его общего собрания. Когда он заявил о своем согласии оставаться в театре до 28-го, он не знал, что репертуар пойдет на утверждение Ликвидационной комиссии; ввиду этого не считает возможным оставаться до 28-го. Относительно денежных сумм считает себя не вправе получать жалованье до 21-го. Заявляет о своем уходе из труппы с 21 января.

ПАШКОВСКИЙ. Временный комитет не потерпит «санкций» репертуара со стороны существующей государственной власти, впредь до решения вопроса об автономии, но не политические акты, а технические по проведению спектаклей он считает вправе предпринять.

ЮРЬЕВ. Происходит недоразумение со словом «санкция». Если на ассигновку нужна санкция, то она и останется санкцией. Если нельзя составить проект автономии раньше 28-го, то мы не должны менять своего лица до этого срока.

ПАШКОВСКИЙ. У нас нет тех сумм, из которых мог платить Батюшков. Мы не можем ждать до 28-го, да все деньги, в конце концов, мы получаем от народа, а не от политической партии, но непременно через государственную власть. Проведение же техники получения денег, как уже много раз докладывалось общему собранию, не будет рассматриваться как политический акт, это было подтверждено представителями государственной власти.

ЖЕЛЕЗНОВА. Присоединяется к Юрьеву и Студенцову и не остается до 28-го, а уходит 21-го.

КОВАЛЕНСКАЯ, МОЖАРОВА, ВЕДРИНСКАЯ, РОСТОВА, ВЕСНОВСКАЯ, РУНИЧ-ДАВЫДОВА, ВОЙЦЕХОВСКИЙ заявляют о своем уходе 21-го.

ГЕ. Происходит ужасное недоразумение. Вопрос о репертуаре и о деньгах был поставлен делегацией в упор Луначарскому, и он сказал, что никакой «санкции» не надо. Морально мы имеем полное право быть совершенно спокойны. Ведь мы получаем свои заработанные нами деньги, но получение их должно быть обставлено известными формальностями. Мы должны помнить, что мы находимся в лагере побежденных. Ведь и автономию мы представляем на «санкцию» большевиков. Мы побеждены и никуда не можем уйти от победителей.

ЮРЬЕВ. Корвин-Круковский болен и уполномочил его передать о своем уходе с 21-го.

ЛАВРЕНТЬЕВ. Возражает Пашковскому на его заявление, что Батюшков прятал деньги у себя для раздачи жалованья. Неправда. За 2 часа до раздачи они были взяты у артельщика. В репертуар будут вмешиваться и по существу. Как частные обыватели мы не можем не подчиниться большевикам, но не как коллектив артистов государственных театров.

КАЛУГИН. Он считает заявление труппы об уходе 21-го все же фактическим политическим актом. Когда он подписывал первую резолюцию об уходе, он желал уйти, т.к. считал, что хотят вмешаться во внутреннюю жизнь театра и его автономии, а пока этого нарушения нет, он остается в театре. Но как только эта автономия будет нарушена или частным лицом, или существующей властью – он уйдет. Он просит группу ультиматистов не придавать своему выступлению политической окраски.

ЮРЬЕВ. Отвечает Ге. Здесь есть тонкость, меняющая дело по существу. Мы хотим оградиться от вмешательства, но наша автономия не выработана. Если бы у нас уже была автономия, мы бы сумели перешагнуть через препятствие, но ее у нас нет – и мы должны сноситься с бывшей конторой, с чужими людьми. По этому одному автономия немыслима.

ЛЕШКОВ. Ввиду заявления части труппы об уходе 21-го наш репертуар нарушен и предстоит срочная работа по репертуару. Он предлагает срочно перейти к выборам комиссии по разработке автономии.

СУДЬБИНИН. Луначарский полагает, что театрам не нужен комиссар. Он сейчас временно, да и не по театрам, а по Ликвидационной комиссии по делам бывшей Канцелярии, созданной не нами, а бывшей государственной властью.

ДОЛИНОВ. Ставит на голосование предложение Лешкова и предлагает собранию считать инцидент, связанный с уходом группы, исчерпанным.

ЮРЬЕВ. Считает, что инцидент только что возник. Тут есть наличность катастрофы и разрушения.

ДОЛИНОВ. Ставит вопрос на голосование.

Большинство при 10 воздержавшихся считает вопрос исчерпанным и стоит за то, чтобы перейти к избранию в комитет по выработке автономии.

ДОЛИНОВ. Голосует формулу: «Одобряет ли общее собрание действия Временного комитета?»

Большинство за одобрение.

Всех записок подано 32. Избранными оказались:

Калугин (27), Надеждин (25), Мейерхольд (24), Уралов (23), Домашева (13).

Кандидаты:

Вивьен (7), Лешков (6).

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ объявляет заседание закрытым в 5 ч. вечера.

Председатель А. Долинов

Подпис. маш. текст.

СПбГМТиМИ. Ф. 66. КП 7042/17 а. Л. 1–2 об.

Протокол общего собрания труппы Александринского театра

21 января 1918 г.

в 12 час. дня

Председательствует – Долинов.

После многих отказов от секретарства таковое снова было предложено Д.Х. Пашковскому, поставившему на вид, что он как член Временного комитета и докладчик от такового не может секретарствовать. Ввиду же настояний Д.Х. Пашковский просил у собрания, ввиду вышеуказанной справки, особого вотума и доверия ему как секретарю. Собрание вотировало доверие Д.Х. Пашковскому как секретарю.

Повестка дня

1) Доклад Временного комитета государственных Александринского и Михайловского театров.

2) Сообщение о ведомости жалованья и суточных.

3) Текущие дела.

Докладчиком от Временного комитета государственных Александринского и Михайловского театров выступил Л.С. ВИВЬЕН, содокладчиком Д.Х. ПАШКОВСКИЙ.

I) Репертуар. Ввиду невозможности точно установить, по известным причинам (сроки 21, 26 января и «до выяснения автономии»), наличный состав труппы комитет объявил репертуар, рассчитанный лишь на лиц, не заявивших ни о каких сроках и желающих прежде всего не прерывать жизни театра. Ввиду этого пришлось с репертуара снять некоторые ходовые пьесы, которые должны были пойти. Отложено выполнение объявленных абонементов в Михайловском театре. Возобновлена пьеса «Не все коту масленица», с новым составом исполнителей, которому Комитет не смог дать нужное количество репетиций, который и без того перегружен экстренно выпавшей работой. В нескольких пьесах текущего репертуара пришлось сделать экстренные замены отдельных исполнителей, что тяжело по работе, вызвало ряд репетиций и мешает приступить к срочной планомерной работе.

До сего дня прежние Художественно-репертуарные комитеты дел своих не сдали и плана сезона не передали новому органу. Комитет постановил предложить им сдать дела в спешном порядке.

Дальнейший репертуарный план распадается на: экстренный и нормальный. Экстренный: выполнение объявленных абонементов с пересмотром анонсируемых пьес (констатировано перегружение пьесами Островского); устройство в ближайшее время двух спектаклей (по одному в театре) для народа, с краткими вступительными словами об авторе и пьесе, с удешевлением (возможным) цен на места, с изъятием продажи билетов из касс и распространением билетов на местах чрез культурно-просветительные организации с представлением возможности Анкетной комиссии совещательного Театрального совета при комиссаре просвещения использовать в своих целях два данных спектакля; пересмотр вопроса о возобновлении пьесы «Таланты и поклонники»; по оценке и принятию пьес «Конец рода Коростомысловых»[48], «Легенда» Л.Н. Толстого[49] и «Савва» Л. Андреева устроить чтение означенных пьес перед труппой, пригласив на него представителей драматической литературы, критиков и знатоков театра.

Что касается основного репертуара, то он требует основательного исправления и предугадывает следующие категории: пьесы музейно-анатомического направления преимущественно оригинальные, но и с полным отражением иностранного репертуара из лучших классических пьес; 2) пьесы историческо-литературно-театральные, идущие для новых поколений учащейся молодежи, допускающие, быть может, сохранение абонементов; 3) текущий драматический репертуар; 4) новинки театра и, наконец, 5) цикл спектаклей для народа.

II) Личный состав труппы. В данный момент состав надо подразделить на три части: 1) основной, действующий; 2) часть, находящаяся в отпусках по болезням и др. причинам, и 3) часть, сохраняющаяся условно, или до 21-го, или до 28-го, или до ответа труппы на четыре ультимативных пункта заявления группы, или до выяснения физиономии автономии, имеющей быть опубликованной государственной властью. По отношению к первой группе комитет адресуется с просьбой об активном, экстраординарном сотрудничестве путем заявлений о готовности принять для исполнения отдельные поручения; просьба без стеснений, но в письменной форме заявлять комитету отдельные пожелания, указания и советы; работы комитета широко гласны, планомерные запросы с удовольствием будут удовлетворены. По отношению ко второй группе комитет циркулярно справляется о состоянии здоровья и возможном сроке возобновления работ отдельным членам [sic!]. По отношению к третьей группе – комитет принимает к сведению как отдельные, так и гуртовые заявления, но не считаем возможным, по технике ведения дела, предоставлять работу лицам, заявившим о сроке, но сохраняем за собой право, в пределах заявленного срока, привлечь по своему усмотрению нужного члена из группы, заявившей о сроке.

III) О Комиссии по выработке проекта автономии. До сих пор далеко еще не все нужные материалы от прежних организаций (Организационная комиссия, комиссия «десяти» и т.д.) поступили в комиссию; мало поступило и от отдельных членов труппы. Метод работы намечен: собственное конструирование, вариации в зависимости от поступившего материала, корректив у сведущих специалистов; доклад и утверждение обоими театрами; передача в законченном и утвержденном виде во Временный комитет для представления государственной власти.

IV) О Ликвидационной комиссии по делам бывшей Канцелярии при главноуполномоченном. Ввиду вторичного сообщения со стороны Ликвидационной комиссии о предоставлении одного из пяти мест в Лик-

видационной комиссии для делегата от нашей труппы; ввиду того что ликвидация соединена с образованием делопроизводства и материалов бывшей Конторы Дирекции; ввиду того что впредь до сформирования специальных канцелярий при автономных театрах (с полным подчинением, как исполнительных органов, театрам) все делопроизводство текущего момента по Александринскому и Михайловскому театрам возложено властью на эту же Ликвидационную комиссию, – Временный комитет постановил: кооптировав своего избранника из упомянутой выше 1-й части состава труппы, снабдив его должными полномочиями, делегировать его на правах равноправного члена в означенную Ликвидационную комиссию и поручить ему всегда входить по делам театров наших со всеми членами их – непосредственно. Вместе с сим, в помощь ему, избрать еще одного члена труппы, прося последнего, по взаимному уговору между собой, разделить труд с первым и в случаях голосований в отсутствие одного делегата принимать на себя равный, решающий голос, о чем довести до сведения Ликвидационной комиссии.

Вместе с сим докладчик сообщил, что 20-го сего января им была принята специальная делегация (в количестве пятерых) от кадра бывших служащих Канцелярии с просьбой оказать содействие в получении аудиенции у комиссара просвещения и о поддержании у него же их ходатайства о более мягкой и справедливой, в материальном отношении, технике ликвидации Канцелярии; делегация сообщила, что ни о восстановлении Канцелярии, ни о сохранении службы для всего коллектива бывших чиновников Канцелярии они не собираются ходатайствовать, принципиально соглашаясь с объявленной точкой зрения, что они подчеркивают внеполитичность их коллектива и готовность подчиниться государственной власти; что они забастовки не объявляли, а лишь просили отсрочить ответ для запроса труппам, солидарность действий с которыми они объявили, имея в виду о сем свою резолюцию и ответы трупп, а также заявления отдельных артистов. Учитывая все это, комитет объявил о невозможности для себя принять роль посредника и ходатая. В частном же порядке отдельные члены комитета инспирировали [sic!] имеющимися проверенными сведениями и высказали принципиальное согласие по поводу произошедшего. Комитет подтверждает свое решение по этому поводу и сообщает, что, при надобности, детально ознакомится как с имеющимся материалом, так и с объяснениями отдельных членов труппы. Вот, в общем, чем руководствовался комитет на первом, им созванном, общем собрании Союза артистов Александринского театра (сегодня

же), когда внес свое предложение общему собранию союза прежде производства расчета имеющегося фонда союза сделать отчисление определенной суммы и увеличить ее путем устройства частного спектакля – для образования фонда товарищеской помощи отдельным нуждающимся членам коллектива бывших служащих Канцелярии и Конторы. Вместе с сим комитет обращается к каждому члену труппы с просьбой посильно помочь бывшим служащим в приискании новой службы.

V) Комитет постановил вести ежедневные письменные отчеты о жизни театра, внося их в особый журнал. Раз в неделю комитет знакомится с накопившимся материалом и принимает по сему ряд нужных мер. Сверх сего комитет находит необходимым организовать наблюдение за спектаклями из зрительного зала, что поможет исполнению взаимной нашей общей задачи – наибольшая художественная высота наших спектаклей.

VI) Комитетом был делегирован один из членов в совещательный Театральный совет при комиссаре просвещения. Делегат Д.Х. Пашковский подробно сообщил о своей миссии, особенно подчеркнув общегосударственность, внеполитичность и беспартийность этой организации интеллигентных сил Искусства на служении всему народу Родины. Делегат сообщил, что он был избран равноправным членом в: 1) Центральное бюро Совета и в 2) секцию Совета – в «артистическо-педагогическую».

VII) Ввиду поступившего в комитет заявления от Ликвидационной комиссии по делам бывшей Канцелярии – комитет покорнейше просит всех членов труппы, взявших книги из нашей Центральной библиотеки, немедленно и спешно вернуть все взятое, охраняя тем и интересы соответствующих бывших служащих бывшей Канцелярии. Возврат можно производить или через нашего делегата-члена Ликвидационной комиссии, или через Временный комитет.

VIII) Ввиду поступившего от Е.П. Карпова заявления о сложении с него обязанностей и полномочий как с бывшего управляющего труппой – комитет предлагает высказать Е.П. Карпову письменно благодарность за понесенные труды и уведомление, что считает Е.П. Карпова отныне свободным от возложенных обязанностей и прав.

Далее комитет сообщил, что им затребовано от Ликвидационной комиссии составление ведомостей суточных и жалованья за текущий январь. При сем: 1) в отношении личного состава комитет постановил придерживаться в исчислениях по первой категории личного состава – месячной нормы, по 2-й – принять во внимание предоставление отпусков и без сохранения содержания и по 3-й категории – ввести суточный рас-

чет в зависимости от индивидуальных заявлений о сроках (21, 26 января). Что же касается вычетов и удержаний, то произвести их в обычных нормах, игнорируя «декрет о займах» или отмены вычетов по лазаретам. Хотя Ликвидационная комиссия и заявила, что в случае изъявления вами желания не производить эти вычеты они не будут произведены, ваш Временный комитет, стоя на принципиальной позиции, не нашел возможным, впредь до решения вопроса об автономии, менять прежние нормы и возбуждать новые ходатайства, тем более что если вопрос об автономии разрешится благополучно, то и удержания подлежат возвращению. Так же дело обстоит и о пособиях, об общем пересмотре норм оплаты вашего труда, – все Комитетом отмечено [sic!] впредь до решения основного, принципиального вопроса о нашей автономии.

Председательствующий, А.И. ДОЛИНОВ, предложил собранию обмен мнениями по докладу.

Е.П. СТУДЕНЦОВ (вне очереди). Сообщил, что группа членов труппы, внесших в прошлое общее собрание свое коллективное заявление в письменной форме, уполномочила его довести до сведения общего собрания, что группа, вся, решила срок пребывания своего в труппе с 21-го продлить до 28 января и просит общее собрание в письменной форме дать по сему свой ответ.

В дальнейшем выяснилось, что определенные сроки (21, 26 января) появились на общем собрании, а не поставлены труппой; что самое срочное сохранение группы в труппе зависит от неполучаемого до сих пор ответа общего собрания на четыре ультимативные пункта[50].

Д.Х. ПАШКОВСКИЙ. Заявил, что 1) в делах общего собрания, как и Временного комитета, не имеется ни оригинала, ни копии письменного заявления группы; 2) что и общему собранию и Временному комитету не известен персональный законченно-фиксированный состав группы (ибо последняя заявляет о возрастании количества ее состава, запись не закрыта) и 3) что в виду вышеизложенного, как уже было доложено, Временный комитет лишь принимает к сведению заявления не отдельной группы и посему не может рассчитывать при составлении репертуара на членов группы. Что же касается ответов на четыре пункта ультиматума, то при рядовых общих собраниях труппы и есть ответ. Так, по п. 1 о гарантировании автономии ясно, что таковая государственной власти не предъявлена, но государственная власть считает и признает государственные театры учреждением автономным и в ожидании предъявлен-

ной автономии никакого вмешательства во внутренние дела автономных театров не предвидит с своей стороны. Общему собранию угодно было удовлетвориться таковым ответом власти. По п.п. 2, 3 и 4 на предъявленный делегатами запрос к власти последняя заявила, что должности главноуполномоченного и управляющего труппою, как и Контору или Канцелярию, она рассматривает как учреждения, созданные не автономными театрами, а прежним правительством, а посему новая власть и не усматривала нарушения автономных прав в упразднении за ненадобностью деталей государственного строительства прежней власти. Вопрос персональный здесь роли не играл, и если по автономии правомочно в жизни театров наших опять появятся Ф.Д. Батюшков и Е.П. Карпов, то власть и здесь не встанет на личную почву.

Машинопись.

СПбГМТиМИ. Ф. 66. КП 7042/18. Л. 1–4.

КОММЕНТАРИИ

Вступительная статья

1 Подробнее см.: *Гордеев П.Н.* Комиссар М.П. Муравьев и первая попытка большевиков подчинить государственные театры // Революция 1917 года в России: Новые подходы и взгляды: Сб. науч. статей / Редкол.: А.Б. Николаев (отв. ред. и отв. сост.), Д.А. Бажанов, А.А. Иванов, С.М. Ляндрес. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2021. С. 137–156.

2 Переписка по вопросам, связанным с событиями в октябре 1917 г. – РГИА. Ф. 497. Оп. 6. Д. 5129. Л. 7.

3 См.: *Рабинович А.* Революция 1917 года в Петрограде: Большевики приходят к власти. М.: Весь Мир, 2003. С. 362, 363.

4 Дневниковые записи и мемуарный очерк Ф.Д. Батюшкова о его пребывании на посту главноуполномоченного по государственным театрам в 1917 году (из собрания Рукописного отдела Пушкинского Дома) / Публ. П.Н. Гордеева // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2013 год / Отв. ред. Т.С. Царькова. СПб.: Дмитрий Буланин, 2014. С. 368, 369.

5 В театрах // Наш век. 1917. № 1, 30 нояб. С. 3.

6 Там же.

7 Пессимизм все более проникал и в руководящие круги театрального ведомства. 30 ноября Ф.Д. Батюшков писал уполномоченному по Малому театру А.И. Сумбатову-Южину: «…впредь ничего нельзя угадать, ибо большевистская авантюра не пошатнулась и после созыва Учредительного Собрания, которое, как Вы знаете, попросту разогнали, и арестуют кадетов и всех инакомыслящих <…> Даже не знаю, на что теперь надеяться. Чудес не бывает, а чудо нужно» (Письма Батюшкова к А.И. Сумбатову-Южину. – РГАЛИ. Ф. 878. Оп. 1. Д. 688. Л. 16).

8 Театральная хроника // Ночь. 1917. № 1, 22 нояб. С. 7.

9 См.: Государственная русская драматическая труппа. Сезон 1917–1918 гг. – ОР РНБ. Ф. 340. № 16. Л. 3–4 об.

10 Ф.Д. Батюшков был инициатором создания подобной организации. В начале ноября (между 1 и 5) он записал в дневнике, перечисляя то, что еще предстоит сделать: «Объединение артистов Государственных театров (организовать Союз)» (Дневниковые записи и мемуарный очерк Ф.Д. Батюшкова о его пребывании на посту главноуполномоченного по государственным театрам в 1917 году… С. 373).

11 Подробнее см.: *Гордеев П.Н.* «Совет по управлению государственными театрами»: последняя попытка Ф.Д. Батюшкова противостоять большевикам // Герценовские чтения 2020: Актуальные проблемы русской истории: Сб. науч. и уч.-метод. трудов / Редкол.: А.Б. Николаев (отв. ред. и отв. сост.), Л.Г. Рогушина, Т.Г. Фруменкова. СПб.: Астерион, 2020. С. 330–334. В бумагах Батюшкова сохранился и вариант устава Союза артистов Александринского театра, практически полностью повторяющий принятый в середине ноября устав Союза служащих бывшего Министерства двора (к которому также имел отношение Батюшков, избранный в Исполнительный комитет этого союза). На рубеже 1917–1918 гг. труппа обсуждала именно этот вариант: [Устав Союза артистов Александринского государственного театра]. – ИРЛИ. № 15641. Л. 1–2 об.; Протоколы и постановления заседаний и общих собраний служащих Канцелярии Министерства Императорского Двора о бойкоте Советской власти. – РГИА. Ф. 472. Оп. 66. Д. 611. Л. 4, 6–10 об.; Союз артистов Александринского театра // Новая Петроградская газета. 1918. № 4, 7 янв. С. 3.

12 Государственная русская драматическая труппа. Сезон 1917–1918 гг. – ОР РНБ. Ф. 340. № 16. Л. 1, 5. Протокол собрания пока не выявлен.

13 *Смирнова-Сазонова С.И.* Дневник за 1917 год: Автограф. – ИРЛИ. Ф. 285. № 67. Л. 65–66. Когда Смирнова-Сазонова пишет о «старье», она имеет в виду, что премьера «Венецианского купца» в Александринском театре состоялась почти полвека назад (8 января 1860 г.). Спектакль многократно возобновлялся.

14 См.: *Золотницкий Д.И.* Академические театры на путях Октября. Л.: Искусство, 1982. С. 34; Торжественное заседание в Александринском театре // Известия Центрального Исполнительного комитета и Петроградского совета рабочих и солдатских депутатов. 1917. № 247, 9 дек. С. 3; *Луначарский* [*А.В.*] К инциденту в Александринском театре // Там же. № 249, 12 дек. С. 8; Захват Александринского театра // Обозрение театров. 1917. № 3604, 12 дек. С. 4.

15 Первые мероприятия Наркомпроса по управлению театрами (декабрь 1917 г.) / Подгот. В.Д. Зельдович // Исторический архив. 1959. № 1. С. 53–56; «В лице Вашем имеем дело с кристально чистым человеком»: Письма деятелей культуры Ф.Д. Батюшкову. Декабрь 1917 г. / Подгот. П.Н. Гордеев // Там же. 2016. № 1. С. 143–151.

16 Об учреждении Петроградского акционерного общества театральных предприятий. – РГИА. Ф. 23. Оп. 13. Д. 819. Л. 1, 2, 4 об., 21, 25, 36; Весь

Петроград на 1917 год. Пг.: Т-во А.С. Суворина – «Новое время», 1917. Отд. III. С. 9, 162, 166; *А. Ив.* [*Иванов А.С.*]. Давыдов Александр Михайлович // Театральная энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия, 1963. Т. 2. С. 265.

17 Все трое приходились двоюродными братьями известному литературоведу С.А. Венгерову (родным братом Я.З. Алапина был знаменитый шахматист С.З. Алапин) и принадлежали к состоятельным семьям с меценатскими традициями, близким художественному миру, см.: *Венгерова П.* Воспоминания бабушки: Очерки культурной истории евреев России в XIX веке. Иерусалим: Гешарим; М.: Мосты культуры, 2003. С. 166, 257, 332; *Гинцбург Е.И.* Воспоминания юности. СПб.: Культурно-просветительское т-во, 2016. С. 21–25, 34–39, 70–73; *Зайцев М.* Шахматное наследие Алапина // [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://chesspro.ru/thesaurus/alapin (последнее обращение: 13 декабря 2021 г.); *Кентлер А.* Сюрпризы Пушкинского Дома. Ч. 2: Алапин // [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://e3e5.com/article.php?id=1703 (последнее обращение: 13 декабря 2021 г.).

18 Об учреждении Петроградского акционерного общества театральных предприятий. – РГИА. Ф. 23. Оп. 13. Д. 819. Л. 37, 43–44 об.

19 *Смирнова-Сазонова С.И.* Дневник за 1917 год. – ИРЛИ. Ф. 285. № 67. Л. 118–119. 21 декабря, описывая разговор своей дочери Л.Н. Шуваловой с артисткой Н.Г. Коваленской, писательница уже в более благожелательном тоне высказалась об идее переезда труппы в «Аквариум»: «…в первом часу ночи Коваленская звонит ей, что она и Люба выбраны в кандидаты членов комитета, и прибавляет, что в театре для них зловещие признаки. Может, “Аквариум” будет их последним прибежищем, а из казенных театров большевики их погонят. Там теперь начнут хозяйничать низшие служащие. Батюшков, например, разрешил взять казенные костюмы для спектаклей Александринской труппы в Народном доме, а старший бутафор запретил. События идут с ужасной быстротой, и, может быть, актеры доигрывают последние дни в Александринском театре. Не признали большевиков – вон!» (Там же. Л. 129–130).

20 См.: Переписка с администрацией русской драматической труппы. – РГИА. Ф. 497. Оп. 6. Д. 5120. Л. 25.

21 Первые мероприятия Наркомпроса по управлению театрами (декабрь 1917 г.)… С. 60.

22 *Бакрылов Владимир Васильевич* (1893–1922) – левый эсер, впоследствии фольклорист-любитель, составитель свода материалов «Комедии о царе

Максимилиане». На рубеже 1917–1918 гг. А.В. Луначарский назначил его «правительственным комиссаром государственных театров»; в этом качестве Бакрылов с отрядом солдат осуществил 2 января 1918 г. захват здания Управления государственными театрами, уволил Ф.Д. Батюшкова и чиновников Канцелярии главноуполномоченного, а затем в течение нескольких недель управлял театрами и «усмирял» их: *Розанов Ю.В.* Фольклорист и театральный деятель Владимир Бакрылов: Страницы биографии // Вестник Вологодского гос. ун-та. Сер.: Гуманитарные, общественные, педагогические науки. 2018. № 3. С. 32–36.

23 См.: *Бертенсон С.Л.* Вокруг искусства. Холливуд: [б.и.], 1957. С. 242, 243; Кузнецов Е. Примечания // Безпалов В.Ф. Театры в дни революции 1917. Л.: Academia, 1927. С. 120.

24 Батюшков Федор Дмитриевич. Черновик запроса к Художественно-репертуарным комитетам. – ИРЛИ. № 15636. Л. 1–1 об.

25 *Бертенсон С.Л.* Вокруг искусства… С. 242.

26 См.: Реквизиция «Аквариума» // Новая Петроградская газета. 1918. № 6, 11 янв. С. 2; Будут ли продолжаться спектакли? // Там же; Судьба Александринского театра // Там же. № 7, 12 янв. С. 4; Последние минуты // Там же; Александринцы в «Аквариуме» // Там же; *Р.* [*Розенберг И.С.*]. Е.П. Карпов подал в отставку: (Беседа с Е.П. Карповым) // Там же. № 10, 16 янв. С. 4; В Александринском театре // Там же; Задачи делегации // Там же.

27 См.: О службе артиста русской драматической труппы Доната Пашковского: Машинопись и автограф. – РГИА. Ф. 497. Оп. 13. Д. 793. Л. 1, 45–45 об.; *Сбоева С.* Пашковский Донат Христофорович // Национальный драматический театр России. Александринский театр. Актеры. Режиссеры: Энциклопедия / Гл. ред. А.А. Чепуров. СПб.: Балтийские сезоны, 2020. С. 544.

28 Жизнеописание Доната Христофоровича Пашковского. 1927 г. Автограф. – СПбГМТиМИ. Ф. 45. ГИК 20912/1. Л. 2 об.

29 Национальный драматический театр России. Александринский театр. Актеры. Режиссеры: Энциклопедия. СПб., 2020.

30 Актеры Александринского театра дорожили своим артистическим фойе. В составленном еще до революции, в 1915–1916 гг., проекте устава Общества артистов Императорского Александринского театра одной из целей общества и его комитета объявлялось «попечение об артистическом фойе Александринского театра, о музее и библиотеке при нем». Когда в сентябре 1917 г. александринцам предстояло на время покинуть театр в связи с проведением в его стенах Демократического совещания,

в прессе отмечалась особая забота, проявленная ими об артистическом фойе, представлявшем «главную ценность для артистов», в связи с чем все проходы в фойе из зрительного зала заколотили на время совещания: Об утверждении правил Товарищества артистов труппы императорского Александринского театра. – РГИА. Ф. 472. Оп. 50. Д. 1512. Л. 10, 12; Артисты Александринского театра заколотили свое фойе // Петроградская газета. 1917. № 216, 14 сент. С. 13.

31 Китайский театр (название связано с исполненными «в китайском вкусе» интерьерами и отчасти фасадами здания) был построен в Царском Селе в 1778–1779 гг., в период увлечения Екатерины II стилем шинуазри. Вплоть до революции в нем время от времени давались представления, преимущественно артистами императорских театров и европейскими гастролерами: *Зимин И.* Александровский парк Царского Села. XVIII – начало XX в.: Повседневная жизнь Российского императорского двора. М.: Центрполиграф, 2017. С. 104–118.

32 Знаменитые итальянские актеры Томмазо Сальвини (1829–1915) и Элеонора Дузе (1858–1824) в конце XIX – начале XX в. несколько раз приезжали в Россию с гастролями. Неоднократно посещала Петербург и великая актриса Мария Николаевна Ермолова (1853–1928).

33 Ранее в протоколе после слова «день» стояло «утром продолжение Собрания», затем слово «утром» было зачеркнуто и от руки вписано: «решение этого вопроса».

34 В заголовке протокола стоит номер («Протокол № 10»); предыдущие заседания состоялись в апреле–сентябре 1917 г.

35 Актриса Н.Л. Тираспольская, уволенная из Александринского театра в 1916 г., год спустя примкнула к сторонникам большевиков и в ноябре 1917 г. пыталась организовать визит А.В. Луначарского на общее собрание труппы Александринского театра, рассчитывая с помощью наркома вернуться в труппу, где ее недолюбливали (расчет оказался верным, в 1918 г. она была зачислена в театр). См.: *Гордеев П.Н.* Казус Тираспольской: История о том, как уволенная актриса вернулась на сцену при помощи большевиков // Революция 1917 года в России: Новые подходы и взгляды: Сб. науч. статей / Редкол.: А.Б. Николаев (отв. ред. и отв. сост.), Д.А. Бажанов, А.А. Иванов. СПб.: ЭлекСис, 2017. С. 149–155.

36 Вероятно, А.И. Долинов тем самым призвал артистов снизить гонорарные ожидания или же менее тщательно относиться к репетициям и спектаклям; присутствующие не вполне поняли, что он имел в виду (см. ниже выступление М.Д. Прохоровой).

37 *Войцеховский Владимир Иванович* – суфлер Александринского театра.

38 Александринцы начали выступать в «Аквариуме» в конце декабря 1917 г. См.: *Двинский*. Эхо // Наши ведомости. 1917. № 1, 28 дек. С. 8.

39 *Рюдман Николай Эдуардович* (1866–после 1917) – чиновник Кабинета Его Величества (в 1917 г. – вр. и. о. управляющего бывшим Кабинетом), 4 ноября 1917 г. был назначен Ф.А. Головиным (комиссаром Временного правительства над бывшим Министерством двора, отбывшим в Москву еще до Октябрьской революции) «временно исполняющим обязанности комиссара» (см.: *Гордеев П.Н.* Комиссариат Временного правительства над бывшим Министерством двора // Российская история. 2017. № 2. С. 68, 69, 76, 77). Таким образом, в ноябре–декабре 1917 г. Рюдман являлся для всего бывшего придворного ведомства (к которому относились и казенные театры) высшим руководителем – разумеется, с точки зрения тех, кто не признавал власть большевиков.

40 *Бровкин Федор Григорьевич* (1885–1942) – один из лидеров театральных рабочих, служивший в Александринском театре осветителем. См. о нем: *Гордеев П.Н.* Государственные театры России в 1917 году. СПб., 2020. С. 531.

41 30 декабря 1917 г. А.В. Луначарский издал распоряжение (разосланное труппам петроградских государственных театров) о переходе всей власти в театральном ведомстве в руки Театрального совета, «состоящего из представителей всех групп театров», и упразднении должностей управляющих труппами, функции которых передавались «автономным комитетам»: [Ко всем артистам и работникам Государственных театров]. – СПбГМТиМИ. Ф. 68. ГИК 23238/5. Л. 7.

42 Протокол самого собрания не выявлен. Текст постановления также публиковался в прессе: Театральное эхо // Новая Петроградская газета. 1918. № 4, 7 янв. С. 4.

43 Имеется в виду В.В. Бакрылов.

44 В тексте только окончание фамилии, расшифровка дана в соответствии с приведенными далее инициалами.

45 *Уралов* (*Коньков*) *Илья Матвеевич* (1874–1920) принадлежал к «левой» части труппы, был одним из немногих в Александринском театре сознательных сторонников большевиков. С его стороны вполне естественной была поддержка Н.Л. Тираспольской, также демонстрировавшей лояльность новым властям. Подробнее о взглядах Уралова см.: *Гордеев П.Н.* И.М. Уралов: Артист-большевик на императорской сцене // Вестник Сургутского гос. пед. ун-та. 2015. № 5. С. 94–98.

46 Первоначально в тексте стояло «захватившими власть», затем от руки эта формулировка была исправлена на более мягкую.

47 Всего обращение подписали 23 человека, в том числе не менее 20 артистов и артисток Александринского театра (одну фамилию разобрать не удалось). Кроме них обращение также подписали суфлер В.И. Войцеховский и Я.А. Курганов (настоящая фамилия Гишплинг), принятый 1 декабря 1917 г. в Александринский театр на должность помощника режиссера: Государственная русская драматическая труппа. Сезон 1917–1918 гг. – ОР РНБ. Ф. 340. № 16. Л. 7.

48 Пьеса Р.П. Кумова.

49 Речь идет о пьесе Л.Н. Толстого «Петр Хлебник». См. комментарии Ю.П. Рыбаковой к этой пьесе в изд.: *Толстой Л.Н*. Собр. соч.: В 22 т. М., 1982. Т. 11. С. 501, 502.

50 Этот абзац, судя по контексту, не относится к речи Е.П. Студенцова, а представляет собой сделанное секретарем резюме последующего обсуждения.

ТЕАТРАЛЬНЫЙ АГОН В ПОЛИТЕХНИЧЕСКОМ

Диспут на тему «Суд над театральным сезоном 1925/1926 гг.»

Публикация, вступительная статья
и комментарии В.В. Иванова

Материалы театральных диспутов 1920-х гг. – важный исторический источник. На протяжении бурного десятилетия характер вспыхивавших дискуссий менялся. Варьировалось не только содержание, но и цели, средства, сама организация диспутов. К сожалению, история этой важной составляющей театрального процесса до сих пор не написана и остается только в виде отдельных опубликованных и даже не всегда прокомментированных сюжетов.

В первые послереволюционные годы основная полемическая активность разворачивалась на левом фланге искусства, где эпицентром была деятельность Вс.Э. Мейерхольда. Неистовая сшибка мнений в спорах о будущем театра протекала во многом стихийно, отражала и продолжала конфликты и перепалки в прессе. Диспуты-суды претендовали на большую взвешенность, и в системе «левое – правое» переместились ближе к условной середине.

Пожелтевшие, хрупкие листы стенограмм хранят неотшлифованный голос времени с неизбежным словесным мусором, повторениями, оговорками. И это при том, что мы читаем не прямой документ: речи выступавших с той или иной степенью точности записывались, а затем стенограммы расшифровывались, что на каждом этапе привносило в документ элемент переработки.

Ценность дошедших до нас записей заключается еще и в том, что далеко не все представленные в них позиции и аргументы были сформулированы в печатном слове.

Аналогичный публикуемому диспут в форме суда над предыдущим театральным сезоном состоялся в начале мая 1925 г.[1] в большой аудитории Политехнического музея, ставшей основной площадкой для всевозможных культурных и политических агонов, и прошел, судя по отзывам в прессе, не очень удачно. Язвительная заметка в «Новом зрителе» передает впечатление не только непосредственно о диспуте, но и раскрывает организационную механику, уже ставшую к тому моменту привычной. «Началось с того, что обычно в таких случаях происходит: на внушитель-

ных размеров афишах значились десятки имен, достаточно громких, чтобы большая аудитория Политехнического музея оказалась битком набитой. “Имена”, зная, видно, по опыту, к чему на деле наши диспуты сводятся, на 9/10 не явились. Полностью была представлена одна только защита в лице Маркова, Блюма и Марголина. Вся тяжесть обвинения пала на Якулова и Шершеневича – остальные обвинители отсутствовали. Из экспертов – а их на афише значился не один десяток – пришел лишь Волконский. Честно явился председатель суда Немирович-Данченко», который «начал с заявления, что кроме МХАТ’ов никаких других театров не посещал, ни одной постановки не видел»[2]. Столь же иронично пройдясь и по обвинителям, и по защитникам, журналист подвел итог обсуждению, длившемуся четыре часа: «Отчетный диспут лишний раз подтвердил, как глубоко у нас развито уважение к публике: собирают не одну тысячу людей, чтобы к вопросу действительно серьезному подойти со всей серьезностью… водевиля»[3].

Сохранились свидетельства и об аналогичных диспутах последующих лет. В 1927 г. «суд» проходил под председательством критика В.И. Блюма, слово имели М.Б. Загорский, А.Р. Орлинский, М.И. Левидов, В.Ф. Плетнев, Г.М. Ярон. Из «первачей» присутствовал только А.Я. Таиров. «Кроме перечисленных ораторов в прениях выступали еще тт. Лойтер, Грипич и др. Диспут, в общем, прошел без особого оживления»[4].

В 1929 г. заметка в «Вечерней Москве» о подобном «суде» начиналась словами:

«Прав был тов. О. Литовский, когда заявил с трибуны:

– Такие суды пора бы уже не устраивать!

Один за другим выступали с речами именитые деятели театров. А “зрители” сохраняли “печать молчания” и в прениях не участвовали. Даже из подававшихся записок видно было, что аудитория интересуется главным образом “Почему нет Мейерхольда и Таирова?”, “Отчего не выступает Завадский?”. Какой-то весельчак прислал записку: “Мейерхольд здесь – сидит в 14 ряду”, и председатель тщетно приглашал отсутствовавшего народного артиста подняться на эстраду.

О чем же говорили именитые деятели театров? Хвалили постановки своих театров, хулили чужие и… взасос ругали критику. В.И. Немирович-Данченко предложил даже “устроить суд над печатью”. Конкретных фактов греховности прессы никто, однако, не приводил. Обвинения, носившие до смешного расплывчатый характер, упирались в одно – “нечуткость критики”»[5].

Форма судопроизводства, вторгаясь в театральную сферу, приобретала игровой характер, временами переходящий в игривый. Участникам приходилось исполнять роли прокуроров, защитников, судей и даже самих себя. Соблюдение равновесия между серьезностью содержания и игровой подачей давалось трудно.

А.В. Луначарский, председательствовавший на публикуемом здесь диспуте 1926 г., решил придать ему серьезность, соответствующую задаче – обсудить итоги сезона. Находя форму «суда» «забавной» и подчеркивая ироническую дистанцию, от задачи не отступал.

Существовали причины его настойчивости.

Еще перед открытием сезона 1925/1926 гг. Луначарский в статье «Театральная Мекка» сулил: «Предстоящий сезон обещает быть очень интересным и, пожалуй, даже превзойдет богатый крупными спектаклями прошлый сезон»[6]. Представление его итогов в жанре водевиля вряд ли соответствовало планам Луначарского.

К составу выступающих, во многом повторявшему прежние обсуждения, он добавил «судей». «Судьи», конечно, участвовали и в прежних диспутах (без них и суд – не суд), но пресса их не заметила. Теперь в этом качестве выступили те, кого не заметить было трудно. О.Д. Каменева, крупный функционер в области культуры, в сезоне 1925/1926 гг. директор Театра Революции, и П.С. Коган, председатель научно-художественной секции Государственного ученого совета Наркомпроса и президент Государственной академии художественных наук. На эти роли были назначены люди, не только разделявшие убеждения наркома, но и проводившие его театральную политику. Подобное решение свидетельствует о том, что Луначарский, значимость которого в формировании театральной картины трудно переоценить, был нацелен на оправдательный приговор.

То, что в дискуссии о сезоне в подсудимых оказалась политика Наркомпроса, не упустил из вида В.Г. Шершеневич: «…председателя можно сделать главным преступником, ибо Анатолий Васильевич есть руководитель всей культуры революционного времени, т.е. самый главный преступник». Тот ответственности с себя не снимал, о чем с гордостью высказался позже в обзоре сезона.

В диспуте явно догорали ожесточенные споры 1923 г., когда Луначарский, объявив футуризм буржуазным и изжившим себя, выдвинул лозунг «Назад к Островскому!» и предрек победу реалистического социально-содержательного искусства, отражающего революционный быт и обращенного к широким массам.

Тему он закольцевал в статье «Итоги драматического сезона 1925–1926 г.»: «Я могу считать мое предсказание полностью оправдавшимся»[7].

На первый взгляд, Луначарский был готов выслушать противников, хотя здесь не обошлось без лукавства. В «прокурорах» остались облегченные оппоненты из левого лагеря, остроумные, бенгальски-яркие, способные привлечь публику, и неглубокие – Г.Б. Якулов и В.Г. Шершеневич. Возможно, двусмысленность своего положения уловил Якулов, когда представил себя как шута рабоче-крестьянской власти, настаивая на привилегии шутов говорить правду. Серьезным обвинителем мог бы стать отсутствовавший Вс.Э. Мейерхольд. Не приняв ориентации на революционный бытовизм, он покинул Театр Революции, художественным руководителем которого был, после премьеры спектакля «Воздушный пирог» Б.С. Ромашова в постановке А.Л. Грипича (19 февраля 1925 г.), ставшего торжеством советской «рыжковщины»[8], как тогда любили браниться. По имеющимся сведениям, в «судах» он не принял участия ни разу.

Опоязовец и лефовец В.Б. Шкловский, представленный как «общественный обвинитель», констатировал, что «установка на материал» берет реванш у «установки на форму». Новое искусство рождается в лаборатории, а «превращать лаборатории в заводы – это значит запрещать завтрашний день». По его убеждению, то, что сегодняшнее искусство ориентируется на старые образцы, перекрашивая их в новые цвета, свидетельствует о «красном термидоре».

П.А. Марков, выступивший в качестве «эксперта», – в середине 1920-х гг. не только ведущий театральный критик, постоянный рецензент «Правды» (с 1924 г.), но и заведующий литературной частью МХАТа (с 1925 г.), где ему предстояло сыграть значительную, а в некоторых отношениях и определяющую роль в утверждении советской драматургии в репертуаре. Он и следовал политике Луначарского, и давал ей вольное толкование. Марков ядовито критикует «идеологический формализм», подменяющий «современное мироощущение». Не оспаривая складывающихся идеологем, он переводит разговор в широкий содержательный план, делает акцент на необходимости «осмысления тех материалов, которые принесла революция».

А.Я. Таиров, не находя советской пьесы, подобающей его художественной природе, осваивал современность на материале драматургии Юджина О'Нила, где искал нового социального реализма, способного раскрыть глубинные страсти современного человека. Уже была показана в Камерном театре «Косматая обезьяна» (14 января 1926 г.) и шла работа

над «Любовью под вязами», премьера которой состоялась 11 ноября. Не разделяя веселого настроения «прокуроров», хотя временами и сближаясь с ними в суждениях, он размышлял о сезоне с подкупающей откровенностью и серьезностью, отделявшими его от большинства других ораторов. Признавая обезличивание театра, из которого ушла человечность, он говорил о необходимости вернуться к лабораторной работе, где будут найдены театральные формы, способные передать «бурление всего человеческого общества» и «новую человечность».

Дисциплинирующее присутствие Луначарского принесло свои результаты, и «водевиля» удалось избежать: «“Суд” прошел – к сожалению многих постоянных посетителей дискуссий и диспутов – необыкновенно организованно, т.е. без скандалов. Все были на своих местах»[9].

Тщетно искать в стенограмме этого мероприятия полную картину театрального сезона. Казалось бы, вокруг «Петербурга» по Андрею Белому во МХАТе Втором с Михаилом Чеховым–Аблеуховым и «Виринеи» Л.Н. Сейфуллиной и В.П. Правдухина в Театре им. Евг. Вахтангова могли скреститься полемические шпаги. Но спектакли даже не упомянуты. Диспут характерен не полнотой охвата, а кризисной симптоматикой. Из кризиса театр вышел, как и предсказал В.Б. Шкловский, постаревшим.

Примечательно, что оправдательный приговор сезону выносится только на основе вердиктов «судей», которые единственные выступают в роли безоговорочных защитников. «Эксперт» лишь отчасти склонен к оправданию, а А.Я. Таиров в должности защитника и вовсе произносит: «виновен».

То, что стенограмма диспута находится в фонде А.В. Луначарского (РГАСПИ. Ф. 142), позволяет думать, что именно нарком обеспечил диспут стенографистками и сберег запись. Отметим, что Луначарский был завсегдатаем диспутов, но в его архиве хранится единственная стенограмма. Возможно, в его планы входило издание стенограммы как «полезной брошюры», о чем он говорил в заключительном слове.

В стенограмме исправлены грамматические ошибки, пунктуация и описки стенографисток.

Диспут на тему «Суд над театральным сезоном 1925/1926 гг.»

5 мая 1926 г.

Председательствует т. Луначарский.

Состав суда: члены суда: О.Д. Каменева[10], П.С. Коган[11].

ЛУНАЧАРСКИЙ. Товарищи! Театральный сезон этого года был, несомненно, очень богат и значителен. Я ни одной минуты не сомневаюсь, что театральный сезон города Москвы, впрочем не один уже год, был самым интересным в театральном отношении среди сезонов других больших мировых центров, но, конечно, как во всяком богатом сезоне, в нем были удачные и неудачные элементы. При том росте, который, несомненно, испытывает наш репертуар и наше театральное мастерство, налицо имеются также и болезни такого роста, и всякого рода могут быть очень нежелательные уклоны. Поэтому разобраться в этом сезоне, разобраться общественно и многосторонне, не в виде доклада одного какого-нибудь лица о своих вкусах и суждениях, а в виде дискуссии, на наш взгляд, любопытно. Эту дискуссию мы постарались организовать. Для того чтобы это не вылилось в обычный, довольно надоевший тип дискуссии в форме чего-то вроде судоговорения по поводу сезона, конечно, мы не будем придерживаться буквального подражания суду. Дело не в этом. Это просто внешняя форма, которая придаст нашему сегодняшнему вечеру некоторую забавность, но суть дела не в том, чтобы придать забавность, а в том, чтобы мы смогли вынести в результате сегодняшнего вечера известную сумму организованных суждений об имевшем место сезоне.

И в таком порядке, очевидно, будем работать: сначала дадим слово тем товарищам, которые взяли на себя роль обвинителей, и, вероятно, сезону достанется довольно тяжело. Затем в качестве защитников сезона будут выступать его прямые соучастники, прямые соучастники его успехов и, во всяком случае, преступлений: директора, режиссеры, артисты и т.д., те, которые откликнулись на призыв сегодняшней студенческой организации[12]. А затем выслушаем эксперта и, может быть, мнения из публики, если таковые здесь окажутся, после чего мы постараемся дать резюме на основе как действительно виденного в этом сезоне, так и в особенности на основании материала, который даст сегодняшняя дискуссия или судоговорение. Я даю слово главному обвинителю, республиканскому прокурору Георгию Богдановичу Якулову[13].

ЯКУЛОВ. Первое, что я должен заявить публике, это то, чего коснулся Анатолий Васильевич, но недостаточно прояснил. Конечно, какой же это суд, где можно председателя посадить на мое место, меня – на место обвиняемого и также председателя можно сделать главным преступником, ибо Анатолий Васильевич есть руководитель всей культуры революционного времени, т.е. самый главный преступник. (*Аплодисменты*.) Я понимаю, моя роль и подсудимого, и защитника, и гражданского истца, и общественного обвинителя чрезвычайно трудна. Этот суд есть суд шутов, конечно, шутов, но шуты, как известно, были теми людьми, которые умели говорить правду в забавной и искренней форме, которая была необходима. Но если шутов имели короли, то имеет право иметь и рабоче-крестьянское правительство. (*Аплодисменты*.) С шутом, который обычно был голосом из народа, конечно, всегда считались короли, потому что королям надо было проникнуть в ту самую среду, которая говорила голосом народа, и мы, артисты, работавшие в период революции, есть как раз те шуты, которые какими-то щупальцами старались нащупать ту среду, в которой нам приходилось работать. Но дело в том, что звание шута я хочу провозгласить почетным званием. Есть два вида шутов: шуты просто, шуты народа и шуты гороховые. Какая разница между этими шутами? А вот какая: шуты народа никогда не говорят глупостей, а шуты гороховые ставятся на гороховых полях, чтобы пугать воробьев, и эти шуты гороховые есть наша театральная пресса. (*Аплодисменты*.) Конечно, во всякой практике написано на первой странице: «Лучший способ обороняться – самому наступать», и это наступление мы начнем на прессу. Конечно, театральное произведение не рождается по установленному принципу, оно рождается коллективом, в котором принимает участие прежде всего автор, потом принимает участие художник, режиссер, затем немалое участие принимают актеры и затем пресса и публика, т.е. народ. Следовательно, если судить, то всех сразу судить невозможно в наше время. Существует всего до 35–45 постановок, поэтому давайте сократим и поставим несколько кардинальнейших вопросов. Преступники, конечно, все мы, и раз нас судят, об этом я говорил, повторяться не буду, то дело в той мере совершённых преступлений и затем мере ограждения от дальнейших преступлений, вот главная задача, которая лежит на нас. Я бы сказал так, что пойдем по степени минимума вины. Минимума вины, как это сейчас признано Европой, заслуживают художники. Во-первых, они никак не организованы, во-вторых, они работают, как выражается Всерабис[14], не имея своих организаций, ничего

не организуют, и часто им приходится работать так: сегодня я в одном театре, а завтра в другом.

Мы обвиняемые и парии в этом смысле. Они заслуживают полного снисхождения при всем том, что они не виноваты. (*Смех*.) И, кроме того, они заслужили на Международной Парижской выставке все награды, побили, так сказать, рекорд[15].

Относительно Блюма, который не явился[16], он заслуживает суда публичного. Об этом пишут уже в «Известиях»[17]. (*Смех*.)

Ко второй категории обвиняемых я отношу актеров. Тут т. Шершеневич[18] выступает как прокурор и как обвинитель, и как свидетель, и все что хотите.

Третья группа – это режиссеры, строители театра, т.е. Мейерхольд, Таиров и Станиславский. Они виноваты и очень здорово. Они кончают все каким-то самоубийством. Они, как китайские мандарины, приходят на императорский двор и распарывают себе живот. Зачем они это делают, не имею понятия. С одной стороны, Европа объявляет их победителями, преподносит различные гран-при, их всюду чествуют, но в последний момент они приходят и распарывают себе живот… Пятилетие своей деятельности со времени революции Мейерхольд завершил юбилейной постановкой «Маскарада»[19]… Почему… Зачем Мейерхольд этим занимается… Немножко странно.

Таким образом, остается еще самая злостная группа, главные обвиняемые, к этим обвиняемым относится театральная пресса. Тут настоящий суд серьезно подходит к делу. Как известно, не ошибается тот, кто ничего не делает. Мы тоже имели право ошибаться, потому что на своих ошибках мы строим правильные вещи. У Таирова, Мейерхольда есть достижения… Есть. Следовательно, если есть достижения, эти достижения могут покрыть ошибки в данной области. По этому поводу уже говорил А. Л[уначарский], и я в данном случае тоже повторяю. Но ведь такие люди, как Блюм (*смех*), они занимаются тем, что ходят в театр, чтобы аплодировать, но так как они уже выходят из того возраста, когда люди экспансивны, и начинают приобретать преклонный возраст, то они стараются создать какую-то мысль и потом разбавляют слюну чернилами.

У этих седых, но молодых в искусстве людей есть мысль о нас, работающих и ошибающихся, но работающих по-настоящему и серьезно, что мы работаем в таком стиле, к которому они не привыкли. Эти, собственно говоря, чучела гороховые, которыми пугают ворон; конечно, они нас не запугают, но влияние их, как ни странно, очень сильно. И вот в результате

всей деятельности этих людей прошедший театральный сезон Анатолием Васильевичем объявлен сегодня неудачным. Я объявляю его тоже неудачным, и вот почему. Настоящий сезон идет под углом страшной реакции. Реакция эта выражается в том, что мы бьем «Эсмеральдой»[20], отсюда и взгляд нашего Наркома, который стал причиной выдвинутого лозунга «Назад к Островскому»[21]. Но наш Большой театр такой хороший исполнитель, что, перелетев через Островского, попал прямо в объятия Блюма. Кого же нужно винить в этом… Конечно, можно винить частично режиссеров, которые подчас не понимали настоящей задачи.

Молодой балетмейстер Голейзовский взялся опрокинуть академический балет[22], уселся вместе с Блюмом в публику, Блюм приветствует «Эсмеральду»[23], можно бить за эту сделку и Блюма.

С другой стороны, «Назад к Островскому!». За Островского товарищ Якулов взялся[24], но, конечно, Островский не может попасть в план Камерного театра, и никоим образом Камерный театр не может попасть в план Островского. В этом смысле легче дожимать Художественный театр с «Горячим сердцем»[25]. Что же мы видим? Мы видим возрождение того искусства, на борьбу с которым мы пошли. У нас, может быть, и есть достижения, но нельзя бросать раз укрепившуюся работу. И теперь отступление за последний год объясняется, конечно, той невозможной атмосферой, которую создают художники[26]. Некоторые из них, например, Блюм, живут еще господскими замашками, что он может выдвинуть, а может и задвинуть, может устранить или оставить. Это приемы старой прессы, но ни в коей мере не революционной. И если мы, художники, имеем сейчас международную оценку, то вот эти писатели, они никакой оценки еще не имеют, они ее еще не получили, и мы как будто должны слушать и соглашаться с тем, что эти люди, сующие палочки в колеса, смогут повернуть нас на верный путь. Это одно. Другое – у нас есть колоссальнейший один недостаток, это то, что, если начинает новаторствовать Камерный театр и выходит у него удачно, давайте и в Малом театре то же устроим, давайте и в Большом театре то же устроим, и ничего не получается, но форма изнашивается. Ею противно делается заниматься, и пресса, которая должна бы держать определенное русло течения творчества отдельных художников и оберегать от этого смешения, пресса самочинно создает болото, куда сколько бы ручьев ни потекло, все равно будет гниль. Вся пресса с самого начала театральной работы все время хотела сделать из нас стоячее гнилое болото. В этом ее колоссальная вина. Так распоряжаться теми людьми, которые работают по-настоящему, нельзя. Это дело общее, и дело наше

сказать, что мы больше этого делать не позволим, что мы работаем не для удовольствия прессы, а потому что мы должны работать. Есть очень много у нас застарелых традиций, что ты сам свой высший суд. Нет, виноват, не я свой высший суд. Я сам свой высший суд, когда работаю в пустыне, но когда работаю на публику и для публики, весь коллектив и есть мой высший суд. Но если говорить, что не надо художнику унижаться до того, чтобы считаться с каким-то писателем, я скажу, что чем значительнее для нас культурное вооружение, тем значительнее будут укусы блох. В то время как банщик может почесаться, где ему хочется, рыцарю, закованному в латы, это очень трудно сделать. (*Аплодисменты*.)

ШЕРШЕНЕВИЧ. У каждого есть свой Карфаген. Этим Карфагеном сегодня для Георгия Богдановича явился Блюм. Дело в том, что, конечно, кто спорит, у Блюма масса недостатков. У Блюма очень много, так сказать, вины и перед сезоном, и перед публикой, и перед театром, и перед художником. В том числе и Г.Б. [Якулова] он довел до отчаяния[27], а Малый театр довел до белоцерковщины[28]. Дальше идти некуда, но сосредоточивать все внимание театральное на одном Блюме вряд ли целесообразно. В каждом сезоне случаются мелкие неприятности, но вряд ли целесообразно о них разговаривать.

Дело в том, что разговаривать вообще об истекшем театральном сезоне значительно труднее, чем говорить обо всех прошлых сезонах. В былое время был театральный фронт, была какая-то театральная жизнь, было какое-то театральное движение[29]. В этом году все театральное движение завершилось одним блестящим движением публики к театральной кассе. Никакого движения за сценой, за занавесом не было. Волки возлежали мирно около овец. Все театры, одни побыстрее, другие помедленнее, готовили и выбрасывали на театральный рынок постановки, и какой разговор об идеологии может быть, когда касса полна и когда администратор торопит: «Давай следующую постановку». Это первый год, когда на театре не было абсолютно никакой идеологии в области формы, в области театральных законов. Мы целиком сдвинулись, и сдвинулись не очень удачно, в области идеологии пьесы, но в области идеологии театра мы растеряли и ту небольшую культуру, которая у нас была за первые 5–6 лет революции[30]. Теперь вся театральная идеология перешла на драматурга. Если есть она у драматурга – есть она у спектакля, роль театра отошла совершенно. Даже такие театральные революционеры, как А.Я. Таиров, к сожалению, все более и более подпадают под влияние автора и все более и более лишаются

своего театрального чутья, того чутья, которое когда-то диктовало, что театр имеет собственные законы и что жизненная идеология не стоит ни в какой связи с идеологией искусства, что законы развития искусства – это не те законы, по которым развивается жизнь, что пропаганда искусства, что агитация театра – не та агитация, которую мы ведем со столбцов газет и из книги.

На мою долю выпала печальная и тяжелая доля прокурора. Совершенно искренне разводя руками, я не знаю, вернее сказать, не «что инкриминировать», а «кому инкриминировать». Я не вижу в Москве театра. Это звучит, может быть, парадоксально, драматически, но театр делается каким-то одним театром, как таковой театр перестает иметь собственное лицо. Уже есть общая фамильная фотографическая карточка московского театра. Мы видим, что до такой степени чувствуется, как Г.Б. сказал, что художник переходит из одного театра в другой (я говорю, как Г.Б. Якулов ставил в месяц до 18 спектаклей[31]), теперь то же происходит с драматургами, и скоро мы дойдем до того, что режиссеров начнем передвигать из театра в театр, и ничего не изменится. Нужно идти до последнего: сломать все театры, построить одно большое здание и в этом здании устроить один театр, как говорит ребенок: «Вот, папа, если бы все деревья собрать в одно дерево, все озера в одно озеро, все топоры в один топор да ударить этим топором в это дерево, вот бы оно плюхнуло в это озеро». Но что поделаешь, если я, прокурор, буду обвинять елико возможно.

Разрешите начать очень бегло об академических театрах. Академическими театрами называются такие театры, которые на полгода уезжают за границу[32]. (*Аплодисменты*.) Оттуда они частично возвращаются. Труппа делится на две неравные половины. Меньшая играет в СССР и получает жалование, бóльшая находится в отпуску за границей, и, когда они возвращаются сюда, все бывают страшно удивлены. Штат переполнен, и зачем они вернулись, неизвестно. Большой театр, по правильному замечанию одного из критиков (которых так не любил Г.Б. в прошлом году, он и раньше их не любил), имеет свое название от суммы дефицита, падающего на него ежегодно[33].

В этом году в Большом театре какой-то сдвиг, движение воды есть. Там уже приступили к составлению комиссии по выработке плана на будущий год. Совершенно ясно, что план на будущий год в Большом театре разработан уже два года тому назад, был разработан десять лет тому назад и был уже разработан сто лет тому назад. (*Смех.*) Но если этой комиссии не будет, то нечего будет делать.

Я не собираюсь обвинять Большой театр, потому что Большой театр, как известно, существует совсем не для того, чтобы туда ходил зритель; конечно, наивный зритель и ходит в это помещение, но Большой театр существует только для того, чтобы его показывать иностранным делегациям, приезжающим в СССР. Поэтому, я думаю, дефицит Большого театра нужно проводить по смете Наркоминдела, тогда, конечно, все неприятные разговоры в Наркомпросе будут устранены. (*Аплодисменты*.)

В каждом культурном просветительском учреждении весною организуются экскурсии. Такие же экскурсии организуются и в Большом театре и имеют свою экскурсионную базу, которая называется Экспериментальным театром[34]. Собственно, почему он Экспериментальный, конечно, это никому не известно. Я думаю, он называется Экспериментальным академическим театром, потому что производится эксперимент, сколько времени он [зритель] может выдержать это безобразие. (*Смех*.)

Далее приходится быть волей-неволей особенно вежливым и учтивым, потому что я перехожу к Малому театру, который имеет два помещения в Москве[35] и двух представителей здесь. Я совершенно не хочу портить им хорошее настроение, себе также. Я Малому театру в своей жизни обязан многим. В те дни, когда я страдал бессонницей, я там великолепно спал. Теперь стало немного хуже, потому что раньше было устроено так, что никто ни о чем не беспокоился. Теперь там идеология, заснуть значительно тяжелее, но все-таки выспаться удается. (*Смех*.) Малый театр точно такой же, как и МХАТ, идеология одинакова. «Шторм»[36] и «Лево руля!» – разница небольшая; можно назвать «Шторм» «Лево руля!» и наоборот – содержание одинаково, схема одинакова и, если не устанут машинистки, можно писать по восемь таких пьес в день, которые нравятся Блюму и еще многим.

Теперь перехожу к тяжелому моменту, к Московским Художественным театрам. Цифры я не назову, потому что она еще не выяснена. (*Смех*.) Этих театров неограниченное количество, что даже вызвало протест Всерабиса последний раз, когда выяснилось, что единственное помещение Театральной комедии[37] должно быть отдано под Музыкальную студию[38]. Художественный театр размножается почкованием, и ни Станиславский, ни Немирович-Данченко не знают, сколько у них будет детей на завтрашнее утро. Есть очень быстро плодящиеся мухи и целый ряд других существ. К ним относятся и Художественные театры. Мы видим оперную студию, опереточную студию, драматическую студию первую, вторую, третью, открыли балетную студию, тоже по типу Станиславского[39].

До сих пор Вы были очень довольны, но сейчас начнется ваше недовольство против меня, и вот почему. Я считаю, что за последнее время все наши наркомы очень внимательно занимаются делами театра. Если раньше Анатолий Васильевич брал пальму первенства по количеству критических статей, то сейчас он отходит на второй план. Изредка можно видеть фамилию Луначарского между фамилией Семашко, который пишет буквально все статьи[40]. Раньше был очень неплохой принцип разделения труда, то есть Луначарский занимался народным просвещением и театрами, а Семашко народным здравоохранением. Было бы полбеды, если бы Семашко писал статьи о театре, каждый волен писать, о чем он хочет, хотя бы тот же самый Блюм, которого так не любит товарищ Якулов, но ведь беда в том, что Семашко забывает непосредственные заботы о народном здравоохранении. Эту забывчивость я вижу в том, что до сих пор существует Второй МХАТ, где имеется любимец московской публики Чехов, о котором не приходится говорить, что это актер редкого диапазона, актер бесконечных возможностей. Но этот актер, именно с точки зрения Семашко, с точки зрения Наркомздрава подлежит немедленному уничтожению на сцене[41]. Тогда, когда мы говорим о физкультуре, когда мы говорим о здоровой психике, о необходимости здорового воспитания, мы в то же время равнодушно смотрим и аплодируем именно тогда, когда на сцене перед нами из вечера в вечер проходит нездоровая пьеса. Все это крайне непонятно, все это ничем нельзя объяснить. Почему публика идет в этот театр, аплодирует, мне непонятно… Как можно быть до такой степени тартюфами, что одной рукой прикрывать платком грудь горничной и в то же время говорить о здоровом искусстве, говорить о том, что нужно укреплять здоровье, и в то же время приветствовать такую нездоровую психику, которая не годна не только театру, но даже жизни. (*Шум*.) Товарищи, меня перекричать очень трудно, я заранее знал, что можно весело шутить, но нельзя касаться тех, кого вы любите. Разрешите мне воспользоваться этим правом как прокурору, я его за собой оставляю, и то, что я сказал, должен был сказать, поскольку я здесь нахожусь в роли прокурора.

Перехожу теперь к Камерному театру. Товарищ Таиров ласково улыбается. До сих пор у меня отношения с товарищем Таировым были хорошие, у него с театром отношения тоже хорошие. Теперь есть некоторые переживания, некоторые тяжелые ощущения. Товарищ Таиров решил поставить «Розиту»[42]. Я думаю, что эта вещь критику не захватит, и вряд ли она критике нужна по многим причинам. Я с большим удовольствием прочитал в одной из статей абзац о том, что, слава богу, наконец Таиров

нашел революционную пьесу[43]. Он прекрасно понимает, что если эту пьесу называть революционной, то что же назвать контрреволюционной. (*Смех*.) Он, прекрасный блестящий гвардейский Церетелли[44], делает революцию. В стране имеется конспиративный последний революционер, который не находит ничего лучшего, как на улице проткнуть шпагой одного гражданина, потому что он влюбился в женщину, и потом вспоминает, что у него имеются важные документы[45]. Затем дальше в конце король умирает около постели девушки. Какая она революционная? Таких революционных пьес можно найти бесконечное количество. Я бы понимал, если бы А.Я. Таирова пленило в этой пьесе то, что могло пленить – народное предание, возможность массовых сцен, возможность актерской игры, создание тех или других театральных проблем.

Г.Б. [Якулов], который до сих пор был в роли прокурора, теперь оказывается в роли подсудимого. Я его прекрасно понимаю. Я люблю Георгия Якулова – художника, бесконечно ценю бесконечное количество спектаклей, которые он сделал, но как раз когда смотрел «Розиту», я понял, что и у А.Я. Таирова, и у Г.Б. Якулова было одно движение – разводить руками. Но от того, что разводишь руками, пьесы не напишешь, от того что разводишь руками – спектакля не сделаешь. Таирову хотелось сделать спектакль, Якулову хотелось поддержать в смысле оформления, но это повторение давно пройденного. Всякий знает, что брошенный вверх камень в тот момент, когда перестает двигаться вперед, начинает падать назад. В спектакле «Розита» Таиров дал прекрасное право покатиться назад. Неважно, что у Таирова были плохие спектакли. Если бы не было плохих спектаклей, он не был бы хорошим режиссером. Плохо то, что Таиров сорвался не на спектакле новом, не на том спектакле, на котором он прокладывал новые пути, а сорвался на повторении пройденных задов. Он был в роли студента, у которого спросили на экзамене таблицу умножения, которую он проходил в гимназии, а он ее забыл. Такие же спектакли были сделаны значительно лучше. Если спросить А.Я. [Таирова], положа руку на сердце, сравнить с народным карнавалом в «Брамбилле»[46], что сам А.Я. любит больше, он сейчас скажет, «Розиту», потому что это последний спектакль, билеты продаются, а «Брамбилла» снята со сцены. Когда он подошел к лирическому спектаклю, каким была «Брамбилла», и к нему же подошел Якулов, они или забыли, что делали раньше, или им было некогда, потому что «Кукироль» была неудобоварима, что-то выкинуть было надо, и Камерный театр первый раз в жизни схалтурил[47]. Этого ему простить нельзя.

Переходим к Мейерхольду, которого вы любите и так цените имя Мейерхольда. Ну, о «Рычи, Китай!»[48], как будто бы все сказано, Семашко за «Рычи, Китай!», Бухарин за «Рычи, Китай!»[49], А.В. [Луначарский] не успел написать о «Рычи, Китай!». Все критики, которые писали о «Рычи, Китай!», были за него. Я только один был против и буду продолжать по силе и возможности. Против был и Блюм, который говорил правильно: «Вещь пустяшная, пьеска хороша на один акт, язык суконный, семинарский, анекдотик правда революционный, но крохотный, из этого делать пьесу не стоило»[50]. Слишком много предъявляем всегда требований к Мейерхольду, чтобы не предъявить еще одного требования: пора когда-то взяться за пьесу, нельзя строить из ничего. У Мейерхольда в последнее время одна тенденция: чтобы знали, что сделал Мейерхольд, а пьесы нет, чтобы, не дай бог, кто-нибудь бы не подумал, что пьеса хороша. И выбирает он пьесы похуже и, когда выберет, делает хороший спектакль. Кажется, что хорошая режиссерская работа, блестящая работа, а спектакля нет. В середине первого акта не понимаешь, зачем Мейерхольд это сделал, зачем публика ходит, почему ему не стыдно. И вспоминается история: когда маленькие девочки получают в руки куклу, они сначала играют, а потом начинают ломать [кукле] голову, чтобы посмотреть, что там внутри. Масса затрат, колоссальный режиссерский опыт, актеры стараются, а получается одно и то же: посрамляют буржуазию в каждом акте, буржуазия не хороша, пролетариат хорош, и все думают: а зачем это делается, во имя чего, почему, неужели такой большой художник не может раз в жизни понадеяться на то, что его работа сможет преодолеть тот литературный материал, который дан, и неужели не сможет найти настоящую пьесу и создать спектакль. Мы выдаем ему все время авансом наши комплименты. Вспомните, что делал Мейерхольд, когда попадалась театральная пьеса, как «Лес» Островского[51]. Он сделал из нее нетеатральную пьесу. Вы напрасно думаете, что я укоряю Мейерхольда, что он переделал Островского. И хорошо сделал. Островский, по-моему, очень скверно писал. Но Островский писал скверно, а Мейерхольд – драматург еще более плохой. И у меня все один и тот же вопрос, почему происходит так, что режиссеры, которые не умеют ставить спектакли, находят пьесы, а режиссеры, которые могут создать спектакль, занимаются или «Рычи, Китаем!», или «Кукиролем». Одно из двух: или режиссеру не нужен никакой литературный балласт, тогда переходите на балет и пантомиму, но оставьте пьесу в покое.

Осталось в Москве еще два театра, о которых можно упомянуть: Театр Комедии, который всю ставку в этом сезоне сделал на «Азефа», или

на «Орла и решку»[52], как она называлась. Я не знаю, что вышло, орел или решка, но провал вышел полный, и он покатился по принципу Плюшкина[53]. Пьеса стала ставиться просто и кончилась довольно печально. Для Театра Комедии не кончить сезона и уехать в провинцию из Москвы, где этот театр имел всегда свою публику, свою аудиторию – это очень тяжело. Я сильно боюсь, что гастрольная поездка кончится тем, что, когда осенью театр вернется, он не будет иметь никакой публики. Мы видим, что приехавший из Харькова Украинский театр[54] имеет то же количество публики, и, когда в партере восемь человек, вывешивается аншлаг.

Последний театр – богоспасаемое учреждение на Дмитровке, называемое Театром музыкальной комедии[55]. Начался сезон очень широковещательно: Оффенбах[56] и другие громкие имена, но потом пошло все как по писаному: Оффенбаха сменила Татьяна Бах[57], и дальше пошли обычные венские оперетты[58]. Как пишется венская оперетта, это известно каждому: как бублик, берется дырка и вокруг обкладывается тестом. Венская оперетка делается так же: берется вальсик и вокруг делается музыкальная комедия.

Таких трехактных комедий столько, что даже Греков[59], бывая за границей, не успевает записывать мизансцены, и, когда он приехал сюда, с ним случился маленький конфуз: он перепутал, в каком спектакле и что нужно. Это неважно, потому что этот театр буквально идет ва-банк. В какой банк? Я полагаю, что в Мосгорбанк – это единственный банк, где он получает субсидии. Мы сейчас двигаемся медленным темпом, и я считаю, что лет через пятьдесят такого метода не будет.

Вот, собственно, все впечатления о настоящем театральном сезоне.

ГОЛОС С МЕСТА: А Театр Революции?[60]

ШЕРШЕНЕВИЧ: Повторю слова Левидова: «Видно, легче сделать Революцию, чем “театр Революции”»[61].

Разрешите теперь поговорить еще три минуты о том, что мне пришлось сказать в отношении обвинений, предъявляемых прошедшему театральному сезону и, я боюсь, могущих быть предъявленными к будущему театральному сезону. За последнее время у нас развилось во всей печати всеобщее движение «Да здравствует бытописательство», «Да здравствует отражение быта в искусстве». И вот мы видим, что в этот сезон данный лозунг за последнее время принял угрожающие формы. Г.Б. [Якулов] мельком сказал, что мы идем назад, что и в области литературы мы замечаем, что изо дня в день отстаем. Это привело к тому, что наши драматурги, а за ними и теа-

тральные деятели перешли на такую методику, которая, конечно, не отвечает никакому успеху, никаким данным, не отвечает тому, что мы должны и что мы можем строить в искусстве и чего, к сожалению, мы не строим. Фотография развивается в колоссальнейшем масштабе, она начинается с Паола[62] – художественной фотографии Немировича-Данченко и кончается театром Сатиры – маленькой фотографией на Тверском бульваре. Это бесконечное фотографирование, эта переброска жизни выливается иногда в непристойное явление, которое сегодня нужно разрушить. Товарищи, сто раз, тысячу раз нужно говорить о том, что перетаскивать людей, возможно даже красочных, в искусство фотографии, это еще не значит создавать искусство, еще не значит создавать быт, о котором мы говорим. Ведь то, что можно фотографировать, то, что можно слышать в Камерном театре, указывает на то явление, что нет организующей работы, которую проводит и должно проводить искусство. Только тогда, когда искусство обнимает нашу психику, наше здоровье, только тогда искусство нужно, только тогда искусство имеет право на свое существование. У нас искусство плетется в хвосте у жизни. Если искусство не опережает жизнь, а только успевает подхватывать то, что на своем широком скаку бросает ему жизнь, тогда это искусство нам не нужно, потому что подхватить те или иные черточки сумеют и не деятели искусства, а самые простые газетные работники и фельетонисты. Мы сейчас только освободились от прошлых агиток, которые писались в первые революционные годы, а сейчас мы переходим на ту же агитку, от которой освободиться будет значительно трудней. Вся беда в том, что мы не умеем агитировать. Агитировать можно только тогда, когда зритель не замечает, что его агитируют, только с этого момента и начинается настоящее искусство. Мы же сейчас говорим публике: «Не смущайтесь, ради бога, мы вас агитируем, агитируйтесь, пожалуйста». Этот подход приводит к тому, что зритель уходит от нас к старым пьесам. Отсюда и любовь к старым формам, которая имеется сейчас. Это результат того, что мы не умеем агитировать. Мы во что бы то ни стало хотим стать бóльшими пролетариями, чем сам пролетариат. В этом наша беда, наше неумение.

До сих пор мы подходим к массовому зрителю, как к ребенку, с которым сюсюкают на детском языке, а ведь даже ребенок не любит читать детских книжек. Для того чтобы проводить настоящее искусство, для того чтобы поставить новую методику, нужно коренным образом оторваться от быта и перейти, что, может быть, покажется и нездоровым, к пафосу, к романтике, к фарсу, если хотите, но только не к быту, к которому сейчас так привязались все театры. *(Аплодисменты.)* Искусство уже стало сейчас

никому не нужным, мы это понимаем великолепно. Мы, работники искусства, никогда так вяло не работали сами в этой области, как работаем сейчас. Мы работаем нехотя, потому что понимаем, что искусство в таком масштабе, в таком варианте, в таком русле, в которое оно вылилось, оно никому не нужно. Театр, в лучшем случае – место развлечения, это самое лучшее, что можно сказать о театре сейчас. Мы видим, что театр забивается чем угодно, забивается кинематографом, книгой, забивается просто прогулкой по улицам, театр уже не существует, театр умирает. И для того, чтобы театр был театром, а не кинематографом, нам нужно сделать нечеловеческие усилия и заявить открыто: товарищи, вы вовлекаете нас в невыгодную сделку. Если мы пойдем в дальнейшем по этому пути, то в результате театра не будет. Сейчас нужно отказаться от агитки, сейчас надо защищать искусство крепко и твердо, во имя самого искусства.

Это значит, что еще раз необходимо выбросить лозунг, о котором я неоднократно говорил: для того, чтобы искусство было спасено, прежде всего необходимо полное отделение искусства от государства.

ШКЛОВСКИЙ[63]: Товарищи! Я в программе – общественный обвинитель, но так как я человек необщественный, то я бы хотел переменить свою роль и взять другой мандат и говорить не от имени общества.

Я вначале хочу напомнить об одном большом праве искусства – праве на [не]успех. У нас совершенно забыли, что может быть всякое литературное и театральное представление или литературное событие, которое не будет принято своими современниками. Для того чтобы увеличить количество знаний, которыми вы располагаете, сообщаю вам, что Чернышевский в переписке с Некрасовым сообщал: «Это ничего, что ты не понял, достаточно, если тебя поймут из ста человек десять». Так воспринимался Некрасов. Когда Толстой написал «Войну и мир», газеты напечатали в ответ «Шум великий приключился, комар с дуба свалился». Когда была напечатана «Анна Каренина», газеты писали: «Это просто старческое повторение “Войны и мира”»[64]. Товарищи, искусство лабораторно в отношении моментов своего появления, и утверждать, что оно должно закрывать лаборатории или превращать лаборатории в заводы – это значит запрещать завтрашний день. Мейерхольд и Таиров, и та литература, которую мы сейчас читаем, она была создана в атмосфере знания, в атмосфере внутренне лабораторной. Мейерхольд признан всеми, и литература признана всеми, а те литераторы, которые признаны всеми, им говорят в редакциях: «Вы чрезвычайно талантливы, мы вас очень любим, но мы вас не можем

напечатать». Что же происходит сейчас? Я отказываюсь от обвинения сегодняшнего сезона, потому что считаю, что дети его невменяемы. Я не вижу отчетливой теоретической линии. Мне кажется, что люди поступают неразумно и не понимают, что они делают.

Мы живем в эпоху красного реставраторства, когда говорит Воронский[65] про Сейфуллину[66] или про Пантелеймона Романова[67], что они идут от Толстого и к Толстому. Я говорю, товарищи, трамвай «А» ходит от Пушкина и к Пушкину, но все-таки он не является Пушкиным. Может быть, вчера и не было романа и завтра не будет. Завтрашний день отличается от сегодняшнего дня не количественно, а качественно, и мы в нашем революционном искусстве сегодня этого не хотим понять. И в нынешнем театральном сезоне, причем мы стали чрезвычайно снисходительны, и когда театр Таирова на «Косматой обезьяне» нам покрутил штопором[68], мы были довольны, а когда нам показали, что на сцене ходит буржуазия вприпрыжку, мы сказали, что это социальная драма, хотя это не социальная драма, а социальный обман, потому что буржуазия за границей выше ростом, чем рабочий класс, и пора перестать изображать врага смешным и слабым. Перейдем к искусству, которое существовало и существует на самом деле. Мейерхольд, который при всех ошибках, при том, что он сейчас реставратор, все-таки несомненный талант. И джаз-банд мне нравится не потому, что я разлагаюсь. Но когда появились новые инструменты, то их тембр чрезвычайно переживался. В Греции был запрещен один вид флейты, потому что звук этой флейты считался чрезвычайно чувственным. Мы сейчас не ощущаем обычный тембр. Джаз-банд вообще построен на [другом] музыкальном материале, и, когда играют простой менуэт XVI века, вы ощущаете [разницу]. Это искусство сегодняшнего дня, искусство материала. Если в XVIII и начале XIX века называли анекдотом интересное сообщение о случившемся прежде событии, то мы сейчас под анекдотом подразумеваем остроумную вещь. У нас, может быть, предстоит изменение понятий. Установка перешла с материала на форму, а сейчас у нас опять установка на материал. И наше сегодняшнее театральное искусство должно быть дивертисментом. Поэтому спектакли Мейерхольда обладают [*пропуск текста*] репертуаром. Если пьеса по-старому дается, то она не воспринимается зрителем и она не осуществляется. Возьмем, например, «Лес» Островского. Мейерхольд, как чрезвычайно талантливый человек, даже в своих ошибках полагается на настоящее искусство, и он понимает, что Островского сейчас сыграть нельзя и что прежнего Островского сыграть не придется, и поэтому вместо старого деления спектакля, которое

было дано Островским, – на театральных людей и нетеатральных людей, – он дает весь спектакль как единый кусок и прибавляет легкий лирический конец. Мейерхольд – настоящий театр, но без репертуара.

Что у нас в это время происходило на других театрах? Прежде всего, мы имели, как уже несколько раз отмечено, колоссальный успех оперы, причем успех оперы среди рабочих.

Мы имеем успех старого искусства и откатывание назад, причем, товарищи, я не утверждаю, что старого искусства не существует. Вполне возможно, что в искусстве не может быть пропусков, если люди не видели «Ревизора», то они должны увидеть его, для того чтобы потом увидеть другой театр. Но мы истрачиваем запасной капитал будущего. Мы отдаем массовому зрителю материал завтрашнего дня.

Мы не только даем ему «Эсмеральду», но превращаем в «Эсмеральду» самый театр. Вспомните «Мандат»[69], довольно полезная вещь, но у нас «Мандат» какой-то громоздкий, мы не можем допустить мысли, чтобы было малое и великое искусство. К этому «Мандату» приделали последний акт[70], во время которого стыдно сидеть в театре. Сейчас мы не понимаем искусства. Мы смотрим только на формы, на подписи, и поэтому театр умерщвляется. Мейерхольд разбивает «Мандат» и разбивает «Рычи, Китай!», потому что ему нужен не только театр, ему нужно, чтобы в театре была китайская революция.

И вот, товарищи, думаю, прошедший театральный сезон можно винить вот в чем: все театры стали эмпиричными, все театры бросились на революцию, как недавно все русские фотографы. Все наши театры болеют манией такого безобразия. Лев Николаевич Толстой, который знал успех и неуспех, сказал: почему мы пишем ту же форму, как писали Пушкин и Гоголь, и почему они у нас плохи…[71] И сам же ответил на этот вопрос: потому что тогда формы эти были созданы, а сейчас они уже используются. Вот это, товарищи, понятие того, что люди не рождаются классиками. Когда раньше институтки, увидя быка, говорили: «Вот идет говядина», то сейчас, увидев писателя, мы говорим: «Вот идет классик». И вот сегодня я хотел сказать, кого можно винить за этот сезон. Я считаю, что нам нужно нажимать в будущем сезоне на то, о чем говорили немногие, но необходимые для искусства люди. Прежде всего, нужно укрепить лабораторную работу. Во-вторых, нужно уважать малое искусство, потому что великое искусство создается из малого искусства.

Затем нужно, чтобы был крепкий валютный учет на ведение искусства, чтобы был какой-то ответственный человек. И последнее, я бы хотел

в будущем году не видеть такой плохой выставки картин, какую я видел в этом году[72].

ЛУНАЧАРСКИЙ: Товарищи, теперь мы приступаем к заслушиванию защиты. Защитника всего сезона мы не имеем, и это дело распределено между отдельными представителями театров. Первое слово представляется товарищу Волконскому.

ВОЛКОНСКИЙ[73]: Я немножко иначе слышал от организаторов суда то, о чем сказал Анатолий Васильевич. Сейчас мы как будто должны защищать тот театр, в котором мы работаем, тогда самый состав защиты должен быть перестроен иначе. Очевидно, предполагалось, что те защитники, которые персонально приглашены в состав сегодняшнего судоговорения, должны бить в противовес тем шуткам и обвинениям, которые бросал главным образом Шершеневич. Поэтому я своей основной задачей…

ЛУНАЧАРСКИЙ: Вы можете защищать не только свой театр, но и другие. Но защищать свой театр и нападать на другие – этого я не могу допустить.

ВОЛКОНСКИЙ: Защищая другой театр, я не буду нападать ни на один из них, в том числе на тот театр, в котором я работаю. Здесь говорил товарищ Якулов, он в меньшей мере осведомлен организаторами о настоящем значении сегодняшнего судоговорения, он смешал товарища Блюма с прошедшим театральном сезоном. К сведению публики: это две вещи совершенно разные. Товарищ Блюм сам по себе, прошедший театральный сезон сам по себе. Я думаю, что мы можем предъявить обвинения Блюму, когда он сам предстанет на суд. Я буду отвечать по вопросу, а о товарище Блюме мы будем говорить тогда, когда будем судить последнего.

Теперь я перехожу к нападкам товарища Шершеневича. Прежде всего, он утверждает совершенно невероятные вещи. Он говорит, что все театры так похожи друг на друга, что их невозможно различить. Я как-то читал, что у неких наивных людей было такое мнение, что все китайцы похожи друг на друга, однако китаянки своих мужей не путают.

Я думаю, прежде всего, сказанное тов. Шершеневичем о Большом театре заслуживает известного серьезного рассмотрения.

В самом деле, он обвиняет Большой театр в целом ряде грехов, которые сопровождают этот театр на протяжении всего десятилетия, но грех, в

котором он обвиняет Большой театр, сопровождает т. Шершеневича очень давно. Вот уже годы, как он говорит о Большом театре одно и то же, и если господь бог нам даст видеть Шершеневича столетним старцем, он не изменит своему правилу и будет говорить о Большом театре то же самое. Мы думаем, что на протяжении каждого года он имеет время подумать, что бы сказать о Большом театре. В прошлом году Шершеневич был откровеннее и сказал: «Я почти ни в одном театре не был». В этом году он промолчал. Очевидно, Шершеневич не выспался, очевидно, он в Малом театре не был ни разу, а он привык там высыпаться. Как известно, люди, которые не выспались, очень скверно настроены, и этим я объясняю ту злобу, с которой Шершеневич накинулся, чрезвычайно утомив внимание зрителей, которые дослушивали его с некоторым скучающим видом. В самом деле, вам показалось, что храбрый Шершеневич своим размахом ничего не доказывает. Но тут я должен кое-что сказать о тех, кто Шершеневичу аплодировал. Есть прекрасная русская черта: сидят люди и аплодируют «Эсмеральде», а пришел Шершеневич, и те люди, которые аплодировали этому театру, – счастливая русская особенность – потребность поплевать самому на себя – аплодируют остроумию Шершеневича. В одном пункте Шершеневич достигает совершенно гигантских выводов: когда он говорит о Чехове. Он сам предчувствует некоторое неблагополучие тех построений, которыми он два года нас нагружает, однако в прошлом году было лучше. О Чехове он начинает уже говорить как-то серьезнее. Он предусматривает, что здесь могут быть возражения.

Да, могут быть и должны быть. В самом деле – во-первых, Шершеневич хочет заменить Чехова Поддубным[74]. Он хочет, чтобы вместо Второго МХАТа там был чемпионат французской борьбы. Какое огромное неверие в большую поступательную силу новой жизни, какая огромная боязнь у Шершеневича того, что сила новой зарождающейся жизни, которую он олицетворяет в проводимой Семашко физкультуре, в какой-то мере пострадает от того, что Чеховым представлены проблемы больного русского духа, которые не умрут сразу. У нас есть Достоевский, есть целый ряд других лиц в литературе, которых и Шершеневич не решается призвать к уничтожению. Почему он боится того, что наряду с тем здоровым, что внедряется в сознание современного русского человека, этот человек будет иметь возможность задуматься над теми явлениями, которые гениально дает Чехов.

Этих явлений ни Семашко, ни Шершеневичу не уничтожить. А в закрывании глаз и самообмане, будто они уничтожились, лежит величайшая ложь. Шершеневич, воспринимая призыв другого обвинителя, Якулова, о

том, что нужны шуты, впадает в такого рода шутливость, которая должна быть иначе названа.

Я бы много хотел сказать о Камерном театре, но Камерный театр блестяще представлен своим руководителем, который, как известно, за словом в карман не лезет и всякого сумеет вознаградить. Я воздержусь от всего того, что связано с Камерным театром. К тем пессимистическим выводам, к которым пришел Шершеневич, он всерьез не подошел, он понял свою задачу как задачу кого-то сегодня позабавить, он немножко перегнул палку, и если сегодня тот или другой театральный работник шел и думал: «А не грешен ли я в чем», то после речи Шершеневича стало на душе спокойно. Он может сказать: «Делай свое дело и предоставь другим разговаривать».

КОШЕВСКИЙ[75]: Я совершенно случайно вовлечен в сегодняшнюю дискуссию. Я, по образному выражению моего друга и товарища В.Г. Шершеневича, один из умирающих, один из непредставленных, один из поставленных к стенке. Я актер опереточного Театра музыкальной комедии. Вы по мне уже видите, как я умираю.

Товарищи, если говорить так, как говорили Шершеневич и Якулов – анекдотами, кисло-сладкими словами, я буду говорить именно им в pendant*. Существует анекдот о привередливом женихе, которому показывали невест. Он до того досмотрелся, что, когда показали действительно прекрасную девушку, он сказал: «Разденьте ее», и когда ее раздели, он сказал: «Мне не нравятся ее глаза». Товарищи, позвольте мне подхватить странную мысль, для меня совершенно непонятную, которую опять же сказал мой друг В.Г.: «Дети не любят детские книжки». А что же они любят? «Историю цивилизации» Бокля или «Критику чистого разума» Канта? Нет, товарищи, это не так. Когда здоровый организм работает нормально, когда мужчина здоров, то его рефлексы реагируют правильно, реагируют методично, реагируют планомерно. Когда же организм изношен, то такой организм дорисовывает в своем горячечном воображении всевозможные бредовые картины. Гурману пресытившемуся нужны улитки или фрикасе из лягушек, а здоровому рабочему, крепкому, неизношенному, нужен все-таки здоровый театр. И вот я играл перед этим неизношенным, перед этим воспринимающим, правильно рефлексирующим театр и запечатлевающим в своем восприятии этот театр. Я видел, что простая масса,

* *В pendant* – под стать (от фр. pendant – пара, соответствие).

не гурманская, чисто та публика, которая носит в себе здоровое начало, просто реагирует на то, что видит. И Малый театр, и тот театр, который только что распяли – МХАТ Второй. Зачем говорить о Чехове, а разве без Чехова там нет солнечных, ярких, здоровых постановок? А «Блоха»[76] – без Чехова, разве это не радость, разве это не продвижение, разве это не хранительница русского языка? Товарищи, мы немножко ушли в какую-то странную сторону, мы уже говорим о Толстом, что пора его по сусалам, он приелся, мы говорим о Тургеневе, что он стар, и мне вспоминается – может быть, я неправильно процитирую, как Тургенев сказал о русском языке, что в дни тягостных сомнений ты служишь мне опорой, великий, свободный, могучий русский язык. А Семен Юшкевич[77] сказал: «Люблю тебя, здорового русского языка». (*Смех.*) И вот, товарищи, для меня, наблюдающего жизнь со всех ее концов, во всем ее объеме, в театре и вне театра, звучной нотой, лейтмотивом слышится в последний момент крик об опеке русского языка, крик о быте. Зачем судить каждого из нас, обвиняющих и обвиняемых? Ведь товарищ Якулов сказал: тот не ошибается, кто ничего не делает, это было еще раньше сказано. Товарищи, каждый из прокуроров написал по плохой статье, каждый из нас, актеров, сыгравших неправильно, каждый из художников, написавших скверную декорацию, – все мы виноваты, кого судить… Не судите, да не судимы будете. (*Смех.*)

ЛУНАЧАРСКИЙ. Слово предоставляется товарищу Таирову.

ТАИРОВ: Я полагаю, что вы настолько весело настроены, что сегодня трудно будет говорить. Я буду говорить очень немного, но, вероятно, без всяких острот и шуток, потому что, я бы сказал, наша защита сегодня как бы не на высоте своего положения по той простой причине, что серьезный, большой, значительный вопрос о состоянии нашей культуры в данный момент, о состоянии нашего театра почти не затронут. Если бы на театральном фронте все было благополучно, тогда их речи были бы понятны. Если вы посмотрите объективно, то очевидно, что на театральном фронте все обстоит благополучно, ибо никаких серьезных болезней, никаких серьезных обвинений против нас повести нельзя, а можно только отделаться целым рядом более или менее удачных острот и шуток. Причем очень важно показать, я это констатирую с большим сожалением, что, действительно, то, о чем говорил Шершеневич (которого я слышал неоднократно), и то, о чем говорил Шкловский (которого я слышал очень редко), их обвинения театров в ретроградстве, в застарелом пережевывании старых форм и тому

подобном, все это, о чем здесь говорилось, старо, как истертый пятачок. Они говорили не только старые мысли, но даже эти старые мысли они говорили истертыми, у них самих в зубах застрявшими словами.

И вот, товарищи, на вопрос, виновен ли театр в прошедшем сезоне, я, защитник, отвечу с полным сознанием того, что говорю, – да виновен, виновен, но заслуживает снисхождения. Заслуживает снисхождения потому, что нельзя видимую вину превращать в фактическую вину. Мы знаем, что частенько бывают виноваты стрелочники, а театр, к сожалению, за последний год играет роль того самого стрелочника. Когда доходит до вопроса о литературе, кричат, что виноват театр, это самое простое и самое легкое, что можно делать. Да, я признаю, театр за последнее время внешне обезличился, стерлись резкие грани между отдельными театрами, конечно, это явление печальное, это явление тяжелое. Да, театр играет плохой репертуар в огромном большинстве, и это явление тоже тяжелое и тоже печальное. И те, кто строит на основе всего этого дискуссию, говорят, что театр болен, что он умирает, что нам нужно кричать «караул» и тому подобное, я утверждаю, что такие люди гораздо болезненней театра, ибо они потеряли самое главное, они перестали чувствовать то, что раньше чувствовали, они перестали чувствовать то, что иногда под видимой гладкой поверхностью кроется кипение, бурление всего человеческого общества, они перестали понимать, что иногда на уровне внешнего спокойствия могут в глубине таиться очень большие возможности. Я считаю, что тот период, который мы сейчас переживаем, он, безусловно, тяжел, но, если говорить, что зритель пошел в театр для того, чтоб аплодировать, я не защищаю ни зрителя, ни Камерный театр, говорю, что последний этого не заслуживает.

Если Шершеневич бросил здесь свой приговор, то я отнюдь с ним не согласен. Я говорю о театрах вообще. Здесь говорилось, что театр в настоящее время вновь вынужден перенести свою работу внутрь, в свою лабораторию. Я думаю, что не только у нас, но и везде происходит большая внутренняя лабораторная работа, и, конечно, на этом нужно базировать будущее развитие театра. Сейчас нам предъявляется тысяча и одно требование, из-за которых театрам страшно трудно работать. Положение, в котором находится последний, не его вина, а его беда. С одной стороны, нам говорят, что необходимы пьесы, в которых была бы ясна идеологическая линия, не только говорят, но мы это и сами чувствуем; мы ставим пьесы, но Репертком их не пропускает. С другой стороны, таких пьес, которые мы бы хотели по-настоящему играть и которые были бы по-настоящему редкими и большими пьесами, напоенными идеологией так, как это

нужно в произведении искусства, а не в агитке, таких пьес нет. Это раз. Во-вторых, необходимы театру новые формы. Эти формы нами вырабатываются. Но современный зритель пришел в театр, еще незнакомый со старыми формами, и для того, чтобы подвести к этим формам, которые мы вырабатываем, его непременно надо провести через те формы, которые были выработаны нами до сих пор. Другое дело, что под этими формами уже есть новые ростки. И если меня т. Шершеневич совершенно серьезно спрашивает, положа руку на сердце, серьезно ответить, где я предпочитаю карнавал, в «Брамбилле» или «Розите», совершенно искренно я говорю и с полной откровенностью: в «Розите». Не потому, что это лучше в данный момент, а по потенциальным возможностям, потому что в «Розите» проверенный мною, и Якуловым, и многими товарищами по работе целый ряд этих новых элементов движения, которые войдут в состав следующего спектакля. Вы отлично знаете, что когда шла «Брамбилла», как над нами издевались и говорили, что это безобразие; что такое искусство не театр, а это какая-то акробатика. Но прошло некоторое количество лет, акробатика выправляется в догмат. Сейчас дело обстоит так, что то движение, над которым работали в «Брамбилле», уже устарело, а ничто новое не дается, как не давалась «Брамбилла». Мы новое движение вырабатываем, это целевое движение, то движение веса и тела, которое сегодня страшно радовало меня, когда начался первый просмотр наших мастерских, где вырабатываются нами приемы, необходимые, по нашему мнению, новому театру. И многогрешен т. Шершеневич, что вы перестали видеть в эмбрионах зародышей будущего, а смотрите такими осовелыми глазами и думаете, что если вам показывают, то показывают существующее готовое. Это одна из первоначальных стадий. [Шкловский] говорит: «Давайте отдадим часть малому искусству, которое в загоне». Малое искусство не в загоне, а в фаворе повсюду сейчас, и в Европе, и в Америке, и у нас в Союзе. Малое искусство у нас в Союз ввозится и оптом, и в розницу, и ввозится действительно малое, потому что за границей, когда нам предлагают негритянскую оперетту, приезжие товарищи рассказывали, я правда сам не знаю, что женская капелла состояла из 18 человек, а для СССР достаточно и 6 человек. Это все хорошо, и джаз-банд вещь великолепная, и я его тоже люблю, хотя, быть может, не разлагаюсь, но перед нами возникают серьезнейшие вопросы не идеологического порядка, а нашего внутреннего, творческого действительно, ибо в акробатике, в физкультуре, в джаз-банде появился новый тембр, здоровое звучание для человека. Для создания новых форм, которые должны быть наполнены. Чем? И я отвечаю, не бо-

ясь последствий своих слов, ибо я знаю, что они могут быть приняты, не знаю, как сейчас, весьма недружелюбно, – я говорю – человечностью. По человечности тоскует наше искусство, омеханизированное свыше всякой меры, обездушенное свыше всякой меры, очень ставшее мелким по масштабу. По настоящей человечности оно тоскует, причем эта человечность есть не только человечность тех громадных масс, которые вышли на арену истории, но это есть человечность и каждого человека в отдельности. Проблема человека в искусстве – не только его физического существа, но и всего психофизического существа – это проблема сейчас, с моей точки зрения, наиболее актуальна, но, конечно, и наиболее трудна для того, чтобы к ней подойти. Нужно много больного изжить, и если, с одной стороны, при всей моей любви к Чехову как к актеру, я частично вынужден согласиться, что в его творчестве есть больное начало. С другой стороны, при всей моей любви к здоровому телу и крепкому мастерству этого тела, я должен сказать, что есть больное в перегибе в сторону физкультуры. Если сейчас эти больные моменты имеются, то сразу такая крупная проблема в новой атмосфере, в новой социальной и мировой атмосфере, проблема о человеке и человеческом духе легко не разрешается. Поэтому я и говорю вам: вы, наши судьи, через головы наших обвинителей, не будьте так же нетерпеливы, как они, верьте нам. Мы до сих пор вас не обманывали, во всяком случае духовно. Мы честно делали то, что считали нужным, что умели и что могли. Верьте нам, терпите вместе с нами, ибо, конечно, это переходные годы выковывания настоящего внутреннего насыщения того нового искусства, которое должно прийти. И если вы будете нам верить, как верили в начале, когда зарождался наш театр и вместе с верой зрителя укреплялся и строился, если вы будете верить сейчас и дадите нам силу в теперешней лабораторной работе, наступит не так далеко момент, когда вы увидите обновленный новый театр с настоящим искусством нового человека, новой человечности, нового в том, что есть его дух и тело. (*Аплодисменты*.)

ЛУНАЧАРСКИЙ: Прежде чем я дам слово выступающему здесь в качестве эксперта известному театральному критику товарищу Маркову, я предоставлю слово товарищу Карташеву из публики, который заявил, что хочет выдвинуть здесь некоторые обвинения, пропущенные нашей прокуратурой, несмотря на ее жесткость и суровость. Если обвинения будут настолько ценны, что попадут не в бровь, а в глаз, тогда защите будет предоставлено еще несколько слов.

КАРТАШЕВ: Товарищи, мне немножко странно было видеть ход того процесса, с которым обвинители и защита как-то несерьезно, как-то не по-деловому подходили как к постановке вопроса, так и к его разрешению. Например, один из защитников заявляет: пусть здесь говорят что угодно, на это можно обращать мало внимания и продолжать свое дело в таком роде, как оно делается. Считаю это принципиально неверным, коль скоро люди сюда пришли послушать, выявить кое-какие недостатки, поговорить об этом и получить те или иные указания со стороны руководителей; с другой стороны, здесь есть люди, сведущие в этом деле и знающие кое-что, и мне думается, нужно было создать не такую постановку вопроса. Затем я считаю, что обвинители и защитники говорили немножко не так. Нужно было поставить вопрос таким образом: театр существует после революции в течение восьми лет, насколько он в течение этого периода сумел внедриться в рабоче-крестьянские массы, насколько он сумел продвинуться к широким трудящимся массам? Даже старые буржуазные театры, старые буржуазные работники стремились к тому, чтобы продвинуть искусство в массы рабочих и крестьян, они над этим работали, за это боролись. Сейчас об этом ни звука, ни слова. Последние годы театр существует за счет рабочих и крестьянских масс, существует на государственном бюджете, и поэтому естественно и вправе поставить вопрос, насколько театр оправдывает свое существование, насколько компенсируются те средства, которые на него затрачиваются, насколько он удовлетворяет запросы рабоче-крестьянских масс. Я полагаю, нужно было именно так поставить вопрос и из этого исходить при оценке, анализе тех достижений, какие имеются в настоящем театральном сезоне. Обвинение, которое можно предъявить текущему театральному сезону, – то, что вообще театры, не только в центре, но и в других городах, абсолютно недоступны в материальном отношении для широких масс рабочих и крестьян. Вот какое обвинение можно предъявить театру, не только какому-нибудь Малому, не только Большому (об этом говорить не будем), а городскому театру вообще и даже уездному. Они могут искать причины, могут искать оправдания, но это можно поставить им в вину – широкие трудящиеся массы не могут пользоваться театром.

Второе, что я считаю возможным предъявить как обвинение нашему театру, это то, что в текущем театральном сезоне мы мало провели мероприятий, мало поработали для того, чтобы реально связаться с рабоче-крестьянскими массами, с крестьянскими окраинами. Мы посылаем туда разные отбросы, и даже в губернском городе крестьянские массы не видели ничего приличного. Возьмите деревню, когда приезжает какой-ни-

будь студент и устраивает что-нибудь, туда идут валом, потому что ничего абсолютно нет.

Это после восьми лет существования свободного театра, который в течение этих лет мог что-то делать и обязан был делать. В былые времена группа людей наиболее привилегированных, материально обеспеченных, пользовалась театром, театральным искусством для своего удовлетворения, для удовлетворения своих потребностей, для отдыха и развлечения. Так и ныне. Большой театр, опера, Художественный совершенно для нас, трудящихся, недоступны. Положение совершенно ненормально в советской трудящейся стране. По этим трем пунктам я считаю необходимым предъявить обвинение. Как суд найдет, так пусть и разбирает. (*Аплодисменты*.)

ЛУНАЧАРСКИЙ: Я предоставляю слово эксперту т. Маркову.

МАРКОВ[78]: Из большинства тех теоретических выступлений, которые здесь раздавались и которые были направлены в адрес театра, мне стало очень ясно, что мы переживаем не столько кризис театра, сколько кризис театральной мысли. В то время, когда был театральный фронт и существовали театральные вожди, было чрезвычайно легко и спасительно мыслить согласно тем лозунгам, которые выбрасывались Мейерхольдом и Таировым. Как только Мейерхольд и Таиров перестали выбрасывать эти лозунги, сейчас же театральные критики, в своем большинстве люди, рассуждающие о театре, оказались в крайней растерянности. Не потому ли происходит то веселое отчаяние Шершеневича и тот небольшой грациозный фокстрот Якулова, которые они проделали по поводу печального положения театра. Но долг эксперта заявить, что дело театра настолько серьезно и сложно, что такого рода фокстротирующие экскурсии в область театра следует довольно основательно пресечь и посоветовать людям говорить о театре серьезно и основательно. Интересно было то, что как раз человек неискушенный в театре, т. Шкловский, говорил наиболее интересно, до тех пор правда, пока не заговорил о театре. Тов. Шкловский очень остроумно и очень умно выдвинул ряд теоретических положений и позабыл проложить между ними мостик, и вот в то время, как он должен был перескакивать с кочки на кочку, он часто спотыкался, падал в маленькие рвы, из которых выкарабкивался с трудом. Только такой отдаленностью от театра можно считать такое преломление большого и малого искусства. Когда мы видели негров, мы должны были отдать весь долг уважения их ритмической способности, но все-таки с точки зрения зрителя я должен

был сказать, что три часа смотреть, как эти люди проделывают чрезвычайно элегантные, но чрезвычайно бессмысленные выкрутасы, это совершенно бесплодное занятие, и если мы из этого большого и малого искусства будем делать заповедь театру, мы, конечно, только пойдем по следам теоретиков и практиков западного искусства. А принципиально между западным и русским искусством лежит очень большая пропасть.

Итак, я считаю, что такие мрачные речи обусловлены преимущественно растерянностью. Театральная критика и театральная мысль потеряли верный подход к явлениям. Они находятся между двумя опасными вещами. С одной стороны, они еще никак не могут позабыть историю театрализации театра[79] (того масляного масла литературной литературы), которая была сделана с установкой на неумного зрителя. Говорили, театрализировать театр, и предполагалось, что зрителю, который сидит в зале, нужно подчеркнуть, что он находится в театре, иначе он не догадается. Ясно, что такого рода традиции театрализации театра в области критики, где изящным проявителем был Шершеневич, не могут быть признаны в современности.

С другой стороны, мы имеем критику, которая рассуждает с точки зрения идеологии. Позвольте мне сказать несколько слов о роли идеологии. На театре идеология признана как вообще чрезвычайно спасительная вещь. Я думаю, что сейчас, когда ни один разумный зритель, вероятно, не будет протестовать против того, что идеология на театре нужна, что всякое театральное представление только тогда дойдет до зрителя, когда оно идеологически насыщено, мы должны выступить одновременно против идеологического формализма. Что это значит – идеологический формализм? Это паспорт, который наклеен на произведении для того, чтобы его довести до современного зрителя. И под этими писательскими паспортами завоевывают право на современность. Я был печальным свидетелем в Театре МГСПС пьесы «В наши дни»[80], или под иным названием «Большевичка». В ней автор изображает прекрасную девушку с лучистыми глазами, которая подпадает под пагубное влияние разлагающегося спеца. Это произошло на глазах зрителя. Совершенно разлагающийся спец оказывает такое тлетворное влияние на лучистую девушку, что она после чрезвычайно короткого раздумья решает забрать свои чемоданы и переехать на квартиру спеца и начать с ним новую жизнь. Когда эта прекрасная девушка с лучистыми глазами появляется в квартире у спеца, она встречает менее лучистую женщину, которой довольно откровенно заявляет, что она любит спеца. Вторая женщина оказывается женой спеца.

Происходит невероятный кавардак, скандал. Спец разоблачен, и лучистая девушка произносит несколько обличительных слов по поводу разложения западноевропейской цивилизации. (*Смех*.) Вот тогда, когда мы имеем такого рода идеологию, тогда, конечно, нужно раскрыть сущность такого рода пьес. Конечно, коммунистки с лучистыми глазами взяты напрокат из романа [*пропуск текста*] или из патетического произведения Вербицкой[81]. Конечно, такого рода коммунисток, как «большевичка», в жизни не существует. Просто для того, чтобы провести эту пьесу, ее нужно было прикрыть паспортом идеологии.

И вот теперь, товарищи, когда мы бросаем лозунг об идеологии в театре, мы должны раскрыть этот лозунг и показать, какие приемы нужны и какие приемы нужно запретить. Когда ставятся пьесы вроде «Большевички», «Брата наркома»[82], вплоть до «Елизаветы Петровны»[83].

Из расточительного творчества Смолина[84], конечно, мы должны сказать, что здесь идеология, по существу, и не ночевала, и никакими фразочками о победоносной революции или тяжелыми фразами о катастрофическом разложении зрителя не привлечешь. Он больше им не верит. Итак, второй основной задачей и вторым основным призывом текущего сезона является необходимость раскрытия понятия идеологии. До тех пор, пока мы будет считать идеологией вот такие вставочки, только такие выцветшие паспорта, конечно, подлинная идеология в театре не появится, потому что идеология растет из мироощущения, понимания современности. Отсюда совершенно естественен переход от театра к авторам, потому что он самый существенный, который сейчас есть. Я не принадлежу к числу таких родовитых людей, как часто упоминаемый здесь товарищ Блюм. Но я думаю, что под влиянием «Евгения Онегина» и других пьес ничего катастрофического не произойдет, и я думаю, что такие пьесы имеют полное право на существование.

Но, конечно, основным вопросом, который сейчас стоит перед современным театром, является вопрос об осмыслении тех материалов, которые принесла революция. Этот материал нахлынул в театр, поэтому нельзя говорить о том, что больше нет фронтов, нет больше оживленности театра, жизни только потому, что Шершеневичу больше не с кем спорить. Шершеневичу сейчас не возражают и равнодушно его слушают. Что и говорить, товарищу Шершеневичу действительно тяжело, и я ему сочувствую, но, конечно, вопрос ведь не в том, что нет театральных фронтов, а в том, что слишком богат и слишком обширен тот материал жизни, который театр должен в себе воплотить. Отсюда и происходит ломка всех

тех приемов, которые были раньше. Потому что только теми приемами, теми формами, которыми пользовался каждый театр внутри себя, нельзя облекать материалы современной жизни. Для этого требуются гораздо более широкие приемы и гораздо более трудные пути, вот почему и произошел этот разрыв и исчезновение фронтов, вот почему одновременно мы должны выяснить причины, почему так происходит. А происходит именно потому, что театр выдвинул в свое время лозунг «театрализация театра», который опрокинул искусство, потому что театр отказался от помощи авторов. Он несет наказание за то, что пренебрежительно отказался от пьес и подменил их сценарием. Именно поэтому театры в своем большинстве остались без авторов. Сейчас наши театры жалуются на отсутствие драматургии – они сами в этом виноваты и несут за это наказание.

Таким образом, вопрос о театрах и драматургии, о новых формах вытекает из использования бытового материала. Дойти до четкости в передаче бытового материала можно через год или через два, но пока перед театром стоит скрытая задача преломить быт в различных формах.

В первом случае происходит огромный психологический сдвиг. Я буду говорить о «Горячем сердце». Сравните формы, которыми сейчас пользуется театр, сравните «Смерть Пазухина»[85] и «Горячее сердце», и совершенно ясен будет тот внутренний психологический сдвиг, который сейчас начинает проявляться.

Итак, товарищи, мы должны приветствовать и признать, что в жизни нашего театра произошел психологический сдвиг. Ни автор, ни актер уже не могут говорить на сцене так, как они говорили раньше, они уже не могут употреблять старые образы, которыми они пользовался раньше. Чехов, Москвин, Леонидов[86] и всем известный в Малом театре[87], Попова, которая так изумительно играет в «Яде» тов. Луначарского[88].

Вот на ряде блестящих образцов актерского исполнения мы видим, насколько актеры готовы для того, чтобы донести до зрителя свое современное мироощущение, свое миропонимание и ту какую-то особенную стыдливую нежность, которая есть сейчас в лирическом изображении актеров.

Поэтому, когда мне говорят, что актер, что драматург идут по старому пути… Да, есть такая опасность в наши дни. Но когда мне говорят, что потому, что он идет по старому пути, не нужно публицистической драмы, я говорю – чепуха. Публицистическая драма нужна, потому что зритель требует от театра ответа на то, что его волнует, потому что зритель приходит в театр прежде всего волноваться, и только один Шершеневич для того,

чтобы спать. Поэтому совершенно естественна публицистическая драма, больше того, совершенно естественна лирическая драма, потому что ни один зритель не перестал любить, не перестал ненавидеть, не перестал жить всем существом. Поэтому, когда в театре говорят о идеологическом формализме или о театрализации театра, я отвечаю – долой идеологический формализм, долой театрализацию театра, потому что жизнь богаче, чем все те термины, которые употребляют сейчас театральные критики и театральная мысль. Вот те существенные черты переживаемого нами театрального сезона, которые могут быть отмечены. Я не обвинитель, я не защитник, я только скромный эксперт, и с моей точки зрения такова та роль, которую играет театр, и таково то состояние, которое он переживает.

ЛУНАЧАРСКИЙ: Товарищи, прения сторон и экспертиза кончены. Мы сейчас приступим к нашему резюме. Но прежде я должен сделать маленькое пояснение. Здесь несколько записок получено – почему среди нас нет т. Толлера[89]. Т. Толлер дал 4–5 дней назад формальное обещание здесь быть, но вчера был экстренно вызван телеграммой в Германию и выехал. Он просил меня сказать, что должен был нарушить данное слово.

В порядке заключения слово получает О.Д. Каменева.

КАМЕНЕВА: Товарищи, до сих пор говорили люди от театра, от искусства, и последнее слово т. Маркова, который сказал, что он скромный эксперт, он тоже специалист от театра, и только один товарищ из публики говорил как зритель. Я буду говорить как общественный работник, как культурный работник, поэтому у меня будет подход к театру не как спеца, а как общественника, который ставит перед собою задачу бросить мостик между театром и зрителем, объединить их в единое. Нам нужен в данный момент такой утилитарный подход, который, должно быть, страшно возмутит т. Шершеневича и, может быть, т. Якулова, которые говорили здесь от массы, но чрезвычайно аристократично. Я же подхожу к театру как к одному из могущественнейших средств для закрепления революции, и только с этой точки зрения я буду рассматривать сезон. Тов. Якулов взял на себя право сказать, что он является советским шутом, что через него устами советской власти говорит правда. Я думаю, что настоящей правды мы здесь все же не услышали. Чрезвычайно чувствовался субъективный голос художника, талантливого художника, принесшего очень много пользы театру, но все же смотрящего на театр только как художник, и от масс он не

уполномочен говорить. Было смешно слушать тов. Шершеневича, который хотел здоровья от театра, веселья и радости. О здоровье мы знаем от самих масс. Мы знаем, чего хочет масса. К сожалению, рабочий еще не имел возможности полностью твердо действительно выявить в творчестве свою волю, но от нее в театре уже очень многое есть. Здесь говорили о лабораториях. Что касается меня, я чрезвычайно уважаю науку, лабораторию, но не оторванную от жизни. Наша лаборатория – это клубы, фронт, улица, уже влившие, несомненно, новую струю в театр, и ни один специалист театральный не сможет отречься от того, что эта лаборатория внесла свежую, здоровую струю вплоть до той самой ритмики, техники, которой Таиров, несомненно, может гордиться. Но это пришло с массой. Вырождающаяся прошлая интеллигенция не может дать ритмику труда, которой Таиров, несомненно, блещет и которую так мощно ввел у себя Мейерхольд. Эти лаборатории уже успели количество перевести в качество. Товарищи, границу, отделяющую этот сезон от прошлого сезона, нельзя четко провести. Из ничего – ничего и получится. В том, что говорили и Шершеневич, и Якулов, и Шкловский, много правды, но ведь правда всегда только в известной обстановке есть правда. С первых дней революции накопилась известная мощь рабочего творчества и сейчас закрепилась в виде быта, такого нежеланного для обвинителей-аристократов. Нам не ко двору этот аристократизм. Нам необходимо перейти от быта к героизму, к пафосу, который принесла сама революция. Сейчас, в переходный период, этот быт кажется мелким, но он достаточно красочен и революционен, если посмотрим на Запад. Нам необходимо укрепить то, что сейчас существует. Шершеневич с таким презрением отнесся к Театру [революционной сатиры], что забыл упомянуть о нем. А мне пришлось изо дня в день работать в этом театре, и скажу, что он родился от революции, на площадках трамвая, во время фронтов перешел на улицу с красноармейцами и, несмотря на то, что он очень низок был в художественном отношении, играл огромную роль в чисто агитационном отношении[90]. Постепенно по всему фронту перешли мы на пропаганду и закрепляли то, что было завоевано: показать молодежи, не пережившей в боях прошлого, не пережившей революции, получившей готовое, показать историю революционного движения, показать смешные стороны, которые, несомненно, имеются в новом современном быте. Показать уродливое, что есть, можно только бытовыми пьесами, современными пьесами. Конечно, если бы пьесы были талантливы, это было бы выше и художественнее, но мы стоим перед тем, что есть. Нужно лучшее выбирать. Но если она [современная драматургия] не ляжет в основу классической литературы, не

значит, что все время нужно показывать старое, это было бы неправильно. Нельзя сказать, чтобы Театр Революции близко не воспринимал действительность. Посмотрите работы более утонченного театра, чрезвычайно высоко технически поставленного, но не доходящего. Если мы сейчас клеймим идеологию в театре, говорим, что он ее не воспринял, то я скажу наоборот: он воспринял ее. Может быть, далеко не в совершенстве. Но никто не говорит, что настоящий театральный сезон во всех отношения хорош. Он хорош тем, что была действительно поставлена точка над i и сказано: нам нужен современный репертуар, мы не стыдимся заказывать пьесы на известные темы, и есть лозунг «лицом к деревне». Мы заказываем их, и у нас есть прекрасные пьесы. Проводится эта линия в силу того, что требуется жизнью, требуется зрителем. Даже те театры, которые в первые годы не хотели приближаться к массам, не хотели «опошляться», даже они сейчас сделали уступку и пошли в сторону современного репертуара. Другой вопрос, дают ли они новое, близко ли воспринимают современность при исполнении? Мы говорим, что эта уступка есть уже завоевание настоящего сезона. Поэтому на ваше заявление, что настоящий сезон нужно отметить как неудачный, я скажу, что последний сезон – наиболее выпуклый и совершенный.

В прошлом году были искания, перелом. В этом году есть уже действительное завоевание. Мы имеем право на будущий год говорить о том, что нам нужны пьесы во имя самого театра, его мастерства и искусства. Наш театр – единственный большой человеческий, если не считать того подъема, который сейчас переживает Англия и Китай, но там он не может быть завершен в силу происходящих битв. Мы единственная страна, где существует действительно творческая культура. Шершеневич говорит, что, может быть, Театр Революции лет через пятьдесят что-нибудь даст, потому что советская культура развивается медленным темпом. Для него, может быть, она медленно идет, но для нас быстро. Если взять все годы, что мне приходится работать и сталкиваться с иностранцами, можно видеть, как они ценят тот темп, которым мы идем. Конечно, не Шершеневичу судить, черепашьим ли шагом или колоссальнейшими гигантскими шагами движется наша культура. Я думаю, что эти восемь лет явились для нас огромной переброской в области творчества театра. Опять-таки я имела возможность убедиться в Париже, как мы двигаемся в данной области. Но нельзя успокоиться на нашем завоевании.

Перед нами тут есть записки Исследовательского театра[91]. Это своего рода аристократизм. Нельзя идти к разрыву с массами, когда все наши

силы брошены на то, чтобы не разрываться с ними, а, наоборот, развивать пробуждающуюся активность масс. Каждый из нас в Советской стране имеет право и должен говорить, каждый из нас по-настоящему, творчески и честно вкладывал в эту работу свою лепту. Масса приветствует, масса воспринимает гораздо ближе то, что действительно идет к ней. Я думаю, сейчас мы можем настоящему сезону дать такую характеристику: этот год был поворотным годом в том смысле, что накопления в течение этих лет на фронтах, на улицах вылились в театр. Может быть, они еще не точны, может быть, есть много шероховатостей, может быть, они недостаточно художественны, но тот путь, по которому мы идем, действительно поможет нам в общем культурном строительстве и имеет огромное будущее для всего человечества.

ЛУНАЧАРСКИЙ: Слово имеет член суда Петр Семенович Коган.

КОГАН: Товарищи, хотя я и являюсь членом суда, но так как еще до меня перепутались роли отдельных участников дискуссии, то позвольте и мне быть субъективней, чем это допустимо для членов суда. Мне кажется, что весь ход развития наших театров идет в противоположную сторону той, что рисовалась прокуратурой. Мне кажется, мы шли по той линии, которая нас привела на настоящий путь, и что именно с настоящего сезона театр вступил на правильный путь. Когда Шершеневич говорит, что художникам нечего делать, что они чувствуют себя вялыми, мне кажется, я могу сказать, что все художники, которые себя чувствуют вялыми, они сами выбрасывают себя за борт истории.

Это наши художники вялые? Когда в Париже, где я был организатором нашей выставки[92], я видел, как с записными книжками именно в наш театральный отдел приезжали Леже[93], [*пропуск текста*]. Лучшие критики Франции и всего мира интересовались постановками Мейерхольда, Таирова, приходили смотреть их. Разве это не достижение наших театров? Разве это можно назвать работой вялых художников? Кто вялый? Таиров с его вечно отвергающимися и вновь нарождающимися исканиями и достижениями? Мейерхольд? Чехов, которого здесь поносили… Все это не творческие люди? Все это люди, которым нечего делать? Я думаю, что так может рассуждать только та кучка художников, которая осталась за бортом. Но за этим спором, который велся здесь, в котором было так много и личного, и страстного, и, по-видимому, внутренней обиды на свою непризванность, за этим спором скрыта и действительно серьезная сторо-

на. Здесь есть спор по существу, и вот на нем мне хотелось остановиться и сказать несколько слов.

То, что было серьезного в речах прокурора, сводилось к одному, что наш театр идет назад, т.е. он возвращается к тем формам, которые уже как будто изжиты. Это особенно пугает прокуроров. Но действительно нужно сказать, что театр идет не назад, а театр завершает тот спор, который велся между двумя формами. Теперь театр возвращается к реализму. Этого скрывать нельзя. Театр во всех наших постановках сезона ясно обнаруживает эту тенденцию. Что же отсюда, какие выводы делают наши прокуроры? Им кажется, что Таиров, например, с тех пор, как он стал приближаться или, по их мнению, возвращаться к какому-то старому стилю, пал. Конечно, это неверно. Театр пошел вперед. Наши прокуроры заявляют, что часто люди бывают не признаны, что вот Толстого и того ругали в газетах, и отсюда делают вывод, что все непризнанные – это завтрашний день. Товарищи, это самая опасная из всех общественных теорем. Действительно гениальных людей часто не признают, но плохо, если отсюда заключают, что всё, что не признано, гениально и говорит о будущем. Для того, чтобы понять, что из непризнанного будет действительно завтрашним днем, нужно взять еще много других соображений, целый ряд объективных признаков. В наше время, когда происходит спор между художниками и артистами, решающим моментом являются объективные признаки. Я думаю, что та масса, та публика, те 8.000 человек, которые присутствовали на открытии АХРРа[94], имеет сейчас огромное значение. При раздробленности, при несогласованности отдельных художественных направлений, при том хаосе, который господствует в чисто эстетических слоях, именно эта масса играет почти решающую роль. Но это не значит, что если толпа аплодирует, то сейчас [явление] нужно признать художественным и гениальным. Но бывают моменты, когда мнения толпы имеют огромное значение, тогда художник ставит перед собою задачу прислушаться к голосу толпы. Мы видим в театре борьбу за право быть выразителем творящих сил революции. Ни один настоящий художник не становится в гордую позу Шершеневича или Шкловского и не заявляет, что мы гениальные артисты и если нас не признают… Сейчас торг идет за [*пропуск текста*] стремлений пролетариата, за истинно пролетарское искусство.

На эту точку зрения Мейерхольда встал и такой театр, как театр Таирова. Никакого отказа от театра тут нет, отказа от театральности нет. Тут было замечание, что театральный театр – нелепое выражение. Если и есть

падение в смысле формальном, то я скажу, что в нем великая победа, как правильно сказал Таиров. Потому что это будущая возможность, а там, в старой театральности, никаких возможностей не было. Если встать на этот путь, мы скажем, что иностранцы не знают самого великого в нашем театре. Они любовались и постановками Таирова, и Художественного, и Мейерхольда. Советский театр прошел первым по количеству наград и огромному количеству золотых медалей и почетных медалей[95]. Это значит, что театр оценил то, что было до сих пор европейского, театр оценил это в нашем театре, но скоро он должен будет оценить Европу, и от того, что он так высоко ставил, он должен будет оценить то, что началось в эти годы, открыть воздействие масс на театр. Театр не гордится своими формальными победами. Вероятно, недалеко время, когда он достигнет новых формальных побед, ставши на путь прямого ответа на запросы масс.

Пусть художники спорят сколько угодно, пусть отрицают друг друга, пусть Шершеневич говорит, что театр упал, пусть другие не признают Шершеневича, но в новом сезоне театр должен ответить на запросы трудящихся масс. Это призыв для всех театров. Они вступили на этот путь, и с этой великой победой можно поздравить настоящий сезон.

ЛУНАЧАРСКИЙ: Позвольте мне резюмировать сегодняшний диспут. В некоторых замечаниях во время этой дискуссии и в некоторых записках, которые мы получили, высказывается известное недовольство, будто бы неверна постановка этой дискуссии, а есть случай, где вообще указывается на ненужность подобного рода дискуссий. Я лично думаю, что это неправильный подход и что сегодняшняя дискуссия понятна для тех, кто ее внимательно прослушал и вник во все, что таится за шуткой и полемическим скрещиванием шпаг. Я думаю, что не прав товарищ Таиров и некоторые другие, выступавшие против прокуратуры и говорящие что она в недостаточной степени серьезно вынесла свое обвинение. Она выступала с обвинением в шуточной форме, ибо заранее знала и понимала значение настоящей дискуссии. Последним прокурором было вынесено серьезное обвинение в отношении того, что он затронул с глубоким чувством процесс, совершающийся сейчас в театре. Я согласен с товарищем Таировым, что он до некоторой степени бил мимо цели, но тем не менее очень трудно суммировать все обвинения, предъявляемые театру. Об этом говорил отчасти П.С. Коган. Это обвинение заключается в том, что театр идет назад, к реализму, что он выцветает, а следовательно, что искусство идет к упадку, что вместо искусства даются какие-то нового типа агитки.

С этими нового типа агитками нам будет гораздо труднее бороться, чем с теми, которые были на фронтах в первые годы после революции[96]. Это обвинение, действительно, разве не попадает в цель? Оно попадает в цель, такое явление в театре есть. Стали театры ближе друг к другу. Мы видим, это есть. Театры настолько сблизились, что не стало настолько резкого контраста, той ясности, которая была раньше. В отношении идеологическом мы не замечаем этого контраста в пьесах нового репертуара, там пьесы подчас однородны. В театрах революционных есть такого рода явления, которые преследуют прежде всего агитационно-пропагандистскую цель. Мы не видим старого мастерства, старой постановки. Такого рода тенденция есть, искусство вообще идет к быту. Многие революционные пьесы можно поставить с характеристикой быта и только.

Я, например, не думаю, чтобы «Горячее сердце» можно было назвать бытовой пьесой. Если это и бытовая пьеса, то с характеристикой старого быта. Я бы сказал, что театры должны стремиться к тому, чтобы быть не только бытовыми, но чтобы быт был организующим бытом, они должны воздействовать на саму жизнь. Когда товарищ Шершеневич говорит, что может только критиковать и большего ничего не в состоянии сделать, я думаю, что даже для нынешнего реалистического бытового театра это неверно. Он просто воспринимает окружающий нас быт и пытается отразить его в жизни [*пропуск текста*] безусловно, мы не должны сказать, что это – оптимизм. Может быть великолепный бытовой реалистический тенденциозный театр, и те, кто говорит, что искусство ослабело, просто неправы. Правда, все наши прокуроры оказались защитниками вчерашнего дня против сегодняшнего и завтрашнего дня. Все говорили от имени формального искусства, которое достигало довольно больших возможностей, но которое не было способно отражать живую жизнь. Но мы должны сказать, как тов. Марков отчасти указал, анархизм в театре, сознание жизни, сознание задания, которое дано театру в смысле орудующего и организующего театра, так велики и жестоки, так непривычны для большинства театров, что, чтобы справиться с ними, пришлось поставить на первый план [*пропуск текста*]. Они столкнулись с силами громадными, притом застали их врасплох, и они заговорили похожим языком, потому что им дано одинаковое задание, и в первое время при этом ухудшали чисто художественную сторону. Это отметили два наиболее выдающихся театра – А.Я. Таирова и Мейерхольда. Они оба одновременно и одинаково говорят: «Мы не можем удовлетвориться нашими старыми формами, они были остры и интересны, но они не могут вместить в себя нового содер-

жания». И они говорят: «Чтобы вместить новое содержание, надо приблизиться к реалистическому театру, и мы не знаем, как это сделать». Мы растеряли некоторые стороны этой остроты, но мы восстановим сознание. Место этого сознания в том и заключается, что театры приспособляются, чтобы понять содержание, которое у него есть и которого не было. Если присмотреться не только к содержанию послереволюционному, но и к дореволюционному, вы увидите, что у театра не было серьезного социального задания, и вместе с тем он достигал формальных достижений, которые удовлетворяли гурманов, социальную верхушку. [Нужно] сделать так, чтобы театр овладел через драматурга нынешним бытом, и требовать, чтобы новые формы были созданы, которые не были бы похожи на известные формы Народного театра и ЛЕФ, которые известными социальными силами были выдвинуты перед революцией. Эти требования налицо.

Вот то общее, что нужно здесь сказать и над чем нужно задуматься. Мастерство как будто бы несколько снизилось, как будто бы несколько ободнообразилось, монотонировалось, но кто понимает, что вместе с этим театр впервые обеими руками взялся за художественную обработку социального заказа – серые народные массы хотят показать себя и делают театр органом своим, тот поймет, что переживает критический рост, кризис, но этот кризис – критический момент роста.

Я хотел отвести обвинение, которое брошено товарищем, выступавшим из публики. Я хотел сказать, что неправда, что театры живут на государственный бюджет. В царское время театры получали 3 милл. руб. Сейчас в бедной Германии на оперный театр в Берлине дается два милл. марок. Все наши театры, вместе взятые, получают 400 тыс. руб. новых, или 225 тыс. руб. по покупательной стоимости, т.е. $^{1}/_{12}$ часть того, что получали до революции. Эта сумма была бы все равно израсходована театрами, если бы их закрыть. Мы даем театрам столько, сколько пришлось бы тратить, чтобы не развалился Большой театр. Ни одного рубля больше, кроме цены консервации. Наши постановки раз в 8–10 дешевле постановок Западной Европы. Актер получает сейчас еще в среднем лишь небольшую долю того, что получали до революции и что получает актер за границей. Но наш театр стоит выше дореволюционного театра и выше европейского театра. Есть большие заслуги у директоров, режиссеров, актеров и рабочих театра, что, несмотря на крайнюю бедность, они сейчас нисколько не снизили своего флага. Шершеневич сказал: «Большой театр называется большим, потому что в нем бывает большой дефицит». Все оперные театры дефицитны, но есть один оперный театр в мире, ко-

торый кончит сезон без дефицита, – наш Большой театр. Большой театр в этом году не принес ни копейки дефицита, но приблизился к массам. Здесь аплодировали выступавшему товарищу главным образом товарищи, стоящие на нашей точке зрения. Но нужно читать «Правду». Вы читали статью, в которой было сказано, что, в общем и целом, количество рабочей публики определяется в $^1/_3$ всей публики, а в массе в 400.000 человек, эти люди покупают билеты за $^1/_3$ цены через профсоюзы[97]. Где-нибудь в Европе и Америке это делается? Товарищ [Карташев] говорит: «Большой театр, Малый театр для нас недоступны». Мы даем за $^1/_3$ цены, начиная с мест 1 ряда и кончая местами более скромными. Мы даем огромное количество билетов за бесценок. Существует Театр Революции, который целиком обслуживает комсомольскую рабочую публику. Театр МГСПС, который целиком обслуживает специальную публику. Шершеневич говорит: «Это – театр для бедных». Нужно сказать правду: может быть, он, как человек культурно богатый, никогда туда не ходил, но это очень почтенный театр, из которого иногда публика выходит потрясенной. Мейерхольда театр целиком спаян с красноармейской, с комсомольской организацией. Кто был на пятилетии, знает это[98]. Поэтому не нужно увлекаться коммунистическим, комсомольским революционным духом и стучаться в двери, которые открыты. Мы не можем принять упрека, будто ничего не делаем для демократизации театра, и именно потому, что театр чуть не наполовину рабочий. И в провинции то же, они опираются на профсоюзные и союзные организации. Именно поэтому театр, даже старый, должен был свернуть к новому репертуару. Что касается деревни, что мы делаем? Нашему бедному всесоюзному городу обнять деревню не так просто. Если даже труппа Малого театра разделится на несколько частей по два человека и поедет в деревню, что же получится? В течение всех годов, которые удастся прожить старому артисту, он объедет только одну сотую часть. Но никто не может сказать, что в страшное время, когда актеры холодали и голодали, труппы не возились десятками на все фронты, не нужно обижать их, не нужно говорить: «никакой связи у них нет с массами». Это неправда. Единственное, что мешает сделать нечто более широкое и прочное – это то, что денег нет. Мы не можем пойти по линии бесплатного театра.

Несколько отдельных замечаний имеют известный интерес. Тут тов. Марковым было сказано, что показательным для этого вырождения театра является АХРР[99]. «С позволения сказать», АХРР. Я должен сказать, что на выставке АХРР очень много слабых картин. Она имеет большое количество слабых художников, несколько меньше – средних художников и

малое количество хороших художников. Но в ком бьется реалистическое или, скажем, «патриотическое» сердце, у него не может не забиться до крайности на выставке АХРР. Это – гигантское отражение жизни нашей страны от Севера до Юга, гигантское количество подчас больших, острых, талантливых корреспонденций, в какой обстановке живут люди нашей страны.

Организующее значение АХРР огромно, что мы видели на празднике при ее открытии[100]. Если вы посмотрите, вы увидите там самые прекрасные достижения мастерства. Мы видим, что пришло до восьми тысяч человек, которые окружили здание, кто это был? Эта была учащаяся молодежь, рабочие, красноармейцы в преобладающем количестве. АХРР является огромным социологическим симптомом, может быть, конечно, некоторые скажут: «Искусство теперь пошло по другому руслу, и это русло для нас неподходящее». Но кто знает, тот скажет, что значение АХРР с каждым годом поднимается. Группа художников (фамилии)[101] перешли туда[102], и этот сдвиг приведет нас к иному мастерству.

Относительно Мейерхольда: теперь Мейерхольд дает больше, почему Мейерхольд не давал хороших пьес… Он до сих пор придерживался порядка ставить пьесы так, чтобы автор не мог конкурировать с режиссером. Странно было слышать фразу: «Вы заглушаете идеологию театра», но это тот принцип, которого придерживается товарищ Мейерхольд, – пьеса не важна, важен режиссер, актер. Иначе представляется трудным объяснить все эти причины, но одновременно можно сказать: где хорошие пьесы? Ведь когда меня Мейерхольд спрашивает, какую пьесу поставить, я ищу, и найти очень трудно. Разве «Мандат» не художественная вещь? Там есть самые прекрасные революционные фразы, которые мы только знали. Мейерхольд создал постановку, но наша драматургия еще молода. В ней есть еще шероховатости, и нельзя было усовершенствоваться в этом сезоне. Мейерхольд поставил шесть-семь пьес, ставших такими явлениями, которых мы десять лет не видели после того, как смотрели Островского. Если Вы сравните эти достижения идеологии, вы увидите, что идеология уже поднимается в сравнении с предыдущими революционными годами.

Поживите, и мы увидим своих Островских и своих Грибоедовых. Но, во всяком случае, идеология молода, и нельзя театр упрекать в том, что не ставит хороших пьес. Мейерхольд взял «Бубус», малое искусство, и сказал: «Я из этого “Бубуса” создам большую постановку». Почему? Мейерхольду нужны большие спектакли, а нет больших пьес. Он из маленьких пьес делает большие спектакли.

Товарищ Шершеневич говорил: зачем приделали к «Мандату» последний акт[103], во время которого стыдно сидеть в театре. Этот акт превращен Мейерхольдом в грандиозную трагикомедию, здесь воспринимается современная борьба, тут есть чудесные эпизоды, здесь есть смерч, преломившийся через революцию и разметавшийся в пыльных углах наших окраин, нашей глубокой провинции, хотя бы и московской. Этот акт вздымает все целиком вверх, перед нами, и приобретает значение не только общесоциальное для настоящего момента, но почти превращается в трагикомедию всего человеческого общества вообще. И когда Шершеневич заявляет, что этот акт стыдно сидеть в театре, можно сказать, что у него нет ушей, нет глаз, для того чтобы видеть эту вещь. Беда вся в том, что Шкловский, Шершеневич, они безнадежно опустились, отстали от современности, и когда между ними и театром есть расхождение, они думают, что отстает театр, а не они сами.

Они пытаются хватать за фалды Таирова, Мейерхольда и кричать «куда, назад», не замечая, что они сами отошли назад. Я не распространяю то же самое никоим образом на товарища Якулова с точки зрения художественной. Мы говорим, что наш современный театр считается достаточно развитым. Что касается нас, критиков, а мы являемся критиками в досужую минуту (об этом уже говорили), мы не смотрим на каждую пьесу как на необходимый момент в революции театра. [Не] надо смотреть на каждый театральный сезон как на театральную Мекку. [Надо смотреть] на каждый сезон как на социологически важное, симптоматическое явление.

Не в том дело, что Ив. Ив. сделал ошибку, а П.П. пошел вперед, а чтобы понять, как народ, начинающий жить новой жизнью, создает, порой бессознательно, в больших муках, театр, который ему соответствует. Вспомним, что, за исключением ничтожной примеси халтурщины, мы имеем людей, которые свято служат этому делу, ищут со скорбью такого пути, который бы их удовлетворял и был бы приемлем для масс, и что уже ныне мы имеем перед собой драматурга, который выстрадал свою комедию, режиссера, который ищет новую пьесу, с паспортом на будущее, на вечность, актеров, которые вносят страстность в исполнение. Если бы мы чувствовали, что театр так серьезно работает, мы поняли бы, что с кондачка подходить к нему нельзя, что критика, когда она осуждает, должна семь раз отмерить, прежде чем один раз отрезать, потому что никем не сказано, что, если он – критик, он умнее тех людей, которые создавали, управляли. Скромный социалистический подход, вдумчивое отношение – это то, чего [мы] вправе от критики требовать.

Как будто бы это есть известный симптом известного оздоровления, известного притупления острых стрел, которые больше свирепствовали в разуме критики, чем попадали в центр. Говорилось «нужно сделать отзыв зрителей», для чего в Главполитпросвете[104] имеется особая мастерская, особая лаборатория[105], и оттуда вызванные суждения являются окончательными, бесспорными, научными. Это, конечно, неправильно. Очень хорошо, что Главполитпросвет изучает [зрителя], я очень желаю, чтобы изучали правильными методами, но нужно изучать 5–6 лет, но не меньше ни в коем случае. Может потерять значение пресса публицистическая, прекрасная, но нельзя становиться на точку зрения, что театр должен слушать публику и т.д. Ни при каких условиях, никогда это не правда. Слушать полукультурную публику мы не можем, а слушать рабочие и крестьянские массы не можем, потому они некультурны. Кто есть ленинец и говорит от имени Ленина, должен помнить, что он подчеркивал некультурность этих слоев. Нужно поднимать их состояние в отношении культурности форм, как учим грамоте, марксизму, ленинизму, а не просто слушаем. Надо выслушивать мастеров, специалистов и критиков, но надо понять, а не быть старыми критиками. Я не знаю, здесь упрекают Блюма, что он остер на язык и легок в своих суждениях, и что тт. Якулов и Шершеневич как-то подошли к этому шутливо, шутливо ответили, как-то все подошли не так, как в литургии, которая в церкви совершается, и что поэтому дискуссия вышла не такой, как хотелось бы. Я не думаю, чтобы я был очень некультурный человек, или очень глуп, или менее, чем все, что здесь собрались, знал о театре, но для меня дискуссия была глубоко поучительна, и я вынес из нее определенно многое и потому, что я научился ко всему подходить объективно, я немножко подумал, раскинул умом. И если бы в сегодняшнем нашем судоговорении стенограмма, которая здесь ведется, была бы издана в виде какой-нибудь брошюры, это была бы полезная брошюра и для театральной критики, и для театральных работников, и для театральной публики, и для товарищей главполитпросветовцев, которые будут эту публику изучать.

А затем, после этих резюмирующих слов, я должен сказать, что обвиняемый сезон 1925/26 года судом объявляется оправданным[106]. (*Аплодисменты*.)

Машинопись
РГАСПИ. Ф. 142. Оп. 1. Д. 315. Л. 37–97.

КОММЕНТАРИИ

Вступительная статья

1 Первая заметка о нем появилась 5 мая (*А. <псевдоним не раскрыт>* О том, как в Политехническом судили театр // Вечерняя Москва. 1925. № 100, 5 мая. С. 3). Учитывая оперативность газеты, можно предположить, что диспут состоялся 3 или 4 мая 1925 г.

2 *Г. <псевдоним не раскрыт>* Суд над театральным сезоном: (Впечатления) // Новый зритель. 1925. № 19. С. 11.

3 Там же.

4 Суд над театральным сезоном // Жизнь искусства. 1927. № 18, 3 мая. С. 9.

5 *Бор <Вакс Б.А.>* «Суд над сезоном» (В Политехническом музее) // Вечерняя Москва. 1929. № 87, 16 апр. С. 3.

6 *Луначарский А.В.* Театральная Мекка // Рабочий и театр. 1925. № 39, 29 сент. С. 1.

7 *Луначарский А.В.* О театре и драматургии: В 2 т. М.: Искусство, 1958. Т. 1. С. 492.

8 «*Рыжковщина*» – слово, ставшее нарицательным. Рыжков Виктор Александрович (1863–1926) – автор бытовых пьес, популярных до революции, в них поверхностно затрагивались общественно-политические темы.

9 *АН. Г-д. <псевдоним не раскрыт>* Суд над театральным сезоном в Москве: (Вместо ответа) // Жизнь искусства. 1926. № 20, 18 мая. С. 28.

Диспут на тему
«Суд над театральным сезоном 1925/1926 гг.»

10 *Каменева* (*Бронштейн*) *Ольга Давидовна* (1883–1941, расстреляна) – деятель российского революционного движения, сестра Л.Д. Троцкого и первая жена Л.Б. Каменева. Заведующая ТЕО Наркомпроса (по июль 1919 г.), позже заведовала художественно-просветительским подотделом МОНО. В сезоне 1925/1926 гг. – директор Театра Революции.

11 *Коган Петр Семенович* (1872–1932) – историк литературы, литературный критик, литературовед, переводчик, профессор МГУ. Председатель научно-художественной секции Государственного ученого совета Наркомпроса. Президент Государственной академии художественных наук.

12 В газетном сообщении о предстоящем диспуте говорилось о том, что «Сбор поступит в пользу нуждающихся студентов МВТУ и промышленно-экономического института» (Суд над театральным сезоном // Вечерняя Москва. 1926. № 91, 21 апр. С. 3).

13 *Якулов Георгий Богданович* (1884–1928) – живописец, график, декоратор, сценограф, теоретик искусства. Как театральный художник известен прежде всего своими работами в Камерном театре («Обмен» П. Клоделя, 1918; «Принцесса Брамбилла», 1920, и «Синьор Формика», 1922, по Э.Т.А. Гофману; «Розита» А.П. Глобы, 1926). С А.Я. Таировым же работал над «Зеленым попугаем» А. Шницлера (1918) в клубе «Красный петух». Оформил спектакли «Мера за меру» У. Шекспира в постановке В.Г. Сахновского (Показательный театр, 1919), «Вечный жид» Д. Пинского в постановке В.Л. Мчеделова («Габима», 1923), «Иудейская вдова» Г. Кайзера в постановке В.Л. Мчеделова и В.Г. Сахновского (Театр «Комедии» (б. Корш), 1923), «Шейлок» («Венецианский купец») У. Шекспира в Белорусском государственном еврейском театре (постановка В.Г. Сахновского и М.Ф. Рафальского, 1926), «Стальной скок» С.С. Прокофьева в Русском балете С.П. Дягилева (1927). Присутствие Якулова на московских подмостках временами выглядело едва ли не тотальным, и критика писала о «якуловизации театров» (*Пингвин* [*Шершеневич В.Г.*] Якуловизация театров // Зрелища. 1923. № 23, 6–12 февр. С. 14–15). Как свидетельствовал А.М. Эфрос, «он был самым пылким оратором левых “измов”» (Камерный театр и его художники: 1914–1934 / Предисл. *А.М. Эфроса*. М.: ВТО, 1934. С. XXX).

14 *Всерабис* – Всесоюзный профессиональный союз работников искусств – массовая профессиональная организация в СССР, объединяющая работников искусств. С 1919 г. называлась Рабис, затем Сорабис, с 1924 г. – Всерабис.

15 *Международная выставка современных декоративных и промышленных искусств* проходила с 28 апреля по 25 октября 1925 г. в Париже. Участие в выставке СССР было одним из первых актов культурного обмена между СССР и Францией после установления дипломатических отношений между странами 28 октября 1924 г. Подготовкой советского раздела руководила Государственная академия художественных наук (ГАХН) и ее президент П.С. Коган, художественный совет возглавила О.Д. Каменева. Советская экспозиция пользовалась большим успехом, особенно раздел «Искусство театра». Высшие награды получили Театр им. Вс. Мейерхольда, Камерный театр, Музыкальная студия Художественного театра,

Большой театр. Почетные дипломы были присуждены Театру Революции, ГОСЕТу, Студии им. Евг. Вахтангова, А.А. Веснину, Ф.Ф. Федоровскому. Золотые медали были вручены Театру комедии (б. Корш, Москва), театру «Березиль» (Киев), А.А. Экстер, А.В. Лентулову, И.И. Нивинскому, В.А. Шестакову. Серебряные медали – Б.Р. Эрдману, Б.А. Фердинандову, Театру юных зрителей (Ленинград). К.А. Вялову, Д.Н. Кардовскому.

16 *Блюм Владимир Иванович* (псевд. Садко; 1877–1941) – театральный критик, журналист вульгарно-социологического толка. В 1907 г. окончил историко-филологический факультет Московского университета. Тогда же, в 1907 г., дебютировал как журналист в журнале «Русская мысль». В 1917 г. вступил в ВКП(б). С 1917 г. сотрудничал с газетами «Социал-демократ», «Известия Московского Совета рабочих депутатов», «Правда», «Известия ВЦИК» и др. Вместе с О.М. Бескиным и М.Б. Загорским входил в боевой отряд проводников мейерхольдовской политики «Театрального Октября» – «Бе-Блю-За». Реформировал редактируемый им журнал «Вестник театра» (1919–1921), превратив в рупор революционного переустройства театрального дела. В сезоне 1923/1924 гг. разорвал отношения с Вс.Э. Мейерхольдом, обвинив его в измене «Театральному Октябрю» (см. коммент. 29). В последующие годы главный редактор журнала «Новый зритель» (1924–1926) и руководитель музыкально-театральной секции Главреперткома, что давало ему административную власть над театрами.

В газетном сообщении о предстоящем диспуте среди будущих участников также назывались В.Г. Сахновский и В.И. Блюм (Суд над театральным сезоном // Вечерняя Москва. 1926. № 91, 21 апр. С. 3).

17 Источник не установлен.

18 *Шершеневич Вадим Габриэлевич* (1893–1942) – поэт, переводчик. В середине 1910-х гг. участвовал в литературных диспутах, опубликовал теоретическую работу «Футуризм без маски» (1913), переводил литературные манифесты теоретика итальянского футуризма Ф.Т. Маринетти. Редактировал «Первый журнал русских футуристов» (1914). В 1919 г. один из основателей группы имажинистов. Был председателем московского отделения Всероссийского союза поэтов (1919). Для творчества Шершеневича характерны эпатаж, интерес к клоунаде, гаерству. В 1919 г. арестовывался за контакты с партией анархистов. В начале 1920-х гг. заведовал литературной частью Камерного театра. В его переводе А.Я. Таировым были поставлены «Благовещенье» П. Клоделя и «Ромео и Джульетта» У. Шекспира. Две пьесы его сочинения, «Вечный жид»

и «Сплошная нелепость», репетировались в Камерном театре. Вместе с актером Б.А. Фердинандовым в 1921 г. покинул Камерный театр, чтобы создать Опытно-героический театр в помещении кинотеатра «Вулкан» на Таганке, где заведовал литературной частью и пытался режиссировать. Свои разногласия с Камерным театром и обиды на Таирова излил в статье «Почему я ушел из Камерного театра», где писал: «…пресловутое “мастерство”, о котором так много говорил Таиров, для Камерного театра только блеф, пуф. Театр строился на ремесленной технике, а не на мастерстве. Мастерство вне закономерности – абсолютно невозможно. Не может быть спектакля мастеров без партитуры спектакля, где на трех линейках (мимика, волнение, слово) располагается в закономерном порядке весь актерский материал» (Театральная Москва. 1922. № 28, 21–26 февр. С. 9).

19 *Пятилетие своей деятельности со времени революции Мейерхольд завершил юбилейной постановкой «Маскарада»…* – Почему речь идет о пятилетии, неясно. Имеются в виду ожидавшиеся гастроли б. Александринского театра с 15 мая по 13 июня 1926 г. в Москве в помещении Зеркального театра в саду «Эрмитаж» со спектаклем «Маскарад». Ю.М. Юрьев играл роль Арбенина. В связи с этими гастролями Вс.Э. Мейерхольд опубликовал заметку в «Афише ТиМа»: «БОРЯСЬ ЗА КАЧЕСТВО, потребовал я от режиссера Александринского театра, Н.В. Петрова, просившего меня взяться за корректирование “Маскарада” Лермонтова, обозначить на афише, что эта постановка моя, имеющая быть представленной в Москве в мае этого года, является opus’ом 1917 года. От корректирования этой работы, БОРЯСЬ ЗА КАЧЕСТВО, я решительно отказался, так как всякому, БОРЮЩЕМУСЯ ЗА КАЧЕСТВО, тем более автору постановки, необходимо большее время, чем то, которое могло бы быть предоставленным для корректуры: александринцы приезжают в Москву за пару дней до премьеры. БОРЯСЬ ЗА КАЧЕСТВО, автор постановки не может также примириться с тем, что “Маскарад” собираются втиснуть на сцену Зеркального зала бывшего “Эрмитажа”, где даже и оперетте тесно» (Афиша ТиМа. 1926. № 1, 1 мая. С. 15). П.А. Марков писал: «Огромный бескрасочный сарай Зеркального театра “Эрмитаж” резко противоречит замыслам создателей “Маскарада”. <…> Острый глаз мастера, впервые показавшего это великолепное представление девять лет назад, давно не корректировал постановку; по существу, мы видим ее во вторичном переложении, как ее реставрацию, сделанную

режиссером Петровым по планировкам Мейерхольда» (*Марков П.А.* О театре: В 4 т. М.: Искусство, 1976. Т. 3. С. 343–344).

20 «*Эсмеральда*» – балет Ц. Пуни, либретто Ж. Перро. Имеется в виду премьера Большого театра, состоявшаяся 7 февраля 1926 г. Балетмейстер – В.Д. Тихомиров (по Перро–Петипа), художник – М.И. Курилко. Эсмеральда – Е.В. Гельцер (позднее – М.Т. Семенова), Гренгуар – И.В. Смольцов, Феб – В.Д. Тихомиров. Защитники классического балета торжествовали. Тогда как «современные “реформаторы” танца в этом году ничем не проявили себя. Крупные, как Голейзовский, молчали. <…> Крупнейшим, да, пожалуй, и единственным достижением истекшего сезона явилась “Эсмеральда”. Значение этой постановки не исчерпывается теми или иными присущими ей достоинствами. Нет, оно гораздо шире. <…> классический балет не изжил себя и является жизнеспособной системой танца. <…> в лице постановщика “Эсмеральды” Тихомирова мы имеем достойного преемника традиции знаменитых балетмейстеров прошлого» (*Ивинг В.* Итоги балетного сезона // Известия. 1926. № 155, 9 июля. С. 6).

21 Лозунг «Назад к Островскому!» был выдвинут А.В. Луначарским в связи со 100-летием со дня рождения А.Н. Островского как призыв к искусству «реалистическому, социально-психологическому и социально-содержательному». См.: Об А.Н. Островском и по поводу его // Известия. 1923. № 78, 11 апр. С. 2; № 79, 12 апр. С. 2.

22 *Молодой балетмейстер Голейзовский взялся опрокинуть академический балет…* – Стремления Касьяна Ярославича Голейзовского (1892–1970) к новым, экспериментальным формам балета, поддержанные И.А. Моисеевым и М.М. Габовичем, наталкивались на противодействие консервативной части труппы, возглавляемой В.Д. Тихомировым и Е.В. Гельцер.

23 *…Блюм приветствует «Эсмеральду»…* – В рецензии на «Эсмеральду» В.И. Блюм писал: «Признаюсь, после 2-го акта я убежал из театра. Нельзя было вынести это издевательство над элементарным здравым смыслом… “Эсмеральду” пытаются омолодить! Ее пытаются начинить “идеологией”! Балет этот снабжен подзаголовком “Дочь народа”! <…> представление это допотопное, несмотря на все ухищрения. Поваленный гроб» (Жизнь искусства. 1926. № 7, 16 февр. С. 12). Из вышеприведенного высказывания Блюма не следует, что он приветствует балет.

24 *За Островского товарищ Якулов взялся…* – Ошибка в стенограмме. Речь идет о А.Я. Таирове, поставившем «Грозу» А.Н. Островского в Камерном

театре. Премьера – 18 марта 1924 г. Художники – В.А. и Г.А. Стенберги, К.К. Медунецкий.

25 Премьера «*Горячего сердца*» А.Н. Островского во МХАТе состоялась 23 января 1926 г. Ответственный руководитель – К.С. Станиславский, режиссеры – М.М. Тарханов и И.Я. Судаков, художник – Н.П. Крымов. Спектакль показал возможности обновляющегося Художественного театра.

26 …*невозможной атмосферой, которую создают художники*. – Ошибка в стенограмме. Имеются в виду не художники, а критики.

27 …*Г.Б. он довел до отчаяния*… – Имеется в виду рецензия В.И. Блюма на спектакль «Синьор Формика» в Камерном театре: «Разочарование вечера: Якулов. Вот от кого можно было ждать конгениального подхода к Гофману. А что получилось. Чистенько сделанные арабески. Фантазия заменена причудливостью. Красиво, но слащаво. Прекрасные детали и полное отсутствие целостной картины. Проблема сцены на сцене (III и IV акты) вовсе не разрешена. Целый ряд плоскостей и размеров неизвестно для чего придуман. Вообще, слишком много выдумки и слишком мало гофмановской прозрачности, сквозь которую видны все позвонки и жилы. Зато превосходен костюм Формики. “Синьор Формика” закончил сезон. Он показал, <…> что сам театр, как таковой, обрел уже готовый штамп, с помощью которого можно поставить что угодно, где угодно и когда угодно» (Эрмитаж. 1922. № 6, 20–26 июня. С. 7).

Художник перешел в контратаку, защищая политику А.Я. Таирова и свои достижения: «…у этого театра есть большая заслуга перед художниками и относительно маленькие, присущие театралам, проступки. Заслуга в том, что он показал поступательный ход московской живописи, не обойдя ни одного значительного факта: П. Кузнецов, М. Ларионов и Гончарова, Судейкин, Лентулов, Экстер. От “Голубой розы” до меня. <…> так же как монтаж “Брамбиллы” блуждал четыре года по всем театрам, так и монтаж “Синьора Формики” с совершенно “исключенным” из жизни “Питореском” послужат еще голодающей мысли театральных изобретателей…» (Эрмитаж. 1922. № 7. С. 10– 11).

28 …*Малый театр довел до белоцерковщины*. – Имеется в виду спектакль «Лево руля!» В.Н. Билль-Белоцерковского, премьера которого в филиале Малого театра состоялась 3 апреля 1926 г. Режиссер – Л.М. Прозоровский, художник – С.И. Иванов. В.И. Блюм писал о спектакле: «Театр превосходно справился с трудной задачей постановки этой “странной” пье-

сы – без ролей традиционных амплуа, без внешней “завязки и развязки”, без привычного амурного стержня. Постановщик Прозоровский, положительно все актеры, художник соперничали друг с другом в видимом увлечении пьесой. Получился прямо блестящий, темпераментный спектакль – один из лучших в сезоне» (Программы государственных академических театров. 1926. № 31. С. 6).

29 …*был театральный фронт, была какая-то театральная жизнь, было какое-то театральное движение*. – Имеется в виду движение «Театральный Октябрь» (1920), которое возглавлял Вс.Э. Мейерхольд, выдвинув программу реформирования и политизации театра. Объявленный им «театральный фронт» был направлен против аполитичных, и, прежде всего, академических, театров. Боевая фаза движения вскоре себя изжила, хотя его влияние еще долго прослеживалось в режиссерских работах как самого Мейерхольда, так и многих других деятелей театра.

30 Шершеневич вернулся к итогам сезона в статье «Баланс театрального сезона»: «Все то, что делал *Мейерхольд*, мог бы делать *Таиров*; что делал *Любимов-Ланской* или *Грипич*, мог сделать *Станиславский–Данченко*! Нет споров, нет театральных баррикад исканий. Все нивелировалось, все было гладко подстрижено, все было одинаково причесано, и десяток московских театров, имевших когда-то свое лицо, сейчас представляют из себя один какой-то средний театр с кучей отделений» (Программы государственных академических театров. 1926. № 40, 23 июня. С. 9).

31 …*Г.Б. Якулов ставил в месяц до 18 спектаклей*… – С полемическим преувеличением оратор высказывается о сезоне 1925/1926 гг., когда Якулов оформил «Зеленый остров» Ш. Лекока в Театре музыкальной комедии, «Розиту» А.П. Глобы в Камерном театре, «Венецианского купца» У. Шекспира в Белорусском государственном еврейском театре.

32 …*театры, которые на полгода уезжают за границу*. – Имеются в виду прежде всего гастроли Камерного театра в Европе (1923, 1925) и МХАТа в Европе и США (1922–1924).

33 Источник не установлен.

34 *Экспериментальный театр* возник на основе последней попытки возродить Оперу Зимина в виде Свободной оперы Товарищества Зимина (1922–1924). 9 августа 1924 г. критик констатировал: «Теперь уже ясно, что ее помещение будет использовано нашим академическим театром» (*Сабанеев Л.* Об опере Зимина // Известия. 1924. № 180, 9 авг. С. 5). С.И. Зимин, приглашенный в августе 1925 г. на должность «заведую-

щего театром», провожал свое детище в последний путь. В том же году Экспериментальный театр стал филиалом Большого театра. Несоответствие традиционного репертуара названию вызывало едкие насмешки в театральной среде и нападки критики: «После того, как Экспериментальный театр соединился с Большим, Большой театр подмял его под себя, сделал из него ухудшенную копию своей собственной немощности» (*К*[*ержен*]*цев П.* Неблагополучие с оперой // Правда. 1928. № 85, 10 апр. С. 5).

35 *…приходится быть волей-неволей особенно вежливым и учтивым, потому что я перехожу к Малому театру, который имеет два помещения в Москве…* – Имеется в виду филиал Малого театра – Театр им. Сафонова на Таганской площади в помещении кинотеатра «Вулкан», который был передан Малому театру в 1923 г. после ликвидации Опытно-героического театра (1921/1922), руководимого Б.А. Фердинандовым и В.Г. Шершеневичем. Для «учтивости» у Шершеневича были и личные причины.

36 Речь идет о спектакле по пьесе В.Н. Билль-Белоцерковского «*Шторм*» в Театре МГСПС. Премьера состоялась 8 декабря 1925 г. Режиссер – Е.О. Любимов-Ланской, художник – Б.И. Волков.

37 *Театральная комедия* – имеется в виду Театр музыкальной комедии.

38 В прессе сообщение о протесте Рабиса появилось позже: «На одном из последних заседаний Президиум Мосгубрабиса рассмотрел вопрос о передаче помещения театров б. Корш и Музкомедии Музыкальной студии МХАТ. Президиумом Мосгубрабиса было вынесено следующее постановление:

Ввиду того что Музыкальная студия МХАТ не является в художественно-идеологическом плане ценным коллективом (что является также мнением Главреперткома), Студия не сможет существовать без материальной поддержки со стороны государственных органов, а в настоящее время отсутствует возможность получения для нее государственной субсидии. Президиум констатирует также невозможность материального содействия Студии со стороны Всерабиса.

Ввиду отсутствия каких-либо оснований к выселению коллективов театров б. Корш и Музкомедии из занимаемых ими помещений, Президиум Мосгубрабиса считает такую передачу неправильной и невозможной и извещает о своем протесте НПК, ЦК Рабис и Моно» (Новый зритель. 1926. № 22, 1 июня. С. 14).

Театр музыкальной комедии – был открыт в 1922 г. как частный Московский театр оперетты в здании бывшего Дмитровского театра (Большая

Дмитровка, 17). В сезоне 1925/1926 гг. стал называться Московским театром музыкальной комедии. Причины переименования были просты. Как вспоминал Г. Ярон, «кто-то почему-то установил налог на спектакли “оперетты” – 25 проц., а “музыкальной комедии” – 5 проц.» (*Ярон Г.М.* О любимом жанре. М.: Искусство, 1963. С. 148). Постановлением Президиума ВЦИК от 16 августа 1926 г. помещение по этому адресу было предоставлено Оперной студии им. К.С. Станиславского, которое она делила с Музыкальной студией им. Вл.И. Немировича-Данченко. Выселенный из помещения на Большой Дмитровке Театр музыкальной комедии приютился в помещении бывшего театра-варьете «Альказар» на Триумфальной площади и открылся «Принцессой цирка» И. Кальмана в постановке К.Д. Грекова. Уже в следующем сезоне, вероятно, уладив дела с налоговыми органами, труппа возвращает себе название Московский театр оперетты. После успешного опыта в создании первой советской оперетты («Женихи» И.О. Дунаевского, режиссер Д.Г. Гутман. Премьера состоялась в 20-х числах марта 1927 г.) труппа была преобразована из частного трудового коллектива в государственный Московский театр оперетты (24 октября 1927 г.).

39 …*оперную студию, опереточную студию, драматическую студию первую, вторую, третью, открыли балетную студию, тоже по типу Станиславского*. – Шершеневич имеет в виду Оперную студию под руководством К.С. Станиславского, которая возникла в декабре 1918 г. при Большом театре, а в 1920 г. отделилась от него, войдя в круг Художественного театра. В 1919 г. Вл.И. Немирович-Данченко открыл Музыкальную студию (Комическая опера) при МХАТе. В 1926 г. обе студии получили статус государственных театров, и им было передано помещение Дмитровского театра, в котором они выступали поочередно. В 1926 г. драматических студий Художественного театра уже не существовало. Первая студия в 1924 г. стала театром – МХАТом Вторым. Вторая студия в 1924 г. влилась в состав МХАТа, а Третья студия добилась права автономного существования в 1926 г. как Театр им. Евг. Вахтангова. Что касается балетной студии, то, вероятно, имеется в виду Московский художественный балет, возникший в 1926 г. и самим названием заявлявший об ориентации на Московский Художественный театр. Но сведений о его деятельности обнаружить не удалось. В справочнике «Театральная Москва» за 1925/1926 гг. он упоминается в разделе «Передвижные коллективы». Указывается, что «коллектив выступает по районным рабочим клубам Москвы, совершает гастрольные поездки по

другим городам; имеет в репертуаре 10 полных балетов и около 60 номеров дивертисментов. Состав коллектива: 11 артисток и 7 артистов. Отв. руководитель – Бек Константин Александрович» (Театральная Москва: Театр–музыка–кино: Путеводитель / Вступ. статья Юр. Соболева. М.: Моск. коммун. хоз-во, 1926. С. 157). Однако уже в справочнике за следующий сезон упоминания о нем отсутствуют. В 1929 г. труппу с таким же названием возглавила В.В. Кригер. Что объединяет два коллектива, кроме названия, выяснить не удалось. С 1933 г. труппа Кригер сотрудничала с Музыкальной студией им. Вл.И. Немировича-Данченко, а в 1939 г. влилась в состав Музыкального театра им. Вл.И. Немировича-Данченко.

О выселении Театра оперетты и о размножении МХАТа Шершеневич немного позже написал в фельетоне «Мхатофикация», где пророчил: «После того как СССР будет соответственно **мхатофицировано**, дальнейшая **мхатофикация** останавливается. Все театры отменяются за ненадобностью. И в стране будет **тишь да МХАТЬ – художественная благодать**» (Жизнь искусства. 1926. № 36, 7 сент. С. 4).

40 Нарком здравоохранения *Семашко Николай Александрович* (1874–1949) был заядлым театралом, постоянным зрителем как МХАТа, так и ГосТиМа. Выступал в печати с заметками о спектаклях, принимал участие в театральных диспутах.

41 *…актер, именно с точки зрения Семашко, с точки зрения Наркомздрава подлежит немедленному уничтожению на сцене*. – В.Г. Шершеневич подходил к игре М.А. Чехова с точки зрения здравоохранения еще в 1922 г., когда писал: «М. Чехов?! – сразу в вашем сознании полумрак, бред, истерия, сумасшествие, **еле уловимая грань** между игрой в сумасшедшего и игрой сумасшедшего. М. Чехов?! – это спазматические движения, судорожно сведенные пальцы, алогические переходы с крика на шепот» (Урожай истерик // Театральная Москва. 1922. № 46. С. 4). В.Г. Шершеневич находил в наркоме здравоохранения союзника. В том же 1922 г. Н.А. Семашко выступил с заметкой, где писал: «В изображении артиста Чехова мы имеем, несомненно, психопатологический тип… У него ярко выраженное расстройство ассоциаций: следующие друг за другом звенья идей прерываются, перескакивают. Возбуждение быстро нарастает и столь же быстро и исчезает; страх быстро сменяется возбуждением… Наблюдается “аффективное отупение” (долгий тупой взгляд при появлении женщин в доме городничего). Итак, Чехов выводит в Хлестакове дегенерата, страдающего преждевременным слабоумием, выводит тон-

ко, с чисто психиатрическими деталями» (Хлестаков (Чехов) с медицинской точки зрения // Известия. 1922. № 61, 16 марта. С. 3).

42 «*Розита*» – мелодрама А.П. Глобы, была поставлена на сцене Камерного театра А.Я. Таировым, премьера – 25 марта 1926 г. Художник – Г.Б. Якулов. Роль Розиты исполняла А.Г. Коонен. Пьеса написана по сюжету фильма Э. Любича «Розита» (1923), с участием Мэри Пикфорд, в свою очередь основанного на пьесе «Дон Сезар де Базан» Ф. Дюмануара и А. д'Эннери; французскими же драматургами этот сюжет об уличной танцовщице, короле и испанском дворянине был взят из пьесы В. Гюго «Рюи Блаз». В различных видах этот мелодраматический сюжет неоднократно шел на русской сцене и был прекрасно знаком всем участникам дискуссии.

43 *…в одной из статей абзац о том, что, слава богу, наконец Таиров нашел революционную пьесу*. – Возможно, имеется в виду одна из немногих положительных рецензий: *Городецкий С.* Камерный театр. «Розита» // Искусство трудящимся. 1926. № 14. С. 8–10.

44 *Церетелли Николай Михайлович* (Саид Мир Худояр-хан; 1890–1942) – актер и режиссер, потомок узбекских эмиров Бухары. С 1913 по 1916 г. – учащийся школы Московского Художественного театра. С 1916 г. – в труппе Камерного театра, в котором служил по 1928 г. (с перерывом в 1924 г.). В спектакле «Розита» исполнял роль Мануэля де Гуэрты.

45 Высказывания Шершеневича о «Розите» временами дословно совпадают с его фельетоном «Письмо в провинцию» (Жизнь искусства. 1926. № 14, 6 апр. С. 12–13).

46 Премьера «*Принцессы Брамбиллы*» по Э.Т.А. Гофману в Камерном театре состоялась 4 мая 1920 г. Режиссер – А.Я. Таиров, художник – Г.Б. Якулов, музыка А. Фортера.

47 Премьера спектакля-обозрения «*Кукироль*» П.Г. Антокольского, В.З. Масса, А.П. Глобы и В.Г. Зака в Камерном театре состоялась 29 ноября 1925 г. Режиссер – А.Я. Таиров, художники – В.А. и Г.А. Стенберги, музыка Л.А. Половинкина и Л.К. Книппера. О попытке Таирова скрестить сатирическое обозрение с формой ревю П.А. Марков писал: «Таиров в "Кукироле" пытался подчинить законы западного ревю целям сатирического разоблачения западной цивилизации. Он отошел от обозрения и не решился принять всецело форму западного ревю. "Кукироль", не став зрелищем, утерял свою сатирическую остроту» (Театральный сезон 1925/26 года // *Марков П.А.* О театре: В 4 т. М.: Искусство, 1976. Т. 3. С. 336).

48 Премьера пьесы «*Рычи, Китай!*» С.М. Третьякова в ГосТиМе состоялась 23 января 1926 г. Общее руководство и режиссерская корректура – Вс.Э. Мейерхольд, режиссер – В.Ф. Федоров, художник – С.М. Ефименко.

49 …*Семашко за «Рычи, Китай!», Бухарин за «Рычи, Китай!»*… – Рецензию Н.А. Семашко на спектакль «Рычи, Китай!» обнаружить не удалось. Вероятно, речь идет об устном высказывании.
Н.И. Бухарин в статье о «Рычи, Китай!» писал: «Пьеса чрезвычайно динамична и ее *осью* является превращение рабочего скота в революционного пролетария. Это показано **мастерски**» («Рычи, Китай!» в театре Мейерхольда // Правда. 1926. № 26, 2 февр. С. 3).

50 …*семинарский, анекдотик правда революционный, но крохотный, из этого делать пьесу не стоило*. – Источник установить не удалось. Вероятно, речь идет об одном из устных выступлений В.И. Блюма.

51 Премьера пьесы А.Н. Островского «*Лес*» в ТиМе состоялась 19 января 1924 г. Режиссер – Вс.Э. Мейерхольд, оформление Вс.Э. Мейерхольда (план), И.Ю. Шлепянова (разработка).

52 Премьера пьесы А.Н. Толстого и П.Е. Щеголева «*Азеф. Орел или решка*» на сцене театра «Комедии» (б. Корш) состоялась 12 января 1926 г. Режиссер – В.Б. Вильнер, художник – Н.И. Рогачев.

53 …*и он покатился по принципу Плюшкина*. – Возможно, имеется в виду страсть Плюшкина к пустому накопительству: «…старая подошва, бабья тряпка, железный гвоздь, глиняный черепок, – все тащил к себе и складывал» (*Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. М.: Наука, 2012. Т. 7. Кн. 1. С. 110).

54 Имеется в виду *Харьковский государственный театр украинской драмы им. Ивана Франко*, который гастролировал с 14 апреля по 10 мая 1926 г. в помещении Театра б. Корш. Репертуар: «Вий» по Н.В. Гоголю и «97» М. Кулиша (режиссер обоих Г. Юра), «За двумя зайцами» М.П. Старицкого (режиссер В.С. Василек-Миляев), «Поджигатели» А.В. Луначарского (режиссер Б.С. Глаголин). Луначарский отмечал, что «франковцы сразу стали на путь четкого реализма, с использованием, однако, целого ряда театральных эффектов, найденных и проверенных формально левым театром» (*Луначарский А.В.* Гости из Украины // Луначарский А.В. О театре и драматургии: В 2 т. М.: Искусство, 1958. Т. 1. С. 490).

55 *Театр музыкальной комедии* – см. коммент. 38. После его закрытия в 1926 г. возник частный театр под названием «Трудовой коллектив артистов оперетты» под руководством Н.М. Бравина. На его основе был создан государственный Московский театр оперетты (1927).

56 Премьера оперы-буфф Ж. Оффенбаха «Орфей в аду» в Театре музыкальной комедии состоялась 20 ноября 1925 г. Режиссер – В.М. Бебутов, художники – С.К. Вишневецкая, Е.М. Фрадкина.

57 *Бах Татьяна Яковлевна* (1895–1983) – артистка оперетты. Начинала карьеру балериной. В 1913 г. стала артисткой оперетты. Работала в московском театре И.С. Зона, позднее в Никитском театре. С 1926 по 1957 г. актриса Московского театра оперетты. Получила известность как исполнительница «каскадных» ролей.

58 …*дальше пошли обычные венские оперетты*. – Классические оперетты И. Кальмана в 1920-е гг. пренебрежительно называли «венщиной», осуждая роскошные туалеты опереточных див, перья, блестки, разноцветные шелка, цилиндры и канотье, «чулки со стрелкой, каблук высокий». Именно оперетты Кальмана составляли основу репертуара Театра музыкальной комедии в сезоне 1926/1927 гг.: «Принцесса цирка», «Марица», «Сильва», «Баядерка» и др.

59 *Греков Константин Дмитриевич* (1879–1927) – актер и режиссер оперетты. Сценическую деятельность начал в Новочеркасске. Работал в Москве в труппе А.Э. Блюменталь-Тамарина. В 1911–1918 гг. – режиссер театра оперетты Е.В. Потопчиной (Никитский театр), а с 1922 по 1927 г. – художественный руководитель и режиссер Московского театра оперетты.

60 *Театр Революции* в середине 1920-х гг. активно утверждал революционно-бытовой репертуар. В сезоне 1925/1926 гг. поставил «Ужовку» М.В. Шимкевича (режиссер – А.Л. Грипич), «Барометр показывает бурю» А.Ф. Насимовича (режиссер – В.Д. Королев), «Конец Криворыльска» Б.С. Ромашова (режиссер – А.Л. Грипич).

61 *Левидов (Левит) Михаил Юльевич* (1891–1942, расстрелян) – писатель, драматург, журналист, театральный критик, фельетонист. Печатался в газетах «Правда», «Труд», «Ленинградская правда», «Вечерняя Москва» и др. Сотрудничал с журналом «ЛЕФ».
Источник цитаты не выявлен.

62 *Свищов-Паола Николай Иванович* (1874–1964) – фотохудожник. С 1908 по 1940 *г.* держал свое фотоателье на углу Кузнецкого пер. и ул. Петровка. Действительный член Русского фотографического общества в Москве (1906–1930). Известность ему принесли портреты современников, а также пейзажные и жанровые фотографии. В 1910–1920-е гг. участвовал в международных фотовыставках в США, Канаде, Великобритании, Фран-

ции, Италии, где всегда получал награды. В дальнейшем много занимался театральной фотографией. С 1924 г. сотрудничал с Хореографической лабораторией Государственной академии художественных наук (ГАХН). Более двухсот работ Свищова-Паолы были экспонированы на четырех выставках «Искусство движения», проходивших в Москве с 1925 по 1928 г.

63 *Шкловский Виктор Борисович* (1893–1984) – литературовед, критик, писатель. Одна из ключевых фигур русского формализма. В 1920-е гг. – среди лидеров группы ЛЕФ. Активно участвовал в литературных дискуссиях 1920-х гг. В 1928 г. опубликовал сборник статей о литературе «Гамбургский счет», в котором сокрушил многие признанные литературные авторитеты. «Гамбургский счет» он предъявлял и театру. Как театральный критик был активен на страницах петроградской газеты «Жизнь искусства» (1919–1921) до побега в Финляндию. После возвращения из эмиграции (1923) откликался на театральные события эпизодически. В основном его полемический интерес вызывали спектакли Вс.Э. Мейерхольда («Лес», «Учитель Бубус», «Ревизор»).

64 Источников приводимых В.Б. Шкловским цитат установить не удалось. Возможно, он в полемике использовал псевдоцитаты.

65 *Воронский Александр Константинович* (1884–1937, расстрелян) – революционер-большевик, писатель, литературный критик и теоретик искусства. Один из ведущих марксистских теоретиков в области литературы. С 1921 по 1927 г. редактировал журнал «Красная новь».

66 *Сейфуллина Лидия Николаевна* (1889–1954) – писательница, чьей темой стал развороченный революционной стихией крестьянский быт. Ее повесть «Виринея», которую она в соавторстве с В.П. Правдухиным переработала в пьесу, была поставлена в Студии им. Евг. Вахтангова А.Д. Поповым. Премьера – 13 октября 1925 г. Художник – С.П. Исаков.

67 *Романов Пантелеймон Сергеевич* (1884–1938) – прозаик и драматург. Его социальные рассказы, в которых новый быт был описан с натурализмом, граничащим с гротеском, в середине 1920-х гг. были популярны среди читателей и вызвали ожесточенные нападки критиков.

68 Премьера пьесы Ю. О'Нила «*Косматая обезьяна*» в Камерном театре состоялась 14 января 1926 г. Режиссер – А.Я. Таиров, художники – В.А. и Г.А. Стенберги. Действие строилось на последовательно проведенном ритмическом, пластическом и звуковом контрасте между буржуазной танцующей публикой на верхней палубе и адским трудом кочегаров в пароходном чреве.

69 Премьера пьесы Н.Р. Эрдмана «*Мандат*» в ГосТиМе состоялась 20 апреля 1925 г. Режиссер – Вс.Э. Мейерхольд, художник – И.Ю. Шлепянов.

70 *К этому «Мандату» приделали последний акт…* – Последний акт, превращавший комедийный финал в трагикомический и пронзительный, создавался режиссером в соавторстве с драматургом и во многом остается театроведческой загадкой. Ей посвящена подборка материалов «Мейерхольд начинает новый удивительный путь» в книге: Мейерхольдовский сборник. Вып. 2: Мейерхольд и другие / Ред.-сост. О.М. Фельдман. М.: ОГИ, 2005. С. 612–664.

71 В.Б. Шкловский почти дословно повторяет свою статью «Улля, Улля, Марсиане!», впервые опубликованную в газете «Искусство коммуны» (1919. № 17, 30 марта) под названием «Об искусстве и революции» и включенную в сборник его статей «Ход конем» (М.; Берлин: Геликон, 1923. С. 40).

72 В.Б. Шкловский имеет в виду VIII выставку картин и скульптуры АХРР (о ней см. коммент. 94) «Жизнь и быт народов СССР», открывшуюся 3 мая 1926 г. в Москве на территории сельскохозяйственной выставки (ныне ЦПКиО им. М. Горького) и показанную затем в Ленинграде. Экспонировались 1832 работы 294 авторов.

73 *Волконский* (*Муравьев*) *Николай Осипович* (1890–1948) – режиссер, театральный деятель. Учился в Москве в театральной школе К.В. Бравича, Ф.Ф. Комиссаржевского и М.П. Ярцева (1910–1913). Работал в театрах: им. В.Ф. Комиссаржевской (1914–1918), Малом (1919–1931), Мюзик-холле (1932). Ставил спектакли в Театре б. Корш (1920–1921, 1926–1927), Театре им. В.Ф. Комиссаржевской (1922–1926).

74 *Поддубный Иван Максимович* (1871–1949) – один из самых популярных борцов Европы во французском (греко-римском) стиле.

75 *Кошевский* (*Кричевский*) *Александр Дмитриевич* (1873–1931) – артист оперетты. Начинал как драматический актер в 1892 г. В 1895 г. перешел в оперетту. С 1902 г. играл в Петербурге в театре «Пассаж» и Палас-театре, с 1915 г. в московских театрах «Эрмитаж», «Буфф», «Аквариум» и др.; до 1927 г. выступал в Московском театре музыкальной комедии. По мнению современников, был одним из лучших исполнителей комического репертуара – «В.Н. Давыдовым в оперетте». Работал также как режиссер. Автор музыки и текста оперетты «Возвращение сабинянок».

76 «*Блоха*» – спектакль МХАТа Второго, «увеселительное военно-драматическое представление в 4-х переменах, с музыкальными партиями всевоз-

можных инструментов, а также с участием балета и казачьих войсковых частей, сочинение Е.И. Замятина на тему сказа Н.С. Лескова “Левша”». Постановка А.Д. Дикого, режиссеры – В.В. Готовцев и А.Д. Дикий, декорации и костюмы Б.М. Кустодиева. Премьера – 11 февраля 1925 г.

77 *Юшкевич Семен Соломонович* (1868–1927) – писатель, драматург. Представитель так называемой русско-еврейской литературы.

78 *Марков Павел Александрович* (1897–1980) – театральный критик, историк и теоретик театра, педагог. Один из крупнейших отечественных историков театра и театральных критиков. Окончил историко-филологический факультет Московского университета (1921). С 1919 г. выступал как критик. Вел режиссерско-педагогическую работу в Третьей студии (1923–1924). Заведовал литературной частью МХАТа (1925–1949) и в этом качестве способствовал утверждению в репертуаре театра современной советской драматургии. С 1922 г. – ученый секретарь и председатель группы Современного театра ГАХН. С 1950 по 1960-е гг. руководил сектором театра Института истории искусств (ныне ГИИ). С 1939 г. преподавал в ГИТИСе.

79 *Театрализация театра* – концепт 1910-х гг., родившийся как реакция на натурализм раннего МХТ. Разные аспекты театрализации театра определяли искусство Н.Н. Евреинова, Вс.Э. Мейерхольда, А.Я. Таирова, между собой мало в чем соглашавшихся по этому поводу.

80 Премьера спектакля по пьесе Н.Н. Шаповаленко «*В наши дни*» («*Большевичка*») в Театре МГСПС состоялась 12 января 1926 г. Режиссер – П.И. Ильин, художник – М.М. Беспалов.

81 Многочисленные романы *Анастасии Алексеевны Вербицкой* (1861–1928), питаемые сексуально раскрепощенным феминизмом, завоевали исключительную популярность у массового читателя 1910-х гг. В середине 1920-х гг. ее книги подлежали изъятию из библиотек и книжных магазинов как низкопробные и идеологически вредные.

82 Премьера «*Брат наркома*» («*Авантюрист*») Н.Н. Лернера в Малом театре состоялась 27 января 1926 г. Режиссер – Л.М. Прозоровский, художник – М.А. Михайлов.

83 Премьера «трагикомедии дворцовых переворотов» Д.П. Смолина «*Елизавета Петровна*» во Второй студии МХАТа состоялась 29 марта 1925 г. Постановка Л.В. Баратова, режиссеры – В.Л. Мчеделов, Л.В. Баратов, Е.С. Телешева, В.Я. Станицын, художник – С.И. Иванов. Спектакль шел под маркой МХАТа.

84 *Смолин Дмитрий Петрович* (1891–1955) – драматург и сценарист. Участник Гражданской войны. Был заместителем наркома просвещения Крыма. «Иван Козырь и Татьяна Русских» стала его первой пьесой, посвященной советской действительности (Малый театр, премьера – 27 января 1925 г.; режиссеры – И.С. Платон и Л.М. Прозоровский). Также автор пьес: «Василиск Холодов», «Товарищ Хлестаков» (обе – 1921), «Елизавета Петровна», «Пугачев и Екатерина II», «Семь жен Иоанна Грозного» (все – 1925).

85 Премьера спектакля по пьесе М.Е. Салтыкова-Щедрина «*Смерть Пазухина*» в Художественном театре состоялась 3 декабря 1912 г. Режиссеры – Вл.И. Немирович-Данченко, В.В. Лужский, И.М. Москвин, художник – Б.М. Кустодиев.

86 *Чехов, Москвин, Леонидов…* – «Обзор театральный» П.А. Маркова, опубликованный в журнале «Печать и революция» (1926. № 5. С. 96), позволяет уточнить те места, где стенографистка явно не поспевала за критиком: «Впитав тематику современности и пройдя через поиски новых приемов, актер готов для создания образов современности и для транспонирования героев классической драматургии в свете наших дней. Тарханов, Москвин и Хмелев в “Горячем сердце”, Попова в “Яде”, Степан Кузнецов – Людовик XI, Чехов в “Петербурге”, Бабанова в “Рычи, Китай!” – явные свидетельства разнообразия внутренне оправданных и технически совершенных актерских подходов к образу, нового взгляда в жизнь». К Л.М. Леонидову Марков обращался, сравнивая его игру с И.М. Москвиным в «Пугачевщине», где «интерес сосредоточился преимущественно на исполнении Пугачева Москвиным и Леонидовым. Оба толкуют роль различно: Леонидов раскрывает в Пугачеве вождя, Москвин – хитрого, тоскующего мужика крепостной Руси. Леонидов переводит Пугачева в трагический план, Москвин оставляет его в пределах реалистически-бытовой драмы» (Театральный сезон 1925/26. Статья первая // Печать и революция. 1926. № 1. С. 126).

87 *…и всем известный в Малом театре…* – Рецензии П.А. Маркова сезона 1925/1926 г. позволяют предположить, что стенографистка споткнулась на упоминании исполнения С.Л. Кузнецовым роли Людовика в спектакле Малого театра «Собор Парижской богоматери» по В. Гюго, премьера которого в Малом театре состоялась 25 марта 1926 г. (постановка И.С. Платона и Н.Ф. Костромского, художник – В.Е. Егоров). Критик писал: «Один только С. Кузнецов, в небольшой роли Людовика XI поднявшийся над всем спектаклем, дал острый и запоминающий-

ся образ одинокого и коварного короля» (Правда. 1926. № 77, 7 апр. С. 6).

88 Премьера спектакля по мелодраме А.В. Луначарского «*Яд*» в Московском драматическом театре (б. Корш) состоялась 14 октября 1925 г. Режиссеры – В.Б. Вильнер и Н.М. Радин, художник – И.С. Федотов.
Попова Вера Николаевна (1889–1982) – актриса Театра б. Корш (1922–1933), затем МХАТа (1933–1964). В обзоре «Театральный сезон 1925/26 г.» Марков отмечал «Попову, с редким мастерством изобразившую девушку Римму, представительницу “ядовитой” и упадочной московской богемы» (*Марков П.А*. О театре: В 4 т. М.: Искусство, 1976. Т. 3. С. 314).

89 *Толлер Эрнст* (1893–1939) – немецкий поэт, драматург, революционер, один из ярчайших представителей экспрессионизма. В СССР приезжал дважды – в 1926 и 1934 гг.

90 Имеется в виду Театр революционной сатиры (Теревсат), открытый в 1919 г. в Витебске, в 1922 г. преобразованный в Театр Революции. О.Д. Каменева в те годы была заведующей художественным подотделом МОНО и входила в Художественно-политический совет Теревсата.

91 …*записки Исследовательского театра*. – Вероятно, имеется в виду Исследовательская театральная мастерская. См. коммент. 105.

92 …*где я был организатором нашей выставки*. – См. коммент. 15.

93 *Леже Жозеф Фернан Анри* (1881–1955) – французский живописец и скульптор, мастер декоративного искусства.

94 *АХРР, Ассоциация художников революционной России*; с 1928 г. – АХР, Ассоциация художников революции – крупное объединение советских художников, графиков и скульпторов, являвшееся, благодаря поддержке государства, самой многочисленной и мощной из творческих групп 1920-х гг. Основана в 1922 г., распущена в 1932 г. АХРР ориентировалась на реализм поздних передвижников как на образец для воплощения революционного быта в формах, понятных народным массам. Ее появление было встречено яростными атаками всего «левого» фронта. Стремлением к реалистичности ахровцы привлекли в свой стан зрелых живописцев, отвергавших авангард (например, А.Е. Архипов, Н.А. Касаткин, В.Н. Мешков, Е.И. Столица, К.Ф. Юон, В.Н. Бакшеев, М.Б. Греков и др.), а также скульпторов М.Г. Манизера, С.Д. Меркурова, Н.В. Крандиевскую. Выработанные идеологами АХРР принципы повлияли на сложение теории и идеологии социалистического реализма в живописи.

95 См. коммент. 15.

96 Имеется в виду массовая агитационная драматургия времен Гражданской войны, которая составляла репертуар самодеятельных (красноармейских, заводских, деревенских и т.п.) театров.

97 Источник статистики не установлен.

98 Историю своего театра Вс.Э. Мейерхольд вел от 25 апреля 1921 г., когда в Театре Актера прошла премьера «Великодушного рогоносца» Ф. Кроммелинка. 25 апреля 1926 г. состоялось торжественное заседание, посвященное пятилетнему юбилею, которое открыл А.В. Луначарский, сообщивший о единогласном решении коллегии Наркомпроса ходатайствовать перед Совнаркомом о включении ТиМа в число государственных театров. «Ряд приветствий от Красной армии начинает тов. Егоров (от Реввоенсовета СССР), представители отдельного московского стрелкового полка вручают тов. Мейерхольду грамоту об избрании его почетным красноармейцем полка и красноармейскую книжку. Затем идут приветствия от политуправления МВО, подшефной ТиМ высшей военно-педагогической школы, научно-опытного аэродрома (преподносящего ТиМ модель аэроплана) и военной школы им. ВЦИК. От имени Красного Спортинтерна выступает группа красных спортсменов, выстраивающихся в группы, образующие буквы “ТиМ”. Идут приветствия от пролетарского студенчества…» (Правда. 1926. № 96, 27 апр. С. 6).

99 *Тут тов. Марковым было сказано, что показательным для этого вырождения театра является АХРР*. – Либо в стенограмму высказывание П.А. Маркова не попало, либо, что более вероятно, имеется в виду выступление В.Б. Шкловского.

100 См. коммент. 72, 94.

101 Стенографистка не успела записать фамилии.

102 Среди тех, кто позже пополнил ряды АХРР, также было немало живописцев, получивших признание до революции: И.И. Бродский, Б.М. Кустодиев, Е.Е. Лансере, Ф.А. Малявин, И.И. Машков, К.С. Петров-Водкин, А.А. Рылов и др. Мощная организация активно поглощала мелкие художественные объединения. В 1924 г. в АХРР вошли члены Нового общества живописцев, в 1926 г. – группа «бубновалетовцев».

103 *Товарищ Шершеневич говорил: зачем приделали к «Мандату» последний акт…* – Оговорка А.В. Луначарского. О последнем акте «Мандата» говорил В.Б. Шкловский.

104 *Главполитпросвет* – Главный политико-просветительный комитет – орган государственной власти, входивший на правах Главного управления в состав Наркомпроса РСФСР. Учрежден декретом Совнаркома 12 ноября 1920 г. Его задачей было руководство политической, просветительской и агитационно-пропагандистской работой в духе идеалов коммунистической партии. Председателем в течение всего времени его работы была Н.К. Крупская. В 1930 г. реорганизован в сектор массовой работы Наркомата просвещения РСФСР.

105 Имеется в виду *Исследовательская театральная мастерская*, созданная при Художественном отделе Главполитпросвета, где разрабатывались формы анкетирования зрителя: Зритель московских театров: (Анкетный однодневник по московским театрам) // Жизнь искусства. 1926. № 27. С. 11–12; № 28. С. 13–14; Метод анкетирования и роль анкеты в изучении зрителя // Жизнь искусства. 1926. № 9. С. 2–3; Координация работы по изучению рабочего зрителя // Жизнь искусства. 1926. № 32. С. 16–17, и мн. др.

106 К теме диспута А.В. Луначарский вернулся в статье «Итоги последнего драматического сезона», где, напоминая о своем лозунге «Назад к Островскому» (1923), закреплял доминирование революционно-бытового репертуара («красный Островский»): «…наиболее передовой формой театра драматического в настоящее время является именно бытоописательный театр со стремлением к анализу этого быта и уяснению его смысла, стало быть, художественная пропаганда на основе театрального показа» (Известия. 1926. № 140, 20 июня. С. 3).

ДИСПУТ В ДОМЕ ПЕЧАТИ НА ТЕМУ «МЕЙЕРХОЛЬД, ЧЕХОВ И КРИЗИС РЕПЕРТУАРА»

24 сентября 1928 г.

Публикация, вступительная статья и комментарии В.В. Иванова

Тема диспута в Доме печати, организованного московской Ассоциацией театральных критиков, была вызвана событиями лета-осени 1928 г., взбудоражившими не только театральную периодику, но и общеполитические издания, центральные и провинциальные.

Михаил Чехов, выехавший в Германию в начале июля 1928 г. для отдыха и лечения, вскоре сообщил МХАТ Второму и Главискусству о том, что покидает свой театр: «В самое последнее время воля большинства коллектива МХАТ 2-го нашла наконец свое конкретное оформление, и я увидел, что эта воля не соответствует тому идеалу и тем художественным целям, которые я как руководитель имел в виду для театра»[1], и обратился в Наркомпрос с просьбой о годичном отпуске для изучения немецкого языка и немецкой драматургии, а также просил позволить ему по возвращении открыть новый театр, который посвятил бы себя исключительно высокой классике. Годичный отпуск был разрешен. В открытии нового театра отказано.

Тогда же письма Чехова были опубликованы в советских газетах[2]. Смысл этих обращений прозвучал для многих прозрачно и горько: советский театр теряет великого актера.

Но в ожесточенных дискуссиях осени 1928 г. фигура Михаила Чехова была отодвинута на второй план, уступив место ГосТиМу, существование которого оказалось под угрозой.

27 июня 1928 г. Вс.Э. Мейерхольд вместе с З.Н. Райх приехал в Париж[3]. Срок командировки был ограничен Наркомпросом двумя месяцами. К концу августа истекал не только срок командировки, но и французская виза, продлить которую было непросто, что потребовало вмешательства влиятельных парижских друзей.

Целью поездки Мастеру виделась организация зарубежных гастролей ГосТиМа. Режиссера, мыслящего себя лидером театрального обновления и желающего быть частью театра мирового, понять легко. Камерный театр уже дважды к тому моменту объездил Европу, ГОСЕТ показывал спектакли в Германии и Франции, Художественный театр гастролировал по Европе и США два сезона кряду, – давно пора было и ГосТиМу отправиться в зарубежное турне.

Официальной санкции Наркомпроса на переговоры с антрепренерами у Мейерхольда не было, но по умолчанию такие переговоры считались возможными. Для подготовки гастролей Мейерхольд уже приезжал в Париж в 1926 г. В 1928 г. ситуация в театре изменилась, изменились и задачи гастролей – они нужны были срочно, этой же осенью 1928 г. Причин тому имелось две. Затягивалась работа над новыми пьесами, обещанными В.В. Маяковским, Н.Р. Эрдманом, С.М. Третьяковым, и открывать сезон было нечем. 7 августа 1928 г. в «Вечерней Москве» появилось изложение письма Мейерхольда правительству, в котором режиссер упоминал «тяжелое положение большинства театров, переживающих репертуарный кризис», вынуждающий к «бегу на месте»[4]. Само здание театра, давно требовавшее серьезного ремонта, пришло в аварийное состояние. Продолжительные гастроли становились производственной необходимостью, они позволили бы дождаться новых пьес и провести при наличии финансирования ремонт.

Тем временем в Совнаркоме зрели совсем другие планы. В двадцатых числах июля состоялось «совещание в составе тт. Рыкова[5], Смирнова[6], Луначарского[7] и Свидерского[8]», о котором А.В. Февральский[9], ссылаясь на достоверные источники, сообщал Мейерхольду: «Формально вопрос о закрытии театра не стоял. Но дело все-таки обстоит несколько иначе. Было выражено недовольство нашим театром, указывалось на то, что он обанкротился как хозяйственная единица, а отчасти и в художественно-идеологическом отношении, на то, что в театре “ненормальная атмосфера” и т.п. Поэтому, оставляя театр без дотации, было учтено, что он без материальной поддержки существовать не сможет и должен будет закрыться. Значит, закрывать театр не будут, а предоставят ему умереть собственной смертью»[10].

После этого совещания последовали телеграммы Мейерхольду с требованием прекратить переговоры с европейскими импресарио[11] и немедленно возвратиться в Москву для подписания коллективного договора труппы ГосТиМа с Главискусством[12].

Немедленно вернуться в Москву Мейерхольд отказывался, ссылаясь на болезнь. 12 сентября 1928 г. он телеграфировал Свидерскому, копии отправляя в Агитпроп ЦК ВКП(б), ЦКК ВКП(б), редактору «Правды» Н.И. Бухарину и редактору «Комсомольской правды» Т. Кострову: «Вы хотите, по-видимому, физической смерти моей, категорически требуя, чтобы я немедленно ехал в Москву, вконец потрясенный запрещением выезда театра за границу, известиями из Москвы, обессиленный четырьмя

сердечными припадками, в таком состоянии, когда человека принято везти в ближайшую больницу»[13]. В «Правде» была опубликована телеграмма Вс.Э. Мейерхольда А.В. Луначарскому: «После рентгеновского обследования врачами поставлен диагноз: расширение сердца, аорты и болезнь печени. Все это вызывает необходимость трехнедельного лечения в Виши, после чего придется выехать для продолжения курса на юг Франции»[14]. В газетах появились сообщения о его тяжелых приступах: «От нашего парижского полпреда получена телеграмма, в которой сообщается, что в болезни Мейерхольда, находящегося сейчас в Виши (Франция), наступило обострение. Острые припадки имеют место почти каждый день»[15]. З.Н. Райх отправляла в театр взвинченные письма о болезни Мейерхольда[16].

В это же время в записной книжке Райх фиксирует встречи с Н.Ф. Балиевым, С.С. Прокофьевым, П. Пикассо, О. Цадкиным, В. Делоне, А.А. Экстер, Б.Ф. Нижинской, В.Я. Парнахом, Л.Л. Сабанеевым, оперным антрепренером А.А. Церетели, другими известными и малоизвестными лицами, посещения Эйфелевой башни, варьете «Фоли-Бержер», названия эмигрантских книг, которые нельзя было прочитать в Москве, фильмы Ч. Чаплина, выставки, расходы, наряды, визиты к портнихе, перечни писем, отправленных в Москву и т.д.[17] Обескураживает то, что среди записей о повседневной жизни артистов во Франции нет ни одной о здоровье Мейерхольда, врачах, обследованиях, консилиуме. Трудно представить, что Райх было безразлично здоровье мужа. Но возникают сомнения в серьезности болезни Мейерхольда при наличии естественных проблем со здоровьем, накопившихся у немолодого человека. В письме Хесе Локшиной от 12 октября 1928 г. Райх обращается к теме болезни, которая звучит отнюдь не драматично: «Теперь, когда от восторга, что вновь вливается жизнь в усталый, истерзанный организм и хочется вновь работать до исступления – хочется вам об этом поведать. Вс.Эм. оправляется: с каждым днем ему лучше. Он уже хочет грызть “камень искусства” <…> “Живите, как цветы”… сказал нам обаятельнейший доктор, который лечил нас здесь. Он француз, изысканный – художник, знающий! Красив и изящен, как Уайльд. Вс.Эм. просто влюблен был в его образ, и печень-то, вероятно, улучшилась, чтобы доставить удовольствие такому восхитительному врачу»[18]. Так или иначе, поведение Мейерхольда в ситуации 1928 года оказывается непрозрачным. Документов, способных его прояснить, пока обнаружить не удалось. Можно предположить, что он вступил в опасную игру, цели которой были неясны, а ставки высоки. Борьбу за театр Мейерхольд предпочитал вести из европейского далека. И поначалу казалось, что он ее проигрывал.

Уже 17 сентября появилось газетное сообщение под заголовком «Театр им. Мейерхольда расформировывается»: «Как заявил нашему сотруднику тов. А.В. Луначарский, Наркомпрос ввиду отсутствия в Москве народного артиста республики В.Э. Мейерхольда решил не возобновлять коллективного договора с труппой Мейерхольда. Тем самым театр расформировывается. Окончательный вопрос о его судьбе будет решен лишь после приезда В.Э. Мейерхольда в Москву»[19].

Мейерхольдовцы объявили мобилизацию дружественных сил – таковых оказалось много: «В театре настоящий штаб. Телефонные звонки, дежурные, люди получают задания, уходят и приходят, трещит машинка, летучие совещания. Одним словом – действительно военное положение. Бухарин сказал нам: “Вас бьют. А вы что, овечки? Отвечайте, вдвое огрызайтесь”. Мы это и делаем»[20].

Вести о предстоящей ликвидации театра заполнили информационное пространство со скоростью степного пожара и вызвали ответный шквал. В газетах «Комсомольская правда», «Вечерняя Москва», «Правда», вечерних выпусках «Красной газеты» регулярно размещались репортажи с общей шапкой «Театр им. Мейерхольда должен быть сохранен». Не было единства и в самом Главискусстве, где заведующий театральным отделом П.И. Новицкий ратовал за сохранение театра, так же как и начальник Главреперткома Ф.Ф. Раскольников и заместитель заведующего Агитпропом П.М. Керженцев.

С общественным мнением власть в ту пору еще не могла не считаться. Но и поддержка не была безоговорочной, ставила условия, которые смыкались с требованиями Главискусства: обязательный отказ от заграничных гастролей, усиление связей с «советской общественностью», «оздоровление» творческой атмосферы театра. Как сформулировал администратор ГосТиМа Б.И. Гольдберг, «если мы победим, то будет победа не без аннексий и контрибуций»[21].

На дворе стоял 1928 год, и общество еще не было зацементировано вертикалью власти.

Диспут в Доме печати был проведен буквально на следующий день после заметки в «Правде»: «Создана специальная правительственная комиссия (в составе тт. Лежавы[22], Милютина[23], Ильина[24], Луначарского и Свидерского) для выяснения вопросов, связанных с отказом Совнаркома в выдаче дотации Театру им. Мейерхольда и решением Наркомпроса и Главискусства об отказе в заключении коллективного договора с работниками театра»[25]. Примечательно, что обычно объявления о

предстоящих диспутах появлялись в прессе за несколько дней и сообщали об ораторах. В этом же случае новость появилась непосредственно в день диспута и не содержала никакой информации об участниках[26]. Такую спешность можно объяснить тем, что руководство Московской ассоциации театральных критиков, номенклатурное по своему составу, тем не менее решило на определенных условиях поддержать ГосТиМ и оказать давление на комиссию, которую не без оснований называли «ликвидационной».

За диспутом в Доме печати последовал общегородской массовый диспут «Должен ли существовать Театр им. Мейерхольда?», организованный редакцией газеты «Смена» совместно с Ленинградским областным советом профсоюзов (ЛОСПС) в Митинговом зале Дворца труда (25 сентября). А 29 сентября редакция газеты «Комсомольская правда» провела диспут «Судьба театра Мейерхольда» в Красном зале МК ВКП(б). И даже месяц спустя страсти не утихали. 23 октября в Политехническом музее состоялся диспут «Пути советского театра и кризис Мейерхольда и Чехова».

В печати и на диспутах возможность невозвращения М.А. Чехова и Вс.Э. Мейерхольда с подачи самого режиссера активно связывалась с темой репертуарного кризиса, наличие которого официальные лица отрицали, приводя в качестве достижений «Шторм» В.Н. Билль-Белоцерковского, «Любовь Яровую» К.А. Тренева, «Разлом» Б.А. Лавренева и другие пьесы, в которых советское содержание было упаковано в довольно традиционную драматургическую форму, что делало их приемлемыми как для академических театров (Малый, Художественный), так и для массовой публики. Но, скажем, А.В. Луначарский осторожно замечал: «У нас как-то так повелось, что мы слишком увлеклись революционно-бытовым репертуаром. Такой революционно-бытовой уклон может составлять только один из элементов театра. Сделать его самодовлеющим, основным и единственным, – это значит впадать в грубую ошибку. <…> От узкой злободневности репертуар должен подняться до общечеловеческих высот»[27].

Вопрос о репертуаре был частью новой театральной политики, заявленной в мае 1927 г. на совещании, которое провел Агитпропотдел ЦК ВКП(б). Его председатель В.Г. Кнорин констатировал наступление нового этапа советизации театра: «Наша театральная политика до сих пор была в основном охранительно-экспериментальной». Теперь настало время, когда «все театры <…> могут и должны пережить полосу своей идейно-политической реконструкции»[28]. Кнорину представлялось, что

театральное искусство легче всего подчинить новым задачам, потому что оно наиболее зависимо: «Если само творчество старых писателей, как Сологуба, Замятина и др., совершенно независимо от советского государства до окончания творческого процесса, то художественное мастерство Станиславского, Таирова, Южина и др. подконтрольно советскому государству во всех своих стадиях»[29].

Ссылки на это совещание и требование «реконструкции» советского театра в целом и ГосТиМа в частности звучат в выступлениях Р.В. Пикеля, А.Р. Орлинского – докладчиков на диспуте в Доме печати. Тогда как П.И. Новицкий говорил о «снижении художественной культуры и художественного мастерства» в советском театре, о том, что вырабатывается «режиссерский стандарт», и в связи с этим о большом значении экспериментаторской работы Мейерхольда. Выступавшие театральные критики и публицисты к моменту диспута уже определили свое отношение к творчеству Мейерхольда и судьбе его театра в опубликованных статьях, что мы постарались раскрыть в комментариях.

От имени ГосТиМа подавали голос Н.К. Мологин и А.В. Февральский. Выступали режиссеры, в той или иной степени прошедшие школу Мейерхольда или ориентировавшиеся на него (Н.Б. Лойтер, Г.Л. Рошаль, И.Г. Терентьев). Из первых лиц театральной Москвы присутствовал только А.Я. Таиров, который пришел поддержать Мейерхольда, несмотря на шлейф их далеко не дружеских отношений. Но ни МХАТ, ни Малый театр представлены не были. Обращает на себя внимание и то, что в диспуте не приняли участие ведущие театральные критики тех лет – П.А. Марков и Н.Д. Волков, регулярно откликавшиеся на спектакли Мейерхольда, а Волков даже в 1928 г. завершал работу над двухтомником «Мейерхольд» (М.: Academia, 1929). Из сохранившихся скудных сведений об Ассоциации (полное название – Ассоциация теа-музо-кинокритиков), председателем которой был В.И. Блюм, а его заместителем О.С. Литовский, не следует, что П.А. Марков и Н.Д. Волков в нее входили. Правда, и в прессе они также не выступили на эту тему[30].

Тем не менее «Вечерняя Москва» свидетельствовала о «переполненной аудитории Дома печати» и о «страстных дискуссиях на вчерашнем диспуте, затянувшемся далеко за полночь»[31].

Публикуемая машинописная стенограмма диспута «Мейерхольд, Чехов и кризис репертуара», прошедшего в Доме печати 24 сентября 1928 г., хранится в фонде А.В. Февральского (РГАЛИ. Ф. 2437. Оп. 3. Ед. хр. 39).

Диспут в Доме печати на тему «Мейерхольд, Чехов и кризис репертуара»

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ [О.С. Литовский][32]. Товарищи, тема нашего сегодняшнего диспута озаглавлена «Кризис театра и роль Чехова и Мейерхольда». Это не совсем удачное название, хотя смысл ясен: оно как бы объединяет воедино три разные вещи и, во всяком случае, двух мастеров, стоящих на двух полярных плоскостях. Основной удар нашего диспута в первом пункте темы – о репертуарном кризисе, так как и тот и другой мастер этот вопрос в своих письмах затрагивают. И, разумеется, нельзя избежать того, чтобы не затронуть всех волнующего вопроса о дальнейшей судьбе Театра имени Мейерхольда. Слово для доклада имеет тов. Пикель[33].

ПИКЕЛЬ: Как видите, начало нашего театрального сезона ознаменовывается двумя крупнейшими событиями на театре: это, с одной стороны, грозящее закрытие Театра имени Мейерхольда, с другой стороны, уход от руководства Второго МХАТа Чехова. Прелюдией к тому и другому событиям были два заявления таких крупных художников нашего театра, сомкнувшихся на одной общей установке. И тот и другой развили целый ряд принципиальных положений, исходя из того, что у нас сейчас существует репертуарный кризис. Поэтому их личные или коллективные ощущения складываются в том или ином определенном направлении. Часть нашей прессы моментально объединила эти два события как совершенно однородные явления. Между Мейерхольдом и Чеховым начали ставить знак равенства, начали писать об упадочности обоих, начали говорить об их пессимизме, иронически высмеивать вполне законную попытку театра Мейерхольда показать свои достижения на Западе – в то время как у нас чуть ли не десятки театров выезжали за границу, причем очень далекие от революционных достижений театры демонстрировали свою работу перед иностранным зрителем. К этому законному требованию Мейерхольда подошли не в достаточной степени серьезно, и, наконец, часть нашей прессы докатилась до утверждений, что театр Мейерхольда вообще не нужен, а Чехов – бездарный и бесталанный актер. Мне недавно пришлось читать в одном из наших театральных журналов беседу именно с таким мнением[34]. Конечно, нельзя было так ставить и так разрешать этот вопрос в нашей печати. Прежде всего, первое, что мы должны сделать в нашей сегодняшней беседе, – это резко

разделить оба явления. Кризис, или так называемый кризис, Мейерхольда ничего общего не имеет с чеховским кризисом. Кризис Мейерхольда – это утеря на некоторый конкретный промежуток времени, в данном случае, на один театральный сезон, непосредственной революционной перспективы на театре, четкого и ясного предвидения ее дальнейшего развития в будущем. Он уже сейчас в своем письме пишет, что будущее нашего театра по линии репертуара – в коллективном творчестве актера, режиссера, художника и отчасти автора, создающем единый цельный спектакль[35]. Его письмо можно в данном случае рассматривать как некоторое отступление, но для того, чтобы развернуться в будущем и пойти широким флангом со своим театром в атаку за современную пьесу, за революционный репертуар. Вот установка Мейерхольда в этом письме. И совершенно противоположна установка Чехова. У него кризис репертуара безотраден, это тот кризис, который не дает возможности никаких перспектив в дальнейшем развитии именно нашего советского театра. И поэтому естественно, что у Чехова театр не современной пьесы, а классики. Ведь он мечтает создать театр возвышенной романтики, самой совершенной и чистой классики, такой классики, под которую у нас не подходят ни Островский, ни Гоголь, ни целый ряд других драматургов. Классика у него – это Шекспир, Шиллер, Сервантес и целый ряд других мировых драматургов. Именно Чехов от «Фрола Севастьянова» идет к «Дон Кихоту»[36]. Вот его отправная точка зрения в этой предпосылке кризиса репертуара. И наоборот, у Мейерхольда определенно чувствуется кризис, когда он говорит, что последние два года был, в сущности, «бег на месте» – стремление от Чацкого к какому-то современному спектаклю. Он его еще не видит и поэтому стремится сейчас отступить и этот театральный сезон провести в Европе, демонстрируя исключительные рубежи мастерства своего театра. Вот позиции двух больших наших художников.

Я хотел бы остановиться вначале именно на установке Чехова и на его кризисе, который нашел столь резкое выражение в одном из частных писем[37], в достаточной степени объясняющем всю его принципиальную установку, понимание задач современного театра. Но предварительно я сделаю одно замечание. Ведь кризис Чехова – это не личный кризис, это кризис глубоко социальный. Это столкновение большого индивидуума с целым художественным коллективом. То, что совершенно отсутствует в событиях, связанных с именем Мейерхольда. И это является лишним доказательством того, что нельзя обобщать эти явления, нельзя говорить о них вместе просто потому, что они календарно совпали. Чехов уходит,

поскольку не верит в творческие способности театра, им воспитанного, им созданного, им руководимого. Он чувствует, что театр идет совершенно иными путями, чем он сам, в своем творчестве. Кризис у Чехова начался давно, и, в сущности, весь последний период, весь двухлетний отрезок времени, путь театра Чехова был путем компромиссов, из которых главным можно считать «Фрола Севастьянова», окончательно вырывшего пропасть между Чеховым, с одной стороны, и художественным коллективом – с другой[38]. Как бы ни был несовершенен «Фрол Севастьянов», каким бы нападкам в печати он ни подвергался, но именно этой постановке мы должны быть благодарны, потому что она установила последний водораздел между руководителем театра и его труппой. Она дала возможность поставить точки над «i» в их театральных кредо.

Конфликт Чехова с труппой имеет ту подоплеку, что один из виднейших актеров, тот, кто оставит заметный след в истории русского театра, уходит от современности, уходит от актуального, нужного нам репертуара и все свои вожделения направляет по линии чистой романтики, самой великой классики. Мое глубокое убеждение, что в этой ситуации классика у Чехова является орудием реакционным, орудием ретроградным. Мы не возражаем против классического репертуара, он у нас не находится в загоне, классика на театре у нас процветает и с каждым годом развивается, наш новый зритель требует классических произведений на сцене, и мы отводим им вполне почетное место. И с ростом зрительских культурных запросов, с ростом его духовного багажа мы видим все более широкое внедрение классического репертуара в наш театр. Например, если предшествующий сезон можно охарактеризовать как сезон, идущий под знаменем Грибоедова и Шекспира[39], то этот сезон пойдет под знаменем Шиллера, Вольтера, наконец, Островского[40]. Все это – достаточные доказательства того, что классика процветает, и процветает в должной мере, на советской сцене. Тяга Чехова к классике основывается исключительно на его личном понимании задач актера и задач того театра, который должен существовать в Советском Союзе. Это театр, возвышающийся над эпохой, это театр самых благородных чувств, это театр общечеловеческих истин, неизменных во все эпохи человеческого бытия. Это театр священнодействующий, это жреческий театр. Вот приблизительно как он рисуется Чехову. Оторванный от всего, что может сближать его с действительностью. Это, конечно, театр для аристократов духа: на сцене и в партере. Безусловно, такой театр и такое понимание классики мы самым решительным образом отвергаем.

Мы требуем критического подхода к классике, переоценки тех ценностей, которые мы в ней имеем. Во всяком случае, не музейного подхода – как бы все это сохранить в полной неприкосновенности, – этого мы в театре, конечно, не можем принять. Мы видим, например, как молодой театр, один из наших талантливейших театров – студия Малого театра, – блестяще расшифровывает монархическую комедию «Конец – делу венец» того же Шекспира. Эта комедия, поэтизирующая папство и феодальную эпоху, получает сатирический заряд[41] и безоговорочно воспринимается нашим зрителем. Это один подход к классике.

И совершенно другой мы имеем у Чехова. Здесь кризис Чехова и его отход от МХАТа видятся, с точки зрения советской общественности, с точки зрения нашего нового зрителя, явлением безотрадным – для пути развития этого чрезвычайно талантливого актера. И слово «упадочность» здесь вполне к месту, как об этом говорят в нашей печати. (Но нельзя проводить аналогии с Мейерхольдом.) Уход Чехова из театра, по моему глубокому убеждению, только поможет созданию этого театра. Он поможет ему сойти с пути компромисса, который был неизбежен при том громадном уважении, которое питал коллектив к своему талантливому руководителю. Уход Чехова даст ему возможность выправить свою творческую линию, быть более активно действенным в удовлетворении наших требований. Следовательно, если этот уход рассматривать двусторонне, он для нас является безотрадным в смысле потери, и, по-видимому, на долгий отрезок времени, актера Чехова, но положительным в смысле оздоровления самого коллектива и возможностей его приближения к запросам современного зрителя.

Вернемся к Мейерхольду. Каковы причины знаменитого заявления Мейерхольда о кризисе репертуара? Некоторые представители нашей печати сделали вывод, что одной из причин кризиса Мейерхольда является то, что у нас гегемония революционно-бытового театра, социально-бытовой пьесы. Эта гегемония заела режиссера, она заела театр, и театр находится в растерянности. От такого понимания ситуации и пресса наша находится в растерянности. По-моему, подобная точка зрения глубоко ошибочна. Можно сказать, что прошлый сезон – первый, который не только в Москве, но и в провинции прошел с некоторыми достижениями по линии приближения зрителя к театру. Впервые возникают пьесы, которые столица признает произведениями, обретшими свою подлинность на сцене и обладающими серьезной социальной значимостью, – «Разлом» и «Рельсы гудят», а не «Тетка Чарлея»[42].

Вновь мы слышим утверждения о засилье революционно-бытовой пьесы. Я считаю, что в такой постановке вопроса мы даем большой козырь в руки всяким правым группировкам на театре, которые могут моментально повернуть наш репертуар вспять и затормозить продвижение нужной нам пьесы. В подобных утверждениях, непонятно почему, часто ссылаются на то, что такова, по существу, и линия наших руководящих инстанций. Мы же прекрасно знаем, что года полтора тому назад было специальное совещание при ЦК, подчеркнувшее необходимость создания в первую очередь своего репертуара и подхода к театру как орудию пролетарской диктатуры на фронте культурной революции[43].

Тут ни при чем гегемония, ее, по существу, и нет на нашем театре. Здесь еще нам придется много поработать, пока революционно-бытовая пьеса займет должное место в нашем репертуаре. В этой области у нас есть незначительные достижения, небольшие шаги вперед, но наблюдается некоторая растерянность по этому поводу среди наших руководителей, режиссеров и постановщиков, которые ошарашены таким напором социально нужного нам репертуара. Однако в этом не упрекнешь Мейерхольда, которого мы считаем левым режиссером. Смешно говорить, что он растерян потому, что на него напирает бытовой репертуар. Я считаю, что одной из важных причин, приведшей к неправильным и в достаточной степени серьезным политическим ошибкам, какие делает Мейерхольд в своем заявлении, является именно отсутствие проверки всех созданных им ценностей на переломном этапе строительства театра. Для меня лично бесспорно, что этот сезон 1928/29 годов является поворотным сезоном. Мы вступаем в театральном строительстве, в сфере политики театра именно на тот путь, который был указан тогда театральным совещанием, на путь политической и социальной реконструкции театра. Некоторым кажется, что этот революционно-бытовой репертуар насильственно вводится в театр. Нет, эти процессы назревают, они находят уже известное отражение на театре, правда, еще не так, как это нужно для нас. Театр завоевал новую аудиторию, и новый зритель хочет стать хозяином театра, в частности хозяином репертуара. Отсюда начинающаяся, с одной стороны, полусонная, с другой стороны, достаточно активная деятельность художественных советов. Отсюда эта волна широких конференций рабочего зрителя, которую мы наблюдали в прошлом году, отсюда широкая атака общественности на святая святых, на ту недотыкомку, которая существовала в театре, – на процесс творческой работы. И, наконец, зритель, вошедший в зал и подающий

довольно громко свой голос, культурно вырос. Он уже не тот, каким был в 1924–1925 годах. Его кругозор шире, требования по отношению к театру значительно глубже. Вот эта совокупность обстоятельств, которая знаменует собой полосу политической реконструкции театра, создает целый ряд трудностей для всякого большого художника. Естественно, что здесь начинаются колебания, требующие проверки пройденного пути, требующие оценки своего мастерства: правильно ли я шел, достаточно ли близко подошел к тому зрителю, который такой широкой волной двинулся в мой театр. И в итоге, в этом я лично глубоко убежден, сейчас именно процесс критической переоценки ценностей, своего мастерства, происходит у Мейерхольда как художника, как режиссера, как большого и очень чуткого мастера. И это сказывается на том, что он определяет свою работу последних двух лет как «бег на месте». Ведь это убийственное заявление для художника, крайне беспощадное для оценки собственных достижений. Это признак того, что он осознавал разрыв в этот отрезок времени между собой и аудиторией. И сейчас эта переоценка ценностей приводит к тому, что Мейерхольд пытается объяснить кризис своего мастерства, как это у нас часто делается, объективными обстоятельствами. И эти объективные обстоятельства видятся ему кризисом репертуара.

О кризисе репертуара мне хочется вкратце сказать. Имея возможность близко соприкасаться с производством всех наших московских театров, я категорически утверждаю, что предстоящий сезон по своему репертуару ни в коем случае не будет ниже прошлогоднего. Если брать просто количественное соотношение, то мы имеем большее количество пьес в преддверии этого сезона, больше новых оригинальных произведений советских драматургов, нежели мы имели в сентябре прошлого года. Но мы не только имеем их больше количественно, они и качественно крепче по линии идеологической, по линии социальной и по линии формально эстетической. Бесспорно, мы наблюдаем рост нашей драматургии, мы видим совершенство ее формальных сторон при растущем социально-политическом смысле. Возьмем, например, пьесы, которые делали погоду в прошлом году. Всего несколько пьес, но их уже достаточно, чтобы сказать: посмотрите, какие широкие возможности раскрываются в плане нужного нам репертуара. Это «Бронепоезд 14-69», «Разлом», «Мятеж», «Власть»[44] и «Рельсы гудят». Вот пять спектаклей, которые были в этом отношении знаменательными театральными событиями. Что мы имеем сейчас? Мы имеем «Блокаду» Иванова[45], мы имеем новую пьесу

Билль-Белоцерковского, которой открывается театр МГСПС[46], мы имеем «Огненный мост» Ромашова[47], мы имеем пьесу «Да здравствует Коммуна!» Кутюрье[48], блестящую вещь, которая еще пока ни одним театром нашим не принята, хотя все вопиют о безрепертуарье и кризисе. Мы имеем уже сейчас ряд пьес, которые находятся в работе театров и которые нам будут показаны как ближайшие премьеры.

В этом году мы и в опере ощутим колоссальный сдвиг, которого мы не имели в прошлом году. Вы уже и сейчас видите, что ни «Ромео и Джульетта», ни «Травиата», ни целый ряд пошлятин вам не режут глаз на афишах. Мы в Большом и Экспериментальном театрах получим три оперы наших отечественных композиторов. И каждая из опер любопытна и с идеологической точки зрения, и с формальной стороны. Это «Овод» по роману достаточно популярному. Затем опера «Сын Солнца», трактующая боксерское восстание в Китае и написанная с глубоким знанием китайской музыки и быта. Затем «Нос» Шостаковича, написанный по повести Гоголя. И «Тупейный художник»[49].

Наконец, по линии оперетты мы с вами ни одной венской оперетты, ни одной венщины, не увидим. У нас будут свои оперетты, которые мы выстроим на материале близком, нужном нам, и который для нас в тысячу раз приемлемее, нежели все эти «Марицы», «Баядерки»[50] и т.д. С каждой новой постановкой мы все больше уходим от венщины. И дистанция между «Женихами» и «Людовиком… надцатым»[51] – уже дистанция больших размеров. Наконец, мы имеем много середняков, которых насчитываем десятками. Например, «Двадцать шесть» Ершова[52]. Я ее еще не знаю и поэтому подхожу к этой пьесе очень осторожно. Затем «Воскресение» – переделка Толстого[53]. Это первая переделка, где мы имеем марксистский подход к этому большому мастеру. (*Смех, шум*.)

Следовательно, вся эта установка о кризисе репертуара крайне субъективна. Нельзя этого утверждать, ибо для того, чтобы это утверждать, нужно было бы проанализировать наличие того, что мы имеем, затем нужно было бы взять предшествующий театральный сезон, нужно было бы сравнить его количественно и качественно с предстоящим, и только тогда можно было бы делать выводы. Если мы спросим, удовлетворяет ли нас состояние нашей советской драматургии, то ответ будет – конечно, не удовлетворяет. Но мы должны рассматривать эти явления конкретно, в процессе их развития. При такой установке точка зрения Мейерхольда абсолютно неправильна и должна быть подвергнута самой жестокой критике и самому жесткому осуждению с нашей стороны.

Одна из серьезнейших причин, создавших теперешний конфликт вокруг театра Мейерхольда, это неумение самого Мейерхольда наладить взаимоотношения с драматургами. Мы прекрасно знаем, сколько у него было конфликтов с современными авторами, которые ему давали свои произведения. Неумение создать обстановку для работоспособной группы драматургов вело к тому, что пьесы шли мимо Мейерхольда. Еще одной из причин я считаю то, что театр существовал в перманентной материальной неустойчивости. Все-таки нужно сознаться, что суммы, которые мы выделяли этому театру, – мизерные суммы, жалкие суммы. 75–80 % этих денег шло на ремонт потолка. (*Голос:* А тринадцать платьев Райх?[54])

Разве неустойчивое материальное положение не отражалось на таком крайнем индивидуалисте, каким является Мейерхольд? Конечно, отражалось. Неустойчивое материальное положение и создавало тот «бег на месте», о котором он пишет.

Наконец, автократические начала, которые были чрезвычайно заметны в театре, невероятная гегемония руководителя. Коллектив относился к Мейерхольду не как к старшему товарищу, а как к человеку, который над ними парил, возвышался каким-то недосягаемым монументом. Это создавало ненужный ореол, нездоровый и крайне вредно отражавшийся на внутренней работе театра. Автократическое начало привело к тому, что всякая коллективная воля была подавлена или заменялась какими-нибудь групповыми интересами, ничего общего с интересами художественного коллектива не имевшими. Результатом стало то, что целый ряд крайне талантливых актеров и режиссеров, несмотря не свою большую приверженность этому театру, театр покинули.

И, наконец, та травля, которую мы наблюдали в печати.

Последние работы Мейерхольда поднимались на штыки, без всякого объективного анализа их неудач. Слышались злорадство [по поводу] провала или всякие обывательские сюсюканья по поводу нездоровых сенсаций. Больше пересчитывали платья Зинаиды Райх, чем оценивали художественное значение спектакля. Элементы травли не могли не отразиться на режиссере. Вся совокупность обстоятельств и создала кризис Мейерхольда, который существует не в репертуаре, а в нем самом и в театре.

Каков же выход из положения? Выход не в том, чтобы признать, что театр Мейерхольда не является нужным для нас и социально полезным. Нет, такой вывод был бы крайне опасным, потому что можно не соглашаться со многими путями, по которым идет этот театр, можно

признать ошибочными целый его ряд направлений, но мы не можем отрицать того, что театр Мейерхольда всегда мощно аккумулировал революционную энергию нашего театрального строительства. Этот театр в своих достижениях, возможно, очень редко бывал первым среди советских театров, но каждое из них [достижений] оставляло глубокий и значительный след в работе других коллективов. Нам необходим именно театр ищущий, театр лабораторный, театр экспериментирующий, театр, который в своих работах еще во многом непонятен рабочей массе. Вот почему мы часто слышим нотки недовольства со стороны рабочего зрителя, который приходит в театр Мейерхольда и ничего в нем не понимает. Но если, к примеру, театр МГСПС чего-то и добивается, то это потому, что рядом с ним существует театр Мейерхольда.

Вот почему я считаю, что и речи не может быть о том, чтобы мы могли сейчас разрушить театр. Он создавался с большим трудом, он создавался с целым рядом внутренних конфликтов, но теперь достаточно целостен в своем единстве. В такой момент мы его разрушать, конечно, не можем, и наша основная задача – сохранить его не как частный коллектив, а как государственный театр. Он это название гораздо более достоин носить, чем ряд других театров, на фронтоне которых оно красуется.

ОРЛИНСКИЙ[55]. Товарищ председатель, а за ним и товарищ Пикель сочли нужным оговориться, что тема диспута не совсем правильно сформулирована. Исправление они внесли главным образом в том смысле, что нельзя было объединять в одной теме Мейерхольда и Чехова. Мне кажется, не менее важно внести другую поправку: уточнить, насколько верно было сформулировано «Мейерхольд, Чехов и кризис репертуара». Можно было бы привести бесчисленное множество примеров из других областей нашего строительства, культурного или экономического, – в других областях такая постановка вопроса была бы не совсем обычной. Мы не говорим: «Кризис Сергеева и Андреевой – кризис трамвайного движения». Я полагаю, что сочетать вопрос о двух виднейших наших руководителях театров с вопросом о кризисе репертуара, делая последний как бы привязкой к тому, который поставлен в отношении этих двух артистов, не совсем правильно по существу.

Надо сказать прямо, что было бы гораздо правильнее формулировать иначе: «Пути развития нашего репертуара и кризис Мейерхольда и Чехова». Это может показаться поверхностной придиркой, но, думаю, это не так, поскольку совершенно очевидно, что имеются попытки

оправдать колебательные движения в отдельных театрах или даже у отдельных театральных деятелей – обязательно оправдать и объяснить их так называемым репертуарным кризисом. И я полагаю, что правильно не ставить знака равенства между этими двумя деятелями театра в смысле переживаемого ими периода, но еще важнее отделить этот вопрос от репертуарного кризиса. Товарищ Пикель привел достаточно иллюстративных подтверждений тому, что неверно развернутые определения «репертуарный кризис» или «репертуарный тупик» являются прямым оправданием целого ряда кризисов, ничего общего с репертуаром не имеющих. В дополнение к тому, что здесь говорилось, нужно сказать, что если можно говорить о кризисе Мейерхольда и Чехова, то нельзя ставить знак равенства между ними и кризисом репертуарным. Никакого так называемого репертуарного тупика или репертуарного кризиса в серьезном смысле у нас нет. Я вспоминаю, как полтора года тому назад академически настроенный докладчик Филиппов[56], являющийся не совсем юношей в этом вопросе, делая официальный доклад на совещании Наркомпроса, констатировал совершенно сознательно, что по количеству пьес и по качеству средней пьесы мы безмерно обогнали дореволюционную драматургию. И только так называемые корифейные пьесы, которых насчитываются десятки, только их мы заменить не можем. Наши средние пьесы талантливых молодых драматургов крепче, значительнее, сценичнее, социалистически углубленнее и выдержаннее прежних пьес, и их количественно больше. Таким образом, нет оснований говорить о репертуарном кризисе. Другими словами, для меня вопрос репертуарного кризиса дискуссионным не является. Мы сегодня дискутируем вопрос о Мейерхольде и Чехове, а не о репертуарном кризисе. Точно так же, как несколько лет тому назад многие театральные деятели сомневались, что такое театр: искусство для искусства или социальная функция и т.д. А теперь всем понятно, что это не дискуссионный вопрос. Точно так же, как полтора года тому назад мы слышали целый ряд изречений о том, что театр сейчас не имеет своего поэта. Также нужно сказать, что мысль о том, что наша жизнь движется вперед по определенному пути, является уже признанной. На почве роста театра как социального фактора, на почве роста репертуара возникает ряд кризисов. У нас, несомненно, имеется кризис актерский. Разве прекрасные мастера советского водевиля, допустим театр Корша, не переживают драмы, когда нет ролей, в которых они хотят играть? Напомню Радина[57]. Разве у нас нет кризиса формы? У нас есть даже

кризис здания, когда Театр Вахтангова вынужден прибегать к целому ряду фокусов[58]. Неудивительно, что имеется и кризис драматургов, и кризис руководителей театров. Я считаю, что поскольку репертуарный рост неизбежен, то в один прекрасный день некоторое количество старых кадровых деятелей – если они не перестроятся – будут испытывать кризис. Тут происходит некоторое переключение на новые рельсы работы. И мы знаем прекрасных мастеров, которые находят в себе способности и знания для того, чтобы идти вровень с эпохой. И, вообще говоря, совершенно естественно, что мы сегодня дискутируем вопрос о двух театральных деятелях не потому, что имеется кризис репертуара: сегодня мы говорим о двух режиссерах и директорах, ибо и они этот кризис испытывают как руководители театра.

Правильно ли объединение их обоих? Я должен признать, что это нежелательное объединение, но, к сожалению, оно было неизбежно, и можно вскрыть причины, почему мы говорим о Мейерхольде и Чехове совместно. Во-первых, совпадение во времени. Случилось так, что уход Чехова и отход от театра Мейерхольда произошли в одно время. Во-вторых, есть какая-то общность формулировок. «Бег на месте», причем товарищ Пикель ошибается: Мейерхольд как «бег на месте» расценивает не последние два года, а расценивает грядущий сезон – как опасность «бега на месте». Он защищает постановки последних двух лет. Некоторое время тому назад бродили слухи о том, что Чехов входит в театр Мейерхольда[59]. Был случай, когда Мейерхольд солидаризировался с Чеховым. Это одна из его ошибок, которые нужно будет ему изживать вместе с другими ошибками. Он солидаризировался с Чеховым и заявил: я готов поддержать целиком и полностью М.А. в его борьбе с такими-то наскоками и т.д.[60] И вот подобные, чисто внешние моменты позволили объединить эти два имени. Мы должны вскрыть их различие, но какие-то причины для такого сопоставления, к глубокому сожалению, все-таки возникли и существуют.

Я думаю, что, поскольку родилось такое сопоставление, оно имеет свой смысл. Нам легче понять Мейерхольда при наличии Чехова и легче вскрыть Чехова при наличии Мейерхольда. Прежде всего, Мейерхольд имеет право на лабораторную работу. Мейерхольд имеет право на поездку за границу со своим театром, так же как блестяще курсировавший там Камерный театр и другие. Но Мейерхольд имел ряд невыносимых для советской общественности уклонов, обнаружившихся за последние два года. Совершенно недопустимо то, что Мейерхольд два года тому назад объявил в Театре Вахтангова: «Назад к классике»[61]. Другими словами,

нарушив пропорцию между классиками и современными драматургами, он фактически призвал к стопроцентному классическому репертуару, т.е. к полному отказу от советской пьесы. И мы видим, как последние два года Мейерхольд с резкостью осуществляет брошенный им некогда лозунг. Это первое недопустимое явление – этот лозунг должен быть изжит. Для того чтобы Мейерхольд мог лабораторно творить, для того чтобы Мейерхольд был экспериментатором, для того чтобы Мейерхольд подготовлял пути для других театров, он должен отказаться от неправильного лозунга стопроцентного классического репертуара. Это есть извращение правильной мысли. Второе: Пикель говорит, что Мейерхольд не умеет работать с драматургами. Можно правильно воспринимать это утверждение только в том случае, если включить его как звено во всю цепь взаимоотношений Мейерхольда с общественностью, с прессой, с критикой, с драматургией и его поведения на диспутах, которые являются носителями устной критики. Его взаимоотношения с людьми внутри театра, его взаимоотношения со всем, что именуется многогранной советской общественностью, в последние годы стали на почву не совсем нормальную, и нужно сказать, что это вторая ошибка Мейерхольда, которую следует изжить. И третье – внутренняя бытовая обстановка. О ней писали «Известия»[62]. Это то, что Свидерский называет созданием коллективного руководства и здорового быта. Я думаю, что третье требование, которое нужно предъявить к Мейерхольду, следующее: Мейерхольду нужно заняться реконструкцией своего театра. Полтора года тому назад был объявлен лозунг – реконструкция театра, – что не значит положить заплату, а значит, что нужно театр реконструировать во всех отношениях. Проблема разрешается таким порядком, что либо будет обеспечена перемена через тот же директорат, либо Мейерхольд является художественным руководителем, но вместе с тем обеспечивается каким-то способом правильное организационное построение театра. Я помню, в сезон 1922/23 годов в 3 часа дня в зале театра Мейерхольда происходил диспут рабкоров. Я не забуду выступления одного рабкора, который сказал: я боюсь, как бы вы не оказались не первым революционным, а последним академическим театром. Это была злая шутка. Но Мейерхольд в последние два года целым рядом перегибов, которые были констатированы «Правдой»[63] и другими изданиями, подтвердил тот откат от [прежней] позиции, о котором говорил Пикель.

Теперь по поводу самого театра. Я считаю, что ставить вопрос о Театре имени Мейерхольда не значит ставить вопрос о театре Мейерхольда.

Мейерхольд как создатель и творец этого театра не может решать его судьбу. Разве театр Революции два года тому назад не трепала лихорадка репертуарного кризиса? Я считаю, что в прошлом году этот театр вышел из своего кризиса. Разве театр МГСПС, который имеет право на подлинное сравнение с театром Мейерхольда в смысле оценки его жизнеспособности, не переживал кризиса? Переживал. Или маленький театрик Вахтангова. Какое основание к тому, чтобы театр с таким коллективом, хотя бы и подавляемый волей режиссера, хоронить сегодня на том основании, что Мейерхольд испытывает кризис? Театр не должен погибнуть, и нужно принять меры, чтобы этот театр ожил и зазвучал по-новому. Последние два года мы не хотим считать характерными для театра Мейерхольда, поскольку они являются отступлением от позиций этого же театра 4–5-летней давности.

По поводу Чехова. Здесь разительное отличие. Я считаю, что товарищ Пикель сегодня допустил одну ошибку: неправда, что Чехов хочет тянуть театр и свое творчество к классике. Чехов дал максимум своей нездоровой выразительности в пьесе «Петербург»[64]. Чехов осоветизировал Чацкого[65] в совсем других направлениях. Чехов смотрит на театр как на подспорье для своих упражнений.

Актер сам говорит нам об этом в «Пути актера» и в письме, где зовет к новому искусству[66]. Если Мейерхольд врос в свой театр и старается из кризиса выйти, то Чехов демонстрирует поворот как раз к нездоровой современности. И вовсе не в классике здесь дело. Мы имеем в Чехове человека, отходящего от советской современности, в том числе от советского театра. В этом отношении прав докладчик, который отделяет Чехова от Мейерхольда. Путь Мейерхольда совсем другой, чем путь Чехова. Я считаю: если у Мейерхольда сейчас вывих, то у Чехова маразм, разъедающий его творчество. Сейчас вовсе не утверждается, что Чехов одно, а коллектив – другое. Внутри коллектива идет и сейчас расслоение. Чехов вовсе не является одиночкой в своем коллективе. Луначарский писал, что этот театр дает время от времени нездоровые, сомнительные, странные постановки[67]. Это осталось целиком в силе и идет от Чехова.

Именно поэтому я считаю, что оба эти коллектива – один без Мейерхольда, а другой, может быть, без Чехова – должны существовать.

И последнее замечание. Сейчас у нас имеется мощное вторжение пролетарского зрителя в театр. Он вторгся в зрительный зал, в Художественный совет, он хочет стать хозяином положения. На мой взгляд, паника общественности перед таким вторжением, происходящим в

виде критики, прессы, Художественного совета, стенгазеты, – вот причина для тревог некоторых переживающих людей. И я считаю, что в том, чтобы сомкнуть эти театральные коллективы со зрителем, и заключается решение вопроса. Нужна не шумиха, а определенная строительная работа, и я думаю, если у нас идет процесс культурной революции, то в театре культурная революция выражается в реконструкции. Этому процессу нужно помочь, и тогда отпадет ряд вопросов. Именно тогда прекратится травля театра. Но нужно заставить Мейерхольда работать по-иному, чем до сих пор. Это несомненно.

Если оба театра сумеют не сворачивать в художественные тупики (вы имеете право идти своими художественными дорогами), а двинутся по такому репертуарному пути, который стал аксиомой, тогда они победят. Если же они будут отожествлять репертуарный кризис со своим собственным кризисом, то театр погубят.

ЛЕВИДОВ[68]. Товарищи, вопрос о театре Мейерхольда нужно обсудить по трем линиям. Я поставил три вопроса и постараюсь на них ответить таким образом. Нужен ли театр Мейерхольда без Мейерхольда? – Может быть, будет нужен. Нужен ли Мейерхольд без своего театра? – Конечно, нужен. А нужен ли Мейерхольд со своим театром? – Абсолютно не нужен. (*Смех.*) И вот почему. Потому что Мейерхольд со своим театром переживает не то что кризис, кризис – это очень красивое слово, – он переживает безобразие. Зачем говорить так мягко «кризис»? Вы все знаете, что делалось в театре Мейерхольда. Вы знаете, что Мейерхольд – один из талантливейших режиссеров современности – восстановил против себя абсолютно всех. Вы все знаете, что Мейерхольд создал такое положение, что и друзья его должны были от него отвернуться. Почему это? Потому что Мейерхольд жил и работал в личном тупике. И вопрос в том, сумеет ли он из него выбраться. Мы видели, что очень больших людей губили их личные обстоятельства, сколько угодно таких случаев. Сумеет от этого освободиться – снова встанет как большой художник, не сумеет – погибнет. И друзья Мейерхольда должны помочь ему.

Я хочу сказать несколько слов по поводу нынешнего отношения к Мейерхольду. Я не особенный его друг и поклонник, но должен признаться, то, что делается сейчас вокруг Мейерхольда, – возмутительно. Статья Заславского безобразна. У нас крепостного права нет. Мейерхольд свободный человек. Он поехал отдохнуть в Южную Францию. Он имеет право быть больным, он имеет полное право заявить, что сейчас не хочет

говорить о театральных делах. И писать статьи, что он обязан приехать и работать, это означает отсутствие самой элементарной этики. Я еще раз резюмирую: театральный кризис здесь ни при чем. Когда Мейерхольд пытался обосновать свой репертуарный кризис тем, что три драматурга не дают ему современных пьес… (*Смех, шум.*) У Мейерхольда никакого репертуарного кризиса быть не может, все дело в его личном кризисе, и всем нужно стараться, чтобы он от него освободился.

Что касается Чехова, то мне не нравится тенденция, которая проявилась у Пикеля, – отыграться на Чехове за Мейерхольда. Это совсем ни к чему. Мейерхольд, хоть он и блудная овца, но мы его примем назад, а вот Чехов погибнет. Мы знаем, кто показал в последние годы лучшие постановки – Чехов. Можно ли отрицать, что это гениальный актер? – Абсолютно нельзя. Такого актера нет сейчас в русском театре. И говорить о маразме такого актера безответственно. Привязались к Чехову, потому что он заявляет, что желает играть классический репертуар, и, следовательно, он для нас потерян. Не нужно обращать внимание на слова режиссеров. Несчастие Мейерхольда было в том, что он тоже много слов говорил, и притом глупых слов. А если бы Чехов сказал, что он хочет годы проводить за границей, конечно, была бы потеря. Это была бы потеря физическая. Чехов говорит в течение последних лет совершенно безобразные вещи, а актер он очень большой. Я думаю, что Чехов в течение года выучит немецкий язык. Дело вкуса: он не желает его изучать на Кузнецком Мосту у Берлица[69], а желает изучать в Берлине, на Фридрихштрассе. И он увидит, что ни в Берлине, ни в Париже его Гамлета не примут. Чехов для них слишком хорош, слишком тонок, слишком умен. Там он успеха не будет иметь. Как на каждого большого актера, это подействует больше, чем всякие статьи, и он к нам вернется. Когда вернется, он, может быть, в самом деле создаст театр классической драмы. Здесь я не согласен с товарищами, что он будет ставить классическую драму в неприемлемом виде. Чехов – молодой актер. Он только начинает свою художественную деятельность. За ним только 8–10 лет настоящей работы. Ему только 35 лет. Мейерхольд в его годы был не тем, чем является сейчас Чехов. За всю историю русского театра не было ни одного человека, который к 35 годам имел бы такие громадные достижения. И сразу так безжалостно отбросить Чехова, чтобы упростить возврат Мейерхольда, было бы неправильно. Мейерхольд и Чехов могут вернуться, но одного нужно было бы от них потребовать: когда они вернутся, чтобы поменьше разговаривали. Тогда дело пойдет лучше и с тем, и с другим.

МОЛОГИН[70] (Театр им. Мейерхольда). Развлекательная речь, которую Вы здесь слышали, носила столь безобразный характер, что я не хочу на нее отвечать во избежание осложнений. Слова Левидова невольно наводят на размышления грубого порядка, поэтому я на них отвечать не буду. Попытка товарища Левидова свести трагедию театра Мейерхольда, затравленного такими же спецами пера, как товарищ Левидов, к бульварному анекдоту веселящейся публики, это может сделать только товарищ Левидов. Вопрос гораздо глубже, чем говорил здесь товарищ Пикель. Именно потому, что театр Мейерхольда окружает много врагов, именно потому, что театр Мейерхольда всю свою восьмилетнюю деятельность боролся, а в борьбе всегда бывает много врагов, именно поэтому всякие выступления сейчас, в связи с тем мечом, который занесен над нашей головой, должны быть ответственными и серьезными.

Я считаю, что кризис, о котором здесь так много говорят, кризис репертуара, так легко опровергаемый цифрами с перечислением какого-то десятка средняков, этот кризис все же существует, товарищ Пикель. Несмотря на то, что у Вас, товарищ Пикель, благополучные данные, хотя я их не считаю такими уж благополучными. Четыре советские пьесы к началу сезона – это еще не такое уж богатство. А на деле мы видим на афишах театров тех же старых классиков и те же старые пьесы. Мы видим, что в портфеле другого революционного театра – Театра Революции – имеется пьеса «Гоп-са-са»[71], которая устарела. Большего пока мы ничего не видим. Говорить об отсутствии кризиса не приходится. Будем говорить о кризисе в театре Мейерхольда. Я утверждаю, что то письмо Мейерхольда, на которое ссылался докладчик, письмо о кризисе, уже устарело. Оно написано три месяца назад и касалось того периода, когда в портфеле театра не было ни одной пьесы, касалось того периода, когда нами были только заказаны пьесы драматургам, близким нашему театру. Мы считаем нужным заказывать пьесы не среднякам. (*Голоса:* А кулакам.)

Да, «Земля дыбом» была порядочным кулаком, убившим всех. Я считаю, что вопрос о кризисе гораздо глубже, чем думает товарищ Пикель, рассматривающий этот вопрос с точки зрения человека, у которого есть данные о цифрах. У нас их нет, но у нас есть факты, а факты говорят за то, что пьес хороших нет, что бы Вы, товарищ Пикель, ни говорили. Может быть, они появятся и уже появляются. У нас есть все основания утверждать, что в ближайшие месяцы кризис нашего театра будет изжит, потому что те драматурги, которых здесь назвали обидным именем кулака, уже пишут, и кое-что в репертуаре уже имеется.

В ближайшее время мы приступаем к работе. Мы уже приступили к работе, пока над пьесой средняка[72], но средняка мы также отделаем при помощи кулаков. Но, к сожалению, обстановка, в которой мы работаем, такова, что нам приходится все свое время тратить на разговоры с Главискусством и пропагандировать там значение советского театра. (*Аплодисменты.*) К сожалению, начальник Главискусства рассматривает театр с точки зрения администратора, а не с точки зрения специалиста. Он даже не изволил ни разу видеть нашего театра, но считает возможным выступать в прессе с такими выпадами против нашего театра, которые развязывают руки всем нашим врагам, в том числе и Левидову. Вот эти выступления, когда они исходят сверху, нуждаются в очень резкой отповеди. Хорошо бы сегодняшнее собрание дало такую отповедь, потому что я утверждаю, что основная трагедия театра Мейерхольда состоит именно в том, что он столкнулся на данном этапе своего творчества с бюрократической верхушкой. И сейчас стоит вопрос о том, кто победит: либо бюрократическая верхушка, либо творческий коллектив. Этот коллектив здесь, в лице моем, призывает вас помочь нам выйти из этой беды. Мы призываем вас отбросить всякие анекдоты и сплетни, которыми занимается товарищ Левидов и на которых он специализируется. Мы призываем вас отбросить весь тот туман, который создан вокруг нас. Он возник во славу торжествующего мещанства. Такие выражения, как личный тупик, личная трагедия, индивидуализм Мейерхольда и т.д., ни в какой мере не соответствуют фактам. Все Мейерхольда знают и любят как бунтаря, как революционера, как революционера-коммуниста. (*Голоса:* В Москве, а не в Париже.)

С каких пор вы считаете, что революция должна происходить только в Москве, а не в Париже? (*Аплодисменты.*) Я считаю, что в плане интернациональной работы революционный театр с нашими кулацкими пьесами имел бы не меньшее значение, чем ноты Чичерина[73]. Я считаю, что в плане культурного сближения с Западом показ нашего театра имел бы большее значение, чем показ эстетного Камерного театра[74]. Но сейчас говорится не о Париже, а о том, что нас душат, нас закрывают, нас превращают в коллектив для обслуживания Донбасса. (*Голоса:* Это совсем не вредно!)

Я считаю, что мы достаточно обслуживали, в течение четырех месяцев, Донбасс[75]. Театр – это сложный организм, и если вы этот сложный организм лишаете головы и заставляете одно туловище путешествовать в Донбасс, то толку от этого будет мало. От этого театра через четыре месяца ничего

не останется. Он превратится в путешествующий по СССР коллектив, имя которым легион. Такой театр не нужен. И мы, работники театра Мейерхольда, не допустим, чтобы он дошел до подобного состояния. Мы свои выезды делаем во время летнего перерыва. Мы ездили на Урал[76], в Донбасс и всюду, где имеются рабочие центры. Но наша база, наша лаборатория находится в Москве, и здесь мы должны работать. О Париже мы сейчас не говорим. В Париж мы доедем, когда окрепнем. Я считаю, что все выступления, которые здесь имеют место, обладают одним недостатком: все они в определенной степени половинчаты – с одной стороны, они протягивают руку, с другой стороны, эта рука заставляет нас задуматься, стоит ли брать ее, потому что вместе с протянутой рукой нас могут схватить за горло. Ведь тут преподносятся рецепты, как лечить театр Мейерхольда. Товарищи, пожалуйста, не лечите нас. Мы не больны, мы очень здоровы. А трагедию создаете вы. Трагедия создается теми, кто травит и шпыняет нас. Эта трагедия раздута главным образом нашей бульварной прессой, хотя бы и советской. (*Голоса:* Долой!) (*Шум, протесты*.)

Я процитирую вам статью товарища Керженцева в «Правде»[77]. Он утверждает, что наша пресса, наши теажучки, усвоили по отношению к театру Мейерхольда тон «самого худшего вида желтой прессы». Я считаю, что такие выступления не помогают театру Мейерхольда, а разрушают его. Сейчас, в момент, когда напряжение достигло высшего предела, в момент, когда целый ряд рабочих собраний, заводов, отдельных профсоюзов, целые организации партийные и общественные выступают в защиту театра Мейерхольда как единственного экспериментального революционного театра, который должен существовать как государственный, а не частный коллектив, и должен иметь [настоящую] материальную поддержку, не такую жалкую, о которой говорит товарищ Пикель. Театр должен находиться в благоприятных жилищных условиях, [тогда как] он находится в самых скверных жилищных условиях. И даже часть здания отобрана Пролеткультом[78]. Я считаю, что в этот момент всякие собрания, в том числе и сегодняшнее, должны, говоря о Мейерхольде, прежде всего кричать: «Над театром Мейерхольда сгустилась опасность, да здравствует государственный театр Мейерхольда, да здравствует его коллектив, вместе с руководителем его, товарищем Мейерхольдом!» (*Аплодисменты*.)

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ [О.С. Литовский]. Прежде чем давать слово следующему оратору, я прошу иметь в виду, что мы здесь театр Мейерхольда не открываем и не закрываем. Это я прошу учесть при

репликах. Товарищу Мологину разъясняю, что у нас желтой прессы нет, бульварной прессы тоже нет. Это совсем не то, что приемы желтой прессы. Если Вы процитировали статью Керженцева, то вы могли процитировать и статью товарища Заславского[79].

КУРЕЛЛА[80] («Комсомольская правда»). Товарищи, позиция «Комсомольской правды» с самого начала того дела, которое открылось вокруг имен Мейерхольда и Чехова, была, по моему мнению, ясна и вам всем знакома. В Доме печати мы должны остановиться на двух моментах. Я не считаю нужным здесь повторять нашу принципиальную позицию, которая была изложена в целом ряде наших статей, а только дополню ее несколькими словами. Прежде всего я хочу сказать как журналист, что те приемы, которые проявились у одной части наших товарищей-журналистов, должны нас заставить глубоко задуматься о той культуре, которой обладают наши журналисты. Я не хочу и не могу повторять тех неправильных слов, которые были высказаны предыдущим оратором. Но надо сказать, что у нас развились нравы, с которыми мы как журналисты должны бороться. Если берут фразу из письма и вкладывают в нее сплошную выдумку, то это метод совершенно недопустимый.

Я хочу в нескольких словах остановиться на статье товарища Заславского. Я надеюсь, что он находится в зале. Это типичный пример именно такого метода. Он сам пишет, что письма Мейерхольда не читал, что он с ним ознакомился только по выдержкам. Он пишет, что якобы Мейерхольд сидит и ждет случая, когда ему принесут новую пьесу, тогда как из письма видно, что Мейерхольд заказывал эти пьесы, они пишутся и будут готовы к известному сроку. Видно, что Заславский не считал нужным обратиться к документам, а пользовался слухами, которые обильно распространялись, и на основании такой информации он написал статью. Подобным приемам мы как журналисты должны объявить беспощадную борьбу.

Теперь другая сторона. Мы говорили, что театр Мейерхольда – передовой театр и т.д. Мы в редакции получили большое число резолюций в поддержку Мейерхольда от предприятий, часть из них мы будем публиковать.

И в то время, когда у нас в Главискусстве ряд сотрудников, с товарищем Свидерским во главе, высказали свою точку зрения, в то же время появляется решение, совершенно противоположное тем выражениям общественного мнения, которые мы имеем.

Мы сейчас говорим всякие хорошие вещи, а фактически театр можно считать закрытым, потому что пока Мейерхольд не вернется, нельзя будет сразу возобновить работу. Мы должны сказать, что у нас существует определенный, глубоко засевший художественный консерватизм, и он распространен среди очень хороших, очень уважаемых партийных товарищей. Эта старая эстетика у товарищей, получивших свое художественное и эстетическое воспитание в то время, когда Художественный театр был самым передовым, она вместе с системой существующего персонального меценатства создает нездоровую в художественном отношении атмосферу. Как следствие получаются решения, которые широкой общественностью встречаются не как то решение, которого мы должны требовать от наших руководителей.

Еще два слова в отношении самого театра Мейерхольда. Мы должны сказать, что наша кампания в «Комсомольской правде» не всегда была поддержана самим театром Мейерхольда. Были определенные моменты, когда требовались яркие и открытые выступления именно коллектива. Был момент, когда следовало сказать: ни о каком бегстве Мейерхольда речи быть не может. А коллектив молчал[81]. Вспоминается целый ряд таких моментов. Чувствуется определенное нежелание бороться до конца. А если мы взялись за борьбу, то мы должны довести ее до конца. Только тогда нас сам театр во всех этапах борьбы поддержит.

КИРШОН[82]. Мне думается, товарищи, что в обсуждаемых вопросах наиболее вредной является все же точка зрения товарища Левидова, который выступает так, что если бы его не было, то его, конечно, нужно было бы выдумать. Товарищ Левидов всегда выступает со своей определенной позицией. Когда мы в прошлом году обсуждали события в Художественном театре, которые всколыхнули советскую общественность, а именно постановку «Дней Турбиных», вышел Левидов и сказал: ничего тут особенного нет – поставили «Дни Турбиных», в другой раз не поставят[83]. Сегодня Левидов выступил с такой же речью: ничего нет особенного, главное, что они много говорят. Если бы говорили меньше, то было бы хорошо. И не случайно, что Левидов начинает развивать вопрос о кризисе Мейерхольда, о кризисе Чехова с точки зрения того, что происходит в жизни у Мейерхольда и у Чехова. С точки зрения обывателя подходит здесь Левидов: у Мейерхольда быт плохой, он устарел, застенок и т.д. Все это обывательские взгляды, которые мы должны отбросить. Мы подходим ко всякому явлению, будь оно у Мейерхольда или во МХАТе,

с точки зрения их социальной оценки. С этой точки зрения и дозвольте мне подойти к этим вопросам.

Прежде всего несколько слов о Чехове. Я вынужден полемизировать с оппонентом, который здесь не присутствует и которого Пикель назвал псевдонимом «некоторые». «Некоторые» – это Луначарский. Луначарский, едва успел сойти с поезда, уже дал интервью по вопросу о том, что происходит. Как А.В. оценивает положение у Чехова? Он говорит (*читает*): «Чехов глубоко обиделся – это явствует из всего его поведения за последнее время...»[84] Здесь совершенно не коснулись обвинения его в мистике. Справедливо ли это обвинение или несправедливо? Может быть, Чехов и насаждает в своем театре упадочную мистику, а может быть, эта мистика ходит под псевдонимом «трепетного театра». Мне хочется остановиться на двух пьесах театра Чехова: на «Деле» и на «Евграфе – искателе приключений»[85]. Надо сказать, что эти пьесы по масштабу различные, но, во всяком случае, я думаю, что «Евграф» – это одна из очень больших и талантливых наших пьес, которые, в общем и целом, все – средняцкие. Несколько слов о том, как Чехов трактовал обе эти пьесы. Вы видите, что в «Деле» этот несчастный, больной, измученный человек через целую цепь препятствий и невероятных издевательств, патологических издевательств, приходит к смерти, приходит к тому, что обстановка, окружающая этого человека, общественные наши системы убивают его. Роль построена на глубочайших упадочных переживаниях. Но эта вещь является революционной для нашего времени, потому что она изображает старый режим. Чехов не задавался социальными целями. Чехов, так же как в «Закате»[86], показал трагедию несчастного человека. Что Чехов делает в «Евграфе»? Евграф в наших условиях проходит через кучу препятствий. Когда парикмахер начинает брить нэпмана, тот говорит ему: брей лучше, я тебе заплачу, как в старое время. Перед нами трагедия человека, который в конце концов себя убивает. Это лейтмотив чеховского творчества. Чехов идет путями мистическими. Вот в чем установка чеховского театра.

Вот почему Чехов, во всех своих вещах ведший к упадочному театру, почувствовал, что сейчас этого делать нельзя. Почему нельзя? И тут вновь выступает А.В., который, не успев снять шляпы после заграничной поездки, разражается следующей сентенцией. Он говорит, что одной из причин кризиса Чехова является переживаемое нами слишком большое увлечение революционной пьесой (*читает статью Луначарского*)[87].

Оказывается, мы на одиннадцатом году революции начали требовать. И драматургия, и подрастающая пролетарская литература, требующие

постановок, и пролетарский зритель, деньгами, кассой показывающий, что он хочет именно такой репертуар. А оказывается, то, что довлеет, это преходящее. Как преходящее? А что же будет?

А.В., видите ли, не осуждает новый репертуар. Вот спасибо, А.В.! Вот теперь будем писать пьесы, а то если А.В. осуждает, тогда не нужно писать современных пьес.

Допустим, что требования пролетарской революции в области театра обескровили Чехова. Но разве правда, что в классическом репертуаре Чехов не может найти вещей, которые бы были созвучны нашей эпохе? Разве можно так примитивно представлять себе современного зрителя? Наш зритель требует жизнерадостных оптимистических пьес. А можно найти в старом репертуаре такие вещи? – Можно! Я утверждаю, что в классическом репертуаре Чехов мог бы найти такие пьесы, сколько угодно. Но Чехову этот путь был чужд. Для него оптимизм, для него наша жизнерадостность – это книга за десятью печатями. Вот почему Чехов ушел от нашего театра. Вернется ли Чехов? Это вопрос бесплодный. Во всяком случае, революция от его отсутствия не пострадает.

Теперь несколько слов вообще о нашем репертуаре. (После этого я перейду к вопросу о Мейерхольде.) Каков наш репертуар? Мне по этому вопросу пришлось спорить вплотную за границей. С В.Г. Заком, одним из авторов «Сирокко»[88], мы в Берлине в общестуденческом Союзе делали доклад о нашей современной драматургии. И вот выступил целый ряд товарищей, которые говорили о том, что современная драматургия на Западе качественно во много раз ниже нашей драматургии в ее лучших образцах. Я беру, к примеру, «Бронепоезд 14-69». Мне удалось посмотреть только некоторые постановки в Берлине. Но вот приехал такой человек, несочувствующий нам критик, товарищ Марков[89], который бывал за границей. Он говорит: я был на всех современных постановках Парижа, и то, что производится сейчас в Париже, – это за редкими исключениями макулатура. Это также относится и к нашей литературе, ибо та литература, которая есть у нас сейчас, в смысле глубины охвата темы, разработки темы, – во много раз лучше всей литературы Парижа, где царят Пьеры Бенуа[90]. (Америку я не беру.) Вот как мы спорили с Заком. Я говорил, что это ничего не доказывает. Если там культура на закате, то мы подымаемся, но и наша драматургия еще далеко не отвечает тому культурному спросу, который предъявляет к ней рабочий. Вся наша литература – это средняки, они еще страшно далеки от уровня тех произведений, которые давала нам классика. А к этому нам нужно стремиться. И здесь мы признаемся – мы

еще очень слабы. Но что это доказывает? Значит ли это: раз репертуара нет, то я буду вести «бег на месте»? Значит ли это: раз репертуара нет, то я буду стремиться в начале сезона вместе с театром уехать за границу, чтобы избежать безрепертуарья? Разве это логика? – Нет, это не логика.

Теперь о театре Мейерхольда. Что такое «Д.Е.», что такое «Земля дыбом»[91]? Что это за вещи? Вы знаете, что в то время репертуара не было. Это были инсценировки, сделанные, более или менее талантливо, самим В.Э. Он был их основным автором. Я очень жалею, что здесь нет Мейерхольда, который бы подтвердил, что я с ним был в течение большого времени связан, разрабатывая целый ряд вопросов, и знаю, что в его театре делалось, и знаю, каким образом делалось. И с этой трибуны я также горячо дрался за театр Мейерхольда, когда его закрывали[92]. Так что я заранее предупреждаю тех товарищей, которые будут здесь выкрикивать: что такое театр Мейерхольда? Прежде всего, я должен совершенно безоговорочно заявить, что тот, кто будет здесь поддерживать т. Свидерского в его стремлении закрыть театр Мейерхольда, будет играть на руку третьей силе. Это совершенно ясно. (*Аплодисменты*.) Тот, кто будет безоговорочно, без строгой и суровой товарищеской критики, поддерживать театр Мейерхольда, тот принесет всем нам, и в первую очередь театру Мейерхольда, большой вред. Здесь выступил актер театра Мейерхольда, который, не имея таланта Мейерхольда, выступал здесь гораздо циничнее, чем сам Мейерхольд. Что московская общественность может позволить Мейерхольду, того она не позволит отдельным актерам его коллектива. Этот тон надо бросить. В.Э. приедет сюда – я в этом совершенно убежден. Театр Мейерхольда останется – я в этом совершенно убежден, и, вероятно будет работать под руководством Мейерхольда. Но если Мейерхольд приедет и приступит вновь к работе в обстановке, когда кричат, что нас травит желтая пресса, – это не поможет театру Мейерхольда. Именно потому, что мы любим театр Мейерхольда, мы будем его здесь сурово критиковать.

Потому что театр Мейерхольда – это не совсем театр. Что такое театр? Театр – это единица, составленная из нескольких элементов: режиссер, актеры, драматурги, художники. А что такое театр Мейерхольда? Это – режиссер. И это в первую очередь должны понять актеры театра Мейерхольда. Они не растут под руководством Мейерхольда. Мейерхольд один играет в театре и как режиссер, и как актер, и как художник. Возьмите вы «Горе уму»[93] – конструкция Шестакова, который работал над ней. Дал себе труд Мейерхольд использовать эту конструкцию? – Он ее не

использовал. Эта конструкция построена и сто́ит внимания, а на первом плане трактовка всех сцен Мейерхольдом. Товарищи, нужен эксперимент или не нужен? – Нужен. Это будем говорить не только мы, которые хотят новых форм в театре. Еще Станиславский в свое время на Поварской создал студию под руководством Мейерхольда[94] для экспериментов. Но должен быть революционный эксперимент или не революционный? Когда здесь товарищ выступает и кричит: мы бунтари, а поэтому мы – революционеры, извините, товарищи, бунтарей нам не надо, нам нужны строители. Если вы будете заниматься голым экспериментаторством, вы далеко не уедете. Потрудитесь работать над нашим материалом. Почему мы не возражаем против того, что Малый театр намерен ставить «Горе от ума»? – Потому что он вырос на этой вещи. А от вас мы требуем большего. Вы сами себя называете революционным театром. Вы кричите по-петушиному, что ваше появление в Париже будет важнее, чем ноты Чичерина. Ни к чему такое чванство. Если Мейерхольд сам пишет пьесы и сам их ставит, почему он не может из готового материала создавать новые революционные вещи? – Может! Никто Мейерхольду своих пьес не навязывает. Я, к сожалению, знаю ряд драматургов, которые не дадут Мейерхольду своих пьес. Тогда бери материал, создавай сам. У тебя коллектив. Вы все революционеры. Как же вы в современной обстановке не можете найти материала для превращения его в спектакль? – Можете. А у Мейерхольда тут несомненный тупик. Если бы у меня было время, я бы доказал, что кризис Мейерхольда в значительной степени связан с кризисом ЛЕФа[95]. Имеется много общих корней. Прав товарищ[96], что мы должны на этом собрании всячески поддерживать театр Мейерхольда. Но мы решительно должны сказать, что мы за Театр имени Мейерхольда и против театра Мейерхольда. Этот театр должен быть перестроен по-новому. Не в вульгарном смысле. Его суть в коллективном театре, где все будут активными участниками работы. Если этого не будет, случится опять «бег на месте». Нужно поддержать, но товарищески критикуя и дружески исправляя.

ТАИРОВ[97]. Я обойду реплику товарища Мологина – что полезнее показывать в Париже: революционный мейерхольдовский театр или эстетный Камерный театр. Полагаю, что негоже, защищая себя, пытаться растолкать, быть может, крепкими кулаками все, что ему кажется угрожающим. Говорю это как старший товарищ. Точно так же негоже шпынять Театр Революции, который ставит устаревшую пьесу «Гоп-Са-Са».

Да будет Вам известно, что не существует пьесы «Гоп-Са-Са», а существует пьеса «Гоп-ля-ля». И это пьеса неплохого автора – Толлера[98], и не могла она устареть, потому что написана год тому назад. Мне кажется, что один из крупных недостатков коллектива театра Мейерхольда, если судить по тому товарищу, который здесь выступал, это некультурность коллектива. Его культурность явно нужно повысить для того, чтобы театр существовал. А театр существовать, конечно, должен.

Происходят какие-то весьма странные вещи. Что, собственно говоря, случилось? Мы знаем из официальных источников, что Мейерхольд болен. Это может случиться с каждым человеком. Мы знаем, что его болезнь не настолько катастрофична, чтобы угрожала работе в будущем. Как же вообще может возникнуть мысль о закрытии театра Мейерхольда? Совершенно непонятно. Ведь если в связи с любой временной болезнью руководителя закрывать театр, мы останемся совсем без театров, ибо всякому случается болеть. Это просто нелепость.

Мейерхольда временно нет. Театр его существует, и, конечно, театра закрывать нельзя. Мы, работающие в театре, строим театр и слишком хорошо знаем, скольких усилий стоит его создать, и мы никак и никогда не сможем примириться с тем, что эти усилия могут быть зачеркнуты одним росчерком пера. Это вещь невозможная, невозможная объективно. Ни один художественный коллектив не может и не должен подвергаться насильственной вивисекции. И, конечно, коллектив театра Мейерхольда совершенно прав, защищая свое право на существование. Только защищать его нужно умело. Мы все-таки на одиннадцатом году революции провозгласили лозунг культурной революции, и защищать свое право нужно более культурным способом.

Теперь дальше. Тут вставал вопрос относительно того, в какой связи проблемы театра Мейерхольда находятся с репертуарным кризисом, а также с отсутствием Чехова. Будем говорить прямо, а иначе я не умею разговаривать, – что-то неблагополучно. А когда бывает что-то неблагополучно, то нельзя кричать: вот вор, держите вора. Так нельзя действовать. Когда бывает неблагополучно, то это неблагополучие нельзя вменять в вину только одной стороне. Мы знаем, что не все наши художники работают в нашей стране: мы знаем, что здесь нет Кусевицкого, Прокофьева, Санина, Евреинова, Шаляпина и целого ряда других людей. Но почему-то сейчас об этом замолкли. Почему-то ставят в связь непоявление к концу отпуска Мейерхольда, непоявление обратно Чехова, непоявление Грановского вместе со всем своим коллективом[99].

Это факты. И на факты нельзя закрывать глаза. Конечно, не следует печатать глупых сообщений. Вообще, в таких вопросах следует быть очень осторожными. Я недавно в «Известиях» прочел заметку[100], что от Чехова получено письмо и в этом письме сказано, что он сейчас изучает немецкий язык и немецкую драматургию. Это продолжится один год, а после этого он вернется в Россию. Очевидно, для того чтобы говорить по-русски и играть в Москве, нужно сначала изучить немецкую драматургию. Конечно, дело обстоит не так. Я только двенадцать дней как приехал из-за границы[101]. Чехов действительно – и тут не надо читать в душах так глубоко, это не материалистическое занятие, – Чехов совершенно определенно намерен остаться за границей, потому что он хочет играть классиков. Он заявил прямо, что хочет играть на немецкой сцене Гамлета и Лира, т.е. две классические роли. Я лично думаю, что Чехов, конечно, сюда вернется. Вернется, потому что он, очевидно, поверхностно знает западноевропейский театр. Я изучал его хорошо. Приехав в Париж, я увидел на афишах ту же самую «Майю» С. Гантийона[102], которую видел в прошлом году в мае месяце, – пьеса идет каждый день. Я увидел ту же «Роз-Мари»[103]. Если вы вспомните, что там пьеса, если она делает кассу, показывается 500–600 раз подряд ежедневно, ибо антрепренер держит только ту группу актеров, которая нужна для данной пьесы, если вы вспомните, что сейчас у Рейнхардта идет «Дер Артист» – пошлейшая вещь, которая не сходит со цены пять месяцев, и в ней, в частности, играет наш актер Соколов[104], то вы увидите, что ни один настоящий художник – а я считаю Чехова настоящим художником и большим актером, хотя не люблю на сцене патологии, – в таких условиях работать не сможет[105]. И швыряться Чеховым – преступление.

У нас сейчас много говорят о молодняке. Это тема отдельная, специальная, чрезвычайно важная, ибо здесь мы, по нашему обыкновению, во многом перегнули палку. Но если даже сказать, что Чехов со многих точек зрения вреден, то разве та польза, которую он как мастер и как художник может принести молодняку, не способна перевесить того вреда, который он нанесет. Может, ибо вред его может быть локализован. Наша страна стоит слишком крепко, чтобы бояться, что у Чехова могут быть мистические настроения. Смешно на одиннадцатом году бить тревогу из-за того, что у Чехова есть мистические тайные мысли. Можно так или иначе локализовать их. Существует Художественно-политический совет, существует целый ряд способов воздействия, но терять художников из-за этого нельзя.

Поэтому я полагаю, что перед нами сейчас действительно очень серьезный вопрос, но тут дело не только в репертуаре или, вернее, главным образом не в репертуаре, вопреки той теме, которая сегодня стоит на повестке. Дело гораздо глубже и хуже. Дело в том, что, к сожалению, строящий жизнь класс еще не смог, не сумел, не удосужился, не поспел или не созрел для того, чтобы выдвинуть своих талантливых идеологов в области искусства. И поэтому то, что часто провозглашается от имени пролетариата, это нередко есть диффамация пролетариата.

Дело в том, что сейчас имеется тенденция подстричь все театры под одну скобку (*аплодисменты*), обозначить их только номерами. Посмотрите ближайшую реформу: был у нас Большой театр и Экспериментальный. Теперь Театр Оперы № 1 и № 2[106]. Дело не в номенклатуре и не в нумерации, а в том, что нельзя в искусство вводить политику черного хлеба. Вредны те мнения и те статьи, которые говорят о том, что нам вообще ничего выдающегося не нужно, нам нужны только средние спектакли, средние фильмы, средние пьесы – такие голоса раздаются. Против этих мнений нужно всячески бороться, и я вам укажу на одну вещь, с моей точки зрения, чрезвычайно важную. Я из года в год бываю в западной Европе и каждый раз из Европы возвращаюсь с различными настроениями. Года три назад я приехал и ходил гоголем. И когда меня спрашивали, что такое Европа, что такое европейский театр, я говорил: чепуха, нечего взять, нечему поучиться, ничего захватывающего, наш театр стоит гораздо выше. В прошлом году, по возвращении моем, я уже говорил: конечно, наш театр стоит гораздо выше, но кое-что там как будто бы есть. А вот сейчас я утверждаю, что европейский театр невероятно шагнул вперед. Посмотрите на немецкий театр (музыка, пьеса, постановка). «Майя» ведь неплохое произведение, «Птицы» Аристофана[107] очень любопытный спектакль. Я утверждаю, что сейчас европейский театр, по тем или иным причинам, о которых стоит подумать, впитав в себя принципы нового русского театра и поглотив и переварив их, начинает давать настоящие вещи. И если мы по-прежнему будем говорить о том, что нужны современные советские пьесы, против этого никто спорить не станет. Но когда утверждают, что нужны только они, то это очень и очень опасно, ибо заявлять такое – значит лишать драматургов возможности расти, ибо каждая привилегия мешает росту. Уверенность, что ничего, кроме наших пьес, ставить не будут, вредит и инициативе, и творчеству – всему.

В Америке говорят: нам не нужны эксперименты. Но без экспериментов тоже нельзя. Я утверждаю, что мы настолько сильны

всячески, что можем позволить и должны себе позволить эксперимент ради эксперимента. Тем более что такого эксперимента вообще не существует. Если кому-то кажется, что данный эксперимент проводится только ради эксперимента, то так кажется лишь близоруким людям.

Итак, я утверждаю, что сейчас нашему театру следует думать не только о содержании. Оно продумано, оно есть, о нем не спорят. Нашему театру, театральной печати и общественности нужно поставить вопрос о новых творческих путях театра, о новом экспериментировании. Русский театр не должен превратиться в одну шеренгу. Настоящим художникам-мастерам, в том числе, конечно, и Мейерхольду, должна быть предоставлена максимальная возможность эксперимента, потому что только в этом и заключается подлинный рост театра. Иначе мы придем к тому, что русский театр, определенно занимающий место гегемона на мировом театральном фронте, русский театр, получивший максимальное количество высших наград на Парижской выставке[108], русский театр в международном театральном турнире может потерять первое место. А это будет преступлением и по отношению к нашей общественности, и по отношению к нашей революции, и по отношению к нашей культуре. И поэтому нужно бросить все снижающий лозунг: только содержание, только повседневные вещи и т.д. Надо сказать: на основании повседневной жизни, на основании нашего миропонимания трактуйте новый, подлинный, большой театр, экспериментируя, – чем больше, тем лучше, тем полезнее и тем нужнее.

Итак, ни о какой смерти театрального организма не может быть речи. Да здравствует первое место на мировом фронте русского театра и да здравствует русский театр в настоящий момент, могучий, нужный, жизненный сегодняшний настоящий эксперимент. (*Аплодисменты*.)

НОВИЦКИЙ[109]. Товарищи, в выступлениях некоторых товарищей, которые мне пришлось сегодня услышать, имеется, с моей точки зрения, неправильный уклон. Слишком много муссируется личная драма и личная трагедия двух больших театральных художников. Я не отрицаю личной драмы и личного идеологического и художественного кризиса этих двух больших театральных художников. Но вопрос, конечно, отнюдь к этому не сводится. Кроме того, я бы сказал, что случайность заставила нас объединить кризис Чехова и кризис Мейерхольда. По существу, конечно, мы имеем дело с различными явлениями и различными людьми. Если мы возьмем Чехова, то его соединяют с Мейерхольдом в настоящий момент

чисто внешние обстоятельства – то, что он сейчас находится за границей. Если мы возьмем Чехова, то мы не можем говорить только о драме Чехова как художника, артиста, как личности. Мы должны сказать, что Чехов является представителем определенной среды, определенной группировки нашей российской высококвалифицированной художественной интеллигенции. И мы должны оценивать не только душевную эволюцию Чехова, но и духовную эволюцию той группы интеллигенции, которую Чехов представляет.

Едва ли можно оспаривать то обстоятельство, что Чехов духовно связан с младшим поколением русского скептицизма[110] в театре, литературе и философии. Едва ли можно оспаривать, что Чехову свойственно то чувство катастрофы, чувство обреченности и чувство жертвы, которое свойственно всему поколению. Едва ли можно оспаривать, что это предчувствие является у Чехова общим с этой группой интеллигенции. Едва ли кто будет отрицать, что Чехов, каким мы его знаем, не дал и не даст ничего мужественного, возвышающего и радостного. Утрата связи с живой социальной средой, утрата связи с человечеством и замкнутость художественная, разве не это характеризует Чехова? Я бы солидаризировался с оценкой Чехова, которую дал товарищ Киршон. Если Чехов придет к нам, то придет ли он с большим жизнерадостным зарядом? Может быть, но тогда он перестанет быть Чеховым, тогда он изменит всему своему пути, тогда он преодолеет в себе тот философский скептицизм, который он проявляет по отношению к новой эпохе. Этому пессимистическому поколению был необходим театральный выход, но выход мог заключаться только в преодолении замкнутости, уединенности, чувства жертвы и отчужденности от нашей эпохи. И ясно, что пути МХАТа Второго и пути Чехова здесь расходятся. Для Чехова не существует выхода к общественности, а для МХАТа Второго выход может найтись (МХАТ Второй как художественный организм хочет жить). Это вовсе не значит, что мы должны поставить крест на Чехове, не значит, что мы не будем приветствовать возвращения Чехова.

Чехов – большой мастер, представитель высокой культуры. И конечно, несмотря на все его личные переживания, несмотря на его философский индивидуализм, мы будем считать работу Чехова работой величайшего артиста нашего времени. Что касается кризиса, то никакого кризиса, который обострился, нет. По существу, Чехов является таким же, каким он был в течение десяти лет революции.

Другое дело театр Мейерхольда. Я очень высоко ценю Мейерхольда как режиссера и как громадного театрального художника и мало уважаю Мейерхольда как человека и как личность, которая принципиальные вопросы неизменно смешивает с личными симпатиями и антипатиями. Но сводить драму Мейерхольда к личным переживаниям значит подходить к вопросу не исторически, не видеть главного.

Киршон сказал: можно доказать, что кризис театра Мейерхольда и роль театра Мейерхольда сводятся к личности Мейерхольда, трагедия театра и кризис Мейерхольда связаны с кризисом ЛЕФа. Его тезис можно очень интересно развить. Сторонники ЛЕФа, вероятно, не будут отрицать, что ЛЕФ сейчас переживает кризис, но никто не возьмется утверждать, что этот кризис окончится смертью. Но я бы сказал, что кризис театра Мейерхольда связан не только с кризисом ЛЕФа, но вообще с кризисом нашего советского театра. Некоторые наметки выхода театра из кризиса уже были сделаны. Ни в коем случае нельзя допускать закрытия театра Мейерхольда, нужно всеми средствами добиваться работы Мейерхольда, потому что мы испытываем кризис в области актерского ремесла и в области режиссерского искусства.

Какой момент мы переживаем? Сейчас существует гегемония темы. Это вполне закономерно. Но в то же время мы не можем отрицать, что последние сезоны, особенно последний год, показали безусловное снижение художественной культуры и художественного мастерства в театре. Мы имеем целый ряд постановок (разных театров), максимально приближенных друг к другу. Вырабатывается постепенно режиссерский стандарт, грани, раньше отличавшие одно театральное направление от другого, постепенно стираются. Говорят, что Малому театру свойственно ставить «Горе от ума» и неуместно ставить современные пьесы, вроде «Любови Яровой»[111], говорят, что Малый театр имеет свою художественную природу, – но эта художественная природа мало чем отличается от художественной природы театра МГСПС[112]. И вот, когда мы имеем такую стандартизацию постановок, а я утверждаю это, когда мы делаем ставку на пресловутого средняка не только в области драматургии, но и в режиссуре, тогда работа такого исключительного художника, как Мейерхольд, даже если она сплошной формально-технический эксперимент, имеет колоссальное значение. Мы должны понимать, что кроме энтузиазма эпохи, который следует выразить нашим театрам, они должны дать еще новые средства театральной выразительности, и их нужно искать. Без смелого художественного

экспериментаторства никогда новых средств художественной выразительности мы не достигнем. Мы должны знать, что в искусстве сейчас происходит борьба не только двух миросозерцаний, но и двух художественно-технических систем: с одной стороны, берутся старые средства художественной выразительности, усвоенные от патриархальной эпохи, средства художественной выразительности, основанной на созерцательности, на медленном переживании и пр. С другой стороны, иные средства художественной выразительности созданы не патриархальной эпохой, а эпохой индивидуализма. При таких условиях работа Мейерхольда, несмотря на все его уклоны и вывихи, против которых я выступал и буду выступать, художника, который все-таки даже в двух своих последних упадочнических постановках показал нового театрального режиссера, нам совершенно необходима. Я вспоминаю выступление целого ряда товарищей на диспуте весной этого года[113]. Лейтмотив тех выступлений был такой: прежде всего необходимо бороться. Происходит борьба с ветряными мельницами, и эта борьба с несуществующей опасностью является признаком глубочайшей реакции. Прежде всего нужно бороться с ней. Каждый крупный художник, каждый режиссер, и крупный, и средний, который осмеливается на новшество, объявляется каким-то шарлатаном, пытающимся разными трюками перед новой пролетарской публикой совершенно испортить работу. Но, по существу, такие выступления являются запретом на эксперимент, и на конференции Ассоциации новых режиссеров[114] большинство режиссеров говорили что они боятся работать по-новому, потому что это встречается травлей.

Именно поэтому, когда мы говорим о кризисе театра Мейерхольда, мы должны говорить и о кризисе советского театра. Я глубоко убежден, что энтузиазм нашей эпохи должен быть представлен новому зрителю при помощи новых средств театральной выразительности, которая соответствует психологии индустриального городского пролетариата. В этом отношении работа наших театров является совершенно недостаточной. В заключение я должен сказать, что кризис Мейерхольда ни в коем случае не должен отразиться на существовании его театра. Я бы считал неправильным утверждение, что существует только Мейерхольд и не существует коллектива театра Мейерхольда. Я бы считал неправильным утверждение, что отсутствие Мейерхольда в течение нескольких месяцев отразится на художественной физиономии театра и потому нужно скинуть со счетов такую крупную театральную единицу. А почему вы забываете

о целом ряде артистов, которые выдвинуты этим театром? (*Голоса:* Например, Бабанова[115].)

Я полагаю, что театр Мейерхольда, несмотря на все свои уклоны и шатания, несмотря на то что духовный энтузиазм, которым был полон театр, в последние два года остыл, должен продолжать существовать, и советская общественность должна всеми средствами добиваться работы театра. Пролетарская общественность может очень многое в этом отношении сделать. Театру Мейерхольда угрожает опасность, но он должен продолжать существовать.

ЛОЙТЕР[116]. Товарищи, я хочу взять на себя труд напомнить вам, что сегодня здесь прозвучало вступительное слово товарища Пикеля, потому что многие об этом забыли и говорят исключительно о Мейерхольде и Чехове и абсолютно не говорят о той теме, которая была затронута товарищем Пикелем. Тема эта состояла в том, есть ли у нас репертуарный кризис или нет.

И мне кажется, что было бы очень скверно, если бы мы хотели замазать углы и сказать, что у нас в смысле репертуара все гладко и хорошо. Это было бы фальшью. Товарищ Пикель – единственный человек, которому «живется хорошо на Руси». Он заранее знает, какой театр будет иметь успех, какой нет. Я позволю себе несколько усомниться в этом, потому что то, что может казаться Пикелю хорошим, покажется Мейерхольду плохим. Поэтому, когда товарищ Пикель убеждает нас, что имеются прекрасные пьесы и этих пьес не меньше прошлогодних, то я утверждаю, что прошлогодний репертуар выглядит очень скверно. Товарищ Орлинский перечислил все кризисы. Он говорит, что имеется кризис актера, режиссера, кризис оформленческий и т.д. Почему же не может быть кризиса директорского? Назовите его не кризисом, скажите, что у нас что-то неладно. Приходится говорить, что каждая болезнь есть болезнь роста.

Достаточно сравнить выступление режиссера, тоже неплохого, Таирова и драматурга Киршона. В то время, когда Таиров говорит: нам нужно учиться, у Запада есть чему научиться, Киршон, еще очень молодой драматург, считает, что Западу нужно учиться у нас. Вот где основное несчастие нашей молодой драматургии: слишком зазналась. Они считают, что если пишут пьесы советского содержания, то уже все хорошо. А если еще касса полна, то и верх совершенства. С каких пор мы стали ссылаться на кассу? Зритель хочет, значит, так и должно быть.

Я считаю, что зрителя нужно вести за собой, а не идти за зрителем. Со стороны художника ссылаться на зрителя абсолютно неуместно. Товарищ Орлинский сам признает, что нет хороших пьес, он присоединяется к мнению, что корифейных пьес нет. А разве Мейерхольд средняк? Но раз Мейерхольд корифей, то ему нужны корифейные пьесы, а раз Орлинский говорит, что корифейных пьес нет, то у Мейерхольда кризис.

У нас пьесы пишутся по определенной схеме. Разве может пьеса иначе кончаться, как тем, что красные должны победить, а белые погибнуть; фабрикант должен умереть, а пролетарий обязательно торжествовать. Было бы глубочайшей ошибкой считать, что единственной причиной кризиса Мейерхольда является драматургический кризис. И товарищ мейерхольдовец, который здесь выступал, пусть меня простит. Есть целый ряд важных причин кризиса, и мы – группа, вышедшая из театра Мейерхольда, на это вам указывали. Имеется безусловная оторванность этого театра от общественности. И имеется еще целый ряд причин, о которых я здесь не могу говорить за краткостью времени. Но одной из важнейших является та ужасающая травля, которую позволяет себе советская печать, не буду ее называть желтой.

Товарищи, чем же назвать все эти выступления, хотя бы Левидова, который везде выступает против Мейерхольда, а сейчас говорит: я за театр Мейерхольда. Левидов повторяет то, что писал товарищ Заславский, – это безобразие. А «новозрительская вакса», виноват, Вакс из «Нового зрителя»[117], разве это не сплошное безобразие? Орлинский начинает поучать Мейерхольда и говорит, что он сам во всем виноват. А разве здесь нет доли вины и вашей, и общественности? Ведь вы ему тоже ставили палки в колеса и не давали работать. И смешно, когда здесь выступает товарищ Орлинский и делает наставления Мейерхольду. (*Голоса:* И вы делаете наставления.) Я делаю наставления, но беру часть вины на себя. И поэтому, товарищи из театра Мейерхольда, разрешите вам сказать: очень опасно так говорить, как товарищ Мологин. Мологин утверждает: мы не больны, мы здоровы. Это неправда: вы больны, и больны не первый год. И когда советская общественность протягивает вам руку помощи, то и вы протяните ей дружески руку, и она вам поможет.

ПОПОВ[118]. Мне первый раз приходится выступать на этих подмостках по вопросу театра. Может быть, я допущу целый ряд неточностей, товарищ Пикель меня поправит. Я работаю в области театральной рецензии. Прежде всего я хочу сказать несколько слов относительно позиции нашей

прессы. Я считаю, что ни по одному театральному вопросу ни в эпоху кризиса, ни в эпоху расцвета за десять лет революции у нас не было такого разнобоя, как по вопросу театра Мейерхольда. Мне кажется, что собрание режиссеров, актеров, журналистов, присутствующих сегодня на диспуте, не должно выносить резолюции, но должно сформулировать хоть какое-нибудь указание на то, что мы работаем плохо, что советская пресса в ежедневной своей работе должна раз навсегда определить отношение к театру Мейерхольда. Нельзя делать таких вещей, какие делает «Правда»: Заславский без примечания редакции и Керженцев без примечания редакции. Если это делает «Правда», тогда почему не делать этого какой-нибудь маленькой газетке? Здесь присутствуют представители всех видных наших театральных журналов, и я считаю, что эту точку зрения нужно раз навсегда усвоить. Нам придется после нашего диспута еще тысячу раз выступать по поводу театра Мейерхольда, но надо выступать с определенной физиономией.

Теперь по поводу самого театра Мейерхольда. Я задаю вопрос – может ли театр существовать без вождя, без лица, которое раз навсегда заняло положение руководителя? Я не думаю, что в Малом театре существует вождь. Назовите такого вождя! Волконский до сих пор был занят Профклубной мастерской[119]. Платона[120] нельзя считать вождем. В Театре имени Вахтангова тоже нет вождя, там есть группа талантливых актеров и режиссеров, но вождя там нет. Поэтому надо ставить перед Мейерхольдом после его приезда задачу: товарищ Мейерхольд, растите смену, с вами может что-то произойти, так вот, чтобы не нервировать советской общественности – будет или не будет существовать революционно нужный нам театр, будьте любезны приготовить смену, чтобы в определенный момент она могла бы продолжить дело театра Мейерхольда. В отношении экспериментов, я считаю, правильные мысли высказал Таиров. Мы все очень любим и много комплиментов наговорили театру МГСПС, но этот театр начинает походить на фабрику, вырабатывающую театральные стандарты. Нам необходим современный революционный театр, нам необходимо революционное оформление классической пьесы, но в рамках разумного эксперимента.

ВАКС. Я прежде всего хочу коснуться того, что сказал здесь товарищ Новицкий, ибо его речь я считаю наиболее опасной для нашего современного искусства. Он говорил, что в наших условиях происходит борьба двух начал в области искусства: тех средств выражения, которые

присущи феодализму, и тех средств выражения, которые присущи эпохе индустриализма. Нельзя говорить об искусстве, не пытаясь связать искусство с художественно-экономическим базисом. Об этом нужно напомнить товарищу Новицкому, об этом когда-то говорил товарищ Плеханов. Таким образом, нельзя так резко проводить параллели. Но, независимо от того, что он не раскрыл нам эту область, он утверждает, что театр Мейерхольда является экспериментальным и дает то, что нам нужно, и посему следует сделать вывод, что театр Мейерхольда пользуется средствами выразительности эпохи индустриализма. Даже если следовать логике размышлений товарища Новицкого, придется признать, что «Горе уму» было провалено Мейерхольдом, скатившимся в нем обратно к феодализму. В спектакле мы находим самое яркое выражение тех средств, которые заложены в романтическом искусстве прошлого, в искусстве, построенном целиком на эмоциях, в искусстве индивидуалистическом, смахивающем на мистику. Чрезвычайно важно внимательно присмотреться к жонглированию марксистскими терминами, жонглированию терминологией.

И когда товарищ Новицкий выступает с критикой и аналитически избивает целую Ассоциацию новых режиссеров, то против этого надо возражать. Что случилось с Ассоциацией новых режиссеров? На своей конференции, учитывая то, что творится в нашей советской действительности, в эволюции нашего искусства, учитывая потребности нашей эпохи, слушая пульс жизни, они усомнились в полной безгрешности и правильности экспериментов во что бы то ни стало. Не будем отрицать, что театр наш был грешен.

Товарищ Лойтер сознается, что он зафантазировался. И вот, когда режиссеры Ассоциации прислушались к пульсу жизни, тогда приходят учителя, которые сбивают с толку. В значительной мере кризис театра связан с этим.

Мы имеем в наших рядах мастеров, которые пережили чрезвычайно утонченное развитие искусства в прошлом. С другой стороны, мы имеем миллионы людей, которые совершенно не искушены и которые в значительной своей массе не могут даже уловить простого сюжета в художественном произведении. Вы забываете, что имеете дело с миллионами, которые не умеют отвлеченно мыслить. Вы приходите и подбиваете целую Ассоциацию на экспериментирование. Тогда как нам прежде всего нужно просвещать огромную массу, научить ее чувствовать жизнь своего соседа. Почему для нас «человек в футляре» или плюшкин –

это нарицательные имена? Потому что литература в прошлом поработала над ознакомлением читателя со своим соседом. И вы в наше время, когда появились новые люди, учите нас экспериментированию, в то время как мы должны решать громадные вопросы движения масс вперед. Вот этот конфликт и является до известной степени причиной кризиса больших мастеров, пришедших к нам с большими требованиями и забывающих, что мы являемся государством строящимся. Я всегда утверждаю, что основная задача нашего искусства – служить культурной революции, потому что культурная революция – это не буря в стакане воды, а движение большим и широким флангом вперед. Поэтому большие мастера и переживают кризис.

ФЕВРАЛЬСКИЙ[121]. После вдохновенной речи товарища Вакса разрешите мне вернуться на грешную землю и подойти к вопросу о репертуарном кризисе. Товарищ Орлинский насчитал много всевозможных кризисов в театре. Один только он отрицает – кризис драматургический. Мне кажется, все наоборот: в драматургии все обстоит не столь благополучно, как в других сферах театра.

Никто не будет отрицать, что мастерство сцены в советском театре стоит очень высоко. На протяжении последних двух лет мы видим рост советской драматургии, но несомненно, что налицо и диспропорция между драматургией и другими составляющими театра. Диспропорция эта настолько сильна, что из нее вытекает большинство тех кризисов театра, которые мы имеем в последнее время. Театральная секция ВАППа в резолюции, напечатанной на страницах «Нового зрителя»[122], всячески подчеркивает высокие качества так называемой пролетарской драматургии. К сожалению, это выступление приходится окрестить комчванством. Иначе этого назвать нельзя. Здесь товарищ Пикель перечислил нам пьесы, которые были поставлены в прошлом году и имели тот или иной успех. Если мы будем говорить о таких пьесах, то, мне кажется, уровень советской драматургии не может быть назван высоким, ибо когда мы подходим к обсуждению этих пьес, то всегда приходится быть очень снисходительными к ним и говорить: «Примите во внимание, пьеса очень приличная». Товарищ Пикель рассуждал о том, что у нас имеется надежда на пьесы в этом сезоне. Повременим, «цыплят по осени считают». Когда сезон пройдет, мы увидим, что это за пьесы. Написанная пьеса – это одно, а поставленная – совсем другое, и недостатки пьесы часто проступают, когда она уже сыграна.

Слабость советской драматургии и является причиной кризиса Мейерхольда. Товарищ Киршон спросил: что такое «Д.Е.» и «Земля дыбом»? Это то, на чем Вы учились быть драматургом, потому что Мейерхольд, ставя эту пьесу, строил новые формы не только советского театра, но и советской драматургии. Отсюда и пошли многие советские драматурги.

Но дело в том, что многие из них устремились в сторону тех революционно-бытовых пьес, которые метко охарактеризовал в своей статье товарищ Луначарский[123]. К сожалению, этот несколько поверхностный подход к нашей жизни неизбежен на первых порах, но нельзя же всем театрам предписать ставить только эти пьесы. Театр Мейерхольда является прежде всего театром революционно-экспериментальным, и в своей работе он должен опираться на ту драматургию, которая этой экспериментальной линии соответствует. Поэтому театр Мейерхольда вынужден был в последнее время отойти на позицию классики для того, чтобы шлифовать свое мастерство, и для того, чтобы, ставя этих классиков, создать почву для дальнейшей работы драматургов. Считаем, что мы проделали достаточную работу в этом направлении – театр Мейерхольда имеет в своем репертуаре тех авторов, которые ему близки. В том, что за последнее время написано о театре Мейерхольда, есть много ерунды. Когда нам предлагалось включить в свой состав режиссеров других театров, то это было безграмотно, потому что театр Мейерхольда является определенной школой и может существовать только при условии, что будут продолжать работу лица, воспитанные в этой школе. Театр Мейерхольда является революционно-экспериментальным театром и с этого пути не сойдет.

ТЕРЕНТЬЕВ[124]. Товарищи, о стольких кризисах здесь упоминалось, но один был у всех на уме, однако никто о нем не сказал, – кризис Главискусства (*аплодисменты*), кризис Наркомпроса. Наркомпросу и Главискусству непонятно, что такое Мейерхольд, что такое театр Мейерхольда, что такое экспериментально-лабораторный театр. Все рассматривается как частный случай. То, что публиковалось в прессе от имени Главискусства как характеристика театра Мейерхольда, представляет собой собрание случайных фактов, но ничего не говорит о политике Главискусства. Это явление не новое, а очень старое. Интересен вопрос: чем кончится кризис Главискусства и Наркомпроса, поймет ли этот орган, что для Советской России, для коммунистической культуры нужен

лабораторный театр, как нужна лабораторная литература? Что он собой представляет, какие его основные черты? Мейерхольда рассматривали как пастыря, его актеров – как учеников пастыря. Говорят о каком-то уклоне, но никто не упоминает, что надо работать над созданием точной науки. Руководитель Камерного театра упрекает молодого человека в некультурности, и это относится неизвестно к чему: или к тому, что он размахивает руками, когда говорит, или к той культуре, которая имеется в театре Мейерхольда. Более некультурного театра, более мертвого театра, ничего общего не имеющего с культурой, чем театр Камерный, нельзя себе представить. Если в Наркомпросе нельзя заикнуться о том, что Камерный театр стоит совершенно вне всякой культуры, что это – анахронизм, пережиток и существует только потому, что у нас заглохли все вопросы культуры, то как можно говорить о помощи театру Мейерхольда? Никак, потому что вопрос о театре Мейерхольда можно ставить только таким образом: пойдет ли Мейерхольд за театром Мейерхольда? Вернется ли один человек, да еще больной, с личным кризисом в этот театр? Если Наркомпрос не сможет сохранить этот театр как направление, а будет сохранять ГАБТы и Камерные театры, тогда этот кризис не разрешится благополучно ни для Главискусства, ни для Наркомпроса, ни для ЛЕФа.

Тут Киршон говорил, что существует кризис ЛЕФа. В чем он состоит? В том, что его со всех сторон разрушают. Но радоваться тут чему? И кто радуется? – Те, кто за театр Мейерхольда, не могут радоваться кризису ЛЕФа. Мы этот кризис ЛЕФа преодолеем, но преодолеем одновременно с подъемом масс, которые будут давить на Главискусство. Если взгляд ЛЕФа на художественную литературу не восторжествует, тогда, кроме болтовни в этом здании, у нас ничего не будет. Позвольте повторить лозунг: «Мир хозяйственникам, борьба творцам». Хозяйственники это те, кто рассматривает искусство как общественную деятельность, а творцы – те, кто ссылается на свою культуру при отсутствии и тех и других.

РОШАЛЬ[125]. Я хотел сказать несколько слов по поводу того, что я сегодня здесь слышал, и имею в виду задержать вас не более двух минут. Дело не в закрытии или открытии театра Мейерхольда, дело в недопустимых формах. Нельзя ни так закрывать, ни так открывать. Налицо туманность и неясность в результате длительного кризиса. А вы усугубляете его тем, что воспользовались отъездом за границу двух руководителей. Это, по меньшей мере, странный оборот дела. С другой стороны, не менее странный оборот дела – это то, о чем говорил Терентьев.

Терентьев прекрасный режиссер, но то, что сегодня он говорил, отношения к настоящей проблеме не имеет. Когда любой юноша, который прочел одну строчку, выступает и рассуждает обо всем в театре, это признак того, что у нас театр остался лишь со штатом юнцов. Вот в чем трагедия. Мы говорим, что у нас есть театр МГСПС, который все любят. Но как мгспсят в провинции, мы знаем. Разве это хорошо? Говорят, что у нас есть хорошие средняки. Товарищи, они у нас не только средняки, они у нас близнецы.

Я позволю себе сказать несколько слов о Мейерхольде. Товарищи, дело не в кризисе репертуара, а в чрезвычайно трудной, длительной борьбе драмы и спектакля. Есть театры, идущие путем спектакля, и есть театры, идущие путем воплощения драматической формы. Мейерхольд никогда не ставил пьес – Мейерхольд всегда делал спектакль, и поэтому его театр без него беспомощно тычется. Театр не научился работать над драматическим материалом. Уходящий в такую важную минуту мастер вызывает горечь. Странно, что он отделывается болезнью – ведь бывают случаи, когда нельзя болеть. Нам больно, что он не здесь, и мне хочется сказать, что лучший способ разрешить вопрос – это сохранить ту отдушину, куда он может вернуться.

То же самое с Чеховым. Допустим, что Чехов мистик, что он священник в жизни. Боятся, что Чехов будет лепетать по-церковнославянски. А когда Чехов [*пропуск в тексте*] уголок из своей роли, то вот вам тема для критики. Чем же тогда будет заниматься критика, когда все будут делать то, что надо. Вопрос эксперимента – это не праздный вопрос. Вопрос эксперимента – это вопрос мировоззрения в искусстве. Мы не знаем, что такое сейчас лефовское искусство. Многие из вас голову себе на этом сломают, потому что нет еще определенной эстетической теории, но многие, находясь на определенной платформе в искусстве, как быки друг с другом сшибаются. МАПП дал нам прекрасную революционную пьесу в этом году[126]. Почему утверждается, что нельзя на этой пьесе, как на хорошем коне, выехать куда угодно, – не знаю. Если режиссер не нужен, выкиньте его со службы, не давайте ему работать.

Я скажу, что Чехов вел себя честнее Мейерхольда. Вот моя точка зрения. Чехов, уехавший сейчас, закончил свою эпопею. Но он честно и определенно вел свою линию. И когда его травили, Чехов только огрызался. Он работал, а когда уехал, то теперь оказывается, что был кризис. Но это не кризис, а разрешение большой восьмилетней жизненной трагедии. Чехов мог сразу уехать, ведь многие уезжают. Он ведь не юноша. А Мейерхольд был до конца нашим. И я предлагаю, помимо разговоров

о кризисе Главискусства, сказать Мейерхольду: приезжайте как можно скорее, и не потому, что закрывают театр, а потому, что не дело сейчас уезжать.

ПИКЕЛЬ (заключительное слово). Товарищи, по-видимому, беда многих диспутов заключается в том, что выступающие часто любомудрствуют, обнаруживают свою эрудицию, говорят по поводу, но не по существу. Из всех выступлений, которые здесь прозвучали, наиболее продуманным являются выступления товарищей Лойтера и Таирова, и оба они заставляют нас несколько встревожиться. Начну с выступления Лойтера. Оно характерно для всей группы выступавших здесь режиссеров. Кризис репертуара налицо. И дальше идет ряд бездоказательных фраз, во всяком случае, ни на чем реальном не основанных, кроме того, что у нас пьесы стандартны, а типажи пьес однообразны. Товарищ Мологин, представитель театра Мейерхольда, заявил, что вышел Пикель и с карандашом в руках начал подсчитывать. Что же, разве это плохо? Я делал сначала количественный анализ, а потом перешел к качественному. Ведь если мы будем просто бросать фразы, то никого этим не убедим. Ведь для того чтобы сказать, что у нас сейчас репертуарный кризис, нужно доказать, что в прошлом году было лучше. Почему же вы в прошлом году об этом не кричали? Потому что факт выступлений Мейерхольда и Чехова дает некоторым нашим режиссерам возможность ухватиться за свои старые вкусы, за старые формы, дает возможность использовать шаткое положение этих двух больших работников театра, чтобы усомниться в наших достижениях и движении вперед.

В речи Таирова что получалось? Театр на Западе прогрессирует, а мы остались на месте; ужас заключается в том, что требуют давать только наши пьесы: эксперимента нет. Тут крайне сгущена картина кризиса. Тревога начинает захватывать, как раз когда мы имеем прекрасный репертуар в театре. Если возникают такие тревожные настроения, то это очень опасно.

Товарищ Новицкий развивал мысль о том, что у нас появился какой-то средний стандарт. Разрешите бегло указать те постановки, являющиеся в первую очередь экспериментальными, которые мы увидели в этом году. Это акимовские постановки[127], а также те, что появились у нас в этом году: «Прыжок через тень»[128], «Сирокко»[129], «Горе уму», «Конец – делу венец», спектакли театра «Березиль»[130] на Украине, оперные постановки в Ленинграде[131] и т.д. Вы только этого не замечаете. Ведь нельзя, в конце

концов, кричать, что у нас застой, все мертво, когда на самом деле мы подымаемся, и подымаемся серьезно и фундаментально. Возможно, сейчас нет таких ярких экспериментов, какие были в первые годы революции, когда приходилось экспериментировать на совершенно чуждом нам материале. А теперь мы стали богаче пролетарскими пьесами, но никого не заставляют обязательно на них сидеть. Товарищ Лойтер, вы говорите о тех рецептах, по которым пишутся советские пьесы. А согласитесь сами, зачастую режиссер-средняк любую пьесу, в которой есть хоть какой-нибудь проблеск, сводит к торжеству красных и низвержению белых. Я вам должен указать, что мы будем иметь в этом году целый ряд устарелых в социальном отношении спектаклей, и мы этого не боимся, мы на это пошли, потому что знаем, что новый зритель растет, знаем, что агитка сейчас совершенно не нужна, ибо эти штампованные пьесы давно надоели. У Таирова мы увидим «Багровый остров» Булгакова[132], блестящую пьесу, являющуюся подлинно сценическим произведением. Во Втором МХАТе мы увидим «Месть [*пропуск в тексте*][133]. Это с литературной стороны блестящая пьеса.

А тут приходят люди, которые не знают этого и говорят: мы бедны. К примеру, вышел Мологин и заявил, что два месяца тому назад у нас был репертуарный кризис, а теперь его не будет. Что это за кризис, который в два месяца проходит? Такого нет в природе.

Последнее насчет выступления Мологина. Уже целый ряд товарищей отмечал, что большего хулителя работы театра, чем этот выступавший, трудно себе представить. Такими способами защищать театр не следует. Не забудьте правило: эпигоны никогда не бывают талантливее своих учителей. И поэтому подражать здесь В.Э. [Мейерхольду] ни в манерах, ни в установке не следует. Что означает: «В ваших рецептах мы не нуждаемся, лечите сами себя»? Что наша общественная пролетарская среда вам не нужна или не нравится? Что это за разговоры в нашей стране! Что это за постановка театра над всеми другими театрами; коллектива, бесконечно восторгающегося тем, что если бы он был в Париже, то произвел бы больший эффект, чем Чичерин. Никогда зазнайство не приводило к положительным результатам, в том числе на театре.

Когда я после доклада вышел из зала, товарищи подходили ко мне и говорили: мы ничего не имели против театра Мейерхольда, но когда мы слышим, что говорят мейерхольдовцы, это нас отталкивает от их театра.

Позвольте мне указать на ряд ваших промахов. Когда Мейерхольд прислал это заявление, вы на него как-нибудь реагировали как

коллектив? – Не реагировали. Когда внутри вашего театра происходят какие-нибудь безобразия, вы на это как-нибудь реагируете как коллектив или нет? Вы чрезвычайно загипнотизированы автократическими началами. Есть ли у вас малейший элемент самокритики? Его нет и не может быть в театре, где каждый ходит с головой, задранной кверху, и считает себя абсолютным совершенством. Это мейерхольдовское чванство чрезвычайно вредно. Здесь никто не говорил, что вы не нужны нам, что нужно с вами бороться, что ваши интересы абсолютно чужды пролетарскому государству. Каждый старался так или иначе поддержать вас. И вдруг вы заявляете: вашей руки мы не примем, в вашей помощи не нуждаемся. Потом, что это за аристократизм: средняк вам не нравится? О чем говорит это высокомерие? – Оно говорит об опасности загнивания, об опасности того, что, упившись своим мастерством, можно забыть о своей внутренней политике. Плодотворна работа только того коллектива, внутри которого существует будирующая критическая мысль. Вот к этому я вас призываю. Ни в каком случае не отрываться от общественности. Мы – искренние друзья театра Мейерхольда, и я не желаю, чтобы Мейерхольд имел таких защитников, какие сегодня выступали в лице товарища Мологина.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ [О.С. Литовский]. Я думаю, что наш диспут остался бы незавершенным, если бы мы от имени всех присутствующих не приняли пожелания, обращенного к Главискусству: театр Мейерхольда должен продолжать существовать как Театр имени Мейерхольда. (*Аплодисменты.*)

ОРЛИНСКИЙ. Поскольку у нас нет резолюции, а только пожелание, то к нему нужно прибавить, что мы хотим, чтобы театр перестроился на основе критической проверки его работы и подлинной реконструкции.

КОММЕНТАРИИ

Вступительная статья

1 М.А. Чехов – А.И. Свидерскому [Не позднее 19 сентября 1928 г.] // *Чехов М.А.* Литературное наследие: В 2 т. / Общ. науч. ред. М.О. Кнебель; ред. Н.А. Крымова; сост. И.И. Аброскина, М.С. Иванова, Н.А. Крымова; коммент. И.И. Аброскиной и М.С. Ивановой. М.: Искусство, 1995. Т. 1. С. 336.

2 Почему ушел Чехов из МХАТ-2: Письмо М.А. Чехова // Известия. 1928. № 209, 8 сент. С. 5; *Чехов М.* Письмо в редакцию // Известия. 1928. 21 сент. С. 5.

3 Дату прибытия в Париж Вс.Э. Мейерхольда и З.Н. Райх позволяет установить записная книжка З.Н. Райх: «27/VI. В Париж приехали в 5 ч. дня» (РГАЛИ. Ф. 998. Оп 1. Ед. хр. 3657. Л. 11). Признателен В.В. Гудковой, которая обратила мое внимание на этот документ.

4 В.Э. Мейерхольд о работе в наступающем сезоне. Театр находится в репертуарном тупике. Поедет ли театр им. Мейерхольда за границу? // Вечерняя Москва. 1928. № 181, 7 авг. С. 3. Письмо Мейерхольда было перепечатано в журнале «Жизнь искусства» и других изданиях.

5 *Рыков Алексей Иванович* (1881–1938, расстрелян) – в 1928 г. председатель Совнаркома СССР и одновременно Совнаркома РСФСР.

6 *Смирнов Александр Петрович* (1877–1938, расстрелян) – в 1928 г. секретарь ЦК ВКП(б) и первый заместитель председателя Совнаркома РСФСР.

7 *Луначарский Анатолий Васильевич* (1875–1933) – первый нарком просвещения РСФСР (1917–1929).

8 *Свидерский Алексей Иванович* (1878–1933) – в 1928 г. председатель Главискусства. В истории с ГосТиМом Свидерский играл одну из самых важных ролей, оставаясь при этом лицом подневольным. А.П. Смирнов в письме в ЦК ВКП(б) от 5 августа 1929 г. излагал прошлогодние перипетии: «Но т. Керженцеву должно быть известно, что в данном случае Главискусство выполняло директиву правительства, знает он также и о том, что Свидерский возражал против этой директивы» (Власть и художественная интеллигенция: Документы ЦК РКП(б)–ВКП(б), ВЧК–ОГПУ–НКВД о культурной политике. 1917–1953 гг. / Сост. А. Артизов и О. Наумов. М.: Демократия, 1999. С. 120).

9 *Февральский (Якоби) Александр Вильямович* (1901–1984) – театровед, искусствовед, критик. Учился на режиссерском факультете ГЭКТЕМАСа. Ученый секретарь ГосТиМа (апрель 1928 – февраль 1929, декабрь 1930 –

сентябрь 1931), в ноябре 1935 – июне 1936 г. литературный консультант там же. С 1923 по 1930 г. сотрудник газеты «Правда».

10 А.В. Февральский – Вс.Э. Мейерхольду. 26 июля 1928 г. Автограф. – РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2489. Л. 40.

11 [10 августа] 1928 г. А.И. Свидерский телеграфировал Мейерхольду: «Продление отпуска за границей. Мое требование категорическое. Ответ срочной телеграммой необходим не позднее четырнадцатого, так как пятнадцатого должен быть решен вопрос о колдоговоре. Мои категорические требования обусловлены желанием помочь театру. Свидерский».
10 сентября: «Крайне удивляюсь отсутствием ответа на мое категорическое предложение о выезде. Снова подтверждаю неразрешение заграничных гастролей. Предлагаю вам выехать в Москву для урегулирования вопроса о театре. Гарантирую после урегулирования [*обрыв текста*]» (РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2353).

12 Подробнее об угрозе закрытия ГосТиМа см.: «У Мейерхольда волчьи глаза». Выступление В.Н. Яхонтова в защиту ТиМа (1928) // Публ., вступ. статья и коммент. В.В. Иванова // Вопросы театра / Proscaenium 2020. № 1–2. С. 125–148; «Смута Луначарско-Свидерская»: Письма З.Н. Райх и Вс.Э. Мейерхольда (1928) / Публ., вступ. статья и коммент. В.В. Иванова и М.В. Хализевой // Вопросы театра / Proscaenium. 2020. № 3–4. С. 330–371.

13 Телеграмма В.Э. Мейерхольда А.И. Свидерскому. 12 сентября 1928 г. Маш. копия. – РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 97. Л. 27.

14 Телеграмма В.Э. Мейерхольда тов. Луначарскому // Правда. 1928. № 219, 20 сент. С. 4.

15 [*Б. а.*] Мейерхольд серьезно болен // Вечерняя Москва. 1928. 29 сент.

16 См.: «Смута Луначарско-Свидерская»: Письма З.Н. Райх и Вс.Э. Мейерхольда (1928). С. 330–371.

17 *Райх З.Н.* Записная книжка. 16 февраля – сентябрь 1928 г. Автограф. – РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 3657.

18 З.Н. Райх – Х.А. Локшиной. 12 октября 1928 г. Виши. Автограф. – РГАЛИ. Ф. 2979. Оп. 1. Ед. хр. 509. Л. 4–5.

19 [*Б. а.*] Театр им. В.Э. Мейерхольда расформировывается // Вечерняя Москва. 1928. № 217, 18 сент. С. 3.

20 А.В. Февральский – Вс.Э. Мейерхольду. 20 сентября 1928 г. Автограф. – РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2489. Л. 55.

21 Б.И. Гольдберг – Вс.Э. Мейерхольду. 30 сентября 1928 г. Автограф. – РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1405. Л. 28.

22 *Лежава Андрей Матвеевич* (1870–1937, расстрелян) – в 1928 г. заместитель председателя Совнаркома РСФСР.

23 *Милютин Владимир Павлович* (1884–1937, расстрелян) – член президиума и заместитель председателя президиума ВСНХ.

24 *Ильин Никифор Ильич* (1884–1957) – революционер. С 1918 г. в коллегии Наркомтруда, ВСНХ; в 1926–1934 гг. – член ЦИК.

25 Правительственная комиссия для выяснения положения театра им. Мейерхольда // Правда. 1928. № 222, 23 сент. С. 4.

26 См.: Дневник театра // Вечерняя Москва. 1928. № 222, 24 сент. С. 3.

27 У А.В. Луначарского: По телефону из Москвы // Красная газета. 1928. № 250, 10 сент. Веч. вып. С. 2.

28 Пути развития театра: Стенографический отчет и решения партийного совещания по вопросам театра при Агитпропе ЦК ВКП(б) в мае 1927 г. / Под ред. С.М. Крылова. М.; Л.: Теакинопечать, 1927. С. 7, 49.

29 Там же.

30 В протоколе экстренного расширенного заседания Художественно-политического совета ГосТиМа под председательством Ф.Ф. Раскольникова, состоявшегося 28 сентября 1928 г., т.е. через четыре дни после диспута, П.А. Марков и Н.Д. Волков отмечены в качестве персонально приглашенных и представляющих ГАХН, МХАТ Первый, «Правду» и ГАХН, «Труд» соответственно, но их выступления не зафиксированы (РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 147).

31 *Бор. <псевдоним не раскрыт>*. Мейерхольд, Чехов и кризис репертуара: На диспуте в Доме печати // Вечерняя Москва. 1928. № 223, 25 сент. С. 3.

Диспут в Доме печати на тему
«Мейерхольд, Чехов и кризис репертуара»

32 *Литовский (Каган) Осаф Семенович* (1892–1971) – журналист, театральный критик, драматург, функционер. Был редактором и театральным критиком журналов: «Театр и драматургия», «Советский театр», «Рабочий и искусство». Заместитель председателя Ассоциации теа-музо-кинокритиков. С февраля 1930 г. заместитель председателя Главреперткома. С 10 февраля 1932 г. исполняющий обязанности председателя Главреперткома, позднее председатель до июня 1937 г. В «Театральном романе» М.А. Булгакова стал прототипом (наряду с А.Р. Орлинским) критика Латунского.

33 *Пикель* (*Пиккель*) *Ричард Витольдович* (1896–1936, расстрелян) – государственный и культурный деятель. В 1928 г. заместитель председателя Главреперткома. Выступал также как литературный и театральный критик. Заместитель директора в Камерном театре, «политический директор» во время зарубежных гастролей театра в 1930 г.
В статье «Бунтарь формы» (Вечерняя Москва. 1928. № 207, 6 сент. С. 3) Пикель писал о Мейерхольде: «Его театр всегда был творческой лабораторией, в которой доминировал формальный эксперимент, часто проваливавшийся при демонстрации, но всегда оставлявший след на путях развития театрального искусства. <…> Мейерхольд исчерпал себя в области **формальных** исканий. <…> И у Мейерхольда, и в его театре **данные для изжития кризиса** – налицо. В них меньше всего старческой дряблости и рыбьей крови. Буйство интеллектуального и коллективного творчества в этом театре велико. Надо лишь суметь его **переключить на новые пути**, надо найти синтез содержания и формы в своем мастерстве <…>».

34 Возможно, имеется в виду анкета в журнале «Новый зритель», в которой представитель Центрального дома искусства им. В.Д. Поленова Василий Игнатов писал: «Чехов насквозь прогнивший мистицизмом человек. Он чужд и вреден нам. Мы слишком преувеличили и актерское дарование Чехова. Мы просмотрели, что масштабы его актерских способностей очень ограничены. Чехов может хорошо играть роли стариков и некоторые характерные эпизодические роли. Когда он играет Гамлета, Хлестакова, Эрика XIV – он просто беспомощен и жалок, как жалок всякий актер, пытающийся играть такие роли, но не обладающий ни внешностью, ни голосом, ни дикцией, ни разнообразием красок, ни темпераментом» (1928. № 38, 16 сент. С. 12).

35 Обнаружить письмо Вс.Э. Мейерхольда, на которое ссылается Р.В. Пикель, не удалось.

36 Премьера пьесы П.Н. Зайцева и Ю. Родиана «*Фрол Севастьянов*» состоялась 8 мая 1928 г. Художественный руководитель постановки – М.А. Чехов. Режиссер В.А. Громов. Художник Б.А. Матрунин.
В феврале 1928 г. во МХАТе Втором начались репетиции «*Дон Кихота*» М. де Сервантеса. Режиссеры В.Н. Татаринов и В.С. Смышляев. Дон Кихот – М.А. Чехов. Замысел артиста так и не был осуществлен.

37 Скорее всего, имеется в виду цитированное выше письмо М.А. Чехова А.И. Свидерскому. См.: *Чехов М.А.* Литературное наследие: В 2 т. Т. 1. С. 336–337.

38 Труппа МХАТа Второго, в которой была сильна традиция «коллективного самоуправления», сложившаяся уже во времена Л.А. Сулержицкого, возроптала против диктатуры М.А. Чехова, «самовластия, противного духу нашего театра». Неприятие «стариками» труппы пьесы и спектакля «Фрол Севастьянов» было лишь малым звеном в драматическом разладе директора и «ядра» труппы, который привел к тому, что Чехов 13 марта 1928 г. подал заявление об уходе из театра. Хронику мартовских событий см.: *Смышляев В.С.* «Печально и нехорошо в нашем театре…»: (Дневники 1927–1931 гг.) / Публ., вступ. статья, прилож. и примеч. А.Л. Никитина. М.: Интерграф Сервис, 1996. С. 117–151). В той картине, что рисовалась Луначарскому, труппа выступала за «Фрола Севастьянова» как за правильный вектор на пути к общественно значимому искусству: «Предполагаю, что Чехов был разочарован своим “Севастьяновым”, почувствовал свою неспособность идти по линии революционно-бытового, злободневного театра и поэтому с новым отчаянием и с новой злобой стал нападать на него, как на прозаический, пошлый, недостаточно “священный” путь театра. А коллектив, вероятно, наоборот (и правильно), ощущал, что театру нужно сделать большое усилие для того, чтобы **доказать свою общественную ценность**» (О театральной тревоге: Путь М.А. Чехова // Вечерняя Москва. 1928. № 215, 15 сент. С. 2). Дневники Смышляева являются более надежным источником, тогда как предположения Луначарского, скорее всего, вызваны дипломатическими попытками вывести из-под огня критики коллектив МХАТа Второго.

39 Р.В. Пикель имел в виду мейерхольдовский спектакль «Горе уму» (см. коммент. 93) и «Конец – делу венец» У. Шекспира в Студии Малого театра (премьера – 23 февраля 1928 г.; режиссер Ф.Н. Каверин).

40 В сезоне 1928/1929 гг. из обещанного Пикелем были показаны «Свои люди – сочтемся» в филиале Малого театра (2 января 1929 г.; режиссер И.С. Платон, художник Д.Н. Кардовский). «Разбойники» в филиале Малого театра были перенесены на следующий сезон (14 сентября 1929 г.; режиссер И.С. Платон, художник А.А. Арапов), «Дикарь» по повести Вольтера «Простодушный» (обработка В.Г. Шершеневича и Л.Л. Пальмского) в Студии Малого театра (апрель 1929 г.: режиссер Ф.Н. Каверин, художник Б.Р. Эрдман).

41 Как пояснял свой замысел Ф.Н. Каверин, спектакль «имеет целью сблизить положения и образы шекспировской комедии с нашими днями, путем комического оформления и интермедий спектакля» (В Студии Ма-

лого театра: Из беседы с Ф. Кавериным // Новый зритель. 1927. № 32, 9 авг. С. 14).

42 «*Разлом*» Б.А. Лавренева. Театр им. Евг. Вахтангова. Постановка А.Д. Попова. Режиссеры О.Ф. Глазунов, И.М. Толчанов. Художник Н.П. Акимов. Премьера – 9 ноября 1927 г.

«*Рельсы гудят*» В.М. Киршона. Театр МГСПС. Режиссер Е.О. Любимов-Ланской. Художник Б.И. Волков. Премьера – 14 марта 1928 г.

«*Тетка Чарлея*» – комедия (фарс с переодеванием) Б. Томаса (1892). Шлягер коммерческого театра в Англии и США. В 1894 г. была поставлена в Театре Корша, где в главной роли выступал сначала П.Н. Орленев, а затем С.Л. Кузнецов.

43 Имеется в виду Партийное совещание по вопросам театра при Агитпропе ЦК ВКП(б) в мае 1927 г. См. вступ. статью.

44 Имеются в виду спектакли, которые московские театры «положили на алтарь Октябрьских торжеств», т.е. поставленные к 10-летию Октябрьской революции. «*Бронепоезд 14-69*» Вс.В. Иванова. МХАТ. Постановка И.Я. Судакова. Режиссеры Н.Н. Литовцева, И.Я. Судаков. Художник В.А. Симов. Премьера – 8 ноября 1927 г.

«*Мятеж*» Д.А. Фурманова и С. Поливанова. Театр МГСПС Режиссер Е.О. Любимов-Ланской. Художник Б.И. Волков. Премьера – 6 ноября 1927 г.

«*Власть*» А.Г. Глебова. Первый рабочий театр Пролеткульта. Режиссер Н.Б. Лойтер. Художники Е.М. Фрадкина, С.К. Вишневецкая. Премьера – 8 ноября 1927 г.

45 «*Блокада*» Вс.В. Иванова. МХАТ. Руководитель постановки Вл.И. Немирович-Данченко. Режиссер И.Я. Судаков. Художник И.М. Рабинович. Премьера – 26 февраля 1929 г.

46 Имеется в виду пьеса В.Н. Билль-Белоцерковского «*Луна слева*», премьера которой в театре МГСПС состоялась 22 декабря 1927 г. Режиссер А.Б. Винер. Художник И.С. Федотов.

47 «*Огненный мост*» Б.С. Ромашова. Малый театр. Режиссер Л.М. Прозоровский. Художник А.А. Арапов. Премьера – 28 февраля 1929 г.

48 *Вайян-Кутюрье Поль* (1892–1937) – французский писатель, деятель коммунистического движения, один из основателей Французской компартии (1920). Его пьесу «*Да здравствует Коммуна!*» репетировали в Театре-мастерской им. М.Н. Ермоловой в 1929 г., но до премьеры ра-

бота не была доведена. Единственная постановка была осуществлена в Оренбурге (режиссер Б.Ю. Оленин, 1929).

49 Имеется в виду опера А.А. Зикса «*Овод*» (либретто М. Гальперина) по одноименному роману Э.Л. Войнич, постановка которой планировалась в Большом театре в 1929 г. Не была осуществлена.

Премьера оперы С.Н. Василенко «*Сын солнца*» в Большом театре была показана 24 мая 1929 г. Режиссеры Т.Е. Шарашидзе, Н.С. Домбровский, А.М. Хлебодаров, Н.Н. Таманин. Дирижеры С.Н. Василенко, А.П. Чугунов. Художник Р.Р. Макаров.

Опера Д.Д. Шостаковича «*Нос*» была принята к постановке после прослушиваний 9, 20 октября и 1 ноября. 22 октября был заключен договор с Вс.Э. Мейерхольдом на постановку. Несмотря на то что спектакль был включен в репертуарный план на сезон 1929/1930 гг., поставлен не был.

Премьера оперы И.П. Шишова «*Тупейный художник*» в Большом театре состоялась 24 марта 1929 г. Режиссеры А.П. Петровский и В.Л. Нардов. Дирижеры М.М. Ипполитов-Иванов, В.В. Небольсин. Художник М.М. Сапегин.

50 «*Марица*» или «Графиня Марица» – оперетта И. Кальмана, написанная в 1924 г. Уже 25 ноября 1924 г. прошла премьера в Московском театре оперетты. Режиссер К.Д. Греков. Художник Е.Г. Соколов.

«*Баядерка*» – оперетта И. Кальмана. В СССР «Баядерка» впервые была поставлена в марте 1923 г. в Московском театре оперетты. Режиссер К.Д. Греков.

51 «*Женихи*» – оперетта И.О. Дунаевского. Московский театр оперетты. Постановка Д.Г. Гутмана. Художник Е.Г. Соколов. Премьера – 26 марта 1927 г.

«*Людовик …надцатый*» – оперетта Ю.С. Сахновского. Московский театр оперетты. Постановка А.Г. Алексеева. Художник Е.Г. Соколов. Премьера – 5 мая 1928 г.

52 Выявить пьесу *Ершова* «*Двадцать шесть*» не удалось. Возможно, ошибка стенографистки.

53 Переделку романа Л.Н. Толстого «*Воскресение*» писал революционер и государственный деятель, в 1928 г. председатель Главреперткома Ф.Ф. Раскольников. Премьера «Воскресения» во МХАТе состоялась 30 января 1930 г. Руководитель постановки Вл.И. Немирович-Данченко. Режиссер И.Я. Судаков. Художник В.В. Дмитриев.

54 *А тринадцать платьев Райх?* – Имеется в виду спектакль ГосТиМа «Ревизор» (премьера – 9 декабря 1926 г.), в котором З.Н. Райх играла Анну Андреевну.

55 *Орлинский* (*Крипс*) *Александр Робертович* (1892–1938, расстрелян) – комиссар, театральный критик, функционер. Заместитель ответственного редактора газеты «За коммунистическое просвещение» (1928–1934), редактор журнала «Современный театр» (1927–1929).
Накануне диспута выступил со статьей «Кризис Мейерхольда и Чехова»: «Театр переживает действительно реконструкцию, а не просто случайную и маловажную частичную эволюцию – именно в этом весь гвоздь вопроса. И сколько бы отдельные товарищи, более и менее авторитетные, ни занимались анализом “кризиса Мейерхольда” и “кризиса Чехова”, ища объяснения в их личной психологии, в особенности их театров, в “травле” их со стороны критики и т. п., – совершенно очевидно, что тут налицо более глубокие причины, кроющиеся во взаимоотношении театра и общественности. Той самой советской общественности, куда входит и зритель, и пресса, и требования масс, находящихся зачастую даже за стенами зрительного зала, но охваченных стремлением реорганизовать театр в направлении полного и окончательного его революционизирования, в соответствии с великой эпохой социалистического строительства в стране диктатуры пролетариата. Именно отсюда вытекает осуждение индивидуализма и уклонов отдельных руководителей театра и театральных творцов» (Современный театр. 1928. № 38, 18 сент. С. 585).

56 *Филиппов Владимир Александрович* (1889–1965) – историк театра, театральный критик, режиссер, актер, педагог. Состоял членом Государственной академии художественных наук (ГАХН), с 1923 г. занял посты председателя ее Театральной секции и председателя Театральной секции Государственного ученого совета.

57 *Радин (Казанков) Николай Мариусович* (1872–1935) – актер и режиссер. В труппе Театра Корша с 1903 по 1908 и с 1918 по 1932 г. с перерывами. Был его художественным руководителем (1925–1927). Покинул труппу в результате конфликта с антрепренерами А.Р. Аксариным и Ю.П. Солониным (1924). Сезон 1927/1928 гг. работал в театрах Краснодара и Архангельска. Затем вернулся в Театр б. Корш, где в сезоне 1928/1929 гг. принял на себя художественное руководство. Его отношение к новому репертуару сказывается в частном письме, посланном

из Краснодара (8 марта 1928 г.): «Я прочитал за этот сезон больше, чем за пять лет в Москве, и чувствую, как поумнел. Не знаю даже, куда пристроить этот ум. Новый репертуар, по-моему, этого не требует, а мы, конечно, по уши завязли в нем» (Николай Мариусович Радин: Автобиография. Статьи. Выступления и письма Н.М. Радина. Статьи и воспоминания о Н.М. Радине / Под ред. А.О. Богуславского; коммент. М.Г. Козловой. М.: ВТО, 1965. С. 111). Хотя он в своей практике едва коснулся советского репертуара.

58 Средств, выделяемых Наркомпросом на ремонт здания Театра им. Евг. Вахтангова, хватало только на латание дыр, поэтому на протяжении второй половины 1920-х гг. он периодически находился в состоянии ремонта.

59 Переговоры Вс.Э. Мейерхольда и М.А. Чехова о совместной работе начались в 1927 г. и продолжились осенью 1928 г., когда возвращение артиста в Россию еще казалось возможным.

60 Скорее всего, речь идет о позиции Вс.Э. Мейерхольда в сезоне 1926/1927 гг., когда обострился конфликт во МХАТе Втором и против М.А. Чехова выступила оппозиционная «группа семи» (впоследствии разросшаяся до «группы шестнадцати»), куда входили А.Д. Дикий, Л.А. Волков, О.И. Пыжова и др. В печати от ее имени выступил Л.А. Волков: «Репертуар МХАТ 2-го в настоящее время в основной своей части страдает нездоровым уклоном к разрешению неких “мировых”, “космических” и т.п. вопросов. <…> Задача нашей группы противопоставить этому оторванному от действительности репертуару репертуар, близкий настроениям современного массового зрителя, осуществляемый в простых, понятных формах художественного реализма, а главное, в трактовке вполне определенной и направленной к “зарядке” зрителя бодростью» (Конфликт во МХАТ II // Новый зритель. 1926. № 51, 26 дек. С. 12). Вс.Э. Мейерхольд вместе с К.С. Станиславским, А.Я. Таировым и директором Малого театра В.К. Владимировым опубликовали «Письмо 4», где выразили поддержку М.А. Чехову в конфликте с группой «актеров-общественников» (Новый зритель. 1927. № 14. С. 9). Кроме того, в заметке «Внутри МХАТ II», опубликованной в предыдущем номере журнала, упоминается, что, «взывая к общественности, Чехов указывает на солидарность с ним Мейерхольда, выразившего ему соболезнование и порицание письму» (Новый зритель. 1927. № 13. С. 11).

61 В связи с выступлением Вс.Э. Мейерхольда на торжественном вечере, посвященном пятилетию Вахтанговской студии и памяти Е.Б. Вахтангова, который состоялся 29 ноября 1926 г., в «Новом зрителе» появилась передовица В.И. Блюма «Правая опасность на левом фланге»: «На вахтанговских поминках как-то ни к селу ни к городу прозвучал очередной “назадный” лозунг. На этот раз наш театр приглашался попятиться назад не к определенному драматургу, а вообще – назад *к старым пьесам, к классикам*… И призыв этот раздался из уст того самого Мейерхольда, который до сих пор (по крайней мере, если уже не “делами” своими, то “словами” и заявлениями) неуклонно звал нас *вперед*» (Новый зритель. 1926. № 50, 14 дек. С. 3). В 1924–1926 гг. Вс.Э. Мейерхольд руководил постановкой «Борис Годунов» А.С. Пушкина в Студии имени Евг. Вахтангова, работа осталась незавершенной.

62 Имеются в виду заметки Н. Осинского (В.В. Оболенского) о «старом быте», «соединении за кулисами наших театров “семейного начала” и “служения искусству”» и «туалетных излишествах» (Известия. 1928. № 63, 15 марта. С. 4; № 74, 28 марта. С. 5).

63 Возможно, имеется в виду статья Д. Заславского «Даешь Европу? – Нет, не даем!» (Правда. 1928. № 216, 16 сент. С. 3). См. также коммент. 79.

64 Имеется в виду спектакль «*Петербург*» по роману Андрея Белого, премьера которого во МХАТе Втором состоялась 14 ноября 1925 г. Режиссеры С.Г. Бирман, В.Н. Татаринов, А.И. Чебан. М.А. Чехов играл роль сенатора Аблеухова.

65 …*осоветизировал Чацкого*… – Оговорка оратора или ошибка стенографистки. М.А. Чехов Чацкого не играл. Скорее всего, речь идет о «Гамлете», где актер выходил в кожаной куртке, атрибуте комиссара 1920-х гг.

66 …*говорит нам об этом в «Пути актера» и в письме, где зовет к новому искусству.* – Орлинский имеет в виду те разделы книги Михаила Чехова «Путь актера» (М.: Академия, 1928), где артист описывает свой приход к антропософскому учению Р. Штайнера, и его письмо, опубликованное 21 сентября 1928 г. в «Известиях» (см. коммент. 2). Развернуто свою позицию Чехов изложил в письме А.В. Луначарскому не позднее 28 октября 1928 г.: «В распоряжении театра остались бытовые картины революционной жизни и грубо сколоченные вещи пропагандного характера. <…> Но, если бы автор появился, большой, настоящий, выросший из революции и по-настоящему понявший ее размах и масштабы, – что написал бы он? Конечно, “Короля Лира”, “Гамлета”, “Кихота”,

“Фауста” и т.д., но только в формах и красках революции. И, конечно, новый “Лир” говорил бы о добре и зле в проблемах революции, как говорит это дореволюционный “Лир”. <…> Нельзя требовать, чтобы театр выполнял задачи агитационные путем приспособления к художественному произведению агитационных фраз и лозунгов, нельзя вписывать в текст роли политграмоту» (*Чехов М.А.* Литературное наследие: В 2 т. Т. 1. С. 342–343).

67 …*нездоровые, сомнительные, странные постановки*. – Источник не установлен.

68 *Левидов (Левит) Михаил Юльевич* (1891–1942, расстрелян) – писатель, драматург, журналист, театральный критик, фельтонист. Печатался в газетах «Правда», «Труд», «Ленинградская правда», «Вечерняя Москва» и др. Сотрудничал с журналом «ЛЕФ». Создатель теории «организованного упрощения культуры». Его пьеса «Заговор равных» на тему Французской революции в Камерном театре была приурочена к годовщине Октябрьской революции (премьера – 8 ноября 1927 г.), прошла шесть раз и была запрещена постановлением Политбюро после доноса заместителя заведующего Агитпропотдела ЦК ВКП(б) С.Н. Крылова. «Автор под видом “исторического” изображения периода директории и заговора Бабёфа дает пасквиль на партию. <…> Пьеса явно рассчитана на то, чтобы у зрителя вызвать аналогии: Директория – Политбюро, Бабёф – Троцкий, период термидора и фруктидора – наше время, хвосты у булочных – наши хвосты и т.д.» (Власть и художественная интеллигенция: Документы ЦК РКП(б)–ВКП(б), ВЧК–ОГПУ–НКВД о культурной политике. 1917–1953 гг. С. 77–78).

Участие Левидова в диспуте стало звеном его давних неприязненных отношений с Мейерхольдом. Рецензии Левидова на спектакли ГосТиМа отличались желчностью. Так, о «Ревизоре» он писал, что постановка напоминает «хаотический ночной кошмар, сотканный из нелепых призраков и призрачных нелепостей» (Пропала веревочка! «Ревизор» Мейерхольда // Вечерняя Москва 1926. № 288, 13 дек. С. 3). В свою очередь, Мейерхольд, выступая на диспуте о «Ревизоре» 3 января 1927 г., оскорбил Левидова, после чего критик подал на режиссера в третейский суд, в качестве которого выступила Московская ассоциация театральных критиков. Отрывочные записи А.В. Февральского, присутствовавшего на третейском разбирательстве 18 и 25 февраля 1927 г., позволяют прояснить характер взаимных претензий и объяснений режиссера и критика: «“Анархист”, с точки зрения Левидова, похвала.

“Самоучка” в философском смысле». Мейерхольд, в свою очередь, объединил Левидова с «фашистами и белогвардейцами». (РГАЛИ. Ф. 2437. Оп. 3. Ед. хр. 990). Третейский суд в составе П.М. Керженцева, В.М. Рафаила, Л.С. Сосновского пришел к заключению, что «никаких данных для причисления т. М. Левидова к несоветским журналистам не имеется», и счел недоказанным обвинение Мейерхольда, «будто критическое отношение т. М. Левидова к постановке “Ревизора” в театре Мейерхольда было вызвано какими-нибудь личными мотивами», отрицал и наличие «организованной газетной кампании против театра В. Мейерхольда», однако подчеркивал: «Театр В. Мейерхольда несомненно является ценным достижением революции и нуждается в бережном и чутком к себе отношении. Некоторые авторы, писавшие о театре за период его деятельности, далеко не проявили необходимой внимательности и вдумчивости. Это зависело в значительной степени от недостаточного руководства театральными отделами со стороны некоторых редакций. В связи с этим отношением к театру В. Мейерхольда части театральной критики вся обстановка диспута 3 января была нервна и напряженна, чем отчасти и объясняется происхождение разбираемого инцидента и не оправдываемые обстоятельствами заявления т. В. Мейерхольда о необходимости высылки некоторых журналистов, работающих в советской печати» (РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2806. Л. 3).

69 В 1920-е гг. по адресу Кузнецкий Мост, 24, находились Курсы иностранных языков Берлица.

70 *Мологин (Мочульский) Николай Константинович* (1892–1951) – актер ГосТиМа (1921–1938), секретарь месткома. После закрытия театра работал в Театре им. Моссовета (1938–1939). Затем художественный руководитель Хабаровского краевого радиокомитета (1939–1949), художественный руководитель дома культуры завода АЗФ (Актюбинск, 1950–1951). В 1928 г. – один из самых активных защитников ГосТиМа.

71 *«Гоп-Са-Са»* – см. коммент. 98.

72 Имеется в виду пьеса С.Х. Багдасаряна «Кровавая пустыня» о восстании арабов против французских империалистов в Марокко, которая так и не была поставлена в ГосТиМе.

73 *…ноты Чичерина*. – Чичерин Георгий (Юрий) Васильевич (1872–1936) – революционер, дипломат, нарком иностранных дел РСФСР и СССР (1918–1930). Здесь имеются в виду не какие-либо конкретные ноты, а жанр дипломатического демарша.

74 С большим успехом прошли гастроли Камерного театра по маршруту Германия–Франция (6 марта – 5 сентября 1923 г.) и Германия–Литва–Австрия (16 апреля – 29 августа 1925 г.).

75 Н.К. Мологин имеет в виду гастроли ГосТиМа по Кавказу и Югу России (19 апреля –17 июля 1927 г.).

76 ГосТиМ гастролировал в Свердловске в мае–июне 1928 г.

77 П.М. Керженцев в статье «К вопросу о театре Мейерхольда. Театр Мейерхольда должен жить» (Правда. 1928. № 220, 21 сент. С. 4) писал: «Нельзя считать нормальными условиями травлю театра (например, со стороны наших театральных журнальчиков, возродивших худшие формы желтой прессы)».

78 В 1924 г. правое крыло здания, занимаемого ТиМом на Садово-Триумфальной площади, решением Моссовета было отнято у театра для того, чтобы открыть казино «Монако». Но так победа НЭПа над революционным искусством выглядела недолго. В 1928 г. Моссовет казино закрыл, но вместо того чтобы вернуть театру помещение, передал его Пролеткульту.

79 В статье «Даешь Европу? – Нет, не даем» по поводу письма Мейерхольда Главискусству Д. Заславский писал: «Конечно, такое письмо могла по-настоящему написать только капризная театральная дама старого фасона, а нисколько не руководитель передового революционного театра. Театр, который ничего не делает, свертывается в ожидании, пока случай пошлет ему удачную пьесу, или повторяет пока зады, – это не живой, а мертвый театр» (Правда. 1928. № 216, 16 сент. С. 3).

80 *Курелла Альфред* (1895–1975) – немецкий писатель, публицист и деятель коммунистического движения. Долгое время жил в СССР (1919–1929, 1934–1954). В 1928 г. назначен заведующим отделом изобразительного искусства Наркомпроса РСФСР, одновременно стал редактором «Комсомольской правды».

Выступил на страницах «Нашей газеты» со статьей «Театр Мейерхольда должен быть сохранен»: «Нельзя рассматривать случай с Мейерхольдом как изолированный факт. Надо принять во внимание общее положение на культурно-художественном фронте. И тогда станет ясно: поход на театр им. Мейерхольда – это эпизод того наступления художественной реакции, которую мы наблюдаем в последние годы» (1928. № 222, 23 сент. С. 4).

81 «Молчание» труппы – полемическое преувеличение оратора. Руководство ГосТиМа (А.Е. Нестеров, Б.И. Гольдберг, А.В. Февральский, Ф.П. Бондаренко, Н.К. Мологин) опубликовало письмо «Работники театра им. Мейерхольда отвечают» (Вечерняя Москва. 1928. № 208, 7 сент. С. 3), в котором подробно возражали на претензии А.И. Свидерского к театру. Правда, обещанное в письме продолжение с высказыванием «по основным принципиальным вопросам работы театра» свет так и не увидело. Статью в «Вечерней Москве» прокомментировал журнал «Новый зритель»: «Отмечаем, между прочим, что **художественные работники**, актерский коллектив театра не высказались в прессе, а служащие (собственно их головка) стали на точку зрения религиозно-фанатическую, на точку зрения принятия на веру (искренне или неискренне?) непогрешимости своего пророка и его канона» (*Бэн Арнази* [*Вакс Б.А.*] Пресса о Мейерхольде // Новый зритель. 1928. № 39, 23 сент. С. 4).

82 *Киршон Владимир Михайлович* (1902–1938, расстрелян) – писатель, публицист, драматург и поэт, сценарист, редактор. С 1925 г. один из секретарей МАППа, затем РАППа. Его пьесы «Рельсы гудят» (1928), «Город ветров» (1931), «Хлеб» (1932) и «Чудесный сплав» (1934) широко шли в театрах.

83 Имеется в виду диспут в Доме печати о спектакле «Дни Турбиных» под заглавием «Суд над белой гвардией», состоявшийся 11 октября 1926 г. Хроникер писал: «И суд начался! И началась горячая “баня”. Главные “банщики” – оппоненты: зав. клубной секцией МК ВКП Орлинский, автор мейерхольдовского “Треста Д.Е.” Подгаецкий, присяжный оратор Дома печати Левидов. И еще, и еще… Почти все они пришли в полной боевой готовности, вооруженные до зубов цитатами и выписками <…> В “общем и целом” все ораторы, с разных только “концов” и “точек”, сошлись на резком осуждении “Дней Турбиных” как пьесы неверной, художественно фальшивой и чужой. <…> Артисты Художественного театра хранили молчание, на требования публики высказаться ответили отказом (“не уполномочены, а Константин Сергеевич болен и не мог прийти”)…» (*Кр-в П.* [*Керженцев П.М.*] Суд над «Днями Турбиных»: О диспуте в Доме печати // Вечерняя Москва. 1926. № 235, 12 окт. С. 3).

84 Киршон цитирует не интервью А.В. Луначарского, а его статью «О театральной тревоге. Путь М.А. Чехова»: «Но Чехов глубоко обиделся, это ясно из обращения его к коллективу своего театра и из всего его поведения за последнее время» (Вечерняя Москва. 1928. №. 215, 15 сент. С. 2).

85 «*Дело*» А.В. Сухово-Кобылина. МХАТ Второй. Режиссер Б.М. Сушкевич. Художник Н.А. Андреев. Муромский – М.А. Чехов. Премьера – 8 февраля 1927 г.

«*Евграф – искатель приключений*» А.М. Файко. МХАТ Второй. Режиссеры Б.М. Сушкевич, С.Г. Бирман. Художник Н.П. Акимов. Премьера – 15 сентября 1926 г.

86 «*Закат*» И.Э. Бабеля. МХАТ Второй. Режиссер Б.М. Сушкевич. Художник М.З. Левин. Премьера – 23 февраля 1928 г.

87 Киршон зачитывает отрывок из беседы А.В. Луначарского, опубликованной в «Вечерней Москве»: «Причины переживаемого кризиса театра имеют более глубокий характер. Одна из них – это переживаемое нами слишком большое увлечение революционно-бытовыми пьесами. Это довлеет над театром. Почти с осуждением встречаются попытки некоторых театров отойти от свежеиспеченных злободневных пьес. Для некоторых режиссеров и артистов это требование является невыполнимым, и такие требования не могли не обескрылить Чехова. Я не хочу осуждать это течение в нашем театре, но считаю его преходящим» (А.В. Луначарский о В.Э. Мейерхольде и М.А. Чехове (Беседа с тов. А.В. Луначарским) // Вечерняя Москва. 1928. № 210, 10 сент. С. 3).

88 *Зак Виталий Германович* (псевд. В. Чернояров; 1899–1965) – либреттист, драматург, критик. Учился на юридическом факультете Московского университета. С 1922 г. публиковал театральные фельетоны в журналах. Ему принадлежит либретто первой советской оперетты – «Сирокко» (совместно с Ю.Б. Данцигером).

89 *Марков Павел Александрович* (1897–1980) – театральный критик, историк и теоретик театра, педагог. Окончил историко-филологический факультет Московского университета (1921). С 1919 г. выступал как критик. Вел режиссерско-педагогическую работу в Третьей студии (1923–1924). Заведовал литературной частью МХАТа (1925–1949) и в этом качестве немало способствовал утверждению в репертуаре театра современной драматургии.

90 *Бенуа Пьер* (1886–1962) – французский писатель, член Французской академии (1931). Автор приключенческих романов, один из которых, «Атлантида», имел большой успех в первой половине XX в.

91 «*Д.Е.*» (*«Даешь Европу!»*) М.Г. Подгаецкого по мотивам романов «Трест Д.Е.» И.Г. Эренбурга, «Туннель» В. Келлермана и произведений П. Ампа и Э. Синклера Режиссер Вс.Э. Мейерхольд. Художник И.Ю. Шлепянов. Премьера – 15 июня 1924 г.

«*Земля дыбом*» С.М. Третьякова по пьесе М. Мартине «Ночь». Режиссер Вс.Э. Мейерхольд. Художник Л.С. Попова. Премьера – 4 марта 1923 г.

92 Театр Мейерхольда (Театр РСФСР Первый) был закрыт в 1921 г., а его помещение было передано Мастерской коммунистической драмы (Масткомдрам), творческая несостоятельность которой обнаружилась уже в первый и единственный сезон.

93 «*Горе уму*» А.С. Грибоедова. Композиция вариантов и обработка текста Вс.Э. Мейерхольда. Режиссер Вс.Э. Мейерхольд. Художник В.А. Шестаков. Премьера – 12 марта 1928 г.

94 Речь идет о Театре-студии на Поварской, руководство которой К.С. Станиславский, привлеченный новыми художественными веяниями и задумавшийся об обновлении искусства Художественного театра, поручил Вс.Э. Мейерхольду (май–октябрь 1905 г.).

95 *ЛЕФ* (Левый фронт искусств) – влиятельное творческое объединение, существовавшее в 1922–1928 гг. В него входили люди из близкого круга Вс.Э. Мейерхольда: В.В. Маяковский, С.М. Третьяков, В.Ф. Степанова, Л.С. Попова и др. Сотрудничал с ЛЕФом С.М. Эйзенштейн. В 1927–1928 гг. под давлением новой культурной политики и внутренних противоречий ЛЕФ утрачивал свои позиции. Осенью 1928 г. Маяковский и О.М. Брик вышли из состава ЛЕФа, что довершило его распад.

96 Имеется в виду выступление А. Куреллы.

97 А.Я. Таирова и Вс.Э. Мейерхольда связывали давние неприязненные и ревнивые отношения. Так, на выход книги Таирова «Записки режиссера» (1921) с нападками на условный театр Мейерхольд ответил рецензией, в которой объявил Таирова дилетантом, а Камерный театр обвинил в том, что тот, «помимо чисто любительского своего лица, носит на себе слишком явный отпечаток эпигонства» (*Мейерхольд В.Э.* Статьи, письма, речи, беседы / Сост., ред. текстов и коммент. А.В. Февральского: В 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 2. С. 40). Попыткой сближения режиссеров стал план совместной постановки «Обмена» П. Клоделя (1918), который остался неосуществленным. Тем не менее, когда в 1917 г. Союз мастеров сценических постановок приступил к разработке авторских прав режиссера, Таиров и Мейерхольд смогли найти общий язык и взаимопонимание. В 1928 г. Таиров защищает не только Мейерхольда, но право художника на индивидуальность перед лицом надвигающейся унификации.

98 *Толлер Эрнст* (1893–1939) – немецкий поэт, драматург, революционер, одна из ярчайших фигур экспрессионизма.

Его пьеса «*Гоп-ля, мы живем*!» была поставлена в Театре Революции В.Ф. Федоровым. Художник И.Я. Шлепянов. Премьера – 15 декабря 1928 г.

99 Имеются в виду гастроли Государственного еврейского театра под руководством А.М. Грановского. Выступления в Германии, Чехословакии, Австрии, Франции, продлившиеся до глубокой осени 1928 г., прошли с большим художественным успехом. Но возникли осложнения, связанные с тем, что Грановский не стал считаться с советскими условностями: общался с эмигрантскими кругами, публиковал объявления в эмигрантской прессе и вел запрещенные переговоры о гастролях в США, что вызывало резкие нападки советской прессы и гнев властных инстанций. После того как появились прямые сравнения его поведения с «шахтинскими вредителями», процесс над которыми недавно завершился, Грановский не рискнул возвращаться в Москву.

100 *Я недавно в «Известиях» прочел заметку…* – См. коммент. 2.

101 Хроника «Вечерней Москвы» сообщала: «Сегодня в Москву из Парижа возвращаются заслуженные артисты республики А.Г. Коонен и директор Камерного театра А.Я. Таиров» (1928. № 210, 10 сент. С. 3). В 1920-е гг. летний отдых за границей для Таирова и Коонен был делом привычным: «Во время наших летних отпусков мы с Александром Яковлевичем часто выезжали за границу. Как правило, добрую половину отпуска мы проводили в Париже, а потом дней на десять уезжали еще куда-нибудь» (*Коонен А.Г.* Страницы жизни. М.: Искусство, 1975. С. 330).

102 «*Майя*» С. Гантийона была поставлена Г. Бати в Студии Елисейских Полей (1924, 1927).

103 «*Роз-Мари*» – американская оперетта Р. Фримля и Г. Стотхарта. С большим успехом шла на Бродвее, в Великобритании. В Париже выдержала 1250 представлений.

104 *Соколов Владимир Александрович* (1889–1962) – актер. Работал в Камерном театре (1914–1916, 1918–1925). Во время спектакля «Человек, который был Четвергом» на гастролях в Германии сорвался сценический лифт, и актер получил серьезную травму, после которой долго лечился в Германии. Был приглашен М. Рейнхардтом на роль Скида в музыкальном спектакле «Артисты» Г. Уоттерса и А. Хопкинса на сцене берлинского Театра ам Шиффербауэрдамм.

105 *…я считаю Чехова настоящим художником и большим актером <…> в таких условиях работать не сможет*. – Предсказание А.Я. Таирова было и опровергнуто, и подтверждено. Именно в новой венской ре-

дакции спектакля «Артисты» по пьесе, которую Таиров аттестовал как пошлейшую, М.А. Чехов сыграл ту же роль клоуна Скида (премьера – 11 ноября 1928 г.), что и В.А. Соколов в Берлине. Но в целом актерские вершины Чехова остались в России.

106 Одним из первых нововведений Главискусства стало переименование летом 1928 г. Большого театра в 1-й Государственный театр оперы и балета (1-й ГОТОБ). Его филиал – Экспериментальный театр стал называться 2-м Государственным театром оперы и балета (2-й ГОТОБ). Но новые названия не прижились, и даже в официальных документах театры часто назывались по-прежнему.

107 В начале 1928 г. на сцене парижского театра «Ателье» были показаны осовремененные «Птицы» Аристофана (адаптация Б. Циммера) в постановке Ш. Дюллена.

108 Имеется в виду Международная выставка декоративного искусства и художественной промышленности, проходившая с 28 апреля по 25 октября 1925 г. в Париже. Подготовкой советского раздела занималась Государственная академия художественных наук и ее президент П.С. Коган. Художественный совет возглавляла О.Д. Каменева. Гран-при получили: Большой театр, Камерный театр, Театр им. Мейерхольда и Художественный театр (Музыкальная студия Вл. Немировича-Данченко). Почетными дипломами были награждены ГОСЕТ, Театр-студия им. Евг. Вахтангова, Театр Революции, А.А. Веснин и Ф.Ф. Федоровский.

109 *Новицкий Павел Иванович* (1888–1971) – государственный деятель, театральный критик, искусствовед, педагог. С 1922 г. работал в Наркомпросе. В 1920-х гг. являлся сторонником идей конструктивизма и производственного искусства. В 1928 г. – заведующий Театральным отделом Главискусства. Во время партийной чистки 1934–1935 гг. был исключен из ВКП(б).

В статье «О театре Мейерхольда» писал: «Театр Мейерхольда, первый революционный театр октябрьской эпохи, своей работой и борьбой провел радикальную реформу всей старой театральной системы. Он навсегда дискредитировал аполитический интеллигентски-буржуазный театр, служащий “чистому искусству” (театр как таковой) и “вечным ценностям”. Он воспитал нового социалистического актера. Он обновил патриархальную технику старого традиционного театра и индустриализировал его. Создавши могучее театральное возбуждение, он повлиял на создание целого ряда других театров, обслуживающих нуж-

ды пролетарской революции, и возбудил целый художественно-технический переворот в театральном искусстве. <…>

Да, театр Мейерхольда в последние годы уклонился от прямого пути, свернул в сторону и остановился в своем развитии. Он вернулся к принципам индивидуалистического и эстетического театра. Раньше разработка новых средств и методов театральной выразительности преследовала цель наиболее гибкого и активного воздействия на нового массового зрителя. Теперь это стремление превратилось в чистый техницизм и самодовлеющее бесцельное мастерство. Прежний художественный пуританизм сменился живописной колористической живописностью и натуралистическим нагромождением бытовых предметов и ненужных вещей (“Ревизор”). Раньше режиссер стремился использовать драматургический материал для широкого показа жизни целых общественных классов и групп. Теперь он озабочен раскрытием главным образом замыслов и мироощущения автора и ставящего пьесу режиссера (“Ревизор”, “Горе уму”). Установка – ярко индивидуалистическая. <…>

Несмотря на шатания и ошибки театра Мейерхольда, этот театр остается революционным театром, положившим начало грандиозной реформе в театральном искусстве (“левые” театры всего мира ведут свое происхождение от театра Мейерхольда); этот театр остается театром самого высокого театрального мастерства» (Комсомольская правда. 1928. № 215, 15 сент. С. 6).

110 …*младшим поколением русского скептицизма*. – Возможно, ошибка стенографистки и Новицкий имеет в виду младшее поколение русского символизма.

111 Пьеса «*Любовь Яровая*» К.А. Тренева была поставлена И.С. Платоном и Л.М. Прозоровским в Малом театре. Художник Н.А. Меньшутин. Премьера – 22 декабря 1926 г.

112 Е.О. Любимов-Ланской, возглавивший Театр им. МГСПС в 1925 г., следовал завету основателя театра С.И. Прокофьева: «Не чуждаясь новых исканий, в первую очередь понятность для масс» (Известия. 1924. № 47, 26 февр. С. 7). Следуя текущей конъюнктуре, он пытался претворить в спектаклях рапповскую теорию о «диалектико-материалистическом методе», что вело к упрощенному провинциальному стилю и ориентации на рапповский и околорапповский круг писателей, среди которых главное место занял В.Н. Билль-Белоцерковский.

113 Возможно, имеется в виду один из диспутов о спектакле «Горе уму» по А.С. Грибоедову, которые прошли весной 1928 г.: 19 марта 1928 г. в ГАХНе, 31 марта в Государственном институте журналистики, 2 апреля в помещении ГосТиМа. В последнем приняли участие: И.С. Гроссман-Рощин (председатель), В.Г. Сахновский, Вс.Э. Мейерхольд, М.М. Морозов, Диего Ривера, П.А. Марков, Б.Л. Пастернак, Н.Л. Бродский и др.

114 *Ассоциация новых режиссеров* (АНР) – объединение режиссеров, существовавшее в Москве с 1925 по 1931 г. Начало ему было положено 5 мая 1925 г. группой молодых режиссеров с режиссерского курса ГосТиМа. До 1928 г. называлась Ассоциацией режиссерского молодняка (АРМ). В нее входили Е.О. Любимов-Ланской, И.Г. Терентьев, Ф.Н. Каверин, Н.Б. и Э.Б. Лойтеры, Н.О. Волконский, Л.М. Крицберг, С.А. Марголин. В 1931 г. была реорганизована в Ассоциацию работников революционного театра (АРРТ), которая в том же году распалась.

115 *Бабанова Мария Ивановна* (1900–1983) – актриса театра и кино, педагог. В 1922 г. стала актрисой Театра Актера, руководимого Мейерхольдом, позже преобразованного в Театр ГИТИСа, а в начале 1923 г. переименованного в Театр имени Вс. Мейерхольда (ТиМ). С премьерой спектакля «Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка (1922) к актрисе пришло признание. В 1923 г., работая одновременно в ТиМе, Бабанова дебютировала на сцене Театра Революции в роли Полины в «Доходном месте» в постановке Мейерхольда, закрепившей за ней репутацию актрисы нового типа. В 1927 г. по инициативе режиссера М.И. Бабанова покинула его театр и окончательно перешла в Театр Революции (ныне Московский академический театр им. Вл. Маяковского).

116 *Лойтер Наум Борисович* (Нохум Борухович) (1891–1966) – режиссер, сценарист. Театральную деятельность начинал как актер, помощник режиссера в Киевском театре-студии, продолжил в Еврейском камерном театре. Учился в мейерхольдовских мастерских (ГВЫРМ, 1921–1922). Член правления, заведующий финансовой частью, режиссер-лаборант ТиМа (1923–1925). Затем главный режиссер Первого театра Пролеткульта. В 1930-е гг. руководил еврейскими театрами на Украине (Харьков, Одесса, Киев).

117 *Вакс Борис Арнольдович* (1889–1941?) – драматург и театральный критик, переводчик, журналист. Печатался в журналах «Новый зритель», «На литературном посту». Работал в отделе печати ЦК ВКП(б), заведовал иностранным отделом газеты «Вечерняя Москва». Во время битвы за Москву попал в окружение и пропал без вести в октябре 1941 г.

В статье «Кризис Мейерхольда» Вакс писал: «Мы прекрасно помним, как два года назад, после постановки “Ревизора”, в Москву налетела жалкая стайка ленинградских формалистов вкупе с мистиками и либералами довоенной пробы, чтобы защитить “своего” (он сразу стал для них своим) Мейерхольда от московской театральной общественности.

Мы помним, как в этот ароматный букет из Гвоздева, Мокульского, Слонимского, Кугеля, Андрея Белого вплелись московские лефы во главе с Маяковским и зачали с кликушьим запалом дикий хоровод вокруг Мейерхольда, сбив его с пути окончательно. Они оказались злейшими врагами революционного мастера (как мы видим теперь), самыми страшными ВРАГАМИ его.

А мы, поносившие его, мы, хулившие, – были, по-видимому, истинными друзьями, желавшими спасти НАШЕГО художника, вернуть его на верную дорогу, избавить его от ошибок, от бесславного конца, от болотных ядов, которые казались ему фимиамом. <…>

Мы за большевистскую резкость и непримиримость, в особенности когда говорим с большевиком же.

Надо не бояться самых крайних, неумолимых, исчерпывающих выводов из фактов» (Новый зритель. 1928. № 36/37, 9 сент. С. 1).

118 *Попов-Дубовский Вениамин Серафимович* (1874–1942) – писатель, критик, публицист. Младший брат А.С. Серафимовича. Входил в состав редакционной коллегии «Правды», а также в состав Художественно-политического совета ГосТиМа. Автор нескольких рецензий на спектакли ГосТиМа.

119 *Волконский (Муравьев) Николай Осипович* (1890–1948) – режиссер, актер, театральный деятель. Работал в театрах: им. В.Ф. Комиссаржевской (1914–1918, 1924–1926), Малом (1919–1931), б. Корш (1920–1921, 1926–1927) Мюзик-холл (1932). В 1927–1930 гг. был одним из организаторов и руководителей Профклубной мастерской. Его умеренные попытки привить режиссуру к искусству Малого театра часто не находили поддержки в труппе, что заставляло его искать применения своему таланту в других местах.

120 *Платон Иван Степанович* (1870–1935) – режиссер, драматург. В труппе Малого театра с 1892 г. С 1895 г. работал в режиссерском управлении Малого театра. В 1923–1930 гг. – управляющий постановочной частью этого театра.

121 *Февральский (Якоби) Александр Вильямович* (1901–1984) – театровед, искусствовед, критик. Учился в ГВЫРМ Вс.Э. Мейерхольда. Один из руководителей театрального отдела газеты «Правда» (1923–1930), ученый секретарь, литературный консультант Театра им. Вс. Мейерхольда (1922–1937).

122 Резолюция Теа-секции Всесоюзной ассоциации пролетарских писателей (ВАПП) «О театре Мейерхольда», принятая на заседании 17 сентября 1928 г., была опубликована. В ней отмечалось, что на смену «героическому периоду» в деятельности Мейерхольда пришел «период упадка». «Начиная с постановки “Леса”, стало замечаться сначала формальное скатыванье к старым приемам эстетической изощренности. <…> затем стал обнаруживаться и резкий отход от современной темы. <…> Одновременно с этим происходит перемещение сил вокруг театра. **Правые беспринципно-эстетные художественные группировки, доселе никак не принимавшие театр Мейерхольда, теперь берут определенно под свою защиту его упадническую полосу**. Хронологически это началось с напечатания в 1925 году во “Временнике Русского Театрального Общества” (РТО) статьи режиссера Сахновского “Мейерхольд”. <…> В заграничном турне театру Мейерхольда должно быть категорически отказано. Театр должен быть быстро переформатирован на условиях: 1) широкой общественности во внутренних взаимоотношениях его, 2) повышения художественной квалификации труппы, 3) привлечения современного репертуара (не отрицая экспериментирования в области формы), 4) поднятия производительности до нормального количества новых постановок, 5) назначения нового директора-распорядителя, 6) сохранения за Мейерхольдом директорских обязанностей по художественно-режиссерской части, 7) создания активного художественного совета при театре как органа связи с организованным зрителем» (Новый зритель. 1928. № 39, 23 сент. С. 1–2).

123 *…метко охарактеризовал в своей статье товарищ Луначарский*. – См. коммент. 87.

124 *Терентьев Игорь Герасимович* (1892–1937; расстрелян) – поэт, художник, театральный режиссер. В начале 1924 г. он приступил к режиссерской работе в Агитстудии и в Красном театре. Создал экспериментальный Театр Дома печати. Здесь Терентьев, считавший себя учеником Мейерхольда, поставил собственную пьесу «Узелок», оперу «Джон Рид» (1926, композитор В.С. Кашницкий), спектакли «Ревизор» Н.В. Гоголя и

«Наталья Тарпова» (по одноименному роману С.А. Семенова). В 1928 г. гастролировал в помещении ГосТиМа.

125 *Рошаль Григорий Львович* (1899–1983) – режиссер театр и кино, педагог. В 1920-е гг. начинал в театре как ученик Вс.Э. Мейерхольда. С 1921 г. учился в ГВЫРМ–ГЭКТЭМАС. С 1923 г. руководил Мастерской Педагогического театра, стоявшей на левых позициях. После того как Мастерская была слита с Первым государственным детским театром (1925), получив название Педагогический театр, до 1927 г. был директором и художественным руководителем. С 1925 г. – кинорежиссер.

126 Вероятно, имеется в виду пьеса «Рельсы гудят» В.П. Киршона, одного из руководителей Московской ассоциации пролетарских писателей (МАПП).

127 …*акимовские постановки*… – Первым самостоятельным спектаклем режиссера Н.П. Акимова стал «Гамлет» в Театре им. Евг. Вахтангова (1932). Можно предположить, что Р.В. Пикель имел в виду спектакли, оформленные Н.П. Акимовым в сезоне 1927/1928 гг. Например, «Разлом» Б.А. Лавренева в Театре им. Евг. Вахтангова, «Бронепоезд 14-69» Вс.В. Иванова в Ленинградском академическом театре драмы, «Человек с портфелем» А.М. Файко в Театре Революции.

128 Опера Э. Кшенека «*Прыжок через тень*» была поставлена Н.В. Смоличем в Малом оперном театре. Дирижер С.А. Самосуд. Художник В.В. Дмитриев. Премьера – 21 мая 1927 г.

129 Оперетта Л.А. Половинкина «*Сирокко*» (либретто В.Г. Зака и Ю.Б. Данцигера) поставлена А.Я. Таировым и Л.Л. Лукьяновым в Камерном театре. Художники В.А. и Г.А. Стенберги. Премьера – 28 января 1928 г.

130 В сезоне 1927/1928 гг. театр «Березиль» показал «Яблоневый плен» И. Днепровского в постановке Я. Бортника (премьера – 4 октября 1927 г.), «Октябрьский смотр» (текст коллективный) в постановке Б. Тягно (премьера – 11 ноября 1927 г.), «Бронепоезд 14-69» Вс.В. Иванова в постановке Б. Тягно (премьера – 12 января 1928 г.) и «Народный Малахий» М. Кулиша в постановке Л. Курбаса (премьера – 3 марта 1928 г.).

131 Судя по всему, Р.В. Пикель имел в виду оперные спектакли, поставленные к десятилетней годовщине Октябрьской революции: «Штурм Перекопа» Ю.А. Шапорина в Ленинградском театре оперы и балета (дирижер В.А. Дранишников, постановка В.В. Раппопорта, художник

В.А. Щуко) и «Двадцать пятое» по поэме В.В. Маяковского «Хорошо» в Малом оперном театре (музыка С.К. Штрассенбурга, дирижер С.А. Самосуд, постановка Н.В. Смолича, художник М.З. Левин).

132 Премьера «*Багрового острова*» М.А. Булгакова в Камерном театре состоялась 11 декабря 1928 г. Режиссеры А.Я. Таиров, Л.Л. Лукьянов. Художник В.Ф. Рындин. В июне 1929 г. комедия была запрещена.

133 Ошибка стенографистки, оратор имел в виду пьесу К.А. Липскерова «Митькино счастье», премьера которой во МХАТе Втором прошла 8 декабря 1928 г. Режиссеры В.С. Смышляев, С.Г. Бирман. Художник А.А. Арапов.

НЕСОСТОЯВШЕЕСЯ «ВТОРЖЕНИЕ» МЕЙЕРХОЛЬДА В США

К истории неосуществившихся гастролей ГосТиМа (1927–1931)

Публикация, вступительная статья и комментарии М.М. Гудкова

В июле 1930 г. в нью-йоркской прессе появилось сенсационное сообщение: «Всеволод Мейерхольд – вероятно, самый известный театральный режиссер, рожденный Советской Россией, – и его труппа московского государственного театра посетят Нью-Йорк в предстоящем театральном сезоне. Об этом говорится во вчерашней телеграмме Сидни Росса[1], которая была обнародована его нью-йоркским представителем. Мистер Росс, ранее принимавший участие в ряде бродвейских театральных проектов, а в следующем сезоне собирающийся стать независимым продюсером, возвращается из Европы на “Иль де Франс”[2] и прибудет сюда к середине следующей недели. По прибытии он, вероятно, сообщит точную дату приезда Мейерхольда и названия тех спектаклей, которые будут нам показаны»[3]. Так писала авторитетная «Нью-Йорк таймс» 25 июля 1930 г. В этот же день другая газета – «Уорлд» – извещала: «По словам Сидни Росса, который находится сейчас во Франции и планирует в скором времени начать самостоятельную карьеру бродвейского продюсера, недавнее сообщение о том, что в следующем сезоне сюда приедет русский режиссер Всеволод Мейерхольд, вот-вот станет фактом. Мистер Росс телеграфировал в свой нью-йоркский офис, что он только что подписал контракт, согласно которому известный режиссер из России приедет в США вместе со своим театром. <…> Говорят, что мистер Росс заключил контракт, предусматривающий “вторжение Мейерхольда” на Бродвей, благодаря содействию французских авангардных театральных деятелей Жемье[4], Питоева[5], Жуве[6], Дюллена[7], организовавших только что гастроли Театра Мейерхольда в парижском “Монпарнасе”[8]. Мистер Росс должен вернуться в Нью-Йорк на следующей неделе, и – вероятно – ему будет что рассказать о своем мейерхольдовском проекте»[9]. В ноябре 1930 г. еще одно нью-йоркское издание передавало: «Предстоящий визит Всеволода Мейерхольда и его труппы из Москвы впервые предоставит американцам возможность воочию увидеть третью из величайших актерских систем – прошло совсем немного времени с тех пор, как Дельсарт[10] со своей голосовой техникой и разработкой жеста безраздельно властвовал у нас на

подмостках, только вчера Станиславский утвердил на нашей сцене театр натурализма и подлинных эмоций. И вот теперь является Мейерхольд, который ниспровергнул авторитет своих предшественников и покоряет сейчас всех собственной биомеханикой»[11].

Сенсационность новости о приезде в Америку самого радикального режиссера-коммуниста из Москвы, активно вовлеченного в политику, состояла в числе прочего и в том, что в 1930 г. между СССР и Соединенными Штатами еще не были установлены дипломатические отношения (это случится лишь 16 ноября 1933 г., при президенте Ф.Д. Рузвельте). В Новом Свете визит театра Мейерхольда воспринимался как событие чуть ли не политическое – очередная попытка Советов одержать победу на Западе, культурная «экспансия» и даже национальная «красная» угроза. Этим и объясняется (как замечает современный мейерхольдовед из Франции Б. Пикон-Валлен) «идеологическое неприятие творчества Мейерхольда в Северной Америке»[12]. О неприемлемости политической ангажированности для заокеанской сцены сообщал, например, еще в 1927 г. американский режиссер Л. Снегов[13], когда он предпринял самую первую попытку поставить на Бродвее советскую пьесу – «Пургу» Д.А. Щеглова[14]: «Торжество идеи ставит театр в определенную плоскость и втягивает его в “политику”, что в Америке очень опасно. Нейтрализовать – вот что нужно для наших театров, а не использовать театр для пропаганды»[15].

Еще не так давно – в 2009 г. – театровед-германист В.Ф. Колязин резонно замечал: «До сих пор остается неизученной история несостоявшейся американской эпопеи Мастера, которая задумывалась в Германии. Ряд материалов по этой теме находится в РГАЛИ, а также в библиотеке Гарвардского университета (в коллекции Генри Вудсворта Дана, нью-йоркского профессора литературы, встречавшегося с Мейерхольдом в 1935 г.)»[16]. Ссылаясь на архивные материалы РГАЛИ, исследователь указывал на фонд ГосТиМа (ф. 963). Что же касается коллекции Генри Вудсворта Дана, то В.Ф. Колязин справедливо имел в виду фонд Библиотеки Хоутона при Гарвардском университете (Houghton Library, Harvard University, Кембридж, шт. Массачусетс), где хранятся документы, принадлежавшие такому авторитетному американскому специалисту по советскому театру, как профессор Г.У.Л. Дейна[17]. В его фонде находятся три письма к нему антрепренера С. Росса о ГосТиМе, написанные в 1930 г.[18] Американский профессор является автором нескольких объемных статей о Мейерхольде[19], а также посвятил ему и его театру целый раздел в своем

«Справочнике по советскому театру»[20] вместе с максимально полным списком литературы о режиссере, опубликованной в СССР и США к концу 1930-х гг. Для нашего исследования существенно, что Г. Дейна входил в так называемый Комитет по организации гастролей ГосТиМа в США (наподобие Комитета содействия, или, по-другому, Почетного комитета, образованного во Франции для помощи парижским гастролям театра Мейерхольда), которым руководил продюсер С. Росс, – о нем подробней будет сказано чуть ниже. Тем не менее здесь исправим В.Ф. Колязина: задумывались американские гастроли ГосТиМа все же не в Германии, а чуть позже во Франции – именно туда прибыл прямиком из США С. Росс[21].

Для исследования заявленной темы нами были привлечены также документы из архива театра «Гилд», находящиеся в Библиотеке редких книг и рукописей Бейнеке (Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University. Документы получены в 2020 г. В 2025 г. Йельский университет признан Генпрокуратурой нежелательной организацией на территории России), материалы – газетные и журнальные статьи – из фондов Нью-Йоркской публичной библиотеки исполнительских искусств (New York Public Library for the Performing Arts) и фонда Вс. Мейерхольда в РГАЛИ (ф. 998).

«Вторжение Мейерхольда» в США впервые задумывалось не С. Россом и не в 1930 г., а еще тремя годами ранее. Молодой американец Герберт Биберман[22], стажировавшийся у Мейерхольда в течение пяти месяцев – с октября 1927 по февраль 1928 г., – настолько воодушевился его творчеством, что пообещал обязательно привезти Государственный театр имени Вс. Мейерхольда в Нью-Йорк. Уже в первый месяц своего пребывания в Москве – 30 октября 1927 г. – Биберман обсуждал с Мейерхольдом конкретные вопросы относительно гастролей его театра в США[23]. В этой беседе упоминались четыре постановки из репертуара ГосТиМа – «Лес», «Рычи, Китай!», «Окно в деревню» и «Ревизор»[24]. Возможно, именно их планировалось показывать в США. Американец рекомендовал Мейерхольду для показа его спектаклей зрителю – естественно, не знающему русского языка, – сдвинуть ритм действия и произвести сокращения. Также он отмечал существенную роль театральной критики в организации сценического дела в Соединенных Штатах и потому подчеркивал необходимость усиленной и грамотной предварительной информационной кампании перед гастролями. Как явствует из воспоминаний Бибермана, Мастер прислушивался к критическим замечаниям своего молодого американского стажера: «Когда я разговаривал с Мейерхольдом о его постановке [“Рычи, Китай!”

в ГосТиМе. – *М.Г.*], то сказал ему, что – по моему мнению – в ней не так, И ОН СОГЛАСИЛСЯ»[25].

В феврале 1928 г. американский неофит услышал на прощание от своего учителя неожиданные (как для него, так и для нас сегодня) слова: «Возможно, я однажды увижу вашу страну. Я хотел бы умереть в Америке. Там я желал бы найти полноту жизни, которую так люблю, и выразил бы ее на вашей сцене. Попросите кого-нибудь у себя написать для меня пьесу»[26].

Биберман открыто называл себя учеником Мейерхольда – именно так была озаглавлена одна из его статей – «Мейерхольд за работой: исследование бывшим учеником методов великого режиссера»[27]. Уже под конец жизни он с благодарностью вспоминал этот московский опыт: «Почти все пять месяцев[28] между октябрем 1927 года и февралем 1928 года я провел в театре Мейерхольда, наблюдая, как готовятся постановки этого театра. <…> Я глубоко признателен колоссальному творческому гению Мейерхольда за бесчисленное множество блестящих театральных достижений нашего времени, которые свежи в моей памяти, как тридцать лет назад. Я благодарен ему за то, что он не жалел ни сил, ни времени, чтобы поделиться со мной, тогда еще только начинающим режиссером»[29].

Биберман был вдвое моложе Мейерхольда: к моменту их знакомства первому исполнилось 27 лет, а второму – 53 года. В лице Мастера начинающий американский режиссер увидел воплощение идеального театра: «Переполненный множеством чисто теоретических идеалов и представлений, я обнаружил, что в Европе есть один театр, превосходящий все остальные, постановки которого так близко соответствовали моим собственным идеям, – московский Театр имени Мейерхольда. В качестве приглашенного наблюдателя (“guest observer”) я постоянно был с Мейерхольдом в течение почти четырех месяцев, что не исключало наших долгих бесед и обсуждений не только постановок, уже имевшихся в его репертуаре, но и тех, что еще только репетировались»[30].

В то время, когда Биберман находился в Москве, в репертуаре ГосТиМа имелись «Ревизор» Н.В. Гоголя, «Лес» А.Н. Островского, «Мандат» Н.Р. Эрдмана и «Рычи, Китай!» С.М. Третьякова; 8 ноября 1927 г. состоялась неудачная премьера «Окно в деревню» по произведениям Р.М. Акульшина, а 26 января 1928 г. – возобновление в новой сценической редакции «Великодушного рогоносца» Ф. Кроммелинка, который являлся манифестом биомеханики. Также еще в январе 1927 г. началась работа над пьесой А.С. Грибоедова «Горе от ума», премьера которой состоится

в ГосТиМе под названием «Горе уму» уже в отсутствие Бибермана – 12 марта 1928 г.[31]

Покинув Москву, Биберман на протяжении нескольких лет предпринимал попытки найти спонсоров для мейерхольдовских гастролей в США.

Итак, возможные гастроли ГосТиМа в США впервые начали обсуждаться Мейерхольдом с Биберманом еще в Москве в октябре 1927 г.[32], к этой идее они возвращались на протяжении всего времени пребывания в Москве американца, вплоть до его отъезда в феврале 1928 г. Надеясь на помощь своего стажера, Мейерхольд уже в том же месяце вписывает американские гастроли в свой задуманный тур по Европе на конец года. В письме от 14 февраля 1928 г. он сообщает Л. Жуве предпочтительные сроки и маршрут – после французского тура: «Наиболее удобное для нас время гастролей во Франции – *вторая половина ноября – декабрь 1928 г.* [курсив мой. – *М.Г.*]. Точная дата будет зависеть от длительности наших гастролей в Германии (предшествующих Франции) и в Америке (которые последуют за Францией) и соответственно может быть несколько изменена»[33].

Для реализации гастролей ГосТиМа в США Мейерхольд и Биберман решили действовать сообща, каждый в своей стране.

Молодой американец в те годы еще не мог иметь особого веса и влияния в театральных кругах США, поскольку только начинал свою сценическую деятельность. В 1928–1930 гг. он работал сперва актером, потом помощником режиссера, а затем уже режиссером в театре. Однако вся суть заключается в том, в каком именно театре – в одном из лучших в истории американской сцены – бродвейском театре «Гилд» (Theatre Guild, 1918–1996). На своей сцене «Гилд» воплощал серьезную драматургию, которую не рисковал ставить ни один из коммерческих театров США: пьесы Г. Ибсена, Б. Шоу, А. Стриндберга, Г. Кайзера, Э. Толлера. Театр сплотил вокруг себя крупных режиссеров (Ж. Копо[34], Ф. Мёллер[35], Р. Мамулян[36], Ф.Ф. Комиссаржевский[37]) и ярких актеров (А. Лант, Л. Фонтенн[38], К. Корнелл[39], Э. Барримор[40], А. Назимова[41]). Но самое главное – руководство «Гилд»[42] не боялось экспериментов и последовательно старалось расширить палитру своих сценических возможностей, приглашая к себе театральных деятелей из Европы. Так, после американского тура МХАТ (1923–1924) дирекция «Гилд» вела переговоры с К.С. Станиславским о совместном проекте и организации школы или студии при театре[43], а в 1930 г. обсуждала

с Вл.И. Немировичем-Данченко постановку по роману Л.Н. Толстого «Воскресение»[44].

Биберман пытался найти и заинтересовать в США антрепренеров, продюсеров, директоров театров, которые бы согласились взять на себя половину (если не полностью – что было почти нереально!) расходов по организации гастролей театра Мейерхольда. За полтора года – с весны 1928-го по октябрь 1929-го – американец не смог преуспеть в этом деле, а потом (24 октября) внезапно случилась национальная катастрофа: биржевой крах 1929 г., ставший началом Великой депрессии и вызвавший лавину социальных бедствий – массовую безработицу, голод, разорение фермерства и средних классов. Очевидно, что в годы Великой депрессии, когда многие бродвейские театры закрылись и надо было выживать в условиях жесткой конкуренции и кризиса, затевать гастроли было делом крайне рискованным. «В тех условиях американские деловые круги могла привлечь к сотрудничеству с Россией лишь перспектива получения крупной прибыли, чего сфера культурного обмена обещать не могла. В силу сложившихся экономических и политических обстоятельств из сферы культурной филантропии выпали состоятельные люди, выступавшие в роли спонсоров полюбившихся им по тем или иным причинам творческих коллективов и отдельных исполнителей. Практически исчезли богачи, готовые вкладывать средства созданных ими филантропических фондов в культуру и искусство, но в тех нечастых случаях, когда представители самых высших слоев американского “большого бизнеса” решались вкладывать свои деньги в культуру, ожидаемым результатом должна была стать солидная прибыль»[45]. Данная ситуация крайне усложняла реализацию планов приезда ГосТиМа в Америку.

Известных американских антрепренеров (таких, как «импортер заморских талантов» М. Гест[46], Р. Комсток[47] и С. Юрок[48]) не привлекала возможность гастролей ГосТиМа. Можно предположить, что причина такого «пренебрежения» крылась в политическом радикализме Мейерхольда и финансовых рисках. В США из советских театров гастролировали только МХАТ (1923–1924), Музыкальная студия при нем (1925–1926) и «библейская студия» МХАТ – театр «Габима» (1926–1927), что говорит об определенных американских предпочтениях. Возможно, отсюда отсутствие интереса крупных импресарио к ГосТиМу. Даже «Габима», имевшая там успех у критиков, провалилась финансово – и это несмотря на то, что еврейской публики за океаном было предостаточно.

Длинные гастроли ГосТиМа по Западной Европе и США в 1928 г. были крайне нужны Мейерхольду – они должны были помочь преодолеть кризисную ситуацию, возникшую между режиссером и Главискусством, а заодно решить финансовые проблемы театра.

27 июня 1928 г. Мейерхольд и Райх выехали во Францию как частные лица: официальная версия поездки – лечение Мейерхольда на юге Франции. В этой стране он провел почти полгода – с июня по конец ноября 1928 г.; вернулся в Москву 2 декабря 1928-го, хлопоча о большом туре своего театра по Европе и США.

Пытаясь организовать гастроли ГосТиМа по линии Бибермана, Мейерхольд параллельно вел переговоры о поездке своего театра за океан с антрепренером П.Г. Сиротой[49]. В августе 1928 г. режиссеру удалось подготовить с ним несколько проектов договора[50]. В это же время – в августе 1928-го – Мейерхольд из Парижа обратился с просьбой к начальнику Главискусства А.И. Свидерскому[51] «разрешить временный выезд театра за границу (Германия, Австрия, Франция и Америка), выделив для этой цели некоторые средства»[52]. Однако вердикт советского чиновника оказался для Мейерхольда неутешительным: «Что касается предложения Вс.Э. Мейерхольда разрешить его театру поездку за границу, то принципиально против этого возражать не приходится. С точки зрения обмена культурными ценностями с заграницей и показа там наших театральных достижений это предложение следует всемерно поддерживать. Но есть одно обстоятельство, с которым нельзя не считаться. Это необходимость бережно относиться к расходованию валюты. Разрешение труппе выехать за границу может быть дано только при абсолютной гарантии безубыточности этого предприятия. В противном же случае предложение Вс.Э. Мейерхольда должно быть отвергнуто самым решительным образом. Таким образом, окончательное решение относительно гастролей театра за границей будет принято только по приезде Мейерхольда в Москву»[53].

Обстоятельства складывались не в пользу Мастера. Эмиграция М.А. Чехова и главного режиссера Государственного еврейского театра (ГОСЕТ) А.М. Грановского[54] сильно осложняли ситуацию. Стали активно распространяться слухи о том, что коммунист Мейерхольд готов последовать их примеру. В сентябре 1928 г. в Москве газеты опубликовали статьи о мейерхольдовском «невозвращении», была создана ликвидационная комиссия по делам ГосТиМа. В этих сложных обстоятельствах Мейерхольд вынужден был подчиниться и приостановить

все действия по организации своих возможных гастролей, в том числе и в США. Находясь еще во Франции, он спешил заверить в этом советские власти и общественность через своих помощников: «Я ни здесь [во Франции. – *М.Г.*], ни в Германии, ни в других странах за пределами СССР никаких контрактов ни с какими директорами театров, ни с какими их представителями, ни с какими импресарио, ни с какими агентурными конторами на мои работы не заключал и заключать не собираюсь»[55]. Мейерхольд колебался, и хотя в октябре он и подписал с Сиротой предварительный «опцион» на поездку в Америку, вскоре под давлением запрета Главискусства вынужден был от него отказаться.

Так безуспешно – и со стороны Мейерхольда, и со стороны Г. Бибермана и П. Сироты – закончился первый «заход» по организации гастролей ГосТиМа в США. За три года (с 1927-го по 1929-й) им так и не удалось что-либо сделать в этом направлении.

Второй «заход», предпринятый в 1930 г., казалось, должен был (наконец!) реализовать этот план.

С одной стороны, в январе 1930-го (когда советский режиссер находился еще в Москве и вот-вот должен был окончательно решиться вопрос поездки его театра в Германию – гастроли открылись в Берлине 1 апреля 1930 г.) театр «Гилд» задумал поставить у себя пьесу С.М. Третьякова «Рычи, Китай!». Идея принадлежала, скорей всего, Т. Хёльбурн[56]: «В мае 1929 г. с “рабочей командировкой” по поиску нового материала для постановки у себя в театре она побывала в Европе»[57], где и могла видеть одно из немецких сценических воплощений этой пьесы Третьякова[58]. Можно предположить, что решение о постановке «Рычи, Китай!» в «Гилд» было принято не без участия Г. Бибермана. Желая как-то помочь своему советскому учителю, он попытался добиться выплаты ему авторского вознаграждения, в случае если третьяковская драма будет поставлена по режиссерскому экземпляру ГосТиМа.

С другой стороны, в мае 1930 г., когда Мейерхольд с ГосТиМом уже отправился в единственные свои гастроли в Европу, случай свел его во Франции[59] с американским импресарио С. Россом, который предложил ему заокеанские гастроли. Для советского режиссера это был счастливый билет, и, вырвавшись из Москвы, он постарался оперативно действовать на свой страх и риск. Уже в Париже он начал вести с Россом переговоры.

Изначально условием американского турне ГосТиМа Росс ставил непременный показ за океаном «Клопа» В.В. Маяковского[60] с участием И.В. Ильинского в роли Присыпкина и «Горя уму» А.С. Грибоедова с

М.А. Чеховым в роли Чацкого вместо Э.П. Гарина, который на тот момент покинул труппу[61]. Однако Чехова ужасала необходимость пересечь океан, и в сентябре 1930 г. он прислал Мейерхольду письмо с отказом: «Никогда не поехал бы на океанском пароходе… Что – хотели только в Америку?»[62].

Одновременно с этим Мейерхольд в середине мая 1930 г. пытается из Парижа добиться разрешения на эти американские гастроли в высших советских инстанциях. Он отправляет в Москву одно за другим письма наркому просвещения А.С. Бубнову[63]: «Прошу Вас найти достаточно объективности, чтобы доложить в Политбюро просьбу мою отпустить меня в годичную командировку, чтобы все 100 % моей энергии под конец моей жизни я мог бы всецело отдать на [усовершенствование. – *зачеркнуто*] изучение техники того искусства, которое дало толчок к росту не только в СССР, но и в других странах… Я устал 15 % моей энергии тратить на преодоление препятствий, которые ставятся мне неизвестно зачем»[64]; «Я прошу Вас указать тем, от кого зависит моя дальнейшая так сказать “судьба” (мне пятьдесят шесть, и осталось мне немного – я хочу, чтобы работа была крепкая, я не хочу сдавать себя в инвалиды), указать, что мне, главному инженеру производства, необходимо <…> высмотреть те элементы высоко развитой техники <…> Америки, которые согласно новой теории искусства неизбежно должны быть введены в систему новой театральной инженерии <…> опрокидывающей в “преисподнюю” сценическое барахло придворных, помещичьих кулис»[65].

Чуть позже – так же из Франции – Мейерхольд навел через Наркоминдел тщательные справки о платежеспособности Росса и 1 июня 1930 г. в Париже (следовательно, еще до начала французских гастролей ГосТиМа) предоставил американскому импресарио «исключительный опцион» на пять лет на его личную и его труппы работу в области театра и кинопостановок, касающийся как Америки, так и Англии. Тут же по вине ученика Мейерхольда, эмигрировавшего в США, М. Геринга[66] (или благодаря ему? – может быть, это все было спланировано самим Мастером?) произошла утечка информации, и пресса Нью-Йорка тотчас же поспешила объявить о гастролях театра Мейерхольда. Самый ранний анонс появился 5 июня в «Нью-Йорк таймс»: «Российский режиссер Вс.Э. Мейерхольд и его московская труппа могут приехать в Нью-Йорк в следующем сезоне, чтобы представить “Ревизора” Гоголя, “Лес” Островского и французскую пьесу [т.е. “Великодушный рогоносец” Ф. Кроммелинка. – *М.Г.*], согласно сообщению, полученному Мэрионом Герингом в письме от зарубежного режиссера. Господин Мейерхольд и его труппа недавно завершили свои

гастроли в Берлине и вернулись в Россию»[67]. 9 июня об этом же писала коммунистическая «Дейли уоркер»: «В следующем сезоне планируется привезти сюда Вс.Э. Мейерхольда и его российскую труппу. Хотя пока ничего определенного не решено, Мэрион Геринг, друг известного режиссера, получил письмо от Мейерхольда о том, что тот может нанести нам визит в начале сезона и привезти с собой нескольких своих известных актеров. Пьесы, которые он намеревается представить здесь, – это знаменитая комедия Гоголя “Ревизор”, являющаяся сатирой на старую, дореволюционную чиновничью Россию, а также “Лес” Островского. Мейерхольд только что успешно завершил сезон в Берлине и вернулся в Москву»[68].

Через пару дней после окончания парижских гастролей – 28 июня 1930 г. – режиссер подтвердил Россу «исключительный опцион», который вскоре должен был быть заменен контрактом. Согласно этому документу, Росс становился на пять лет (1930–1934) единственным правообладателем всей творческой деятельности Мейерхольда и его театра в англосаксонском мире. Первыми проектами по «опциону» должны были стать сразу же после французского и немецкого тура 1930 г. показы в Великобритании и США трех постановок ГосТиМа – «Ревизора», «Леса» и «Великодушного рогоносца». Устроить английские гастроли Россу не удалось (несмотря на то, что он специально для этого ездил из Парижа в Лондон), и поэтому он сосредоточил все свои силы на Соединенных Штатах. Для реализации своих продюсерских планов, и прежде всего «исключительного опциона» с Мейерхольдом, Росс основал в Нью-Йорке театральную фирму Sidross Production Inc. of New York, большинство акций которой принадлежало именно ему. Надеясь на скорые гастроли ГосТиМа в США, Мейерхольд решил оставить декорации гастрольных спектаклей во французской столице – на складах парижской фирмы Ш. Вутерса.

Параллельно приезд ГосТиМа в США Мейерхольд обсуждает и с одним из директоров театра «Гилд» (того самого, в котором работал Биберман) Т. Хёльбурн. Она приехала во Францию к самому началу показов спектаклей ГосТиМа в Париже – 18 июня 1930 г. – всего на четыре дня. В этот же день она получает из Нью-Йорка телеграмму от совета директоров «Гилд» о том, что «правление театра считает идею пригласить Мейерхольда в США интересной и заслуживающей того, чтобы приступить к предварительным переговорам с ним; он мог бы показать [свои постановки] в Театре “Мартин [Бек]” начиная с 29 сентября [1930 г.]»[69]. 18 и 19 июня Хёльбурн дважды смотрела «Ревизора» и по окончании просмотра второго спектакля отправила дирекции «Гилд» в Нью-Йорк ответную телеграмму:

«Мейерхольд не говорит ни по-английски, ни по-немецки[70]. Для сотрудничества с ним или Пискатором нам понадобится всецело помощь Герберта [Бибермана]. “Ревизор” очень меня разочаровал. Считаю, что мы прекрасно могли бы обойтись и без этой постановки, используя ее название лишь исключительно в рекламной кампании. Достоинства спектакля полностью ограничиваются его сюжетной схемой, которую прекрасно знают Ли [Симонсон – сценограф и член совета директоров театра. – *М.Г.*] и Герберт. Завтра [20 июня, пятница. – *М.Г.*] смотрю “Лес” Островского. Уезжаю из Парижа в субботу [21 июня]»[71].

Хёльбурн сразу же знакомится с Мейерхольдом (чуть позже она напишет ему: «Для меня было огромным удовольствием и привилегией познакомиться с вами»[72]) и начинает вести переговоры о гастролях ГосТиМа в «Гилд» – сначала очно в Париже, затем (в июле 1930 г.) дистанционно с французского курорта Сен-Жан-де-Люз[73], а после из Нью-Йорка. Поскольку к этому времени Мейерхольд был уже связан обязательствами с Россом, то руководству «Гилд» пришлось отказаться от изначальной идеи собственной организации гастролей ГосТиМа в своем театре. Тогда Хёльбурн обсуждает с Мейерхольдом его совместную с Биберманом постановку «Рычи, Китай!» в «Гилд», выслав ему габариты и приблизительный план театра, в котором запланирован показ третьяковской пьесы.

Время шло, но ни о чем конкретном договориться не получалось. В начале августа 1930 г. Биберман уже начал самостоятельную (без Мейерхольда) подготовительную работу над постановкой пьесы «Рычи, Китай!»: «Я разработал спектакль, основанный на постановке Мейерхольда, или – если хотите – как постановку Мейерхольда. Однако с точки зрения и сценографии, и режиссуры я выполнил все несколько иначе»[74]. С помощью внесенных изменений американский режиссер стремился приблизить свою работу к постановочным решениям ГосТиМа («Мы внесли в него ряд исправлений, которые приближали его к мейерхольдовскому варианту»[75]).

Весь июль и август 1930 г. Мейерхольд усиленно пытался добиться у коллегии Наркомпроса РСФСР и Главискусства разрешения на гастроли в США. Однако все попытки оказались безуспешны – гастроли не разрешали, грозя расценить несанкционированный отъезд ГосТиМа в Америку как самоуправство. Режиссер протестовал: 18 августа 1930 г. в Виши, в отеле с символичным названием «Америка», он пишет «Докладную записку в Коллегию Наркомпроса РСФСР об итогах гастролей ГосТиМа в Германии и Франции», в которой, с одной стороны, пугает Главискусство в случае срыва американских гастролей выплатой С. Россу неустойки (35 тысяч

франков), а с другой – обосновывает необходимость поездки в Америку в категориях идеологически-политических («Приезд нашей труппы в Америку <…> может очень и очень помочь делу сближения Америки и СССР (то есть еще один камень в кладку этого большого и необходимого государственного дела)»[76].

В театральных кругах США информация о готовящихся гастролях ГосТиМа была широко известна. Так, молодой марксист Л. Дэннен[77], неоднократно бывавший в СССР и сделавший перевод на английский язык ряда советских пьес («Клоп» В.В. Маяковского, «Страх» А.Н. Афиногенова, «Мой друг» Н.Ф. Погодина и «Список благодеяний» Ю.К. Олеши), наивно писал 6 августа 1930 г. профессору Г. Дейне: «Я полагаю, Вы уже читали, что Мейерхольд подписал контракт с Сидни Россом, нью-йоркским продюсером, на приезд в Нью-Йорк уже в этом сезоне»[78].

Так и не дождавшись разрешения на выезд в США, 29 сентября 1930 г. Мейерхольд вернулся в Москву все же с надеждой на реализацию гастролей в более отдаленной перспективе. Нервничали и по другую сторону Атлантики. 17 ноября 1930 г. крупнейший американский театральный критик Д.М. Браун[79] отправил Мейерхольду взволнованное письмо: «Октябрь прошел, и все ни слова от Вас и м-м Мейерхольд. Я искренне надеялся, что состоится Ваша поездка в Америку. Я и теперь не хочу терять надежду. <…> Что же с Вашей американской поездкой и, вообще, что в Москве? Очень хотел бы иметь прямые известия от Вас»[80].

К концу 1930 г. становится очевидным, что гастроли ГосТиМа переносятся на год. В Москве Мейерхольд получил 10 декабря 1930 г. две телеграммы от Росса, в которых тот требовал срочно уплатить долг. В одной из них он угрожал: «Если Вы не пришлете мне 35 тыс. франков в течение семи дней, я должен буду распорядиться о пересылке оформления из Парижа в Нью-Йорк. Телеграфируйте немедленно»[81]. В этот же день Мейерхольд спешно отправляет письмо наркому просвещения Бубнову с просьбой помочь уплатить этот долг[82]. Он надеялся, что гастроли ГосТиМа состоятся в следующем, 1931 г. Продолжали в это верить и на другом берегу Атлантики. Осенью 1930-го там вышла статья радикального живописца и искусствоведа Л. Лозовика[83] «В.Э. Мейерхольд и его театр», которая заканчивалась оптимистическим примечанием редактора: «Сообщается, что начиная с января [1931 г.] Мейерхольд и труппа его актеров представят в Нью-Йорке репертуар из пяти-шести пьес. В гастрольный тур, спонсируемый г-ном Сидни Россом, обязательно войдут “Ревизор” и, возможно, “Великодушный рогоносец”»[84]. Даже в марте 1931 г. профессор Г. Дейна

еще продолжал утверждать: «Мы не теряем надежды на то, что сможем все-таки привезти Мейерхольда в нашу страну, чтобы Америка могла увидеть несколько современных советских пьес, с которыми наши земляки еще не успели познакомиться. <…> Мы очень надеемся, что Мейерхольд сможет приехать, и тогда у всех нас будет шанс (пусть не так идеально, как это было бы в России, потому что очень многое зависит от зрителей) увидеть этот нереалистичный стиль актерской игры. Все условно и далеко от жизнеподобия. Здесь нет рампы, нет занавеса; актеры играют на фоне кирпичной стены театра, а те декорации, которые используются, вкатываются на колесах. Лестницы, ступеньки – бесчисленные ступеньки – спирали, круги, вращающиеся колеса, трапеции, качели, все атрибуты цирка»[85].

Однако решение советских властей о запрете заокеанского турне театра Мейерхольда было окончательным и бесповоротным. Смириться с этим Мастеру и его актерам было непросто. «О ранее намечавшейся поездке ГосТиМа в Америку уже никто не говорил. Новые ящики для костюмов и бутафории с надписями: “Москва – Нью-Йорк” – стояли в театре, словно чужие»[86], – с горечью вспоминал актер М.М. Садовский.

Советскому режиссеру, открывающему в своих постановках (как это метко определил А.В. Луначарский) одну за другой «разного калибра театральные Америки»[87], так и не посчастливилось открыть для себя реальную Америку – в Новом Свете побывать ни ему самому, ни его театру не пришлось.

Мечтая оказаться в США вместе со своим театром, Мейерхольд мыслил по сложившемуся шаблону, которому следовали и русские эмигрантские труппы: завоевывать репутацию в Европе, зарабатывать деньги в Америке. Но со второй частью и у них это получалось плохо. Гастроли в Штатах руководитель ГосТиМа всегда держал в голове как продолжение европейских гастролей.

Поскольку Мейерхольд в США так и не приехал, то основным способом знакомства американских театральных деятелей с мейерхольдовскими идеями являлся их визит в Москву и стажировка у мастера в ГосТиМе. Среди заокеанских визитеров кроме упомянутого Г. Бибермана следует выделить Х. Флэнаган (Flanagan Hallie, 1890–1969). Театральный педагог, режиссер и создатель Экспериментального театра при Вассарском колледже (Vassar College), частном университете в штате Нью-Йорк, в 1926–1927 и 1931 гг. она дважды побывала в СССР, где всерьез увлеклась идеями Мейерхольда. По возвращении в США она в своей сценической практике активно использовала некоторые конструктивистские приемы советско-

го мастера – сначала в Вассаре (в частности, при постановке водевиля А.П. Чехова «Предложение»), а позже на посту руководителя Федерального театрального проекта в 1935–1939 гг.

Другим экспортером мейерхольдовских идей в сценическую практику США являлся один из руководителей нью-йоркского театра «Груп» (Group Theatre, 1931–1941), режиссер и театральный педагог Л. Страсберг[88]. В мае 1934 г. он приехал в Москву с целью «создания американского театра, который бы выражал социальный и культурный дух времени их страны с художественностью и силой, равной лучшим образцам советского театра»[89]. Страсберг посмотрел в ГосТиМе спектакли «Великодушный рогоносец», «Лес» и «Дама с камелиями», а также побывал на ряде репетиций. Степень пристрастия к идеям советского мастера доказывает его статья с говорящим названием – «Магия Мейерхольда»[90]. Вернувшись из Москвы в Нью-Йорк, Страсберг использовал мейерхольдовские принципы в своей работе в «Груп», в частности в постановке пьесы Мелвина Леви «Гай – Золотой орел»[91].

В США межвоенного времени периодически публиковалась театральная литература о Мейерхольде и его методе, причем печатались как советские, то есть переводные работы (например, «Театр социальной маски» Б.В. Алперса, «Мейерхольд» Н.Д. Волкова)[92], так и статьи, написанные американскими авторами[93].

Спектакли ГосТиМа активно включались в программу ежегодного Московского международного театрального фестиваля (1933–1937), ориентированного на иностранную аудиторию[94]. Зарубежные паломники театра, большую часть которых составляли именно американцы, имели возможность не только смотреть постановки, но и присутствовать на репетициях, беседовать с режиссерами и актерами.

Беседы Мейерхольда о сценическом искусстве сопровождались экскурсией к строящемуся зданию его нового театра: «Всеволод Эмильевич любил водить на строительство здания своих друзей: он приглашал на строительство даже гостей Международного театрального фестиваля и, карабкаясь по огромным каменным ступеням гигантского амфитеатра, сам показывал его им»[95]. Утром 3 сентября 1936 г., побывав с зарубежными гостями фестиваля на стройке будущего театра, Мейерхольд объяснил им свое представление об идеальной сцене: «…принцип театра Шекспира: главное – человек и свет, при минимальных вспомогательных средствах-аксессуарах»[96]. Сразу после экскурсии Мейерхольд устроил для гостей открытую репетицию «шутки в одном действии» А.П. Чехова

«Юбилей». Это был ввод новой исполнительницы[97] на роль Шипучиной в уже готовый спектакль «33 обморока», состоявший из трех чеховских водевилей (премьера 25 марта 1935 г.). Мастер давал актрисе указания на русском языке, а представители «Интуриста» переводили на английский и французский. В порыве вдохновения Мейерхольд «вскакивал, взбегал на сцену, показывал выход, жест, интонацию, изменял мизансцены. И когда творческие поиски стала тормозить процедура перевода»[98], он предложил обойтись без переводчиков. По общему мнению иностранных гостей, этот мастер-класс стал одним из выдающихся событий фестиваля: «Иностранные гости отлично понимали Мейерхольда и без переводчиков. Они с увлечением следили за наглядной шлифовкой актерской игры, за полными вкуса и остроумия поправками к мизансценам. Не раз они приветствовали Мейерхольда аплодисментами, когда мастер советского театра, показывая актеру пример, то мгновенно перевоплощался в легкомысленную, вертлявую бабенку, то виртуозно направлял движение персонажей»[99].

Однако не всех американских театральных деятелей, побывавших в Москве на фестивале, восхитила работа мастера. Поразительно, что Б. Эткинсон[100], тонкий и проницательный знаток сцены, испытал от встречи с мейерхольдовским творчеством глубокое разочарование. В 1936 г. он пришел к печальному (и, очевидно, несправедливому) выводу: «Сейчас я нахожусь в большом затруднении, ибо действительность, с которой я столкнулся в театре, руководимом Мейерхольдом, доказала мне, что у этого непревзойденного мастера нет никакой особой системы, отличной от известных нам и практикующихся другими режиссерами. Весь блеск, вся живость, вся изобретательская смелость, которыми Мейерхольд поражал нас и на репетиции чеховского “Юбилея”, и на спектакле “Горе уму”, – это приемы глубоко чувствующего и остро мыслящего художника; это средства остроумнейшего и, пожалуй, неповторимого режиссера, но они все же не представляют самостоятельной и оригинальной театральной системы. <…> Мне все время казалось, что постановщик не стремится раскрыть сущность задачи, стоящей перед каждым актером, что он как бы навязывает исполнителю свою, им самим продуманную и прочувствованную схему игры. Режиссер заслонял в моих глазах актера, и в этом ему активно “помогали” вещи…»[101]. Так было опубликовано в московской газете «Советское искусство», и, скорее всего, резкость оценки Эткинсона в ней была существенным образом смягчена. Потому что уже через день в «Нью-Йорк таймс» вышла статья, в которой его мнение

не подверглось никакой цензуре и купюрам. Приговор критика оказался убийственным: «Невыносимо скучная, старомодная постановка. <…> Хотя у Мейерхольда была организована своя актерская школа, в которой он преподавал в течение многих лет, все же его артисты не очень хороши. Если они когда-либо и обладали энергией и заразительностью, то сейчас всего этого не было и в помине. Их жесты небрежны, голоса неприятны. <…> Бедный Мейерхольд!..»[102].

Однако такое негативное мнение о Мейерхольде среди американских деятелей театра было исключением. Подавляющее большинство из них восхищались гением режиссера, сослужив впоследствии доброе дело в сохранении мейерхольдовского наследия: «Оказалось, в 20-е годы ездили к нам американцы, любительскими фотоаппаратами фотографировали спектакли Мейерхольда»[103]. Но уже совсем скоро, в 1937 г., восхищение американцев сыграло с советским мастером злую шутку – обернулось одним из «доказательств» того, что его театр «идет по чуждому, несоветскому пути, <…> сделал себя чужеродным телом в организме советского искусства, он стал чужим театром»[104]. В конце 1937 г., перед самым закрытием ГосТиМа, на собраниях в театре бушевали партийные страсти: от опального мастера отрекались его актеры. Один из них, В. Родд[105], будучи сам афроамериканцем, поспешил по-иезуитски обвинить своего мастера: «Все иностранцы интересовались Мейерхольдом; когда приезжали, то всегда старались с ним беседовать. Почему? Потому что они его любят? Нет. Потому что они любят СССР? Нет. Они искали место, где бы они могли доказать, что мы не правы»[106]. А ведь еще совсем недавно будущий «штатный негр» советского кинематографа сталинской эпохи (так в СССР прозвали В. Родда) восхищался Мейерхольдом и цепенел от восторга, наблюдая, как режиссер показывал афроамериканский танец под джазовую музыку, и отказывался верить в то, что тот никогда не бывал в США[107].

Говоря о влиянии Мейерхольда на западный театр, Б. Пикон-Валлен отмечает его опосредованность, «окольность», «неявность». Свой тезис французская исследовательница аргументирует рядом обстоятельств: «Творчество Мейерхольда, всегда остававшееся провокативным и неудобным, подвергалось репрессиям как со стороны коммунизма в восточноевропейских странах, так и со стороны маккартизма в США. <…> Пути его влияния можно назвать окольными, и это связано с неизбежными трудностями восприятия авангарда, с политической задействованностью режиссера и, наконец, с обстоятельствами его исчезновения»[108].

Неприезд советского Мастера в Соединенные Штаты существенным образом ограничил влияние его идей на сценическую практику по ту сторону Атлантики.

Документальный материал публикуется блоками: первые два представляют собой запись Мейерхольда их беседы с Г. Биберманом о предполагаемых гастролях ГосТиМа в США (1927) (документ 1) и переписку Бибермана с ним (1927–1930) (документы 2–6); третий – отчеты Мейерхольда о гастролях за границей (докладные записки в Главискусство и Коллегию Наркомпроса РСФСР о необходимости гастролей театра в Америке, 1930) (документы 7, 8); четвертый – переписку Мейерхольда и дирекции театра «Гилд» (1930) (документы 9–11); пятый – переписку С. Росса с Г. Дейной (1930) (документы 12–14); шестой – письмо Дейны Мейерхольду (1930) (документ 15); седьмой – переписку Мейерхольда и Росса (1930) (документы 16–21); и восьмой – переписку Мейерхольда и Торгового представительства СССР во Франции (1931) (документы 22–26).

Перевод всех англоязычных документов на русский выполнен автором публикации (за исключением тех случаев, когда имя переводчика оговаривается особо).

***

Автор статьи выражает глубокую признательность сотрудникам Библиотеки Хоутона при Гарвардском университете (Houghton Library, Harvard University, Кембридж, штат Массачусетс) Мэри Хегерт и Айшат Окесоле за возможность ознакомиться с материалами переписки С. Росса и Г. Дейны; а также сотрудникам Библиотеки редких книг и рукописей Бейнеке (Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Нью-Хейвен, штат Коннектикут) Наталье Скиарини и Мэтью Роу, предоставившим автору переписку Вс.Э. Мейерхольда с Г. Биберманом и дирекцией «Гилд» из архива театра «Гилд». Автор публикации также благодарен В.А. Щербакову за помощь в расшифровке документа «Развернутый план беседы Вс.Э. Мейерхольда с Гербертом Биберманом о предполагаемых гастролях ГосТиМа в США. 1927 г.» (РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 533. Л. 1–2).

1

Развернутый план беседы Вс.Э. Мейерхольда с Г. Биберманом о предполагаемых гастролях ГосТиМа в США

30 октября 1927 г.

Для тех, кто мог бы оценить.

Я [задаю] вопрос: А ведь кассу делает широкая публика.

Учесть, что американцы не понимают языка русского.

Предст[авление] построить так, чтобы мелодия зацепила зал (и движение), так, чтобы и незнающий языка мог бы понять.

Дух русских спектаклей медленный. Американцы не любят медлительности[109]. 8.30 – 11.30[110]. Отсюда необходимы сокращения. «Это хорошо, но длинно». Надо, чтобы говорили только «хорошо».

Что Америка думает о Мейерхольде. Надо, чтобы было различие (американский театр и [русский – *зачеркнуто*] театр Мейерхольда).

Революционность в театре должна быть доведена до высшей точки.

Чем новее, чем революционнее (драма), тем больше успеха.

«Это новое, но мы отдали Бастилии»[111].

Комедия, обозрение, драма. «Хоть к обозрению эти приемы хороши, но [подходят ли они] к классической драме?»

В Америке есть много умных и знающих критиков.

Поэтому необходимо так показаться, чтобы критики были обработаны, подготовлены. Критика имеет большое влияние в Америке на зрителя.

———

«Лес». Новая форма сцены (дорога). В 1 акте дорога сильно использована, а в 2 акте у́же.

«Рычи, Китай». Два плана (то на берегу, то на корабле).

А когда же оба плана действия одновременно?

(Поочередное существование двух планов – все равно что сценическое действование с занавесом).

———

«Окно в деревню»[112]. Надо так, чтобы американская публика [не] была публикой, извне наблюдающей. Русская и американская публика должна встретиться.

Пролог. Русская девушка встречает американца[113].
(англ.) В ложе (на американском жаргоне).
Переход их в другую ложу. Обозрение.
Перед концом речи девушка ведет знакомить [*нрзб.*].
американца с остальными товарищами.

Каждая сцена в Америке кончаться должна револьверным выстрелом (каждый раз, пойми, по-разному).

Концовка. Последний акт самая высшая сцена.

[*Нрзб*.] говорят стихи на английском языке. (Уитмен[114] на сцене).

(Американцы уже много слышали о любовных сценах на качелях, о сценах, которые строит Мейерхольд).

Дать движение без слов, движение с конструкцией.

(Поразительна сцена падения [До – *зачеркнуто*] Бобчинского[115]), также Шествие.

Сокращал пьесу, это даст пьесу более интенсивной.

[Варьировать – *зачеркнуто*] скорость площадок должна быть различной в разных сценах.

———

Вопросы для Бибермана.

Вопрос: Почему американцы ждут, когда зажгут свет?

Ответ: Площадки должны были вывозить актеров.

Почему [механизм – *зачеркнуто*] площадки не помогают своим механизмом сцене?

Почему не загримированные [с вам – *зачеркнуто*] могли выносить мебель в «Лесе» (слуги просцениума)?

Автограф Вс.Э. Мейерхольда.
РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 533. Л. 1–2.

ИЗ ПЕРЕПИСКИ Г. БИБЕРМАНА С ВС.Э. МЕЙЕРХОЛЬДОМ 1927–1930 гг.

2

Г. Биберман – Вс.Э. Мейерхольду

5 декабря [1927 г.]

Дорогой товарищ Мейерхольд!

Это письмо я пишу Вам из Троице-Сергиевой лавры, где нахожусь уже три дня и пробуду, вероятно, еще неделю. Никогда в своей жизни я не видел ничего более прекрасного, столь вдохновляющего и впечатляющего. Я ни за что не хочу покидать это место. Чем больше я вижу великой красоты прошлого, тем больше понимаю, какая огромная ответственность лежит на нас за будущее. Нам необходимо работать очень усердно, чтобы

достичь такого же грандиозного кристального выражения в искусстве нашего времени, как это было сделано в прошлом.

Чем дольше я нахожусь в Советской России, тем ясней понимаю, что Ваш театр – единственный театр в Москве, который прилагает достойные усилия для создания великого современного искусства. Я сильней, чем когда-либо, хочу написать книгу о Вашем театре[116], но я также понимаю, что она должна быть создана столь же хорошо, сколь и Ваши постановки. Для этого мне необходимо получить от Вас многочисленные материалы. В своей книге я постараюсь отобразить каждый Ваш шаг, каждый принцип, идею и технический аспект, – и это мне удастся сделать, только если Вы сможете предоставить мне всё по списку, который передал Вам Гальперин[117]. В обычной вечерней беседе нам не получится обсудить представленные в этом списке вопросы.

Поскольку я вернусь в Москву только дней через десять, у Вас будет время подготовить для меня этот материал. Я прекрасно понимаю, сколько работы это потребует, но это единственный способ сделать по-настоящему великую книгу о Вашем театре, а посредственную – незачем.

Как только вернусь, я позвоню Вам, и мы договоримся о встрече. Я действительно не ожидал, что буду отсутствовать в Москве так долго, – столь восхищен этим местом, что не могу его так быстро покинуть.

С наилучшими пожеланиями и огромной благодарностью за все Ваши многочисленные любезности.

С уважением,

Герберт Биберман

Автограф на англ. яз.

РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1180. Л. 1–4.

3

Г. Биберман – Вс.Э. Мейерхольду

[Весна 1928 г.][118]

Дорогой товарищ Мейерхольд!

Сейчас я покидаю Германию и по дороге домой хочу сказать Вам, что здешние театры очень плохи. Даже лучшие работы Рейнхардта[119], Пискатора[120], Барновски[121] и Йеснера[122] близко не стояли рядом с Вашими. Здесь, в Германии, я всем постоянно рассказывал про Ваши постановки. Без сомнения, Вы – самый вдохновляющий и жизнерадостный художник во всем мире. Я считаю одной из величайших привилегий в своей жизни

возможность так близко познакомиться с Вашей работой. И спешу заверить Вас, что сделаю все, что в моих силах, чтобы организовать Ваш визит в Америку.

Пожалуйста, передайте мою благодарность мадам Мейерхольд, Нестерову[123], Февральскому[124] и чете Гариных[125], а также всей Вашей замечательной труппе за доброту и внимание.

С бесконечной преданностью,

сердечно Ваш,

Герберт Биберман

Автограф на англ. яз.

РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1180. Л. 7.

4

Г. Биберман – Вс.Э. Мейерхольду

The Theatre Guild, Inc. 245 West 52nd Street,
New York City. Telephones:
Theatre Guild Business Office – Columbus 6170,
Guild Theatre Box Office – Columbus 8229.

13 января 1930 г.

Дорогой товарищ Мейерхольд!

Прошло много месяцев с тех пор, как я писал Вам последний раз. Однако я ни на мгновение не забывал ни Вас, ни свое обещание привезти Вас в Америку. К сожалению, все это происходит не так быстро, как хотелось бы. В настоящее время я работаю все в том же театре и только что выпустил спектакль «Ржавчина»[126], который пользуется очень большим успехом.

Я пишу Вам сейчас неофициально – по вопросу, который будет представлять для Вас интерес. Театр «Гилд» хочет поставить пьесу «Рычи, Китай!», и у него есть французская и немецкая адаптации, которые сделаны плохо и некачественно. Если их использовать для постановки, то они, конечно, не принесут дохода ни Вам, ни автору, а лишь тому, кто сделал адаптацию. У нас вознаграждение выплачивается авторам англоязычной адаптации пьесы, а не самим вашим драматургам, собственно написавшим ее (так было и в случае с «Ржавчиной»), – просто из-за отсутствия соглашений об авторском праве между нашими странами[127].

Я хочу, чтобы Вы (если будете так любезны) прислали мне по указанному выше адресу копию пьесы в том виде, в каком она была поставлена в Вашем собственном театре. И если мы будем ставить ее в «Гилд», то я постараюсь использовать непременно Вашу версию. Тогда мы сможем выплатить авторское вознаграждение именно Вам[128].

В дополнение к этому – и я прошу Вас пока держать это в секрете – я сделаю все, что в моих силах, чтобы повлиять на решение руководства «Гилд» пригласить Вас в Америку для участия в этой постановке. Это может явиться для Вас первым шагом на пути к организации последующего приезда в США вашего театра.

Сейчас как никогда я уверен в том, что Вы – величайшая фигура в мировом театре, и моя самая заветная мечта – увидеть Вас и Вашу труппу в Америке. Для этого мы должны использовать любую возможность. Поэтому я надеюсь, что Вы выполните мою просьбу и пришлете мне свою сценическую версию пьесы «Рычи, Китай!». Было бы непростительно не использовать ее, а еще неправильней – выплатить авторское вознаграждение тому, кто просто перевел и адаптировал оригинал. Пожалуйста, сделайте все как можно скорей, чтобы я мог сразу же перевести ее с русского на английский и представить Совету директоров театра «Гилд».

Передаю с этим письмом мои добрые пожелания госпоже Мейерхольд, мистеру и миссис Гариным, Нестерову и всем моим друзьям из Вашей прославленной труппы.

С неизменной благодарностью и уважением,

Герберт Биберман

Автограф на англ. яз.

РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1180. Л. 4–6.

5

Г. Биберман – Вс.Э. Мейерхольду

Телеграмма

26 апреля [1930 г.][129]

Нью-Йорк

Театр «Гилд» планирует поставить «Рычи, Китай!» на английском языке в Нью-Йорке. «Гилд» уполномочивает меня спросить Вас, не могли

бы Вы поставить у них эту пьесу следующей осенью. Надо получить немедленный ответ по телеграфу.

Герберт Биберман

На англ. яз.

РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1180. Л. 10.

6

Г. Биберман – Вс.Э. Мейерхольду

[Лето 1930 г.][130]

433 West Twenty Second St., New York City

Дорогой мистер Мейерхольд!

Мне совершенно не удалось добиться того, чтобы хоть кто-нибудь из американских менеджеров согласился профинансировать Ваш визит. Сейчас условия ведения театрального бизнеса крайне нестабильны, и те, с кем я вел переговоры, не готовы в этом году рисковать. Однако я все же не сдаюсь, и возможно, осенью – когда потенциальные спонсоры вернутся на зимний сезон – я смогу добиться большего успеха.

Между тем один мой знакомый профессор – Стэнли Р. Маккэндлесс[131], преподающий на театральном отделении Йельского университета сценическое освещение, большой эксперт в области сценической техники, скоро приезжает в Россию, чтобы организовать у вас практику для нескольких своих лучших студентов. Естественно, что это невозможно без самого глубокого понимания Вашей огромной работы. Я сам закончил Йельский университет[132] и надеюсь, что этот студенческий визит станет началом важнейшего культурного, театрального обмена между двумя нашими странами. Позвольте мне попросить Вас оказать профессору Маккэндлессу Ваше неизменное гостеприимство, и я искренне верю, что Вам удастся договориться о начале такой важной работы.

Я был бы очень признателен, если бы Вы передали мне через мистера Маккэндлесса несколько фотографий Ваших постановок «Ревизор», «Горе уму» и «Окно в деревню», – я сейчас пишу статью о вашем театре для одного очень солидного американского журнала[133].

Мне не приходилось прежде выражать свою благодарность за те бесценные знания, которые я извлек из общения с Вами. Поверьте, этот опыт оказал огромное влияние на мои представления о театре и послужил большим стимулом для всей моей последующей работы. Сейчас

я занимаюсь постановочной практикой в театре «Гилд», где постоянно говорю всем о Вас[134].

Мои наилучшие пожелания госпоже Мейерхольд и Вашим помощникам. Я также благодарю Вас за любезность, которую – знаю точно – Вы окажете профессору Маккэндлессу.

Заверяю, что в своих усилиях сделать возможным Ваш визит в Америку я ни в коем случае не потерплю неудачу.

Искренне Ваш,

Герберт Биберман

Автограф на англ. яз.

РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1180. Л. 8–9.

ИЗ ОТЧЕТОВ ВС.Э. МЕЙЕРХОЛЬДА О ГАСТРОЛЯХ ЗА ГРАНИЦЕЙ

7

Докладная записка Вс.Э. Мейерхольда в Главискусство[135] о гастролях театра за границей

2 августа 1930 г.

[Пляж д'Анде, Франция]

Учитывая опыт трехмесячного пребывания Государственного театра им. Вс. Мейерхольда за границей (Германия, Франция), прошу Главискусство не ставить препятствий к тому, чтобы театр этот в ближайший год-полтора совершил ряд маршрутов, посетив следующие страны: Америка, Англия, Голландия, Дания, Швеция, Норвегия, Япония.

Именно этот театр должен быть направлен в длительное заграничное турне потому, что:

1) этот театр является передовым по своим приемам, которые уже взяты за образец руководителями авангардных театральных групп и на Западе, и на Востоке и, вследствие этого этому театру легче, чем всякому другому театру, производить вербовку на нашу сторону тех общественных групп, которые вчера еще качались и могли стать нашими врагами, но которые, восторгаясь достижениями в этой области нашей культуры (театр), готовы восхищаться самой советской системой, это искусство породившей;

2) этот театр в течение вот уже десяти лет является той лабораторией, которая питает не только профессиональные театры своими изобретениями в области сценического искусства, но и драмкружки

рабочих клубов и театры рабочей молодежи (ТРАМы), и, вследствие этого, инженерам этой лаборатории (мастер, режиссеры, машинисты-механики, помрежи, актеры) необходимо посетить страны с высокоразвитой индустриальной техникой. Нельзя заставлять изобретателей вот уже десять лет вариться в собственном соку, не давая для их творческих выдумок источников питания извне. Ниже я выскажу по этому тезису ряд обстоятельных соображений. В первую очередь необходимо остановиться на той работе театра, которая призвана всеми своими периодическими выездами на Запад и на Восток помогать нашим полномочным представительствам из сочувствующих нам общественных групп образовывать некое ядро, члены которого не нынче-завтра станут активной реальной силой, готовой нашему Союзу помочь в его неустанной борьбе.

<…> Sidney Ross, явившийся к нам из Нью-Йорка с предложением отправиться в Америку, неслучайно <…> заявил нам, что он совсем не намерен ничего устраивать на парижском театральном рынке, но что, учитывая тяжесть той обстановки, в которую мы попали <…>, готов пойти нам навстречу. Sidney Ross готов вложить 30 000 франков, если найдется компания лиц, которые также вложат 30 000 франков, так как по его приблизительному расчету с меньшим количеством денег в руках нельзя будет начать спектаклей в Париже и благополучно до конца их довести.

Был организован Комитет содействия, в который по приглашению Sidney Ross'а с большой готовностью вошли: Жемье, Жуве, Дюллен, Бати, Питоев. Лица, симпатии которых к советскому театру были нами подготовлены еще в 1928 г. Но 30 000 [франков] они внести не смогли. Один лишь Жемье внес 5 000 франков.

Sidney Ross немедленно внес 10 000 [франков] и просил нас вследствие отсутствия денег у комитета привлечь еще средства. Начались поиски средств. <…> Sidney Ross отправляется в Лондон в надежде устроить нам ряд спектаклей там по окончании гастролей в Париже, но это ему не удается.

Sidney Ross помогает устройству спектаклей в Париже, т.к., только слыша хорошие отзывы о нашей труппе, хочет сам убедиться в высоком качестве нашей продукции.

Sidney Ross не только дал 10 000 [франков] на перевозку труппы, но через своего администратора Harry Mosk, которого предоставляет в помощь нашему административному аппарату и оплачивает его труд сам,

предупреждает, что в случае материального неуспеха поможет еще. Но снова предупреждает, что его интересует наш театр как театр, который должен быть обязательно показан в Америке.

Все производимые нами кредитования производятся нами не в расчете на то, что их будет погашать Наркомпрос, а в расчете на то, что нам удастся после наших успехов в Париже получить выгодный контракт в Америку (Sidney Ross), и дефицит наш по парижским спектаклям мы, конечно, с легкостью погасим американскими доходами.

Так и случилось. Успех наших спектаклей в Париже создал нам благоприятную обстановку для заключения предварительного контракта в Америку.

Несмотря на то, что гастроли мы должны были закончить с некоторым дефицитом <…>, Sidney Ross, уверенный в будущих финансовых благах труппы в Америке, не покидает театра, а дает ему новую материальную поддержку: помогает отправить труппу в Москву внесением еще 25 тысяч франков. Подписывается предварительный контракт, который обеспечивает труппе гарантию в размере трех тысяч долларов в неделю. Транспорт членов труппы и конструкций берет на себя Sidney Ross.

Sidney Ross не импресарио «типа Скоморовского»[136] или даже американского Геста[137]. Sidney Ross сам имеет средства. Кроме того, Sidney Ross – человек советской ориентации. Он состоит одним из председателей секции Общества друзей новой России в Америке, и в те времена, когда О.Д. Каменева[138] была заведующая ВОКСом[139], Sidney Ross имел с ней переписку и собирался посетить СССР. Этим летом он, отправляясь в Европу, имел намерение посетить Москву, но обстоятельства так сложились, что он этого сделать не успел.

Приезд нашей труппы в Америку, это заявляет не только Сидни Росс, это говорят наши товарищи, недавно побывавшие в Америке (как тт. Халевский и К. Левин[140]), – может очень и очень помочь делу сближения Америки и СССР (то есть еще один камень в кладку этого большого и необходимого государственного дела). Как это было в Париже, так будет и в Америке: поднимутся нужные разговоры о том, что в действительности сейчас делается у нас в СССР: большая культурная жизнь, большой прогресс, а не «регресс», как об этом кричат не только в Америке, но и в Европе устами хотя бы Керра[141] в «Berliner Tageblatt». Все, что писал Керр в «Berliner Tageblatt», ведь это же не мне укор, а СССР. Неуспех нашего театра у модного Берлина потому, что модный Берлин – это богатый Берлин, а

богатый Берлин сейчас в стадии величайшей реакции. Богатый Берлин ненавидит СССР. Москва ему красная тряпка для быка. Но Германия сейчас своей точки зрения на вещи иметь не имеет права. Она подражает Америке. Она от нее зависит. Через Sidney Ross нам удалось познакомиться с большим количеством американцев (драматурги, художественные критики, купцы и пр.). Все они, видевшие наши спектакли, смеются над немцами. Уверены, что они свою точку зрения изменят после гастролей театра в Америке. В Америке сейчас активно борются две группы: одна абсолютно против, другая актуально за СССР. Те, кто зовут наш театр в Америку, не эстетический к нему имеют интерес. Это те, кто из группы за. Они уверены, что после наших гастролей в Америке им удастся завербовать в свои кадры еще много людей, которые также станут за. Это те, кто актуально ведет работу по сближению Америки и СССР. Sidney Ross один из самых активных работников в этом деле сближения. Он глубоко верит, что недалеко то время, когда линия за сломит линию против в американской политике. Ну а как важно признание Америкой нашего Союза, нужно ли здесь говорить?

Нельзя было упускать в сложившихся отношениях [sic!] между Государственным театром из Москвы и Сидни Россом[142] из страны, находящейся с Москвою в состоянии почти враждующих сторон, меценируемого (ГосТиМ) и меценатствующего (С. Росс). Надо было спешить оформить отношения и перевести их в план строго деловой.

Например, первые 10 000 франков были даны С. Россом без расписки. Когда по окончании гастролей С. Росс выдал еще 25 000, надо было добиться, чтобы вся сумма 25 000 + 10 000 считалась выделенной нам не в порядке меценирования, а заимообразно. И мне надо было в обеспечение того, что долг этот наш в свое время и полностью будет нами погашен, передать С. Россу квитанции транспортной конторы, взявшей на хранение наше имущество (конструкции, и костюмы, и бутафорию «Ревизора», «Леса» и «Рогоносца»). С. Росс выдал ответную расписку с подтверждением, что это имущество принадлежит нам и что оно временно остается на складах транспортной конторы в Париже впредь до ликвидации нами задолженности. Это представлялось и удобным: С. Росс сделал труппе предложение ехать в Америку. Пока подписано лишь предварительное соглашение в общих чертах. В случае если поездка состоится, имущество незачем тащить в Москву (лишние транспортные расходы), оно в свое время будет транспортироваться в Америку.

С. Росс подчеркнул при этом, что он не хочет ставить во взаимозависимость одну операцию (дача взаимообразно 35 000 франков, хранение имущества с обеспечением этим имуществом своевременности и полного погашения заимообразно данной суммы) и другую операцию (провоз ГосТиМа в Америку).

Чтобы не взваливать дефицит, вызванный неожиданным срывом «Рогоносца», на спину нашего московского бюджета, ясно: необходимо совершить поездку в Америку, тем более что за основу уже приняты очень благоприятные гарантии: 3 000 долларов в неделю на зарплату труппе (в количестве 30 человек со мной), перевозка труппы и всего багажа (конструкции, мебель, бутафория или багаж актеров и т.п.) за счет Росса; в случае прибылей в кассе С. Росса 10 % в пользу труппы со всех представлений.

К сведению: 3 000 долларов в неделю должны быть распределены на следующие расходы:

а) зарплата труппе с 100 % нагрузкой,

б) оплата отелей,

в) мой гонорар,

г) погашение парижской задолженности.

Машинопись.

РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 111. Л. 35, 41–44.

Частично опубликовано в: Даешь Европу, Мейерхольд! С. 703–704[143].

8

Докладная записка Вс.Э. Мейерхольда в Коллегию Наркомпроса РСФСР об итогах гастролей ГосТиМа в Германии и Франции, о необходимости гастролей театра в Америке и о положении дел в театре

18 августа 1930 г.

Виши. Отель «Америка»

В Коллегию Наркомпроса!

С просьбой в спешном порядке поставить на рассмотрение.

То, что я сделал в качестве директора ГосТиМа, не может быть рассматриваемо как «самоуправство». Извещение т. Ф.Я. Кона[144] (полученное мною через т. Довгалевского[145] 22 июля 1930) о том, что так будут рассматриваться мои действия, если я направлю труппу в Америку (кстати, извещение это было мною получено тогда, когда труппа давно уже находилась в Москве, выехав из Парижа 30 июня), ухудшило состояние

моего здоровья настолько, что спокойный подробный доклад мой, который я подготовлял на протяжении времени после окончания парижских гастролей, пошел к черту.

Когда же, наконец, прекратят говорить со мной таким тоном? Такого ко мне отношения не заслужил я, 12 лет проработавший в партии и 10 лет – над созданием революционного театра, – отношения, пронизанного таким недоверием.

«Невозвращение труппы в Москву будет рассматриваться как самоуправство». Как прикажете читать? Так?: «невозвращенцы подлежат объявлению вне закона»? Такое недоверие к тому, кто в Берлине, на «чае», устроенном по случаю приезда ГосТиМа в Берлин Обществом друзей новой России[146], во всеуслышание заявил: «Я потерял родной немецкий язык, зато приобрел международный – язык, на котором говорит партия, та, к которой я принадлежу». И каким раскатистым эхом разнеслось это заявление по Европе. Не хотели пускать труппу в Париж французские власти.

Такое недоверие к тому, кто, в Париже выпустив программы наших спектаклей, не умолчал при изложении краткой своей биографии о том, что состоит в партии ВКП(б) с 1918 года.

Категорически протестую против такого ко мне отношения и настаиваю на том, чтобы запрещение о выезде труппы в Америку было снято и разрешение на эту поездку дано.

Все, что по окончании парижских гастролей мною было предпринято в организационном плане, было мною предпринято в интересах «нормальной работы» ГосТиМа (как указано в документе прав и обязанностей моих как директора, выданном мне Главискусством 19 ноября 1929 г., № 627), театра, включенного в сеть государственных театров, призванных действовать, как сказано в том же документе, «на началах самоокупаемости».

«В силу изложенного Вс.Э. Мейерхольд вправе заключать от имени названного театра всякого рода дозволенные законом договоры и сделки, совершать кредитные операции, подписывать векселя и др. обязательства и т.д. и т.п.».

Нельзя, выдавая такого рода мандаты, потом, после того как человек, имеющий такой мандат, предпринимает шаги на пользу дела, post factum сдерживать его, нанося ему вдобавок удары оскорбления, и стремиться аннулировать им подписанные договоры.

Повторение эпизода, который получил горячую отповедь со стороны советской общественности во времена, когда тт. Луначарский

и Свидерский стремились заклеймить мое имя на позорном столбе не только в пределах нашего Союза, но и за границей.

Прошу вас указать тем, кто пытается повторить этот эпизод, что я буду всеми средствами бороться с такого рода выпадами против меня и против руководимого мною театра.

В процессе организации парижских гастролей, до фактического их начала, мною были произведены кредитные расходы на основании предварительной сметы, которая предусматривала при полном выполнении репертуарного плана (три пьесы) вовсе не проведение игры вничью, а, наоборот, открывала почти наверняка перспективу плюса в нашем бюджете.

Но неприезд Игоря Ильинского выбил из репертуара третью пьесу. И когда это непредвиденное обстоятельство (необходимость снять третью пьесу), о чем я в свое время сигнализировал в Главискусство, требуя настойчивого нажима на Игоря Ильинского в отношении необходимости приезда в Париж (Главискусство в этом деле не проявило ни малейшей энергии, «отписалось»), когда это обстоятельство к концу гастролей определило наличность дефицита, – мне удалось сделать так, что не на бюджет государственных театров должен лечь этот дефицит (кстати, очень незначительный, сравнивая его с дефицитами других московских театров, гастролировавших здесь до нас в прежние годы), а дефицит этот переносится на последующую операцию, дающую согласно подписанного договора такой гарантированный актив, который, обеспечивая зарплату труппе в 30 человек (с 100 % надбавкой), покроет и парижские кредитные расходы.

Какая же это операция? Поездка ГосТиМа в этом же сезоне (1930–1931) по контракту, предложенному неким Sidney Ross и мною подписанному. Sidney Ross перед началом парижских гастролей внес 10 000 франков и по окончании таковых – 25 000 франков, давших возможность отправить труппу в Москву. Если поездка театра будет сорвана Главискусством, то Главискусство должно будет внести Sidney Ross'у 35 000 франков, т.к. в обеспечение своевременного взноса этой суммы оставлено имущество трех пьес. Если поездка состоится, то имущество это будет отправлено из Парижа в Нью-Йорк и будет эта сумма нашей задолженности Sidney Ross'у в Нью-Йорке постепенно погашаться и имущество по окончании гастролей будет возвращено в Москву.

Я отправил в Москву в административный аппарат нашего театра бухгалтерский отчет и ряд моих объяснений к нему с наказом к 4-м

товарищам (Хруцкий[147], Нестеров, Мологин[148], Козиков[149]) сделать в Главискусстве доклад, пользуясь всеми материалами, мною к отчету приложенными[150].

Из доклада этого и присланных ранее материалов ясна необходимость утверждения плана поездки в Америку, а не аннулирования такового. Однако имею извещение о том, что, так как Ф.Я. Кон уехал на 2 месяца в отпуск, то доклад вышеназванных товарищей ставиться в Главискусстве не будет. Такая волокита недопустима.

А что же подумает о нас американец [т.е. Сидни Росс. – *М.Г.*], которому я торжественно показал два мандата: 1-й за подписью председателя Совета искусства и литературы т. Ф. Раскольникова[151] (его я цитировал выше) и 2-й, в котором все органы Советской власти приглашаются оказывать всяческое содействие в выполнении возложенного на меня поручения руководить труппой, посылаемой на гастроли за границу.

Нашелся человек, который оказал громадное содействие ГосТиМу, дав возможность не требовать валюты из СССР и отправить труппу в Москву, и который предложил труппе крайне выгодный контракт (гарантирует 100 % надбавки, а не 50, как получали другие театры, предоставляет бесплатные отели, за свой счет переправляет людей и все театральное имущество, и еще остаются деньги на покрытие парижского дефицита). По контракту Sidney Ross уплачивает 3 000 долларов в неделю.

То извещение, которое направил мне через парижское полпредство Ф.Я. Кон о запрете американской поездки (кстати: почему Камерному театру ехать дозволено в Америку, Театру им. Вахтангова, как сообщают наши газеты, тоже, а нам нельзя?), построено на следующем аргументе: парижские гастроли вызвали непредвиденные кредитные расходы.

Но, во-первых: мог ли театр, который высоко ценится не только Наркомпросом, как Вы о том писали до парижских гастролей, но и всей советской общественностью, и всем Союзом, мог ли театр после немецких гастролей возвращаться в Москву? Нет! Это было бы политической ошибкой.

Крайне отрицательное отношение Германии к СССР, черная реакция, что волной заливает Германию, сказались в кажущемся «неуспехе», в раздуваемом нашими врагами внутри нашего Союза «неуспехе» ГосТиМа в Германии.

Все, кто бывал на наших спектаклях (особенно в Walden-Theater[152] в Берлине, в Кёльне, Мангейме, Франкфурте-на-Майне), отлично

знают, какой громадный успех имел наш театр у непосредственно воспринимающего спектакли зрителя.

Но успех был смят и оплеван самым яростным врагом всего, что идет с Востока, неким Керром, умеющим ловко скрывать эту свою ненависть «флиртом» с А.В. Луначарским, Бароном[153] и им подобными[154].

Так как вредители нашего успеха количественно взяли верх, реванш был необходим. Поэтому Париж стал для советского театра тем плацдармом, на котором нужно было во что бы то ни стало дать бой Берлину. И мы не ошиблись. Париж действительно стал этим плацдармом. Тут в Париже советский театр получил реванш. Заговорили о высокой культуре советского искусства. Заговорили о том, что и французы должны приняться за переделки классиков (Мольер, Расин, Корнель) по методу советского театра. Этот совершенно исключительный художественный успех нашего театра в Париже, он-то и дал театру возможность получить блестящее предложение из Америки.

Наш успех в Америке впервые открыл доступ в Нью-Йорк советскому революционному театру. Те, кто работают в сторону сближения СССР и USA, пусть скажут, какое значение имеет этот факт в деле чаемого сближения.

Теперь во-вторых: этот аргумент («парижские гастроли вызвали непредвиденные кредитные расходы») отпадает после того, как Вы узнали, на каких условиях подписан мною контракт на Америку, а также после того, как Вы узнали, что не на бюджет государственных театров ложится незначительный дефицит, а он будет покрыт американскими гастролями, организуемыми на гарантии.

Теперь о Sidney Ross'е. Это не импресарио обычного типа, а лицо, известное нашему ВОКСу (он один из активнейших деятелей Общества друзей нашего Союза в Нью-Йорке), о кредитоспособности которого мне удалось (через одного из директоров Eurobank'а[155] в Париже, а именно т. Мурадьяна[156]) получить справку, здесь прилагаемую.

Теперь: мне будет, конечно, задан вопрос: что же будет с ГосТиМом в Москве?

Когда прошедшей весной я выдвинул план разделения театра на две группы (одна отправляется в заграничную поездку, а другая – в поездку по СССР), то т. Колосков[157] всячески пытался проведение этого плана сорвать.

Нам, однако, удалось в конце концов добиться со стороны Главискусства разрешения 2-й группе ГосТиМа отправиться в поездку по СССР.

Практика показала, что план был удачен и что ГосТиМ на исходе 10-го года своего существования вырос и окреп настолько, что может работать двумя группами. И, заглядывая вперед в сезон 1930–1931, можно с совершенной уверенностью сказать, что новый план разделения ГосТиМа на две группы (одна группа направляется в Америку, другая остается в Москве) не представляет из себя решительно ничего утопического.

Советская общественность и наша профорганизация давно подсказывают руководителям ГосТиМа сделать еще более решительную установку на молодняк; в этом отношении мы уже давно в первых рядах: вспомните «Рычи, Китай!» и «Выстрел»[158], обе пьесы подготовлены силами молодых режиссеров и актерского молодняка (с участием только что окончивших курс Гэктемаса[159] и [еще] студентов – школы, руководимой мною и М.М. Кореневым[160] и находящейся в ведении Главпрофобра[161]).

Приглашение 1-й группы ГосТиМа в Америку дает счастливый случай 2-й группе ГосТиМа откликнуться на зов советской общественности и приняться за самостоятельную работу в большем размахе.

Главискусство срывает эту работу.

И еще: в этом году наш театр опять остался без того генерального ремонта, какой признан давно уже срочно необходимым и архитекторами, и всеми техническими комиссиями, которые периодически осматривали театр на протяжении последних трех-четырех лет.

Мы вправе рассчитывать на то, что в отношении ремонта хоть в конце-то театрального сезона 1930–1931 наше здание наконец-то будет поставлено на ближайшую очередь (первый революционный театр идет в хвосте Камерного театра, Театра им. Е.Б. Вахтангова в отношении ремонта).

Если так, сезон 1930–1931 должен закрыться раньше обычного, чтобы ремонт мог начаться ранней весной 1931 года. При этих условиях молодняку (2-й группе ГосТиМа) придется работать над меньшим количеством пьес. Что касается репертуара, то у театра есть достаточное количество рентабельных пьес.

В этом году осенью исполняется 10-летие существования в СССР театра, который в 1920 году первый («Зори»[162]) повел театр по пути агитационных задач партии. В 1927 году исполнилось никем не отмеченное 20-летие деятельности главного инженера производства в качестве режиссера. Если

даты юбилеев принято чем-то отмечать, я вправе (это должно признать мое правительство) отправиться в годовую командировку не как турист, а как глава определенного направления в деле создания революционного театра на основах конструктивизма и как изобретатель, которому нужна поездка в Америку для поднятия своей квалификации.

Почему эта записка несколько запаздывает: после окончания парижских гастролей прошло 1½ месяца. 26 июня закончились парижские гастроли ГосТиМа. Затем 2 недели ушли на ожидание мною денег на лечение. Получил я деньги только 8 июля (телеграмма о том, что они высланы, была 30 мая). Время ожидания денег я использовал на составление бухгалтерского отчета; составление взял на себя один из бухгалтеров нашего в Париже торгпредства. Выехал я на лечение 11 июля. Бухгалтерский отчет был готов окончательно лишь в самом конце июля. В Москву 3 августа я выслал бухгалтерский отчет (Германия, Франция) и материалы к докладу Ф.Я. Кону по просьбе моего заместителя т. Хруцкого и тех вернувшихся из заграничной поездки актеров, которым не выдавали деньги раньше, чем не зачитан будет отчет.

Рассчитывал я лично явиться в Москву в августе, но этого сделать не смогу. Профессор доктор Брюле (специалист по болезням печени) отправил меня к морю отдыхать (депрессия нервной системы, по его мнению, противопоказывала Vichy). Я очень был разбит после парижской работы (запреты, помехи Лоренса[163]). Исполнял к тому же обязанности администратора. Замещал Гольдберга[164], который совершенно растерялся в сложностях иностранной обстановки.

Потом я снова очень серьезно заболеваю (после [*нрзб.*] и Дивильковского[165]) и 7 августа выезжаю, получив добавочную из Москвы, в Vichy.

Только в Vichy, после недельного пребывания здесь, немного оправился после болезни и вот написал это письмо.

Народный артист Республики
Всеволод Мейерхольд

Автограф. Черновик.

РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2826. Л. 1–12.

Частично опубликовано в: Даешь Европу, Мейерхольд! С. 705–707.

ИЗ ПЕРЕПИСКИ ВС.Э. МЕЙЕРХОЛЬДА И ДИРЕКЦИИ ТЕАТРА «ГИЛД» 1930 г.

9

Т. Хёльбурн – Вс.Э. Мейерхольду

4 июля [1930 г.][166]

Уважаемый господин Мейерхольд, высылаю Вам габариты и приблизительный план театра «Бек» (Beck Theatre)[167], в котором мы намерены поставить «Рычи, Китай!». Надеюсь, что эта информация будет достаточной для того, чтоб Вы могли принять решение[168].

Я передала Герберту Биберману, что Вы пришлете ему свой режиссерский сценарий «Рычи, Китая!». Тем не менее я была бы признательна, если бы Вы сообщили, когда сделаете это. И, конечно же, Вы должны сказать, сколько мы должны Вам за эту работу.

Позвольте поинтересоваться, имеете ли Вы уже определенные планы относительно своего приезда в Америку? Я надеюсь, что это у Вас получится. Пожалуйста, напишите мне об этом.

Для меня было огромным удовольствием и привилегией познакомиться с Вами. И это было так любезно с Вашей стороны – попросить меня не забывать Вас! Я очень надеюсь, что в скором времени мы будем иметь честь приветствовать Вас в нашем театре. Хочется верить, что Вы уже оправились от своего недомогания последних дней пребывания в Париже и сейчас отдыхаете в Виши. Я же еду в Испанию.

С самыми теплыми пожеланиями Вам и фрау Мейерхольд,

искренне Ваша,

[*Тереза Хёльбурн*]

Машинопись на англ. яз. Черновик.

Theatre Guild Archive. Series I. Correspondence and Subject Files / Meyerhold, Vsevolod. Beinecke Rare Book and Manuscript Library. YCAL MSS 436. Box 136, folder 3572. Sheet 3[169].

10

Вс.Э. Мейерхольд – Т. Хёльбурн

7 августа 1930 г.

Милостивая госпожа!

Пишу Вам это письмо в поезде. Я направляюсь в Виши из Пляж д'Анде[170], где пробыл с 12 июля по 7 августа. Конечно, я виноват пред

Вами: мне следовало бы сразу сообщить Вам свой новый адрес, как только поселился в Пляж д'Анде. Пожалуйста, простите меня. Надеюсь, что Вы не очень сердитесь на меня за это, – я был болен и поэтому не мог работать.

Я уже связался с Сидни Россом: сначала он приехал ко мне в Пляж д'Анде, а после мы встретились еще раз в Сен-Жан-де-Люз. Мне он сообщил, что сам планирует привезти в Нью-Йорк мою постановку «Рычи, Китай!», – хотя это еще не точно[171]. Данные планы он обсудит с Вами. Я буду ждать от Вас новостей. Если С. Росс передумает продюсировать показ моей постановки «Рычи, Китай!», то тогда я немедленно вышлю текст («manuscript»)[172] именно Вам. Однако, как бы там ни было, я хотел бы знать, сколько мне заплатят за эту работу? Пишите мне, пожалуйста, в Виши «До востребования» (я приеду туда уже завтра) и по-немецки.

С наилучшими пожеланиями,

Всеволод Мейерхольд

P.S. Поскольку официально в паспорте мое имя значится как Всеволод Мейерхольд-Райх, поэтому в рекомендательных письмах и т. д., пожалуйста, обращайтесь ко мне именно так.

Автограф на нем. яз.
Theatre Guild Archive. Series I. Correspondence and Subject Files / Meyerhold, Vsevolod. Beinecke Rare Book and Manuscript Library. YCAL MSS 436. Box 136, folder 3572. Sheets 7–8; перевод с немецкого на английский, машинопись: Sheet 10 (на официальном бланке театра «Гилд»), Sheet 11 (на обычном листе).

11
Т. Хёльбурн – Вс.Э. Мейерхольду

15 сентября 1930 г.[173]

Уважаемый господин Мейерхольд!

Поскольку Ваше письмо дошло до меня с большой задержкой, я сразу же телеграфировала Вам 2 сентября [1930 г.], чтобы Вы больше не спешили с отправкой нам режиссерского сценария своего спектакля «Рычи, Китай!». Мистер Биберман, ставя эту пьесу, не собирается точно следовать во всем Вашим сценическим решениям, и, следовательно, в Ваших подробных режиссерских указаниях уже нет у него необходимости. Очевидно, что нам следует по-своему адаптировать текст пьесы к нашей аудитории, а постановку – к специфике нашего актерского состава и

сцены. Мы уже начали репетиции спектакля, чтобы не затормозить выпуск последующей постановки. Поэтому мы в любом случае не могли ждать Вашего отправления. Мне очень жаль, что я лишний раз побеспокоила Вас своей просьбой.

Я счастлива, что Вы и вся Ваша труппа планируете приехать в Нью-Йорк, и надеюсь, что Вы сможете увидеть нашу постановку [«Рычащий Китай»]. Ничего страшного, если Вы не успеваете к нам приехать до ее премьеры, хотя Ваша помощь и советы были бы очень полезны.

Я уже обсуждала с мистером Россом возможность Вашей режиссерской работы в нашем театре. К сожалению, он ответил, что вряд ли сможет это организовать.

С самыми теплыми пожеланиями,
с уважением,
исполнительный директор

[*Тереза Хёльбурн*]

Машинопись на англ. яз.
Черновик.
Theatre Guild Archive. Series I. Correspondence and Subject Files / Meyerhold, Vsevolod. Beinecke Rare Book and Manuscript Library. YCAL MSS 436. Box 136, folder 3572. Sheet 12.

ИЗ ПЕРЕПИСКИ СИДНИ РОССА С ГЕНРИ ДЕЙНОЙ
1930 г.

12
С. Росс – Г. Дейне

Sidney Ross. 22 East 55th Street, New York

25 сентября 1930 г.

Уважаемый профессор Дейна!

Я давно знаю о вашем огромном интересе к Театру Мейерхольда. Когда я представил мистеру Оливеру Сейлеру[174] (который участвует в моем проекте) список возможных участников [организации гастролей ГосТиМа в США], ваше имя в нем было одним из первых.

Дата приезда Мейерхольда и репертуар его пьес будут определены только через несколько недель. С большой радостью я предоставлю вам эту информацию, как только данные вопросы будут решены.

Уверен, что имеющиеся у вас материалы о Мейерхольде представляют для нас большую ценность, поэтому я попросил мистера Сейлера держать с вами тесную связь.

Если вы планируете в ближайшее время приехать в Нью-Йорк, то я с радостью обсудил бы все детали с вами лично.

Было весьма любезно со стороны нашего общего друга Кеннета Макгоуэна[175] дать вам мой адрес, я рад, что вы воспользовались этим. С нетерпением жду встречи с Кеннетом после его возвращения из Бостона[176], поскольку он, вероятно, уже увидел некоторые фотографии Мейерхольда и его постановок из вашей коллекции.

Искренне ваш,

Сидни Росс

Подпис. маш. текст на англ. яз.
Houghton Library, Harvard University. Collection: Henry Wadsworth Longfellow Dana Papers on Soviet Theater and Film and University Lecture Notes. Series I. Research files: Correspondence. Call Number: MS Thr 402. Box: 3. Item: 184. Sheet 5.

13

С. Росс – Г. Дейне

Sidney Ross. 22 East 55th Street, New York

9 октября 1930 г.

Уважаемый профессор Дейна!

Согласно нашим настоящим планам, Театр Мейерхольда должен начать свои выступления в Нью-Йорке в начале января [1931 г.]. Сам он с супругой может приехать в Америку на несколько недель раньше труппы.

К показу у нас рассматриваются следующие его восемь постановок:

«Ревизор»

«Лес»

«Великодушный рогоносец»

«Рычи, Китай!»

«Мандат»

«Горе уму»

«Клоп»

«Командарм 2»

Спектакль «Рычи, Китай!» может быть исключен из списка, потому что скоро в театре «Гилд» будет осуществлена собственная постановка этой пьесы[177].

Конечно же, я был бы очень признателен за любые предложения относительно репертуара Мейерхольда.

Мы еще не получили ни официального разрешения от Российского правительства на его отъезд, ни одобрения от американских властей на получение виз для въезда к нам, а также пока не полностью обеспечили свое страхование. Однако мы надеемся, что все это будет сделано в ближайшие несколько недель.

Глубоко ценю ваш интерес и сотрудничество!

Искренне ваш,

Сидни Росс

Подпис. маш. текст на англ. яз.

Houghton Library, Harvard University. Collection: Henry Wadsworth Longfellow Dana Papers on Soviet Theater and Film and University Lecture Notes. Series I. Research files: Correspondence. Call Number: MS Thr 402. Box: 3. Item: 184. Sheet 6.

14

С. Росс – Г. Дейне

Sidney Ross. 22 East 55th Street, New York

26 ноября 1930 г.

Уважаемый профессор Дейна!

Я очень ценю Ваш огромный интерес и идеи, которые содержатся в Вашем письме от 24 ноября [1930 г.][178]. К сожалению, шансов на визит Мейерхольда в Америку в этом сезоне становится все меньше и меньше. Окончательное решение будет принято через десять дней, и Вы сразу же будете проинформированы.

Хотя гастроли Мейерхольда, скорей всего, придется отложить до следующего сезона, у меня все же есть еще одна интересная идея на этот сезон, связанная с Россией. Я рад сообщить Вам об этом строго конфиденциально.

В январе [1931 г.] мы организовываем проект с участием Владимира Немировича-Данченко, который будет режиссером постановки «Воскресения» Толстого на английском языке[179]. Это совершенно новая инсценировка романа, сделанная самим господином [Немировичем-]

Данченко и шедшая в прошлом сезоне на сцене в Москве[180]. Мне сказали, что эта постановка имела большой успех и признана одной из лучших работ Московского Художественного театра за всю его историю.

Единственное упоминание об этой постановке в американской прессе, которое мне удалось найти, – это небольшая заметка московского корреспондента в газете «Нью-Йорк санди таймс» в июне прошлого года. Вполне возможно, что Вы, профессор Дейна, располагаете какой-либо информацией об этой постановке. Если так, то прошу Вас сообщить мне об этом вместе с Вашим мнением о ней. Понимаю, что сложно в письме в двух словах передать свои ощущения. Тем не менее я буду Вам благодарен за любую информацию. В течение следующих двух недель или, быть может, чуть позже я буду точно знать, продвигается ли проект с [Немировичем-] Данченко или нет.

С наилучшими пожеланиями,

искренне Ваш,

Сидни Росс

Подпис. маш. текст на англ. яз.

Houghton Library, Harvard University. Collection: Henry Wadsworth Longfellow Dana Papers on Soviet Theater and Film and University Lecture Notes. Series I. Research files: Correspondence. Call Number: MS Thr 402. Box: 3. Item: 184. Sheets 3–4.

15

Г. Дейна – Вс.Э. Мейерхольду

Cambridge School of the Drama.

Rogers Building, Broadway and Cambridge Street.

Cambridge, Massachusetts. University 5709[181]

21 октября 1930 г.

Дорогой тов. Мейерхольд!

Мне очень приятно слышать, что наконец-то Вы замышляете ехать в Америку. Вы, вероятно, помните, что я был в Москве в 1927–1928 г. Вы были очень добры ко мне, приглашая меня на все пьесы и дав мне много фотографий.

Теперь я желаю помочь Вам чем только могу в обмен.

Мистеры Sidney Ross и Oliver Sayler просили меня писать статьи в связи с пьесами, которые Вы намереваетесь играть здесь, что я с величайшим удовольствием выполню.

Я видел следующие пьесы: «Ревизор», «Лес», «Великодушный рогоносец», «Рычи, Китай!», «Мандат» и «Горе уму». Пьесы «Клоп» и «Командарм № 2» я еще не видел. Было бы ли возможным прислать мне фотоснимки этих двух пьес? Это будет необходимым [sic!] иметь их для иллюстрации статей.

Я читал и перевел «Клопа», но я ничего не знаю о содержании «Командарма». Сумели бы Вы прислать мне также текст или либретто пьесы «Командарм № 2»?

Заранее благодарен Вам очень.

С почтением,

H.W.L. Dana

Подпис. маш. текст.

РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1480. Л. 2.

ИЗ ПЕРЕПИСКИ ВС.Э. МЕЙЕРХОЛЬДА И С. РОССА
1930 г.

16
Вс.Э. Мейерхольд – С. Россу

1 июня 1930 г.

Гостиница «Георг V»[182]

Париж

Милостивый государь, мистер Росс.

В рассуждении различных сумм, которые Вы уплатили мне, а также других преимуществ, я настоящим выражаю свое согласие на предоставление Вам исключительного опциона на мою личную работу, так же как и на работу всей руководимой мною труппы, находящейся в настоящее время в Европе и состоящей приблизительно из 30 человек, – в области театральных и кинопостановок. Этот опцион касается только Англии и САСШ[183], и я не должен вступать в какие бы то ни было соглашения, касающиеся Англии и САСШ, с каким-либо иным импресарио, пока этот опцион не аннулирован по обоюдному соглашению.

Я должен получать в Англии за мою работу и за работу моей труппы не менее 300 фунтов стерлингов в неделю, а в Соединенных Штатах не менее 3 000 долларов в неделю; число спектаклей, имеющих состояться в каждой стране, должно быть обусловлено позже. Я должен обеспечить полный подбор декораций, костюмов, реквизита и прочего

оборудования, необходимых для представлений, имеющих состояться под моим руководством в вышеозначенных странах, а Вы должны оплатить стоимость перевозки и транспорта труппы и декораций; прочие детали будут установлены позже.

Уважающий Вас,

Всеволод Мейерхольд

Маш. копия.

РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 110. Л. 87.

17

Вс.Э. Мейерхольд – С. Россу

28 июня 1930 г.

Париж

(Франция)

Гостиница «Принц Уэльский»[184]

Г-ну Сидни Россу

Милостивый государь, настоящим подтверждаю мое соглашение с Вами, в котором вследствие того, что Вы уплатили театру известную сумму денег вследствие того, что Вы согласились сделать заем, а также вследствие других преимуществ я согласился предоставить Вам исключительный опцион на сроки и условиях, установленных ниже и состоящих в следующем:

1) Моя личная работа в качестве режиссера, а также работа моей жены, г-жи Мейерхольд (известной под псевдонимом Зинаида Райх);

2) Работа всей театральной труппы, состоящей приблизительно из тридцати человек, руководимых мною (артистов Московского государственного театра), в том виде, в каком эта труппа ныне составлена или будет составлена впоследствии.

Названный опцион действителен для всех видов театральных представлений и кинопостановок. Названный опцион обнимает как личную мою работу, так и работу названной труппы на срок пяти лет, начиная с даты сего соглашения, и может быть Вами использован в любое время в течение названного периода по извещению меня по моему адресу письменно или телеграфно.

Названный опцион обнимает деятельность всякого рода, как мою лично, так и названной труппы, в пределах Северной Америки и Великобритании.

Настоящим я обязуюсь в течение пятилетнего периода этого контракта (без Вашего письменного согласия) не выполнять никаких работ в качестве режиссера или в связи с театральными представлениями или кинопостановками по заданию какого бы то ни было иного лица, фирмы или корпорации на вышеуказанных территориях, также обязуюсь не разрешать означенной труппе (без Вашего письменного согласия) участие в спектаклях или кинопостановках или в работе такого рода по заданию иных лиц на указанных территориях; в случае, однако, если я в какой-либо момент по истечении двух лет с даты настоящего соглашения получу от какого-либо другого лица предложение на ангажемент в пределах указанных стран, я обязуюсь письменно известить Вас (по адресу Вашей конторы в Нью-Йорке) об указанном предложении и об условиях такового; и поскольку Вы в течение 60 дней по получении моего извещения не согласитесь ангажировать меня и указанную труппу на условиях, по крайней мере, одинаковых с условиями, предоставленными согласно упомянутого предложения, я буду свободен принять это предложение.

Далее я обязуюсь (без Вашего письменного согласия) не вступать ни в какие договорные отношения или иные сделки в течение упомянутого периода, на который предусмотрена работа моя лично или указанной труппы на упомянутых выше территориях, а также не давать моего согласия или распоряжения на пользование моим именем или именем указанной труппы в связи с подобными представлениями или иным образом на указанных территориях.

В случае, если Вы воспользуетесь указанным опционом относительно работы моей, а также указанной труппы, я согласен сам выполнять такую работу и предложить упомянутой труппе выполнить такую работу, когда это будет необходимо или когда Вы сочтете это желательным; в этом случае Вы обязуетесь за таковую работу мою и указанной труппы уплачивать сумму не менее 300 фунтов стерлингов в неделю в пределах Великобритании и не менее 3 000 долларов в неделю в Северной Америке и сверх того сумму, равную в каждом случае 10 % с чистой прибыли со всех представлений. Таковая чистая прибыль определяется после вычета всех расходов, какого бы характера они ни были, в связи с означенными представлениями, включая (однако без ограничения вышеизложенного) указанное вознаграждение, уплачиваемое за мою личную деятельность и за работу указанной труппы, все другие виды заработной платы и комиссий, расходы по путешествию, анонсы и рекламу, наем театров и прочие обычные расходы.

Я обязуюсь доставить за свой счет полный и соответствующий подбор декораций, костюмов, реквизита и все прочее оборудование, необходимое для представления спектаклей, которые должны быть сыграны согласно сего.

В дополнение предыдущего Вы обязаны уплачивать нормальные расходы по перевозке и транспорту как меня лично и указанной труппы, так и всех декораций, имущества и т.д. от любого европейского порта до страны, в которой таковые представления будут иметь место.

В случае, если Вы воспользуетесь вышеуказанным опционом относительно меня лично в качестве режиссера без указанной труппы, – условия моего вознаграждения должны быть установлены по взаимному соглашению между нами.

Если означенный выше опцион будет использован по отношению к указанной труппе, все детали относительно представлений имеют быть установлены по взаимному соглашению между нами, включая выбор спектаклей, имеющих быть предоставленными, количество представлений и т.д.

Принимая во внимание специфический характер работы, которая согласно сего будет выполняться мною и указанной труппой, настоящим выражаю свое согласие на то, что в случае какого бы то ни было нарушения настоящего опциона с моей стороны Вы имеете право на полное освобождение от контракта с сохранением права принимать меры, вызываемые обстоятельствами.

Каждый из названных опционов может быть переуступлен Вами другому лицу, особенно Sidross Production Inc. of New York, – учреждение, большинство акций которого принадлежит Вам.

Настоящий опцион должен быть заменен договором, заключенным в Нью-Йорке, который должен быть составлен и толкован в соответствии с этим, и всякие споры, могущие возникнуть по сему контракту, подлежат действию законов штата Нью-Йорк.

Искренно уважающий Вас

Всев. Мейерхольд

Маш. копия.

РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 110. Л. 94–95.

18

Вс.Э. Мейерхольд – С. Россу

28 июня 1930 г.
Париж
Гостиница «Принц Уэльский»

Г-ну Сидни Россу

Милостивый государь, настоящим подтверждаю получение суммы в 35 000 франков, которую Вы одолжили мне для уплаты различных обязательств, возникших в связи с недавними представлениями в Париже Московского государственного театра им. Вс. Мейерхольда, в каковых представлениях Вы были заинтересованы. Этот заем является частью опциона, который я сегодня предоставил Вам на работу мою и труппы указанного Московского государственного театра. Однако этот заем должен быть погашен мною независимо от того, используете ли Вы означенный опцион или нет.

Настоящим я вручаю Вам мою расписку в получении этого займа и в качестве обеспечения такового даю Вам в залог выписанную на мое имя и переданную мною Вам расписку склада Ch. Wouters, 15 Rue Martel, Paris[185] на декорации, костюмы и реквизит для двух постановок[186] указанного театра. Декорации, реквизит и т.д. для третьей постановки[187] я также настоящим передаю Вам в залог в качестве обеспечения за указанный заем и согласен доставить расписку склада в возможно скором времени.

Настоящим я гарантирую, что все указанное имущество не задолжено ранее и не является предметом какого бы то ни было спора, и я настоящим уполномочиваю Вас в случае, если я буду не в состоянии уплатить в должный срок по означенной расписке, располагать указанным имуществом или складочными квитанциями на таковое в таком порядке и на таких условиях, как Вы сочтете полезными.

Я далее согласен платить за все расходы в связи с хранением указанного имущества, включая страхование, перевозку и т.д. и все таможенные пошлины; все другие платежи, которые Вы обязаны будете производить, равным образом обеспечиваются указанным имуществом и т.д. и означенными складочными квитанциями.

Прочел и одобрил
Всеволод Мейерхольд

Г-ну Всеволоду Мейерхольду

Париж
Франция

Настоящим подтверждаю получение указанной выше расписки и квитанции склада Ch. Wouters и обязуюсь по уплате в срок по означенной расписке и всех расходов, выдать Вам обратно складочную квитанцию.

Сидни Росс

Маш. копия.
РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 110. Л. 96.

19

[*Расписка Вс.Э. Мейерхольда*]

28 июня 1930 г.
Париж (Франция)

Первого [апреля – *зачеркнуто*] октября 1930 г. или ранее обязуюсь уплатить Сидни Россу или по его приказу сумму в тридцать пять тысяч франков, полученных наличными.

Маш. копия.
РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 110. Л. 101;
другая копия: Л. 102;
автограф, черновик: Л. 100.

20

Выписки из писем С. Росса Вс.Э. Мейерхольду[188]

В письме от 22 августа 1930 г.:

«Рассмотренный нами репертуар очень подходит для Нью-Йорка и включает следующие пьесы: “Ревизор”, “Лес”, “Великодушный рогоносец”, “Горе уму”, “Клоп”, “Командарм 2”, “Мандат” и “Рычи, Китай!”».

В письме от 12 сентября 1930 г.:

«Вчера я беседовал с т. Сквирским[189], который является представителем СССР в Америке, и он обещал мне, что сделает все необходимое, чтобы советское правительство выдало паспорта всей Вашей труппе в Москве, а также обещал, что предпримет шаги к устройству здесь выставки “театральных достижений”. Я считаю, что устройство здесь театральной

выставки вызовет интерес и поможет успеху Вашей труппы. Русско-Американский Институт[190] обещает полное свое содействие этой выставке».

В письме от 16 сентября 1930 г.:

«1 октября наступит срок платежа по векселям на сумму 35 тысяч франков, выданных под залог Ваших декораций, находящихся в Париже на складе. Я отсылаю все документы в Главное Отделение Chase Bank в Париже, 41 Rue Cambon, куда Вам следует обратиться по вопросу о платеже».

В письме от 3 октября 1930 г.:

«В ближайшие несколько дней я высылаю Вам все необходимые документы, которые требуются профсоюзом для оформления разрешения поездки Вашего театра сюда. На днях у меня назначено свидание с председателем Амторга[191] тов. Богдановым[192] с целью урегулировать некоторые вопросы, связанные с прибытием Вашего театра сюда.

Хочу сообщить Вам, что премьера пьесы “Рычи, Китай!” на английском языке состоится в Гилд-театре в конце этого октября месяца. Кроме того, в этом сезоне принят к постановке на английском языке “Ревизор”. Ходят слухи также, что и “Великодушный рогоносец” будет принят к постановке в этом сезоне, вот почему я стараюсь купить американское право на постановку “Великодушного рогоносца”, чтобы предупредить эту постановку до прибытия сюда Вашего театра.

Железнодорожный проезд и пароходный проезд Ваш, Зинаиды Николаевны и всей труппы Вашего театра от Москвы до Нью-Йорка и обратно я принимаю на свой счет.

Кроме этого, в качестве аванса для расходов в пути для всей труппы я выдам сумму в 15 тысяч франков».

Маш. копия.

РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 110. Л. 110.

21

Вс.Э. Мейерхольд – С. Россу

15 сентября 1930 г.
Париж

Многоуважаемый Sidney Ross,

1. Необходимость отправиться в Москву до отплытия в Америку вызвана следующими обстоятельствами: те лица, от которых зависит

разрешение на выезд Государственного театра моего имени в Америку, находились в отпуску (июль, август), и мне не удалось с помощью переписки с Москвой сделать все, чтобы дело наше было урегулировано так, как это было бы наиболее полезно для дела. В те дни, когда я писал Вам о намерении нашем отбыть в Америку в сентябре с тем, чтобы труппа моя могла выехать в октябре, мне казалось, что я успею из Франции с помощью переписки с Москвой обо всем договориться с главками[193] нашими по этому делу, и мое появление в Москве мне не казалось обязательным. Потом, когда переписка моя не давала желательных результатов, необходимость отъезда в Москву стала неизбежной.

2. Из Москвы мне легче и быстрее будет договориться с Вами, так как переписка будет идти только с двух точек (Москва – Нью-Йорк), а не с трех точек (Нью-Йорк, Париж, Москва). Вы отлично понимаете, конечно (это явствует из того, что Вы послали в ВОКС от American-Russian Institute for Cultural Relations with Soviet Union письмо с просьбой о содействии отъезду нашего театра в Нью-Йорк; об этом мы, кроме того, говорили много раз во Франции), что отъезд театра не может состояться, если на отъезд не будет разрешения со стороны нашего правительства. Сначала к этому делу у лиц, от кого разрешение зависит, был некоторый скепсис, но мне удалось уже добиться того, что обсуждение этого вопроса в Москве, когда я возвращусь туда, будет протекать в более благоприятной атмосфере. У меня полная уверенность в том, что в Москве я не встречу возражений к тому, чтобы наш театр отправился в Нью-Йорк в этом сезоне. Но

3. Предварительный опцион, мною здесь подписанный в том виде, как он составлен, не будет достаточен для Главискусства к тому, чтобы труппу отпустить, а должен быть заменен контрактом, снабженным большим количеством деталей. Вот почему я был удивлен, получив от Вас в письме Вашем от 22 августа извещение, что Вы считаете этот опцион достаточным, что Вы оставите его без изменений. Не в том смысле я поднял вопрос о замене опциона контрактом, что меня интересует формальный момент; я поднял этот вопрос только потому, что: во-первых, все содержание опциона говорит за то, что он должен быть заменен контрактом, а во-вторых, потому что в опционе, составленном, как Вы помните, на скорую руку, не был предусмотрен ряд деталей, отсутствие которых может стать для моего правительства препятствием к его утверждению.

4. О каких же деталях идет речь: а) по законам нашего Союза, Главискусство не будет иметь право утвердить контракт, если таковой

не будет предварительно визирован в нашем профессиональном союзе, защищающем интересы трудящихся. По опыту нашего выезда в Германию мы знаем, что прежде всего профессиональный союз требовал от немецкого нашего менеджера внесения в депозит нашему полпредству в Берлине определенной суммы денег (гарантия) в обеспечение безболезненного завершения всех обязательств, взятых на себя в отношении театра менеджером; б) в опционе сказано, что труппа транспортируется в Нью-Йорк за Ваш счет от любого порта Европы, но я уверен, что до порта Европы Главискусство не согласится труппу и декорации отправлять за наш счет; транспортирование их, быть может, до порта также должно быть произведено за Ваш счет; в) ничего не сказано об обратном доставлении труппы в Москву по окончании гастролей; г) сказано, что труппа будет доставлена в Нью-Йорк обычным порядком, но не сказано, каким же именно: в каком классе; д) список пьес должен быть включен в контракт; е) не указано, в каком размере будет выдан аванс труппе (как Вы, конечно, сами понимаете, необходимы деньги в дороге на многие нужды); и т.д. и т.п.

5. Когда я подписывал предварительное условие (опцион), которое обоими нами понималось лишь как база для дальнейших уточнений его основ, я понимал дело так, что при превращении его в контракт, незыблемым должно было оставаться то, что речь в этом опционе идет о моем театре, о моих продукциях в нем и о том ансамбле, который признается мной качественно хорошим (он апробирован Москвой, Парижем, Берлином), и меня крайне удивляет сообщение Ваше о том, что мое имя и сила коллектива моего еще не достаточны для завербования нужного Вам количества пайщиков для организуемого Вами картеля и что Вы хотите обязательно иметь в составе моей труппы либо Чехова, либо Ильинского. Я по другим соображениям упоминал Вам имя Чехова, которого мне действительно хочется втянуть в мой коллектив, но Чехов не хочет в Америку (я списывался с ним и получил уже от него отрицательный ответ). Что касается Ильинского, то только после свидания с ним в Москве я буду иметь возможность Вам твердо сказать: будет он или нет с нами в Америке. Я бы никогда, зная его антиколлективистический характер[194], не решился обещать его кому бы то ни было после его неожиданного и ничем не оправданного отказа приехать в Париж для участия в спектакле «Великодушный рогоносец». У меня имеются, однако, сведения, что Ильинский не покинул нашего театра, и я полагаю, мне удастся с ним договориться о поездке в Америку.

6. В настоящее время, судя по последней переписке Вашей с нами через Newman'a[195], Вы как будто более склонны к тому, чтобы из двух комбинаций: «Мейерхольд + его труппа» или «только Мейерхольд» выбрать последнюю. Считаю необходимым указать (я говорил об этом с американцами), что именно теперь, когда в Нью-Йорке чуть ли не три театра собираются ставить «Ревизора» на английском языке[196], для победы Вашей в этом состязании необходимо показать именно наш ансамбль, то есть играть «Ревизора» на русском языке в моей интерпретации, полное цветение которой в этом спектакле произошло всецело благодаря талантам моих актеров, усовершенствовавших мой замысел большой актерской работой от спектакля к спектаклю (не надо забывать, что «Ревизор» сыгран этой труппой не менее двухсот раз).

7. Вот почему я в последней своей телеграмме к Вам так решительно воспротивился предоставлять свое сочинение (adaptation) нового варианта «Ревизора» для перевода на английский язык в настоящий момент. Потом, когда моя труппа уже покажет нашу работу американскому зрителю, после этого, конечно, американские театры будут играть исключительно мою переделку, и после того как я покажу свою работу с моими актерами, не исключена возможность работы с американскими актерами, но это только после наших гастролей.

8. В письме Вашем от 22 августа Вы пишете: «дополнительно к выданному уже Вам в Париже авансу еще 15 000 франков будет находиться в банке в Париже». Во избежание каких бы то ни было недоразумений считаю необходимым внести поправку в эту сделанную Вами формулировку денежных отношений между Вами и Государственным театром моего имени. Любезно предоставленная Вами взаимообразно Государственному театру моего имени сумма денег никогда не рассматривалась как аванс, а именно как сумма, данная Вами взаимообразно, ибо если бы это был аванс, то Вам не пришлось бы в обеспечение своевременного и полного возвращения суммы, выданной Вами в Париже театру (кстати: не «мне», как Вы об этом пишете, 10 000 франков в организационном периоде и 25 000 франков в конце гастролей, а мне как Директору театра для передачи театру), хранить квитанцию на имущество, находящееся у Wouters'a.

9. Так как 1 октября – срок, по какой Wouters'ом принято на хранение наше имущество, Wouters уже устроил так, что срок этот пролонгирован до начала ноября.

10. Устройство театральной выставки возможно. По приезде моем в Москву приступлю к организации и этого дела.

11. Из Москвы вышлю фотоматериал, афиши, материал для рекламы театра в прессе.

Маш. копия.
РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 110. Л. 111–113;
автограф, черновик: л. 114–118.

ИЗ ПЕРЕПИСКИ ВС.Э. МЕЙЕРХОЛЬДА И ТОРГОВОГО ПРЕДСТАВИТЕЛЬСТВА СССР ВО ФРАНЦИИ (ПАРИЖ) 1931 г.

22

Вс.Э. Мейерхольд – Торговому представительству СССР во Франции

Телеграмма в Торгпредство в Париж*.

16 февраля 1931 г.

Все документы, касающиеся платежа по векселям на сумму 35 тысяч франков, выданных Сидни Россом под залог наших декораций, находящихся в Париже на складе у Wouters, Сидни Росс передал в Главное отделение Chase Bank в Париже 41 Rue Cambon, куда следует обратиться по вопросу о платеже. Просите Chase Bank известить Сидни Росса.

В. Мейерхольд

Исполнено. Телеграмма дана торгпредству с просьбой сообщить о переводе денег. [Подпись *нрзб*.]**

Автограф, черновик.
Без подписи.
РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 110. Л. 53.

23

Торговое представительство СССР во Франции – ГосТиМу

Union Des Républiques Socialistes Soviétiques,
Représentation commerciale en France, Service:
Учраспред, 25, Rue De La Ville L'Evêque, Paris (8*)

24 февраля 1931 г.

---

* Дописано сверху рукой Вс.Э. Мейерхольда.

** Написано в нижнем левом углу поверх текста телеграммы.

Тов. Белиловскому[197]

Мы получили Вашу телеграмму относительно отправки Вашего имущества в Москву. Дело в том, что полученные от Вас 57 тысяч франков, из которых 22 тысячи франков уплачиваем фирме «Wouters», а остальные 35 тысяч франков мы должны, по Вашей непонятной телеграмме, перевести Сидни Россу.

Мы здесь наводим ясность в это дело, так как есть обстоятельства, которые затрудняют выполнить Ваше поручение.

Может быть, Вы сообщите подробнее относительно векселей на 35 тысяч франков. Что же касается отправки Вашего имущества в Москву, то денег Вы на отправку не прислали. Мы Вам писали, что отправка будет стоить 9 тысяч франков, но если мы отправим другим путем, то обойдется в 6 тысяч франков, не считая мелких расходов по перевозке и упаковке некоторых вещей. Срочно дайте ответ – пришлете ли Вы деньги на перевозку или нет. В зависимости от этого мы и можем что-нибудь предпринять.

Управ. делами Торгпредства во Франции

И. Марков

Подпис. маш. текст.

РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 110. Л. 55.

24

ГосТиМ – Торговому представительству СССР во Франции

24 февраля 1931 г.

Сообщаем, что 9 000 франков, необходимых Вам на оплату расходов, связанных с переброской нашего имущества, находящегося на хранении у фирмы «Вутерс», переведены сегодня по телеграфу.

В дополнение к нашей телеграмме сообщаем, что квитанция фирмы «Вутерс» о принятии от театра на хранение его имущества была передана Сидни Россу в обеспечение взятых у него заимообразно 35 000 франков. Упомянутую квитанцию Сидни Росс передал в главное отделение Чейз-Банк[198] в Париже (41 Rue Cambon), куда и следует внести 35 000 франков, получить квитанцию фирмы «Вутерс» на имущество театра.

Одновременно просим через Чейз-Банк известить Сидни Росса об уплате ему долга театром.

Адрес Сидни Росса (для каблограммы): Rostex New York по удешевленному тарифу LCD.

Имущество просим отправить с таким расчетом, чтобы оно было в Москве не позже 1 мая с. г., так как оно необходимо для гастролей театра по СССР.

<…>

И. о. директора-распорядителя *В. Белиловский*

Бухгалтер *И. Фролов*

Маш. копия.

РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 110. Л. 59.

25

Торговое представительство СССР во Франции – ГосТиМу

Union Des Républiques Socialistes Soviétiques,

Représentation commerciale en France, Service:

Учраспред, 25, Rue De La Ville L'Evêque, Paris (8*)

31 марта 1931 г.

Вниманию т. Белиловского

Согласно Вашей телеграфной просьбе, мы дали распоряжение Эробанку[199] о выкупе тратт[200], домицилированных[201] в Чейз-Банке в сумме франков 35 000.

Получив затем Ваше письмо 10 марта с. г., объясняющее нам, что франков 35 000 следует перевести в Чейз-Банк, Париж, в обмен на квитанцию, выданную в свое время фирмой «ВУТЕРС» в принятии от Театра Вс. Мейерхольда его имущества на хранение и передачу этим последним СИДНИ РОССУ в обеспечение взятых у него взаимообразно франков 35 000.

Сегодня мы опять получили письмо от Эробанка, сообщающего нам, что никакой квитанции в Чейз-Банке, Париж, не имеется, и Банк ждет инструкций по поводу переведенных ему франков 35 000.

На основании изложенного немедленно просим сообщить, как же нам, в конце концов, поступить с указанной суммой.

И. Марков

Подпис. маш. текст.

РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 110. Л. 68.

26

ГосТиМ – Торговому представительству СССР во Франции

24 апреля 1931 г.

Т. Маркову И.

Государственный театр им. Вс. Мейерхольда приносит большую благодарность за помощь, оказанную в деле получения и отправки конструкций театра из Парижа в Москву, и просит прислать отчет в израсходовании переведенных Вам сумм:

Frs 22 056 – Фирме «Вутерс»

Frs 35 000 – С. Россу

Frs 4 405 – [*пропуск*]

Одновременно просим сообщить, что из себя представляют суммы по дебет-авизам[202]: № 1175307 Frs 160; № 3175304 Frs 1 659,40; № 2075311 Frs 4 313,55, – а именно – расходы, произведенные из перечисленных Вам сумм или сверх таковых.

Директор-распорядитель

В. Белиловский

Бухгалтер

И. Фролов

Автограф с подписями.

РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 110. Л. 73.

КОММЕНТАРИИ

Вступительная статья

1 *Росс Сидни* (Ross Sidney, наст. фам. Розенцвейг) – американский антрепренер, один из наиболее активных членов Американского общества культурного сближения с СССР (American Society for Cultural Relations with Russia). Не путать Сидни Росса с *Сидни Розенцвейгом* (Rosenzweig Sidney; 1902–1964), филантропом, членом Кружка друзей «Габимы», который упоминается в одном из писем 1927 г. актрисы Л.М. Пудаловой (см.: Скитания «Габимы»: Из писем Л.М. Пудаловой (1926–1928) / Публ., вступ. статья и коммент. В.В. Иванова // Вопросы театра: Proscaenium. 2021. № 3/4. С. 438, 446). К сожалению, подобную ошибку допускает исследователь С.Г. Сбоева в своей книге (см.: *Сбоева С.Г.* Таиров. Европа и Америка: Зарубежные гастроли Московского Камерного театра. 1923–1930. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2010. С. 645). Краткую биографию и характеристику театральной деятельности Росса см.: *Гудков М.М.* «Человек советской ориентации» – американский импресарио Сидни Росс // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2024. № 3. С. 106–127.

2 «*Иль де Франс*» (Île-de-France) – французский океанский лайнер, введенный в эксплуатацию в 1927 г.

3 Meyerhold Company to Play Here in Fall (Sidney Ross Cables He Will Offer Soviet Director and His Actors in Repertoire) // New York Times. 1930. 25 July. P. 9. Здесь и далее перевод публикатора.

4 *Жемье Фирмен* (Gémier Firmin; 1869–1933) – французский актер, режиссер и театральный деятель, создатель Национального народного театра в Париже.

5 *Питоев Жорж* (Pitoëff Georges, при рождении Питоян Геворг Ованесович; 1885–1939) – русский и французский актер и театральный режиссер армянского происхождения. Он был первым режиссером, по-настоящему познакомившим французов с драматургией А.П. Чехова.

6 *Жуве Луи* (Jouvet Louis; 1887–1951) – французский актер и режиссер, самый последовательный ученик Ж. Копо. Директор Театра Елисейских Полей (Théâtre des Champs-Élysées; 1922–1934), участник некоммерческого режиссерского театрального объединения «Картель четырех» (Cartel des Quatre; 1927–1940). Один из членов Почетного комитета по организации гастролей ГосТиМа в 1930 г. Мейерхольд познакомился с Л. Жуве в первую постреволюционную поездку в Париж в 1926 г.

7 *Дюллен Шарль* (Dullin Charles; 1885–1949) – французский актер и театральный режиссер, один из самых прославленных учеников Ж. Копо. С 1907 г. работал актером в театре «Одеон» (Théâtre de l'Odéon) у А. Антуана, затем последовало сотрудничество с Ж. Копо и Г. Бати. В 1922 г. открывает в Париже свой собственный театр «Ателье» (Théâtre de l'Atelier), который возглавляет до 1940 г.

8 Гастроли ГосТиМа во Франции, которые состоялись с 16 по 24 июня 1930 г., сразу же после Германии, не были разрешены Наркомпросом и организовывались Мейерхольдом на месте. Существенную роль в их реализации помимо С. Росса сыграла помощь французских театральных деятелей, составивших так называемый Почетный комитет, в который вошли Ф. Жемье, Л. Жуве, Г. Бати, Ж. Питоев и Ш. Дюллен. Подробнее об этом см.: Мейерхольд и Франция / Публ., вступ. статья и коммент. О.Н. Купцовой // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 4 / Ред.-сост. В.В. Иванов. М.: Индрик, 2009. С. 760–770; далее: Мейерхольд и Франция.

9 *Dunne Jr. F.P.* Meyerhold's Russian Troupe Due Next Winter Under Ross's Direction // World. N. Y., 1930. 25 July. P. 4.

10 *Дельсарт Франсуа* (Delsarte François; 1811–1871) – французский певец, вокальный педагог и теоретик сценического искусства. Разработал собственную систему подготовки актера, выявляя взаимодействие телесной экспрессии и духовной жизни. В своей сценической теории исходил из того, что только жест, освобожденный от условности и стилизации, способен правдиво передать все нюансы человеческих переживаний.

11 *Martin J.* How Meyerhold Trains His Actors. The Distinguished Russian Producer, Expected Here Soon, Would Banish Emotion from the Theatre // Theatre Guild Magazine. 1930. Nov. Vol. VIII, no. 2. P. 26.

12 *Пикон-Валлен Б.* Необходимая составляющая // Мейерхольд, режиссура в перспективе века = Meyerhold, la mise en scene dans le siècle: Материалы конф. Париж, 6–12 ноября 2000 г. / Ред.-сост. Б. Пикон-Валлен, В.А. Щербаков. М.: ОГИ, 2001. С. 26.

13 *Снегов Леонид* (1883–1974) – актер, режиссер. Родился в еврейской семье на юге Российской империи, в Херсоне. Эмигрировал вскоре после прихода к власти большевиков. Проработав несколько лет актером в Европе (Польша, Германия и Франция), в 1920 г. он перебрался в США, где сначала играл роли на идише в Еврейском художественном театре

(Yiddish Art Theatre), а с 1926 г. занялся режиссурой – поставил на Бродвее несколько спектаклей (в том числе и по пьесе Д. Щеглова «Пурга»). В конце 1920-х гг. Снегов перебрался в Голливуд, где начал успешную кинокарьеру в качестве актера, в основном играя роли русских героев. Его фильмография насчитывает 45 кинокартин.

14 О постановке этой пьесы в США см. статьи публикатора: *Гудков М.М.* «Пурга» в России и Америке: Пьеса Д. Щеглова на отечественной сцене и Бродвее (1920-е) // Литературный архив советской эпохи: Сб. статей и публикаций. СПб.: Росток, 2022. Кн. 3. С. 45–93; *Он же.* Вахтанговский последователь в США Леонид Снегов и его бродвейская постановка пьесы Д. Щеглова «Пурга» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 2. С. 10–33; *Он же.* «Голос класса» на американской сцене: Трансформация пьесы Д. Щеглова «Пурга» на Бродвее (1929) // Rossica. Литературные связи и контакты. 2024. № 6–7. С. 135–154.

15 Снегов Л. – Д.А. Щеглову. [Б. д.], Нью-Йорк, США (на рус. яз.). – РГАЛИ. Ф. 2264. Оп. 1. Ед. хр. 353. Л. 7 об. Датируется по содержанию: 14 июня 1927 г.

16 Даешь Европу, Мейерхольд! Гастроли ГосТиМа в Германии в 1930 г. / Публ., вступ. статья, пер. и коммент. В.Ф. Колязина // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 4 / Ред.-сост. В.В. Иванов. М.: Индрик, 2009. С. 625; далее: Даешь Европу, Мейерхольд!

17 *Дейна Генри Уодсворт Лонгфелло* (Dana Henry Wadsworth Longfellow; 1881–1950) – американский профессор, авторитетный специалист по советскому театру, автор многочисленных книг и статей о нем. В отечественной прессе 1920–1930-х гг. и русскоязычной переписке фигурировал как Дана. Он посетил СССР пять раз – в 1927–1928 (по годичному гранту; кстати, в это время у Мейерхольда стажировался Г. Биберман), 1931, 1932, 1934 и 1935 гг., неоднократно видел постановки Мейерхольда, был лично с ним знаком и беседовал о театре. Об одной из таких встреч, прошедшей в начале сентября 1934 г., с гостями II Московского международного театрального фестиваля, вспоминал молодой американский коллега Дейны Н. Хоутон: «На следующий день после того, как мы посмотрели постановку Всеволода Мейерхольда “Дама с камелиями”, которая длилась четыре с половиной часа, Гарри Дейна прихватил с собой дюжину человек, чтобы повстречаться с великим ре-

волюционным режиссером и взять у него интервью. Мейерхольд сидел за столом – худощавая фигура, слегка сутулые плечи придавали его голове что-то похожее на выпуклость, которая усиливалась округлостью его большого и величественного носа. Его редеющие седые волосы, казалось, встали дыбом. Он много жестикулировал, и движения его были быстрыми, как и речь. Мейерхольд говорил тогда о своем новом театре (который так никогда и не будет построен) и о своей теории по “биомеханике”, развивающей у актеров на сцене особую выразительность и яркую внешнюю форму» (*Houghton N.* Entrances and Exits (A Life In and Out of the Theatre). N. Y.: Limelight Editions, 1991. P. 78). Подробней о Г. Дейне см. статьи публикатора: *Гудков М.М.* Генри Уодсворт Лонгфелло Дана и «Фонд Горького» в США // Новые российские гуманитарные исследования (электронный научный журнал ИМЛИ имени А.М. Горького РАН). 2019. Т. 14. URL: http://www.nrgumis.ru/articles/2047/; *Он же.* «Фонд Горького» в США и революционная Россия: Из истории советско-американских контактов 1920-х гг. // Литература двух Америк. 2020. № 8. С. 347–381; *Он же.* Генри Дана – американский исследователь советского театра // Новые российские гуманитарные исследования (электронный научный журнал ИМЛИ имени А.М. Горького РАН). 2020. Т. 15. URL: http://www.nrgumis.ru/articles/2122/; *Он же.* Американец на 100-летнем юбилее Л.Н. Толстого в СССР // Rossica. Литературные связи и контакты. 2021. № 1. С. 19–54; *Он же.* Уникальный американский справочник по советскому театру 1930-х гг. // Новые российские гуманитарные исследования (электронный научный журнал ИМЛИ имени А.М. Горького РАН). 2021. Т. 16. URL: http://www.nrgumis.ru/articles/2156/.

18 Ross S. – Dana H. – Houghton Library, Harvard University. Collection: Henry Wadsworth Longfellow Dana Papers on Soviet Theater and Film and University Lecture Notes. Series I. Correspondence / Ross, Sidney. Call Number: MS Thr 402. Box: 3. Item: 184. 6 sheets. Четвертое письмо С. Росса Г. Дейне от 1 октября 1935 г. посвящено не Театру Мейерхольда, а Камерному театру А.Я. Таирова. В папках «Мейерхольд Вс.Э.» (Series II. Personalities / Meyerhold, Vsevolod. Call Number: MS Thr 402. Box: 20. Item: 836. 50 sheets) и «Февральский А.В.» (Series I. Correspondence / Fevralskii, Alexandr. Call Number: MS Thr 402. Box: 1. Item: 75. 1 sheet) никаких документов относительно готовящихся гастролей ГосТиМа в США не имеется.

19 *Dana H.W.L.* Through the Looking Glass – the Soviet Theatre // Emerson Quarterly. 1931. March. P. 13–17; *Idem.* New Tendencies in Soviet Drama // Soviet Russia Today. 1934. Dec. P. 6; *Idem.* Meyerhold's New Theatre // New Theatre. 1935. Jan. P. 10–12; *Idem.* Meyerhold Modifies Meyerhold in Production of «Woe to Wit» // Moscow News. 1935. 12 Dec. No. 50. P. 10.

20 *Dana H.W.L.* Handbook on Soviet Drama. N. Y.: The American Russian Institute for Cultural Relations with the Soviet Union, 1938. P. 22–23.

21 См. коммент. 59.

22 *Биберман Герберт* (Biberman Herbert; 1900–1971) – театральный и кинорежиссер, сценарист. Дебютировал в театре «Гилд» сначала в качестве актера: сыграл эпизодическую роль в крайне неудачной постановке «Фауст. Часть первая» по трагедии И.В. Гёте (премьера 8 октября 1928 г.; режиссер Ф. Холл; сценограф Л. Симонсон). Следом Биберман выступил ассистентом помощника режиссера, а потом помощником режиссера Ф. Мёллера в четырех его постановках: «Майор Барбара» Б. Шоу (премьера 20 ноября 1928 г.), «Динамо» Ю. О'Нила (премьера 11 февраля 1929 г.), «Верблюд сквозь игольное ушко» Ф. Лангера (премьера 15 апреля 1929 г.) и «Карл и Анна» Л. Франка (премьера 7 октября 1929 г.) В 1935 г., покинув театр «Гилд», он завершил сценическую карьеру, чтобы начать работу в Голливуде: дебютировал в качестве кинорежиссера картиной «Билет в один конец». В трагическую эпоху «охоты на ведьм» в конце 1940-х гг. Биберман был обвинен в «подрывной деятельности», занесен в «черные списки» (угодив в «голливудскую десятку») и подвергся тюремному заключению. Выйдя на свободу, он продолжил снимать фильмы, среди которых выделяются «Соль земли» (1954) и «Рабы» (1969). Более подробную информацию о нем см. в статьях публикатора: *Гудков М.М.* Американский последователь Мейерхольда: Герберт Биберман // Rossica. Литературные связи и контакты. 2022. № 3. С. 141–146; *Он же.* Инкорпорирование в сценическую практику США театральных идей Вс.Э. Мейерхольда // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 2. С. 50–55.

23 См. документ 1.

24 Отметим, что «Мандат» и «Великодушный рогоносец» (в новой сценической редакции) по каким-то причинам не обсуждались в этой беседе, а значит, не рассматривались в гастрольном репертуаре ГосТиМа в США.

25 Biberman H. – Helburn T. August 7, 1930. Grand Lake, Colorado, USA. – Theatre Guild Archive. Series I. Correspondence and Subject Files /

Biberman, Herbert. Beinecke Rare Book and Manuscript Library. YCAL MSS 436. Box 31, folder 616. Sheet 20.

26 Цит. по: *Biberman H.J.* Meyerhold at Work: A Study by a Former Pupil of a Great Producer's Methods // Theatre Guild Magazine. 1929. Jan. P. 29.

27 *Biberman H.J.* Meyerhold at Work: A Study by a Former Pupil of a Great Producer's Methods // Theatre Guild Magazine. 1929. Jan. P. 25–29, 52.

28 В другом месте Биберман говорит о «почти четырех месяцах» своего пребывания в СССР. Нам не удалось установить точные сроки советского визита американца.

29 Из письма Герберта Бибермана, постановщика пьесы «Рычи, Китай!» в Америке // *Третьяков С.М.* Слышишь, Москва?! М.: Искусство, 1966. С. 168, 172. В Государственном архиве Российской Федерации (ГАРФ) в фондах Всесоюзного общества культурных связей с заграницей (ВОКС) отложились многочисленные отчеты гидов-переводчиков, работавших с Г. Биберманом в Москве, свидетельствующие о присутствии американца на репетициях ГосТиМа и беседах с Мейерхольдом (см., напр.: Отчет гида-переводчика И.Р. Гальперина № 104–118. – ГАРФ. Ф. Р-5283. Оп. 8. № 51. Л. 3, 22; № 62. Л. 12, 17 и др.).

30 Biberman H. – Motherwell H. December 17, 1930. – Theatre Guild Archive. Series I. Correspondence and Subject Files / Biberman, Herbert. Beinecke Rare Book and Manuscript Library. YCAL MSS 436. Box 31, folder 616. Sheet 32.

31 Информация по репертуару ГосТиМа в сезон 1927/1928 гг. (1 октября – 26 апреля) дается по кн.: Государственный театр имени Вс. Мейерхольда / Введ., сост. и примеч. Т.В. Ланиной // Советский театр: Документы и материалы. 1917–1967. Русский советский театр. 1926–1932: В 2 ч. Ч. 1 / Отв. ред. А.Я. Трабский. Л.: Искусство, 1982. С. 268.

32 В конце ноября 1927 г. в «Вечерней Москве» появилась заметка, в которой сообщалось, что «зимний сезон театр заканчивает в марте, т.к. ранней весной [1928 г.] уезжает на гастроли по Западной Европе и Америке» (Вс. Мейерхольд приступил к репетициям «Горе от ума». Весной театр выезжает на гастроли по Западной Европе // Вечерняя Москва. 1927. № 270, 26 нояб. С. 3). Поскольку эта публикация вышла тогда, когда Г. Биберман стажировался у Мейерхольда в Москве, то вероятно речь в ней идет о гастролях ГосТиМа в США, которые режиссер планировал осуществить при содействии своего американского стажера.

33 Вс.Э. Мейерхольд – Л. Жуве. 14 февраля 1928 г. Подпис. маш. текст. В русском переводе впервые опубл.: *Минц Н.В.* Театральные коллекции Франции. М.: Искусство, 1989. С. 434; а также: Мейерхольд и Франция. С. 749.

34 Французский режиссер *Копо Жак* (Copeau Jacques; 1879–1949) сначала гастролировал в США в течение двух лет (1917–1919) со своим театром «Старая голубятня» (Vieux Colombier, 1913–1924). В 1927 г. специально приехал в Нью-Йорк для постановки в театре «Гилд» своей инсценировки романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» (1927).

35 *Мёллер Филип* (Moeller Philip; 1880–1958) – американский актер, драматург, режиссер и продюсер. Один из членов-основателей театра «Гилд», где особенно прославился поставками пьес Б. Шоу и Ю. О'Нила.

36 *Мамулян Рубен* (Mamoulian Rouben; 1897–1987) – режиссер театра и кино, родился в Тифлисе, с шести лет жил в Париже. Три месяца посещал курсы Е.Б. Вахтангова при Второй студии МХТ. С 1923 г. в США. В театре «Гилд» работал с 1927 г. и поставил здесь более десятка спектаклей. Среди них «Порги» Д. и Д. Хейуордов (1927), «Месяц в деревне» И.С. Тургенева (1930) и мюзикл «Оклахома!» Р. Роджерса и О. Хаммерстайна (1943).

37 *Комиссаржевский Федор Федорович* (1882–1954) поставил в театре «Гилд» пьесы «Благовещение» П. Клоделя (1922), «Счастливчик» А. Милна (1923) и «Пер Гюнт» Г. Ибсена (1923). Этот сезон – 1922–1923 гг. – положил начало работе русского режиссера на Бродвее, где впоследствии он поставил еще шесть спектаклей.

38 *Лант Альфред* (Lunt Alfred; 1892–1977) – американский актер театра и кино, режиссер. Вместе со своей женой, актрисой *Фонтенн Линн* (Fontanne Lynn; 1887–1983), выступал сценическим дуэтом в течение нескольких десятилетий (с 1922 по конец 1950-х гг.). Их лучшие достижения связаны с театром «Гилд». Последней актерской работой этой звездной четы были главные роли в постановке П. Брука «Визит» по пьесе Ф. Дюрренматта «Визит старой дамы» (см.: *Гудков М.М.* Англо-американская постановка «Визит старой дамы» Ф. Дюрренматта: Питер Брук, Альфред Лант и Линн Фонтенн // Театрон. 2020. № 1 (31). С. 23–32).

39 *Корнелл Кэтрин* (Cornell Katharine; 1893–1974) – одна из крупнейших актрис театра США первой половины XX в., «первая леди американской сцены». В ее репертуаре – трагические роли в пьесах У. Шекспира, Б. Шоу, Ж. Ануя и острокомедийные в произведениях С. Берма-

на и Дж. Килти. Не раз обращалась актриса к русской драматургии (А.П. Чехов, Л.Н. Андреев). Была женой театрального режиссера Гатри Макклинтика. Подробней о ней см.: *Ступников И.В.* Кэтрин Корнелл. Л.: Искусство, 1973. (Мастера современного зарубежного театра).

40 *Барримор Этель* (Barrymore Ethel; 1879–1959) – крупнейшая американская актриса театра и кино первой половины XX в., лауреат премии «Оскар», принадлежала к актерской династии. Наибольший успех ей принесли сценические образы, созданные в постановках «Кукольный дом» Г. Ибсена, «Ромео и Джульетта» У. Шекспира, «Постоянная жена» У.С. Моэма. Э. Барримор в начале XX в. стала кумиром публики: молодые девушки копировали ее прическу, голос, походку и наряды.

41 *Назимова Алла* (наст. имя и фам. Марем-Идес / Аделаида Яковлевна Левентон; 1879–1945) – актриса театра и кино, родилась в Ялте, окончила Филармоническое училище, играла в народных сценах в спектаклях МХТ, с 1906 г. – в США. За океаном стала звездой американской сцены и экрана, сыграв значительную роль в творческой судьбе трех драматургов США – Ю. О'Нила, Т. Уайлдера и Т. Уильямса.

42 Театром руководил совет директоров, в который входили режиссер и драматург Лоренс Лангнер, режиссер Филип Мёллер, актриса Хелен Уэстли, критик Тереза Хёльбурн, сценограф Ли Симонсон и банкир Моррис Вертхейм. Совет выносил коллективное решение о рекомендации той или иной пьесы к постановке и кандидатурах ее участников (режиссере, сценографе, актерах). См.: *Клейман Ю.А.* Американская режиссура первой трети XX века. СПб.: СПбГАТИ, 2011. С. 78–79.

43 См., напр.: *Черкасский С.Д.* Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг: (История. Теория. Практика). СПб.: РГИСИ, 2016. С. 397–399.

44 См., напр.: *Аренский К.* Письма в Холливуд: По материалам архива С.Л. Бертенсона. Monterey (California): K. Arensburger, 1968. С. 104, 108, 113.

45 *Иванян Э.А.* Когда говорят музы: История российско-американских культурных связей. М.: Международные отношения, 2007. С. 189.

46 *Сенелик Л.* Морис Гест // Московский Художественный театр. Сто лет: В 2 т. Т. 2: Имена и документы. М.: МХТ, 1998. С. 51. *Гест Моррис* (Gest Morris, наст. имя и фам. Мойше Гершнович; 1881–1942) – американский продюсер. Родился недалеко от Вильно (ныне Вильнюс). В возрасте десяти лет был привезен в США. Продюсерской деятельностью

стал заниматься с 1903 г. в Бостоне. В 1905 г. перебрался в Нью-Йорк, где вместе со своим бизнес-партнером Р. Комстоком специализировался в постановке пышных представлений и легких комедий, а также организовывал гастроли в США зарубежных театров и сценических деятелей. См.: Morris Gest // Internet Broadway Database. URL: https://www.ibdb.com/broadway-cast-staff/morris-gest-23279 (дата обращения: 03.07.2023). В годы Великой депрессии Гест обанкротился. Вот как об этом написал С.Л. Бертенсон в своем дневнике 7 марта 1930 г.: «Моррис Гест объявлен банкротом, с задолженностью около полумиллиона долларов. Его последние антрепризы Фрейбургские “Страсти” и “Миракль” совершенно разорили его. Он сделал краткое сообщение репортерам, что сделает все возможное, чтобы восстановить свое здоровье, начать работать и поскорее расплатиться со всеми» (*Аренский К*. Письма в Холливуд (по материалам архива С.Л. Бертенсона). Monterey (California): K. Arensburger, 1968. С. 80).

47 *Комсток Рэй* (Comstock Ray F.; 1880–1949) – американский театральный продюсер. См.: Ray Comstock // Internet Broadway Database. URL: https://www.ibdb.com/broadway-cast-staff/f-ray-comstock-21869 (дата обращения: 03.07.2023).

48 *Ю́рок Сол* (Hurok Sol, при рождении Соломон Израилевич Гурков; 1888–1974) – американский музыкальный и театральный продюсер. Он целых полвека определял культурную жизнь США. Организовал в 1926 г. заокеанский тур театра «Габима», а позже открыл американской публике С.Т. Рихтера, М.М. Плисецкую, М.Л. Ростроповича, Г.П. Вишневскую, Э.Г. Гилельса, Д.Ф. Ойстраха, а также труппы МХАТа, Большого театра, хореографический ансамбль «Березка», Театр кукол имени С.В. Образцова и мн. др. Недавно в нашей стране издана книга его мемуаров: *Юрок С*. Импресарио. М.: ГИТИС, 2022.

49 *Сирота Петр Георгиевич* – берлинский антрепренер, эмигрировавший из Российской империи.

50 Проекты договора Вс.Э. Мейерхольда с импресарио П. Сиротой о гастролях ГосТиМа в Западной Европе. Август 1928 г. Рукопись. Черновик. – РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2816. Л. 1–5.

51 *Свидерский Алексей Иванович* (1878–1933) – член коллегии Наркомпроса РСФСР, затем начальник Главискусства Наркомпроса, член Коммунистической партии с 1899 г. Смещен с поста постановлением Политбюро ЦК 25 февраля 1930 г., после чего работал полпредом в Латвии.

52 Цит. по: Вс.Э. Мейерхольд о работе в наступающем сезоне (Театр находится в репертуарном тупике. Поедет ли Театр им. Мейерхольда за границу?) // Вечерняя Москва. 1928. № 181, 7 авг. С. 3.

53 Цит. по: Там же.

54 В 1928 г., когда Московский государственный еврейский театр (ГОСЕТ) был на гастролях в Париже, его художественный руководитель А.М. Грановский планировал продолжить их в Соединенных Штатах и вел довольно успешные переговоры по этому поводу. Советская власть в срочном порядке эвакуировала театр в Москву, а Грановского окрестили «шахтинцем» и так напугали, что он стал невозвращенцем. См.: *Иванов В.В.* ГОСЕТ: Политика и искусство. 1919–1928. М.: ГИТИС, 2007. С. 355–407; *Он же*. Европейские гастроли на фоне «вопроса о дальнейшем существовании» ГОСЕТа // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 2 / Ред.-сост. В.В. Иванов. М.: УРСС, 2006. С. 392–479.

55 Вс.Э. Мейерхольд – А.Е. Нестерову, А.В. Февральскому. 8 октября 1928 г. Маш. копия. – РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 948. Л. 1.

56 *Хёльбурн Тереза* (Helburn Theresa; 1887–1959) – американский драматург и театральный продюсер, наиболее известна своей работой в качестве соучредителя и продюсера театра «Гилд».

57 См.: *Waldau R.S*. Vintage Years of the Theatre Guild (1928–1939). L.; Cleveland, 1972. P. 90.

58 См. об этом: *Гудков М.М.* Пьеса С.М. Третьякова «Рычи, Китай!» на Бродвее как китайско-американский «инцидент» // Литературный архив советской эпохи: Сб. статей и публ. СПб.: АРТБУК, 2024. Кн. 4. С. 108–134.

59 В.Ф. Колязин ошибочно указывает в качестве места знакомства С. Росса и Мейерхольда немецкий Франкфурт-на-Майне (см.: Даешь Европу, Мейерхольд! С. 625, 738). Однако Росс на трансатлантическом лайнере «Европа» приплыл из США сразу во Францию вечером 15 мая (см.: Auerbach Will Keep Ross Office Open // Telegraph. 1930. 16 May. P. 8), где к тому моменту уже находился и Мейерхольд.

60 См.: «Во время короткой передышки во французской столице в конце мая 1930 года Мейерхольд задумывает сыграть в Нью-Йорке “Клопа” В. Маяковского, заново выстроив конструкции Родченко. (Как “выжать деньги из американца” для этой цели – таковы заботы Мастера, согласно письму З. Райх к Лиле Брик)» (*Колязин В.Ф.* Таиров, Мейерхольд и

Германия. Пискатор, Брехт и Россия: Очерки истории русско-немецких художественных связей. М.: ГИТИС, 1998. С. 132).

61 «В 1930 году планировалась поездка ГосТиМа в США, и он [Мейерхольд. – М.Г.] пригласил Михаила Чехова принять участие в гастролях. Опираясь на недавно обнаруженное письмо Зинаиды Райх к Лиле Брик, где Райх коснулась репертуара предполагаемых гастролей, упомянула “Горе уму”, с досадой заметила “Нет Чацкого” (Гарин в это время ушел из ГосТиМа), рискну предположить: Мейерхольд хотел, чтобы Чацкого сыграл Чехов» (*Рудницкий К.Л.* Михаил Чехов о Мейерхольде: Вступительный текст к статье «Новое о Мейерхольде» // Вопросы театра: Сб. статей и публикаций. М., 1990. С. 204).

62 М.А. Чехов – Вс.Э. Мейерхольду. Сентябрь 1930 г. Берлин, Германия. – РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2582. Впервые частично опубл.: Вс.Э. Мейерхольд: Переписка. 1896–1939 / Сост. В.П. Коршунова и М.М. Ситковецкая; вступ. статья Ю.А. Завадского. М.: Искусство, 1976. С. 309–310. Публ.: Даешь Европу, Мейерхольд! С. 740. Ср.: «“Я – ничтожество, – жалобно отшутился он [М. Чехов], – боюсь воды…” И закончил письмо Мейерхольду и Райх автошаржем – изобразил себя коленопреклоненным: “Это я прошу у Вас прощение”» (*Рудницкий К.Л.* Михаил Чехов о Мейерхольде… С. 204).

63 *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.

64 Вс.Э. Мейерхольд – А.С. Бубнову. Май – декабрь 1930 г. Франкфурт-на-Майне, Париж. – РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 887. Л. 8 об. Впервые опубл.: *Колязин В.Ф.* Таиров, Мейерхольд и Германия. Пискатор, Брехт и Россия… С. 132.

65 Там же.

66 *Геринг Мэрион Максимилианович* (Gering Marion; 1901–1977) – американский режиссер и продюсер. Родился в Ростове-на-Дону. Начал свой творческий путь в возрасте 16 лет как киноактер, через два года работы в качестве мимиста стал помощником режиссера, а следом кинорежиссером. Увидев работы Геринга в Петрограде, В. Мейерхольд пригласил его в Москву, где тот стал учиться у Мастера в ГИТИСе (в Списке слушателей 1 курса Высших государственных режиссерских мастерских за 1921 г. его имя значится как «Гегинг М.М.» и почему-то зачеркнуто. См.:

Вс.Э. Мейерхольд: Лоскуты для костюма Арлекина: Мейерхольдовский сборник. Вып. 5 / Сост. и подгот. текстов Н.Н. Панфиловой и О.М. Фельдмана; сопровод. тексты и коммент. О.М. Фельдмана. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2022. С. 61). Впоследствии в течение нескольких лет Геринг был помощником Мейерхольда, принимал участие в спектаклях своего учителя в Театре ГИТИСа (см.: *Aaker E.* George Raft: The Films. Jefferson, NC: McFarland, 2013. P. 37). В 1924 г. он приехал в Америку в качестве члена советской торговой комиссии по сибирским мехам (см.: Marion Gering, Stage-Film Director // New York Times. 1977. 21 Apr. P. 7). В США Геринг активно включился в движение некоммерческих театров. Поначалу не владея английским языком, он режиссировал посредством языка жестов и фраз на немецком и французском, но чуть позже выучил английский. В чикагском театре Goodman Memorial Theatre в 1926 г. он с большим успехом поставил «Газ» Г. Кайзера. (Более подробно об этой постановке см: *Гудков М.М.* «Бронепоезд» по-мейерхольдовски: постановка пьесы Вс. Иванова в Калифорнии (1930) // Вопросы театра. Proscaenium. 2025. № 3/4. Готовится к печати). В том же Чикаго сам Ю. О'Нил мечтал увидеть в режиссуре Геринга премьеру своей новой пьесы «Лазарь смеялся». В письме к сценографу М. Горелику драматург 8 декабря 1926 г. сообщал: «Ты знаешь Геринга, русский, который работал с Мейерхольдом, – поставил "Газ" Кайзера в Чикаго прошлой весной? Он будет режиссировать "Л." [т.е. пьесу "Лазарь смеялся". – *М.Г.*], если спектакль будет поставлен там» (*O'Neill E.* Selected Letters of Eugene O'Neill / Ed. by T. Bogard, J.R. Bryer. N. Y.: Limelight Editions, 1994. P. 224). Однако эта постановка по разным причинам не состоялась (см.: *Жаманова А.А.* Тандемы мечты: Из истории несостоявшихся проектов Юджина О'Нила // Литература двух Америк. 2021. № 10. С. 25–45). С 1928 г. Геринг активно ставит спектакли на Бродвее, параллельно успешно реализуя себя в качестве киноактера в Голливуде.

67 Russian Players May Come Here // New York Times. 1930. 5 June. P. 8. Вырезка с этим анонсом хранится в РГАЛИ (Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 295. Л. 4). Поправим ошибочную информацию в этой заметке М. Геринга: из Берлина Мейерхольд отправился в Париж, куда прибыл не позднее 15 мая 1930 г., а его труппа приехала в столицу Франции чуть позже – 1 июня 1930 г. Репетиции в Париже начались 12 июня 1930 г., спектакли же игрались с 16 по 24 июня 1930 г.: «Ревизор» шел 16, 17, 18, 19, 23, 24 июня; «Лес» – 20, 21, 22 (утром и вечером) июня. В Москву Мейерхольд прибыл лишь 29 сентября 1930 г.

68 Meyerhold's Moscow Players May Come Here Next Season // Daily Worker (New York). 1930. 9 June. P. 2. Вырезка с этим анонсом хранится в РГАЛИ (Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 295. Л. 7).

69 [Theatre Guild's Board] – Helburn T. (Telegram via "Western Union"). June 18, 1930. Paris, France. – Theatre Guild Archive. Series I. Correspondence and Subject Files / Meyerhold, Vsevolod. Beinecke Rare Book and Manuscript Library. YCAL MSS 436. Box 136, folder 3572. Sheets 1–1 turnover. Телеграмма в оригинале не содержит знаков препинания. В силу затруднительного чтения текста телеграмма публикуется в соответствии с современными правилами пунктуации.

70 Это неверно – Мейерхольд в совершенстве владел немецким языком и даже сам делал переводы «Духа земли» Ф. Ведекинда, «До восхода солнца» Г. Гауптмана и др. (См.: *Колязин В.Ф.* Таиров, Мейерхольд и Германия. Пискатор, Брехт и Россия: Очерки истории русско-немецких художественных связей. С. 73). В письме от 7 августа 1930 г. (оно публикуется нами здесь) Мейерхольд просит Т. Хёльбурн писать ему именно по-немецки. Ошибочное утверждение Хёльбурн указывает на то, что на момент написания телеграммы (19 июня 1930 г.) она еще не познакомилась с Мейерхольдом. Поскольку Хёльбурн покинула Париж вечером 21 июня, то их знакомство состоялось или 20, или 21 июня.

71 Helburn T. – Theatre Guild's Board. Telegram. Paris. [June 19, 1930]. Машинопись на англ. яз., черновик. – Theatre Guild Archive. Series I. Correspondence and Subject Files / Meyerhold, Vsevolod. Beinecke Rare Book and Manuscript Library. YCAL MSS 436. Box 136, folder 3572. Sheet 13. Датируется по содержанию.

72 Helburn T. – Meyerhold V. July 5, [1930]. Atlantic Hotel, St. Jean-de-Luz, France. Машинопись на англ. яз. на бланке отеля. – Theatre Guild Archive. Series I. Correspondence and Subject Files / Meyerhold, Vsevolod. Beinecke Rare Book and Manuscript Library. YCAL MSS 436. Box 136, folder 3572. Sheet 3.

73 Сен-Жан-де-Люз (Saint-Jean-de-Luz) – известный курортный город на юго-западном побережье Франции.

74 Biberman H. – Helburn T. August 7, 1930. Grand Lake, Colorado, USA. – Theatre Guild Archive. Series I. Correspondence and Subject Files / Biberman, Herbert. Beinecke Rare Book and Manuscript Library. YCAL MSS 436. Box 31, folder 616. Sheet 20.

75 Из письма Герберта Бибермана, постановщика пьесы «Рычи, Китай!» в Америке // *Третьяков С.М.* Слышишь, Москва?!; Противогазы. Рычи, Китай!: Статьи, воспоминания. М.: Искусство, 1966. С. 168.

76 Докладная записка Вс.Э. Мейерхольда в Главискусство о гастролях театра за границей. 2 августа 1930 года. [Пляж д'Анде, Франция]. – РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 111. Л. 43.

77 *Дэннен Леон* (Dennen Leon; 1906–1974) прекрасно владел русским языком, поскольку еще в детстве переехал на некоторое время вместе с родителями из США на Украину, где его отец работал редактором одной из местных газет. Дэннен принадлежал к радикально настроенным слоям интеллигенции и состоял членом Клуба Джона Рида (John Reed Club), американской организации левых и марксистских интеллектуалов, писателей и художников. Он активно сотрудничал в 1930-е гг. с коммунистическим журналом «Нью мэссиз» (New Masses).

78 Dennen L. – Dana H. August 6, 1930. New York, USA. Автограф. – Houghton Library, Harvard University. Collection: Henry Wadsworth Longfellow Dana Papers on Soviet Theater and Film and University Lecture Notes. Series I. Research files: Correspondence. Call Number: MS Thr 402. Box: 1. Item: 61. Sheet 5.

79 *Браун Джон Мейсон* (Brown John Mason; 1900–1969) с 1925 г. работал театральным критиком журнала «Тиэтр артс» (Theater Arts), с 1929 по 1941 г. – театральным обозревателем в «Нью-Йорк ивнинг пост» (New York Evening Post). Долгие годы являлся членом жюри Пулитцеровской премии.

80 Д.М. Браун – Вс.Э. Мейерхольду. 17 ноября [1930 года]. Нью-Йорк. Машинопись на англ. яз., перевод З.Н. Венгеровой. – РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1220. Л. 11–12.

81 Цит. по: Даешь Европу, Мейерхольд! С. 740.

82 См.: Там же.

83 *Лозовик Луис* (Lozowick Louis, наст. имя и фам. Лейб Лозовик; 1892–1973) – американский гравер, живописец и искусствовед. Родился в Киевской губернии Российской империи, в 1906 г. эмигрировал в США. Побывал в СССР в 1922 и 1927–1928 гг. Являлся большим почитателем советского искусства.

84 *Lozowick L.* V.E. Meyerhold and His Theatre // Hound & Horn. 1930. Fall. P. 105.

85 *Dana H.W.L.* Through the Looking Glass – the Soviet Theatre // Emerson Quarterly. 1931. March. P. 15.

86 *Садовский М.М.* Театральный чародей // Встречи с Мейерхольдом: Сб. воспоминаний / Редкол.: М.А. Валентей, П.А. Марков, Б.И. Ростоцкий и др.; ред.-сост. Л.Д. Вендровская. М.: ВТО, 1967. С. 526.

87 *Луначарский А.В.* Еще о театре Мейерхольда // Луначарский А.В. О театре и драматургии: Избранные статьи: В 2 т. Т. 1: Русский дореволюционный и советский театр. М.: Искусство, 1958. С. 388.

88 *Страсберг Ли* (Strasberg Lee; 1901–1982) – один из самых влиятельных педагогов актерского мастерства XX в., режиссер, теоретик театра, автор оригинальной актерской школы, вошедшей в историю театра как «Метод». Более тридцати лет руководил Актерской студией (Actors Studio), открытой в 1947 г. Среди учеников Страсберга и виднейших «актеров Метода» – М. Брандо, М. Монро, М. Клифт, М. Стэплтон, Дж. Пэйдж, П. Ньюман, А. Пачино, Д. Хоффман, Р. Де Ниро и др.

89 *Smith W.* Real Life Drama: The Group Theatre and America, 1931–1940. N. Y.: Alfred A. Knopf, 1990. P. 178.

90 *Strasberg L.* The Magic of Meyerhold // New Theatre. 1934. Sept. P. 14–15, 30.

91 *Черкасский С.Д.* Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг: История. Теория. Практика. СПб.: РГИСИ, 2016. С. 545–553.

92 Полный список англоязычной литературы о Мейерхольде см.: *Garfield D.* A Player's Place: The Story of the Actors Studio. N. Y.: Macmillan Publishing Co., 1980. P. 282–283; *Dana H.W.L.* Handbook on Soviet Drama. N. Y.: American Russian Institute, 1938. P. 22–23.

93 См., напр.: *Martin J.* How Meyerhold Trains His Actors // Theatre Guild Magazine. 1930. Nov. P. 26–30; *Clurman H.* Conversation with Two Masters: Interviews with Stanislavski and Meyerhold // Theatre Arts Monthly. 1935. Nov. P. 871–876.

94 Об этом фестивале см.: *Лапина Г.В.* Американские паломники в театральной Мекке: Московские театральные фестивали «Интуриста» 1933–1937 г. // Rossica. Литературные связи и контакты. 2022. № 2. С. 98–132; *Она же.* Американцы в Москве: 1930–1940. М.: Литфакт, 2022. С. 91–127 (гл. 3: Американские паломники в театральной Мекке: Московские театральные фестивали «Интуриста» 1933–1937 г.).

95 *Гладков А.К.* Мейерхольд: В 2 т. Т. 2: Пять лет с Мейерхольдом. Встречи с Пастернаком. М.: СТД РСФСР, 1990. С. 162.

96 Пять дней театрального фестиваля // Советское искусство. 1936, 5 сент. № 41 (327). С. 1.

97 Вводилась на роль Шипучиной в тот день – как указывает другой источник (см.: Пять дней театрального фестиваля // Советское искусство. 1936, 5 сент. № 41. С. 1) – актриса по фамилии Подгурская. Возможно, речь идет о Подгурской Юлии Цезаревне, которая ранее являлась преподавателем танца в Центральном техникуме театрального искусства (ЦЕТЕТИС). Главной исполнительницей этой роли (в том числе и на премьере) была *Тяпкина Елена Алексеевна* (1900–1984). «Мейерхольд поручил [роль Шипучиной] одной из самых органичных, самых обаятельных актрис своего театра – Елене Алексеевне Тяпкиной. Она, казалось, была создана для этой роли, настолько все в Тяпкиной – ее облик цветущей русской красавицы и магнетизм таланта – способствовало созданию образа героини, не утруждающей себя размышлениями над жизнью и посторонними заботами» (*Горбунова Е.И.* Мейерхольд репетирует «Тридцать три обморока». М.: Аграф, 2002. С. 133). Ввод на роль Шипучиной был вызван уходом Е.А. Тяпкиной из ГосТиМа в 1936 г. – она принимает приглашение Ю.А. Завадского и уезжает с его студией в Ростов-на-Дону (см. воспоминания актрисы: *Тяпкина Е.А.* Вспоминая о Вс.Э. Мейерхольде // Вопросы театра: Сб. статей и публ. М.: СТД РСФСР, 1990. С. 161–202). В очередь с основным составом роль Шипучиной также играла Т.А. Говоркова; хотя изначально ее репетировали еще М.Ф. Суханова, А.И. Кулябко-Корецкая и С.И. Субботина.

98 *Кальм Д.* На репетиции у Мейерхольда // Известия. 1936. № 206 (6063), 4 сент. С. 4.

99 Там же.

100 *Эткинсон Брукс* (Аткинсон, Atkinson Brooks; 1894–1984) – один из самых влиятельных американских театральных критиков, большую часть своей карьеры проработавший в «Нью-Йорк таймс» (1922–1960).

101 *Эткинсон Б.* Московские впечатления // Советское искусство. 1936. № 42 (328), 11 сент. С. 3.

102 *Atkinson B*. Moscow Nights. Being a Report on Part one of the Fourth Annual Dramatic Festival // New York Times. 1936. 13 Sept. P. XI.

103 *Уварова И.П.* Нам было хорошо в Доме Мейерхольда в Пензе // Мейерхольдовский сборник. Вып. 1: В 2 т. Т. 1 / Отв. ред.-сост. А.А. Шерель. М.: Творч. центр им. Вс. Мейерхольда, 1992. С. 219.

104 *Керженцев П.М.* Чужой театр: (О Театре им. Мейерхольда) // Правда. 1937. № 345 (7311), 17 дек. С. 4.

105 *Родд Вейланд* (Rudd Wayland; 1900–1952) – американский и советский актер театра и кино. В 1932 г. в составе группы из 22 афроамериканских деятелей Гарлемского ренессанса по инициативе сценариста Д. Хьюза и по приглашению сотрудников советского внешнеторгового ведомства «Амторг» прибыл в Москву для участия в фильме о расизме в США «Черное и белое» немецкого режиссера К. Юнганса. После начала съемок в Крыму проект был закрыт, но Родд решил остаться в СССР и был принят в ГосТиМ, а после ликвидации театра служил в Оперно-драматической студии. Более подробную информацию о В. Родде см.: *Панова О.Ю.* Черные среди красных: афроамериканские экспатрианты и эмигранты в СССР 1930-х годов // Новое литературное обозрение. 2025. № 2 (192). С. 175–179.

106 Обсуждение статьи «Чужой театр» на общем собрании работников ГосТиМа 22, 23 и 25 декабря 1937 года (стенограмма) / Публ. и коммент. В.А. Щербакова // Мейерхольдовский сборник. Вып. 1: В 2 т. Т. 1 / Отв. ред.-сост. А.А. Шерель. М.: Творческий центр им. Вс. Мейерхольда, 1992. С. 338.

107 См.: *Рудницкий К.Л.* Мейерхольд. М.: Искусство, 1981. С. 394.

108 *Пикон-Валлен Б.* Необходимая составляющая // Мейерхольд, режиссура в перспективе века = Meyerhold, la mise en scene dans le siècle: Материалы конф. Париж, 6–12 ноября 2000 г. / Ред.-сост.: Б. Пикон-Валлен, В.А. Щербаков. М.: ОГИ, 2001. С. 15, 21.

1

109 Медлительность в постановках Вс.Э. Мейерхольда отмечал, например, и С.С. Прокофьев. В частности, после просмотра «Леса» 18 марта 1927 г. он записал в своем дневнике: «Недостаток – медлительность, а медлительность – от желания насытить спектакль всяческими режиссерскими деталями» (цит. по: *Раку М.Г.* Время Сергея Прокофьева: Музыка. Люди. Замыслы. Драматический театр. М.: Слово/Slovo, 2022. С. 154). Когда Г. Биберман сам ставил пьесу «Рычи, Китай!» в театре «Гилд», то учел свои замечания, высказанные Мейерхольду в Москве 30 октября 1927 г. В бродвейской постановке действие развивалось предельно стремительно: спектакль шел всего два часа, в то время как в ГосТиМе он длился три с половиной (A Director's Way

with “Roar China!” // New York Times. 1930. 2 Nov. P. X2). Если в Москве спектакль открывался «чрезвычайно длинным эпизодом, на протяжении которого (добрых десять минут!) китайские кули грузили в трюмы сотни тюков чая» (*Рудницкий К.Л.* Мейерхольд. М.: Искусство, 1981. С. 331), то на Бродвее после короткого пролога сразу же шел эпизод с гибелью американского агента (A Director’s Way with «Roar China!» // New York Times. 1930. 2 Nov. P. X2).

110 Это время продолжительности спектакля: в то время в Москве они начинались в восемь или полдевятого вечера.

111 К сожалению, смысл данного высказывания Г. Бибермана прояснить не удалось. Возможно, это какое-то устойчивое англоязычное выражение.

112 Премьера спектакля – крайне неудачного – *«Окно в деревню»*, созданного на основе произведений одного из первых российских писателей-деревенщиков, впоследствии эмигранта *Акульшина Родиона Михайловича* (1896–1988), состоялась 8 ноября 1927 г., к 10-летнему юбилею Октябрьской революции. План спектакля и общее руководство принадлежали Вс.Э. Мейерхольду, режиссерами выступила многочисленная команда его театра. Это была единственная постановка ГосТиМа, которую видел И.В. Сталин.

113 В спектакле «Окно в деревню», являвшемся обозрением на тему смычки города и деревни, Вс.Э. Мейерхольд импровизировал на основе сквозного «рамочного» сюжета про знакомство советской деревенской девушки с американцем – наподобие еще не снятой к тому времени «Свинарки и пастуха». Мейерхольду понадобились в этой постановке англоговорящие комментаторы, устанавливающие эмоциональную связь публики и спектакля.

114 *Уитмен Уолт* (Whitman Walt; 1819–1892) – американский поэт и публицист. К концу жизни Уитмен обрел славу первого национального поэта США. Важное место в его поэзии занимает индустриальная тема: оды фабричным трубам, домнам, станкам, паровозам делают его предтечей так называемой урбанистической поэзии – что очень удачно подходило к идее спектакля «Окно в деревню». В постановке Мейерхольда уитменовские стихи звучали в переводе К.И. Чуковского. Для советского режиссера Уитмен – это единственный известный американский поэт (ср.: «Возьмите любую сцену у Уитмена, отнимите грабли и сено – и все рушится». Мейерхольд репетирует: В 2 т. Т. 1: Спектакли 20-х годов / Сост. и коммент. М.М. Ситковецкой; вступ. тексты к стенограммам М.М. Сит-

ковецкой и О.М. Фельдмана. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1993. С. 180). В спектакле «Окно в деревню» 9-й эпизод имел название «Уитмен».

115 Подробное описание циркового трюка с падением подслушивающего Бобчинского во время приезда Городничего в гостиничный номер Хлестакова см.: *Рудницкий К.Л.* Мейерхольд. М.: Искусство, 1981. С. 341. Также упоминается в: Мейерхольд репетирует… Т. 1. С. 113–114; *Гарин Э.П.* С Мейерхольдом: Воспоминания. М.: Искусство, 1974. С. 130. Этот трюк Мейерхольд иронично называл «надругательством над Бобчинским» (Мейерхольд репетирует… Т. 1. С. 129).

2

116 Эта книга Г. Биберманом не была написана.

117 *Гальперин Илья Романович* (1905–1984) – советский гид-переводчик, сопровождавший Г. Бибермана в Москве в 1927–1928 гг., работал во Всесоюзном обществе культурных связей с заграницей (ВОКС). «Еврей 1905 года рождения, беспартийный студент 2-го Московского университета, тем не менее твердо придерживавшийся нужной политической позиции как член редколлегии журнала “Красный студент”» (*Дэвид-Фокс М.* Витрины великого эксперимента: Культурная дипломатия Советского Союза и его западные гости. 1921–1941 годы / Пер. с англ. В. Макарова; науч. ред. перевода М. Долбилов и В. Рыжковский. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 98). Выпускник литературно-лингвистического отделения педагогического факультета 2 МГУ, в будущем видный советский лингвист и лексикограф, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой лексикологии и стилистики английского языка Московского государственного педагогического института иностранных языков имени М. Тореза. Соавтор многочисленных учебников по английскому языку.

3

118 Датируется по содержанию. Покинув СССР в феврале 1928 г., Биберман какое-то время до возвращения в США провел в Европе, в частности в Германии. Поэтому правильно датировать это письмо весной 1928 г. Уже осенью того же года Биберман дебютировал в театре «Гилд» в качестве актера – сыграл эпизодическую роль в неудачной постановке «Фауст. Часть первая» по трагедии Гёте (премьера 8 октября 1928; режиссер Ф. Холл; сценограф Л. Симонсон).

119 *Рейнхардт Макс* (Reinhardt Max, наст. фам. Гольдман; 1873–1943) – немецкий актер, режиссер и театральный деятель, вошедший в сценич-

скую историю Германии как мастер, окончательно утвердивший принципы режиссерского театра. В 1938 г. эмигрировал в США.

120 *Пискатор Эрвин* (Piscator Erwin; 1893–1966) – немецкий режиссер и театральный деятель, один из создателей так называемого политического театра. Некоторое время жил в эмиграции – в СССР, а потом США.

121 Точнее: *Барновский Виктор* (Barnowsky Victor; 1875–1952) – немецкий театральный режиссер и продюсер. Работал в разных берлинских театрах, в том числе Малом театре, Лессинг-театре; сотрудничал с М. Рейнхардтом. В 1933 г. эмигрировал в США.

122 *Йеснер Леопольд* (Jessner Leopold; 1878–1945) – немецкий театральный и кинорежиссер, продюсер, последователь экспрессионизма и один из создателей «политического театра». В 1936 г. эмигрировал в США.

123 *Нестеров Александр Евгеньевич* (1902–1943) – ученик Вс.Э. Мейерхольда, в ГосТиМе с 1922 г. работал актером и режиссером, с 1929-го и вплоть до ареста в 1935-м – заместитель художественного руководителя театра. Репрессирован как «враг народа», пять лет провел в лагерях, погиб в боях в годы Великой Отечественной войны.

124 *Февральский Александр Вильямович* (наст. фам. Якоби; 1901–1984) – театровед и критик. Во второй половине 1924 г. был личным секретарем Вс.Э. Мейерхольда; ученый секретарь Театра Мейерхольда (апрель 1928 – февраль 1929, декабрь 1930 – сентябрь 1931), референт по литературной части ГосТиМа (ноябрь 1935 – июнь 1936). Автор книг о Мейерхольде.

125 *Гарин Эраст Павлович* (наст. фам. Герасимов; 1902–1980) – один из любимейших учеников и актеров Вс.Э. Мейерхольда. В ГосТиМе с 1922 по 1936 г., где особенно выделился ролями Хлестакова в «Ревизоре» (1926) и Чацкого в «Горе уму» (1928). Его жена – *Локшина Хеся Александровна* (1902–1982) – работала в ГосТиМе актрисой и ассистентом режиссера.

4

126 Это был режиссерский дебют Г. Бибермана в театре «Гилд» – спектакль по советской пьесе В.М. Киршона и А.В. Успенского «Константин Терехин (Ржавчина)» шел в Студии театра «Гилд» (Theatre Guild Studio) под названием «Красная ржавчина» (Red Rust). Премьера состоялась 17 декабря 1929 г., прокат длился до середины февраля 1930 г., выдержав 65 представлений. Биберман в своей постановке сыграл главную роль – партийца-разложенца Константина Терехина. Об этой постановке см. статьи публикатора: *Гудков М.М.* Первая советская пьеса на аме-

риканской сцене: «Ржавчина» В. Киршона и А. Успенского (1929/30) // Вопросы театра. Proscaenium. 2017. № 3/4. С. 265–281; *Он же.* Первые советские пьесы на Бродвее: Рецепция отечественной драматургии в коммерческом театре США в 1920–1930-е годы // Литература двух Америк. 2017. № 3. С. 400–406; *Он же.* Американский последователь Мейерхольда: Герберт Биберман // Rossica. Литературные связи и контакты. 2022. № 3. С. 135–141; *Он же.* «Красная ржавчина» vs «Желтая ржавчина»: Метаморфозы текста советской пьесы на Бродвее // Литература двух Америк. 2023. № 14. С. 141–188; *Он же.* Инкорпорирование в сценическую практику США театральных идей Вс.Э. Мейерхольда // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 2. С. 43–50.

127 В то время между СССР и США отсутствовали не только дипломатические отношения, но и совместные нормативные акты, регулирующие неприкосновенность авторского произведения. Поскольку Советский Союз присоединился к Всемирной конвенции об авторском праве лишь в 1973 г., копирайт не мог уберечь пьесу Киршона и Успенского ни от огрехов перевода, ни от преднамеренных искажений со стороны авторов адаптации и сценической постановки. Советские драматурги, чьи пьесы ставились американским театром, не получали никакого авторского гонорара, поскольку в США автором литературного материала признавался тот, кому принадлежал или перевод, или адаптация советского оригинала (подобная ситуация была и в СССР: американский автор, если не было личных договоренностей, также ничего не получал). За использование в качестве драматургического материала для постановки на Бродвее пьесы «Ржавчина» гонорар был выплачен не Киршону и Успенскому, а британским авторам перевода на английский. Авторами британского перевода являлась супружеская чета – английский театральный продюсер и режиссер Вернон Фрэнк (Vernon Frank; 1875–1940) и его жена, американская актриса, драматург и профессиональная переводчица Вернон Вирджиния (Vernon Virginia, до замужества Brooks Virginia Fox; 1893–1971). Эта британская адаптация была сделана не с советского оригинала, а с французского перевода, выполненного опытным профессиональным переводчиком и знатоком театрального дела, эмигрировавшим во Францию, Бинштоком Владимиром Львовичем (Bienstock Jean-Wladimir; 1868–1933). Помогал ему французский литератор, театральный критик, режиссер и сценарист, автор переводов и театральных адаптаций произведений русской литературы для парижской сцены Нозьер Фернан (Nozière Fernand; 1874–1931).

128 Вс.Э. Мейерхольд не удовлетворил просьбу Г. Бибермана, высказанную в этом письме, прислать ему копию режиссерского экземпляра «Рычи, Китай!», поэтому через полгода – 4 июля 1930 г. – один из директоров театра «Гилд», Т. Хёльбурн, вновь просит его об этом. См.: Helburn T. – Meyerhold V. July 4, [1930]. Atlantic Hotel, St. Jean-de-Luz, France. Машинопись на англ. яз. на бланке отеля. – Theatre Guild Archive. Series I. Correspondence and Subject Files / Meyerhold, Vsevolod. Beinecke Rare Book and Manuscript Library. YCAL MSS 436. Box 136, folder 3572. Sheet 3.

5

129 На телеграмме неизвестной рукой приписан год: 1929, после которого поставлен в скобках знак вопроса. Нам представляется, что дописанный год некорректен и правильнее датировать эту телеграмму 1930 г. Аргументом в пользу этой датировки может служить то, что выбор пьесы Третьякова для постановки в театре «Гилд» был сделан лишь после европейской «рабочей командировки» Т. Хёльбурн в мае 1929 г., поэтому телеграмма о «Рычи, Китай!» не могла быть отправлена в апреле 1929-го.

6

130 Датируется по содержанию. С одной стороны, в этом письме упоминается окончание театрального сезона, а на Бродвее (в том числе и в театре «Гилд») он завершается обычно в начале июня. С другой – сообщается о «крайне нестабильных условиях ведения театрального бизнеса» и сопряженных с этим «рисках». Скорей всего, речь идет о последствиях Великой депрессии, начавшейся 24 октября 1929 г. с биржевого краха. Ближайшее лето после этого катастрофического события – лето 1930 г.

131 *Маккэндлесс Стэнли Рассел* (McCandless Stanly Russel; 1897–1967) – признанный «отец» современного сценического светового дизайна. Первооткрыватель в области театрального освещения, он внес вклад практически во все его аспекты – от разработки конкретных уникальных осветительных приборов до создания особого способа сценического освещения, вошедшего в историю театра под названием «метод Маккэндлесса», который активно используется сегодня во многих постановках. Преподавал сначала в Гарварде, а потом в Йеле. Автор нескольких книг по театральному освещению, среди которых особенно выделяется «Метод освещения сцены» («A Method of Lighting the Stage», 1932; см.: URL: https://archive.org/details/methodoflighting00mcca/page/n151/mode/2up). Нам не удалось выяснить, смог ли С.Р. Маккэндлесс приехать в 1930 г. в СССР и сотрудничать с Вс.Э. Мейерхольдом.

В его письме режиссеру, написанном в середине июля 1930 г., к которому была приложена рекомендация Г. Бибермана, сообщалось: «Теперь, когда Вас нет в Москве и театры закрыты, я не собираюсь совершать поездку. Возможно, позже, когда я смогу остаться на несколько месяцев, я приеду, чтобы посмотреть на то, что Вы делаете и о чем нам рассказывал Биберман. <…> Я отплываю 16 августа из Ливерпуля, поэтому должен снова отправиться на север и хотел бы встретиться с Вами по пути, если это возможно. Я надеюсь, что Вы сможете приехать в Америку в ближайшее время» (Маккэндлесс С.Р. – Вс.Э. Мейерхольду. На англ. яз. [Лето 1930 г.]. – РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1927. Л. 1).

132 Прямо перед своей поездкой в Европу и СССР (осень 1927 г.) Г. Биберман окончил Йельский университет (театральное отделение у легендарного профессора Джорджа Пирса Бейкера). Примечательно, что во время обучения Биберман видел себя драматургом, а не сценическим практиком: «Несмотря на то, что я отправился туда в первую очередь для того, чтобы писать, я обнаружил, что выполняю – вопреки своим намерениям – все больше и больше постановочную и актерскую работу» (Biberman H. – Motherwell H. December 17, 1930. – Theatre Guild Archive. Series I. Correspondence and Subject Files / Biberman, Herbert. Beinecke Rare Book and Manuscript Library. YCAL MSS 436. Box 31, folder 616. Sheet 32).

133 Возможно, речь идет о статье Г. Бибермана на английском языке, вышедшей в январе 1929 г. (другой его публикации о Вс.Э. Мейерхольде нам обнаружить не удалось): *Biberman H.J.* Meyerhold at Work: A Study by a Former Pupil of a Great Producer's Methods // Theatre Guild Magazine. 1929. Jan. P. 25–29, 52. Однако эта публикация сопровождалась фотографиями не из архива ГосТиМа, а из личного архива Х. Флэнаган. Если все же по каким-то причинам Биберман не получил запрашиваемые фотографии, а подразумевал именно эту свою статью, то тогда дату письма следует скорректировать – осень 1928 г.

134 Ср. воспоминания об этом одного из руководителей театра «Гилд» Л. Лангнера: «По возвращении из России, находящейся под диктатурой пролетариата, в театре “Гилд” он просто осыпал всех такими новыми словечками, как “динамика” и “агитпроп”. Причем произносились они очень пылко и экзальтированно, тем более что Биберман почти всегда говорил громким голосом. При этом каждое его такое словцо сопровождалось поднятым кулаком. А поскольку человеком он был физически крупным и сильным, то очень смахивал на этакого быка» (*Langner L.*

The Magic Curtain. The Story of a Life in Two Fields, Theatre and Invention by the Founder of the Theatre Guild. N. Y., 1951. P. 248). Характерно, что здесь упоминается особый лексикон Г. Бибермана, в частности слово «динамика», которое «всегда было его (Мейерхольда) любимым теоретическим словечком. <…> Мейерхольд подошел к изображению новой действительности, ему удалось с помощью формально-технических решений воплотить на сцене *динамику* (курсив мой. – М.Г.) (то есть движущую силу) пролетарской революции и пролетарской диктатуры» (Даешь Европу, Мейерхольд! С. 644–645). Так, работая в конце 1924 г. над постановкой пьесы А. Файко «Учитель Бубус», Мейерхольд настаивал: «В “Бубусе” мы должны добиться, чтобы ясно появилась эта внутренняя ее революционная динамика» (*Мейерхольд Вс.Э.* Первая беседа об «Учителе Бубусе». Запись М.М. Коренева 18 ноября 1924 г. / Публ. М.М. Ситковецкой // Мейерхольдовский сборник. Вып. 1: В 2 т. Т. 1 / Отв. ред.-сост. А.А. Шерель. М.: Творческий центр им. В. Мейерхольда, 1992. С. 251), а в своем докладе «Искусство режиссера» в 1927 г. он подчеркивал необходимое умение любого профессионального постановщика выстраивать точный темпоритм действия – «там, где мы имеем дело с динамикой, там, где мы имеем дело с движением…» (*Мейерхольд Вс.Э.* Искусство режиссера: Доклад в зале Ленинградской филармонии. 14 ноября 1927г. // Мейерхольд в разные годы. Мейерхольдовский сборник. Вып. 6 / Подгот. текстов Н.Н. Панфиловой и О.М. Фельдмана; сост., коммент., вступит. статья О.М. Фельдмана. М.: ГИТИС, 2022. С. 249).

7

135 Главискусство (Главное управление по делам художественной литературы и искусства) – центральный советский государственный орган, осуществлявший руководство всеми видами искусства. Образован в системе Наркомпроса РСФСР 13 апреля 1928 г., с 1933 г. был преобразован в Управление театрально-зрелищными предприятиями. Начальниками Главискусства были в разное время А.И. Свидерский, Ф.Я. Кон, Ф.Ф. Раскольников.

136 *Скоморовский Д.И.* являлся одним из организаторов французских гастролей ГосТиМа в 1930 г. Мейерхольд называл его «малоизвестным импресарио, хотя и имеющим капиталец на то, чтобы дело наше гарантировать» (Докладная записка Вс.Э. Мейерхольд в Главискусство о гастролях театра за границей. 2 августа 1930 года. [Пляж д’Анде, Франция]. – РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 111. Л. 41).

137 См. коммент. 46.

138 *Каменева Ольга Давыдовна* (в замуж. Розенфельд, урожд. Бронштейн; 1883–1941) – первая жена Л.Б. Каменева, сестра Л.Д. Троцкого, председатель Всесоюзного общества культурной связи с заграницей (ВОКС) с 1925 по 1929 г. Расстреляна 11 сентября 1941 г. по обвинению в связи с троцкистами, к которым органы НКВД причисляли и Вс.Э. Мейерхольда. Реабилитирована в 1959 г.

139 Всесоюзное общество культурной связи с заграницей (ВОКС) – 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».

140 К сожалению, нам не удалось найти подробную информацию ни о *Халевском*, ни о *К. Левине*. Не получилось это сделать и В.Ф. Колязину: «В архиве МИДа о Халевском как о дипломате высшего ранга сведений получить не удалось (доступ к ним открыт только для родственников). О К. Левине сведений получить не удалось по той же причине, что и о Халевском» (Даешь Европу, Мейерхольд! С. 739).

141 *Керр Альфред* (Kerr Alfred; 1867–1948) – влиятельный немецкий театральный критик, писатель и эссеист. После прихода к власти нацизма был выдворен в числе первых из страны. Был поклонником искусства Художественного театра. Состоял в переписке с К.С. Станиславским.

142 Русскоязычное написание имени и фамилии в этом документе и далее приведено в соответствие с современным написанием. Вс.Э. Мейерхольд в своей переписке именует американского импресарио как «Sidney Ross», так и «Сидней Росс», причем его фамилию он иногда не склоняет.

143 Отметим, что в этой публикации неверно указан год документа (Даешь Европу, Мейерхольд! С. 738): на самом деле докладная записка датирована не 1933 г., а 1930 г.

8

144 *Кон Феликс Яковлевич* (1864–1941) – советский государственный и политический деятель, короткое время (1930–1931) начальник Главискусства при Наркомпросе, председатель Клуба театральных работников (впоследствии ЦДРИ), председатель Радиокомитета (1931–1933).

145 *Довгалевский Валериан Савельевич* (1885–1934) – советский дипломат, в разное время полпред СССР в Швеции, Японии, Франции (1927–1934).

146 Общество друзей новой России (Gesellschaft der Freunde des neuen Rußland, или GdF) – немецкая интеллектуальная организация времен Веймарской республики, пропагандировавшая дружбу между Германией и Советским Союзом. Тесно сотрудничала с московским ВОКСом; существовала с 1923 по 1933 г.

147 *Хруцкий Викентий Викентьевич* – административный работник ГосТиМа.

148 *Мологин Николай Константинович* (наст. фам. Мочульский; 1892–1951) – актер и режиссер ГосТиМа (1921–1938), Московского театра им. Моссовета (1938–1939), художественный руководитель Хабаровского краевого радиокомитета (1939–1949), художественный руководитель Дома культуры завода АЗФ (г. Актюбинск; 1950–1951).

149 *Козиков Стефан* (*Степан*) *Васильевич* (1897–1943) – драматический актер, режиссер. В ГосТиМе с 1927 г. до закрытия театра; с 1939 г. актер Театра им. Моссовета.

150 2 или 3 августа 1930 г. Мейерхольд отправил письмо в театр с поручением четырем вышеуказанным сотрудникам сделать доклад в Главискусстве (см.: Даешь Европу, Мейерхольд! С. 739).

151 *Раскольников Федор Федорович* (наст. фам. Ильин; 1892–1939) – советский государственный и военный деятель, дипломат, литератор, ответственный редактор ряда журналов и издательства «Московский рабочий», член коллегии Наркомпроса и начальник Главискусства. В 1930–1938 гг. полпред в Эстонии, Дании, Болгарии, ввиду угрозы ареста остался за рубежом.

152 Здесь Вс.Э. Мейерхольд некорректно указывает название берлинского театра, который на самом деле называется Wallner-Theater.

153 *Барон Эрих* (Baron Erich; 1881–1933) – генеральный секретарь немецкого Общества друзей новой России с 1 февраля 1924 г. Отличался невероятной активностью в деле пропаганды советской культуры и искусства в Германии. Познакомившись с Вс.Э. Мейерхольдом в один из своих визитов в Москву, загорелся идеей организации гастролей ГосТиМа в Германии. Арестован нацистами в ночь поджога рейхстага и позднее казнен в одной из берлинских тюрем.

154 В.Ф. Колязин так прокомментировал этот тезис Вс.Э. Мейерхольда: «Применяя против своих недоброжелателей, чиновников Главискус-

ства и Наркомпроса, те же идеологическую терминологию и демагогические приемы, Мейерхольд, в запальчивости, конечно же, преувеличил: Керр отнюдь не был “врагом всего, что идет с Востока”» (Даешь Европу, Мейерхольд! С. 739).

155 Евробанк (Eurobank), полное название: Коммерческий банк для Северной Европы – Евробанк (Banque Commerciale pour l’Europe du Nord – Eurobank) – французский банк с российским капиталом, существует с 1921 г. до сих пор.

156 *Мурадьян Степан Артемьевич* (Арутюнович) (наст. фам. Мурадянц; 1896–1938) – член и председатель правления Евробанка в Париже (1927–1931); член правления и заведующий управлением иностранных операций Госбанка СССР (1931–1933). Уроженец Армении, член ВКП(б) с 1917 г.; активный участник революционной деятельности в Армении и на Юге России; заместитель торгпреда СССР во Франции (1933–1935), торгпред СССР в Чехословакии (1935–1936); исключен из ВКП(б) «за скрытие от партии своей принадлежности в прошлом к троцкистско-зиновьевской оппозиции»; расстрелян не ранее 20 августа 1938 г.

157 *Колосков Григорий Алексеевич* (1893–1937) – театральный деятель и функционер; в 1925–1926 гг. – директор Большого театра; в 1925–1928 гг. – заместитель председателя Управления государственными академическими театрами (УГАТ); в 1930 г. – заместитель начальника Главискусства Наркомпроса. В 1936 г. был арестован по делу так называемого контрреволюционного троцкистско-зиновьевского террористического центра и в следующем году расстрелян.

158 Постановка «Выстрел» по одноименной комедии в стихах А.И. Безыменского была осуществлена в ГосТиМе коллективом режиссеров, учеников Вс.Э. Мейерхольда – В.Ф. Зайчиковым, А.Е. Нестеровым, С.В. Козиковым и Ф.В. Бондаренко. Премьера состоялась 19 декабря 1929 г.

159 ГЭКТЕМАС (Государственные экспериментальные театральные мастерские) – учебное заведение, преемник ГВЫРМа / ГВЫТМа (Государственных высших режиссерских мастерских / Государственных высших театральных мастерских) и одного из курсов ГИТИСа, где преподавал Вс.Э. Мейерхольд. О деятельности ГЭКТЕМАСа см.: Вс.Э. Мейерхольд: Лоскуты для костюма Арлекина // Мейерхольдовский сборник. Вып. 5 / Сост. и подгот. текстов Н.Н. Панфиловой и О.М. Фельдмана. Сопроводит. тексты и коммент. О.М. Фельдмана. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2022.

160 *Коренев Михаил Михайлович* (1889–1980) – режиссер, педагог; в 1922–1938 гг. работал в ГосТиМе, в 1932–1934 гг. – в ГИТИСе, в 1934–1936 гг. – зав. учебной частью ГЭКТЕМАСа.

161 Главное управление профессионального образования (Главпрофобр) – центральный орган управления профессиональным образованием в РСФСР в 1920–1930 гг. Учреждено в составе Наркомпроса РСФСР 29 января 1920 г.

162 Театр Мейерхольда (тогда он назывался «Театр РСФСР 1-й») открылся постановкой «Зори» по одноименной пьесе Э. Верхарна (режиссер Вс.Э. Мейерхольд, художник В.В. Дмитриев). Премьера состоялась 7 ноября 1920 г.

163 *Лоренс* – неуст. лицо.

164 *Гольдберг Борис Исаакович* (1891–?) – заведующий административно-финансовой частью ГосТиМа (1928–1930?), администратор гастрольной поездки театра по Западной Европе в 1930 г. О недовольстве Мейерхольда работой Гольдберга на зарубежных гастролях см.: Мейерхольд и Франция. С. 762.

165 *Дивильковский Иван Анатольевич* (1901–1935) – советский дипломат, в 1930 г. являлся генеральным секретарем Народного комиссариата иностранных дел (НКИД) СССР. Чуть позже – в 1933 г. – был в числе советской делегации, прибывшей в США на переговоры об установлении дипломатических отношений между СССР и Соединенными Штатами, которые удачно закончились 16 ноября 1933 г. подписанием соответствующих документов. Подробнее о И.А. Дивильковском см.: *Калмыков А.Г.* Раритеты семьи Дивильковских: Из истории ранней советской дипломатии // Политическая история России: Теория и музейная практика: Сб. науч. трудов Государственного музея политической истории России. СПб.: Грейт Принт, 2021. Вып. 11. С. 75–92.

9

166 На бланке отеля «Атлантик», Сен-Жан-де-Люз, Франция. Датируется по содержанию. Год нами установлен по двум фактам. Во-первых, именно тогда состоялась поездка Т. Хёльбурн в Париж, где она и познакомилась с Мейерхольдом. Во-вторых, работа над пьесой С.М. Третьякова «Рычи, Китай!» в театре «Гилд» также шла именно в 1930 г.

167 Полное название этого театрального здания на Бродвее, в котором театр «Гилд» с конца октября 1930 г. показывал свою постановку «Рыча-

щий Китай», – театр «Мартин Бек» (Martin Beck Theatre). Его открытие состоялось 11 ноября 1924 г. Назван в честь водевильного магната Мартина Бека, который на свои средства построил здание театра, вмещавшее в межвоенный период 1200 зрителей (сегодня чуть больше – 1437) (см.: *Botto L.* At This Theatre: 100 Years of Broadway Shows, Stories and Stars. N. Y.: Applause; Playbill, 2002. P. 167). План театра «Мартин Бек», который нарисовала Т. Хёльбурн и выслала Вс.Э. Мейерхольду, хранится в РГАЛИ (Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 3205. Л. 1). К плану прилагается пояснительная записка: «Вот приблизительный план театра “Мартин Бек”. Он нарисован лишь приблизительно в масштабе и не является точным, поскольку мне не удалось раздобыть здесь линейку, которую я могла бы использовать в качестве мерила. Тем не менее я подумала, что он все-таки сможет помочь вам составить общее представление о расположении ступеней и дверей, а также планировке. Ступени в подвал с обеих сторон сцены ведут вниз, в большую комнату, из которой есть ступени в оркестровую яму. Эта яма имеет ширину около шести или семи футов, но при необходимости переднюю часть сцены можно было бы вынести дальше в зрительный зал. Хотя глубина сцены, как я указала на плане, составляет тридцать восемь футов, практично использовать только тридцать шесть. Высота арки авансцены составляет тридцать три фута, но можно использовать только двадцать восемь футов, – т.е. столько, насколько поднимается занавес. Высота авансцены составляет семьдесят четыре фута. Распределительный щит, с которого управляется освещение, находится не на полу сцены, а примерно в десяти футах над ней» (РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 3205. Л. 2).

168 Речь идет о приезде Вс.Э. Мейерхольда в Нью-Йорк для совместной работы с Г. Биберманом над постановкой в театре «Гилд» пьесы С.М. Третьякова «Рычи, Китай!».

169 Машинописный подписанный вариант этого документа находится в РГАЛИ (Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2536. Л. 1). В документе указан адрес получателя: Bankers Trust Co., Place Vendôme, Paris.

10

170 Пляж д’Анде (Plage d’Hendaye) – популярный морской туристический курорт на юго-западе Франции, в 15 км от Сен-Жан-де-Люз.

171 В это время театр «Гилд» уже приступил к постановке пьесы С.М. Третьякова «Рычи, Китай!».

172 Речь идет о режиссерском экземпляре «Рычи, Китай!» ГосТиМа.

11

173 Указан парижский адрес Мейерхольда: 4 Rue Leon Bonnat, Paris 16, France.

12

174 *Сейлер Оливер* (Seyler Oliver; 1887–1958) – американский театральный критик и публицист. В 1917–1918 гг. на шесть месяцев приезжал в Москву изучать советский театр. Автор нескольких книг о большевистской России и театре: «Россия белая или красная?» (Russia, White or Red, 1919), «Русский театр в годы революции» (The Russian Theatre under the Revolution, 1920; 2-е изд. – «Русский театр», 1922), «Московский Художественный театр изнутри» (Inside the Moscow Art Theatre, 1925). В 1933 г. Сейлер был гостем на I Московском международном театральном фестивале; с 1941 по 1953 г. стоял во главе Американской ассоциации театральных директоров и пресс-агентов.

175 *Макгоуэн Кеннет* (Macgowan Kenneth; 1888–1963) – американский театральный критик, автор нескольких книг о театре, близкий друг Ю. О'Нила, позже ставший кинопродюсером.

176 Г. Дейна жил в небольшом университетском городе под Бостоном (штат Массачусетс) – Кембридже.

13

177 Премьера спектакля «Рычащий Китай» в театре «Гилд» состоялась 27 октября 1930 г.

14

178 Письмо не сохранилось.

179 Работа Вл.И. Немировича-Данченко над постановкой «Воскресения», готовившаяся в США совместно с продюсерской компанией М. Геста и О. Сейлера с лета 1930 г., сначала несколько раз переносилась по срокам (с января 1931 г. на сентябрь того же года – из-за болезни Немировича-Данченко), а потом – в феврале 1932 г. – на стадии утверждения окончательного варианта инсценировки и вовсе была прекращена. Немирович-Данченко в письме С.Л. Бертенсону 30 мая 1932 г. из Берлина сообщает: «Насчет “Воскресения”… Жаль, что лопнуло. Но еще больше жаль, если лопнуло по недовнимательности читавшего пьесу. Если ему понравились только сцены суда, а уже монологи от автора в присутствии Нехлюдова он нашел скучными, тогда другое дело. Но если это он принял, а разочаровался только в последних двух частях, то это досадно, потому что в моей объяснительной записке я сильно

подчеркиваю, что я их, во-первых, сильно купировал, очень сильно, а во-вторых, большинство сцен заменил бы другими, какие в Москве ставить было неудобно: Катюша в больнице, Катюша с детьми и другой финал Нехлюдова (я беру из драмы “И свет во тьме светит”). Таким образом, последние две части вдвое короче и вдесятеро интереснее… Но, очевидно, он объяснительной записки не прочел, а Вы ее не знали. Досадно! Главный вопрос: принял ли он лицо от автора? А уж остальное наверняка хорошо» (*Аренский К.* Письма в Холливуд (по материалам архива С.Л. Бертенсона). Monterey (California): K. Arensburger, 1968. С. 171–172). В архиве Вл.И. Немировича-Данченко, находящемся в Музее МХАТа имени А.П. Чехова, переписки с С. Россом не выявлено (см.: Конюхов Е.А., главный хранитель Музея МХАТа – Гудкову М.М. 3.06.2024. – Личный архив М.М. Гудкова).

180 Премьера спектакля «Воскресение» во МХАТе состоялась 30 января 1930 г. Руководитель постановки Вл.И. Немирович-Данченко, режиссер И.Я. Судаков, художник В.В. Дмитриев, автор инсценировки Ф.Ф. Раскольников. 7 сентября 1936 г. постановка была сыграна для иностранных гостей в рамках IV Московского международного театрального фестиваля.

15

181 Письмо написано на официальном бланке Г. Дейны.

16

182 Отель «Георг V» (George V) – отель класса «люкс», расположенный в центре Парижа на проспекте Георга V. Построенный в 1928 г., он был излюбленным местом размещения американцев в столице Франции. Существует до сих пор.

183 Так в 1930-е гг. называли США, что расшифровывается как «Северо-Американские Соединенные Штаты».

17

184 Фешенебельный отель «Принц Уэльский» (Prince de Galles), расположенный в центре Парижа, был открыт в сентябре 1928 г. Его название связано с именем Эдварда VII – будущего принца Уэльского и сына английского короля Георга V, который здесь останавливался.

18

185 Речь идет о складах парижской фирмы Ш. Вутерса, где было оставлено гастрольное имущество театра, которое должно было понадобиться для американских гастролей.

186 Имеются в виду постановки «Ревизор» и «Лес».

187 Имеется в виду «Великодушный рогоносец».

20

188 Письма не сохранились, выписки из них были сделаны скорее всего сотрудниками театра, возможно, А.В. Февральским.

189 *Сквирский Борис Евсеевич* (1887–1941) – с 1923 по 1933 г. дипломатический агент Народного комиссариата иностранных дел СССР (НКИД СССР). Участник предварительных переговоров с администрацией США об установлении дипломатических отношений между СССР и США (октябрь 1933 г.). В 1933 г. временный поверенный в делах СССР в США. В 1933–1936 гг. советник полномочного представительства СССР в США. Репрессирован.

190 Русско-американский институт, или, точнее, Американо-русский институт культурных связей с Советским Союзом (American-Russian Institute for Cultural Relations with the Soviet Union) – американская общественная организация, учрежденная в Нью-Йорке в 1930 г. Была тесно связана с советским ВОКСом и получала от него материалы для распространения в США; проводила культурные мероприятия (лекции, конференции, концерты, выставки, показы советских фильмов и др.), знакомя американцев с жизнью в СССР.

191 «Амторг» (Amtorg Trading Corporation, 1924–1998) – акционерное общество, главная цель которого заключалась в содействии развитию советско-американской торговли. Выступало в роли посредника при осуществлении экспортно-импортных операций советских внешнеторговых объединений с американскими компаниями. Штаб-квартира «Амторг» располагалась в Нью-Йорке на Пятой авеню. В 1930 г., когда еще не были установлены дипломатические отношения между СССР и США, «Амторг» исполнял в Америке консульские функции. Основным финансовым консультантом и банкиром «Амторга» являлся «Чейз Нэшнл бэнк» (Chase National Bank).

192 *Богданов Петр Алексеевич* (1882–1939) – советский государственный деятель, с 1930 по 1934 г. возглавлял акционерное общество «Амторг». Установил связи с деловыми кругами США, занимался лекционной деятельностью, изучал американский управленческий опыт. Деятельность Богданова способствовала установлению дипломатических отношений между СССР и США в 1933 г. Репрессирован.

21

193 Главк – сокращение словосочетания «главный комитет», который являлся в это время центральным органом управления той или иной отрасли или сферы деятельности.

194 Данное негативное определение объяснялось сложным отношением в это время Мейерхольда к И.В. Ильинскому. Оно во многом было вызвано тем, что актер не приехал в Париж и таким образом сорвал гастрольный показ «Великодушного рогоносца», что, по мнению руководителя ГосТиМа, стало главной и единственной причиной финансового дефицита, образовавшегося в результате гастролей. См.: Мейерхольд и Франция. С. 764–765.

195 *Newman* – неуст. фирма.

196 Нам известна лишь одна состоявшаяся англоязычная постановка «Ревизора» в эти годы в Нью-Йорке: 23 декабря 1930 г. комедию Н.В. Гоголя на сцене бродвейского театра «Хадсон» (Hudson Theatre) впервые показал режиссер Джед Харрис (Jed Harris), он же выступил сценографом постановки, в которой роль Марии Антоновны сыграла Дороти Гиш (Dorothy Gish).

23

197 *Белиловский Василий Васильевич* – директор ГосТиМа в 1931–1932 гг.

24

198 Т.е. Chase National Bank, один из крупнейших банков США.

25

199 Т.е. Евробанк.

200 Тратта (или переводный вексель) представляет собой письменный документ, содержащий безусловный приказ векселедателя плательщику уплатить определенную сумму денег в определенный срок и в определенном месте получателю.

201 Т.е. оформленных в указанном месте платежа.

26

202 Дебет-авизо, т.е. дебетовое авизо (debit note) – бухгалтерский документ, в котором содержатся сведения о том, что поставка товаров или услуг совершена, поэтому адресат должен перечислить денежные средства в пользу отправителя.

ГАСТРОЛИ МУЗЫКАЛЬНОЙ СТУДИИ МХАТ В ЕВРОПЕ И АМЕРИКЕ В СЕЗОНЕ 1925/1926 ГГ.

Публикация, вступительная статья и комментарии К.И. Черкасова

О гастролях Московского Художественного театра в Европе и США 1922–1924 гг. подробных свидетельств не осталось. Ход событий можно восстановить по изданным научно-исследовательским отделом Школы-студии МХАТ сборникам писем К.С. Станиславского[1], Вл.И. Немировича-Данченко[2] и О.С. Бокшанской[3] и труду О.А. Радищевой[4]. Это трудоемко. Повезло художественным «оппонентам» МХАТа – изданы масштабные исследования С.Г. Сбоевой о зарубежных гастролях Камерного театра (1923, 1925, 1930)[5], В.Ф. Колязину принадлежит интереснейшая публикация о немецком туре ГосТиМа[6], парижские гастроли театра Вс.Э. Мейерхольда представлены в публикациях О.Н. Купцовой[7]. Повезло и «Габиме», которая, в отличие от вышеперечисленных коллективов, являлась птенцом гнезда Художественного театра, – внушительную монографию написал В.В. Иванов[8].

О гастролях Музыкальной студии МХАТ (1925–1926) не написано практически ничего – даже главный летописец Художественного театра П.А. Марков[9] упоминает о них вскользь: в первой редакции монографии о режиссуре Вл.И. Немировича-Данченко в музыкальном театре зарубежному туру Музыкальной студии уделено всего семь страниц, во второй – восемь.

Музыкальная студия МХАТ стала первым советским музыкальным коллективом, выпущенным наркомом А.В. Луначарским в поездку по Европе и Северной Америке для того, чтобы триумфально явить миру новое детище Московского Художественного театра, впечатления о котором еще не стерлись в памяти зрителей за рубежом. Цель была достигнута – Европа и США рукоплескали «Лизистрате» и «Карменсите и солдату». Но этот успех лишь распалил нелюбовь Станиславского и других старейшин МХТ к «мерзавке»[10] Комической опере[11], к которой они страшно ревновали Немировича-Данченко. Духу сказать об этом ее создателю в лицо им не хватало.

Оговорюсь сразу – о тонкостях взаимоотношений Станиславского и Немировича-Данченко в 1920-е гг. в этой публикации рассказано не будет. Они досконально описаны О.А. Радищевой[12]. Здесь же представлен

огромный пласт служебной корреспонденции, касающейся исключительно Музыкальной студии и не публиковавшейся до сегодняшнего дня. Мы знаем, каким строителем Художественного театра был Немирович-Данченко. Сейчас нам дана возможность открыть режиссера как выдающегося музыкального продюсера без скидок на «давно прошедшие года»: за всей архаичной экзотичностью – телеграммы, письма, фотографии – в театральном делопроизводстве ничего до сегодняшнего дня не изменилось. Рабочий темп и уровни вовлеченности и личной ответственности Немировича-Данченко потрясают воображение, кроме того, его ипостась не как художественного руководителя, а как директора Музыкальной студии не отражена ни в одном из доступных широкому читателю источников. К тому же данная публикация призвана ввести в научный обиход биографические сведения об участниках Музыкальной студии – как ведущих солистах (И.И. Великанов, Е.И. Гундобина, Н.А. Полозова-Остроумова), так и важных участниках ансамбля (В.К. Ла-Туш, С.Ф. Рахманов). Выяснение дат рождения и смерти, не говоря о штрихах к творческим биографиям, стало для публикатора отдельным документально-эмпирическим исследованием: когда газетные вырезки и театральные архивы не давали ответов, неоценимым источником стали справки из ГБУ «Ритуал» вкупе с долгими прогулками по Введенскому, Донскому и Николо-Архангельскому кладбищам. Только таким образом удалось восстановить, казалось бы, элементарные сведения об этих людях.

Трудно сказать, почему эти документы до сих не были опубликованы. Косвенным доказательством того, что ценность публикуемых материалов долгое время казалась неочевидной, служит тот факт, что описания материалов, касающихся исключительно Музыкальной студии, хранятся в далеком уголке длинного картотечного ящика Музея МХАТ в почти первозданном виде – машинопись публикуемого обращения (как и библиографическая карточка к нему) Немировича-Данченко к Студии (1926 г.!) не выцвела, а бумага практически не пожелтела.

Опубликованные ниже документы также являются ценным источником сведений об эмоциональном состоянии Немировича-Данченко в один из сложнейших периодов его биографии. Он – непризнанный и оскорбленный своими же – Станиславским и «стариками» – герой, спасший МХАТ от нищеты в голодные 1920-е гг. Спектаклями Комической оперы Немирович-Данченко обеспечивал театру заработок в те моменты, когда Качаловская группа была оторвана от театра (1919–1922) и когда драматические спектакли Художественного театра выехали на гастроли

в Европу и США под присмотром Станиславского (1922–1924). По окончании гастролей Музыкальной студии в 1926 г. Немирович-Данченко писал: «Я пропустил момент, чтоб сделать лучше. Я должен был год назад, как Петр Великий, сказать: “нет двух коллективов! Есть один: драматически-музыкальный!” Этот коллектив “великолепен” своими артистическими силами от Станиславского до Баклановой, большим оркестром и разнообразным репертуаром, в котором драматические спектакли чередуются с музыкальными. Надо было добиваться его неразрывности, надо было найти дополнительное помещение, надо было не бояться убытков от музыкальных спектаклей, надо было не соглашаться ехать за границу…»[13]

В публикации представлено 72 документа: бóльшая часть из них – деловая корреспонденция; преимущественно между С.Л. Бертенсоном[14], правой рукой Немировича-Данченко по ведению гастролей в Европе со стороны Художественного театра, и Л.Д. Леонидовым[15], берлинским импресарио, ставшим агентом гастрольного тура Музыкальной студии. Ценнейшими, по мнению публикатора, являются документы № 31 (пояснительная записка заведующего административно-финансовой частью Музыкальной студии Н.А. Румянцева с пятью приложениями, по которым можно доподлинно восстановить состав участников Музыкальной студии, допущенных к выезду из СССР, а также размеры денежных вознаграждений артистов, по которым можно судить об иерархии внутри коллектива), № 71 (отчет Вл.И. Немировича-Данченко для А.В. Луначарского о результатах гастролей) и № 72 (текст обращения режиссера к ансамблю Музыкальной студии перед отъездом в СССР в 1926 г.).

Документов за период с 1 октября 1925 г. по 31 марта 1926 г. публикатором обнаружено не было. Это не значит, что их не существует. Возможно, они будут найдены и станут поводом для новой публикации.

***

В 1925 г. Музыкальная студия Московского Художественного театра, «…считающаяся капризом Вл. Ив-ча, часто даже ненавистная, потому что занимает много места, хотя бы и совершенно свободного, которого другим и нечем занять»[16], отметила первый юбилей – 16 мая ей исполнилось 5 лет. Небольшое театральное дело, придуманное Немировичем-Данченко в первую очередь для того, чтобы худо-бедно свести концы с концами в бюджете Художественного театра из-за временного отсутствия ведущей части труппы и только затем уже для работы по реформированию музыкального театра и жанра оперетты как такового, заняло одно из ведущих

положений на московской оперной сцене. Спектакли, выпущенные за эти годы, – «Дочь Анго» Ш. Лекока (1920), «Перикола» Ж. Оффенбаха (1922), «Лизистрата» Аристофана с музыкой Р.М. Глиэра (1923) и радикальная «Карменсита и солдат» по мотивам оперы Ж. Бизе (1924), снискали недюжинный зрительский успех и долго оставались в репертуаре Музыкального театра им. Вл.И. Немировича-Данченко, а затем (с 1941 г.) Московского музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко.

Над вопросом гастролей нового коллектива, призванного продемонстрировать возможности применения режиссерских принципов, разработанных Художественным театром, к музыкальным спектаклям, Немирович-Данченко стал думать еще в 1923 г., в то время когда в Москву из Европы приходили восторженные отклики о спектаклях МХАТа. Процесс организации гастролей затянулся практически на два года: «Я представил Луначарскому (просидел с ним, у него дома вечер целый) несколько проектов. Всех проектов было 6. Но 3 из них сразу отпали. Среди них и предложение мне ехать в Америку одному или с К.О.»[17].

Тем не менее Немирович-Данченко, будучи истинным дипломатом, параллельно ведя переговоры с нью-йоркским антрепренером Моррисом Гестом[18], добился того, что уже к концу 1924 г. Луначарский изменил точку зрения: «Придавая большое значение культурной связи с Европой, а также учитывая ценность коллектива Музыкальной студии МХАТ, я всячески приветствую план поездки К.О. с Вами во главе в Европу и Америку»[19]. Согласно Постановлению Коллегии Наркомпроса от 4 мая 1925 г., Музыкальная студия МХАТ выехала «в заграничную командировку на гастроли в Западную Европу и Северную Америку 26 августа 1925 года, сроком не более чем на год»[20].

На Музыкальную студию руководством СССР была возложена огромная ответственность: впервые за границу страны выезжал музыкальный коллектив, рожденный революционной эпохой, способный продемонстрировать достижения СССР в области театрального искусства, а также опровергнуть слухи о разрушении культурных ценностей. И Луначарскому, и Немировичу-Данченко было очевидно, что постановки Студии будут восприниматься не столько как спектакли «дочерней ветви» Художественного театра, уже знакомого и европейскому, и американскому зрителю, сколько как создания нового, советского театра. И это подтвердили сами гастроли: «Спектакли Музыкальной студии МХАТ повсюду принимались под углом политической точки зрения. Это проходило не только через информаци-

онные статьи, но и через художественно-критические. Слова “советский театр”, “большевизм” мелькали в газетах всех городов, где Студия играла. И если все это давало молодому театру эффектное положение, каким он мог гордиться, то надо признаться, что в материальном отношении ему пришлось расплачиваться за это довольного дорого, так как его подчеркнуто игнорировали даже те умеренные эмиграционные группы, которые обыкновенно говорят об аполитичности искусства»[21].

Далее на пути Музыкальной студии встал вопрос логистического свойства – по контракту Немировича-Данченко с Моррисом Гестом 12-недельные гастроли в Америке планировались к открытию лишь 14 декабря, из чего следовало, что труппа свободна с начала сентября до середины декабря. Немирович-Данченко умел считать деньги, простой был для него и возглавляемого им коллектива невозможен, тем более что с 1 сентября 1925 г. Музыкальную студию сняли с бюджета Художественного театра, и она могла рассчитывать лишь на собственные финансовые силы. Появились планы поездки как по городам СССР, так и по европейским столицам – для проведения гастролей возможными назывались Прага, Загреб, Белград, Вена, Берлин, однако в случае с европейскими городами нельзя было надеяться на какие-либо гарантии со стороны антрепренеров. Л.Д. Леонидов предупреждал, что «спектакли в Берлине с таким тяжелым грузом, как “Карменсита” и “Лизистрата”, наверное, будут в убыток, и что он может обещать безубыточные спектакли по Германии только при условии исполнения “Дочери Анго” и “Периколы”, т.е. двух постановок, легко перевозимых, не требующих большого оркестра и большого состава хора»[22]. Ему же вторил и С.Л. Бертенсон: «При громоздкости, дополнительном хоре, дополнительном оркестре, большом имуществе бюджет очень отяготится, и может быть большой дефицит. Если Вл. Ив. хочет показать К.О. в полном блеске, то это сделать можно, но дефицит будет большой даже при 2 городах – Берлин и Вена»[23].

Вопрос отсутствия твердых контрактов с европейскими театрами беспокоил Управление Госактеатрами – оно потребовало от администрации Студии самого внимательного отношения к этой проблеме. Как пишет Луначарскому Немирович-Данченко: «…был выработан еще проект использования времени до декабря, а именно поездки по городам СССР. В конце концов, оба проекта – один, рискованный, поездки по Германии и другой, может быть, менее рискованный, по городам СССР – были представлены администрацией Студии на обсуждение всех участников поездки. <…> Собрание участников поездки всеми голосами против

одного постановило ехать в Европу сразу (из опасения, что гастроли по городам СССР в тяжелых условиях передвижения могут истрепать и артистические силы, и монтировочные средства, т.е. декорации, костюмы и т.д. Что же касается возможных убытков, то собрание постановило взять их в известной степени на себя, отказавшись от некоторой доли своего вознаграждения. В этом смысле был составлен протокол и представлен в Управление Госактеатрами»[24].

В результате окончательный маршрут гастрольного тура Музыкальной студии выглядел так: Берлин – Лейпциг – Прага – Бремен – Нью-Йорк. 2 сентября 1925 г. в Большом Драматическом театре спектаклем «Перикола» открылись первые и последние гастроли Музыкальной студии подобного масштаба – с этого дня по 4 октября труппа дала 20 спектаклей: начали с «Лизистраты», затем следовали «Дочь Анго», «Карменсита и солдат», «Перикола». Несмотря на скоропалительный характер организации гастролей, Ленинградский губернский совет профессиональных союзов успел издать брошюру, в которой подробно рассказывалась история возникновения Студии, а за два дня до официального открытия Немирович-Данченко на заводе «Красный треугольник» зачитал доклад о работе Студии, ее методе работы и «об основных отличиях от установившегося оперного трафарета, отличиях, сделавших основным лозунгом Музыкальной студии следующее положение: “Театр, если это театр, а не концертная эстрада, принадлежит актеру”»[25].

Показы спектаклей в Ленинграде сопровождались большим успехом как у зрителей, так и у критики. Недаром годы спустя руководитель «выселенной» из здания Художественного театра Комической оперы думал о переезде коллектива в город на Неве.

8 октября 1925 г. труппа выехала в Германию. Вл.И. Немирович-Данченко писал: «Если в Ленинграде ощущался большой интерес к приезду Музыкальной студии до начала ее гастролей, то в Берлине ожидания общественно-художественными кругами нового молодого русского театра ощущались еще острее и повышеннее. Не было почти ни одного журнала, как специального театрального, так и просто художественного, или газеты, в которых не говорилось бы о Музыкальной студии и ее постановках»[26].

Спектаклем, открывшим гастроли в Берлине, вновь стала «Лизистрата». В тот вечер в зале присутствовал режиссер Макс Рейнхардт, не скрывавший восторга в отношении «русского Аристофана», – на следующий день критики наперебой упоминали о величественной и дружественной встрече двух режиссеров, одного со сцены, другого из ложи. В период с

16 октября по 2 ноября 1925 г. в Берлине было дано 18 спектаклей. Затем Студия показала дважды «Дочь Анго» и «Периколу» в Лейпциге, выехала в Чехословакию (Прага), где сыграла эти же спектакли, а затем вновь вернулась в Германию (Бремен), где труппа должна была пересесть на пароход в Америку. Критика, за редкими исключениями, была положительной, что особенно подчеркивал в докладе Луначарскому Немирович-Данченко, выбирая особенно яркие цитаты: «Спектакли Музыкальной студии Московского Художественного театра пришлись у нас как раз ко времени. Они лишний раз подтвердили нам, что в данный момент в Германии такого театрального искусства, которое достойно было бы быть отмеченным, не существует. Советская Россия идет впереди всего мира, советское искусство идет тоже впереди других»[27], – так писал некий обозреватель Р.Ф. в «Зексише Арбайтер-Цайтунг»[28].

На 29 ноября был намечен отъезд труппы из Бремена в Нью-Йорк. Несколькими днями ранее в Нью-Йорк отправился Немирович-Данченко, так как его присутствие в Америке требовалось, по крайней мере, за неделю до прибытия ансамбля.

Музыкальная студия уезжала из Европы с чувством большого творческого подъема и удовлетворения – главным художественным событием для немцев и пражан стала «Карменсита и солдат». Несмотря на то, что эта постановка вызвала наибольшее количество споров художественно-эстетического толка, невозможно было пройти мимо того факта, что в значительной степени ее признали большим творческим достижением. Подтверждением того, что «Карменсита и солдат» не прошла бесследно для европейского театрального искусства, стала оценка выдающегося дирижера Отто Клемперера. В одном из интервью он отмечал: «…очень большим художественным впечатлением я обязан Музыкальной студии МХАТ, гастролировавшей в Берлине. Спектакли Студии – большое достижение искусства, “Карменсита и солдат” и “Дочь Анго” – два совершенно исключительных, чарующих спектакля»[29].

29 ноября 1925 г. на пароходе «Колумб» транспортной компании «Северо-Германский Ллойд» Студия отправилась в Нью-Йорк. Рейс продлился 8 суток.

Тем временем в Нью-Йорке пресса наперебой сообщала о грядущих гастролях Музыкальной студии – реклама, запущенная Моррисом Гестом, работала. Многочисленные статьи и заметки рассказывали не только об истории возникновения коллектива, но и о его художественных задачах и его идеологии. Под редакцией известного американского историка театра

Оливера Сейлера[30] Моррис Гест издал красочную брошюру о спектаклях Музыкальной студии. Более того, поэтам Джорджу и Гилберту Селдесам[31] был заказан перевод русских текстов либретто на английский для лучшего понимания американским зрителем спектаклей Студии, а газета «Морнинг Телеграф» посвятила пять номеров своего издания подробностям биографии Вл.И. Немировича-Данченко.

Американский тур открылся «Лизистратой» 14 декабря 1925 г. На премьере присутствовал весь цвет американской культуры. Сценическая установка Исаака Рабиновича[32] была встречена овацией. Но главным успехом на нью-йоркской сцене стала «Карменсита и солдат», о которой в рецензиях отзывались, как о «самом большом триумфе в театральной истории Нью-Йорка»[33] или «триумфе русских в музыкальной драме». Именно так назвал свою статью Олин Даунс[34], подчеркивая в «Карменсите» «…триумф законченности, такой законченности, которая, получив широкое распространение, должна повлиять на современные методы оперных постановок. <…> Ни в одном из спектаклей «Кармен» мы не запомним такой драматической спаянности между двумя главным действующими лицами <…> Постановка раскрывает совершенно новые горизонты возможностей и значений Музыкальной студии»[35].

Договор с Моррисом Гестом окончился 6 марта 1926 г. После насыщенных гастролей по Америке Музыкальную студию по возвращении в Москву ждала пустота в буквальном и переносном смыслах слова. Творческая жизнь коллектива остановилась до возвращения Вл.И. Немировича-Данченко из Голливуда, оставшегося там в связи с предложением работы и страшной обидой на московских коллег. Слова Немировича-Данченко, адресованные артистам и сотрудникам Студии на последнем собрании в Америке в 1926 г. (документ 72), – вероятно, одни из самых горьких, отчаянных и яростных, произнесенных им за всю его жизнь.

Автор выражает огромную признательность начальнику отдела музейно-выставочной работы Музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко А.В. Смириной.

1

«Записка для памяти»[36] Вл.И. Немировича-Данченко

13 ноября 1924 г.

Москва

Оливер Сейлер, известный американский ученый и писатель, историк театра, занимающийся, кроме того, журналистикой. Тесно связан со многими изданиями так называемой группы Херста[37], сочувствующей советской России. Работает при нью-йоркском антрепренере Моррисе Гесте в качестве заведующего отделом литературной и журнальной информации.

В октябре 1917 года был в России, причем провел около 5 месяцев в Ленинграде и Москве. Целью его приезда было изучение современного русского театра, с которым ему удалось очень близко ознакомиться в обеих столицах России. Результатом этого явилось издание большого исследования под названием «Русский театр», значительная часть которого отведена Московскому Художественному театру. Книга эта выдержала два издания и является сейчас в Америке настольной при изучении русского сценического искусства.

В 1922 году к приезду Московского Художественного театра в Америку Сейлером была выпущена другая книга, обильно иллюстрированная, под заглавием «Московский Художественный театр», в которой, в сжатом виде, дана история МХТ, критическая оценка его деятельности и биография главнейших его деятелей.

В том же году и в 1923 году под его редакцией и с его вступительными статьями изданы английские переводы следующих русских пьес: «Царь Федор Иоаннович» Алексея К. Толстого, «Вишневый сад», «Три сестры», «Дядя Ваня» и «Иванов» А.П. Чехова, «На всякого мудреца довольно простоты» А.Н. Островского, «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского, «Провинциалка» И.С. Тургенева, «Смерть Пазухина» М.Е. Салтыкова-Щедрина и «На дне» М. Горького.

Оливер Сейлер является убежденным другом России и пламенным горячим почитателем русского искусства. Благодаря его трудам сделано очень много для взаимного культурного сближения между СССР и Америкой.

На днях Сейлер выезжает из Америки в Лондон с тем, чтобы к 5 декабря приехать в Москву на 2 недели и за это время ознакомиться со всеми постановками Музыкальной студии МХАТ, так как у Морриса Геста есть предложение пригласить Студию на гастроли в Америку. Кроме того,

Сейлер хотел бы ознакомиться со всеми новейшими достижениями и завоеваниями русского сценического искусства, для того чтобы в будущем организовать целый ряд других театральных гастролей русских театров в Америке.

Все вышеизложенное дает мне право ходатайствовать о выдаче Оливеру Сейлеру права на въезд в СССР в срочном порядке, с тем чтобы виза была выслана ему в Лондон в местное Советское представительство.

Директор МХАТ

Народный артист Республики

Вл. Ив. Немирович-Данченко

Маш. копия.

РГАЛИ. Ф. 2484. Оп. 2. Ед. хр. 17. Л. 3.

2

Л.Д. Леонидов – С.Л. Бертенсону

18 ноября 1924 г.

Берлин

<…>

КОМИЧЕСКАЯ ОПЕРА

Есть одно кардинальное положение, из которого необходимо строить все дальнейшее. Нужно иметь прежде всего контракт на Америку с Гестом. Тогда можно будет планировать и Европу. Ведь Вы знаете, что без Америки Европа для такого громоздкого дела очень невыгодна, и оно само по себе здесь очень рискованно. В своих последних письмах к Гесту я подготовил все, чтобы контракт для К.О. получить теперь же без промедления, в связи с распланировкой всего маршрута МХТ. В ответ на это Гест мне сообщил, что о цифре и масштабе дела мы договоримся при личном с ним свидании. Вчера же я получил телеграмму, в которой Гест сообщает мне, что около 26 ноября проездом в Москву будет у меня Сейлер, с которым мне и необходимо будет переговорить. Тот факт, что Сейлер едет из Америки в Москву и, вероятно, только по делу К.О., убеждает меня в том, что все уже настолько подготовлено серьезно, что мне в Америке закончить окончательно с Гестом будет нетрудно, при условии, что Сейлер, конечно, даст в Америку самые благоприятные отзывы о спектаклях. А если же эти отзывы будут восторженными, то это даст возможность убедить Геста сделать все в большом масштабе и получить от него лучшие кондиции. Я Вам телеграфировал из Лондона, что психологический момент для переговоров с

Гестом в данное время не подходящий, т.к. «Миракль»[38] [в Нью-Йорке] его закрылся большим дефицитом, и кроме того ему сейчас неприятно, что за две недели до гастролей театра Балиева[39] – в другом театре в Нью-Йорке начинает Южный[40]. Да к тому же новая программа Балиева, на которую надеялся Гест, ничего особенного из себя не представляет. Вопрос К.О. я могу разрешить с Гестом только при личном с ним свидании. От этого выиграет, конечно, все дело. Необходимо также, чтобы к этому времени подоспели отзывы из Москвы от Сейлера. При свидании с Гестом я буду настаивать на том, чтобы начало гастролей К.О. состоялось в первых числах декабря. Далее, между Вашим письмом и телеграммой имеется разногласие. В письме Вы сообщаете в п. 5, что Владимир Иванович дает мне задание устроить план заграничных гастролей на лето и осень, а в телеграмме Вы сообщаете, что Влад. Ив. просит в срочном порядке ответа по поводу весенних и летних гастролей в Европе.

Когда К.О. получит твердый контракт на Америку, то нужно будет: либо собрать труппу осенью в Берлине, где и начать гастроли, либо использовать Европу весной, дав гастроли в апреле и мае и оставив затем труппу на все лето без работы где-нибудь вроде Варена, ибо нигде летом в Европе организовать подобные гастроли невозможно. Поэтому, подумайте, что выгоднее: использовать апрель и май и летом ничего не делать, или же Вы используете апрель и май в Петрограде[41], после чего лето все будут жить у себя дома, а осенью соберутся в Берлине. К моменту заключения контракта с Гестом я должен безусловно знать соображения по этому поводу Владимира Ивановича.

Вы, Сергей Львович, знаете мою ответственность за все дела, ведение которых я принимаю на себя. Вы знаете и мою систему работы, знаете меня лично; поэтому я Вас прошу об одном: меня не торопить – дать мне время и свободу действий здесь в Европе, т.к. я все время работаю над этим делом, и единственное мое желание: устроить его как можно лучше и как можно скорее.

Итак, резюмирую: при личном свидании с Гестом я закончу с ним это дело об оперетте, получив прочную санкцию Владимира Ивановича. Вы же, с своей стороны, посвящайте Сейлера в детали постановок К.О. и заботьтесь о том, чтобы он давал блестящую информацию в Америку. Закончив с Гестом, я займусь по указанию Влад. Ив. подготовкой весенних или осенних гастролей в Европе. В конце января, когда я вернусь из Америки, этот вопрос будет окончательно решен, и Вы сможете тогда объявить об этом труппе. Вы мне разъясните также: могут ли весной выехать

одновременно две труппы театра, драматическая и опереточная. Здесь же, конечно, можно будет так распланировать их гастроли, что одна труппа не будет мешать другой.

<…>

Подпис. маш. копия.
ММТ. АС № 2.

3
Л.Д. Леонидов – С.Л. Бертенсону

20 ноября 1924 г.
Берлин

Дорогой Сергей Львович, сегодня я условился с А.Э. Коганом[42], что в февральском номере «Жар-птицы» уже должны быть помещены первые материалы о К.О. Кроме того, то же самое могу поместить и в Die Woche[43].

КОМИЧЕСКАЯ ОПЕРА

Благоволите немедленно выслать: 1) два-три портрета Владимира Ивановича; 2) два-три портрета Баклановой; 3) два-три портрета главного исполнителя; 4) снимки и зарисовки различных постановок.

Очень хорошо было бы иметь кое-что в красках. Да недурно бы иметь в запасе снимки Владимира Ивановича в частной жизни: у театра, на заседании, на сцене, в кабинете с К.С. Все это с удовольствием проглотят ряд уличных, но очень полезных журналов, как немецких, так и американских. Между прочим, А.Э. Коган едет со мною в Америку. Быть может, дадите мысль Сейлеру привлечь А.Э. [Когана] к изданию Souvenir Book[44]?

АЛЕКСАНДР МОИССИ[45]

Сейчас он звонил ко мне и сообщил, что будет в Ленинграде 4 декабря. Постарайтесь к этому времени послать ему туда телеграмму с предложением принять участие в одном утреннем или вечернем спектакле. Посоветуйте Владимиру Ивановичу сделать этот политический шаг. Влад. Ив. будет иметь в лице Моисси верного союзника, тем более что Влад. Ив. и его труппе придется быть в Европе.

<…>

Подпис. маш. копия.
ММТ. АС № 2.

4

Л.Д. Леонидов – С.Л. Бертенсону

24 ноября 1924 г.
Берлин

Дорогой Сергей Львович, виделся с Клемперером. Устроил, что Спевак[46] подробно интервьюировал его для газеты World, вчера же был послан cable* в Нью-Йорк. Клемперер очень хвалит «Карменситу». Кажется, это название появляется впервые. Очень удачно. Очень понравились Клемперу Бакланова[47], исполнитель роли Хосе[48], а также Бакалейников[49].

Вы мне сообщайте, кто из знатных иностранцев смотрели или будут смотреть спектакли К.О., и мы сделаем перед спектаклями в Берлине сводку мнений о К.О. лиц, популярных в Германии.

Вероятно, завтра или послезавтра приедет Сейлер. Я постараюсь задержать его здесь непродолжительное время и поскорее переотправить Вам его в Москву.

Жду Вашего ответа на мое подробное письмо от 18-го сего месяца. Буду очень рад, если ответ будет незамедлительный и телеграфный.

<…>

Прошу Вас, дорогой Сергей Львович, оказать услугу и выслать мне за мой счет две книги: 1) посвященную 25-летию Московского Художественного театра[50]; 2) посвященную столетию Малого театра[51]. Мне очень хочется их иметь.

Сегодня утром получил письмо от Рудольфа Вендблата[52] из Гетеборга; он мне сообщает о том, что Вы ему писали об эвентуальном турне К.О. по Скандинавии.

Сообщите о «Гамлете» с М. Чеховым[53].

Дружески обнимаю Вас,

Ваш *Леонидов*

Подпис. маш. копия.
ММТ. АС № 2.

* Телеграмма (*англ.*).

5

А.В. Луначарский[54] – Вл.И. Немировичу-Данченко
(копия И.В. Экскузовичу[55])

27 ноября 1924 г.
Москва

Дорогой Владимир Иванович.

Придавая большое значение культурной связи с Европой, а также Вашему плану организации в Америке специального общества или треста для содержания посменно одного из русских академических театров, учитывая ценность коллектива К.О., я всячески приветствую план поездки Музыкальной студии с Вами во главе весной в Америку.

Ставлю обязательным условием, что по первой же нашей телеграмме Вы лично, дорогой Владимир Иванович, возвращаетесь сейчас же в Москву.

Нарком по Просвещению

А. Луначарский

Маш. копия.
ММТ. АС № 4.

6

С.Л. Бертенсон – Л.Д. Леонидову

29 ноября 1924 г.
Москва

<…>

МУЗЫКАЛЬНАЯ СТУДИЯ

Вы совершенно верно считаете, что вопрос о поездке в Европу всецело будет зависеть от поездки в Америку. Думаю, что пребывание Сейлера здесь поставит окончательную точку над Америкой в ту или иную сторону. Если дело ему понравится, то можно уже считать, что контракт состоится. От Вас будет только зависеть, каков будет этот контракт. Таким образом, если Америка состоится, то тем самым состоится и Европа. По поводу же начала гастролей нам интереснее и выгоднее всего поступить так: использовать заграницу в апреле и мае таким образом, чтобы было на что просуществовать без работы июнь, июль и ту часть августа, когда еще нельзя играть. Затем с какой-то части августа, какой – Вы сами знаете лучше нас, – возобновить работу в Европе по выработанному Вами плану.

По выяснении дела с Сейлером, если его мнение будет благоприятно, нужно как можно скорее получить от Вас твердый ответ, начнутся ли га-

строли в Европе уже с весны. Нам необходимо это знать для того, чтобы развязать руки с Ленинградом, с которым мы тянем и не даем определенного ответа.

Разумеется, если по каким-то соображениям Вам не удастся сорганизовать поездку с весны, то мы можем начать ее и с ранней осени в Германии, или где Вы найдете нужным. Но это нам не улыбается. Потому примите все меры, чтобы начать турне с 1 апреля.

Из Вашей телеграммы вижу, что Сейлер будет у нас во вторник утром. Разумеется, постараемся сделать все, чтобы показать ему спектакли в лучшем виде. О результатах его впечатлений буду немедленно Вас информировать.

СБ

Подпис. маш. копия.
ММТ. АС № 1.

7

Л.Д. Леонидов – С.Л. Бертенсону

29 ноября 1924 г.
Берлин

<…>

К.О.

Со слов Сейлера Вы поймете, что Гест подпишет со мной условие, выясняющее детали, только тогда, когда Сейлер ему сообщит, что репертуар К.О. подходящ и интересен Америке.

Вы отлично понимаете, что Ваше благосклонное участие во всем этом деле должно развернуться во всю ширь. Пришлите мне с Сейлером подробное письмо, а также, между прочим, 2 книги, о которых я Вас просил. Обратите внимание на слова Сейлера, что Гест решил, как я уже с ним летом говорил, «Лизистрату» поставить в Century Theatre[56]. <…>

Прошу Любицкого[57] телеграфно ответить о визах К.Ю.[58] [*нрзб*.], Сереброва[59], Винклера[60].

Ответ должен быть ясный, точный, верный.

Сердечно обнимаю Вас

Ваш *Леонидов*

Подпис. маш. копия.
ММТ. АС № 2.

8

Вл.И. Немирович-Данченко – Л.Д. Леонидову

11 декабря 1924 г.
Москва

Дорогой Леонид Давыдович!

О впечатлениях Сейлера Вы знаете из телеграммы Сергея Львовича [Бертенсона], и он Вам сам расскажет подробно обо всем. Теперь большое основание полагать, что поездка в Америку состоится, и опять скажу, чем раньше она начнется, тем лучше. Во всяком случае, даже независимо от решения Геста, Владимир Иванович просит Вас непременно устраивать гастроли по Европе с 1 апреля, если нельзя начать их еще раньше. В СССР можно использовать только Ленинград, но условия незавидные, и Тифлис, но только на 15 спектаклей, что при такой длинной дороге тоже не улыбается.

<…>

Музыкальной студией Сейлер, по-видимому, очарован. Слушал Коллектив русской песни[61] и Вокальный квартет Музыкальной студии[62] и в восторге от того и другого. Говорит, что Гест сумеет все это использовать, и удивляется разнообразию направления в работах театра.

Маш. копия.
РГАЛИ. Ф. 2484. Оп. 2. Ед. хр. 17. Л. 4.

9

С.Л. Бертенсон – Л.Д. Леонидову

12 декабря 1924 г.
Москва

<…>

Что же касается Музыкальной студии, то впечатление, произведенное ею на Сейлера, превзошло все ожидания. Я вкратце телеграфировал Вам содержание его телеграммы Моррису. Повторю ее теперь полностью: «Видел “Карменситу”, “Периколу”, “Лизистрату”. В энтузиазме, поражен, считаю возможности неограниченными. Убедите печать, что Художественный театр, постоянно переполненный публикой, остается самым деловым, значительным и влиятельным, всей своей деятельностью показывая, что живет новой жизнью и духом. Везу обширный литературный и иллюстрационный материал, но мало фотографий. Телеграфируйте немедленно, оставить ли список с группами и заказать их, когда поездка определится окончательно, или же приступить к фотографированию теперь».

В ответ на это Моррис прислал телеграмму, чтобы немедленно начали съемку, что мы и сделали.

Вл. Ив. просит еще раз подтвердить Вам, что, независимо от того, состоится ли американская поездка или нет, он во всяком случае хочет сделать европейскую поездку, причем необходимо начать спектакли в Европе с 1 апреля. Поэтому мы должны не позднее 15 января знать Ваш точный план и окончательный ответ, хотя бы об Европе. Ведь начиная спектакли заграницей 1 апреля, мы должны выехать из Москвы не позднее 15–20 марта. Следовательно, на всю предварительную подготовку нам останется только два месяца – срок весьма малый. Учтите, сколько времени потребуется хотя бы на осуществление всей официальной части, легализации права на выезд труппы, вывоз имущества и пр., и пр. Вл. Ив. уже имеет от Наркомпроса разрешение на выезд Музыкальной студии с ним во главе весной, но это еще только первая инстанция. Кроме того, мы должны не позднее половины января выяснить все списки труппы, кто едет, кто остается, заключить персональные договоры и т.д.

Просимые Вами портреты для «Жар-птицы» и для «Вохе» находятся среди фотографий, переданных Сейлеру. Там имеются превосходные снимки и Вл. Ив., и Баклановой, и Великанова (Хосе), и Кемарской[63] (Клеретта Анго), и Лосского[64]. О привлечении А.Э. [Когана] к изданию книжки о Музыкальной студии переговорите сами с Сейлером. Не забудьте взять у него копию письма ко мне Эгона Петри[65] с весьма ценным для нас отзывом о «Карменсите». Обратите также внимание на проект русско-американского обмена артистическими силами, составленный Вл. Ивановичем, который он посылает Гесту. Вопрос этот очень интересует Наркомпрос и значительно содействует командировке Музыкальной студии заграницу. Быть может, все это пока только мечты, однако нет оснований думать, чтобы они могли не перейти в действительность. Сейлер идеей этой очень увлекся и думает, что она может увлечь и Геста. Вл. Ив. в данном вопросе рассчитывает опираться и на Ваш опыт, и на Вашу энергию, и на Ваши знания. Но, конечно, пока все это второстепенно, а важно лишь наладить поездку Музыкальной студии.

<…>

Подпис. маш. копия.
ММТ. АС № 2.

10

Л.Д. Леонидов – С.Л. Бертенсону

18 декабря 1924 г.
Берлин

Дорогой Сергей Львович, позавчера я вернулся из Варшавы. Через час приехал Сейлер, который мне рассказал о своих московских впечатлениях и, в частности, подробно о Музыкальной студии.

Музыкальная студия.

1) Музыкальная студия Сейлеру искренне понравилась. Особенно «Карменсита», «Лизистрата». Большие похвалы по адресу Баклановой. Теперь я жду от Геста телеграммы в ответ на мою, в которой я ему сообщаю, что в январе еду с ним закончить. Я надеюсь, что Сейлер может достаточно ясно и ярко ему все представить. Главное, чтобы Гест понял, какой масштаб дела нужно будет применить к этой поездке.

Конечно, В.И. не должен сомневаться, что я, будучи в Америке, сумею отстоять все его интересы и постараюсь сделать поездку удачной и интересной.

Согласно желанию В.И. предпринять европейскую поездку с 1 апреля, я уже приступил к ее осуществлению. Полагаю, что до моего отъезда в Америку вопрос с Европой будет в главных чертах решен, и Вы сможете без замедления приступить к осуществлению той официальной части, которая нужна для поездки.

Есть одно обстоятельство, к которому я принужден снова вернуться, и ответ на которое Вы мне должны дать определенный и точный, т.к. я подозреваю, что Вы стараетесь в письмах избегать этих вопросов, точно их не существует. Обратите снова внимание В.И. на то, что до тех пор, пока не будет вменено в обязанность Пражской группе[66] всякий раз, как она собирается «поражать мир», предварительно сноситься со мной как с представителем Театра, или непосредственно с самим Театром, о маршруте своего турне, до тех пор печать и публика будут свидетелями и участниками состязания двух трупп Художественного театра. К тому же у пражан есть прокатный козырь: обижены.

Вы отлично знаете, что в Германии русская колония очень незначительна, а теперь из-за дороговизны даже совсем ничтожна, и всякие спектакли русской труппы должны рассчитывать исключительно на немцев.

Сейчас объявлены спектакли Пражской группы, которые начинаются 29 декабря в Künstlertheater[67]. Конечно, для немцев это снова будут спек-

такли Московского Художественного театра – они ведь не знают, что существуют какие-то группы, тем более в репертуаре «Дно» и другие пьесы. Обращаю Ваше внимание на то, что в случае материального неуспеха, прессе станет известно, что Художественный театр не делает сборов, а потому и не интересен. Когда в апреле месяце будут объявлены наши спектакли, то немцы примут это как вариант спектаклей той труппы, которая недавно с малым материальным успехом гастролировала в Берлине. Вместо того чтобы рекламировать самое дело, вероятно, придется предварительно заниматься тем, чтобы объяснять публике и печати, что это различные Театры.

2) Теперь, когда я был в Варшаве, я начал подготовительную работу по поездке Студии. В первую очередь хотел выяснить вопрос о визах и воспользоваться тем постановлением, которое вынесли Министерство Народного просвещения и Союз актеров; впредь из русских дать визу только Художественному театру и Шаляпину. Остальным русским предприятиям бесповоротно отказать. Попав в Министерство, я натолкнулся на такой вопрос: «О каком же еще Художественном театре Вы говорите, когда труппа Станиславского приедет к нам в январе (речь идет о Пражской группе). Двум Художественным театрам виз мы не дадим, ибо тогда запротестует Союз актеров».

Варшава, благодаря своей валюте, блестящий театральный рынок – театры работают вовсю. Иностранных, в том числе русских трупп, давно не было, а потому приезд настоящей русской труппы вызовет большой интерес, и как дело это может быть превосходным и выгодным. Если Пражская группа будет снимать сливки в продолжение февраля и марта, то что же останется на долю Музыкальной студии?

3) Месяца два тому назад я начал переговоры для «стариков», при любезном содействии Моисси, с крупным голландским импресарио Helm'ом[68], и он должен 29 декабря приехать ко мне в Берлин. Здесь я ему хотел с глазу на глаз объяснить, что поездка «стариков» в этом году невозможна, что я горячо рекомендую ему Музыкальную студию. Сегодня утром я получил от него письмо, где он просит меня разъяснить, что представляет из себя другой Художественный театр Станиславского, который находится в Праге, и сообщает, что некоторые агенты предлагают ему этот Театр гораздо дешевле, чем я хочу за «стариков». В заключение он спрашивает меня: «Какой же Театр настоящий и почему такая большая разница в цене?»

Я привел Вам первые причины, которые встретились на пути, когда я начал осуществлять поездку В.И. При таком положении я лишен возможности организовать для Музыкальной студии все так, как я хочу.

Я, организующий в Европе эту поездку, несу пред В.И. всю ответственность за удачно и выгодно налаженное турне и за всякие последствия его, а потому считаю своим долгом заранее предупредить его о тех препятствиях, которые будут встречаться в моей работе. Устранить их легко может только В.И. Я утверждаю, что предварительное появление группы в тех местах, где должен быть В.И. со своей труппой, разжижает интерес, убивает сенсацию и совершенно обесценивает главный магнитный заголовок: «Московский Художественный театр». Ведь, как мне объяснил Сейлер, наименование Театра В.И. будет таково: «Московский Художественный театр. Музыкальная студия. Директор Владимир Иванович Немирович-Данченко».

Поймите, пока иностранец дойдет до слов «Музыкальная», он прочитает «Московский Художественный театр», остановится и скажет – опять приехали.

Если Театр считает, что Пражская группа совершенно автономна, вольна делать и поступать, как она хочет, и Театру неудобно давать им директивы, то я, оставив их в покое, буду с ними считаться, составляя турне для Музыкальной студии, буду иметь в виду, что интересы Пражской группы нельзя затрагивать. Если же Театр понимает, что самовольное появление в разных городах Европы такой группы, где без сомнения их принимают за «настоящее», нежелательно, вернее, недопустимо и вредит делу, то я настаиваю, чтобы мне как представителю были даны полномочия налагать всякий раз veto на выступления группы в тех местах, которые мне будут нужны. Реально я хочу, чтобы В.И. официально сообщил Пражской группе, что каждый раз, когда они будут составлять свое турне, они должны предварительно запрашивать меня, не помешает ли это Театру и не входит ли и в мой план поездка в ту или иную страну. Конечно, я мог бы сейчас их «разъяснить», но воздерживаюсь до ответа В.И. Получив заявление от Театра, я в первую очередь запрещу им поездку в Варшаву, предложив использовать это на осень будущего года, когда труппа уедет в Америку. Так как у меня мало времени для организации, то мне нужно знать немедленно решение В.И. по вопросу о группе. Во всяком случае, тот или иной ответ я должен получить, чтобы я мог выбрать определенную линию поведения.

Я надеюсь, что в моем теперешнем запросе Вы не увидите желанья какой-то борьбы с той группой, ибо она сама по себе мало интересна и занимает меня так же, как прошлогодний снег, но она мешает мне осуще-

ствить план, который мечтаю провести high-class'ом*, и ответить перед В.И., этим профессором административного искусства.

<…>

Передайте Владимиру Ивановичу мой сердечный привет. Я познакомился с его планом русского театрального дела в Америке. По идее – блестяще. Как это все осуществить, – я могу сговориться с В.И. только тогда, когда он повидает Америку, лично познакомится с ней, увидит особенности этой страны и те возможности, какие могут там быть.

Книгу о Художественном театре получил. Заплатил за нее Сейлеру.

Ваш *Л. Леонидов*

Подпис. маш. копия.

ММТ. АС № 1.

11

Л.Д. Леонидов – С.Л. Бертенсону

31 декабря 1924 г.

Берлин

<…>

Вчера я вернулся из Польши. Последнее время я там очень часто бывал. Необходимо, чтобы Владимир Иванович, получив от меня следующее письмо, написал бы Шифману[69] несколько дружеских слов, упомянув, что он вместе с труппой собирается в Варшаву и надеется, что Шифман, который является в Польше местным «Немировичем», найдет возможным предоставить на ряд спектаклей свой театр, как наиболее удобный и подходящий для гастролей его труппы. Это письмо Владимир Иванович должен прислать мне, и я его лично передам Шифману.

Прошу Вас пригласить на спектакли К.О. польского консула, который должен написать в свое Министерство иностранных дел, что спектакли К.О. являются большой художественной ценностью.

Снова повторяю, что Польша для спектаклей Владимира Ивановича из-за валюты может явиться подходящим местом. Завтра пишу Николаю Александровичу [Румянцеву][70] письмо, где окончательно выясню с ним материальную часть этой поездки.

Я сейчас приготавливаюсь к тому, чтобы спектакли московской Студии начать в то время, когда вы это наметили, т.е. с 1 апреля.

* В данном контексте – на высшем уровне.

Жду со дня на день телеграммы от Геста по поводу моего отъезда в Америку.

Видели ли Моисси? Состоялись ли его спектакли у вас в театре и где он выступает в Москве? Каков успех?

Почему Вы мне ничего не писали о «Гамлете»? Интересно знать Ваше впечатление.

Завтра будет у меня Массалитинов[71], который приехал сюда вместе с труппой. Они начали свои гастроли, но я на них не был.

Что не поделили между собой Любицкий и Михайлов[72]?

Душевно обнимаю Вас,

Ваш *Л. Леонидов*

Подпис. маш. копия.

ММТ. АС № 1.

12

Л.Д. Леонидов – С.Л. Бертенсону

4 января 1925 г.

Берлин

Дорогой Сергей Львович!

Сегодня отправил Вам следующую телеграмму:

«Вышлите немедленно Гуго Хельм Принцесс Театр Хааг[73] снимки артистов постановок “Анго”, “Перикола”, “Карменсита”. Если Хельм спросит Моисси, просите рекомендовать для Голландии, Бельгии. Завтра еду Варшаву делу оперетты. Леонидов».

Гуго Хельм – импресарио, с которым постоянно работает Моисси. В Голландии у него крупные связи и большие знакомства. Я с ним говорил о 20 спектаклях, включая и Бельгию.

Я говорю об этих странах, потому что хочу с ними закончить весеннее турне оперетты[74]. Бельгия в настоящее время является самой дешевой страной в Европе. Если придется сделать перерыв до осени, то это, пожалуй, единственное место, где можно дешевле всего устроить труппу на лето.

Хельм приехал ко мне сюда с целью подписать договор для «стариков». Я ведь с ним в переписке уже больше 2 месяцев, но теперь я «стариков» заменил опереттой. Он на это пошел, хотя о К.О. никогда не слышал. Конечно, спектакли Музыкальной студии должны обойтись дороже, чем драматические спектакли, а потому он в понедельник повезет мои условия

в Гаагу, где находится компаньон его по делу, и сейчас же будет телеграфировать мне окончательный результат и срок внесения аванса.

В Голландии намечено 3 города с очень маленькими перерывами между ними. Но это не будет иметь существенного значения, т.к. оркестр и сотрудники будут перевозиться. Прошу Вас незамедлительно сообщить мне, какой минимальный состав артистов для такой поездки, а также минимальное количество сотрудников, помня, что «Лизистрата» не идет. Возможна ли программа 4 вечера, и в чем она будет состоять. Прошу Вас ответить на мои вопросы немедленно, т.к. до моего отъезда в Нью-Йорк план весенней поездки должен быть совершенно выяснен, и Вы смогли бы приступить к подготовительной поездочной работе. Чтобы не было лишней проволочки во времени, прошу Вас выслать немедленно Гуго Хельму в Гаагу имеющиеся у Вас снимки артистов и постановок «Мадам Анго», «Перикола» и «Карменсита»…

Завтра еду в Варшаву, чтобы заручиться визами и поговорить с Шифманом по поводу Театра.

Прошу Вас начать подготовлять списки уезжающих; это необходимо мне для польских виз.

Владимир Иванович, конечно, понимает, что прежде чем подписать условия на весеннюю поездку, я весь мой план представлю на его утверждение, и только после этого вопрос можно считать законченным.

Я жду со дня на день телеграммы от Геста. Позавчера я послал ему новый запрос. Его молчание объясняю сейчас очень нервным состоянием.

«Миракль» закончился в Америке с колоссальным убытком. Вся его надежда отыграться на провинции: Кливленд, Чикаго. Кроме того, Южный, со свойственной ему развязностью, устроил возмутительную вещь. За несколько дней до открытия в Нью-Йорке спектаклей Балиева, открылся на 42-й улице. Если Южный пройдет, то Балиев как сенсация кончится, а Гест имеет с ним двухгодичный контракт.

Будьте добры передать Н.А. Румянцеву, что я ему не послал письма о материальной стороне поездки (я говорю о весенней) только потому, что сейчас она еще мною не выработана, и условия с Театром еще не закончены.

По поводу его плана о съемке летом говорить трудно. Ведь, кажется, в труппе нет людей, которые когда-либо выступали, и, кроме того, нет сильных имен в смысле популярности у широкой публики.

Мой сердечный привет Владимиру Ивановичу. Заботу об А.И. Южине[75] возьмет на себя мой брат. Пожалуйста, кланяйтесь Любицкому и передайте, что, вернувшись из Польши, я ему напишу.

Душевно обнимаю Вас.

Ваш *Л. Леонидов*

Напишите, пожалуйста, об успехе Моисси.

Подпис. маш. копия.
ММТ. АС № 1.

13
С.Л. Бертенсон – Л.Д. Леонидову

16 января 1925 г.
Москва

<…>

После целого ряда колебаний и сомнений В.И. убедился, что, если только можно получить подъемные деньги и просуществовать лето за границей, то нужно везти Студию весной, т.е. с апреля. Поэтому теперь все дело за Вами, и от Вас мы ждем решительного ответа, дабы знать, едем ли мы весной за границу или отправляемся в поездку по СССР. Последнее дело требует очень быстрого решения, иначе мы можем потерять все города и театры.

<…>

Согласно Вашему распоряжению, я отправил Гуго Хельму ряд фотографий, а также очень интересную статью, посланную отсюда одним австрийским журналистом в «Нойе Фрайе Прессе»[76] и копию моей статьи о «Карменсите» из «Нью-Йорк Таймс»[77].

По поводу наших встреч с Моисси и его выступления у нас Вы уже, конечно, все знаете лично от самого Сандро. Мне кажется, что мы сделали все для того, чтоб достойно его встретить и приветствовать. И думается мне, что он это понял и оценил. Для полноты картины я посылаю Вам подробное описание всего торжества, составленное мною для газет, а также немецкий перевод речей В.И. и К.С. Вы можете их использовать для нужных Вам целей. Кроме того, посылаю Вам копию статьи о «Карменсите», которую прошу промуссировать в Берлине, а также копию статьи Сейлера, только что мною от него полученную. Прислал он мне ее с парохода, и никаких вестей из Нью-Йорка я от него еще не имею. Нас очень удивляет и беспокоит длительное молчание Морриса, задерживающее Вашу поездку в Нью-Йорк.

Возвращаясь к Моисси, забыл еще Вам сказать, что по окончании спектакля и чествования[78] мы приветствовали его великолепным ужином, на

котором присутствовали все «старики», представители 2-го МХАТ[79], студий Драматической и Музыкальной и даже Школы. Что касается его выступлений в Ленинграде и Москве, то они все имели очень хорошую прессу, но материально прошли довольно слабо. <…> От всякого гонорара Сандро, несмотря на наши настойчивые просьбы, категорически отказался.

Вы меня спрашиваете о «Гамлете» с Чеховым. Вы знаете мою нелюбовь к этому великому произведению. Может быть, этим объясняется моя вялость оценки. Насколько мне кажется, у Чехова очень интересно роль задумана, но весьма слабо выполнена уже в силу того, что он не обладает для нее никакими физическими и внешними данными. В смысле постановки спектакль довольно занятный, но оригинального в нем я не вижу ничего. У меня создалось такое впечатление, что я вижу пред собою смесь режиссерских работ Рейнхардта[80], Болеславского[81], Раича[82]. Какой-то калейдоскоп, а в общем – скука. У публики и прессы и Чехов, и спектакль имеют громадный успех, и «Гамлет» пока дает всегда аншлаги.

Чего не поделили между собой Михайлов и Любицкий – не знаю. Думаю, что обоим хотелось поделить между собою какую-то шкуру какого-то неубитого еще медведя, а какого – не знаю.

Передайте мой сердечный привет всем Вашим и пишите поскорее о решительном исходе наших дел.

СБ

Подпис. маш. копия.

ММТ. АС № 1.

14

Вл.И. Немирович-Данченко – Л.Д. Леонидову

3 февраля 1925 г.

Москва

Директор Бир[83] из Wiener Volkstheater телеграфировал мне следующее: «Сердечно приглашаю Вас начать свое “Кармен-турне” в Вене в одном из моих театров». Я телеграфировал: «Большое спасибо за приглашение. Пожалуйста, по всем вопросам свяжитесь с моим представителем, доктором Леонидовым, Берлин, Кантштрассе, 124».

Когда Вы уедете из Нью-Йорка?

Немирович-Данченко

Маш. копия.

ММТ. АС № 1.

15

О. Сейлер – С.Л. Бертенсону

10 февраля 1925 г.
[Нью-Йорк]

Мой дорогой Сергей Львович!

Пожалуйста, извините, что я так долго не писал! Во-первых, мы были очень заняты «Мираклем» и Балиевым.

Во-вторых, вскоре после возвращения я заболел и еще не пришел в себя. И в-третьих, у меня очень мало определенных новостей. Тем не менее, я должен написать Вам, чтобы заверить Вас, что я глубоко ценю гостеприимство и внимание, которое Вы оказали мне в Москве; и что мистер Гест внимательно изучает отчет, который я принес.

После постройки модели «Лизистраты» и изучения сцены театра Century г-н Гест хотел бы, чтобы я спросил Вас, можно ли организовать какие-либо модификации входов и выходов так, чтобы в люке не было необходимости. В этом случае, по словам Геста, вращающуюся сцену можно было бы построить поверх любой большой сцены.

Через советское посольство в Берлине нам ничего не доставляли, поэтому я так понимаю, что Вы ждете определенного решения, прежде чем отправлять фотографии «Карменситы» и остальные рисунки Гремиславского[84]. Несколько дней назад я был поражен, когда получил счет от Сахарова[85]. Возможно ли, что Румянцев увидел счет до того, как он поступил к нам, и подумал, что цены справедливые? Сахаров взимал с нас по крайней мере в четыре раза больше за фотографии того же размера, что и с меня, когда я был в Москве в 1917 году, и более чем в четыре раза больше, чем цены в Нью-Йорке. Это кажется нечестным, и я ничего не могу сделать, прося мистера Геста оплатить счет без каких-либо объяснений непомерных расходов.

В ожидании решения ничего не было сделано с переводами.

Но я рад, что у нас есть весь необходимый материал на этом конце провода. Я тщательно разработал план книги, которая пришла мне в голову в тот вечер, когда я лежал у Вас на кушетке. Мы планируем назвать ее «Внутри МХТ». И мистер Гест, и Брентано[86] хотят, чтобы я сразу занялся этим.

На прошлой неделе вам была отправлена пачка вырезок.

С момента моего возвращения прошло столько времени, что рассказывать этапы моего пути домой будет неинтересно. Достаточно сказать Вам, что меня очень тепло приняли на границе с Россией, что я встретил «Олимпик»[87] и приехал домой в канун Рождества.

Пожалуйста, заверьте Константина Сергеевича, что все те, кому он посылал рождественские поздравления, были очень счастливы, что их помнят, и что его приветствия американской публике через прессу были очень широко растиражированы.

Вспомните, пожалуйста, и меня.

Сердечно и с глубоким уважением к Владимиру Ивановичу и Екатерине Николаевне [Немирович-Данченко], к Марии Петровне [Лилиной], Ольге Леонардовне [Книппер-Чеховой], Ольге Владимировне [Бакланов-ой?] и ко всем остальным, которые сделали мое пребывание в Москве таким приятным и успешным.

<…>

P.S. Мистер Гест просит меня сообщить Вам, что он очень заинтересован этим проектом и что он телеграфировал Леонидову, чтобы тот немедленно приехал в Нью-Йорк для обсуждения условий, более месяца назад, и что он все еще ждет ответа от него, когда он приедет и приедет ли вообще.

Маш. копия.

РГАЛИ. Ф. 2484. Оп. 2. Ед. хр. 17. Л. 116.

16

Вл.И. Немирович-Данченко – Л.Д. Леонидову

16 февраля 1925 г.

Москва

Дорогой Леонид Давыдович!

Молчание М. Геста начинает всех нас беспокоить.

Не думаете ли Вы, что он не торопится потому, что до декабря еще очень много времени? Знает ли он, что нам уже необходимо иметь план будущего сезона? Ведь если поездка не состоится, нам предстоит во чтобы то ни стало найти театр для Музыкальной студии и готовиться к началу нового дела. <…> Мы знаем, что Вам трудно чем-либо помочь и что торопить М. Геста нельзя, но, может быть, Вы придумаете какую-нибудь солидную форму для запроса?

Южный уже провалился, Балиев уже одержал новую победу, и М. Гест, думаю, уже успокоился.

Известий ждем от Вас с большим нетерпением.

Н-Д

Маш. копия.

ММТ. АС № 1.

17

Л.Д. Леонидов – Вл.И. Немировичу-Данченко

20 февраля 1925 г.
Берлин

После ряда моих телеграмм, особенно от 12 февраля, требующих ясного определенного ответа, получил от Геста телеграмму, аналогичную Вашей. Никакой телеграммы шесть недель назад не получал. Полагаю, недоразумение, Гест напутал. Ответ Гесту: «Выезжаю». Обязательно в первых числах марта [еду в] Америку, где на месте объявляю ему условия. Сегодня пишу Вам подробное письмо.

Привет.

Леонидов
Маш. копия.
ММТ. АС № 1.

18

Л.Д. Леонидов – С.Л. Бертенсону

20 февраля 1925 г.
Берлин

Милый и дорогой Сергей Львович!

Я надеюсь, что Вы в курсе моих писем к Вл. Ив. и Ник. Ал. [Румянцеву].

Моррис немного «наложил».

Мне хотелось все время, чтобы Гест взял на себя инициативу приглашения меня в Америку для переговоров. Явиться в Америку так себе – здорово живешь – значит навязываться.

В начале марта я выеду в Нью-Йорк. Поеду, вероятно, на пароходе Cunard Line, т.к. между 26 февраля и 18 марта нет хороших пароходов White Star. Представляю себе их обиду.

Мои постоянные корреспонденты из Америки мне часто пишут, таким образом, я в курсе дел. Немало пишет мне и С.Л. Кугульский[88] (кстати, вот его новый адрес: 4 Rue Theophile Gauthier, Paris, Neilly S/Seine), который в последнее время развил такую прыть в информации, что за ним никому не угнаться. Вы представляете себе, какую богатую пищу он сейчас имеет: ссора Южного с Балиевым, неудачи Макса (Рейнхардта) и Морриса (Геста) и т.д.

Через него я узнал, насколько был искренен Сейлер, вернувшись в Америку и доложив о том, что видел у вас в театре. Оказывается, что он

заразил своим восторгом и Геста, и Балиева, и всех тех, кто еще может пригодиться.

Кугульский мне пишет, что хотел бы принять сотрудничество в спектаклях К.О., если я их устрою в Париже. Для меня это хороший и приятный симптом.

Хотел бы, чтобы Вы все время питали Сейлера всякими story*. Ведь Вы знаете, как это импонирует Гесту и какой он видит богатый материал для «газетников».

Я еду в Америку с большим удовольствием. Немного заскучал по ней. Трудно работать в Европе, испробовав американские систему и точность.

Присмотритесь к «Габиме» – что Вы скажете? Как прошли гастроли «Габимы», организованные Рейнфельдтом?[89] Ах, этот Рейнфельдт! Тянет меня со всеми переговорами и ничего определенного дать не может.

<…>

Кто помогает Константину Сергеевичу с его книгой[90]? Кто исполняет амплуа Гзовской и Койранского[91]? Кто эти «накладчики», помогавшие Константину Сергеевичу заварить такую кашу с его книгой, что может случиться так, что будут все время оттягивать и ни черта из этого дела не выйдет? Как он неосторожно дает доверенности на право вести переговоры о его книге за границей. Этих доверенных здесь собралась довольно изрядная компания. Вчера Борису Николаевичу Рубинштейну[92] прислал свои полномочия на право ведения переговоров по поводу этой книги Кнебель[93] из Москвы. Рубинштейн передал это Левитану[94], который по моему поручению давно сговорился с крупным немецким издательством из Потсдама о выпуске этой книги на немецком языке, причем ждет согласия на это Константина Сергеевича.

<…>

А.И. Южин, минуя Берлин, проехал непосредственно в Париж, где был встречен почетным караулом, состоящим из Кугульского и Финна[95].

Напишите мне – хочу до отъезда в Америку получить Ваш ответ.

Забыл Вас поблагодарить за прием, оказанный Моисси, который до сих пор в таком восторге, что повсюду при всяком удобном случае рассказывает об этом, проливая настоящую (на сей раз не актерскую) слезу.

Душевно обнимаю Вас.

Ваш *Л. Леонидов*

Маш. копия.

ММТ. АС № 1.

---

* История (*англ.*), в данном контексте – новости, информация.

19

Л.Д. Леонидов – Вл.И. Немировичу-Данченко

20 февраля 1925 г.
Берлин

Дорогой и глубокоуважаемый Владимир Иванович.

3 января я отправил Гесту телеграмму о том, что прошу его немедленно начать и закончить начатые переговоры, т.к. Вы должны сообщить о поездке правительству и труппе. По получении ответа для завершения этого дела выеду в Нью-Йорк.

Последующие телеграммы Геста ясного и определенного ответа не давали. Зная его сильное материальное затруднение в связи с провалом «Миракля» (в Нью-Йорке и в поездке), я не настаивал и считал момент для переговоров неподходящим.

13 февраля, вернувшись в Берлин и застав письмо от Н.А. Румянцева, в котором он мне пишет, что в апреле необходимо знать окончательное решение, я послал Гесту телеграмму с просьбой объяснить откровенно причину молчания по делу К.О. В ответ на это он мне телеграфировал то же самое, что и Вам. Признаться, это сообщение меня сильно удивило, т.к. никакой телеграммы с приглашением я не получал, и едва ли он мог в то время по своим делам послать таковую. Это был для него момент невеселых дел с «Мираклем» в Кливленде и разгар его борьбы с Южным перед открытием спектаклей «Летучей мыши». Очевидно, это недоразумение. Вероятно, в заботах и треволнениях он перепутал, кто кому что писал и телеграфировал. А может быть, я не прав – телеграмму он послал, а я почему-либо ее не получил… За мое продолжительное пребывание в Берлине у меня было 2–3 таких случая. Так или иначе – его ответ обнаруживает желание, а главное, возможность для него (материальную) начать окончательные переговоры.

Я телеграфировал ему, что об условиях сообщу ему на месте. Вы, конечно, понимаете, что я могу говорить об условиях только тогда, когда узнаю и учту тот масштаб дела, который он предполагает применить к этому предприятию. Если «Лизистрата» в Century Theatre, а остальные постановки в другом театре – условия одни; если всё в меньшем масштабе, если он намерен сделать турне, то и условия другие. Я располагаю достаточным материалом, своевременно посланным мне Н.А. Румянцевым, чтобы ориентироваться в цифрах. Ваши пожелания по делу мне также известны.

Конечно, как о предложении Геста, так и о моем контрпредложении Вы будете мною телеграфно подробно поставлены в известность, и без Вашей санкции ничего окончательного я не предприму.

До отъезда в Америку мне необходимо знать, в связи с тем, что Вы сейчас заняты подготовкой новых постановок, окончательный репертуар, который может быть вставлен в договор. Какая программа 5-го спектакля? «Алеко», «Бахчисарайский фонтан» и народные русские ансамбли или «Борис Годунов»? Мне думается, что хорошо бы поставить «Алеко» в связи с популярным именем Рахманинова.

Я выеду в Америку в самом начале марта. Надеюсь до отъезда получить от Вас напутственное письмо со всеми Вашими пожеланиями.

Теперь, для Вашего сведения хочу сообщить такую деталь, которую нужно будет своевременно обойти. Пишу Вам это по опыту, т.к. пришлось иметь по этому делу некоторые неприятности с Мордкиным[96]. Я полагаю, что у Ольги Сергеевны [Бокшанской][97] есть копия нашего прошлогоднего контракта с Гестом. Посмотрите 12-й пункт этого договора. Особый Комитет по поездке будет требовать уничтожения этого пункта, который является condition sine qua non* американского договора с иностранными предприятиями. Вокруг этого пункта подняты разговоры в Нью-Йорке, в связи с приездом туда, кажется, гр. Веллера[98]. Дальнейшее по этому поводу, а также практический совет, как устроить, чтобы обе стороны были довольны, я своевременно Вам сообщу.

Что касается европейского турне, то Вы его зафиксируете по моем возвращении в Европу, т.к. это будет находиться в зависимости от начала американских спектаклей…

Одновременно с этим письмом я пишу Сергею Львовичу с просьбой быть в постоянном контакте с Сейлером, питая его нужным материалом.

Моисси вернулся из Москвы с чувством большой благодарности и признательности за устроенное ему в театре чествование. Я со своей стороны очень благодарен Вам за то, что моя просьба это устроить была Вами принята и так блестяще проведена. Моисси во всех интервью отмечает Ваш блестящий прием.

<…>

Подпис. маш. копия.
ММТ. АС № 1.

---

* Условие, без которого не… (*лат.*)

20

С.Л. Бертенсон – Л.Д. Леонидову

26 февраля 1925 г.
Москва

Дорогой Леонид Давыдович!

Только что получены Ваши письма В.И. [Немировичу-Данченко] и мне от 20 февраля, а не так давно пришло письмо Ваше Н.А. [Румянцеву].

Ответить Вам, в сущности, нечего, потому что Вы уже достаточно нафарширована нами всякими данными, сведениями и пожеланиями. Самое главное пожелание было и остается одно: как можно скорей выехать в Нью-Йорк и как можно скорей выяснить все наше дело. Всякое дальнейшее промедление ставит и В.И., и меня, и труппу, и МХАТ в очень трудное положение.

Относительно программы пятого спектакля могу окончательно сказать Вам, что она будет заключаться в следующем: 1. «Алеко», опера в I действии Рахманинова, 2. «Бахчисарайский фонтан», лирические сцены в I действии Аренского, 3. «Египетские ночи», мимо-драма в I действии с декламацией из Пушкина на музыку Глиэра. Весь спектакль связан как именем Пушкина, так и общим постановочным принципом, а также принципом театра синтетического, объединяющего искусства драматическое, вокальное и пластическое. «Египетские ночи» особенно интересны еще и потому, что это будет первый опыт Музыкальной студии в сфере пластики, доступной всем и каждому, ибо для ее понимания не нужен никакой язык. Спектакль обещает выйти очень красивым, насыщенным и легкодоступным для понимания музыкального, ибо все три композитора – ярко выраженные мелодисты.

Нечего говорить о том, что имя Рахманинова может сыграть свою роль. А Аренский – учитель Рахманинова. Глиэр же – автор, близкий по своему творчеству к первым двум.

Питать Сейлера новыми материалами впредь до решения вопроса не считаю нужным, ибо у него сейчас материала, вывезенного из Москвы, более чем достаточно. Мы с ним так и условились, что впредь до получения от него каких-либо реальных требований я ничего больше ему не буду посылать. К фотографированию мы не приступаем тоже до получения от Вас известия, что договор подписан.

Нет возможности зря тратить деньги. Мы с Сейлером выработали полный список всех нужных снимков, и я знаю все, что ему в этом смысле необходимо. Меня очень удивляет, что со времени прибытия Сейлера в

Нью-Йорк он не написал мне ни строчки. Даже не потрудился прислать мне своей статьи с блестящим отзывом о Музыкальной студии, появившейся где-то в Нью-Йорке и прочитанной им по радио.

Статью эту переслала Екатерине Николаевне [Немирович-Данченко] Булгакова[99]. Что означает его молчание – не знаю.

Познакомьтесь в Берлине с журналистом доктором Конрадом Элертом[100] (Лютерштрассе, 29). Он недавно был в Москве и повез с собой две красочные картинки Гремиславского («Лизистрата» и «Карменсита») для воспроизведения в журнале «Спорт унд Бильд»[101]. Повидайтесь с ним и проследите, пожалуйста, появятся ли эти воспроизведения. Кроме того, поручите кому-нибудь следить за корреспонденциями из Москвы журналиста Цинау[102] в газете «Германия». Он часто бывает у нас в Театре, и я снабжаю его всякими материалами по Музыкальной студии. Спектакли ему очень нравятся.

По поводу книги К.С. ничего не могу Вам сказать, так как совершенно не в курсе этого запутанного дела. Письмо ко мне Левитана я немедленно же передал К.С., который и должен был ответить ему лично.

<…>

Подпис. маш. копия.
ММТ. АС № 1.

21
Н.А. Румянцев – Л.Д. Леонидову

9 апреля 1925 г.
Москва

Дорогой Леонид Давыдович!

Сегодня Вы подписываете договор и в субботу 11-го – наверное – выезжаете из Нью-Йорка.

Вот что Вам нужно знать, приступая к осуществлению планов осенних европейских гастролей Музыкальной студии:

Владимир Иванович твердо решил совершенно исключить Польшу из поездки Музыкальной студии. Если Вы с ним не согласны, несмотря на историю с «Кривым зеркалом»[103] и создавшимися отношениями вообще, то напишите или телеграфируйте ему.

Так как, вероятно, будет трудно начать спектакли в Европе в двадцатых числах августа (из-за опасения плохих сборов), есть план играть не-

дели три, т.е. до середины сентября, в Петербурге и прямо оттуда выехать в Штеттин[104]. Осуществим ли этот план, выяснится дней через десять, к Пасхе. Я тогда Вам телеграфирую. Если же Вы думаете, что бояться нечего, телеграфируйте, и мы от Петербурга откажемся.

Сергей Львович [Бертенсон] просит передать, что Моисси и другие высказывали соображения, что вряд ли хорошо начинать с Берлина, лучше бы с Дрездена или Вены. Берлин может хорошо принять «Карменситу» после отзывов Дрездена или Вены.

Сергею Львовичу и всем нам очень важно знать, с какого города и какого числа начнутся спектакли. Как только Вы это установите, пожалуйста, телеграфируйте. Вопрос о Петербурге не задержит, т.к. к Пасхе я Вам непременно телеграфирую, может ли он состояться, или же Вы сами можете его отвергнуть.

Владимира Ивановича очень беспокоит Европа: как она сложится, какие перерывы будут между городами, будет ли обеспечен прожиточный минимум, хватит ли американского аванса до начала спектаклей в Америке, считая, что кроме расходов на паспорта, визы, переезды, перевозку декораций, устройство переносного вращающегося пола сцены, оплаты «передовых» для подготовки оркестра и дополнительного хора – нужно еще дать хоть небольшие авансы и, главное, пополнять недостачи в случае перерывов, если текущих сборов не хватит.

По-моему, кроме сборов, это зависит, во-первых, от хорошей организации подготовки оркестра и хора, чтобы по приезде труппа не потеряла ни одного лишнего дня, и, во-вторых, от количества перерывов: чем меньше они будут, тем легче свести концы с концами. Меня несколько беспокоит дальний срок последнего аванса (1.XII), но я думаю, что в случае необходимости Вы можете устроить краткосрочный заем. Я же постараюсь пере[*нрзб.*] декораций исполнить в Москве, что значительно удешевит ее. Кроме того, будем хлопотать об удешевлении паспортов и проезда. Надеюсь, что если не во всех, то в большинстве театров – будут местные оркестры, т.к. с ними подготовительная работа будет значительно легче.

Н. Румянцев

Подпис. маш. копия.

ММТ. АС № 1.

22

Вл.И. Немирович-Данченко – Управлению Госактеатрами Москвы и Ленинграда

10 апреля 1925 г.
Москва

Поездка Музыкальной студии МХАТ на сезон 1925–26 гг. в Западную Европу и Северную Америку предполагается на следующих условиях:

Основной частью поездки является Америка на срок примерно с 15 декабря 1925 года по 15 мая 1926 года. Моррис Гест, самый выдающийся американский антрепренер, возивший МХАТ по Америке в сезоны 1922–23 и 1923–24 гг., приглашает Вл.И. Немировича-Данченко с его постановками Музыкальной студии МХАТ: «Карменсита», «Лизистрата», «Дочь Анго», «Перикола» и вечер небольших опер, имеющих быть поставленными в конце этого сезона, – причем он принимает на себя: а) гарантию в 6.000 дол. в неделю, что вполне обеспечивает все текущие расходы и всех членов Музыкальной студии на 5 с лишком месяцев. б) все расходы по транспорту труппы и имущества от Германского порта до Нью-Йорка и обратно. в) аванс в 15.000 долларов на приспособление декораций, заграничные паспорта и визы, транспорт труппы и имущества от Москвы до Германского порта и обратно, оплату «передовых» по подготовке оркестра и дополнительную сотрудников-хористов, оплату состава Музыкальной студии до начала спектаклей как в Западной Европе, так и в Америке, и во время перерывов в спектаклях в Западной Европе.

Гарантия в 6.000 дол. в неделю распределяется так:

На вознаграждение 60 человек состава Музыкальной студии 4.325 дол.

Аванс в 15.000 дол. погашается в 20 недель по 750 дол.

Авторские около 600 дол.

На текущие расходы остается 325 дол.

Всего 6.000 дол.

Время от конца августа 1925 года до выезда в Америку – около трех месяцев – должно быть использовано гастролями в крупных центрах Западной Европы, откуда уже имеются солидные предложения.

Условия с М. Гестом и получаемый от него аванс обеспечивают часть расходов в Западной Европе: по выезду из СССР и другие подъемные или предварительные расходы, и тем самым значительно облегчают расходы в центрах Европы. Подробности будут доставлены по заклю-

чении договоров. Если удастся заключить выгодные условия в Европе или устроить большее количество спектаклей и по окончании поездки останется чистая прибыль, она будет распределена: а) на пополнение вознаграждения всему составу Музыкальной студии (на летние месяцы) и б) на образование фонда для Музыкальной студии, необходимого ей для существования на первое время после возвращения в СССР до начала сезона: на постановочные расходы, ремонт, жалованье и т.п.

Директор МХАТ

Народный артист Республики

Вл. Ив. Немирович-Данченко

Маш. копия.

РГАЛИ. Ф. 2484. Оп. 2. Ед. хр. 17. Л. 29.

23

Народный комиссариат по просвещению –
Народному комиссариату внутренних дел РСФСР

4 мая 1925 г.

Москва

Народный комиссариат по просвещению в целях облегчения разрешенной Музыкальной студии Московского Художественного академического театра гастрольной поездки за границу настоящим просит Наркомвнудел не отказать в выдаче участникам этой поездки в количестве не более 60 человек бесплатно заграничных паспортов. Мотивы ходатайства бесплатной выдачи паспортов следующие:

Поездка Музыкальной студии Московского Художественного академического театра преследует цели культурной связи с Западом и Америкой. Поездка должна иметь большое показательно-художественное значение. Поездка, несомненно, будет иметь и важное политическое значение в деле сближения народных масс САСШ[105] с нашей культурой, какое уже имела первая поездка Московского Художественного театра. Ввиду того, что необходимо большое количество едущих и большое количество груза (декорации, костюмы, бутафория), поездка эта требует значительных подъемных сумм, а потому оплата 60-ти паспортов явится очень тяжелым обременительным расходом, могущим затормозить всю поездку.

Настоящая просьба опирается на прецедент, имевший место при поездках Московского Художественного театра, а также Московского

Камерного театра за границу в 1923 году, когда по ходатайству Наркомпроса вышеозначенным театрам были выданы Наркоминделом и Наркомвнуделом все паспорта бесплатно.

Подлинное подписали:

ЗАМНАРКОМ

И. Ходоровский[106]

ЗАМ. УПРАВЛЯЮЩЕГО ГОСУД. АКАДЕМ. ТЕАТРАМИ

Колосков[107]

С подлинным верно:
Управделами МХАТ

П. Подобед[108]

Заверенная маш. копия.
ММТ. АС № 4.

24

Правление МХАТ – Всесоюзному профессиональному союзу работников искусств (РАБИС)

20 мая 1925 г.
Москва

Правление Московского Художественного академического театра просит Вас выдать справку о неимении препятствий с Вашей стороны к отъезду в Западную Европу и Сев. Америку артистов Музыкальной студии МХАТ, перечисленных в прилагаемом списке. Дополнительный список отъезжающих будет Вам представлен по мере выяснения их фамилий.

ПРИЛОЖЕНИЯ: Список артистов Музыкальной студии МХАТ, Командировка Наркомпроса, копия с копии Выписки из Протокола заседания Президиума коллегии Наркомпроса от 5 мая сего года.

Член Правления МХАТ

Комиссаров[109]

Управделами МХАТ

Подобед

СПИСОК АРТИСТОВ И РАБОТНИКОВ МУЗЫКАЛЬНОЙ СТУДИИ МХАТ, УЧАСТВУЮЩИХ В ЗАГРАНИЧНОЙ ПОЕЗДКЕ В СЕЗОНЕ 1925/26 ГОДА

	чл.[енская] кн.[ижка] профсоюза
Бакланова Ольга Владимировна	№ 4735
Баратов Леонид Васильевич[110]	№ 11085
Лосский Владимир Аполлонович	№ 2291
Великанов Иван Иванович	№ 12716
Остроумов Сергей Михайлович[111]	№ 3777
Кемарская Надежда Федоровна	№ 11150
Белякова Лидия Степановна[112]	№ 5485
Абамелик Евгения Васильевна[113]	№ 4712
Полозова Нина Александровна[114]	№ 10529
Гундобина Елизавета Ивановна[115]	№ 4727
Дурасова Нина Николаевна[116]	№ 4714
Саблукова Анна Васильевна[117]	№ 5164
Аленева Ксения Александровна[118]	№ 11119
Дудкина Клавдия Алексеевна[119]	№ 4711
Крутова Надежда Вячеславовна[120]	№ 5649
Горшунова Галина Николаевна[121]	№ 5021
Лисецкая Анна Генриховна[122]	№ 10571
Ла-Туш Вероника Карловна[123]	№ 492
Шаврова Тамара Борисовна[124]	№ 6666
Билевич Вера Николаевна[125]	№ 3607
Фатова Юлия Сергеевна[126]	№ 14763
Преваль Регина Станиславовна[127]	№ 4709
Сперанский Мисаил Семенович[128]	№ 12714
Саратовский Петр Саввич[129]	№ 13732
Камерницкий Дмитрий Владимирович[130]	№ 6654
Попов Михаил Митрофанович[131]	№ 4730
Рахманов Семен Федорович[132]	№ 10516
Ягодкин Иван Сергеевич[133]	№ 4706
Гвиниев Гавриил Гавриилович[134]	№ 6670

Игнатьев Петр Георгиевич[135]	№ 3387
Горюнов Михаил Дмитриевич[136]	№ 6664
Звигунов Иван Васильевич[137]	№ 4705
Коренев Евгений Вячеславович[138]	№ 6632
Немирович Михаил Владимирович[139]	№ 4729
Скоблов Михаил Максимович[140]	№ 5164
Федоров Сергей Федорович[141]	№ 5153
Бакалейников Владимир Романович	№ 11125
Шведов Константин Николаевич[142]	№ 1110*
Скаткина Елена Андреевна[143]	№ 1928
Коноплев Сергей Владимирович[144]	№ 6635
Протасевич Вацлав Викентьевич[145]	№ 5161
Бертенсон Сергей Львович	№ 10502
Гремиславский Иван Яковлевич	№ 10572
Григорьева Мария Петровна[146]	№ 1111**
Бокшанская Ольга Сергеевна	№ 12733
Гремиславский Яков Иванович[147]	№ 10592
Никулина-Чернова Мария Ивановна[148]	№ 1476***
Евсеев Иван Павлович[149]	№ 11153
Графова Вера Ивановна[150]	№ 10565
Литвак Александр Иосифович[151]	№ 5154
Любицкий Юлий Лазаревич	№ 10577
Румянцева Анастасия Михайловна[152]	№1110****

Член правления МХАТ

Комиссаров

Управделами МХАТ

Подобед

Подпис. маш. копия.

ММТ. АС № 4.

* Фрагмент листа с последней цифрой номера оборван.
** Оборвано.
*** Оборвано.
**** Фрагмент листа с последней цифрой номера оборван.

25

Постановление Совета Народных Комиссаров

27 мая 1925 г.
Москва

Утверждено Зам. Пред. СНК РСФСР т. Лежавой[153] 26/V-25 г. пр. М СНК № 38 от 22/V-25 г.	№ 1599/2 27/V-25 г. НКПРОС т. Ходоровск. НКФ т. Лефину НКВД т. Белобородову[154]

Выписка
из протокола № 22 заседания Совета Народных Комиссаров

Слушали:

Ходатайство НКПроса о выдаче бесплатных заграничных паспортов участникам Музыкальной студии МХАТ, направляющимся для гастролей по Западной Европе и Америке (вн[утреннее?]. НКПрос, дело № 1599/2). Докладчики НКПрос, ЛЮБИЦКИЙ.

Постановили:

Ходатайство НКПроса о выдаче бесплатных заграничных паспортов участникам Музыкальной студии МХАТ, отправляющимся на гастроли по Зап. Европе и Америке, – отклонить.

Секретарь СНК РСФСР

Болдырев[155]

Верно:
Секретарь

Соколов[156]

С копией верно: Секретарь Управления Госактеатрами

Залесский[157]

Маш. копия.
ММТ. АС № 4.

26

Вл.И. Немирович-Данченко – Л.Д. Леонидову

5 июня 1925 г.
Москва

Дорогой Леонид Давыдович!

Я страшно занят и потому только теперь могу отвечать Вам по поводу неутешительных данных, привезенных от Вас Румянцевым. Это очень серьезные затруднения для Музыкальной студии, и положение ее тем сложнее, что совершенно неожиданные.

Все планы Музыкальной студии на следующий год строились на заграничной поездке с начала зимы.

Когда мы с Вами нашли благоразумнее отложить поездку на осень, что Вы подтвердили в телеграмме из Америки: «Советую согласиться, Европу устрою».

Теперь приходится наскоро строить планы на осень. После окончания сезона! И когда возможность играть в Москве осенью совершенно ликвидирована.

Я упрекаю Вас не в том, что европейская поездка так закачалась, а только в том, что Вы поздно рассчитали ее рискованность. Вам бы об этом сообщить нам тогда же, как только мы отменили весеннюю поездку.

Но во всем этом есть еще одна сторона, скажу, даже более огорчительная. Это то, что благодаря каким-то письмам на Ваше отношение к Музыкальной студии легла тень. Будь Вы посторонний человек, мне было бы жалко – и только, но не беспокойно. А каково же чувствовать, что лицо уполномоченное, лицо, устраивающее дела Студии, само, кажется, не очень убеждено в ее прекрасных качествах, само колеблется. Представители дела пропагандируют его горячо и фанатически, а как же Вам быть горячим, если Ваше доверие к самому делу отравлено, подорвано.

Между тем предательски-ревнивый смысл этих писем не подлежит сомнениям. Несомненно, что они идут из недр Театра. А сколько бы Вы ни представляли себе атмосферы ревности, в какой всю эту зиму находилась Музыкальная студия, – действительность еще хуже.

Ее не любят наши старики, потому что, во-первых, она могла отнимать у них меня, как работника (хотя вся зима моя ушла на драму до такой степени, что я не мог совсем заниматься «Борисом Годуновым», на которого была вся ставка Музыкальной студии). Мое время отнимали у Музыкальной студии с жадностью, даже с коварным подсиживанием. Во-вторых, старики ревновали, потому что видели, что на стороне Музыкальной сту-

дии мои душевные симпатии. В-третьих, как это ни грустно говорить, как это ни непривычно для меня так думать – спектакли Музыкальной студии по существу, по искусству, возбуждали зависть своей новизной.

Студию не любит и 2-й МХАТ, даже, пожалуй, еще острее не любит, чем старики, потому что эта группа (бывш. 1-й Студии) привыкла считать себя первым наследником МХАТ, быть после стариков на первом месте, – и вдруг выскочила какая-то незаконная дочь. Если бы Вы знали, как хитрили со мной Чехов и Берсенев в своей вражде к Музыкальной студии[158].

Впрочем, отличительная черта этой группы, что она никогда и ничего не одобряет из того, что не от нее.

Музыкальную студию ненавидит Большой театр, потому что она бьет его по самому больному месту в оперном искусстве. До «Карменситы» Большой театр очень любил Музыкальную студию, но после покушения на оперу он как бы сказал: «Э-э! Это дитя опасное!»

Музыкальную студию не любят многие из печати, потому что для правых она слишком левая, а левые не могут не считаться с тем, что она в МХАТ и ее руководитель не Мейерхольд, а Немирович-Данченко. Притом же она «важничает» и не ухаживает за кем надо.

Исключение составляют редкие отдельные статьи, часто горячего панегирического тона.

Теперь публика.

Вот тут-то и начинается то, на чем нервно, и ловко, и сумбурно, пользуясь путаницей, в полном смысле провокационно, играли главные враги Музыкальной студии, сидящие в самом МХАТ.

У нас в Москве теперь театральной публики нет. Никакого лица у публики нет. От прежней, большой, сильной, интеллигентной театральной публики не осталось следа, если не считать обедневших контрамарочников, которые очень любят Музыкальную студию.

Есть два слоя посетителей театров: так называемые нэпы и так называемая «рабочая полоса». И небольшие группы властей и иностранцев.

Нэпы идут только за громкой рекламой и ходят только на премьеры: туда, где «прославленные» Нежданова, Гельцер, балет. На этом горизонте в истекшем сезоне был Чехов, даже и не Чехов, а «Гамлет», – из тех успехов, когда никто не хвалит, а все идут. К нэпам относится и множество переехавших из Ростова, Одессы, Житомира. Эти стремятся увидеть то, о чем слышали 20 лет и чего не видели.

Всех нэпов не так много. Они пересмотрели «Анго», «Периколу», «Лизистрату», а «Карменсита», как нечто, кажется, спорное, как «Кар-

мен», которую, мол, видели в Большом театре, да и раньше 20 раз в Ростове, – их не привлекла, т.е. не привлекла так, как мы на это рассчитывали. Кроме того, «Карменсита» попала как раз в первые спектакли по возвращении стариков, когда вот для этих переехавших из Ростова, Одессы и т.д. все было ново: и «Царь Федор», и «Пазухин», и «Ревизор» и т.д. В особенности «Царь Федор», да еще Качалов, Москвин, Станиславский, Книппер!

И вот спектакли Музыкальной студии затерлись между этими, «Карменсита» очень скоро села. Это создало у нашей финансовой администрации панику, и она кинула спектакли во вторую часть публики, т.е. пролетарскую, расширив так называемую «рабочую полосу», т.е. продавая билеты менее, чем за полцены.

Так же точно поступил и Большой театр. Еще шире в этом смысле действуют ленинградские театры, продавая большинство спектаклей целиком. Большой театр скоро спохватился, сообразив, что таким путем он отучает публику покупать билеты в кассе, когда она может купить за полцены в организациях. Сообразил и начал «играть назад». Говорят, выиграл от этого. Впрочем, в последнее время опять вернулся к этому. Наша же администрация боялась сделать это.

Я ничего плохого в этом порядке не вижу. Театры у нас теперь могут опираться только на рабочую полосу. Важно, что театр всегда полон, или почти полон. Лучше иметь 1500 р. и полный сбор, чем 2000 и театр на $^{2}/_{3}$. Дело только в том, чтоб этих денег хватило на расход, и важно, чтоб спектакли нравились, чтоб их любили.

Повторяю, я ничего плохого не вижу в продаже билетов «рабочей полосы». Но в той атмосфере ревности, которая угнетала Музыкальную студию, это спровоцировали для Студии в унизительном смысле.

И в таком смысле доложили и Вам «для спасения Вашей репутации!»

Если прибавить к моему длинному рассказу, что остальные элементы публики относятся к спектаклям Музыкальной студии прекрасно, что еще недавно, при сокращении академических театров, Музыкальная студия была оставлена в их числе[159] (при баллотировке получила даже больше голосов, чем Камерный театр), что еще в 5-летие Студии Луначарский прислал мне письмо с ярким выражением своих симпатий[160]. Что же касается иностранцев, то это – публика, на которую я опираюсь больше всего. Сомневаюсь, чтоб какие-нибудь спектакли в России пользовались у иностранцев таким фавором, как спектакли Музыкальной студии. Разве – балет – и только. И, конечно, на первом месте – «Карменсита».

Вот Вам логические опровержения посланных Вам характеристик Музыкальной студии.

Прибавлю еще о персонале. Помимо Баклановой, которую признают и Ваши корреспонденты и которая уже получила звание Заслуженной артистки Государственных театров, имеется блестящий, первоклассный комический актер Лосский (тоже Заслуженный артист Госуд. театров), отличный тенор, хороший актер (Хосе в «Карменсите», Анж Питу, Пикильо) Великанов, отличный комик Баратов, прекрасный дирижер (тоже Заслуженный артист) Бакалейников, прелестная Клеретта («Анго») Кемарская, красивая дублерша Баклановой в «Анго» – Белякова, чудесный голос – Преваль, приятный баритон с красивой внешностью – Саратовский и ряд хороших певцов, ставших хорошими актерами. Не говоря уже о прекрасном ансамбле.

(Я, как и Вы, нахожу слабым название «Музыкальная студия» и ищу какого-то названия, в котором был бы смысл: «Театр музыкального актера». Недавно мне предложили название, которое мне нравится больше «Студии»: «Московский Художественный театр. Музыкальная сцена» или «Музыкальная сцена Московского Художественного театра».)

Мое личное убеждение, за которое беру на себя полную ответственность: я считаю спектакли этого коллектива из лучших на русской сцене, а такие, как «Лизистрата» и в особенности «Карменсита», – исключительными.

Когда Сейлер ставил баллы успехов, то у него было так: «Карменсита» – 100 %, «Лизистрата» – 80 %, «Анго» – 70 % и «Перикола» – 60 %. При этом он ставил по драматической группе: «Царь Федор» – 70 %, Чехов – 60 %.

Один из наиболее враждебно настроенных у нас в труппе, Ваш однофамилец, Леонид Миронович[161] говорил с убеждением: «Как ни смотрите на спектакли Музыкальной студии, – в особенности “Карменситу” – нельзя не признать, что это – первый сорт!»

Александр Леонидович Вишневский[162] орет на всех перекрестках, что, приехавши в Америку, мы полтора месяца ничего не будем играть, кроме «Лизистраты», и что, конечно, останемся на второй год.

Не было ни разу ни одного американца, англичанина, испанца, итальянца, француза, который бы не предсказывал нам за границей полнейшего успеха.

(Еще вчера японский посол, в присутствии итальянского, говорил мне, что он готов все сделать, чтобы мы из Америки попали в Японию.)

Не скрою, что мне не очень приятно писать все это, убеждать в этом, – так я не привык к такому поведению, – но что же делать: ведь Ваше отношение чрезвычайно важно.

Остальную, чисто деловую сторону Вам развивает Румянцев.

Вл. Н.-Д.

Главные мои положения таковы:

Играть только «Анго» и «Периколу» все равно как если бы Художественный театр поехал в первый раз с пьесами «У жизни в лапах» и «Осенние скрипки».

«Лизистрата» и особенно «Карменсита» – наиболее ярко и наиболее смело ставят задачи Студии.

Очень может быть, что наибольший успех выпадет на долю «Анго». И отлично. Но это потом. Дайте показать Студию полностью, хоть в двух городах, а потом играйте «Анго» и «Периколу» хоть в 60[-ти]. Даже в мягких декорациях.

Второе положение. Не хочется трепаться перед Америкой по провинции (Харьков, Киев), а в Ленинград, где мы могли бы играть осень, Музыкальную студию не пускают, так как она, мол, ограбит публику. И борется за это Управление ленинградскими театрами так сильно, что и Луначарский ничего не может поделать. А трепаться и трепать декорации и новые костюмы по провинции жаль.

Третье. Рассчитав, сколько надо иметь в запасе в случае успеха материального ниже среднего, я запасусь некоторой суммой, но к значительным убыткам не приготовлен. И не найду денег для такого риска.

Рекламу же надо делать сильную. У Сергея Львовича эта часть приготовлена хорошо.

Ваш *Вл. Немирович-Данченко*

Подпис. маш. копия.

ММТ. АС № 1.

27

Н.А. Румянцев – Л.Д. Леонидову

7 июня 1925 г.

Москва

Дорогой Леонид Давыдович!

Владимир Иванович пишет Вам об идейной стороне, а мне поручил изложить деловую часть. Из последней его телеграммы Вы уже знаете суть дела. Ваши соображения о большой убыточности европейской поездки при

четырех пьесах поставили Владимира Ивановича и Музыкальную студию в весьма затруднительное положение. На основании всех Ваших писем до Вашей поездки в Америку и телеграмм об европейской поездке мы отрезали возможность играть в Москве осенью до выезда в Америку. Ленинград не только на долгий срок, но даже на 4 недели – ленинградское театральное начальство (оно же и наше московское начальство) не разрешило, – спектакли Музыкальной студии на срок более одной недели составят огромную конкуренцию и без того пустующим ленинградским театрам.

Вл. Ив. будет с этим бороться и добьется разрешения играть там весь сентябрь. С 1 октября до конца ноября необходимо где-то работать; если не в Европе, значит – в России, в провинции; тогда Ленинград должен быть в ноябре, перед отъездом в Америку, а этого добиться будет невозможно. Прежде чем решиться на этот очень тяжелый и сложный план, нам нужно знать Ваши соображения по другому, несколько видоизмененному Владимиром Ивановичем европейскому плану.

Из американского аванса, как я Вам уже говорил, десять тысяч долларов понадобятся на вращающуюся сцену, на паспорта с визами и на транспорт труппы и имущества от Москвы до Гамбурга и обратно (сумма на обратный путь пока пойдет на аванс труппе). 5.000 нужны на Америку для суточных труппе и расходов до начала спектаклей. Следовательно, на покрытие возможного, а, по Вашим словам, неизбежного и большого дефицита от европейских гастролей с 4-мя постановками в течение двух месяцев денег нет. А на Ваше предложение устроить безубыточную или почти безубыточную поездку только с «Анго» и «Периколой», как я Вам и говорил, согласиться не можем. Вл. Ив. согласен на поездку по Европе, сокращенную недель до шести, т.е. с первых чисел октября, с условием, чтобы в одном большом городе с имеющей значение прессой (он не должен быть обязательно первым в порядке маршрута) кроме «Анго» («Перикола» не обязательна) поставить непременно «Карменситу» и «Лизистрату», чтоб показать Музыкальную студию в ее идейной полноте. Если та или иная пьеса или обе будут иметь материальный успех, желательно этот опыт повторить во втором большом городе. При этом условии в прочих городах можно, как Вы предлагаете, ставить только «Анго» и «Периколу», хотя Вл. Ив. находит, что гораздо сильнее ставить «Анго» и «Карменситу», а где есть вращающаяся сцена, и «Лизистрату», и только при общем успехе показывать и «Периколу».

Количество едущих остается 70, но оркестр можно сократить до 33-х человек для «Анго» и «Периколы» и до 30 человек для «Карменситы», если театр не очень велик. В большом театре нужно 45.

Если Вы находите, что поездка с «Анго» и «Периколой» может быть почти безубыточной, то Вл. Ив. хочет знать, в каком размере может выразиться убыток от того, что в одном или двух городах прибавится по два спектакля «Карменситы» и по два спектакля «Лизистраты». Я передавал Вл. Ив-чу, что мы с Вами говорили и о таком плане, т.е. о двух городах со всеми постановками, и Вы находили это тоже рискованным и очень убыточным, но Вл. Ив., принимая, конечно, на себя всю художественную ответственность за эти спектакли, просит Вас, насколько возможно точно, указать размер материального риска от такого плана. Сроки и маршрут зависят, конечно, вполне от Вас. Лучше там, где меньше риска и убытка. Для спокойствия «Лизистрату» желательно давать там, где есть своя вращающаяся сцена, чтобы не возить лишнего груза и не рисковать возможными техническими неудачами и неожиданностями.

Не повторяя того, что Вы мне говорили, потому что я все передал подробно, составьте, пожалуйста, материальную смету и возможно скорее пришлите ее Владимиру Ивановичу. Его пугает поездка по России, а желательна поездка по Европе. Но, не зная сметы, т.е. размера возможного дефицита, и не найдя средств для обеспечения его, нельзя, конечно, решиться на этот план.

Повторяю уже известные Вам условия. Едет во всяком случае 70 человек, имеющих 90 суточных «пайков». Если суточные по 3 доллара, то нужно 270 долларов в день на жалованье, кроме Вл. Ив., скажем, 300 долларов всего. Эти 300 дол. надо помножить на количество дней, прожитых труппой за границей до посадки на пароход, и разделить на количество спектаклей. Получим, сколько нужно иметь на жалованье от каждого спектакля.

При всех четырех постановках прибавляется груз: вращающаяся сцена – вероятно, ок. 500 пудов, декорации «Карменситы» – ок. 300 пуд., «Лизистраты» – ок. 400 пуд. Об оркестре я уже говорил.

Передайте, пожалуйста, фотографии «Лизистраты» инженеру Гр[емиславско]го. Чертежи с объяснениями Иван Яковлевич [Гремиславский] посылает отдельно. Ждем от них ближайшее время смету с указанием веса сцены и объема ее в кубических метрах (для пароходного транспорта) и в какой срок они могут ее изготовить.

От Вашего секретаря жду: пароходных расписаний «Уайт Стар Лайн», «Ред Стар», «Кюпар-Лейн» и Обществ из Гамбурга и Бремена. Если Вы предложите начать со Скандинавии, то и тех Обществ от Ленинграда.

Н. Румянцев

Подпис. маш. копия.
ММТ. АС № 1.

28

С.Л. Бертенсон – Л.Д. Леонидову

16 июня 1925 г.
Москва

Милый, дорогой Леонид Давыдович!

На днях через Наркоминдел я отправлю на адрес Полпредства СССР в Берлине пакет на Ваше имя. В нем находятся различные литературные материалы и фотографии, подлежащие отправке Сейлеру. Не откажите заехать в Представительство, взять пакет и немедленно, с ПЕРВОЙ ЖЕ ПОЧТОЙ отослать его в Нью-Йорк. Сейлер очень волнуется задержкой, и необходимо поспешить. Он уже в который раз спрашивает меня о каких-то фотографиях, о которых Вы будто бы по его просьбе мне телеграфировали. Но я никогда такой телеграммы от Вас не получал.

Со съемкой мы очень задержались потому, что Вл. Ив. хотел сам руководить ею, а для этого нужно было отнять у него время от репетиций, а труппу от текущей работы. Только третьего дня мы закончили съемку 4-х постановок, отменив ради этого на прошлой неделе 2 спектакля. Дней через 10 все фотографии (около 1200 штук) будут отпечатаны, и я их отошлю Сейлеру, опять через Вас, потому что посылать отсюда обыкновенным почтовым пакетом я не решаюсь, боясь пропажи.

Снимки выходят поразительные: блестяще сделанные группы, великолепное выполнение. Но и расход громадный. Не считая прежних снимков, исполненных Сахаровым и еще не оплаченных, новому фотографу придется уплатить свыше 1000–1200 руб. Вся надежда, что расход этот, как рекламный, примет на себя Гест, потому что у нас ведь никаких свободных денег нет. Сейчас для расплаты приходится брать их взаймы.

Вл. Ив. с нетерпением ждет от Вас вестей, которые хоть сколько-нибудь разъяснили бы запутавшийся план осени. Не зная вашего окончательного ответа, он не знает, как же налаживать осень, а до этого решения он не может выехать за границу лечиться. Вообще, положение создалось отчаянное. Будучи уверенным, что европейская поездка состоится, Вл. Ив. отрезал возможность осенью играть в Москве, в МХАТ, в Ленинград на долгий срок нас не пускают, а ехать в провинцию – это равносильно тому, что искалечить и людей, и имущество. Получается тупик, вывести из которого сможет только Европа. А пока Вл. Ив. ждет от Вас письма или телеграммы, нервничает и не знает, что принять.

<…>

Подпис. маш. копия.
ММТ. АС № 1.

29

Л.Д. Леонидов – И.Я. Гремиславскому

16 июня 1925 г.

Берлин

Дорогой Иван Яковлевич, Иллинг[163] прислал совершенно невероятную смету на вращающуюся сцену. Очевидно, он предполагает соорудить нечто грандиозное, на что указывает цифра 100 центнеров весу. Вы отлично понимаете, что при таком весе пойдут невероятные расходы по транспорту, и, кроме того, я не знаю в Европе сцен, которые могли бы выдержать такую тяжесть.

Я полагаю, что Иллинг, не имея детальной описи, спроектировал совершенно ненужное предприятие. Вам посланы обратно чертежи. Сделайте на них немецкие надписи. Объясните письменно, как Вы полагаете сделать это портативнее и удобнее, и немедленно вышлите мне. В моем распоряжении имеются другие мастерские, которые охотно вступят в конкуренцию с Иллингом и сделают гораздо дешевле.

Мне говорил Румянцев, что такую сцену Вы думаете делать в России. Конечно, Вам виднее, но боюсь, что это домашнее производство окажется в Берлине непригодным и в последний момент придется все переделывать. Так или иначе, прошу Вас немедленно прислать чертежи обратно и, кроме того, окончательно мне сказать, приедете ли Вы до гастролей и понадобятся ли Вам услуги Bühnenverein[164], т.к. они ко мне пристают за совершенно точным ответом*.

Довожу до Вашего сведения, что в Германии наподобие Bühnenverein открылся целый ряд новых мастерских, где можно все сделать дешевле и лучше. <…>

Свои впечатления об этой оперетте Вам передаст Н.А. [Румянцев]. Труппа пробудет в Берлине, вероятно, до 10 июня, а затем, должно быть, на 6 недель поедет в Остенде. В настоящее время я веду переговоры с дирекцией Казино.

Я же остаюсь на все время в Берлине, где буду ждать приезда Владимира Ивановича, чтобы закончить разрешение всех вопросов по турне для Музыкальной студии. Я настаиваю на том, чтобы Музыкальная студия прогастролировала главным образом в Германии, где подходящая аудитория и подходящая валюта.

Дружески обнимаю Вас,

Ваш *Л. Леонидов*

Подпис. маш. копия.

ММТ. АС № 1.

* Подчеркнуто красным карандашом.

30

Л.Д. Леонидов – Вл.И. Немировичу-Данченко

16 июня 1925 г.

Берлин

Дорогой и глубокоуважаемый Владимир Иванович, вернувшись из Дрездена, я застал Ваше письмо и телеграмму, настолько меня взволновавшие, что мне понадобилось несколько дней для того, чтобы ответить Вам в более спокойном состоянии.

В самом начале я заявляю Вам, что с чувством большого удовлетворения и гордости я принял на себя звание представителя Вашей Музыкальной студии, каковым я себя считаю с момента решения организовать европейскую и американскую поездки, и надеюсь, что в этом лестном звании Вы и в дальнейшем меня оставите.

Никто и никогда не мог охладить мой энтузиазм к Вашему делу Музыкальной студии, и если я высказал свои соображения Румянцеву, представляющему Вам мое охлаждение к этому делу, то это моя обязанность заранее указать Вам на худшее, нежели быть только оптимистом.

К великому сожалению, я не видел Ваших постановок Музыкальной студии, но для меня совершенно достаточно одного того, что все это сделано Вами и во главе этого дела стоите Вы. Это убеждает меня в истинной художественности предприятия и в том, что это есть новая страница русского искусства. С моей верой в Вас и большим уважением к Вам, скажу больше, с моей любовью к Вам как к большому художнику как могла зародиться у Вас мысль, что эту веру в Ваше дело могли поколебать какие-то ничтожные обывательские письма или чье-либо мнение могло изменить мое решение служить Вашему делу со всем моим знанием, опытом и энергией?!

Я ежедневно получаю немало писем из Москвы, где, вполне понятно, мне сообщают и о театральной жизни Москвы. Между прочим, один из таких непрошеных корреспондентов, маленький театральный агент, предлагая мне повезти на будущий год балет Голейзовского[165] и тенора Викторова[166], доказывает, что материально мне это дело может быть более выгодным, чем поездка с Музыкальной студией, которая, по его предположениям, делает 15 % сбору и очень рискованна, т.к. держится на одной артистке-гастролерше. Это обычная система работы таких маленьких людей: хвалить, доказывать выгодность своего дела, представляя чужое дело невыгодным. Все эти агенты превосходно знают, что я, решив с октября быть в распоряжении Музыкальной студии, на это время от других

дел отказываюсь. В порядке приятельского разговора я прочел, как курьез, выдержку из этого письма Румянцеву и совершенно не предполагал, что это может дойти до Вашего сведения и причинить Вам вполне понятные волнения. Если бы я знал, что Н.А. [Румянцев] доложит Вам о мнениях, мне переданных, то я собрал бы для передачи Вам целую коллекцию и сообщил бы ему более ценные и интересные мнения. Мне говорил Шаляпин о «Мадам Анго», Клемперер о «Карменсите», Моисси о «Лизистрате». Целый ряд крупных европейских журналистов, с которыми я лично разговаривал, утверждали, что Ваш театр новый и интересный, готовый повсюду возбудить вокруг себя крупную шумиху как яркое театральное событие. Многие, по-моему, правильно утверждали, что мнения могут разойтись, особенно о «Карменсите», но, безусловно, все сойдутся на одном: это яркое, крупное художественное событие. Если это будет так, то этим самым успех обеспечен. Сейчас по германским провинциям разъезжает Таиров со своей труппой[167]. Вокруг дела полная мертвечина. Нет ни ярких хвалебных рецензий, нет и очень ругательных, нет споров – все серо.

Я приступаю к организации Вашей поездки с полной верой в то, что это будет настоящий «бой».

Переходя к практическому осуществлению поездки, я предложил Румянцеву изложить Вам мой следующий план: показать Европе (Германии и малым странам) только «Анго» и «Периколу». Во-первых, это сокращает число приезжающих, во-вторых, по постановкам это довольно портативно, что даст возможность дешевле и легче передвигаться. Имея только 2 пьесы, мы будем иметь возможность чаще менять города, не нуждаясь в поисках исключительно крупных городов. Благодаря этим двум постановкам, вечеровые расходы по театру сокращаются, особенно сокращаются расходы на оркестр. Я забыл добавить, что при этих двух постановках портативные декорации могут идти при труппе, а потому и промежутки между городами могут быть сокращены. При 4 пьесах число приезжающих увеличится – ясно, что придется в каждом городе раскладываться на более продолжительный срок, переезды будут более затруднительными (придется посылать все декорации большой скоростью) и промежутки между городами будут больше. Вечеровые расходы по театру увеличатся из-за оркестра, из-за дополнительных рабочих, за добавочные часы и прочее. По моей арифметике лучше с двумя пьесами менять чаще города, чем с четырьмя сидеть дольше в каждом городе. В Германии по провинции мы будем иметь дело с городскими театрами, где очень редка вращающаяся сцена; дирекции охотнее дадут театр на

3–4 гастроли, чем на 6–8, ибо повсюду у них имеется свой бюджет и свои труппы.

Я высказал Румянцеву и другое соображенье. Показывая Берлину «Мадам Анго» и «Периколу», Вы имеете за собой всегда лишний шанс на успех. Немцы, разбирая в деталях ту или иную постановку, сойдутся на одном, что это есть Künstlerische Sache* без всяких дерзаний. И этого уже одного достаточно для того, чтобы считать успех в Германии обеспеченным. Америке придется это только констатировать. Выпуская же весь репертуар – «Карменситу» и «Лизистрату», Вам придется стать в положение дебютанта перед германской публикой и прессой в качестве известного русского режиссера, чье имя хорошо известно как сказавшего в свое время новое слово в создании Московского Художественного театра, а ныне желающего показать Европе новое и в создании Музыкальной студии. Немцы, при их теперешней нетерпимости ко всему иностранному, при их полной уверенности, что их достижения совершенны, что они в области театра идут впереди других (должен сказать, что это не соответствует действительности), при их полной самовлюбленности во все свое, могут нежелательно раскритиковать. Это может с места в карьер отразиться на предварительной американской рекламе. Я полагаю, что, показав «Карменситу» и «Лизистрату» впервые в Америке, где успех совершенно обеспечен, нетрудно будет показать их затем и Европе, и никакая критика после Америки не страшна, наоборот, еще больше заинтересует такие страны, как Англия и Франция. Вот Вам пример. До поездки Художественного театра в Америку невозможно было устроить гастроли в Лондоне. Директора и пресса утверждали, что это неинтересно и чуждо. После же американского успеха я самым регулярным образом каждые два месяца получаю приглашение для Московского Художественного театра на любое время года, и сейчас передо мною лежит контракт с предложениями для «стариков» на июнь 1926 года.

Все эти соображения, которые я Вам излагаю, я подробнейшим образом высказал Н.А. Румянцеву, заявив о том, что если Вы найдете все эти мои соображения неправильными и недостаточно убедительными, то я приму и буду осуществлять ту форму поездки, какая Вам покажется более правильной. При малой поездке я считаю убытки незначительными (тысяч до 5 долларов), при большой поездке, я оцениваю убыток в сумме до 10 тысяч долларов – это максимум (при 6-недельной работе за границей,

* Произведение искусства, «художественная вещь» (*нем.*).

начав с Берлина, где должна быть огромная пресса, могущая ударить по Америке. Надеюсь, что Н.А. [Румянцев] может подтвердить, что́ я могу сделать теперь в области прессы, свидетелем чего он был). Важно, чтобы Вы пошли на этот убыток, санкционировали его, а как достать эти деньги до покрытия из американских заработков, если их не хватит из аванса, вопрос второстепенный, и в деталях обсудим его при личном свидании. В «группе», да и у «стариков» бывали такие положения – выход всегда находили.

Я с нетерпением жду Вас и никуда не поеду до Вашего приезда сюда, чтобы лично с Вами окончательно закрепить как форму поездки, так и маршрут. Так или иначе, Вы должны считать началом поездки первые числа октября, о чем, конечно, должны объявить труппе. Начинаем с Германии. Эта поездка должна продолжаться до последних чисел ноября. Полагаю, что числа 25–27 ноября труппа должна будет выехать в Америку, т.к. 14 декабря там состоится премьера. Надеюсь, что в скором времени в Европу приедет Гест, и мы сообща сможем сговориться, чем мы откроем американский сезон. Я лично стою за «Анго».

Что касается моей репутации, то, дорожа ею и желая ее еще сильнее укрепить, я очень хочу самым лучшим образом провести поездку Вашей Музыкальной студии. <…>

Да, забыл сказать. Вы упрекаете меня в том, что я поздно рассчитал рискованность поездки. Это немного не так. Рискованность была, есть и будет одинакова, как год тому назад, так и теперь. Но я своими соображениями хотел эту рискованность довести до минимума. Особенно меня пугает такая большая цифра приезжающих (70), и, телеграфируя Вам [в] свое время о поездке, я исходил из цифры 55 человек, указанной мне в руководящем письме Н.А. Румянцева и С.Л. Бертенсона от 18 октября 1924 года.

Когда увидимся с Вами, тогда дадим более подходящее название, чем Музыкальная студия. Когда Ваш театр так созрел, имеет такую определенную свою физиономию, то ученическому названию «Студия» не должно быть места. Пусть Вас судят как большой театр.

Гест неразумно полагает, что со словом «Студия» можно рассчитывать на какую-то снисходительность со стороны публики. Я этого взгляда не разделяю и протестую. В Вашем деле, с таким большим масштабом, с такими большими затратами, с таким большим риском – не может быть середины. Здесь может быть только да или нет. Одновременно с этим я посылаю письмо Гремиславскому. Немецкие мастерские Bühnenverein, получив готовые чертежи от Румянцева и не имея детальных пояснений

к ним со стороны Гремиславского, скалькулировали на какое-то огромное сооружение, которое, по-моему, не может выдержать ни один театр, ни одна театральная сцена.

Прошу Гремиславского на посланных обратно чертежах сделать детальные пояснения, чтобы вышло все портативно и удобно, и я сдам это в конкурирующие мастерские. По-моему, в Германии сделать все лучше и дешевле, чем в России. Главное, до принятия исполненного заказа можно будет все испробовать на сцене одного из берлинских театров и, в случае необходимости, сделать нужные переделки.

Прошу телеграфировать о Вашем решении.

25-го я подпишу контракт с тремя городами. Крепко жму Вашу руку.

Всегда Ваш

преданный *Л. Леонидов*

Сердечный привет Екатерине Николаевне.

Подпис. маш. копия.
ММТ. АС № 1.

31

Пояснительная записка Н.А. Румянцева к смете

22 июня 1925 г.
Москва

По смете Музыкальной студии Московского Художественного академического театра на заграничную поездку в 1925–26 гг. видно, что Музыкальной студии необходимо иметь десять тысяч рублей на ремонт и уплату по счетам за счет поездки и что спектакли в Западной Европе могут дать дефицит до двадцати тысяч рублей (40.000 марок).

Возможно, конечно, что в Европе не будет никакого дефицита, что и указано в смете, но если бы он оказался, то на покрытие его имеется в виду получение сверх гарантии чистого дохода от спектаклей в Америке, 33 $^{1}/_{3}$ % которого, по договору с Гестом, идут в пользу Музыкальной студии и могут составить по приблизительному подсчету от 15.000 долларов (тридцать тысяч рублей) до 19.200 дол.

Доход в указанной сумме можно считать почти несомненным, так как смета Геста рассчитана на очень скромные сборы (55 %–60 %), и Гест не нес бы огромного материального риска, не рассчитывая, наверное, на чистый доход около 50.000 долларов, 33 $^{1}/_{3}$ % которого принадлежат Музыкальной студии.

Кроме того, на случай возможного неполного покрытия чистым доходом от спектаклей в Америке могущего быть дефицита в Западной Европе имеется внутреннее соглашение работников Музыкальной студии от 21 июня сего года, по которому они постановили взять на себя покрытие возможного по спектаклям в Западной Европе дефицита путем процентного отчисления с каждой гарантированной недельной получки.

Все сказанное подтверждается нижеследующими сметными исчислениями и копиями документов №№ 1, 2, 3, 4.

Заведующий адм.-финансовой частью Музыкальной студии МХАТ

Румянцев

Подпис. маш. копия.

ММТ. АС № 4.

Приложение № 2082 от 22/VI-25 г.

№ 1

Число сотрудников – 70

ТАРИФНОЕ СОГЛАШЕНИЕ

Настоящее соглашение заключено в Москве «24» июня 1925 г. между Центральным Комитетом Профессионального союза работников искусств СССР и [по должности] Директором Музыкальной студии МХАТ Народным артистом Республики Вл. Ив. Немировичем-Данченко в нижеследующем:

Артисты и работники Музыкальной студии, участвующие в заграничной поездке, согласно списка участвующих, приложенного к настоящему договору, получат заработную плату в размерах не меньших, чем размеры тарифного минимума, устанавливаемого для работников данной квалификации соответствующими проф. организациями работников искусств этих стран. Дирекция Музыкальной студии МХАТ принимает на себя все без исключения дорожные расходы, связанные с передвижением труппы Театра по плану поездки.

ПРИМЕЧАНИЕ: Условия труда персонально каждого участвующего в поездке работника определяются его трудовым договором, согласованным с Центральным Комитетом ВСЕРАБИСА.

Заработная плата выплачивается вперед за неделю.

В том случае, если Музыкальная студия МХАТ будет иметь основания продолжать свою поездку свыше, чем на десять месяцев, Дирекция Музыкальной студии МХАТ должна предварительно согласовать этот вопрос с ЦЕКРАБИСОМ.

Заграничная поездка Музыкальной студии для всех участников поездки является продолжением службы в МХАТ, не связанной с работой в Москве, и все правила законов о труде, вытекающие из срока службы в данном предприятии, исполняются Дирекцией Музыкальной студии по возвращении в СССР, в частности правила об отпусках и компенсациях за неиспользованный отпуск.

В Музыкальной студии МХАТ организуются Местком и Расценочно-конфликтная комиссия, согласно общим положениям об организации этих органов.

Во время всего срока поездки кто-либо из участников поездки может быть уволен только по мотивам, предусмотренным ст. 47 КЗОТ и обязательно с согласия РКК в каждом отдельном случае.

ПРИМЕЧАНИЕ*:* Лица, уволенные, согласно лит. а, б и в ст. 47 КЗОТ, получают выходное пособие в размере двухнедельного вознаграждения и оплату дорожных расходов в размерах, достаточных для возвращения в Москву (по определению РКК). Лица, уволенные согласно остальным литерам ст. 47 КЗОТ, получают только оплату дорожных расходов в этих же пределах. Сумма дорожных расходов определяется постановлением РКК.

В том случае, если во время заграничной поездки Музыкальной студии МХАТ ВСЕРАБИСОМ будут заключены договоры или соглашения с иностранными профсоюзами работников искусств или международными их объединениями, все директивы, вытекающие из этих соглашений, обязательны для Дирекции Музыкальной студии МХАТ.

Настоящее соглашение подлежит регистрации в Народном Комиссариате труда СССР.

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ КОМИТЕТ
ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО СОЮЗА
РАБОТНИКОВ ИСКУССТВ СССР

СЕКРЕТАРЬ ЦК *КОЦЫН*[168]
ЗАВЕДУЮЩИЙ ОТЭ ЦК *ЛЕБЕДЕВ*[169]

ДИРЕКТОР
МУЗЫКАЛЬНОЙ СТУДИИ МХАТ,
НАРОДНЫЙ АРТИСТ РЕСПУБЛИКИ

ВЛ. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО

Зав. Тарифно-конфликтным отделом НКТ СССР*

Приложение к № 2082 от 22/VI-25 г.
№ 2

Согласовано с ЦК ВСЕРАБИСа,
как приложение к тарифному
соглашению.

ТРУДОВОЙ ДОГОВОР

В городе Москве «24» июня 1925 года нижеподписавшиеся артисты и служащие Музыкальной студии Московского Художественного академического театра и Директор Музыкальной студии МХАТ В.И. Немирович-Данченко заключили между собой настоящий договор о нижеследующем:

Директор Музыкальной студии приглашает нижепоименованных артистов и служащих для участия в заграничной поездке Студии сроком на десять месяцев.

В течение всего срока поездки нижепоименованные обязуются исполнять все распоряжения Директора Студии и, в частности, не имеют права отказаться от участия в поездке в целом или в части иначе как по мотивам ст. 48 КЗОТ и с согласия РКК в каждом отдельном случае.

Заработная плата определяется в нижепоименованном количестве долларов за неделю в Америке и столько же долей-«марок» в Европе. Для Германии устанавливается так: пай (доля) = 10 маркам. Однако суточные гарантируются для получающих 70 долларов в Америке – 16 марок, для получающих 65 и 60 – 15 марок, для получающих ниже 60 – 14 марок.

---

* Ниже подпись неизвестного лица.

К соглашению прилагается список артистов и служащих Музыкальной студии, аналогичный списку Приложения № 2, за исключением добавления в него Вл.И. Немировича-Данченко под № 70, сургучного штампа Народного Комиссариата труда СССР красно-коричневого цвета и автографа Н.А. Румянцева.

ПРИМЕЧАНИЕ: Дирекция выдает артистам и служащим при отъезде Музыкальной студии из Москвы аванс в размере, не превышающем московское жалованье за один месяц и не ниже полумесячного московского содержания.

Дирекция Музыкальной Студии МХАТ берет на себя все расходы по паспортам, визам и переездам за время поездки от Москвы и до Москвы.

Действие настоящего трудового договора начинается с 1925 года.

Директор Музыкальной студии МХАТ,
Народный артист Республики *Вл. Немирович-Данченко*

СПИСОК:	Долларов за неделю в Америке и столько же долей – «марок» в Европе:
1. Бакланова О.В.	Двести*
2. Баратов Л.В.	Сто двадцать пять
3. Лосский В.А.	Сто пятьдесят**
4. Великанов И.И.	Сто
5. Остроумов С.М.	Восемьдесят пять
6. Кемарская Н.Ф.	Семьдесят
7. Белякова Л.С.	Семьдесят
8. Абамелик Е.В.	Шестьдесят
9. Полозова К.А.	Шестьдесят
10. Гундобина Е.И.	Шестьдесят
11. Брасова Н.Н.	Шестьдесят
12. Саблукова А.В.	Шестьдесят
13. Аленева К.А.	Пятьдесят пять
14. Дудкина К.А.	Пятьдесят пять
15. Крутова Н.В.	Пятьдесят пять
16. Горшунова Г.Н.	Пятьдесят пять

* Было: «Сто семьдесят пять». Вычеркнуто и вписано рукой Вл.И. Немировича-Данченко.

** Было: «Сто двадцать пять». Вычеркнуто и вписано рукой Вл.И. Немировича-Данченко.

17. Лисецкая А.Г.	Пятьдесят
18. Ла-Туш В.К.	Пятьдесят
19. Шаврова Т.Б.	Пятьдесят
20. Бушера В.И.[170]	Пятьдесят
21. Сперанский М.С.	Пятьдесят
22. Саратовский П.С.	Семьдесят
23. Камерницкий Д.В.	Семьдесят
24. Попов М.М.	Шестьдесят
25. Рахманов С.Ф.	Шестьдесят
26. Ягодкин И.С.	Шестьдесят
27. Гвиниев Г.Г.	Пятьдесят пять
28. Игнатьев П.Г.	Пятьдесят пять
29. Пермяков Н.Е.[171]	Пятьдесят пять
30. Художников А.И.[172]	Пятьдесят пять
31. Горюнов М.Д.	Пятьдесят
32. Звигунов И.В.	Пятьдесят
33. Коренев Е.В.	Пятьдесят
34. Немирович М.В.	Пятьдесят
35. Скоблов М.М.	Пятьдесят
36. Федоров С.Ф.	Пятьдесят
37. Рошет А.А.[173]	Пятьдесят
38. Цитринник И.Л.	Пятьдесят
39. Бакалейников В.Р.	Сто двадцать пять
40. Шведов К.Н.	Восемьдесят
41. Коноплев С.В.	Семьдесят
42. Скаткина Е.А.	Шестьдесят пять
43. Протасевич В.В.	Пятьдесят пять
44. Бертенсон С.Л.	Сто
45. Румянцев Н.А.	Сто
46. Гремиславский И.Я.	Девяносто
47. Григорьева М.П.	Восемьдесят

48. Бокшанская О.С.	Шестьдесят
49. Гремиславский Я.И.	Шестьдесят
50. Никулина-Чернова М.И.	Пятьдесят

Долей-«марок» в Европе:

51. Преваль Р.С.	Семьдесят
52. Билевич В.Н.	Пятьдесят
53. Фатова Ю.С.	Пятьдесят
54. Евсеев И.П.	Шестьдесят
55. Графова В.К.	Пятьдесят
56. Литвак А.И.	Пятьдесят
57. Любицкий Ю.Л.	Шестьдесят
58. Ананьина Н.К.[174]	Шестьдесят
59. Чайковская А.С.[175]	Шестьдесят
60. Арафелова А.Н.[176]	Шестьдесят
61. Грубэ М.А.[177]	Шестьдесят
62. Тумасова Е.Н.[178]	Шестьдесят
63. Каплунский Д.М.[179]	Шестьдесят
64. Казаков Н.Л.[180]	Шестьдесят
65. Курский Н.И.[181]	Шестьдесят
66. Образцов С.В.[182]	Шестьдесят
67. Толстов Ф.С.[183]	Шестьдесят

На копии:

С ПОДЛИННЫМ ВЕРНО:
Администратор Музыкальной студии МХАТ

Ю. Любицкий

Список участников трудового договора еще не закончен. К нему должны быть добавлены еще два артиста (68 и 69). 70-м является Вл.И. Немирович-Данченко, подписавший означенный договор.

В настоящее время Вл.И. Немирович-Данченко ведет переговоры с двумя артистами, не принадлежащими к составу Музыкальной студии.

Кем именно из приглашенных пока только в Западную Европу будет пополнен список едущих в Америку – пока окончательно не решено.

Заведующий адм.-фин. частью
Музыкальной студии МХАТ

Н. Румянцев

Приложение к № 2082 от 22.VI-25 г.
№ 3

МЕМОРАНДУМ СОГЛАШЕНИЯ О ГАСТРОЛЯХ МУЗЫКАЛЬНОЙ СТУДИИ В США И КАНАДЕ

Меморандум соглашения, заключенного 10 апреля 1925 года между Музыкальной студией Московского Художественного театра Владимира Немировича-Данченко, Москва, Россия, и гг. Комстоком и Гестом, Нью-Йорк, относительно постановки спектаклей Музыкальной студии МХТ в Соединенных Штатах Америки и в Канаде на нижеследующих условиях:

Гастроли должны начаться 15 декабря 1925 года или около этого числа и продолжаться 12 последовательных недель, с уплатой 6.000 долларов в неделю за восемь спектаклей.

В дополнение к указанным 6.000 дол. в неделю Музыкальная студия МХТ должна участвовать в прибылях в размере 33 и $^{1}/_{3}$ % с чистого сбора [чистой прибыли]* за эти спектакли. Чистая же прибыль составляется по покрытии нижеследующих расходов: плата за аренду театра, вычитаемая из валового сбора, и плата по всем расходам, связанным со спектаклями. Расходы эти состоят из еженедельной выплаты гарантии Музыкальной студии МХТ и авансов: 5.000 дол. на постройку декораций, на морской переезд, на железнодорожные издержки, подробности чего указаны во втором параграфе настоящего соглашения, а также издержек по постановкам, репетициям и пр. и авторских, а также жалованья хористам, сотрудникам и оркестру (подробности указаны в §§ 14-м и 15-м настоящего соглашения).

* Правка С.Л. Бертенсона.

Гг. Комсток и Гест обязуются предоставить не более 56 билетов второго класса от германского порта до Соединенных Штатов и обратно из Соединенных Штатов до германского порта по окончании срока настоящего соглашения. Устанавливается, что они обязаны перевозить только активных членов настоящей организации. Кроме того, они обязуются перевозить по железным дорогам 56 человек активных членов организации совместно с их сценическим и личным имуществом во время путешествий по Соединенным Штатам и Канаде. Во время ночных переездов гг. Комсток и Гест обязуются предоставлять спальные места. Они же уплачивают все консульские расходы в Америку и обратно в Германию.

Гг. Комсток и Гест обязуются выдать авансом Музыкальной студии МХТ 1 июня 1925 г. сумму в 5.000 долларов на декорации и костюмы, другой аванс в сумме 5.000 долларов – 1 августа 1925 г. и еще 5.000 дол. 1 декабря 1925 года. Суммы, выданные 1 августа и 1 декабря 1925 г. считаются авансом, подлежащим возвращению в течение 12-ти [20]* недель по 835 дол. [750]** 33 ц. в неделю.

Гг. Комсток и Гест имеют опцион на пролонгацию настоящего соглашения на любой период времени, причем предупреждение об этом должно быть сделано гг. Комстоком и Гестом не позднее, чем за четыре недели до окончания настоящего соглашения. Однако во всяком случае опцион этот может распространяться только на время до 1 июня 1926 года.

Гастроли эти являются исключительной собственностью гг. Комстока и Геста, и труппа Музыкальной студии МХТ не имеет права выступать ни персонально, ни в кино и где-либо в другом месте без согласия гг. Комстока и Геста.

Музыкальная студия МХТ обязуется обставлять свои спектакли в Америке и Канаде столько художественно, как и в Москве. Она также обязуется оплачивать все расходы, связанные с какими бы то ни было переменами в постановках, если таковые будут сделаны в Америке. Ремонт декораций и реквизита после повреждений, произведенных сценическими рабочими в Америке, относится на счет Комстока и Геста.

Если будет даваться больше 8-ми спектаклей в неделю в Нью-Йорке, гг. Комсток и Гест обязуются уплачивать Музыкальной студии МХТ по 750 долларов за каждый лишний спектакль.

---

* Правка С.Л. Бертенсона.

** Правка С.Л. Бертенсона.

Музыкальная студия МХТ соглашается давать один или больше лишних спектаклей каждую неделю.

Гг. Комсток и Гест обязуются предоставлять первоклассные театры для спектаклей Музыкальной студии во всех городах Америки и Канады, а также представлять каждый вечер рапортички о сборах и недельный отчет о сборах и расходах, включая сюда расходы по объявлениям, – в конце каждой недели.

Гг. Комсток и Гест обязуются уплачивать Музыкальной студии 50 % с чистого дохода от продажи граммофонных пластинок, пианольных записей и записей других механических инструментов, а также 50 % за право кинематографического воспроизведения. В случае если бы кто-нибудь из членов Музыкальной студии принимал бы участие в каких-либо механических воспроизведениях своего искусства или в кино, контракты за них заключаются гг. Комстоком и Гестом, причем 50 % с этого дохода идут в пользу гг. Комстока и Геста и 50 % в пользу Музыкальной студии.

Музыкальная студия МХТ обязуется включить в списки своих сочленов в числе других Владимира Немировича-Данченко как директора и Ольгу Бакланову как артистку.

Репертуар должен состоять из «Карменситы», «Лизистраты», «Дочери Анго», «Периколы», песен центральной России и спектакля, заключающего в себе «Алеко», «Бахчисарайский фонтан» и «Египетские ночи».

Гг. Комсток и Гест обязуются предоставить Музыкальной студии полный оркестр и оплачивать не более чем три репетиции, каждая длительностью не более четырех часов, и 35 хористов.

Гг. Комсток и Гест уплачивают авторские Бизе, Оффенбаху и Лекоку. Все же остальные авторские уплачиваются Музыкальной студией.

Окончательные расчеты по прибылям производятся по окончании настоящего договора или всего ангажемента.

[*Подписи*]

Приложение № 2082 от 22/VI-25 г.

№ 4

Мы, работники Музыкальной студии Московского Художественного академического театра, командируемые в Западную Европу и Северную Америку на основании постановления Президиума Коллегии Наркомпроса от 5 мая и удостоверения Наркомпроса от 4 мая за № 32959, стали пред следующими положениями.

С 1 сентября сего года мы снимаемся с бюджета Московского Художественного академического театра.

Обеспеченная поездка в Америку начинается только с 1 декабря.

До этого, т.е. с 1 сентября по первые числа октября, спектакли Музыкальной студии состоятся в Ленинграде, гарантированные Культотделом Ленинградского Губпрофсовета.

Как спектакли по Западной Европе, так и подъем из Москвы требуют предварительных расходов, а также необходимой суммы в обеспечение возможного дефицита по спектаклям в Западной Европе.

Управление Государственными академическими театрами, прекрасно понимая это, обещало нашей Дирекции 25.000 рублей этих подъемных в виде долгосрочной ссуды. На основании этого Дирекция может заключить ряд договоров, однако требующих немедленного подтверждения.

Ввиду же того, что к нижеуказанному сроку эта сумма в 25.000 рублей еще не зафиксирована соответствующими постановлениями Управления Госактеатрами за Музыкальной студией МХАТ, Дирекция заявила нам, что она не может взять на себя ответственность за бездефицитность поездки по Западной Европе, и предложила вместо Ленинграда и Западной Европы поездку по южным городам СССР (Ленинград предполагался как город, лежащий по пути в Западную Европу, а потом сразу только в Америку).

Придавая огромное культурно-показательное и художественное значение командировке Музыкальной студии и считая возможным осуществить ее только при наличии свежих сил и при сохранении в порядке декораций, костюмов и другого имущества, которые, конечно, пострадали бы от многочисленных переездов по городам СССР, – мы, работники Музыкальной студии МХАТ, настаиваем пред Дирекцией на выполнении производственного плана в целом, т.е. на поездке по Западной Европе. В случае же каких бы то ни было неожиданностей мы постановили взять на себя покрытие возможного по спектаклям в Западной Европе дефицита*.

С подлинным верно:
Администратор Музыкальной студии МХАТ

Ю. Любицкий

Подпис. машинопись.

Музей МХАТ. Н.-Д. № 10573. Ф. 4. Ед. хр. 17/3. 10/549 (3).

---

* Далее следуют подписи всех членов Музыкальной студии, едущих в заграничную поездку.

32

Вл.И. Немирович-Данченко – Коллегии Наркомпроса

22 июня 1925 г.

Москва

Музыкальная студия Московского Художественного академического театра командируется в Западную Европу и Северную Америку на основании постановления Президиума Коллегии Наркомпроса от 5 мая сего года.

С 1 сентября сего года Музыкальная студия снимается с бюджета Московского Художественного академического театра.

Обеспеченная поездка в Америку начинается только с 1 декабря.

До этого, т.е. с 1 сентября по первые числа октября спектакли Музыкальной студии состоятся в Ленинграде, гарантированные культотделом ленинградского Губпрофсовета.

Как спектакли по Западной Европе, так и подъем из Москвы требуют предварительных расходов, а также необходимой суммы в обеспечение возможного дефицита по спектаклям в Западной Европе.

Управление Государственными академическими театрами прекрасно понимая это, обещало Дирекции Музыкальной студии 25.000 рублей в виде долгосрочной ссуды. На основании этого Дирекция Музыкальной студии заключает ряд срочных договоров на спектакли по Западной Европе.

Европейские гастроли могут пройти и без всякого дефицита, но для того, чтобы был точно выполнен трудовой договор Дирекции Музыкальной студии с ее работниками, тарифное соглашение, данное мною Зам. Управляющего актеатров, не ставить работников Музыкальной студии в трудное материальное положение за границей, необходимо быть готовым к дефициту, который может быть покрыт чистой прибылью от американских гастролей.

Из прилагаемых смет можно видеть размер возможного дефицита.

Директор МХАТ,
Народный артист Республики

Вл. Н.-Д.

Подпис. маш. копия.
ММТ. АС № 4.

33

С.Л. Бертенсон – Л.Д. Леонидову

[24 или 25] июня 1925 г.

Москва

Милый, дорогой Леонид Давыдович!

Посылаю Вам с Владимиром Ивановичем новый пакет фотографий и материалов для Сейлера, который прошу немедленно, с первой же почтой, отправить в Нью-Йорк.

Вам же посылаю по одному экземпляру каждой фотографии «Анго», «Периколы» и «Карменситы». «Лизистрата» и «Пушкинский спектакль» пока еще не готовы, и я Вам вышлю их при первой же возможности. Послать пока больше одного экземпляра я не могу, потому что сейчас фотограф не может в короткий срок отпечатать нужное количество. Каждая постановка имеет свою нумерацию фотографий. Отберите то, что Вы найдете нужным и интересным для Европы, и закажите мне, указав название пьесы, номер снимка и количество экземпляров. Негативов, к сожалению, нам не продают.

В первую очередь выясните с Владимиром Ивановичем:

Точное название Музыкальной студии как для Европы, так и для Америки. Выяснив немецкое название, сообщите мне его по-немецки.

Какие материалы для рекламы, помимо того, что я Вам уже послал, должны быть Вам доставлены немедленно.

Должен ли я Вам прислать тип афиши-плаката, анонсирующего все наши берлинские гастроли, т.е. такого, где перечислена в алфавитном порядке вся труппа, или Вы это составите лично с Вл. Ив.

Что касается «сувенир-бука» для Германии, то текст ее к фотографии [sic!] привезет Вам А.М. Бродский[184], с которым я и прошу Вас войти в соглашение об ее издании. Относительно расходов по этому изданию договоритесь с Бродским, а деньги попросите Вл. Ив-ча ассигновать из американского аванса, ибо у нас никакой наличности нет.

СБ

Подпис. маш. копия.

ММТ. АС № 1.

34

С.Л. Бертенсон – Л.Д. Леонидову

2 июля 1925 г.
Москва

Милый, дорогой Леонид Давыдович!

В субботу 4 июля я посылаю Вам с дипломатическим курьером Наркоминдела на адрес нашего Полпредства в Берлине новый пакет фотографий. Из них – часть предназначается для Вас, а часть должна быть немедленно переслана Сейлеру.

Так как до сих пор я не имею от Вас никакого подтверждения, получена ли первая партия фотографий, отправленная Вам две с лишним недели тому назад в Отдел дипкурьеров Полпредства, то очень прошу Вас немедленно подтвердить мне получение этого пакета.

Не хочу думать, что он затерялся.

Так как в моем распоряжении сейчас совсем нет лишних оттисков фотографий, то я посылаю Вам пока лишь по одному экземпляру каждого типа. На экземплярах этих имеется номер, причем нумерация ведется для каждой пьесы отдельно. Выберите то, что Вам нужно, и сообщите мне Ваш заказ лишь с указанием пьесы и номеров. При отправке Вам Вашего заказа я сделаю соответственные надписи, с указанием фамилий актеров и наименования ролей.

С нетерпением жду писем либо от Владимира Ивановича, либо от Вас, либо от обоих вместе о результатах Ваших совместных переговоров. Какие Вы наметили города, какой репертуар и т.д.

Прилагаю при сем письмо Ивана Як. [Гремиславского] и очень прошу Вас исполнить его просьбу.

Крепко жму Вашу руку.

СБ

Подпис. маш. копия.
ММТ. АС № 1.

35

Обязательство Музыкальной студии
Московского Художественного академического театра
перед Управлением Государственными академическими театрами

11 июля 1925 г.
Москва

Для осуществления поездки Музыкальной студии МХАТ на сезон 1925–1926 года в Западную Европу и Северную Америку необходима сумма в 25.000 рублей для немедленного ремонта декораций, бутафории и костюмов, для уплаты по счетам за счет заграничной поездки, а также на предварительные расходы по поездке.

По договору с американским антрепренером Моррисом Гестом Музыкальной студии МХАТ кроме гарантии в 6.000 долларов в неделю будет причитаться 33 % с чистой прибыли, что может, по приблизительному подсчету, составить сумму от 15.000 до 19.200 долларов.

Доход в указанной сумме можно считать почти несомненным, так как смета М. Геста рассчитана на очень скромные сборы и М. Гест не нес бы огромного материального риска, не рассчитывая, наверное, на чистый доход, который, по нашим подсчетам, может выразиться в сумме около 50.000 долларов, треть которой, согласно договору, принадлежит Музыкальной студии.

Кроме того, при сем прилагается заверенная копия внутреннего соглашения работников Музыкальной студии от 21 июня сего года, по которому они постановили взять на себя покрытие возможного дефицита по гастролям в Европе. Оригинал соглашения находится в Дирекции Музыкальной студии.

Сумма 25.000 рублей, подлежащая выдаче Музыкальной студии МХАТ заимообразно под настоящее обязательство, должна быть выдана Управлением Госактеатрами Музыкальной студии МХАТ не позже 15 августа сего года, причем 10.000 рублей в течение июля сего года – в зависимости от получения дотации от Совнаркома СССР. Музыкальная студия обязуется погасить означенный долг равномерными суммами в течение трех месяцев: январь–февраль–март 1926 года по 8.333 руб. в месяц.

Очередные платежи вносятся в два срока – 1-го и 16-го числа указанных месяцев.

Зам. Директора Музыкальной студии МХАТ

Бертенсон

Зав. адм.-фин. частью Музыкальной студии МХАТ

Румянцев

Администратор Музыкальной студии МХАТ

Любицкий

Члены Правления МХАТ:

Комиссаров
Подобед
Подпис. маш. копия.
ММТ. АС № 4.

36

С.Л. Бертенсон – Л.Д. Леонидову

15 июля 1925 г.
Москва

Дорогой Леонид Давыдович!

Подтверждаю получение Вашей телеграммы о том, что все пакеты исправно дошли до Вас.

У меня очень много к Вам вопросов, поэтому я буду о них говорить прямо по пунктам.

Еще 4 июля я послал Вл. Ив. русский текст либретто всех пяти наших постановок. Он должен был их просмотреть и исправить, дописать либретто «Алеко» и затем передать Вам для перевода на немецкий язык. При этом я просил его сказать Вам, что по получении русского текста нужно снять с исправленных экземпляров копии и вернуть их немедленно мне.

Постарайтесь выудить от него этот важнейший для меня материал и дать ему ход.

В том же письме ему послан проект общей афиши с именным списком труппы и администрации. Он также должен был его проверить, исправить и передать Вам, а Вы – вернуть мне копию.

Разобрались ли Вы в фотографиях и понравились ли они Вам? Определите заблаговременно, сколько экземпляров каждого номера Вам нужно, и сообщите мне. Фотограф печатает очень медленно, и я должен сдать ему заказ уже теперь. При выборе номеров помните, что каждая постановка имеет особую нумерацию. Поэтому, указывая номера, непременно отмечайте мне название постановки.

В ближайшие дни я пошлю Вл. Ив. составленную Юрием Сахновским[185] и мною статью о «Карменсите». В ней указываются главные отличия нашей «Карменситы» от традиционной «Кармен» с приведением 30-ти нотных примеров. Считаю статью эту крайне важной и прошу Вас понаблюдать, чтобы она у В.И. не залежалась. Если он найдет ее приемлемой, то я предложил бы широко ее распубликовать, быть может, в виде специального приложения в программе «Карменситы». Пусть обойдется дорого печатание нотных примеров, но зато мы можем ослабить удары злых зоилов, которые будут вопить о покушениях на Бизе.

Удовлетворяют ли Вас имеющиеся в Вашем распоряжении различные материалы для рекламы на русском языке, или же у Вас есть на этот счет определенные пожелания? Если да, то сообщите мне об этом сейчас же. Иначе Ваши требования могут застать меня врасплох и я не смогу вовремя прислать Вам необходимое.

<…>

Что решено относительно издания немецкой «сувенир-бук»? Если книга будет, то портрет Вл. Ив. лучше всего выбрать совместно с ним лично. У Бродского есть фотография, и пусть он ее представит В.И. на утверждение.

Как обстоит дело с германскими визами для труппы? К посланному Вам списку могут прибавиться 2–3 фамилии, но это выяснится окончательно не раньше возвращения сюда В.И. Таким образом имейте в виду, что, быть может, придется доставать три дополнительных визы. А может быть, это будет только одна – новый тенор Козловский[186], обладающий выдающимся голосом.

Купите несколько экземпляров «Спорт им Бильд» 1925, № 5. Там есть великолепное воспроизведение декораций и трех костюмов нашей «Карменситы» с акварели Гремиславского. Их стоит распространить среди кого нужно. Но имейте при этом в виду, что рисунки сопровождены идиотской статьей[187], доказывающей, что все новое искусство России олицетворяется Таировым!!?? Поэтому, минуя статью, пустите, куда нужно, только иллюстрации.

<…>

Н.А. Румянцев спрашивает Вас, как обстоит дело с Вишней[188]? Кроме того, он говорил с зам. Экскузовича по Москве – Колосковым. Он заинтересовался, но ему нужно знать Ваш бюджет для Москвы и Ленинграда. Они могут пойти на очень небольшие проценты за театр.

Маш. копия.
ММТ. АС № 1.

37

М.Д. Давыдов[189] – С.Л. Бертенсону

Дополнение Л.Г. Греанина

20 июля 1925 г.

Берлин

Дорогой Сергей Львович.

Леонид Давыдович уехал на короткий срок в Гамбург для подписания контракта музыкальных спектаклей МХТ с «Талия-театр»[190]. Спешу переслать Вам воздушной почтой как копию договора, так и перевод его, заключенный Л.Д. [Леонидовым] с берлинским «Берлинер-театр»[191]. План сцены для Гремиславского, снятый Греаниным[192], с соответствующими пояснениями также при сем.

В этом театре 1450 мест, находится он на Шарлоттенштрассе, и Л.Д. остановил свой выбор на нем, так как ни в одном из осмотренных им театров (Дойчес[193], Лессинг[194]…) таких выгодных условий, как Вы увидите из контракта, в разгаре сезона получить было бы невозможно. Особые преимущества этого контракта: организованный, на постоянной службе в этом театре находящийся оркестр, которым предварительно полтора месяца дирижирует автор «Мертвого города» – Корнгольд[195], а также то, что ни в одном театре, памятуя опять же разгар сезона, мы бы не могли располагать полный день сценою с техническим персоналом.

На целый ряд Ваших вопросов по двум последним письмам Вам будет отвечено лишь по приезде Л.Д. из Гамбурга. Содержание Ваших писем ему известно по телефону.

Что будет между Берлином и Гамбургом (конечным пунктом перед посадкой на пароход) – еще не установлено. У Л.Д. выбор между Дрезденом и Веной, [*дефект текста*] сможет получить условия, на которые рассчитывает.

На Ваш вопрос о времени приезда в Берлин Л.Д. вполне присоединяется к Вашему мнению, что до бесполезности Вашего приезда в Берлин за месяц*, и согласен с Вашим планом быть здесь 1 октября. В присланном Вами материале разбирается и, как только почувствует недостаток в чем-либо, немедленно поставит Вас в известность. Л.Д. по телефону просит Вам дословно передать его настоятельную просьбу не торопить его, не напоминать о мелочах и подчеркивает, что дело музыкальных спектаклей для него – первого сорта. Л.Д. обо всем думает и все учи-

* Публикуется с сохранением авторского синтаксиса.

тывает. Что касается просьбы Румянцева о пароходных расписаниях и проч., Л.Д. эту заботу всецело берет на себя, полагая, что здесь на месте все виднее. Л.Д. также чрезвычайно сожалеет, что Владимир Иванович, сидя в Карлсбаде, нервничает, все о чем-то беспокоится и этим лишает себя отдыха, столь необходимого ему для сезона. Л.Д. обращает Ваше особенное внимание на дату начала берлинских гастролей и просит остальное комбинировать так, чтобы никаких изменений и перемен в плане начала спектаклей, и в вопросе о «Берлинер-театр» в частности, не было. Примите к сведению, что 25 июля сего года Л.Д. депонирует в «Дисконто-Банке» – 10.000 марок (десять тысяч), обеспечивающих дирекцию «Берлинер-театр» от нарушения контракта, ввиду отсутствия пункта о неустойке и ввиду предварительных расходов по нашим гастролям, которые несет на себе Сладек[196]. Обращаю также Ваше внимание, что директор Сладек разбивает нашими гастролями свой сезон, и потому Л.Д. особенно подчеркивает, что если наши гастроли не начнутся 16 октября, то депонированная сумма пропадает.

Насчет пункта об особой рекламе – Л.Д. постарается, конечно, навязать ее Сладеку, но предвидит, что последний вряд ли на это пойдет, так как то, что им задумано, будет стоить немало денег; Л.Д. все же на это идет. Что касается виз, то здесь настолько все налажено, что Л.Д. предоставляет Вам возможность сообщить ему дополнительный список даже перед отъездом в Ленинград.

<…>* Глубокоуважаемый и дорогой Сергей Львович!

Я привлечен Леонидом Давыдовичем к работе по подготовке спектаклей Музыкальной студии МХТ. Ставлю себя в полное распоряжение Ваше.

Если понадобятся Ивану Яковлевичу [Гремиславскому] дополнительные данные о сцене – сообщите – немедля пришлю.

С сердечным приветом

Уважающий Вас

Л.Г. Греанин

Подпис. маш. копия.

ММТ. АС № 1.

* Далее приписка на обороте.

38

Л.Г. Греанин – С.Л. Бертенсону

23 июля 1925 г.
Берлин

Глубокоуважаемый Сергей Львович!

В дополнение к нашему предыдущему письму Леонид Давыдович просит ответить Вам на Ваше письмо от 15-го сего месяца по пунктам:

1) Возвращенные Владимиром Ивановичем исправленные либретто будут Вам высланы 25-го сего месяца.

2) Текст афиши также получен, но Л.Д., считая его неудовлетворительным, оставляет вопрос о тексте до свидания с Владимиром Ивановичем.

3) Присланные Вами прекрасные фотографии считает вполне достаточными для Европы. Дополнительно необходимы отдельные фото в жизни: Баклановой, Баратова, Великанова, Лосского.

4) Статья о «Карменсите» «вечно юного и бессонного» Сахновского переслана Владимиру Ивановичу и по возвращении будет переведена. Л.Д. просит Вам передать, что он постарается широко распубликовать ее.

5) Трудно рассчитать, достаточен ли Вами присланный рекламный материал. Полагаю, что – да. Лишь в процессе работы это выяснится и будет всецело зависеть от выбора премьеры, на которую придется приналечь.

6) Спевака в Берлине нет. Говорят, скоро приедет. Необходимую статью от него добудем.

7) Письма Петри и статьи Бассехеса[197] в материалах Л.Д. имеются. Просьба к Вам все же выслать копии.

8) Бродский находится под Берлином на отдыхе, через несколько дней у Л.Д. свидание с ним, и вопрос о «сувенир-буке» будет тогда решен.

К сведению Николая Александровича [Румянцева] – просит сообщить, что пароход из Гамбурга отходит 28 ноября сего года. Предположительный маршрут через Лондон, где труппа проживет за счет «Уайт Стар Лайн» три дня, и из Саутгемптона на большом пароходе едет дальше, прибыв в Америку числа 10 декабря.

В Гамбурге с 20 ноября предположительно 6–7 спектаклей.

Весь материал, предназначаемый для Сейлера, сегодня переслан.

Уважающий Вас, готовый к услугам

Л. Греанин

Подпис. маш. копия.
ММТ. АС № 1.

39

С.Л. Бертенсон – М.Д. Леонидову

24 июля 1925 г.
Москва

Дорогой Михаил Давыдович!

Спешу сердечно поблагодарить Вас за Ваше более чем обстоятельное письмо от 20 июля с приложением контракта и плана сцены, из этого письма вижу, что все обстоит очень хорошо. Почувствовал между строк, что брат Ваш недоволен мною; за якобы мою торопливость и нервность. Убедите его, что я ни минуты не нервничаю, а торопить приходится потому, что я слишком завален делами и боюсь, как бы все наиболее важное не взвалилось бы на меня в последнюю минуту. Поневоле приходится думать о том, чтобы распределить время заранее.

Из прилагаемой открытки Вы увидите, что нас очень интересует 14-й номер журнала «Театр»[198]. Не откажите, пожалуйста, за наш счет купить два экземпляра этого издания и выслать мне спешной почтой. Если журнал заинтересует Леон. Дав-ча, то нужно и для его надобностей купить сколько-то номеров.

Теперь очень прошу Вас еще передать Л.Д. следующее: 14 июля он телеграфировал мне, что 15 июля высылается почтой германская виза Гремиславской (Юлии Николаевне)[199]. Между тем до сих пор в германском консульстве этой визы нет. Так как ей нужно 5 августа выезжать в Берлин, чтобы поместить в срок в школу Валерия[200], то нельзя ли попросить ускорить высылку ее визы. Очень извиняюсь, что утруждаю этим Л.Д., а может быть и Вас.

Беспокоить больше письмами Л.Д. не буду, пока не получу от него обещанного письма, которое он собирался мне написать по возвращении из Гамбурга.

Шлю сердечный привет Давиду Моисеевичу[201], всей Вашей семье и Вам.

СБ

Подпис. маш. копия.
ММТ. АС № 1.

40

Л.Д. Леонидов – С.Л. Бертенсону

24 июля 1925 г.
Берлин

Дорогой Сергей Львович!

Из последних писем Вы знаете, что вопрос с европейской поездкой как будто налажен. От Геста получена телеграмма следующего содержания:

«Am not coming to Berlin. Must see Nemirowitch-Dantschenko Paris between 23 and 30-th. Regards. Wire answer Gest Savoy»*, на которую мною отвечено следующее:

«Arrived from Hamburg. Dantchenko will remain at Carlsbad until July 30-th. Prefer to meet you in Berlin or Wien on your return from Salzburg. Wire your address on your tour. Musical Studio opens Berliner Theatre October 16-th. Have sent large amount photos and press material to Saylor»**.

Итак, свидание Владимира Ивановича с Гестом в Париже не состоится, во-первых, уже потому, что В.И. должен остаться в Карлсбаде до 30-го сего месяца для окончания курса лечения, и, во-вторых, потому, что едва ли он получит французскую визу из-за той недопустимой и непростительной путаницы, которую устроила Ваша администрация в Москве с такой простой формальностью. Как можно просить транзитную визу, не запросив меня, могу ли я заблаговременно получить американскую. Меня не удивляет, что при таких условиях даже Кугульский бессилен что-либо исправить, так как нужно все хлопоты начать сначала, что продлится немалое время. Единственный выход был бы – это мне ехать самому в Париж и все устроить. Но я не могу этого сделать, так как занят по горло, да и, скажу откровенно, – не хочу. Я не скрою от Вас, что я очень огорчен отношением ко мне. Вы отлично знаете меня много лет, что я никогда и никого не беспокоил какими-либо просьбами за все время моего контакта с МХТ. [Когда] мне понадобилась реальная помощь, все ограничилось добрыми обещаниями и словами, которыми я сыт, но которые меня мало устраивают. На это прожить я не смогу и уделять все свое время художественным

* «В Берлин не приезжаю. Должен увидеть Немировича-Данченко в Париже между 23-м и 30-м. С наилучшими. Ответ телеграфируйте. Гест. Савой» (*англ.*).

** «Прибыл из Гамбурга. Данченко остается в Карлсбаде до 30 июля. Предпочитает встретиться с Вами в Берлине или Вене по Вашему возвращению из Зальцбурга. Укажите почтовый адрес. Музыкальная студия откроется 16 октября в Berliner Theater. Отправил Сейлеру огромное количество фото- и пресс-материалов» (*англ.*).

начинаниям, подчас мне очень близким, но материально нередко проблематичным, я, конечно, не могу.

<…>

Я все забывал написать Вам и Гремиславскому, что у меня по примеру прошлых лет (именно «лет», а не зим, так как зимой он занят) снова служит Лев Григорьевич Греанин. Я к нему очень привык, с ним сработался и, вполне ему доверяя, очень хочу, чтобы он и в Америке был у нас вместо Суходрева[202], против которого как помощника Гремиславского я делаю решительный отвод за его необыкновенное всезнайство. Он настолько сжился в Нью-Йорке с тамошними мелкими русскими театральными кругами, что все, что будет делаться в нашем театре, будет известно городу. Греанина я сейчас всецело привлек к работе с Музыкальной студией. Будучи в Европе, он с Иваном Яковлевичем [Гремиславским] пройдет все нужное для того, чтобы быть совершенно подходящим и подготовленным для Америки. По-английски он занимается, и думаю, что будет полезен. Греанин не будет для дела обременителен, так как пароходный билет берет на себя, желая после нас там остаться, чего я, правда, не разделяю и не рекомендую, но он хочет попробовать новую жизнь, и отказать ему в этом я не могу. О моем желании взять Греанина в Америку я по приезде сюда Владимира Ивановича с ним переговорю.

Как Вам сообщалось, после Берлина Музыкальная студия, может быть, будет в Вене или Дрездене – решу позже.

Все, что я Вам пишу по поводу моего личного разочарования, касательно помощи мне для СССР, я прошу Вас и настаиваю, чтобы это осталось между нами. Я не жалуюсь, а только по дружбе не скрываю того, что я в данный момент думаю. Зная же мой отвратительный характер, не ставьте мне это во зло, забудьте и, главное – никому не говорите.

Душевно обнимаю Вас,

Ваш *Л. Леонидов*

Подпис. маш. копия.

ММТ. АС № 1.

41

С.Л. Бертенсон – Л.Д. Леонидову

29 июля 1925 г.
Москва

Милый, дорогой Леонид Давыдович!

Только что получил Ваше письмо от 24 июля, а также письмо Л.Г. Греанина от 23-го.

Отвечаю на оба Вам, так как в письме Греанина нет ничего такого, что касалось бы непосредственно только Л.Г.

Сперва по вопросам нашего дела, а затем уже лично Вам.

Предположенный Вами маршрут с приездом в Нью-Йорк 10 декабря очень приятен, но не может быть принят, потому что в Нью-Йорке должны войти человек 30–35 совсем чужих певцов. Заметьте это, певцов, а не обычных сотрудников, которых можно спаять с общим ансамблем за один-два дня. Если даже они будут подготовлены и вокально, и драматически к приезду труппы, все же для совместных репетиций для спайки их со старыми трех-четырех дней, с 11 до 14 декабря, будет слишком мало. Вл. Ив-чу нужно не менее 6–7 дней, т.е. в Нью-Йорке надо быть 7 декабря.

Посылаю Вам текст берлинской афиши в том виде, как он составлен Вл. Ив-чем. Окончательную его выработку Вы сделаете лично / совместно с В.И.

Дополнительные портреты Баклановой, Баратова, Великанова и Лосского пришлю Вам к 1 сентября. Если это поздно, дайте знать.

Оригинал письма Петри находится в нашем музее. Как только добуду его оттуда – вышлю Вам.

Как нам быть с пишущими машинками? Из России мы не можем привезти ни одной. Лучше всего было бы приобрести их в Америке, поэтому не поступить ли так: добыть в Германии, на все время до отплытия нашего в Америку, напрокат машинки русскую и иностранную. С окончанием немецких гастролей вернуть их владельцу. В Америке же попросить С.Л. [Бертенсона], Геста или кого-нибудь другого купить за наш счет две (русскую и иностранную) «Ремингтон-Портэбль». На этот расход в сумме 120 долларов В.И. выразил согласие. Опыт показал, что европейская машинка, как, напр., купленная Таманц[овой], очень плоха.

Привлечение в дело Л.Г. Греанина я от души приветствую. Его безукоризненная честность, добросовестность и воспитанность мне более чем хорошо известны. Существенными недостатками считаю некоторое легкомыслие, недостаточную и излишнюю любовь к выполнению некото-

рых дел «по телефону» тогда, когда это нужно делать лично. Но раз Вы мне пишете, что Вы с ним вполне сработались, то, очевидно, эти недостатки уже устранены. Однако не знаю, удастся ли его привлечь к нам на постоянную службу, дело в том, что по нашей смете мы ни с какой стороны не рассчитывали ни на Суходрева, ни на кого-либо другого как на помощника Гремиславского. Эти обязанности уже сейчас выполняет, и пока успешно, приемный сын В.И. – артист Музыкальной студии Михаил Владимирович Немирович. Английским языком он уже немного владеет и беспрерывно им занимается. Таким образом, я не знаю, из каких сумм можно будет оплачивать Л.Г.

<…>

Все, что Вы мне пришлете для Вишни, я немедленно же пересмотрю и направлю к нему вместе с необходимым сопроводительным письмом. Предупреждаю Вас только заранее, что повидаться с Вами лично ему ни в коем случае не удастся. Сейчас он в отпуску, а по возвращении, с 5 августа, начнет интенсивно готовиться к двум гастролям: театра Мейерхольда, а затем Музыкальной студии.

Я очень рад, что Вы по дружбе не скрыли от меня своего настроения и личного разочарования. Твердо верю, что время и дальнейшая общая дружная работа рассеют это и что все дальше между Вами и Театром будет по-прежнему гладко.

Чуть было не забыл. В статье о «Карменсите», а также и всех других имеющихся у Вас материалах необходимо название «Карменсита» заменить названием «Карменсита и солдат» – трагическое представление соч. Константина Липскерова (по Мериме). Музыка оперы Жоржа Бизе «Кармен». Что же касается нового наименования самой нашей фирмы, то я не могу сейчас определить, в каком из посланных Вам материалов нужно слова «Музыкальная студия» заменять словами «Музыкальные спектакли». Решите это сами по собственному чутью и усмотрению.

Точное наименование «Пушкинского спектакля» и его пьес найдете в прилагаемой афише.

С. Бертенсон

Музыкальные спектакли Московского Художественного театра
под руководством директора и режиссера театра
Владимира Немировича-Данченко

Полный ансамбль исполнителей Москвы.
Полная обстановка.

Артисты:
Госпожа Ольга Бакланова.
Госпожи: Евгения Абамелик, Ксения Аленева, Лидия Белякова, Галина Горшунова, Елизавета Гундобина, Клавдия Дудкина, Нина Дурасова, Надежда Кемарская, Надежда Крутова, Вероника Ла-Туш, Инна Полозова, Регина Преваль, Анна Саблукова, Тамара Шаврова и др.
Господа: Иван Великанов, Владимир Лосский, Леонид Баратов.
Господа: Гавриил Гвиниев, Петр Игнатьев, Дмитрий Камерницкий, Сергей Остроумов, Николай Пермяков, Сергей Рахманов, Петр Саратовский, Мисаил Сперанский, Федор Толстов, Иван Ягодкин и др.

Дирижеры: Владимир Бакалейников, Константин Шведов.
Режиссеры: Владимир Немирович-Данченко, Василий Лужский, Леонид Баратов, Владимир Лосский, Ксения Котлубай.

Репертуар:
«Карменсита и солдат» – трагическое представление, соч. Константина Липскерова (по Мериме). Музыка оперы Жоржа Бизе «Кармен». Художник И. Рабинович.
«Лизистрата» – патетическая комедия Аристофана. Русский текст Дмитрия Смолина. Музыка Р. Глиэра. Художник И. Рабинович.
«Дочь Анго» – комическая опера Шарля Лекока. Русский текст Михаила Гальперина. Художники М. Гортынская и И. Гремиславский.
«Перикола» – мелодрама-буфф Жака Оффенбаха. Русский текст Михаила Гальперина. Художник П. Кончаловский.
На слова Пушкина:
«Алеко» – опера Сергея Рахманинова.
«Бахчисарайский фонтан» – отрывок А. Аренского.
«Клеопатра» – музыкальная картина Р. Глиэра. Художники И. Гремиславский и Н. Изнар[203].

Подпис. маш. копия.
ММТ. АС № 1.

42

С.Л. Бертенсон – О. Сейлеру

4 августа 1925 г.
Москва

Мой дорогой друг!

1) Посылаю совместную фотографию Немировича-Данченко и Станиславского для фронтисписа книги. Надеюсь, Вы имеете в виду Вашу книгу «Внутри МХАТ», а не сувенирную. Не забывайте, что Станиславский ни за что не должен ассоциироваться со Студией Данченко.

2) Прилагаемую статью с пометкой, пожалуйста, переведите и отправьте мне обратно в 10 экземплярах на английском языке. Я хочу использовать это как своего рода художественный манифест Н.-Д., но не раньше, чем мы приедем в Америку.

3) Несколько дней назад я отправил Вам пакет с произведениями Н.-Д. Владимир Иванович лично выбрал их и считает, что они лучшие для американского издания. Его драма «Цена жизни» – одна из самых популярных в России пьес. Баратов сыграл ее в прошлом году в нью-йоркском Еврейском художественном театре и вновь сыграет в этом сезоне. Н.-Д. писал мне, что был бы очень рад, если бы он лично поставил ее в одном из американских театров с американскими актерами.

4) Прилагаю экземпляр одного из лучших рассказов Н.-Д. – «Бахчевник» (украинское название собственника земли, засеянной дынями, арбузами и огурцами), написанного с силой и мощью Льва Толстого. Этот рассказ – любимый у Вл. Ив.

5) Рабиновича нет в России, и о его эскизах для обложки сувенирной брошюры не может быть и речи. Худяков[204] или Карл Линк[205] нам тоже не подойдут. Так что единственный художник по этому поводу – Гремиславский, эскиз которого я отправляю Н.-Д. Если он это одобрит, Леонидов немедленно отправит его Вам. Набросок Гремиславского очень близок к Вашему предложению в последнем абзаце Вашего письма от 3 июля.

6) Вы уже знаете из моей последней телеграммы от 31 июля мнение о новом названии нашей Студии. Думаю, единственная причина, по которой Н.-Д. его изменил, – это недовольство мистера Геста названием «Студия». Вы телеграфировали им обоим и спрашивали об их окончательном решении? Если новое название все еще будет использоваться, не забудьте указать его во всех материалах для прессы, которые я отправлял Вам раньше. И поменяйте везде «Карменситу» и «Египетские ночи» на «Карменситу и солдата» и «Клеопатру».

7) Прилагаемая короткая статья[206] о новом успехе Кончаловского в Европе может быть использована как материал для газет.

8) Пожалуйста, ответьте Любицкому на его письмо, в котором он просил Вас прислать ему статью о книге мадам Гиляровской[207], опубликованную в одной из нью-йоркских газет.

Мои наилучшие пожелания мисс Коуэн[208] и Вам самому.

Искренне

СБ

Подпис. маш. копия.

РГАЛИ. Ф. 2484. Оп. 2. Ед. хр. 17. Л. 104–105.

43

Л.Д. Леонидов – С.Л. Бертенсону

8 августа 1925 г.

Берлин

Дорогой Сергей Львович!

Сегодня с Владимиром Ивановичем уезжаю в Вену, где повидаюсь с Гестом, и полагаю, что лишь по возвращении окончательно установлю наименование фирмы. Для меня совершенно ясно, что в Европе должна быть принята моя редакция: «Московский Художественный театр. Музыкальные спектакли под режиссурой Вл.И. Немировича-Данченко».

Вы понимаете, почему я настаиваю на такой редакции: ведь нигде в Европе не знают о существовании «Музыкальной студии» и, к сожалению, мало знают Владимира Ивановича, но зато очень хорошо знают его детище МХТ, и с марки МХТ должна начинаться афиша. О том, что пишет Сейлер, о фатальной будто бы катастрофе для дела, если будет переменено наименование, ничего иного возразить нельзя, как сказать, что это – чистый кретинаж. Я считаю, что для дела, имеющего такой огромный бюджет и такие претензии, рассчитывать на какое-то снисхождение публики не следует, и по отношению Геста с моей стороны это было бы вовлечением в невыгодную сделку.

Повсюду спектакли Владимира Ивановича должны быть самостоятельны и как таковые за себя должны ответить.

Сейчас должен быть у меня А.М. Бродский. Я просил его дать мне смету на «сувенир-бук», так как я стою за то, чтобы эту книгу издавать. Когда этот вопрос окончательно решится, то обо всех деталях Вам придется непосредственно сноситься с ним.

Пакет для Сейлера советской миссией еще не получен.

<…>

По приезде из Вены я снесусь с Вами более подробно по всем вопросам.

Душевно обнимаю Вас

Ваш *Л. Леонидов*

Подпис. маш. копия.

ММТ. АС № 1.

44

О. Сейлер – С.Л. Бертенсону

11 августа 1925 г.

Нью-Йорк

Дорогой Сергей Львович!

После всех наших телеграмм вопрос о названии, кажется, вернулся в исходную точку! Как жаль, что этот вопрос не мог возникнуть раньше, когда все можно было прояснить и сгладить ко всеобщему удовлетворению по почте с минимальными затратами или без расходов вовсе. Как я думаю, Вы понимаете, проблема с новым названием заключалась в том, что «спектакли» не указывали на институцию. Пресса и общественность могли снова упоминать вас только как МХТ, что бесконечно бы сбивало с толку.

Как отметил м-р Джеральд из «Брентано»: «Публика подумает, что Станиславский вернулся со скоростью звука»[209]. Мне кажется неважным, «Московского Художественного театра Музыкальная студия» или «Музыкальная студия Московского Художественного театра». Первое позволяет более эффективно использовать имя Владимира Ивановича в связи с ним. Вы говорите, что предлагаемое новое название является точным переводом вашего русского названия. Вы перешли со «Студии» на «Представление»? У нас нет никаких указаний на то, что оно имеется на чем-нибудь, что Вы отправили нам. Как бы то ни было, слово Studio не обещает слишком многого, и публика будет еще больше удивлена и обрадована тем, что они увидят, когда придут посмотреть на вас. Полагаю, М. Гест и В. Н.-Д. на этой неделе обсуждают этот вопрос в Вене и Зальцбурге.

В своей телеграмме Вы ничего не говорите о совместной фотографии Станиславского и Данченко, которую я просил в телеграмме и которую я

должен НЕМЕДЛЕННО поставить на обложку моей книги[210]. Я знаю, что невозможно сделать новую, пока они разъехались на лето, но та, что была на обложке вашего 25-летнего юбилейного сборника, подойдет, если Вы сможете получить отпечаток с этой пластины. Мое посвящение обращено к ним обоим, и я не могу использовать фронтиспис на них по отдельности, ведь книга рассказывает об их совместной работе, включая два ваших сезона в этой стране.

Все иллюстрации, которые Вы присылали время от времени, приходили, за исключением остальных эскизов, о которых Вы написали, что отправили их вместе с фотографиями. Я телеграфировал о них Леонидову, но не могу получить от него ответа. Если он будет держать их, чтобы сделать отпечатки в Берлине, то разрушит все наше расписание – совершенно разрушит!

Затем он также переслал Ваше письмо от 13 июля, которое я получил неделю назад, не прислав мне упомянутых в письме материалов.

Этот случай с его стороны заставляет меня чувствовать, что вся работа пошла коту под хвост.

Материал Соболева и Сахновского[211] давно потерял актуальность.

Несколько комментариев к тому, что вы прислали: литературный материал, насколько я получил, отличный. Мисс Коуэн переводит его под диктовку Симеона [Геста][212], а я проверяю и редактирую. Фотографии очень хорошие, только отпечатываются слишком темными. Они пойдут в журналы, но для газет позже они должны быть светлее. Если все заказанные Вами отпечатки еще не готовы, пожалуйста, закажите оставшуюся часть отпечатать светлее. Я не нахожу ни одной фотографии Баклановой в роли Лизистраты. У меня есть ее портреты во всех других ролях, а этот завершит набор фотографий, который может оказаться кому-то полезным. Не забудьте по возвращении Немировича сфотографировать его в разных ракурсах и в разных условиях – дома, в театре и т.д. Я не возражаю против письма Клемперера в любом из материалов. Это очень важно, так как этой зимой он приедет в Нью-Йорк, чтобы дирижировать одним из наших больших оркестров. Есть ли у Вас программа на «Любовь и смерть»[213]? Если да, пришлите мне, пожалуйста, две или три. Если нет, дайте мне составы. Кроме того, были ли у Вас критики на генеральной репетиции? Печаталось ли что-нибудь в журналах и газетах?

«Анго» отправлена в типографию, остальные [тексты] последуют за ней. Я задержал работу над своей книгой из-за болезни и сильной жары. Но сейчас я чувствую себя лучше и надеюсь, что работа будет продолжена.

Я должен идти работать, поэтому я заканчиваю это письмо и вскоре напишу Вам снова.

Искренне,

Оливер М. Сейлер

Подпис. маш. копия.

РГАЛИ. Ф. 2484. Оп. 2. Ед. хр. 17. Л. 129–130.

45

Л.Д. Леонидов – С.Л. Бертенсону

14 августа 1925 г.

Берлин

Дорогой Сергей Львович!

Вчера вернулся из Вены, где [вместе] с Владимиром Ивановичем виделся с Гестом. Начну по порядку:

О ФИРМЕ: Гест уверяет, что сейчас трудно внести изменения в название, так как МУЗЫКАЛЬНАЯ СТУДИЯ рекламируется им уже много месяцев, публика привыкла, и перемена внушает Гесту опасение, что наш гастролирующий театр не тот, который им рекламировался столько времени. Я не спорю, тем более что Владимир Иванович очень быстро с Гестом согласился. Я же остаюсь при своем мнении, и Вы это не раз вспомните, – наименование «МУЗЫКАЛЬНАЯ СТУДИЯ» сыграет еще свою отрицательную роль. Для Германии останется уже присланный Вам проект названия со словом «Hauptregie»*.

ГАСТРОЛИ состоятся только по Германии, и в Вену, из-за ее тяжелых налогов и дорогостоящего проезда, не поедем. Мы еще не решили с Владимиром Ивановичем, чем откроем, полагаю – «Лизистратой».

ИЗДАНИЕ *Souvenir-book* я поручил А.М. Бродскому. Либретто уже отданы в печать, в виде отдельного дополнения к спектаклям «Карменсита и солдат» я хочу выпустить маленькую брошюрку с Вашей и Сахновского статьей полностью, включая нотные примеры.

ГЕРМАНСКИЕ ВИЗЫ: напишите, какое количество их Вам нужно и куда – в Ленинград или Москву – их выслать. Не окажется ли возможным и выгодным взять транзитные визы с правом двухмесячной остановки – прозондируйте на месте.

* Главный режиссер и/или художественный руководитель (*нем.*).

ПРИЕЗД ТРУППЫ – сообщите, когда он состоится. Конечно, прибытие в Берлин дня за четыре до гастролей вполне достаточно. Вы и Гремиславский приедете раньше или с труппой?

В БУДУЩУЮ СУББОТУ, 22-го сего месяца, Владимир Иванович едет (возможно, пароходом) в Ленинград. Едет в одиночестве, оставляя на наше попечение Екатерину Николаевну.

ПЛАН УБОРНЫХ «Берлинер-театра» по просьбе В.И. – Греанин при сем высылает.

ПЕРЕВОД статьи «Карменсита и солдат» с вольным переводом нотных примеров также при сем.

ПАКЕТ Сейлеру еще не прибыл. Послан ли он Вами?

КЛИШЕ[214] из № 5 «Спорт им Бильд», вероятно, купим, хотя от типографских работ Бродского у нас будут 30 клише, которыми мы сможем располагать.

ВЫЕЗД В АМЕРИКУ, в смысле срока, будет выяснен позже, так как дата открытия еще не фиксирована. В.И. считает, что до 14 декабря времени для репетиций мало, и Гест склонен пойти на открытие в четверг 19 декабря. Все это очень хорошо, но за все нужно платить, Гест обращает мое внимание на то, что, платя за театр за всю неделю, начиная с понедельника и открывшись лишь в четверг, мы с места в карьер можем не добрать нужную сумму и что, начав только в четверг, могут рухнуть все утренники этой недели. Я надеюсь доказать В.И. необходимость открытия не позже вторника. Открыть нужно будет с «АНГО». Обо всех этих решениях Гест ждет от меня телеграммы.

О ФОТОГРАФИЯХ передайте Румянцеву, что Гест категорически отказывается заплатить за фото 700 долларов, которые я у него просил, согласно письму Николая Александровича. Он заявил мне, что, если бы Сейлер знал, что фотографии обойдутся так дорого, он бы этого заказа не сделал. Все же Гест обещал урегулировать этот вопрос при свидании с Сейлером. Рекомендую Вам немедленно написать последнему; пусть он заявит, какое количество фото он получил и что он был в курсе расходов.

ПО ПОВОДУ ГРЕАНИНА. Когда здесь был Румянцев, на вопрос Греанина о его шансах на поездку в Америку – Н.А. [Румянцев] сказал, что единственный вакантный предполагаемый пост – это место Суходрева как помощника Гремиславского, и, так как предполагалось Суходрева иметь на месте, то абсолютным условием было то, чтобы Греанин взял проезд на свой счет. Оклад американский будто бы был намечен в 50 долларов, и что его поездка всецело зависит от Леонидова и Гремиславского. Узнав

об этом, я обнадежил Греанина, считая, что он может смело рассчитывать занять место Суходрева и что Гремиславский будет считаться с моей просьбой. Греанину мне бы очень хотелось в этом деле помочь, так как он здесь мне необходим, а в декабре бросить его на произвол судьбы я не могу, да и не хочу, тем более что Греанин может оказаться в деле полезным человеком. Теперь же, к немалому моему удивлению, Вы пишете, что никакие помощники в Америке Гремиславскому назначены не будут и что этот почетный пост уже занят. Очевидно, Николай Александрович не был в курсе Ваших планов, или таковые изменились. Это меня не смущает – Л.Г. поедет на свой счет, и вопрос о том, как его устроить, я оставлю на свое усмотрение. Впрочем, я еще обсужу его с Владимиром Ивановичем перед его отъездом в Россию, когда коснусь вопроса о моих условиях поездки.

МОИ ЛИЧНЫЕ УСЛОВИЯ я сообщу В.И. – они будут окончательны, и на другие я пойти не могу и не хочу. Сожалею, что Н.А. пометил в бюджете мои личные условия, не запросив предварительно, удовлетворяют ли они меня теперь.

<…>

Подпис. маш. копия.
ММТ. АС № 1.

46

С.Л. Бертенсон – Наркомпросу

14 августа 1925 г.
Москва

Согласно выданному от 4 мая сего года за № 32959 удостоверению, Народным комиссариатом по просвещению была разрешена командировка Музыкальной студии Московского Художественного академического театра на гастроли по Западной Европе и Америке сроком на один год начиная с августа сего года, причем Наркомпрос, будучи финансово заинтересован в упомянутой гастрольной поездке, просил всех лиц и учреждения оказывать всемерное содействие Музыкальной студии по этой командировке.

При выборе личного состава участников командировки директор и ответственный руководитель МХАТ народный артист Республики Влад. И. Немирович-Данченко руководствовался исключительно соображениями самой безусловной необходимости каждого лица. Наглядным доказательством этого является то обстоятельство, что из 140 работников

Музыкальной студии в список намеченных для заграничной поездки вошло лишь 68 человек. Всякий, попавший в этот список, безусловно необходим в деле и никоим образом никем заменен быть не может.

По полученным из АОМС[215] сведениям, отказано в выдаче заграничных паспортов работникам Студии артисту С.М. Остроумову и администратору Ю.Л. Любицкому.

С.М. Остроумов приглашен в Студию лишь недавно, специально для заграничной поездки, как дублер единственного ответственного тенора Студии Великанова. Имея в наличном артистическом персонале всего лишь одного тенора на такие первые партии текущего репертуара, как Хосе в «Карменсите» и Анж Питу в «Дочери Анго», Студия никак не может быть уверенной в выполнении репертуарных обязательств в случае болезни основного исполнителя.

Что же касается администратора Любицкого, то отсутствие его в административном аппарате Студии поставит ее в совершенно безвыходное положение. Имея в виду его опыт по проведению в 1922 году заграничной поездки МХАТ-2[216], где он служил администратором с 1919 по 1924 гг., Музыкальная студия возложила на него всю ответственность по техническому выполнению намеченного плана гастролей как в Ленинграде, так и за границей, через него будет вестись вся предварительная подготовка ленинградских и заграничных спектаклей, и в то время как Студия будет заканчивать свои гастроли в каком-нибудь одном городе, он уже должен будет в это время подготовлять для нее все в другом городе. По ходу дела потребуется уже в самом недалеком будущем, пока Студия будет находиться в Ленинграде, командировать Любицкого в Германию по целому ряду весьма ответственных поручений в Берлине и Гамбурге.

Все вышеизложенное позволяет мне обратиться в Наркомпрос с усерднейшей просьбой не отказать возбудить перед АОМС ходатайство о пересмотре вопроса по выдаче паспортов гражданам Остроумову и Любицкому в надежде, что вопрос этот будет решен в положительном смысле.

Зам. Директора
Музыкальной студии МХАТ

Бертенсон

Секретарь Дирекции
Музыкальной студии МХАТ

Бокшанская

Подпис. маш. копия.
ММТ. АС № 4.

47

С.Л. Бертенсон – О. Сейлеру

17 августа 1925 г.
Москва

Мой дорогой друг!

Отправляю очень важную статью Сахновского для сувенирной брошюры. В скором времени надеюсь получить статью А. Эфроса[217] о наших художниках[218], и тогда я думаю, что все наши материалы для предлагаемой книги будут собраны.

Вы никогда не писали мне ничего утвердительного об этой книге.

Содержание, как мне кажется, должно быть следующим:

Ваше введение, мой (полный рассказ Бессонова[219] о Студии), биографический очерк Соболева о Н.-Д., статьи Сахновского и Эфроса, может быть, моя совместная с Сахновским статья о «Карменсите» (с примерами музыки), все краткие содержания наших спектаклей, написанные мной и Немировичем-Данченко, и биографии Баклановой, Баратова, Великанова, Лосского и Бакалейникова. Такое издание наверняка было бы намного лучше, чем издание о гастролях МХТ, и напомнило бы Вашу чудесную книгу о Рейнхардте[220].

Через 17 дней уезжаю в Ленинград, где пробуду до 24 сентября. После же пишите мне сюда: Издательство Ладыжникова, Ранкештрассе 33, Берлин.

Наилучшие пожелания мистеру Гесту, мисс Коуэн и Вам самому.

Искренне

СБ

Подпис. маш. копия.
ММТ. АС № 1.

48

С.Л. Бертенсон – Л.Д. Леонидову

20 августа 1925 г.
Москва

Милый, дорогой Леонид Давыдович!

Спешу ответить на Ваше письмо от 14 августа.

Бродскому насчет книжки я уже написал. Очень приветствую Ваше решение выпустить брошюрку со статьей Сахновского с нотными примерами. Я просмотрел ее перевод. Он очень хорош, нужно только под заголовком написать следующее: «Трагическое представление Константина Липскерова. Музыка оперы Жоржа Бизе “Кармен”». И, кроме того, на третьей строчке от начала к слову «Карменсита» добавить «и солдат».

О германских визах Вам отдельно напишет Румянцев. Он же сообщит Вам окончательно о дне приезда труппы. Теперь ответьте мне поскорее или поручите Греанину это сделать, считаете ли Вы нужным для дела, чтобы я выехал из Ленинграда отдельно 24 сентября и таким образом был бы в Берлине 27-го. Или же достаточно, если я выеду вместе с Гремиславским и помощником режиссера 1 октября и, таким образом, буду у Вас 4-го?

Перевод статьи «Карменсита и солдат» главным образом в смысле нотных примеров хорошо бы перед отпечатаньем дать проверить какому-нибудь немецкому музыканту.

Клише «Спорт им Бильд» купить желательно, потому что в распоряжении Бродского такого клише не будет.

О фотографиях Вам отдельно напишет Румянцев.

Вчера послал Вам воздушной почтой несколько фотографий без грима Баратова, Великанова, Лосского и Баклановой без грима и в гриме.

По поводу Греанина меня крайне удивляет, что Ник. Ал-дрович [Румянцев] мог говорить о каком-то помощнике для Ив. Як. [Гремиславского]. Ведь он не мог не знать, что в помощь Гремиславскому давно приглашен М.В. Немирович.

Почему Вы нам ничего не ответили о пишущих машинках? Быть может, Ваше молчание нужно понимать в положительном смысле, т.е. что все будет устроено именно так, как мы Вас просили.

Пакет в Наркоминдел для отправки в Берлин был сдан еще 30 июля, в 12 час. дня. Имеется расписка дежурного секретаря. Сегодня наведу справки, в чем дело. Меня это очень беспокоит. Ведь в пакете сочинения Влад. Ив., чуть ли [не] единственные экземпляры.

С получением этого письма адресуйте мне все: Ленинград, Моховая, 27, кв. 45.

С. Бертенсон

Подпис. маш. копия.

ММТ. АС № 1.

49

Л.Д. Леонидов – С.Л. Бертенсону

21 августа 1925 г.

Берлин

Владимир Иванович подробно передаст Вам как о беседе с Гестом, так и о том, что сделано для гастролей в Европе. Есть ряд вопросов, на которые В.И. придется телеграфно мне ответить из Ленинграда. Это вопросы,

касающиеся вращающейся сцены и репертуара первых десяти спектаклей в Берлине, для того чтобы я мог заранее анонсировать их и открыть предварительную продажу. Кроме того, мне нужно будет знать точную дату премьеры в Нью-Йорке, так как эта последняя находится в зависимости от решения Владимира Ивановича.

Владимир Иванович также сообщит Вам о том, что рекламная часть в Европе будет поставлена на очень большую высоту и, как я надеюсь, будет первоклассной. Я оставляю за собою главное наблюдение за прессой, так как хорошо знаю, где нужно нажать и что важно для успеха дела. Шефом прессы мною приглашен крупнейший берлинский журналист, в одинаковой степени владеющий как русским, так и немецким языками. По Вашем приезде сюда Вам придется войти с ним в теснейший контакт, дабы он был беспрерывно начиняем тем материалом, который Вы будете ему доставлять. Пока я сдал ему все то, что у меня имелось на руках, плюс новую статью Владимира Ивановича, блестяще им написанную.

А.М. Бродский издаст книжку типа «сувенир-бук» и маленькую брошюрку о «Карменсите и солдате», о чем Вам в предыдущем письме сообщалось. Обращаю Ваше внимание, что «Карменсита и солдат» по-немецки будет Carmensita und der Soldat. Настоящую газетную кампанию мы начинаем за три недели до гастролей, до этого времени давая периодически различные заметки.

В моем распоряжении очень малое количество фотографий. Прошу Вас незамедлительно заказным пакетом выслать мне максимальное их количество. У меня немало фото забрал Гест, остальные же разошлись по редакциям.

В октябрьской книжке Uhu, самом распространенном журнале в Германии[221], выйдет 7 снимков и статья о наших гастролях.

Я очень рекомендовал бы Вам, вернее Вашим администраторам, немедля выяснить с Сейлером вопрос об оплате заказанных фотографий.

Пакет Совмиссии, о котором Вы мне писали, до сих пор не получен. Выясните на месте, в чем дело, и протелеграфируйте мне.

<…>

Подпис. маш. копия.
ММТ. АС № 1.

50

О.С. Бокшанская – Л.Г. Греанину

25 августа 1925 г.
Ленинград

Отвечаю Вам относительно пишущих машинок. Сергей Львович [Бертенсон] и я решили, что русскую машину надо будет взять напрокат на все время нашего пребывания в Берлине. Быть может, я по приезде сама поеду с Вами в Бюро и выберу машинку, а может быть, Вы сделаете это до меня, и в этом случае я прошу Вас выбрать хорошую, не слишком избитую машину – предпочтительны системы «Ундервуд» или «Ремингтон» (конечно, открытый шрифт). Иностранную машинку, вероятно, напрокат мы брать не будем, т.к. у нас не так много на ней работы. Всякую мелочь я смогу писать от руки, а для переписки статей или больших писем, если она потребуется, я буду ходить в Ваше Бюро.

Нас совершенно удручают те сведения, что Вы прислали относительно злополучного пакета с книгами Вл. Ив., что мы передали в Наркоминдел 30 июля. Вчера я послала Л.Д. [Леонидову] письмо с точными сведениями из Секретариата Наркоминдела, когда и за каким номером пакет был передан в Берлинском Полпредстве тов. Шефером[222]. Быть может, эти сведения помогут Вам разобраться, куда же, наконец, задевали этот наш пакет.

Шлю сердечный привет Вам, Леониду Давыдовичу и Михаилу Давыдовичу.

О. Бокшанская

Подпис. маш. копия.
ММТ. АС № 1.

51

Л.Д. Леонидов – С.Л. Бертенсону

29 августа 1925 г.
Берлин

Дорогой Сергей Львович!

Во время пребывания Маркова в Берлине я был в отъезде, и Ваше письмо для Сейлера было им передано Михаилу Давыдовичу. Никакого пакета с фотографиями он не передавал, и вообще количество 75 фотографий актеров без гримов через наши руки не прошло. Снова Вам повторяю: все, что от Вас получается для пересылки Сейлеру, немедленно ему пересылается.

Сегодня Ваш последний пакет, высланный 1 августа, наконец был получен и переслан Сейлеру. Почему-то этот пакет был адресован не на мое имя, а на имя Торгпреда, где и лежал по сей день.

Душевно Вас обнимаю.

Ваш *Л. Леонидов*
Подпис. маш. копия.
ММТ. АС № 1.

52

О.С. Бокшанская – Л.Д. Леонидову

29 августа 1925 г.
Ленинград

Милый Леонид Давыдович!

В дополнение к посланной Вам третьего дня телеграмме относительно нашего пакета со статьями и фотографиями, посланного в Берлин 30 июля и тщетно Вами разыскиваемого, сообщаю те сведения, которые нам дал Секретариат Наркоминдела в Москве. Пакет этот за № 27436, опись № 1176, порядковый № 56, карточка 35893, принят 1 августа в Берлинском Полпредстве товарищем Шефером. Быть может, Вы уже нашли его по нашей телеграмме, а может быть, эти данные Вам пригодятся при розыске пакета[223].

Кроме того, Сергей Львович [Бертенсон] просит Вам написать поподробнее о той части телеграммы нашей от 27 августа, где он Вам писал о недосланных Сейлером материалах.

С Марковым мы послали Вам пакет, в котором была статья Юрия Соболева о Владимире Ивановиче, статья Сахновского о «Карменсите» с нотными примерами и 75 фотографий наших актрис и актеров из жизни. И еще маленькая статейка об «Анго».

В этот же пакет было вложено письмо Серг. Льв. к Сейлеру от 13 июля.

Вот что пишет Сейлер Бертенсону в своем письме от 11 августа: «Леонидов переслал мне Ваше письмо от 13 июля, которое я получил неделю тому назад, без присылки мне материалов, перечисленных в письме. Такая задержка материалов совершенно разрушает всю мою работу».

Сергей Львович ждет от Вас срочного ответа, где находятся эти материалы. Если они у Вас, то не откажите немедленно же их дослать Сейлеру.

У нас начались репетиции в Ленинграде. Вот уже второй день, как мы пробуем установку «Лизистраты». Параллельно с этим Бакалейников ведет оркестровые репетиции «Анго». Работы, как всегда, очень много.

<…>

Подпис. маш. копия.
ММТ. АС № 1.

53

С.Л. Бертенсон – Л.Д. Леонидову

2 сентября 1925 г.
Москва

Милый, дорогой Леонид Давыдович!

Отвечаю Вам сразу на три письма: от 21, 25 и 27 августа.

По вопросу о вращающейся сцене и репертуаре первых десяти спектаклей в Берлине Вл. Ив. еще определенно не высказался. Пусть здесь пройдут наши первые две премьеры, и тогда с ним легче будет разговаривать. Сейчас он слишком волнуется.

Известие о приглашении заведующим прессой Мельника[224] меня очень обрадовало. Он произвел великолепное впечатление на Вл. Ив. и, нужно думать, блестяще выполнит свою роль. По всему видно, что я вперед не поеду, а приедет сам Вл. Ив. Я же приеду с труппой. Новый материал для Мельника я либо вышлю почтой, либо доставлю через Вл. Ив.

Фотографии вышлю Вам через некоторое время. Но хотелось бы раньше знать, какие именно номера Вам нужны и какое количество. У меня очень мало свободных оттисков, а заказывать лишнее обходится слишком дорого. Денег же на это нет.

По вопросу об оплате Гестом фотографий Румянцев написал подробное письмо Сейлеру. Не понимаю, что он может оспаривать, раз фотографии заказывались по его распоряжению.

Неужели до сих пор не нашелся пакет в советской миссии? О нем О.С. [Бокшанская] подробно писала и Вам, и Греанину. Если он пропал, то это ужасно: в пакете весьма нужные книги сочинений Вл. Ив-ча, которые выписывал Сейлер для перевода.

С нетерпением жду ответа на последнюю мою телеграмму. Меня очень беспокоит, куда девались приложения к письму моему к Сейлеру от 13 июля: статья Соболева, статья Сахновского и моя и 75 фотографий. Ведь все это находилось в том же запечатанном пакете, где было и письмо. А раз Вы переслали письмо, то куда же делось все остальное? То, что эти

материалы задержалась, воистину катастрофично, ибо задерживается американская «сувенир-бук». Если она не выйдет в срок, то она вовсе не нужна.

Обложка с изображением чайки, окрашенная в коричневый цвет, должна быть немедленно переправлена Сейлеру. «Анго» должно у нас называться так: «Анж Питу».

Относительно «Народного» и «Заслуженного» Вл. Ив. переговорит с Луначарским и только тогда сообщит Вам свое решение.

Немецкий перевод очерка Бессонова я переслал вчера в Москву одному очень крупному австро-германскому журналисту, прося его либо лично, либо через кого-нибудь из своих германских коллег использовать его в виде корреспонденции из Москвы.

<…>

Забыл ответить на вопрос об оркестре для «Карменситы»: минимум 42 человека.

С. Бертенсон

Подпис. маш. копия.
ММТ. АС № 1.

54

Л.Г. Греанин – С.Л. Бертенсону

2 сентября 1925 г.
Берлин

Дорогой Сергей Львович!

Мною отправленную сегодня телеграмму, как и письмо Леонида Давыдовича от 29-го п[рошлого] м[есяца], касающееся затерявшегося пакета Маркова, а также полученного и переотправленного Сейлеру пакета Совмиссии, Вы – надеюсь – уже получили. Не откажите подробнейше сообщить, где можно искать пакет Маркова.

Леонид Давыдович в отъезде по делам Музыкальной студии. Просит Вам передать, что представительницей Геста в Европе является г-жа Спевак[225], с которой Л.Д. уже вошел в контакт.

«Чайка» Сейлеру переслана.

Окончательная редакция фирмы «Музыкальной студии» по-немецки:

MOSKAUER KÜNSTLERTHEATER. MUSIKALISCHE BÜHNE.

«Сувенир-бук» увидит свет, надеемся, через две недели.

Леонид Давыдович немало удивлен вдруг странно замолкнувшему гр. Вишне. На его последнее, очень важное, письмо Вишня даже не ответил.

<…>

С нетерпением жду ответа Владимира Ивановича на мое письмо от 31-го прошлого месяца – хочу верить, что ответ будет благоприятен, в противном случае я не вижу возможности устроиться в декабре месяце где-либо. Сезоны уже начались, и мой единственный шанс – это благоприятный ответ Владимира Ивановича.

Сердечный привет. Ваш

Л. Греанин

Подпис. маш. копия.

ММТ. АС № 1.

55

С.Л. Бертенсон – М.Д. Давыдову

3 сентября 1925 г.

Ленинград

Дорогой Михаил Давыдович!

К сожалению, приходится Вас побеспокоить, и вот по какому делу. Не можете ли Вы припомнить, передал ли Вам П.А. Марков при свидании с Вами пакет на имя Оливера Сейлера, или же только одно письмо.

Произошло очень странное недоразумение. Сейлер получил из Берлина мое к нему письмо от 13 июля без приложений: двух статей и 75-ти фотографий. Между тем письмо было вложено внутрь того же самого пакета, где эти приложения находились.

Может статься, что Сейлер получил пакет целиком, а просто приложения затерял. А может быть, его вскрыл Марков и отдал Вам одно письмо?

Не припомните ли Вы, что именно Вы пересылали Сейлеру, обыкновенное ли письмо или же пакет в желтой бумаге, запечатанный казенной печатью?

Я буду Вам очень признателен, если Вы мне разъясните это непонятное недоразумение.

С. Бертенсон

Подпис. маш. копия.

ММТ. АС № 1.

56

С.Л. Бертенсон – Л.Г. Греанину

3 сентября 1925 г.
Ленинград

Дорогой Лев Григорьевич!

Благодарю за Ваше письмо от 29 августа.

Ваше предложение воспользоваться хорошим закрытым пансионом неприемлемо, по крайней мере, для Баклановой со Скаткиной, по двум причинам:

Им необходимо иметь в комнате свое пианино и беспрепятственно заниматься пением.

Им нужно иметь для своего личного пользования ванную; в пансионе же таковая будет неизбежно общая. А в частной квартире в худшем случае ею будут пользоваться только сами хозяева квартиры.

Поэтому я еще раз прошу Вас, как для Баклановой со Скаткиной, так и для себя, приискать комнаты частные с соблюдением всех тех условий, о которых я Вам писал в прошлый раз. Что же касается района, то тут Вы совершенно правы, и я им ограничивать Вас не буду. Шарлоттенбург, Халензее или что другое – мне все равно, лишь бы было хорошо.

Приедем мы тогда же, когда и все, т.е. 10–11 октября. Разумеется, если нужно будет платить с 1 октября, то придется на это идти.

Не откажите в следующем письме сообщить приблизительные цены намечаемых комнат как для Баклановой, так и для меня.

Шлю Вам самый сердечный привет.

Бертенсон

Подпис. маш. копия.
ММТ. АС № 1.

57

С.Л. Бертенсон – Л.Г. Греанину

8 сентября 1925 г.
Ленинград

Дорогой Лев Григорьевич!

Вчера я получил телеграмму от Сейлера, что все дошло в исправности, и, таким образом, вопрос с «пропавшим пакетом Маркова» ликвидирован.

Ввиду того, что представительницей Геста в Европе является жена Спевака, попросите ее немедленно разыскать интервью ее мужа с Клем-

перером и поскорее отослать его Сейлеру. Сейлер просит меня достать ему этот материал, и я бессилен что-нибудь сделать.

<…>

По вопросу о Вашем письме Владимиру Ивановичу он просит Вам передать, что примет Вас в приглашаемых в Нью-Йорке разовых сотрудниках. Подробности узнаете при приезде нашем в Берлин.

Очень жаль, что «сувенир-бук» появится на свет без моей корректуры.

С. Бертенсон

Подпис. маш. копия.
ММТ. АС № 1.

58

С.Л. Бертенсон – Л.Д. Леонидову

8 сентября 1925 г.
Ленинград

Милый, дорогой Леонид Давыдович!

Здесь прошли две премьеры, о которых я Вам пока не писал. Влад. Ив. сказал мне, что Вас обо всем будет информировать Ек. Ник. [Немирович-Данченко]. Между тем сегодня появилась в «Жизни искусства» ругательнейшая статья о «Лизистрате»[226]. Так как этот журнал явно враждебно настроен и по адресу МХАТ, и по адресу Студии, да и по отношению к Вл. Ив., и так как я знаю, что он читается в Берлине и, несомненно, попадет в Ваши руки, то я посылаю Вам полный отчет о наших ленинградских гастролях. В нем я даю яркую выжимку из всех появившихся до сего времени отзывов. Прочтите ее и убедитесь, каков истинный успех Студии, кстати сказать, успех этот в публике все повышается и спектакли проходят при большом подъеме. Очень прошу Вас мою сводку по прочтении передать Мельнику как очередной злободневный материал для рекламы.

Для справки сообщаю, что автор ругательной статьи о «Лизистрате» Мокульский – ближайший друг Радлова и Пиотровского – постановщиков «Лизистраты» в Михайловском театре, снятой с репертуара после трех спектаклей[227].

<…>

Подпис. маш. копия.
ММТ. АС № 1.

59

С.Л. Бертенсон – Л.Д. Леонидову

12 сентября 1925 г.
Ленинград

Дорогой Леонид Давыдович!

В дополнение к письму моему от 2 сентября отвечаю Вам на вопросы, на которые Вам должен был ответить В.И. из Ленинграда.

Электрическое оборудование для вертящейся сцены в Берлине не нужно.

Открывать в Берлине будем «Анго», хотя все-таки окончательного репертуара первых десяти спектаклей В.И. так и не дает. Получить от него ответ на этот вопрос я бессилен. Побороть его нерешительность сможет только Ваш категорический телеграфный запрос. Телеграмму пошлите в Москву, куда он выехал вчера до 19 сентября.

Точная дата премьеры в Нью-Йорке – четверг 17 декабря. Это бесповоротное решение В.И. Открывать в Нью-Йорке будем «Дочерью Анго». Кстати, не забудьте, что «Дочь Анго» везде должна называться «Анж Питу» («Дочь Мадам Анго»).

Жду ответа, какое количество и какие номера фотографий Вам нужны.

Румянцев ждет ответа о германских визах.

Из прилагаемых газетных вырезок Вы увидите, что успех «Карменситы» превзошел все ожидания. Это настоящая театральная сенсация. Хотя еще ожидаются новые рецензии, но я не хочу откладывать посылки уже вышедших статей, чтобы Вы могли поскорее начать трубить в газетах. Гесту я послал соответственную телеграмму о триумфе. Не худо бы и Вам со своей стороны ему телеграфировать.

Пожалуйста, поручите Греанину уже теперь подписаться на газетные вырезки и зорко следить за тем, что появится в немецкой прессе. Я имею сведения, что тот материал (Бессонов), который Вы мне прислали в немецком переводе, будет в ближайшие дни использован в «Фоссише Цайтунг», а затем в «Гамбургер Нахрихтен». Пусть Греанин по мере получения вырезок каждую наклеивает на отдельный лист бумаги. Они должны у нас собираться и храниться по карточной системе. Здесь я уже завел это, и у нас собирается буквально каждая печатная строчка, даже газетные и журнальные объявления.

Теперь выяснилось уже окончательно, что я выеду в Берлин вместе с труппой. Первым приедет сам В.И. приблизительно недели через две с половиной. Затем 1 октября отплывет Гремиславский вместе с Протасе-

вичем и с первым грузом декораций. А 7–8 октября отправятся в путь и все остальные.

По мере выхода в свет дальнейших рецензий буду Вам их высылать.

С. Бертенсон

Подпис. маш. копия.
ММТ. АС № 1.

60

Л.Д. Леонидов – Вл.И. Немировичу-Данченко

13 сентября 1925 г.
Берлин

Дорогой Владимир Иванович!

Прошло три недели со дня Вашего отъезда, и я от Вас ничего не имею. Я понимаю ту ответственную работу, которая на Вас возложена, и ту необычайную атмосферу труда и нервности, в которой Вы пребываете, но вопрос выбора пьесы для берлинской премьеры, так же как и вопрос вращающейся сцены, – вопросы не терпящие отлагательства, и я буду Вам признателен за немедленное разрешение их[228].

У нас все подготовлено к «боевым операциям», и числа 1 октября мы начнем регулярную осаду.

Я хорошо проанализировал вопрос премьеры и держусь того мнения, что во что бы то ни стало необходимо открытие «Анго». Особенно меня в этом убедила «нехудожественная» постановка «Метрополя»[229], и на Вашей «Анго», я верю, будет легко показать «художественное» выявление К.О.

Германские визы посланы в Ленинград. <…>

Сергей Львович [Бертенсон] сообщает мне о Вашем приезде раньше труппы. Я это приветствую.

Мельник добросовестно относится к своей задаче, и я думаю, выполнит ее блестяще.

Бродского, заканчивающего свою «сувенир-бук», очень взволновало известие Бертенсона, что «Анго» переименована в «Анж Питу» и что Вами еще не решен вопрос о «Народный», «Заслуженный», и это в то время, когда книга уже печаталась!

В качестве пресс-мена от американской печати, как Вы уже знаете от Бертенсона, приглашена некая Спевак, о которой я составил весьма посредственное мнение, и объясняю ее приглашение Гестом лишь тем, что не было под рукой лица более подходящего. Но вам она здесь не нужна, так как американская печать хорошо известна как Мельнику, так и мне.

Екатерина Николаевна [Немирович-Данченко], которую по мере моих свободных часов я частенько вижу, прекрасно себя чувствует – видно, пользуется отдыхом и в отличном настроении от Ваших прекрасных известий.

Я знаю от нее о колоссальном успехе всех ленинградских премьер. Я от души Вас поздравляю с этим успехом и с тем успехом, который выпал на Вашу долю, и полон надежды и веры, что Ваша большая победа будет за Вами следовать как в Европе, так и в Америке.

Душевно обнимаю Вас,

Л. Леонидов

Подпис. маш. копия.
ММТ. АС № 1.

61*

М. Гест – Л.Д. Леонидову

21 сентября 1925 г.
[Нью-Йорк]

Дорогой доктор Леонидов, сим подтверждаю мою сегодняшнюю телеграмму следующего содержания:

«Открываем приблизительно 14 декабря. Данченко должен прибыть 1 декабря или раньше. Отправьте музыку для хора немедленно. Пишу Вам подробно. Раздобудьте для моего брата [С. Геста] французскую визу. Привет».

Сим сообщаю, что в течение следующей недели я сумею указать Вам дату Вашего отъезда. Я хотел бы, чтобы труппа была здесь приблизительно 7 декабря, так чтобы она могла отдохнуть и подготовиться в течение целой недели до открытия.

ПЕРЕВОЗКА ДЕКОРАЦИЙ:

Все предметы декораций Музыкальной студии должны быть отправлены до труппы для того, чтобы при получении их не произошло никаких задержек.

КОНСУЛЬСКИЕ УДОСТОВЕРЕНИЯ:

Ввиду новых ограничений, введенных американской таможней в отношении ввоза театральных декораций, Вам придется в точности исполнить следующие требования:

* Письмо написано на английском языке, публикуется машинописный перевод на русский язык, приложенный к письму.

Каждое место, ящик или корзина должны быть снабжены названием места происхождения и указанием, для какой цели они служат. Каждое место должно быть снабжено внутри списком вещей содержимого.

Консульское удостоверение должно быть выписано в двух двойных копиях, причем должно быть указано, из чего сделан данный предмет (шелк, холст, металл и т.п.), с указанием подробной оценки. Общая сумма оценки должна быть как можно ниже. Для Вашего сведения сообщаю, что «Летучая мышь» дала оценку в 5000 долларов, и Ваша оценка не должна намного превышать эту цифру.

Удостоверение должно быть в наших руках до прибытия вещей.

РАСХОДЫ ПО ПРОЕЗДУ:

Ввиду того, что я не пользуюсь больше преимуществами, которыми пользовался в прежние годы, я не буду иметь возможности авансировать проездные деньги свыше тех сумм, которые обусловлены в нашем договоре.

ОСОБЫЕ ПРИМЕЧАНИЯ:

Члены труппы должны стараться избежать провозить в своем багаже спиртные напитки и оружие. Последнее, если будет принадлежать к принадлежностям сцены, не должно находиться в багаже отдельных лиц. Лица неизвестные и не принадлежащие к самой труппе не должны входить в состав приезжающих, так как иначе могут возникнуть крупные затруднения при высадке труппы.

МОЙ БРАТ:

Он уедет вместе со своей женой и ребенком или же с труппой или же присоединится к ней в том или ином французском порту. Не откажите включить его в труппу.

С совершенным почтением,

Моррис Гест

Подпис. маш. копия.

ММТ. АС № 4.

62

С.Л. Бертенсон – Л.Д. Леонидову

23 сентября 1925 г.

Ленинград

Дорогой Леонид Давыдович!

Из Вашей последней телеграммы вижу, что афиша, которую я считал давно составленной и утвержденной Вл. Ив-чем совместно с Вами, еще не

решена. Поэтому я посылаю новый ее экземпляр в окончательной редакции Вл. Ив-ча. Репертуар, вероятно, Вы уже получили. Пока я диктовал эти строки, пришло Ваше письмо от 21 сентября. В ответ на него Вл. Ив. написал Вам телеграмму. Но так как она вышла очень длинной, то он поручил мне сообщить Вам текст этой недосланной телеграммы в настоящем письме. Вот этот текст:

«Меня оскорбляет возобновление разговоров о начале спектаклей 14 декабря вместо 17-го. Материальные расчеты Геста для меня имеют такое же значение, как и для него самого. Значит, я имею важные художественные причины заявлять совершенно категорически, что первый спектакль может состояться только через три полных дня после нашего въезда в Театр со всем имуществом. Я глубоко убежден, что я и Гест от этого только выиграем».

Что касается нот для хора, то их привезет Протасевич, который выедет вместе с Гремиславским 1 октября. Из Берлина их придется затем отправить в Нью-Йорк А.П. Асланову[230], которому поручена подготовка хористов. Тот же Протасевич привезет Вам нужные фотографии.

Виз до сих пор у германского консула нет. Мы уплатили ему за телеграммы: одну в Посольство в Москве, другую в Министерство иностранных дел в Берлине с запросом, куда девались визы. Ни у курьера, выехавшего 11-го, ни у следующего нужных нам бумаг не оказалось. Между прочим, нужны в самом срочном порядке еще дополнительные визы для нижеследующих лиц:

СКЛЯНСКАЯ-СТАНСКАЯ Вера Осиповна[231], родилась 10 июля 1897 г. в гор. Двинске.

ОБУХОВ Арсений Владимирович[232], родился 22 января 1888 г. в гор. Елатьме, Рязанской губ.

СУББОТИНА Софья Гавриловна[233], родилась 18 апреля 1894 г., гор. Васильков.

БЕЛОСТОЦКИЙ Борис Викентьевич[234], родился 9 февраля 1894 г. в Харькове.

Даты рождения Белостоцкого «фантастические»*. Но дело в том, что он находится еще в Москве, а задерживать Вам письмо невозможно. Думаю, что это не так важно.

При справке о визах, наведенной сегодня в германском Консульстве, сообщили, что указанный Вами исходящий номер бумаги относится,

* Возможно, иносказательно – «приблизительные», «неточные».

вероятно, к «Кунст-абтайлунг»* Министерства. А нужно было бы узнать, за каким номером пошли визы в Ленинград из паспортного отдела Министерства.

С. Бертенсон
Подпис. маш. копия.
ММТ. АС № 1.

63
Л.Д. Леонидов – С.Л. Бертенсону

26 сентября 1925 г.
Берлин

Дорогой Сергей Львович!

Вчера днем Греанин послал Вам телеграмму по поводу виз. Что произошло, ничего не понимаю! Министерство документально доказало, что курьер, с которым был послан дипломатический багаж 11-го сего месяца в Ленинград, расписался в получении для передачи генеральному консулу и нашего списка. Почему Вы их не получили, остается загадкой даже для секретаря Министерства. Выясняется.

Надеюсь сегодня от Вас иметь телеграмму о благополучном получении виз.

Не понимаю, почему Вы решили послать «пушкинские» декорации на Гавр?! Если есть пароход, пошлите непременно на Гамбург, если такового нет, везите с собою на Штеттин, где оставим их на хранение и к отъезду в Америку перешлем в Гамбург, откуда «Уайт Стар Лайн» их заберет в Нью-Йорк. Не делайте лишних расходов и суеты с Гавром. Послать туда некого, забрать оттуда в Америку сложно, и на эти расходы денег нет. ОБЯЗАТЕЛЬНО составьте подробные списки вывозимого имущества ПО ПЬЕСАМ.

Репертуар получил. Составлен очень хорошо.

<…>

Подпис. маш. копия.
ММТ. АС № 1.

* Отдел искусства (*нем.*).

64*

М. Гест – Л.Д. Леонидову

28 сентября 1925 г.
Берлин

Дорогой доктор Леонидов, я телеграфировал Вам сегодня следующее:

«Условился пароходом Колумб уходящим Бремена 29 ноября Северо-Германского Ллойда. Берлинская контора снесется с Вами. Письмо следует. Привет».

ПЕРЕВОЗКА ТРУППЫ:

Я дал Северо-Германскому Ллойду указание не выдавать больше 56 билетов, а за каждый билет свыше этого получить деньги от Вас.

ПЕРЕВОЗКА ДЕКОРАЦИЙ:

Как я Вам писал в моем предыдущем письме, было бы желательно, чтобы декорации прибыли раньше приезда труппы. Северо-Германский Ллойд согласился перевести декорации на пароходе, уходящем раньше «Колумба», а именно на пароходе «Лютцов», уходящем из Бремена 24 ноября и прибывающем в Нью-Йорк 2 декабря. Тем не менее, если Вы не будете иметь возможности погрузить груз в Бремене к этому числу, то Вам придется примириться с погрузкой его на «Колумбе» одновременно с труппой.

КОНСУЛЬСКИЕ ФАКТУРЫ:

Я снова указываю на необходимость запастись всеми необходимыми документами и произвести все пометки и составить все списки для того, чтобы были исполнены все требования Северо-Американской таможни, которая в настоящее время чрезвычайно строго относится к таким предписаниям.

МУЗЫКА И ОРКЕСТРОВКА:

Будьте уверены, что мы получим здесь вовремя для репетиций всё для музыки и хора. Если какие-либо инструменты идут вместе с декорациями, то следите за тем, чтобы таковые не были уложены в различных ящиках и чтобы они были уложены в одном или нескольких отдельных ящиках.

Г. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО:

От г. Асланова я узнал, что г. Немирович предполагает прибыть сюда 25 ноября, и на этом основании я могу указать ему на пароход «Гомерик», уходящий 18 ноября из Саутгемптона или Шербурга и с которым он прибудет сюда 25 ноября.

---

* Письмо написано на английском языке, публикуется машинописный перевод на русский язык, приложенный к письму.

ФОТОГРАФИИ:

У меня имеются от г. Румянцева два перевода за заказанные в связи с Музыкальной студией фотографии на сумму 952 рубля, за которые мы должны были бы получить 1037 снимков.

Г. Сейлер взял все снимки, полученные непосредственно из Москвы, коих было 590, за прибавлением выданных мне Вами лично 58 штук, т.е. всего 648 снимков. При сем препровождаю особо перечень на сумму 520 долл. 40 ц., которые я должен Московскому Художественному театру, Музыкальной студии, за действительно полученные фотографии и за которые я согласен платить. Не откажите выдать эти деньги Дирекции за мой счет, как Вы то хотели сделать, так как мне чрезвычайно трудно выехать из города в связи с представлением «Миракля» в Цинциннати, и не имею возможности делать перевода.

Шлю сердечный привет.

Моррис Гест

Подпис. маш. копия.

ММТ. АС № 4.

65

С.Л. Бертенсон – Л.Д. Леонидову

31 сентября* 1925 г.

Ленинград

Милый, дорогой Леонид Давыдович!

Два дня тому назад вернулся из Москвы Вл. Ив. и поручил мне ответить Вам на Ваше письмо к нему от 13 сентября.

Из прилагаемого расписания Вы ознакомитесь с репертуаром первых 13-ти спектаклей и с распределением репетиций от 10 до 28 октября.

Как видите, под вопросом находится «Пушкинский спектакль». Нам очень бы хотелось его до Америки нигде не играть. Тогда можно было бы всю эту постановку направить прямо в Гамбург для дальнейшего следования в Нью-Йорк и тем самым уменьшить количество сценического груза для Европы. Но так как «Пушкин» стоит в контракте Сладека, то мы не можем окончательно от него отказаться, не спросив об этом Вас. Выяснив это дело, сообщите нам телеграммой, как быть с «пушкинским» грузом.

* В источнике указано 31 сентября. Однако в сентябре только 30 дней. Вероятно, речь идет о 1 октября.

Вл. Ив. очень удивлен, что Вы так быстро бросили мысль о пролонгации в Берлине. Очевидно, на пролонгацию нельзя рассчитывать, раз Вы подписали контракт в Лейпциге.

В лейпцигском контракте говорится, что нам предоставляется театр с имеющимися там декорациями и что мы должны представить наши декорационные эскизы за 8 дней до начала спектаклей. Не понимаю, для чего им эскизы? Ведь нельзя же думать, что мы будем обставлять наши спектакли, подбирая старые декорации, как это мы делали в Качаловской группе. Судя по тому, что сцена для монтировки предоставляется нам лишь в день спектакля с 10 $^1/_2$ до 1 ч., приходится думать, что Вы наметили для Лейпцига «мягкие» декорации. По поводу этих декораций сговоритесь лично с Вл. Ив., как только он приедет в Берлин.

Несмотря на то, что в Лейпциге Вы остановились на «Анго» и «Перикоде», Вл. Ив. еще раз подчеркивает, что если придется заключать еще условия с какими-нибудь другими городами только на две пьесы, то это должны быть непременно «Анго» и «Карменсита». Ленинград доказал лишний раз, что наш главный козырь – это именно «Карменсита». Главное, на чем мы можем выезжать, это на стройности спектакля и его сценической формы. «Перикола» к таким спектаклям не принадлежит. И Вл. Ив. совершенно уверен, что после Берлина спрос, кроме «Анго», будет главным образом на «Карменситу». И раз можно иметь для «Периколы» оркестр в 35 человек, то не такая уже большая разница довести его для «Карменситы» до 43-х.

Вл. Ив. приедет в Берлин числа 3–4–5 октября, никак не позднее. Точная дата его отъезда выяснится на днях.

Передайте, пожалуйста, Греанину, что я жду от него ответа на мое личное письмо о комнатах.

С. Бертенсон

Подпис. маш. копия.

ММТ. АС № 1.

66[235]

14 марта 1926 г.

Ленинград

Успех гастролей в Америке.

Студия будет ленинградским театром

Музыкальная студия МХАТ, – сообщил представитель студии Ю.Л. Любицкий, приехавший на днях в Ленинград, – закончила 8 марта гастроли в Нью-Йорке и выехала по городам Северной Америки. Сейчас студия

играет в Бостоне, затем едет в Нью-Хевен, Филадельфию, Питтсбург, Детройт и Чикаго. Выступления в Америке продолжатся до 15 мая. После их окончания предполагаются гастроли в Лондоне и в городах Европы.

За 12 недель пребывания в Нью-Йорке студия дала 96 спектаклей. Были поставлены: «Лизистрата», «Дочь Анго». «Перикола», «Пушкинский спектакль», «Карменсита и солдат». Особенно понравилась «Карменсита», прошедшая 58 раз подряд – случай почти небывалый, т.к. опера Бизе, пользующаяся у американцев достаточной популярностью, не выдерживает более 4–5 представлений за сезон в лучшем оперном театре Нью-Йорка. Были случаи, когда билеты на спектакли студии заказывались по телеграфу из Калифорнии (несколько дней езды до Нью-Йорка). Посмотреть, «как русские справились с “Кармен”», приезжали Пикфорд[236] и Фэрбенкс[237].

<…>

67

С.Л. Бертенсон – Ю.Л. Любицкому

1 апреля 1926 г.
Кливленд

Дорогой Юлий Лазаревич!

Наконец получены Ваши первые письма. И Владимир Иванович, и я ожидали их с величайшим нетерпением. Они были бы очень интересны и ценны не только по своим сведениям, но и по тому оптимизму, которым они были проникнуты в смысле успешности дела. Но следом за ними пришла телеграмма, и весь интерес кончился. Раз и Вы, и Юстинов[238] пишете, что единственная возможность – это Палас-театр в Ленинграде или оперные театры в Киеве или Одессе, то, очевидно, все шансы на Михайловский театр лопнули. Вы почему-то ничего не вспоминаете о Большом Драматическом или хотя бы о бывшей Музыкальной драме. Очевидно, и тот и другой театры оказались для нас безнадежными.

Вл. Ив. подчеркивает, что в Ленинграде он считает приемлемым лишь Михайловский или Большой Драматический и в самом крайнем случае Музыкальную драму. Последняя, конечно, в зависимости от того, в каком положении находятся сцена и все здание. Палас, разумеется, ни с какой стороны для нас не подходит. А о Киеве или Одессе как о сезонном деле просто и говорить не приходится. Переносить свою резиденцию туда Вл. Ив. ни в коем случае не может.

У меня была мысль уговорить Вл. Ив-ча послать Экскузовичу подобного рода телеграмму: «Неужели Вы не находите интересным взять под свое

управление мою Музыкальную студию со мною для создания из Михайловского театра нового синтетического Художественного театра? После колоссального по всей Америке успеха я совершенно убежден в возможности осуществления такой громадной задачи. Возможны комбинации слияния и частичного сокращения обеих наших трупп. Н.-Д.».

И Владимир Иванович уже было соглашался такую телеграмму послать, думая ею воздействовать на Экскузовича, но потом он решил, и, вероятно, резонно, что вопрос о Михайловском театре уже предрешен совершенно отрицательно. Поэтому и нет смысла швыряться телеграммами, да еще такими ценными, раз они все равно не дойдут до цели.

Только что я получил Ваше новое письмо от 16 марта с вырезками. Письмо это только подтвердило правильность предположений В. Ив-ча о настроении Экскузовича. Между прочим, почему Вы в информации всюду говорите о какой-то мифической опере Рахманинова. Об этом никогда не было и речи, и подобного рода известие уменьшает ценность Ваших сообщений своей неправдоподобностью.

Вслед за этим письмом получились две Ваши телеграммы. В обеих Вы пишете, что присутствие В.И. требуется в мае, и в одной из них упоминаете о малой сцене Народного дома.

Не представляю себе совершенно, как сможет В.И. выехать до ликвидации поездки. Впрочем, на этот вопрос он сам Вам ответит, конечно, телеграммой. Что же касается Народного дома, то его он находит столь же неприемлемым, как и Палас.

Вот как, в совершенно ясной форме, объяснил он вчера мне свое отношение к Ленинграду: «Я могу перенести деятельность Музыкальной студии в этот город лишь при условии, что мне дана будет там возможность создавать новый Художественный театр. Возможность эту я вижу только в Михайловском или в Большом Драматическом театре, театрах, великолепно устроенных, с настоящей обстановкой для большой работы. Повторяю, лишь при этих условиях я перееду в Ленинград и смогу при этом поддерживать постоянную крепкую связь с МХАТ».

При таком положении дела и при неимении, по-моему, никаких шансов получить указанные театры, я не знаю, как мы разрешим наш больной вопрос.

Когда я диктую это письмо, мне приходит в голову мысль, стоит ли нам, собственно, распространяться на все эти темы. Бесконечная даль расстояния совершенно убивает смысл наших писем. Все равно все решается и решится телеграммами и всякое письмо всегда явится запоздалым.

Вот, между прочим, одна из причин, почему я пишу редко. Другая же причина – что нового сообщать Вам отсюда решительно нечего. Согласитесь с нами, что писать лишь о настроениях, притом преимущественно скверных, не стоит. Все наши интересы и все внимание сосредоточены сейчас на том, что происходит у Вас.

Переходя теперь к самому нашему турне, могу тоже сказать немного. О блестящем художественном его успехе Вы все знаете на основании тех рецензий, которые я немедленно Вам пересылаю. Что же касается материальной стороны, то она пока печальна. Бостон, как Вам известно, прошел великолепно, Филадельфия была хуже, но удовлетворительна. Что же касается Вашингтона, то там недельный сбор съехал на 11.200, а Кливленд даст приблизительно то же самое. Таким образом, чтобы только оправдать недельную ведомость жалованья, Влад. Ив-чу приходится доплачивать из того личного займа, которым он себя на всякий случай застраховал. Впереди Цинциннати – лошадка темная. Затем две недели в Чикаго, которые, надо надеяться, оправдают себя. Дальше одна неделя Детройта, тоже туманная.

На этом, вероятно, турне закончится, так как рисковать дальнейшими приплатами из кармана В.И. немыслимо. Что будет дальше – еще не известно. Л.Д. [Леонидов] всеми силами старается устроить недели две в Нью-Йорке на хороших условиях, помимо Геста. На это имеются серьезные предложения, но Гест пока не соглашается. Лондон, по-видимому, окончательно лопнул. Гарантии там не дают, боясь убытков, а рисковать немыслимо, нечем. Впереди, значит, есть только одна возможность – Рига, с несколькими спектаклями до этого в Гамбурге. Но опять-таки пойти на это можно будет лишь при условии твердой, выгодной гарантии.

Всеми этими делами сейчас занимается Л.Д., находящийся в Нью-Йорке. 8 апреля он вместе с Гестом поедет в Чикаго на свидание с В.И. Быть может, эта встреча даст какие-нибудь определенные результаты и что-нибудь разъяснит.

Положение, как видите, мучительное и тяжкое. Оба протокола, о которых Вы два раза пишете, в порядке и хранятся в делах.

Из Вашего письма я, к сожалению, не вижу, успели ли Вы передать моим пакет и деньги. Главное – деньги, о которых я Вам, впрочем, телеграфировал. Было совершенно необходимо, чтобы мать моя получила их 1 апреля.

<…>

Маш. копия.
ММТ. АС № 3.

68

Ю.Л. Любицкий – О.С. Бокшанской

8 апреля 1926 г.
Москва

Дорогая Ольга Сергеевна.

Вчера получил Ваше письмо из Филадельфии, а вчера [sic!] получил письмо от Сер. Львовича [Бертенсона] уже из Вашингтона [?]. Вчера же я отправил Вам маленькое письмецо с приложением текущих заметок в журналах. За это время ничего особенного не произошло.

Заседание Коллегии Наркомпроса по нашему вопросу назначено на 14, среду. На этом заседании от Студии буду я, Дмитрий Иванович [Юстинов] и возможно, что и Василий Васильевич Лужский[239]. За этот месяц пребывания моего в СССР я убедился в одном, что все считают (все – это, конечно, круга правительств и обществ), что Музыкальная студия должна существовать, что ей должен быть предоставлен театр в первую очередь в Москве и затем уже в Ленинграде, но так как этот вопрос перераспределения театральных помещений, то это вопрос больной, оттого операция так продолжительна. Я был более чем убежден, что можно было бы получить то, что желательно Вл. Ив., при двух обстоятельствах:

Если Вл. Ив. был бы здесь к 5 мая, не позднее, авторитет его везде и всюду крайне велик. И недаром Вас. Вас. [Лужский] не хотел дать телегр. Вл. Ив. о том, чтоб он своевременно был бы здесь. Он как-то в разговоре со мной проронил такую фразу: «Конечно, если б Вл. Ив. был бы здесь, то допускаю, что он бы всех нас победил и сделал бы в театре то, что ему нужно». Тут же он прибавил, что это было бы ненадолго.

Что это все означает. Студия сильна только тогда, когда ее представляет такой руководитель, как Вл. Ив., и с ним побеждать легко, без него несоизмеримо труднее.

Вторая возможность была бы тогда, если бы я бы опирался на Художественный театр. То есть я бы говорил и писал, где что нужно. Музыкальная студия может окончательно сама стать на ноги. Жить двум коллективам тесно, необходимо еще одно помещение. Но я бы говорил все это [*нрзб.*] вместе с МХТ и от его имени, одним словом, действовали бы совместно, энергично, ставили бы вопрос ребром, как с Митиным[240], и тогда бы был другой разговор. Меня же с первого дня они в разговорах предупредили, Вы действуйте от имени Музыкальной студии, МХТ здесь ни при чем. Старики ходят и говорят только одно – все мы любим Вл. Ив., его жалеем, что он будет делать со Студией, как все это разрешится и т.д. Но сделать ничего не сделают, и мне приходится все одному делать.

Вы представляете себе, что при такой культуре мне приходится разрываться на куски. Только сегодня я буду с Колосковым говорить по поводу Экспериментального театра[241], как просил в телеграмме Вл. Ив. Результаты сообщу.

Относительно размещений в прессе это очень трудно, и все, что могу, делаю. С моим приездом я это делаю сам, так как Подгорный[242] не особо охотно это делал. Или, вернее, почти ничего не делал.

Почему мне не пишут о дальнейших заграничных планах? Будет ли Лондон, Рига, Ревель? Когда конец гастролей? Все же ведь нужно знать.

Завтра напишу следующее письмо.

Привет всем.

Пишите чаще.

Преданный Вам

Ю. Любицкий

Автограф.

ММТ. АС № 3.

69

С.Л. Бертенсон – Л.Д. Леонидову

Дополнение О.С. Бокшанской

21 апреля 1926 г.

Чикаго

Дорогой Леонид Давыдович!

Владимир Иванович только что уехал в Детройт, очень торопился и не успел написать Вам лично. А хотел он сказать Вам нижеследующее:

Ввиду того, что сам он, как Вам известно, уезжает до окончания гастролей в Москву, Румянцев не остается в Америке, – очень просит Вас ни в коем случае не уезжать в Европу без труппы, а остаться в Нью-Йорке до окончания гастролей. Возложить на меня одного все заботы по переезду и доставке труппы до Бремена он не решается, особенно потому, что за последнее время я постоянно болею и может случиться так, что я свалюсь, а труппа окажется без руководителя. Да даже если я и буду вполне здоров, то мне будет слишком трудно справиться со всей нашей громадой. Мало ли что может возникнуть на пароходе. Его определенное желание, чтобы вы сдали труппу и имущество в Бремене Любицкому, который туда выписан.

Быть может, Вы и сами не собирались уезжать в Берлин раньше нас. Но на всякий случай он просил меня предупредить Вас об его желаниях.

Только при этих обстоятельствах он может спокойно выехать в Москву, где ему предстоит громадная и волнительная работа.

Пролонгация спектаклей обрадовала всех, кроме самого В.И. Сейчас он попал в очень трудное положение: не говоря уже о том, что может не оказаться дополнительных 500 долларов в неделю из профита, ему неоткуда доплачивать труппе 300 дол. в неделю; как Вы знаете, платежная ведомость исчисляется не в 2500, а в 3300 дол. Таким образом, за две недели может получиться недохвату 1600 дол. В.И. ломает голову, где их добыть, и думает, что единственное средство – это просить Геста дать их авансом, в два срока, из сбора намеченного дополнительного спектакля, в счет погашений долгов. Это ужасно его волнует, и он даже, кажется, хочет лично писать на эту тему Моррису. Трудно думать, что если такой «бенефисный спектакль» будет, то он не даст хотя бы 1600 долларов дохода.

Спасибо за пересылку писем и телеграмм.

С. Бертенсон

Милый доктор!

Я приписываю Вам все относительно парохода, так как это мне пришлось вчера с Румянцевым побывать в Северо-Германском Ллойде. Сегодня я иду туда одна (Румянцев сегодня лег на операцию), и я надеюсь, что этим визитом кончатся наши дела с пароходным обществом, ибо все равно здешняя контора должна сноситься с Нью-Йоркской. Во-первых, Серг. Л. [Бертенсон] просит Вас сообщить окончательно, отъезжаем ли мы на «Колумбусе»18-го.

Во-вторых, из наших переговоров с конторой выяснилось, что они могут взяться доставить нас до Риги с пересадкой и перегрузкой в Бремене, причем за переезд каждого пассажира из Бремена в Ригу они берут доплату в 8 дол. 50 ц. Стоимость же перевоза багажа они, может быть, скажут примерно сегодня. Из Бремена на Ригу у них идут пароходы по 1 разу в неделю, и они постараются нас так устроить, чтоб мы были и доставлены хорошо, и не засиделись бы в Бремене. Сегодня у меня есть задание от наших разузнать, какова разница между стоимостью билета 2-го и 3-го класса. Как и в той поездке, «стариковской», у нас есть много народу, кто хочет ехать в третьем классе и получить на руки разницу стоимости билета. К Вам же просьба – сделать так, чтоб эта комбинация была возможной и чтоб это пожелание наших было бы принято к исполнению Гестом.

Как дела с французскими визами, милый доктор? Ужасно мне страшно, что у меня не будет визы в Париж, хочется туда попасть непременно.

Всего хорошего.

О. Бокшанская

Подпис. маш. копия.

ММТ. АС № 1.

70

О.С. Бокшанская – Л.Д. Леонидову

22 апреля 1926 г.

Чикаго

Милый доктор!

Вчера я дала Вам, по просьбе труппы и С.Л. [Бертенсона], телеграмму, в которой нынче должна сделать только одно изменение, что вторым классом едет на одну даму и на одного мужчину меньше, и вследствие этого количество остающихся временно в Америке будет не 17, а 19. Теперь, в дополнение к телеграмме, вот Вам подробный список имен по классам:

Третий класс:

Мужчины:	Дамы:
Борис Белостоцкий	Галина Горшунова
Михаил Горюнов	Елизавета Гундобина
Николай Казаков	Клавдия Дудкина
Дмитрий Камерницкий	Вероника Ла-Туш
Давид Каплунский	Нина Полозова
Евгений Коренев	Надежда Крутова
Сергей Образцов	Ольга Бокшанская
Арсений Обухов	Мария Никулина
Сергей Остроумов	Мария Скоблова
Николай Пермяков	
Семен Рахманов	
Петр Саратовский	
Михаил Скоблов	
Сергей Коноплев	

Александр Художников	
Иван Гремиславский	

Второй класс:

Леонид Баратов	Евгения Абамелик
Гавриил Гвиниев	Ольга Бакланова
Владимир Лосский	Ксения Волынская
Вацлав Протасевич	Мария Грубэ
Сергей Бертенсон	Нина Дурасова
Яков Гремиславский	Надежда Кемарская
Михаил Немирович	Вера Станская
	Елена Скаткина
	Мария Григорьева

Остаются в Америке:

Иван Великанов	Арусяк Арафелова
Николай Курский	Лидия Белякова
Иван Звигунов	Вера Билевич
Петр Игнатьев	Валентина Бушера
Михаил Попов	Анна Лисецкая
Мисаил Сперанский	Анна Байдукова
Сергей Федоров	Юлия Фатова
Иосиф Цитринник	
Владимир Бакалейников	
Константин Шведов	
Николай Румянцев	
Андрей Рошет	

Я была здесь в конторе Германского Ллойда, и там мне о третьем классе сказали следующее: что разница в цене билета между минимальной ценой билета второго класса (152 д. 50 ц.) и третьего (115 д.) составляет 37 дол. 50 ц. Именно на эту сумму и рассчитывают те, кто хочет ехать в третьем классе.

Сергей Львович [Бертенсон] просит Вам передать следующее: к Вам все обращаются с самой настоятельной просьбой устроить это дело с переездом в третьем классе и с выдачей денег (разницы) на руки. Актеры наши возвращаются в Россию полунищими, и для них сумма в 35–40 долларов является очень существенной. И, кроме того, просьба сообщить нам немедленно, чем кончилось Ваше устройство этого дела.

Список этого письма является окончательным. Если теперь кто-либо вздумает переменить свое решение, то должен будет обращаться к Вам лично, и от Вас будет зависеть, примете ли Вы во внимание каждую такую персональную просьбу о перемене решения, или откажетесь исполнить ее.

В этом списке не помечено, кто сойдет в каком порте. У нас будут три категории лиц: часть сойдет в Шербурге, часть – в Бремене, часть едет до Риги. Последние распадаются на две группы: таких, которые непосредственно с парохода в Риге пересядут на поезд в Москву, и таких, которые захотят пробыть в Риге неделю-полторы для того, чтобы закупить себе что-либо или сшить платье. Пока трудно окончательно выработать этот второй список по распределению всех наших по европейским портам. Многое тут зависит от получения отдельными лицами тех или иных виз. Если этот второй список Вам нужен тоже незамедлительно, напишите или телеграфируйте, и мы тогда постараемся с ним разобраться.

Мы с Сергеем Львовичем смеемся: вероятно, Л.Д., получая от нас такие письма или телеграммы, говорит: «А ну вас всех к черту!»

Милый доктор, всего хорошего.

О. Бокшанская

Подпис. маш. копия.

ММТ. АС № 1.

71

Доклад Вл.И. Немировича-Данченко для А.В. Луначарского о поездке Музыкальной студии в Европу и Америку в 1925/1926 гг.

I. Исходная идеологическая точка зрения на поездку Музыкальной студии МХАТ определяется следующими строками из письма Наркома по Просвещению А.В. Луначарского [к] Народному Артисту Республики Влад. И. Немировичу-Данченко от 27 ноября 1924 года за № 3993:

«Придавая большое значение культурной связи с Европой, а также учитывая ценность коллектива К.О., я всячески приветствую план поездки Музыкальной студии с Вами во главе в Европу и Америку».

Согласно постановлению Коллегии Наркомпроса от 4 мая 1925 г. за № 32959, Музыкальная студия МХАТ выехала «в заграничную командировку на гастроли в Западную Европу и Северную Америку 26 августа 1925 года, сроком не более чем на год».

Все предварительные условия поездки были поставлены под контроль Управления Госактеатрами как представителя Наркомпроса, а также под контроль Всерабиса. Поездка была обставлена строгими условиями, потому что она не была простым частным предприятием, а являлась правительственной командировкой. И еще потому, что Музыкальная студия выезжала за границу как создание уже революционной эпохи, как первая, хотя и частичная демонстрация того, что сделано в области театрального искусства в СССР. Было очевидно, что спектакли Музыкальной студии будут приняты заграницей как спектакли Советского Театра. По ним европейские и американские критики будут судить как о новизне и свежести технических подходов в искусстве, так и об отношении Советской власти к лучшим традициям старой культуры.

Таким образом, поездке было придано большое общественное значение, что не раз подчеркивалось и в идеологических замечаниях Управления Госактеатрами, и в торжественной речи перед отъезжающей труппой представителя Рабиса.

Забегая вперед, надо сказать, что эта точка зрения оправдалась в очень большой степени. Спектакли Музыкальной студии МХАТ повсюду принимались под углом политической точки зрения. Это проходило не только через информационные статьи, но и через художественно-критические. Слова «советский театр», «большевизм» мелькали в газетах всех городов, где Студия играла. И если все это давало молодому театру эффектное положение, каким он мог гордиться, то надо признаться, что в материальном отношении ему пришлось расплачиваться за это довольного дорого, так как его подчеркнуто игнорировали даже те умеренные эмиграционные группы, которые обыкновенно говорят об аполитичности искусства. Что же касается крайних правых, то руководителю Студии пришлось читать обращения к нему очень резкие.

Студия с 1 сентября 1925 года была снята с бюджета МХАТ и с этого срока приступила к выполнению утвержденного плана, согласно представленным сметам и договорам.

На Америку у Студии был контракт, по которому представления должны были начаться 14 декабря. Срок контракта был 12 недель, с правом пролонгации со стороны антрепренера. Так как это был очень известный

«менеджер» Америки Моррис Гест, пользующийся огромной репутацией, то контракт не возбуждал никаких сомнений. Вместе с тем из практики всех предыдущих дел с Моррисом Гестом у нас было убеждение, что 12-недельный срок является только некоторой гарантией для Геста, на самом деле расчеты можно было делать не менее чем на 20 недель.

В определении вознаграждения участвующих в поездке Рабис ставил только одно условие: чтобы это вознаграждение было не ниже профессиональных ставок американских работников сцены.

Распределение же гарантии, которая должна была получиться от Морриса Геста, между участвующими в поездке было целиком предоставлено директору, создателю и главному режиссеру Музыкальной студии В.И. Немировичу-Данченко. В.И. Немирович-Данченко, в свою очередь, распределял эту сумму в целом ряде совещаний с лицами администрации Студии. Во всяком случае, ни Рабис, ни Управление Госактеатрами не подвергали это распределение ни малейшей критике, целиком доверяя руководителю Студии.

Гарантия Морриса Геста была настолько высока, что обеспечивала американскую поездку от всяких случайностей. Добиться этого было нелегко. Переговоры с Гестом Немирович-Данченко вел в течение двух лет, сначала перепиской, потом тремя свиданиями в Берлине, Париже и Вене.

Но перед Студией стоял важный вопрос, как использовать время с конца августа до начала спектаклей в Америке. Сразу явился план поездки сначала по Европе. К сожалению, здесь нельзя было добиться никаких гарантий ни от каких антрепренеров. Мало того, уполномоченный Художественного театра Л.Д. Леонидов даже определенно предупреждал, что спектакли в Берлине с таким тяжелым грузом, как «Карменсита» и «Лизистрата», наверное, будут в убыток и что он может обещать безубыточные спектакли по Германии только при условии исполнения «Дочери Анго» и «Периколы», т.е. двух постановок, легко перевозимых, не требующих большого оркестра и большого состава хора. Впоследствии оказалось, что и такие скромные спектакли могли бы быть безубыточными только при очень нормальных условиях театрального года в Германии.

Отсутствие твердых контрактов с европейскими театрами беспокоило Управление Госактеатрами, и оно потребовало от администрации Студии самого внимательного к этому отношения. Был выработан еще проект использования времени до декабря, а именно поездки по городам СССР. В конце концов, оба проекта – один, рискованный, поездки по Германии и другой, может быть, менее рискованный, по городам СССР – были пред-

ставлены администрацией Студии на обсуждение всех участников поездки. При этом В.И. Немировичем-Данченко было подчеркнуто и даже как бы поставлено в условие, что поездка по Европе должна начаться непременно с крупного центра, как Берлин, и что никакие материальные соображения не должны выкидывать из репертуара «Карменситу» и «Лизистрату», в особенности первую, так как без этих двух постановок значение первого [музыкального] демонстрируемого советского театра слишком умаляется. Собрание участников поездки всеми голосами против одного постановило ехать в Европу сразу – из опасения, что гастроли по городам СССР в тяжелых условиях передвижения могут истрепать и артистические силы, и монтировочные средства, т.е. декорации, костюмы и т.д. Что же касается возможных убытков, то собрание постановило взять их в известной степени на себя, отказавшись от некоторой доли своего вознаграждения. В этом смысле был составлен протокол и представлен в Управление Госактеатрами.

Таким образом, поездка наметилась по такому маршруту: Берлин и некоторые другие германские города и затем – Нью-Йорк. А так как самый ближайший и вместе с тем дешевый путь в Германию лежал через Ленинград морем в Штеттин, то было принято приглашение Театрально-художественной секции Ленинградского Губпрофсовета выступить до выезда за границу в Ленинграде.

Из смет Музыкальной студии МХАТ на заграничную поездку в сезоне 1925–26 г. видно, что Музыкальной студии необходимо было иметь 50.000 руб.:

1) 20.000 руб. «подъемных» – на предварительные расходы по паспортам и транспорту;

2) 10.000 руб. на ремонт декораций, костюмов и пр.;

3) 20.000 руб. (40.000 германских марок) на возможный дефицит от спектаклей в Западной Европе.

Часть этих расходов Музыкальная студия могла покрыть из аванса в счет гарантии в Америке в 20.000 руб. (10.000 долларов). Недоставало ей 30.000 руб. За этой суммой Музыкальная студия обратилась в Управление Госактеатрами и получила от него 25.000 руб. Пришлось сделать еще заем в Москве в 3.000 руб.*, так как этих денег не хватало, и часть работ отнести на ленинградские спектакли.

Находясь уже за границей, Музыкальная студия была извещена, что этот долг Управление Госактеатрами перенесло на МХАТ.

---

* На полях синим карандашом добавлено: «долг 3.000 р.».

II. Открытие гастролей в Ленинграде состоялось 2 сентября в Государственном Большом Драматическом театре. Ленинградский Губпрофсовет выпустил специальную иллюстрированную брошюру, в которой в сжатом виде давался очерк истории Студии.

За два дня до начала спектаклей главный руководитель Студии В.И. Немирович-Данченко на заводе «Красный треугольник» сделал обстоятельный доклад о возникновении Студии и ее шестилетней работе, о методе работы Студии и об основных отличиях от установившегося оперного трафарета, отличиях, сделавших основным лозунгом Музыкальной студии следующее положение: «Театр, если это театр, а не концертная эстрада, принадлежит актеру».

В Ленинграде за время со 2 сентября по 4 октября всего дано было 20 спектаклей. В репертуаре были (в порядке постановок): «Лизистрата», «Дочь Анго», «Карменсита и солдат» и «Перикола».

«ЛИЗИСТРАТА». Премьера прошла с большим подъемом. Каждый акт сопровождался шумными аплодисментами, по окончании спектакля вылившимися в большую овацию по адресу В.И. Немировича-Данченко. Делегация от Большого Драматического театра с заслуженным артистом Н.Ф. Монаховым во главе приветствовала в лице В.И. Немировича-Данченко всю Студию.

Отзывы печати сводятся главным образом к следующему:

<…>

«В целом, работа театра поразительна по качеству продукта… Прекрасная и высокая музыкальная культура всего артистического ансамбля» (К. Тверской. «Рабочий и театр»)[243].

«Хорошая слаженность и мастерское построение спектакля. Яркость красных одежд, торжествующая пляска, ликующие хороводы, радостные гимны создают спектакль, насыщенный радостью жизни, восторгом бытия, мощью борьбы» (Б. Мазинг. «Красная газета»)[244].

И даже рецензенты как А. Пиотровский («Вечерняя Красная газета»), идеологически спектакля совершенно не принявшие, должны были признать, что «установка Рабиновича превосходна, хоры прекрасны, разработка массовых сцен тщательнейшая, а местами просто великолепная, и что значительное мастерство и большой опыт В.И. Немировича-Данченко нашли блестящее применение»[245].

Из всей ленинградской прессы резко отрицательно отнесся к спектаклю лишь журнал «Жизнь искусства»[246], признав его плохим и не нужным.

Очень лестную оценку встретила «Лизистрата» у находившейся в это время в Ленинграде делегации иностранных деятелей по просвещению. Отзыв их, подписанный факсимиле семи делегатов, был напечатан в журнале «Рабочий и театр». Вот что говорилось в нем:

«Мы присутствовали на представлении “Лизистраты” в Музыкальной студии МХАТ с ощущением чего-то нового в театральном мире. В Париже “Лизистрата” была поставлена в театре “Французская комедия” Морисом Донне[247]. Несмотря на то, что мы не знаем русского языка, мы все же находим, что постановка комедии Аристофана в том виде, как она была представлена москвичами, ярче и глубже. Декорации в виде простых четких линий вносят много нового в театральные постановки. Это направление существует во Франции только отчасти, в некоторых маленьких передовых театрах Парижа. Кроме того, первое представление московской “Лизистраты” в Ленинграде нам в достаточной мере доказало, какие заботы об искусстве существуют в Советской Республике. Это искусство – широко-народное – есть, безусловно, искусство будущего»[248].

«ДОЧЬ АНГО». С не меньшим, если даже не большим подъемом, прошел и этот спектакль, первое представление которого состоялось 5 сентября.

Отношение критики раздвоилось. С одной стороны, идеологически рецензенты нашли спектакль не открывающим новых страниц создания революционного театра, не разрешающим задач современной музыкальной комедии и потому далеким от современности, но и они все-таки признали, что:

«Особого исследования заслуживали бы приемы, посредством которых Студии МХАТа удалось превратить комедию Лекока в зрелище во многих отношениях образцовое… Безукоризненно тщательно размещены актеры, безукоризненно подобраны краски и группы… Тщательнейше выверены интонации, темпы, переходы к музыке» (А. Пиотровский. «Вечерняя Красная газета»)[249].

С другой стороны, критика высказала следующее:

«Труппа Студии – это масса, спаянная почти неправдоподобной дисциплиной. Чуткая, впитавшая в себя музыкальную основу пьесы, эта масса то дробится, разбегаясь в оживленном движении, то застывает в неподвижной картинности… Спектакль блестящий, на редкость красивый спектакль» (Д.М. «Новая Вечерняя газета»)[250].

«Не нужно быть специалистом, чтобы увидеть блестящую, до последней точки сделанную работу режиссера, тщательную монтировку, пре-

восходно срепетированные и дисциплинированные хоры и т.д. и т.д.» (К. Тверской. «Рабочий и театр»[251]).

«Музыкальная студия – это театр актера! Здесь каждый участник хора – такая же цельная, художественная фигура, как и исполнитель отдельной большой роли. Спектакль – академический в лучшем понимании этого слова» (Б. Мазинг. «Красная газета»)[252].

Одна лишь «Жизнь искусства» опять отнеслась к спектаклю совершенно отрицательно[253].

«КАРМЕНСИТА И СОЛДАТ». Как отнесется Ленинград к этому спектаклю? – это было для Студии очень важным вопросом. Студия находилась в убеждении, что Москва недостаточно оценила эту постановку, что здесь повторился один из тех случаев (многих даже в истории Художественного театра), когда значение спектакля устанавливается только после того, как он перенесен в другой город – чаще всего именно в Ленинград. Студия считала, что задачи трагедии, поставленные и выполненные в этом спектакле, были несоизмеримо выше того приема, который был оказан ему в Москве и который переходил через рамки ординарного спектакля.

Так и случилось: Ленинград сразу угадал серьезность внутренней задачи данной постановки, и его оценка «Карменситы» явилась для Студии громадным удовлетворением.

На премьере спектакль был принят сразу, с первого акта, как новое завоевание и неожиданность. Успех у публики рос с каждым действием и вылился по окончании пьесы в овации по адресу исполнителей и руководителя Студии.

Отношение прессы на этот раз оказалось солидарным с мнением публики. За исключением все того же журнала «Жизнь искусства»[254], вся ленинградская пресса единодушно сошлась в очень высокой оценке спектакля.

«Спектакль этот – такой исключительной силы и блеска, – писал А. Пиотровский в “Вечерней Красной Газете”, – что должен быть поставлен вровень с “Гадибуком” и “Рогоносцем” как классическое произведение русского театрального искусства: главнейшая победа спектакля – это разрешение задачи чувственно-выразительной игры актеров на фоне подвижного хора, а следовательно, и вообще задачи хора в музыкальной драме. Великанов и Бакланова достигают выразительности поистине трагической, выразительности еще бесконечно увеличиваемой пантомимами хора… “Карменсита”, при всей ее идеологической чуждости, – первый из спектаклей Студии, имеющий не антикварное, не только местное МХАТовское, но всеобщее значение»[255].

«Если бы потребовалось найти оправдание работе Музыкальной студии МХАТ, то достаточно было бы указать на “Карменситу и солдата”. Этим спектаклем разрешена основная задача театра – сделать театральное представление произведением искусства» (Д.М. «Новая Вечерняя газета»)[256].

«Убрана фальшивая пышность оперной Испании… Уничтожены ходульные оперные певцы… Центр внимания перенесен на выявление внутреннего содержания трагических тем… Актеры Музыкальной студии показали себя первоклассными исполнителями» (Б. Мазинг. «Красная газета»)[257].

«Постановка эта интересна как новый принцип оперной постановки. Здесь уничтожена вся оперная мишура» (С. Абашидзе. «Рабочий и театр»)[258].

«Надо признать весь спектакль прекрасным. Выдержан стиль оперы Бизе с ее напряженной простотой… Перед нами музыкальная трагедия, где на первом плане развертывается роковая драма солдата и цыганки» (П. Конский. «Рабочий и театр»)[259].

Моральное значение этого успеха было для Студии так велико, что это одно уже оправдывало поездку в Ленинград.

Последняя постановка – «ПЕРИКОЛА».

Один из критиков, Е. Кузнецов, в «Красной газете» высказался даже, что «из всех представлений московской Студии это, несомненно, наиболее общедоступный, в лучшем смысле, – самый увлекательный спектакль»[260].

По мнению рабкора С. Талина («Рабочий и театр»): «“Перикола” в обработке МХАТ не оставляет желать лучшего и прекрасно воспринимается рабочим-зрителем»[261].

Другой критик того же журнала, А-лек, отмечает, что «в данной постановке Студия уже в третий раз обнаружила свой вдумчивый лик, подчеркнув еще раз, что театральная стилизация достигается нелегко, что возможна она только при сознании всей громадности роли искусства»[262].

Подводя итоги ленинградским гастролям, пресса оценивала спектакли как «классическое произведение русского театрального искусства», подчеркивала «исключительное умение целиком отдать всего себя высокому, культурному делу, какое увлекает зрителя в МХАТ», называла их «академией хорошего вкуса»… <…> Сопровождаемая самыми горячими, дружескими пожеланиями ленинградской рабочей аудитории, которая в лице представителей завода «Красный треугольник» и Президиума Ле-

нинградского Губпрофсовета поднесла Студии художественные подарки и адрес, Музыкальная студия 8 октября выехала в Германию.

Материальное положение Студии в Ленинграде определилось следующим образом:

Культотдел ЛГСПС гарантировал за 25 спектаклей 10.150 руб. и принял на себя предусмотренные сметою расходы. Кроме указанной гарантии Музыкальная студия получила за 4 дополнительных спектакля еще 2.588 рублей.

Всей этой суммы не хватило на уплату жалованья и на покрытие непредусмотренных сметою ЛГСПС расходов, и Музыкальная студия задолжала 1.635 руб. (с процентами)*. Этот долг образовался оттого, что часть расходов и работ, на которые по смете требовалось 30.000 рублей, пришлось отложить до Ленинграда, так как удалось достать только 28.000 руб., в надежде, что гастроли в Ленинграде дадут прибыль, которой и покроется недостающая сумма на приспособление декорации «Лизистраты» для невращающейся сцены.

III. Если в Ленинграде ощущался большой интерес к приезду Музыкальной студии до начала ее гастролей, то в Берлине ожидания общественно-художественными кругами нового молодого русского театра ощущались еще острее и повышеннее. Не было почти ни одного журнала, как специального театрального, так и просто художественного, или газеты, в которых не говорилось бы о Музыкальной студии и ее постановках. Журналисты и репортеры осаждали руководителя Студии, приехавшего в Берлин значительно раньше труппы, и беседам с В.И. Немировичем-Данченко отводила место не только ежедневная, но и еженедельная печать.

Спектакли начались с «ЛИЗИСТРАТЫ». Успех был в настоящем смысле сенсационный. Вся труппа и ее руководитель получили полную овацию. Между прочим, на спектакле присутствовал знаменитый режиссер Макс Рейнхардт, лет 12 тому назад ставивший в Берлине «Лизистрату». На другой день несколько газет отмечали эту встречу двух режиссеров – одного со сцены, другого из ложи, и единодушно отдавали предпочтение московской постановке.

Вся печать сошлась на громадном успехе этого спектакля.

Влиятельнейший музыкальный критик газеты Berliner Zeitung am Mittag Адольф Вайсман[263] писал, «что для русских “Лизистрата” является

* На полях с пометкой красным и синим карандашами добавлено: «Долг к 1 июня 1926 г. 2.178 руб. 72 к.».

переходом от драматического представления к оперному». По его мнению, эллинистический идеал перенесен на русский язык посредством физического, телесного и общего художественного воспитания. «Мы чувствуем, – говорит он, – как здесь пробуждается дионисийское начало, когда женщины, затем и мужчины показывают нам то хором, то в отдельности свои чудно культивированные тела. И если и играют подчас целым хором, все же движения остаются индивидуальными. Во всем этом мы чувствуем методическое воспитание. Не хотят нарушить целомудрия… Русский Аристофан во многом является ближе греческому, чем немецкий. Здесь сотворено совершенное единство во всем. Нет ни одного недочета. Музыкальное все связывает. Музыкальность языка при больших подъемах переходит в речь музыки… Марш, танец, хоровое пение превращаются как бы сами собой в яркие образные проявления искусных женщин. Их пафос так же гармоничен, как и прекрасен… Но за пафосом – буффонада. Стиль народный – не знающий пределов».

Другой не менее известный критик Оскар Би[264] в Berliner Börsen-Courier считает, что русский режиссер сумел придать сатире Аристофана характер современности, а весь спектакль насытить телесной и пластической музыкой.

Критики других газет выделяют многосторонность и высокий сценический уровень труппы Студии, называют спектакль музыкальной сенсацией, благодаря его своеобразной ритмической и динамической слаженности, видят в нем разрешение глубоко действенной проблемы будущности: рождение оперы из духа актера. Они говорят, что артисты играют с таким талантом, драматической законченностью, техническим мастерством, что совершенно не нужно знать русский язык, чтобы понимать представление. Их поражает та уверенность, с которой актеры переходят от речи к пению, и тот ритм слова, движения, ритм сценических картин, ритм красок, который доведен искусным режиссером до мельчайших подробностей. (Артур Михель[265] в Vossische Zeitung, Шренк[266] в Deutsche Allgemeine Zeitung, Франц Зервэс[267] в Lokal-Anzeiger, Курт Зингер[268] в Vorwärts, Леопольд Шмидт[269] в Berliner Tageblatt, Рихард Бедржинский[270] в Deutsche Zeitung, Доктор Хр.[271] в Zwölf Uhr Blatt и др.)

Разумеется, и в Берлине «КАРМЕНСИТА И СОЛДАТ» заняла самое важное место в истории гастролей Музыкальной студии. Премьера этого спектакля имела громадный успех. Картина, в которую развернулся прием у публики, выразилась в высшей степени замечательно и ознаменовалась событием, редким в театральных летописях. Когда В.И. Немирович-Дан-

ченко перед началом третьего акта вошел к себе в ложу, то всем зрительным залом ему была сделана овация. И по окончании спектакля овации эти были очень бурны. Однако уже чувствовалось, что в зале борются два лагеря. По образному выражению берлинского корреспондента нью-йоркской газеты World, «Берлин ждал этого спектакля с топором, готовым к бою». И это очень ясно отразилось на газетах. Одна часть печати, так сказать консервативная, сурово обрушилась главным образом не за то, КАК была показана «Карменсита», а за то, ЧТО было сделано с оперой Бизе. В привычные формы оперного искусства был внесен слишком большой беспорядок, и «специалисты и авторитеты» заволновались.

Тот же Адольф Вайсман в Berliner Zeitung am Mittag резко и с раздражением заявил, что совершено убийство Бизе. Он, как и Оскар Би с Börsen-Courier, были возмущены, что музыка Бизе подверглась изменениям, переделкам, что старое либретто заменено новым, а критик Vossische Zeitung Макс Маршальк[272] даже нашел, что разрушен благороднейший из музыкальных памятников оперной литературы. Рецензент Berliner Tageblatt К.В., признавая «Карменситу» очень спорным, но интересным опытом реформы стиля оперы на началах строгой драматичности, все же счел Бизе оскорбленным, ибо, по его мнению, над ним произведено отчаянное насилие. Однако он в то же время не мог не подчеркнуть, что «кое-что в этой постановке достигло своей цели и оправдывается интенсивностью действия».

Совершенно иначе отнеслась к новаторской попытке с «Карменситой» более передовая часть берлинской критики, к которой примкнул известный фельетонист и поэт Альфред Керр[273], написавший фельетон в Berliner Tageblatt. С обычной для этого писателя оригинальностью формы и своеобразием выражений критической мысли он, между прочим, высказал следующее:

«Тут не опера, не глупый жест... Все точно. Так должно быть. Переполненная чаша души между мужчиной и женщиной – и музыка. Да, то так… никто не дремлет в зале, следят за действием. Все постороннее отброшено… Только драматическое... С музыкой. С переставленной, расчлененной, разрезанной, перемешанной, но все же с музыкой Бизе. Во всей моей жизни не доходила она с такой сгущенностью до моего сознания. Ее слушаешь... больше с гипнозом... Какая-то француженка, соотечественница Бизе, сказала мне, пораженная: “Удивительно! Ни на одном из представлений “Кармен” не была я так увлечена, как сегодня”. И со мной то же самое. Но почему же это? Ведь это не певцы, которые играют. Это

актеры, которые поют. Все расхолаживающее отсутствует. Все завлекающее сковывает... Бизе скальпирован, кастрирован, изувечен, добавлен... Принцип не верен. Но впечатление остается правильным».

Клаус Прингсхайм[274] в Zwölf Uhr Blatt совершенно очарован исполнением «Карменситы». По его мнению, «актеры играют так хорошо, так человечески правдиво, так свободно от оперной позы и пафоса, что в их толковании все ново и неповторяемо. Они переживают музыку и претворяют ее в жесты столь выразительные, что делают всякие программы и теории ненужными. И в каждое слово они вкладывают и смысл, и пафос».

С большим энтузиазмом высказался Манфред Георге[275] в 8 Uhr-Abendblatt. Для него, как и для всех тех, кто считал Берлинский театр в этом сезоне неприступным для каких-нибудь новшеств в опере, спектакли Музыкальной студии явились радостным пробуждением. «Карменсита» была для него событием, богатым радостью и излучающим большую творческую силу. Для него совершенно безразлично, какие предприняты сокращения или изменения, когда захвачено не только музыкальное, но и все то, что до сих пор задыхалось на оперных сценах Европы. «Карменсита» явилась для него представлением, в котором напряжены все духовные силы, спектаклем, открывающим дальнейшие оперные горизонты.

Профессор Маук[276] горячо приветствует «терзание, отвагу, художественную глубину режиссера “Карменситы” и всех его актеров». «Будем ему помогать, будем давать новые идеи обновления оперы», – пишет он. «Даже если бы мы не были вполне согласны с тем разрешением музыкальной задачи, которое нам показали, и с его формой, но неподвижность есть шаг назад. Значит – вперед, и, если надо, будем даже игнорировать авторитет» (Neue Zeit).

Курт Зингер в Vorwärts находит, что из-за одной завлекающей игры актеров и из-за яркой, утонченной и продуманной режиссуры, особенно проявленной в трактовке хора, нужно удивляться эксперименту над «Кармен», а не бранить его. «Вновь верится в настоящих оперных деятелей», – пишет он. «Только таким образом можно побороть рутину оперы».

К. Кн. пишет в Die Welt am Abend, что «в “Карменсите” проявляются революционные веяния и раскрывается низвержение старых общественных устоев, раскрывается смысл русской революции. “Кармен” буржуазных сцен показывает нам большей частью прикрашенных испанцев, похожих на тех, которых рисуют на открытых письмах. Русские же придерживаются старой новеллы Мериме и дают повесть жуткую, горячую, сухую, но ужасную и подавляющую, полную запаха крови и необузданных

порывов. “Красочно ли представление?” – спрашивают критики. Да, оно напоминает Гойю, подчас захватывает дух. Как черные птицы ужаса, гнездятся хоры на площадках, и нам кажется, будто они машут крылами, потом кланяются, потом горюют, заботятся о чем-то и влекут куда-то». Заканчивает свою статью он пожеланием, чтобы германские рабочие могли насладиться творческой работой новой России.

Профессор Шпрингер в Deutsche Tageszeitung выражает уверенность, что «живой человек театра, с бурлящей кровью и нервом, должен подпасть под власть творящего театра, каким он считает “Карменситу”. В этом спектакле для него все соединено потоком захватывающего драматического действия. И трагическая коллизия Кармен и ее солдата не могла быть ярче проявлена, чем в тех пяти картинах, которые с такой непосредственной силой показали русские музыкальные актеры».

Отношение берлинской русской публики к «Лизистрате» и «Карменсите» было двойственное. Значительная часть миграции считала их «большевистскими постановками» и смотрела на них враждебно.

«ДОЧЬ АНГО» и «ПЕРИКОЛА» были приняты гораздо более единодушно и прессой, и публикой. Разумеется, художественный интерес к этим постановкам не был так крупен, но обе они были встречены в Берлине горячо и сочувственно, причем некоторые критики даже указывали, что и немецкой режиссуре, и немецким актерам нужно посмотреть эти спектакли, чтобы многому поучиться. Если по поводу «Дочери Анго» еще были небольшие разногласия между рецензентами, так как некоторые из них находили, что Лекок в московском толковании стал слишком серьезен, то на «Периколе» сошлись решительно все. Газеты единодушно подчеркнули необычайную стройность всего ансамбля и художественную его выразительность, часто лишающую возможности рецензента называть отдельные имена исполнителей, до того хорошо все целое. Бакланова получила настолько высокую оценку, что ее даже сравнивали с Фрици Массари[277] – одной из популярнейших актрис современной Германии. Пресса также с благодарностью отметила заслугу Студии в том, что она воскресила почти забытую оперетту Оффенбаха, ценную не только благодаря достоинствам музыки, но по яркости и силе действия и веселости сатиры.

Гастроли в Берлине начались 16 октября и продолжались по 2 ноября включительно. Всего дано было за тот период времени 18 спектаклей.

IV. Заграничный главный уполномоченный МХАТ нашел невозможным возить «Лизистрату» и «Карменситу» по провинции. Его пугала не только рискованность предприятия, но и целый ряд условий чисто техни-

ческих, как, например, формирование большого оркестра, оркестровые репетиции, перевозка тяжелого груза и многое другое. Потому он решил окончательно, что брать в поездку можно лишь «Анго» и «Периколу».

После Берлина Студия дала следующие спектакли: четыре в Лейпциге (по два раза «Дочь Анго» и «Периколу»), десять в Праге (обе постановки по пять раз) и два в Бремене, где труппа должна была садиться на пароход в Америку.

В Лейпциге, впервые после Москвы и Ленинграда, Студия очутилась в обстановке настоящего великолепного театра, с изумительным оперным оркестром, а не с теми случайно подобранными музыкантами, которых прислал Союз оркестрантов в Берлине.

Газетные рецензии были совершенно исключительно хвалебные.

«ДОЧЬ АНГО»: «Спектакль был ослепителен. В нем были редкая радость и чистота игры, поразительный ритм, естественная легкость и плавность движений. Даже чисто зрелищная сторона не оставляла вас равнодушным, а волновала... Какая жизнь кипит в толпах, сколько жизни в каждой отдельной фигуре. Волны успеха в этот вечер открытия спектакля Студии Московского Художественного театра поднимались очень высоко» (Профессор E.M. Leipziger Abendpost).

<...>

«Задачи, поставленные русскими в реформе оперного дела, сводятся к тому, что должна быть создана *сцена музыкального актера*... Благодаря своему прекрасно сыгравшемуся ансамблю русскому реформатору удалось осуществить свои намерения убедительней и законченней, чем некоторым талантливым режиссерам на немецких сценах. А ко всему еще прибавляется режиссерская выдумка большой творческой силы. Прекрасный ансамбль словно состоит из солистов... Этот спектакль на русском языке становится понятным и немецкому зрителю при самом поверхностном знании содержания» (А. Барезель[278]. Neue Leipziger Zeitung).

«Спектакли Музыкальной студии Московского Художественного театра пришлись у нас как раз ко времени. Они лишний раз подтвердили нам, что в данный момент в Германии такого театрального искусства, которое достойно было бы быть отмеченным, не существует. Советская Россия идет впереди всего мира, советское искусство идет тоже впереди других» (Р.Ф. Sächsische Arbeiter-Zeitung).

Про «ПЕРИКОЛУ» отзывы были совершенно того же характера:

«Ни в коем случае не следует пропустить последний вечер этих замечательных гастролей. Стоит стать свидетелем этого замечательного нового

театрального искусства, полного такой жизненной силы, и получить ряд богатых, ярких впечатлений» (A.B. Leipziger Tageblatt).

«...Бакланова воплощает в себе мечту всех немецких оперных режиссеров: при необычайной музыкальной одаренности она драматическая артистка огромного масштаба... Заслуженный руководитель Музыкальной студии Владимир Немирович-Данченко вместе со своими сотрудниками (среди которых мы должны особенно отметить великолепного дирижера Бакалейникова) может покинуть Лейпциг с сознанием одержанной полной художественной победы» (Д-р Адольф Абер[279]. Leipziger Neuste Nachrichten).

В Бремене повторилось то же самое, что и в Лейпциге. Состоялось всего лишь два спектакля – «ДОЧЬ АНГО» и «ПЕРИКОЛА», оба прошедшие с грандиозным художественным успехом, единодушно отмеченным всеми бременскими газетами.

В промежутке между Лейпцигом и Бременом Музыкальная студия отправилась в Прагу. Пришлось остановиться на этом городе. Потому что вследствие тяжелого материального положения, в котором находилась Студия, нужно было выбирать такой центр, в котором жизнь была бы дешевле и экономическое положение крепче. Привезли сюда все те же две пьесы – «Дочь Анго» и «Периколу». Обе они имели великолепный художественный успех, единодушно отмеченный всей пражской прессой, как чешской, так и немецкой.

Здесь, в Праге, атмосфера, в какой проходили спектакли советского театра, была особенно насыщена политической тенденцией. Крайне правые из эмиграционных групп совершенно определенно игнорировали театр. Бывшие друзья Московского Художественного театра готовы были принести свои симпатии этому новому его отпрыску. Но и они, по-видимому, скоро почувствовали некоторую неловкость, тем более что на ужине в честь Студии, устроенном так называемой Пражской группой бывших артистов Московского Художественного театра, руководитель Студии произнес большую речь четко политического характера, в которой очень резко подчеркнул требования, предъявляемые им к Пражской группе. «Минимум этих требований, – говорил руководитель Студии, – это определенное безоговорочное лояльное отношение к Советской власти. В противном случае администрация Московского Художественного театра потребует от вас снятия с вашей афиши его марки».

Однако у той части публики, которая посещала спектакли Студии, отношение к гастролям было шумно-восторженным.

Чешское отделение Международного клуба поэтов, драматургов, критиков, романистов и редакторов (так называемый Клуб «PEN») очень сердечно чествовало В.И. Немировича-Данченко и в речах на русском, чешском и немецком языках отметило его разностороннюю литературно-художественную деятельность.

На последнем выступлении Студии делегация от студентов, граждан СССР, приветствовала Студию и ее руководителя благодарственным адресом.

Для соблюдения экономии по железной дороге из Ленинграда в Германию отправилась лишь самая незначительная часть труппы, громадное же большинство, равно как и весь сценический груз, отправились морем на Штеттин. Декорации и все прочее театральное имущество пошли на одном пароходе. Труппа же отправилась на двух других. Небольшой тоннаж этих пароходов (около тысячи тонн в каждом) не давал возможности разместиться на одном судне. Благодаря ужасающему шторму переход из Ленинграда до Штеттина, обычно совершаемый в течение 72 часов, растянулся почти на 120 часов. Несмотря на то, что некоторые очень страдали от морской болезни, труппа все же сохранила бодрое и даже веселое настроение и, прибыв 13 октября в Берлин, уже через день энергично приступила к репетициям.

Условия, при которых декорации были доставлены в Германию, привели к тому, что большинство их оказалось переломанными. Потребовался громадный ремонт, вызвавший, разумеется, очень большие расходы.

«Берлинер-театр», снятый для гастролей Студии, к сожалению, предоставил очень плохой оркестр, что невольно отразилось на лишнем количестве оркестровых репетиций. Капельмейстеру В.Р. Бакалейникову пришлось потратить немало времени для того, чтобы довести скверный и случайно подобранный оркестр хотя бы до уровня приблизительной удовлетворительности.

Таким образом, с первых же дней своего приезда в Германию Студия оказалась вовлеченной в целый ряд крупнейших непредвиденных расходов.

Несмотря на то, что количество неблагоприятных для «Карменситы» отзывов было значительно меньше, чем прекрасных, такие влиятельные критики, как Вейсман и Би, все-таки спугнули публику, и сборы стали падать. Катастрофическое финансовое положение Германии, общий экономический кризис, отразившийся на ряде театральных предприятий и приведший к банкротству сразу несколько крупных театров, – все это не могло также не отразиться на сборах Музыкальной студии.

По смете предполагалось при расценке в 8.000 марок брать 60 % полного сбора и, отдавая половину за театр с оркестром, получать на долю Музыкальной студии по 2.400 марок от спектакля. При таком условии дефицит исчислялся в 40.000 марок. (Эта сумма и была обеспечена американским авансом в 10.000 долларов.)

Между тем в Берлине за 18 спектаклей получено валового сбора 34.286 марок, в Лейпциге за 4 спектакля 9.657 марок, в Бремене за два спектакля 1.529 марок.

Согласно договорам с театрами, из валового сбора за 24 спектакля в Германии в 45.473 марки Музыкальная студия получила 23.701 марку, т.е. по 987 марок за спектакль на круг, вместо предложенных по смете 57.600 марок, т.е. по 2400 марок за 24 спектакля. Как раз на эту сумму увеличился дефицит, который выразился в сумме:

40.000 мар. + (57.600 – 23.700) = 73.900 мар., или 34.000 руб.

В Праге было дано 10 спектаклей. Из валового сбора в 145.852 кроны на долю Музыкальной студии, согласно договору, пришлось 58.065 крон, т.е. по 5.806 крон, или 725 марок за спектакль. Труппе пришлось прожить в Праге 18 дней, так как Музыкальная студия отказалась от намеченного маршрута по Германии: Дрезден, Франкфурт и др. Дефицит в Праге выразился в сумме 50.000 крон, или 3.000 руб. = –37.000 руб.

Вся поездка по Западной Европе кончилась с дефицитом в 37.000 руб., для покрытия которого, кроме американского аванса в 10.000 долларов или 20.000 руб., пришлось сделать займы: +20.000 руб.

В Берлине, благодаря содействию Полпредства СССР, был сделан займ в Garantie- und Kreditbank für den Osten AG в размере 31.000 марок, или +10.000 руб.

Кроме того, В.И. Немирович-Данченко сделал еще личный заем в размере 5.000 чехословацких крон, или +3.000 руб.

И, наконец, пришлось взять дополнительный аванс у американского антрепренера в 2.000 долларов, или +4.000 руб. +37.000 руб.

Для погашения аванса в 12.000 долларов, взятого у американского антрепренера, он удерживал из гарантии по тысяче (1.000) долларов в неделю в течение всего 12-недельного договора = – 24.000 руб.

На покрытие всех остальных убытков, начиная с выезда из Москвы, труппа решила на основании постановления в Москве об участии в возможных убытках в Европе в течение 12-ти гарантированных недель в Америке уделять часть своего жалования:

(684 д. 20 ц. + 60 × 12) = 8.931 доллар, или 17.500 руб.

Отъезд в Америку для труппы был назначен на 29 ноября из Бремена.

В.И. Немирович-Данченко отправился в Нью-Йорк за четыре дня до этого ускоренным рейсом из Шербурга, так как его присутствие в Америке требовалось, по крайней мере, за неделю до прибытия трупп.

Уезжала Студия из Европы с чувством большого нравственного удовлетворения. Она не могла не сознавать, что художественный экзамен перед лицом Европы сдан ею хорошо и что главная ее работа, «Карменсита и солдат», если и вызвала спорную оценку, то, во всяком случае, в значительном большинстве получила признание достижения очень крупного художественного масштаба. Несколько позднее Студия могла убедиться из оценки такого выдающегося музыкального авторитета, как Отто Клемперер, что гастроли ее в Германии не прошли художественно бесследно. В беседе с ленинградским журналистом Отто Клемперер, между прочим, сообщил: «Другим, очень большим художественным впечатлением я обязан Музыкальной студии МХАТ, гастролировавшей в Берлине. Спектакли Студии – большое достижение искусства, “Карменсита и солдат” и “Дочь Анго” – два совершенно исключительных, чарующих спектакля»[280].

Отправилась Студия в Нью-Йорк на большом пароходе Северо-Германского Ллойда «Колумб» 29 ноября 1925 года. Плавание длилось восемь суток, причем переход, за исключением всего двух суток, был очень благоприятный. Во время путешествия в одном из больших залов первого класса труппа по просьбе капитана «Колумба» устроила концерт с благотворительной целью в пользу семейств погибших в океане моряков. Концерт этот, состоявший из ряда сольных вокальных выступлений членов Студии и номеров вокального квартета Студии, имел громадный успех.

Между тем в Нью-Йорке во всех многочисленных американских журналах и газетах беспрерывно появлялся длинный ряд статей и заметок, посвященных Музыкальной студии, в которых читатели знакомились не только с историей этого учреждения, но и с идеологической его стороной. Везде очень ярко разъяснялось значение молодого театра, поставившего своей целью создание синтетического театра музыкального актера[281].

Известный американский ученый, писатель, историк театра Оливер Сейлер, дважды лично посетивший Москву и Ленинград и хорошо изучивший искусство Советской России, выпустил обширную монографию под названием «Московский Художественный театр изнутри». Книга эта, в дополнение к прежнему его исследованию «Русский театр», выдержавшему два издания, давала исчерпывающую картину жизни и деятельности МХАТ и всех его ответвлений. Значительная часть монографии была посвящена

Музыкальной студии и обильно иллюстрирована снимками с ее постановок. Кроме того, под редакцией того же О. Сейлера антрепренер Студии Моррис Гест, бывший, как известно, тоже антрепренером МХАТ в прежние годы, выпустил альбом с красочными рисунками и фотографиями, посвященный Музыкальной студии. Для лучшего понимания спектаклей Студии М. Гест выпустил также полный перевод всех текстов репертуара Студии. Переводы эти были сделаны Д. и Г. Селдесами – прекрасными поэтами, хорошо при этом владеющими русским языком. Каждому переводу предшествовала вступительная статья того же О. Сейлера.

Газета Morning Telegraph посвятила пять номеров своего издания подробной биографии В.И. Немировича-Данченко.

Одним словом, Нью-Йорк был во всеоружии осведомленности о Студии и являлся отлично подготовленным для хорошего понимания спектаклей даже и без знания русского языка. Немало этому должны были также помочь очень подробно составленные либретто пьес, напечатанные в программках, которые в Америке во всех театрах раздаются зрителям бесплатно.

Со дня приезда в Нью-Йорк труппы и до открытия спектаклей оставалась всего неделя, между тем предстояла еще громадная работа. Все сценическое имущество оказалось снова сильно переломанным во время перевозки и перегрузок с поезда на пароход и т.д. Кроме того, размер сцены театра «Джолсон»[282], который был снят для гастролей, потребовал очень крупных переделок в декорациях. Оркестра при театре не было, и нужно было тратить время на большое количество оркестровых репетиций со случайно сформированным составом оркестра, не превышавшим при этом 39 человек. Для усиления личного состава действующих в пьесах актеров потребовалось приглашать дополнительный кадр сотрудников, с которыми приходилось усиленно репетировать. В последнем театру очень помог бывший дирижер Мариинского театра А.П. Асланов. При этом репетиции велись в самых разнообразных и совершенно не приспособленных помещениях, ибо, согласно американским правилам, сцена театра могла быть предоставлена лишь за сутки до открытия спектаклей. До этого она была занята другой пьесой, американской. До какой степени трудны были условия, при которых начинались спектакли, можно судить по тому, что при объявлении начала первого представления в 8 часов вечера в двадцать минут девятого В.И. Немирович-Данченко еще не знал, состоится ли спектакль, а между тем требования к гастролям готовились и прессой, и публикой громадные. К ним обязывало блестящее прошлое Московского Художественного театра в Америке.

Открытие спектаклей состоялось «ЛИЗИСТРАТОЙ» 14 декабря 1925 года. Надо отдать справедливость Моррису Гесту. Он сумел собрать исключительную публику. Здесь были все выдающиеся представители американской литературы, искусства, театра и общества. Напряжение было такое, какое бывает при очень взвинченном интересе к представлению.

Декорация Рабиновича была встречена аплодисментами.

По мере развития действия успех все повышался, рос. Аплодировали и во время действия, и в антрактах, вызывая актеров по 6–7 раз. Все это по окончании спектакля вылилось в успех единодушного энтузиазма и полного триумфа и в овации по адресу исполнителей и руководителя Студии. По обычаям американских премьер, В.И. Немирович-Данченко отвечал на приветствия речью на французском и русском языках. Овации еще выросли, когда перешел из залы на сцену Шаляпин и произнес по-английски речь об исключительной силе русского театра и русского искусства.

Вот как отозвались о «ЛИЗИСТРАТЕ» крупнейшие нью-йоркские критики:

«Все, что с таким энтузиазмом было обещано, проявляется в этой аристофановской комедии широко и стремительно в своем просторе, превосходно в своем соединении частей. Ради одной только красоты этой постановки Московский Художественный театр заслуживает тех громких похвал, которые распространены о нем. “Лизистрату”, скорее всего, можно описать в терминах оркестровки, т.е. в лице развертывания тем, гармонии, мелодии и контрапункта – этих символов музыкального искусства… Греческий идеал простоты был взят за принцип для декораций, костюмов и игры… Когда женщины, старики или молодые люди двигаются среди этой простой декорации или по ступенькам и площадкам, то своеобразное впечатление ритмического движения на фоне синего неба становится классическим, прекрасным, строгим и в то же время живым. Увидеть драку стариков и женщин, заливающих их [стариков] водой, увидеть, как обе стороны спорят друг с другом, апеллируя к симпатии зрительного зала и даже выбрасывая людей в партер, – это все равно что увидеть хорошее действие, текущее стремительным потоком»[283]. <…>

«Московская Студия вчера напомнила ту группу людей, которая создала историю в Джолсон-театре непревзойденными постановками “На дне” и “Вишневого сада”[284]. Налицо было то же самое равнодушие к отдельным исполнителям во имя пользы общего ансамбля и те же самые высокие достоинства каждой индивидуальности… Лучшего хорового пения мне никогда не приходилось слышать»[285] (С. Хотцинов[286], The World) <…>

«Если кто-нибудь пропустил “Лизистрату” в Джолсон-театре вчера вечером, пусть немедленно закажет себе билет, даже если бы ему для этого пришлось заложить свой дом… Увидеть аристофановскую комедию в русском толковании – уже значит улучшить свое образование. Быть может, по-русски пьеса эта даже более понятна, нежели по-гречески, благодаря удивительной работе актеров и умной, оригинальной режиссуре» (А. Дэйл. New York American)[287].

Продолжать делать выписки из других рецензий – это было бы равносильно тому, чтобы цитировать все бесчисленные нью-йоркские газеты и журналы. Среди последних сошлись в восторженной оценке «Лизистраты» и такие крупные еженедельные общественно-политические журналы, как «Нация» и «Новая Республика».

Русская пресса, представленная в Нью-Йорке тремя газетами: «Новый мир»[288], «Русский голос»[289] и «Новое русское слово»[290] в статьях своих сотрудников А. Храмова[291], О. Дымова[292] и Л. Камышникова[293], дала также очень высокую оценку «Лизистраты». Остался в стороне лишь журнал «Общественная жизнь»[294], издаваемый русскими эмигрантами последних лет… Начатое здесь враждебное это отношение высказалось позднее более ярко.

«Лизистрата» шла целую неделю, причем в течение шести дней была исполнена восемь раз со сборами выше нормы. Казалось бы, при великолепнейшей прессе и при американских обычаях играть одну и ту же пьесу ежедневно месяцами, а иногда и годами, нужно бы продолжать ее вторую, третью, а может, и четвертую неделю. Между тем Моррис Гест в своих расчетах на то, что, по примеру Московского Художественного театра, самые большие сборы будут в первые недели, объявил сразу все пять премьер на пять недель. Очевидно, ему важно было побольше продать сразу билетов, чтобы окупить хотя бы часть своих крупных предварительных расходов. Итак, «Лизистрата» должна была уступить место другой постановке и, разумеется, через пять недель явилась уже забытой, что совершенно легко объяснимо при невероятном темпе американской жизни и ежедневном жадном спросе у публики на новости. Это было первой большой ошибкой дела. Вторую ошибку сделали мы сами.

Как оказалось впоследствии, надо было если не первой, то второй постановкой давать «Карменситу». Надо было довериться приезжавшему в Москву Сейлеру, который, просмотрев все спектакли Студии, сказал с редкой категоричностью, что шансы на успех в Америке таковы: для «Карменситы» – 100 процентов, для «Лизистраты» – 80, для остальных

вещей – 60–70. Совершенно так же думал и руководитель Студии, но берлинские мудрецы и в особенности уполномоченный агент, зараженный аттестациями некоторых известных московских театральных деятелей, решительно советовали не ставить на карту всю поездку и отложить подальше рискованную «Карменситу». В то же время огромный успех «Периколы» в Берлине, так сказать, «актерский» успех, в особенности успех Баклановой в «Периколе», выдвинул эту постановку как самую «верную». На этом сходились все берлинские друзья Студии. Многие настаивали даже на том, чтобы в Америке прямо начинали с «Периколы».

Правда, этому спектаклю в Нью-Йорке очень не повезло. Декорационные работы были проведены в такой нервозной атмосфере, что нельзя было сделать репетиции совсем, нельзя было установить на сцене тот необходимый покой, при котором можно было актерам сосредоточиться. Кроме того, и Бакланова играла совершенно больная.

В конце концов, успех оказался даже выше ожидания, но «сенсации» не было. «Спектакль этот, так же как и “Лизистрата”, показал себя на редкость оригинальным и живым в исполнении. Поющие актеры играли свои партии так, как это подобает артистам Московского Художественного театра, с большой живописностью жестов, разнообразием, экспрессией, содействовавшей пониманию больше, нежели слова, оставшиеся многим непонятными из-за русского языка. То, что показывает Музыкальная студия, закончено, и вполне естественно, что спектакль понравился аудитории. Это был спектакль многих достоинств, самых незначительных недостатков» (О. Даунс. The New York Times)[295].

<…>

Третья постановка – «ДОЧЬ АНГО» – имела очень хороший успех и могла бы продержаться несколько недель, если бы не ошибочный план Морриса Геста выпустить все пять постановок одну за другой.

Но поставленная потом «КАРМЕНСИТА» имела такой колоссальный успех, что и «Анго», как «Перикола», осталась далеко позади.

«Самый большой триумф в театральной истории Нью-Йорка»* – вот под каким заголовком шли потом спектакли в Америке.

Это был действительно один из самых огромных театральных успехов вообще. Трудно передать громадный подъем, начавшийся сразу после первого же хора, напряженное внимание, не ослабевавшее ни на одну сцену, радостное возбуждение всей залы, аплодисменты, то и дело прерывавшие

* Подчеркнуто красным карандашом.

ход действия, овации, продолжавшиеся весь вечер, шумный, взволнованный обмен впечатлениями в антрактах, бесчисленные приветствия по окончании спектакля.

На рецензиях об этом спектакле стоит остановиться:

«ТРИУМФ РУССКИХ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМЕ» – так назвал свою первую громадную статью Олин Даунс, музыкальный критик *The New York Times* (потом он дал еще несколько статей). «Это очень значительное выражение идей лирического театра, являющееся смелым творением гения… Триумф законченности, такой законченности, которая, получив широкое распространение, должна повлиять на современные методы оперных постановок. Ибо вчерашний спектакль был спектаклем подлинной музыкальной драмы, очищенным от всех оперных условностей и наростов, поставленным с превосходной оригинальностью и воображением, в манере поразительно эффектной для театра… Ничто из того, что до сих пор показала Бакланова, не подготовляло к той смуглой, пышной фатальной красоте ее Кармен или к той современной игре, которая получалась от громадных эффектов экспрессии лица, экономии движений и достоинства и грации, неразрывно связанных с типом цыганки. Все это так редко показывается с подобной четкостью и ясностью на оперной сцене.

Ее появление из-под тени арии Севильи уже само по себе эффект поражающей красоты, лукавства и странной силы. Она немедленно стала воплощением мистических невидимых сил драмы, незабываемой фигурой, рожденной для разрушения всего того, что попадается на ее пути. Ни в одной сцене не пропал ни один из кульминационных эффектов: не было ничего в драматическом развитии, что бы пропустила Бакланова. То влюбленная, то наглая, то суеверная, то презирающая смерть и, в конце концов, охваченная ужасом – это была трагическая актриса выдающихся способностей.

Великанов явился отличной жертвой всего этого в глуповатости своего Хозе, этого неподвижного, тяжеловесного крестьянина, сильного в своих чувствах, крепкого физически, трудного на подъем и не владеющего собой.

Ни в одном из спектаклей “Кармен” мы не запомним такой драматической спаянности между двумя главными действующими лицами.

Мы не имеем сейчас возможности описать другие индивидуальные совершенства спектакля. Каждый заслужил бы комментария, ибо каждый из актеров был значительной фигурой на сцене и сильным элементом ансамбля. Группы были восхитительны. Хоры были переданы с тем же самым нервом и ритмом, который доминировал над всей постановкой.

Постановка раскрывает совершенно новые горизонты возможностей и значений Музыкальной студии»[296]. <…>

В The New York Herald Tribune появилась огромнейшая статья. Вот отдельные куски из этого отзыва, написанного Лоренсом Гильманом[297]. «Короче говоря, “Кармен” нуждалась в реформе, и нужно признать, что русским удалось сделать нового человека из Бизе и новую женщину из Кармен… Что же получилось из всего того. Не нужно рассматривать “Карменситу и солдата” ни как новый вариант оперы Бизе, ни как нечто ее заменяющее. Нужно просто говорить о совершенно новом произведении-амальгаме, составленной из Мериме, Бизе, творческого воображения либреттиста, сценического художника, автора переделки музыки и блестящей труппы поющих актеров… <…> Русские не вытеснили традиционную Кармен, они просто дополнили ее. И мы со своей стороны радостно приветствуем это новое событие в театре. С Бизе ничего не случилось, но с нами вчера вечером произошло нечто большее и такое, мимо чего нельзя пройти».

«Поющие актеры Музыкальной студии блеснули гордостью и радостью всего своего репертуара – “Карменсита и солдат” вчера вечером в театре Джолсон… Среди поклонников “Кармен” есть пуристы, и им лучше не приходить. Большинству же народонаселения на земле надлежит прийти, услышать и быть пораженным» (Г. Габриэль[298]. The New York Sun) <…>

Драматический критик The New York Herald Tribune Перон Хэммонд[299] через день нашел, что суждения всех музыкальных критиков о «Карменсите» были ледяными, по мнению его – пламенного энтузиаста. <…> Тот же критик еще через несколько дней поместил в The New York Herald Tribune новую статью под названием «Близорукость». Говоря о том, как часто его мнение как драматического критика расходится с мнениями его собратьев по перу, дающих отзывы о музыкальных спектаклях, он пишет: «В спектакле этом было самое большое соединение музыки, драмы и актерского исполнения, какое я когда бы то видел. Вся древняя старческая оперная чепуха была заменена молодой, сильной и прекрасной художественностью. История Кармен была передана волшебно. Музыка Бизе спета, а не показана на конском ипподроме. И было так много новых наслаждений картинностью, колоритом и пантомимой, что я мог только честно хлопать в ладоши. Спектакль этот обратил сцену Метрополитенской оперы в нечто, напоминавшее приют для престарелых и блестящих тупиц». <…>

И среди всего этого громадного количества похвал совершенно особняком осталось мнение музыкального критика газеты The World С. Хотци-

нова, очень ярко выраженное следующими строками: «Мне кажется, что Немировичу-Данченко следовало бы пойти еще одной ступенью дальше в своих экспериментах. Ему следовало бы выбросить музыку Бизе. Тогда можно было бы быть свидетелем хорошего спектакля, построенного на рассказе Мериме и разыгранного по достоинству». <…>

Шум около «Карменситы» был такой громкий, что после второго сбора, еще не полного, – третий и четвертый прошли с аншлагом. Дирекция Студии настаивала, чтобы пятая неделя, на который был объявлен так называемый «Пушкинский спектакль» («Алеко», «Бахчисарайский фонтан» и «Клеопатра»), была разряжена не менее чем тремя спектаклями «Карменситы». Но Гест не согласился, так как это, по его мнению, нарушало объявленный порядок. Итак, после двух аншлагов «Карменситы» и такой толпы перед кассой, которая характеризовала ряд громадных сборов, антрепренер сделал перерыв на целую неделю, несмотря на настойчивые заявления Студии не делать этого.

«ПУШКИНСКИЙ СПЕКТАКЛЬ», хотя еще не вполне доработанный Студией, был принят выше ожиданий очень хорошо. Но за неделю его представлений к «Карменсите» уже успели несколько остыть. Так что, хотя при возобновлении она начала делать хорошие сборы, но уже не такие. Шум же, поднятый печатью, был настолько велик, что Моррис Гест настоял на том, чтобы в течение оставшихся шести недель контракта игралась только «Карменсита». И вот в итоге «Карменсита» пошла ежедневно и была сыграна в одном Нью-Йорке 58 раз. Вполне естественно, что при таком ежедневном повторении спектакля, требовавшего аудитории не широкой улицы, а более подготовленной, сборы не могли оставаться на одинаковой высоте и стали постепенно падать.

К этому времени уже совершенно определилось сперва несколько сдержанное, а затем явно враждебное отношение к спектаклям русской эмиграции. В Берлине это чувствовалось меньше, вернее сказать, эмиграционные группы, сочувствующие советской власти, в Берлине многочисленнее, и они Музыкальную студию принимали. В Праге это чувствовалось, как уже говорилось выше, очень ярко. Здесь же, в Нью-Йорке, русская публика, которая наполняла драматические спектакли Московского Художественного театра, осталась к Музыкальной студии довольно равнодушной. Русские разбились на несколько групп. Одна из них видела в спектаклях Музыкальной студии отступление от традиций Московского Художественного театра. Другая хвалила и делала рекламу, но чувствовалось, что она это делает просто потому, что это русские. Третья насторо-

жилась против Советского театра. А четвертая встала в ярко враждебное отношение. И, в конце концов, посещали спектакли почти только одни американцы.

Интерес общественных и театральных американских кругов Нью-Йорка к Музыкальной студии проявлялся очень широко. Ее главному руководителю и артистам оказывали большое внимание целые театры, клубы, известные артисты, писатели, художники. Первым откликнулся так называемый Космополитен Клуб – один из самых популярных женских клубов Нью-Йорка, устроил обед в честь Музыкальной студии. Председательствовала на этом обеде г-жа Скиннер, жена очень известного американского актера Отиса Скиннера[300]. Она произнесла длинное приветственное слово в честь Вл.И. Немировича-Данченко и его сотрудников и нарисовала очень подробную картину деятельности Владимира Ивановича. Кроме того, выступал целый ряд других ораторов, в том числе музыкальный критик газеты Evening Post, отметивший значение гастролей Музыкальной студии в культурной жизни Америки. По окончании речей Нью-Йоркским Лабораторным театром[301] был показан отрывок из последней постановки этого молодого театрального учреждения, воспитывающего новое поколение актеров в традициях Московского Художественного театра, и знаменитый негритянский ансамбль Fisk Jubilee Singers[302] исполнил ряд старинных национальных песен.

Не менее значительным было чествование В.И. Немировича-Данченко Клубом поэтов, драматургов, критиков, романистов и редакторов (так называемый клуб «PEN»). Учреждение это, имеющее свои филиальные отделения во всех крупных центрах Европы и объединяющее, таким образом, представителей международной литературы, приветствовало Владимира Ивановича не только как деятеля театра, но и литературы.

Затем состоялось чествование руководителя Музыкальной студии в Институте Объединенных искусств, где находится музей всех произведений Н.К. Рериха.

Редакция самого крупного и серьезного театрального журнала Theatre Art Magazine устроила у себя дневной раут, точно так же, как и «Театр Гилд»[303] – самый значительный из американских драматических театров, преследующий не коммерческие, а чисто художественные цели. Этот же театр с самого начала гастролей Музыкальной студии в Нью-Йорке и до их окончания там печатал на своих программах воззвание к американской публике, в котором приглашал всех любителей чистого искусства пойти и ознакомиться с постановками нового мо-

сковского театра, указывая, какое большое значение имеют они в деле развития искусства в Америке. <…>

Представители русской литературы и науки, работающие в Нью-Йорке, также не остались в стороне от чествований Музыкальной студии. Под руководством писателя Г.Д. Гребенщикова[304] они устроили в театральном зале так называемого Международного Дома – Университета, объединяющего учащихся семидесяти национальностей земного шара, торжественное заседание в честь Студии и ее главного руководителя. Целым рядом ораторов были произнесены речи, в которых дана была разносторонняя оценка деятельности В.И. Немировича-Данченко и Музыкальной студии. Выступали не только русские, но и американцы. Среди последних очень интересной была речь американского студента, говорившего от лица своих товарищей-студентов различных национальностей и поблагодарившего Студию за те уроки истинного театрального искусства, которые она дала Америке своими спектаклями. В.И. Немирович-Данченко отвечал речью, в которой повторял то, что говорил в Космополитен-клубе и что не раз высказывал интервьюерам, т.е. что серьезный театр находится в СССР в лучших условиях, чем в Америке, потому что там – это государственное дело, потому что правительство СССР с Луначарским во главе всячески заботится о том, чтоб театр не находился в руках менеджеров (антрепренеров). <…> Вычетами из жалованья выплачен долг Банку в Берлине в сумме 21.000 марок, или 10.000 руб.

Остаток от вычетов в 7500 руб. пошел не на выплату других долгов, а на экстренные расходы по ремонту декораций в Америке, попортившихся при переездах по Европе и особенно при многократных перегрузках во время транспорта из Штеттина, из Берлина и Праги через Бремен в Америку.

Остались еще не погашенными: долг Владимира Ивановича в Праге в 3.000 руб. и два займа в Москве (3.000 руб. + 1635 руб. с процентами) – около 5.000 руб., всего 8.000 руб.

Кроме того, в Европе получали жалованье полностью только члены Музыкальной студии с минимальными окладами (50 долларов за неделю в Америке или 14 марок за день в Германии). Все же остальные получали уменьшенные оклады, и Музыкальная студия за время европейской поездки задолжала труппе 1.249 марок и 19.926 крон, или 3.600 руб.

Американский договор с Моррисом Гестом был заключен на 12 недель и окончился 6 марта 1926 года. После того как Моррис Гест от пролонгации на тех же условиях отказался, труппа Музыкальной студии очутилась

в трудном положении, так как возвращаться в марте в СССР без театрального помещения было угрожающе: ни на какой заработок рассчитывать было нельзя. Оставалось найти возможность новых условий с Моррисом Гестом.

Общее собрание Музыкальной студии, обсудив создавшееся положение, постановило, что можно пойти на уступки, и установило минимум недельного жалования в 35 долларов. Это не нарушало условия с Всерабисом о том, чтобы минимум, получаемый работниками Музыкальной студии, не был ниже минимума, установленного профессиональными союзами страны, в которой даются спектакли.

Исходя из этого установленного минимума была выработана новая шкала вознаграждения с недельной сметой в 3.300–3 [*дефект текста*]00 долларов. Шкала шла от 70 % минимального оклада до 30 % высшего.

Между тем Моррис Гест заявил решительно, что более 2.500 долларов в неделю он гарантировать не может, и только в случае чистой прибыли не менее 1.000 долларов за неделю он будет выплачивать в счет дивиденда еще 500 долларов. Моррис Гест настаивал, чтобы не он один нес риск поездки. По предположениям сравнительно скромным можно было вполне рассчитывать, что минимальная смета в 3.300–3.400 долларов окупится. А если дела пойдут очень хорошо (как было, например, в Бостоне и Чикаго), то можно даже получить столько же, сколько получали в течение 12 недель.

От платежа авторских 200 долларов в неделю антрепренер на этот раз отказался наотрез. Пришлось эту статью расхода поставить в такие же условия, как и общий бюджет, т.е. половину уплачивать немедленно, а другую отнести к итогам, когда выяснится дивиденд.

ПРИМЕЧАНИЕ. Ввиду отсутствия конвенции предприятие не обязано платить «авторских». Но по настоянию Наркомпроса Музыкальная студия авторские платила и в Европе, и в Америке в течение первых 12-ти недель. Это первый случай платежа авторам русскими предприятиями за границей.

Однако для того, чтобы труппа не испытала волнующей неустойчивости в получении своего скромного жалованья, нужно было иметь небольшой капитал.

Дирекция сделала заем, обратившись в Амторг[305]. Последний отнесся к положению Музыкальной студии с исключительным вниманием. Как официальное учреждение СССР Амторг мог гордиться представлениями советского театра. Американцы выражали Амторгу восхищение Музыкальной студией.

Амторг пошел навстречу русской труппе и выручил Музыкальную студию. Дирекция сделала заем в размере 6.000 долларов.

В результате десятинедельной пролонгации оказалось, что кроме гарантии по 2.500 долларов в неделю на долю Музыкальной студии пришлось только за 4 недели по 500 долларов в счет прибыли, всего 2.000 долларов.

Долг Амторгу в 6.000 долларов остался непокрытым.

Поездка была совершена по следующим городам – Бостон, Филадельфия, Вашингтон, Кливленд, Цинциннати, Чикаго и Детройт. Только в Чикаго две недели, в остальных городах по одной. Моррис Гест предполагал еще переехать в Канаду, играть в Торонто, и еще в каком-нибудь городе по пути к Нью-Йорку, но Дирекция уже после Цинциннати просила отменить эти попутные два города, так как стало очевидным, что в менее значительных городах не было возможности получать такой дивиденд, который гарантировал бы вышеупомянутые 500 долларов в неделю. Тогда Моррис Гест заменил эти два города повторением на две недели Нью-Йорка.

Трудно угадать, почему Моррис Гест сделал ошибку в распределении городов. Результаты оказались таковы. Для сведéния поездки без убытка надо было получать в неделю не менее 17–18 тысяч и на круг около 19 с половиной. В действительности было так. Бостон дал 28.000 за неделю. С дивидендом была сыграна неделя в Филадельфии и обе недели в Чикаго, причем вторая неделя в Чикаго дала более 21 тысячи. В остальных городах или дивиденд был менее 1.000 долларов, что давало право Гесту не доплачивать 500 долларов, или был небольшой дефицит. Совершенно ясно, что Студия могла играть в Бостоне не менее двух недель, а в Чикаго, где последние спектакли шли с полными сборами, не менее четырех недель.

Может быть, Моррису Гесту и не удалось запастись вовремя театральными помещениями, но уже в течение 12-ти недель Нью-Йорка ясно вырисовалось, что спектаклями Музыкальной студии интересуется главным образом тонкий слой американской публики, артистической, театральной, литературной и вообще той, которая очень любит театр, что в толщу большой публики интерес проникнуть не успел и что большой контингент русской и еврейской эмиграции тоже не проявил особенного внимания. Поэтому можно было предвидеть, что чем глубже в провинцию забиралась Музыкальная студия, тем меньший круг интересующихся она могла встретить. Еще можно удивляться, что сборы были сравнительно недурные в таких городах, как Кливленд, Цинциннати и Детройт.

Надо еще отметить, что кое-где Студии не повезло. Так, в Вашингтоне высшее общество не посещало театра вследствие траура по отцу президента Кулиджа[306], а в Кливленде спектакли шли в течение Страстной недели.

Но главной причиной убыточности, несмотря на, в конце концов, очень хорошие сборы, была невероятная громоздкость технического аппарата. Ведь в поездке участвовало более 100 человек. Постановочный груз был очень тяжел, в каждом городе требовались оркестровые репетиции и т.д. И все-таки уверенность выйти из поездки без всякого дефицита держалась до последнего города. И эта уверенность исчезла только в Нью-Йорке, где, в сущности говоря, сезон уже кончился, театральная публика разъехалась. Гесту пришлось расходоваться на новую рекламу. В конце концов растаял даже дивиденд 3-х недель.

Случилась и еще одна неприятность. Хотя бы для частичного покрытия нашего дефицита предполагался прощальный спектакль в большом театре без расходов, как это было сделано во время поездки Художественного театра. Тогда этот спектакль дал более 3.000 долларов. Почему-то расстроился и этот спектакль.

Разумеется, поездка по большим американским городам наполнила молодую труппу новыми впечатлениями. Всем удавалось жить очень скромно, не лишая себя культурных условий. Все знакомились с характерными особенностями городов, видели то, о чем знали из учебников географии, наблюдали за последними достижениями громадной американской индустрии.

Играть было нелегко: восемь, а во многих городах девять спектаклей в неделю. Играли только «Кармен» и «Лизистрату», причем для того, чтобы не делать очень больших расходов по перестановке декорации, печатанию программ и т.д., играли шесть раз кряду «Карменситу» и потом три раза кряду «Лизистрату». Для трупп это было отличной профессиональной муштрой. Правда, американские труппы играют таких девять или десять спектаклей в неделю без всякого изменения в составе исполнителей. У нас же для главных исполнителей были дублеры, и каждому из вторых исполнителей давалось два спектакля отдыха.

(Среди членов Музыкальной студии были трое таких усердных, которые отказались даже от права на свободные спектакли в течение всей поездки. Это были Мария Грубэ, Попов и Рахманов.)

Нужно отдать справедливость артистам, они почти никогда не сбивались на так называемый халтурный тон. А каждый понедельник для них был новой премьерой. Каждая неделя кончалась субботой, воскресенье

обыкновенно уходило на переезд в другой город, в понедельник – первый спектакль в этом городе…

В отношении публики в каждом городе наблюдалась почти одна и та же картина. Руководителю В.И. Немировичу-Данченко приходилось приезжать в город за день-два или даже больше до приезда труппы. Начиналось с более или менее парадного ленча (дневного банкета), или от артистического клуба, или от какого-нибудь женского клуба, или даже от клуба спортсменов, или общества поэтов и писателей, или от какого-нибудь артистического кружка. Иногда был и дневной банкет, и какой-нибудь вечерний. Большей частью к этому присоединялись приглашения небольших частных кружков.

Больше всех в этом отношении везде проявляли гостеприимство женские клубы. Если в городе имелся постоянный оркестр, то непременно следовало приветствие от дирижера оркестра и его окружающих. Знаменитый Стоковский[307] (Филадельфия) распространил свое увлечение спектаклями Музыкальной студии, которые он видел в Нью-Йорке, даже до того, что в вечер первого представления перед началом спектакля сказал публике горячую речь. Иногда вся труппа приглашалась на концерт, или даже, как, например, в Чикаго, в знаменитый цирк с пятью аренами, или в Детройте – к осмотру знаменитого автомобильного завода Форда.

С непоколебимым постоянством шли и восторженные статьи театральных критиков, причем и здесь в каждом городе повторялся вопрос, какому критику следует присутствовать на спектакле: музыкальному или драматическому. И большей частью кончалось тем, что писали оба. Приветствия в смысле аплодисментов были решительно везде овационного характера. В этом отношении прочный громадный успех был несомненен.

Вся поездка чрезвычайно помогла развитию актерской техники у коллектива Музыкальной студии. И успех индивидуальный был у актеров очень большой. О Баклановой говорено выше. Ее имя стало очень большим в Америке. Прекрасный успех имел в Хосе Великанов. Но отличные отзывы газет были и у их дублеров – Абамелик и в особенности Остроумова, успех которого часто не уступал его товарищу. Играл Хосе и Пермяков. И удачно, несмотря на чисто лирические качества его голоса. Почти все члены Студии сделали огромный шаг вперед в вокальном отношении. Москвичи не узнают голосов Крутовой, Дудкиной; Сперанский, Саратовский, Кемарская, Горшунова, Ла-Туш, Дурасова, Художников – все приобрели уверенность, твердость звуков и приемов. Поэтому не удивительно, что успех был не только у драматических критиков, но

и у музыкальных. Много лестных отзывов выпало на долю Бакалейникова, дирижера. Его успех был очень большой. Успешно принимали и его дублера – Шведова.

Баратова в «Лизистрате» принимали как прекраснейшего комика, каким гордилась бы лучшая американская сцена. Такая оценка в разных выражениях повторялась много раз.

Отличный успех был у Полозовой в «Периколе». У Беляковой в «Лизистрате». Но наибольший успех везде и всегда выпадал на долю хора. Не только самая идея его, но и выполнение вызывало всегда восторженное отношение.

Коллектив вырос и окреп.

Маш. копия.
Музей МХАТ. Н.-Д. № 219. Ф. 4 14/9.

72

Речь Вл.И. Немировича-Данченко перед труппой Музыкальной студии на последнем собрании в Америке в 1926 году

6 мая 1926 г.
Нью-Йорк

Я считаю наше сегодняшнее собрание историческим. В каком смысле историческим – покажет будущее. Что это собрание последнее, после которого жизнь Студии будет воспоминанием, или оно стоит на границе новой жизни, – станет ясно через несколько месяцев, может быть, через год.

Но я хотел бы, чтобы оно было, во-первых, по своему тону достойно такого наименования и, во-вторых, по своему содержанию отвечало бы всему тому, чему Студия отдавала свои лучшие чувства и порывы в течение 6–7 лет. Надеюсь, что ничто мелкое и третьестепенное не засорит настроения нашего сегодняшнего собрания. Я думаю, что мне удастся очень легко внушить подобное настроение общему собранию.

Я думаю, что нет ни одного человека в Студии, который бы не носил в себе огромного чувства своей жизни, связанного с пребыванием его в Студии. У меня такое убеждение, что среди вас мало таких, которые думают, что проиграли от своего пребывания в Студии. Почти, наверное, каждый что-либо и проиграл: кто-то мог бы быть лучшим певцом в опере, кто-то в оперетте, кто-то – просто актером. Но моральные и художественные радости, заложенные в наши работы, были настолько громадны, душевны, так захватывали лучшие стороны наших артистических дарований, что заслоняли все карьерные и даже артистические потери.

Я хочу быть уверенным, что не пройдет несколько месяцев, может быть, год, и каждый осознает, что лучшее в жизни – это тот театр, о котором он мечтал эти 5–6 лет. У нас бывали споры о способе ведения дела. Но не надо забывать, что мы работали под давлением необходимости дать спектакль. Для того чтобы давать спектакль, мне необходимо было выработать из вас актеров. Вы теперь уже знаете, что без актера нет спектакля. Когда мы начинали нашу Студию, у нас из актеров была одна Бакланова, и мне пришлось даже приглашать готовых актеров не только для исполнения каких-то ролей, но даже в хор, чтоб они заслонили нашу неопытность.

Эта необходимость давать спектакль задерживала артистический рост каждого из вас в отдельности, но зато ничто так не сплачивало и не соединяло вас в коллектив, как именно эта необходимость. Мол, занятость, невозможность для меня отдать себя целиком Студии тоже вела к несколько медленному росту Студии. Те споры, которые велись о том, как вести дело, прекратились бы, как только студийцы стали бы актерами или я был бы свободен и целиком отдал бы себя Студии. Сейчас мы подошли к самому прекрасному нашему возрасту. Студия теперь то же, что женщина в 22–23 года или мужчина в 26–27. И в эту самую пору Студии не повезло. В последнюю минуту ей нанесен удар, который может оказаться смертельным.

Год назад Студия стояла перед теми же возможностями, что и теперь, у нее так же не было своего театра. И, может быть, этот год был большим благополучием, потому что, несмотря на все трудности, поездка эта все-таки расширила и обогатила ваши духовные кругозоры и дала возможность физического существования и оттянула физические затруднения на год.

Все знают, что была надежда получить театр. И я ставил вопрос своего пребывания в Художественном театре в этом случае ребром. Вы сами знаете, что для меня самым важным делом является создание нашего театра, а не работы в МХТ. К тому же с художественными задачами, поставленными в настоящее время стариками, я совершенно не согласен, и в этом отношении расхожусь со всеми стариками. Этот вопрос вообще очень интересен, интересен и для вас, но я на нем останавливаться сегодня не буду.

Я ждал театра. Но театра не было. В последнее время была надежда получить театр Корша. Эта возможность не исчезла, но она запаздывает.

Для меня было ясно: не будет театра – может быть, некоторые разойдутся, но ядро я сохраню. У меня есть мой Театр, мой неприкосновенный кабинет и зал К.О. Ну, стало быть, мы вернемся на положение, какое у нас было 5–6 лет тому назад. Как-то просуществуем: будет хор Художественного театра, приработаем 1–2 спектаклями в Экспериментальном

театре, может быть, где-нибудь еще – в Замоскворецком… поедем сыграть в Орехово-Зуево. Будем держаться, чтобы не распадаться. И в это же время будем делать новый спектакль и так продержимся до весны. Подождем театр… Кто знает, что будет весной; может быть, весной старики уедут в Лондон, куда их зовут, или в Ленинград, или вот они собираются в Японию… Мы сохранимся и, в конце концов, добьемся своего театра.

Я жил этой мечтой. Я получал блестящие предложения остаться в Америке, но я отклонял их, так как хотел сделать театр с вами.

Но я получил письмо от Луначарского о планах следующего года, из которого я увидел, что несколько лиц, уехавших со мной, из Театра выкидываются. Запахло какой-то местью. Я написал письма Станиславскому, Лужскому и Юстинову как заведующему финансовой стороной дела, письма очень горячие, очень настойчивые. Люди, уехавшие со мной, работали для театра много, некоторые очень давно – их нельзя выбрасывать. Так никогда не делалось в Художественном театре. Им надо дать год или 6 месяцев сроку, чтобы они как-нибудь и где-нибудь устроились. Я понимаю, у них там жесткие требования экономии, но все-таки так поступать нельзя.

Да, забыл сказать, что в письме Лужского сообщалось о готовящихся в будущем сезоне реформах. И Любицкий писал, что в следующем сезоне в помощь Лужскому, который один не может справиться, дают верховный Совет со Станиславским во главе. В совете этом, кроме того, Москвин, Качалов, Леонидов[308]…

Я писал, что прошу хор оставить за мной, что если бы даже Музыкальная студия распадалась, то Художественный театр не имеет права равнодушно пройти мимо, как это мог бы сделать Камерный театр или Театр Мейерхольда… В конце концов, кто знает, что бы было, если бы Студия не играла в Театре? Неужели надо доказывать, что работа Музыкальной студии непрерывно поддерживала внимание к Художественному театру, когда только ленивый не ругал его с успехом? Вспомните ту солнечную радость, которую принесла «Анго». Разве это было в Малом театре или в театре Корша? Или «Лизистрата» – разве она не имела очень большого влияния на театральную историю? И даже «Карменсита» – ведь когда будут говорить о [реформе, внесенной в оперное дело, *нрзб. – зачеркнуто*] ударе, который сделала «Карменсита», то кому же его припишут, как не Художественному театру.

Вот и я был уверен, что мне возвратят мой хор, я буду что-то репетировать, как репетировал «Пугачевщину», и в то же время буду заниматься с ядром.

Я получил на это телеграмму: исключение названных лиц решено. И даже мне не могут дать зал К.О., так как он нужен для драматических репетиций. Я не могу сказать, что я пережил, когда читал эту телеграмму. У меня вырвали из души все самое мне дорогое. Меня взяли за горло и приказали делать то, что они хотят. Надо знать мои отношения со стариками – сколько борьбы пришлось вынести мне за все годы существования Театра, сколько приходилось терпеть, сколько раз приходилось отказываться от осуществления своих художественных задач… Из телеграммы было ясно, что старики считают, Музыкальная студия – это змея, которую надо вырвать с корнем.

Надо вам сказать, что сейчас в московских театрах реакция махрово процветает, и особенно в Художественном театре. Я еще в Москве, перед отъездом, предрекал Лужскому: «Смотрите, не успею я доехать до Себежа, как вы возобновите “Мудреца”»[309]. А они теперь не только «Мудреца» играют, но возобновили даже «Дядю Ваню». Станиславский – Астров. Как сейчас помню: 16 лет тому назад я пришел в уборную Станиславского во время «Дяди Вани», и он с возмущением говорил мне: «Это позор, я как публичная девка замазываю свои морщины, чтобы играть Астрова!» А теперь, через 16 лет, оказывается, играть Астрова можно. Или Качалов – Глумов[310]! Конечно, их спасает их громадное мастерство…

А публика радуется, кончены все новшества, кончены все конструктивизмы, ставят старье, все идет по старине… И кого же ненавидеть, как не Музыкальную студию, которая одна из первых восстает против этого.

Ну и что же: сборы у них хорошие, потому они почувствовали силу, и благо Владимир Иванович далеко – можно работать в этом направлении.

Я ответил резкой телеграммой[311]. <…>

Кроме того, я послал отдельные телеграммы Станиславскому, Качалову, Москвину…

Я не ждал вполне положительного ответа, но Бертенсон оказался прозорливее меня, предсказав резко отрицательный ответ. И действительно, в ответ получилась телеграмма[312], в которой чувствовалась бешеная пена у рта и самое отрицательное отношение. Телеграмму эту подписали 12 человек, все старики, за исключением Халютиной[313], которая и в первый раз не согласилась с постановлением стариков и ушла. <…>

Все было кончено.

Вот к этому мы подошли теперь. Начинается новый период. Я составил телеграмму в Москву, которую сегодня отправлю. Вот она:

«Известие о лишении залы К.О. произвело на студию впечатление ошеломляющее. Не имея своевременно театра, Студия начала распадать-

ся. Зал К.О. был единственной возможностью сохранить ядро. Постановление 12 подписавшихся, упорное, жесткое, даже с отказом подождать моего скорого приезда, уничтожает Студию. Называть мое отношение к старикам презрительным можно только на почве пристрастия, подозрительности. Всегда высоко ценил 12 подписавшихся как артистов, многих любил как друзей, никогда не оскорблял презрением, даже расходясь в ближайших задачах театра. Но реальный удар, нанесенный мне, сильнее словесных обид. Вряд ли смогу забыть, простить. Будущее покажет, кто из нас прав и на ком ляжет ответственность за последствия. Еще на год остаюсь за границей»[314].

О том, что я буду делать, им не пишу, не их дело.

Теперь мой план.

Прежде чем говорить о нем, я прочитаю вам телеграмму, которую я посылаю Любицкому: «Возвращающиеся студийцы очень волнуются переходом. Все мои надежды сосредоточены на вас. Вследствие последних телеграмм стариков остаюсь за границей еще год. Если хотите быть мне верны, продолжайте работать для возвращения Студии будущем году. Вам предстоит громадная работа. Приезжайте в Бремен, там вам передадут деньги и мои инструкции. Устройте переезд возвращающихся, сохраните квартиры оставшихся временно за границей. Успокойте меня телеграммой о вашем согласии. Скажите Семашко[315], что буду Париже около 22-го. Анатолию Васильевичу [Луначарскому] и Колоскову готовлю обстоятельную телеграмму. Письменный доклад о всей поездке передадут Вам в Бремене».

Из телеграмм вы видите, что помириться с тем, что Студия зарезана, я не могу.

Начинается последняя глава.

Что может быть через год? Любицкий работает замечательно. Театра можно добиться, и есть на это большие шансы. Вы знаете, что театр Корша предлагался нам на условиях территориального соединения со Студией Станиславского. Я шел дальше и предполагал, что соединение будет не только территориальным. У нас труппа в 80 человек, и человек 20 из них отойдет. У них – человек 60 и с 20-ю из них можно расстаться…

Может быть, кто-нибудь из остающихся здесь и устроится блестяще. Но чтобы это были многие, – я не верю. И я думаю, что, если через год я скажу, что есть театр, есть художественный план, есть роли, работа, есть какое-то жалованье, достаточное для жизни, многие вернутся с удовольствием создавать свой театр.

Я думаю, что блестящие карьеры эфемерны. Вот вам Смирнов[316]. Он возвратился в Москву, дает концерты там, в других городах, а, в общем, делать ему там нечего. За границей устроиться нелегко, и потянутся все в Москву.

А кто знает, может быть, все устроятся хорошо и не захотят возвращаться. Что ж, тогда я скажу, что Музыкальная студия умерла и что этот год я провел у ее смертного одра.

Но может быть, она будет жива, и потому я хотел, чтобы каждый из вас в своем сердце сохранил уголок заветов Студии. Чтобы каждый в том деле, куда он пойдет, все же держал в своем сердце надежду, что наше дело не кончилось, чтобы каждый честно и порядочно провел этот год, честно и порядочно в смысле всяких отношений и к СССР, и к Студии, и к друг другу, и – я бы сказал – ко мне. Если каждый будет думать, что он вернется в СССР, в Музыкальную студию, то он будет нести бережно все эти свои чувства, как свечу, не потушенную от 12-ти Евангелий[317].

Я бы хотел, чтобы каждый думал, что он войдет в наш театр, в тот театр, который вы сами постановили назвать театром имени Владимира Ивановича Немировича-Данченко, чтобы все в течение этого года держали между собой связь. Год – это срок и громадный, и короткий, но все-таки это срок, достаточный для того, чтобы сделать много плохого.

Я бы хотел, чтобы каждый поддерживал имя Музыкальной студии. Она больна – и каждый, как часть ее тела, должен чувствовать ее боль. Вот вам цель – ведь жизнь вся у вас впереди.

Вот, в сущности, все, что я хотел сказать вам по отношению к будущему.

По отношению же к ближайшему настоящему – телеграмму Любицкому вы знаете. В ней указаны все мои заботы по отношению к возвращающимся и временно остающимся здесь.

Несмотря на все унижения, я хочу послать Лужскому следующее обращение: «Обращаюсь к вам с последней просьбой. Когда вы будете набирать сотрудников-певцов, выбирайте из тех, кто к вам придет из Музыкальной студии».

У меня есть планы относительно отдельных лиц, но я с ними буду говорить особо.

Все мои мысли – никого из вас не терять из глаз. Я бы просил вас всех всегда ставить меня в известность, не стесняясь никакими откровенными сообщениями. Пусть каждые 2 недели я буду получать эти 60 писем. Этим я буду питаться этот год.

С Наркомпросом я не ссорюсь и, оставаясь здесь, исполняю его другие задания.

Теперь о делах сегодняшнего дня. Я вас всех просил подписаться под письмом Турбину[318]. Я уверен, что вы даете свои подписи под этим обращением очень искренно. Уверен, что среди вас нет ни одного человека, который бы не сказал: «А все-таки хорошо, что мы провели здесь эти 10 недель и не уехали в марте в Москву. Амторг всячески пошел нам навстречу, одолжил нам денег, и за это ему еще может попасть. Эта бумага будет поддерживать его, если так случится».

Кроме того, я прошу вас как можно внимательнее оценить отношение Морриса Геста. Он потерял на нас, как он говорит, 60–50 тысяч. Может быть, это 40 или 30 тысяч, но он все-таки потерял. Говорят, что он теряет не свои деньги. Может быть. Но, начиная дело с нами, он рассчитывал нажить что-то… Говорят, что эта потеря для него мелкая, что «Миракль» дает ему большую прибыль еженедельно. Но как бы там ни было, на нас он потерял, а ходит торжествующе, и горд, что привез нас сюда и показал здесь наши спектакли. Когда я уезжал из Москвы, не было человека, который бы не говорил: «Вы знаете Морриса Геста, пока есть сборы, он хорош с вами. Как только сборов не будет, он с вами и здороваться не станет». За все эти 21 неделю не было решительно ничего, что оправдало бы эти предсказания. Вот это и нужно оценить. И на этом обеде, который он нам дает, я бы хотел, чтобы помимо моей речи была сказана речь каким-то вашим представителем.

Маш. копия.
Музей МХАТ. Н.-Д. № 218/1–2. Ф. 4 14/9.

КОММЕНТАРИИ

Вступительная статья

1 *Станиславский К.С.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 9: Письма. 1918–1938. М.: МХТ, 1999.

2 *Немирович-Данченко Вл.И.* Творческое наследие: В 4 т. / Сост., ред., коммент. и статья И.Н. Соловьевой. М.: МХТ, 2003; далее: *Немирович-Данченко.*

3 Письма О.С. Бокшанской Вл.И. Немировичу-Данченко: В 2 т. / Сост., ред., коммент. И.Н. Соловьевой; вступ. статья А.М. Смелянского. М.: МХТ, 2005.

4 *Радищева О.А.* Станиславский и Немирович-Данченко: История театральных отношений. 1917–1938. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999.

5 *Сбоева С.Г.* Таиров: Европа и Америка. Зарубежные гастроли Московского Камерного театра. 1923–1930. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2010; Московский Камерный театр в осмыслении русского зарубежья. 1922–1936: В 2 т. / Сост. С.Г. Сбоева. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2023.

6 «Даешь Европу, Мейерхольд!»: Гастроли ГосТИМа в Германии в 1930 г. / Публ., вступ. статья, перевод и коммент. В.Ф. Колязина // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. М.: Индрик, 2009. Вып. 4. С. 617–740.

7 Мейерхольд и Франция / Публ., вступ. статья и коммент. О.Н. Купцовой // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 4. С. 741–818; Мейерхольд и пресса русского зарубежья / Публ., вступ. статья и коммент. О.Н. Купцовой // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. М.: Индрик, 2014. Вып. 5. С. 682–791.

8 *Иванов В.В.* Русские сезоны театра «Габима». М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999.

9 *Марков Павел Александрович* (1897–1980) – выдающийся советский театровед, критик и режиссер. В 1925 г. приглашен Вл.И. Немировичем-Данченко в Художественный театр на позицию литературного консультанта, до 1948 г. и в 1955–1959 гг. – зав. лит. частью; зав. худ. частью Музыкального театра им. Вл.И. Немировича-Данченко в 1930-х гг.

10 Так Музыкальную студию в письме И.К. Алексееву [после 3 июня 1925 г.] назвал К.С. Станиславский (*Станиславский К.С.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 9: Письма. 1918–1938. М.: МХТ, 1999. С. 155).

11 *Комическая опера* (*К.О.*) – неофициальное название Музыкальной студии МХАТ; использовалось, как правило, во внутренней жизни Художественного театра. Зал К.О. – ныне не существующее репетиционное помещение, служившее для занятий артистов Музыкальной студии. Располагалось на уровне бельэтажа МХТ им. А.П. Чехова. Утрачено при перестройке театра в 1973–1987 гг.

12 *Радищева О.А.* Станиславский и Немирович-Данченко: История театральных отношений. 1917–1938.

13 Цит. по: Там же. С. 164.

14 *Бертенсон Сергей Львович* (1885–1962) – театральный деятель, литератор. Заведующий постановочной частью Государственных петроградских театров при Временном правительстве. В 1918 г. приглашен К.С. Станиславским и Вл.И. Немировичем-Данченко в Московский Художественный театр на должность секретаря дирекции, позднее занимал посты заведующего труппой и заместителя директора Музыкальной студии. Личный секретарь Немировича-Данченко в «голливудский» период его биографии (1926–1928). Письма и заметки того периода к Немировичу-Данченко вошли в книги К. Аренского «В Холливуде с Немировичем-Данченко. 1926–1927» (1964) и «Письма в Холливуд» (1968). После краткого возвращения в Ленинград в 1928 г. принял решение покинуть СССР. Работал в голливудской компании United Artists. Редактор книги М.А. Чехова «О технике актера».

15 *Леонидов Леонид Давыдович* (наст. фам. Берман; 1885–1983) – театральный деятель, импресарио. Инициатор гастролей группы артистов Художественного театра в Харькове, вошедшей в историю как Качаловская группа. С 1922 г. работал в Германии. Через него вел деловую переписку по вопросам гастролей Музыкальной студии в Европе и Америке С.Л. Бертенсон.

16 *Немирович-Данченко.* Т. 3. С. 20.

17 Там же. С. 19.

18 *Гест Моррис* (Гершоновиц Мойше; 1881–1942) – американский продюсер, организатор гастролей МХАТа (1923–1924) и Музыкальной студии (1926) в США. Деловой партнер Ф. Рэя Комстока, их бюро специализировалось на организации гастролей иностранных звезд и коллективов: кабаре Никиты Балиева «Летучая мышь» (1922), последнего тура Элеоноры Дузе (1923), «Миракля» Макса Рейнхардта (1924).

19 А.В. Луначарский – Вл.И. Немировичу-Данченко. 27 ноября 1924 г. – Наст. публ., док. 5.

20 Доклад Вл.И. Немировича-Данченко для А.В. Луначарского о поездке Музыкальной студии в Европу и Америку в 1925/26 гг. – Наст. публ., док. 71.

21 Там же.

22 Там же.

23 *Бертенсон С.Л.* Заметки по вопросам гастролей Музыкальной студии МХАТ в Америке. – РГАЛИ. Ф. 2484. Оп. 2. Ед. хр. 17. Л. 72–73. Декабрь 1924 г.

24 Доклад Вл.И. Немировича-Данченко для А.В. Луначарского о поездке Музыкальной студии в Европу и Америку в 1925/1926 гг. – Наст. публ., док. 71.

25 Там же.

26 Там же.

27 Там же.

28 *Sächsische Arbeiterzeitung* – социал-демократическая марксистская газета, издаваемая в Германии (Лейпциг) в 1922–1933 гг.

29 [*Б. а.*] У Отто Клемперера // Красная газета. 1925. № 290, 18 дек. Веч. вып. С. 4. *Клемперер Отто* (Klemperer Otto; 1885–1973) – немецкий дирижер. В тот период – музыкальный руководитель Oper Köln (1917–1924) и государственного оркестра Hessisches Staatstheater Wiesbaden (1924–1927). Руководитель Krolloper в Берлине (1927–1931). Включал в свой репертуар как произведения классиков, так и новые сочинения. Показательно его руководство Krolloper: за 4 года в репертуар вошли сочинения А. Шёнберга, Э. Кшенека, П. Хиндемита, И. Стравинского, Л. Яначека, спектакли ставили Г. Грюндгенс, Х. Курьель и Ю. Фелинг, а оформляли – Э. Дюльберг, К. Неер, Л. Мохой-Надь, Т. Отто, О. Шлеммер и Д. де Кирико.

30 *Сейлер Оливер Мартин* (1887–1958) – американский критик и публицист. После визита в СССР (1917–1918) написал книги «Россия: белая или красная» (Boston: Little, Brown and Company, 1919) и «Русский театр в годы революции» (Boston: Little, Brown and Company, 1920, второе издание под названием «Русский театр», 1922). Более двадцати лет был совладельцем фирмы по рекламе шоу-бизнеса. В числе его клиентов был Моррис Гест, вместе с которым Сейлер выступил организатором

гастролей МХАТа (1923–1924) и Музыкальной студии (1926) в США. Редактор сборников «Русские пьесы из репертуара Московского Художественного театра» (1923, 1924), «Пьесы из репертуара Элеоноры Дузе» (1923), «Макс Рейнхардт и его театр» (1924) и «Пьесы из репертуара Музыкальной студии МХТ» (1925) и автор монографий «Наш американский театр» (1923), «Московский Художественный театр изнутри» (1925) и «Бунт в искусстве» (1930), выходивших в Нью-Йорке в издательстве «Брентано».

31 Братья *Селдес Джордж* (Seldes George; 1890–1995) – американский журналист-расследователь, редактор и критик и *Селдес Гилберт* (Seldes Gilbert; 1893–1970) – американский писатель и художественный критик.

32 *Рабинович Исаак Моисеевич* (1894–1961) – сценограф. В 1926–1930 гг. – профессор ВХУТЕМАСа. В Музыкальной студии оформил спектакли «Лизистрата» (1923), «Карменсита и солдат» (1924). Был приглашен к участию в Международной выставке в Париже.

33 Доклад Вл.И. Немировича-Данченко для А.В. Луначарского о поездке Музыкальной студии в Европу и Америку в 1925/26 гг. – Наст. публ., док. 71.

34 *Даунс Эдвин Олин* (Downes Edwin Olines; 1886–1955) – влиятельный американский музыкальный критик. Многолетний автор газеты «Нью-Йорк Таймс».

35 Цит. по: Доклад Вл.И. Немировича-Данченко для А.В. Луначарского о поездке Музыкальной студии в Европу и Америку в 1925/26 гг. – Наст. публ., док. 71.

1

36 Так указано в заглавии документа. Вероятнее всего, это черновик официального письма.

37 *Херст Уильям Рэндольф* (1863–1951) – американский медиамагнат, основатель холдинга Hearst Corporation.

2

38 *«Миракль»* – спектакль-мистерия без слов Макса Рейнхардта (1911) по пьесе К. Фольмеллера (по мотивам «Сестры Беатрисы» М. Метерлинка). С 1924 г. гастролировал по городам США.

39 *Балиев Никита Федорович* (Балян Мкртич; 1877–1936) – актер, режиссер, конферансье, основатель и директор легендарного московского

театра-кабаре «Летучая мышь». В данном письме речь идет о втором гастрольном туре труппы в США – с 14 января по 7 марта 1925 г. Гастрольной площадкой стал 49th Street Theatre на Бродвее.

40 *Южный (Рейтер) Яков Давидович* (1883–1938) – актер, конферансье. Создатель театра миниатюр «Синяя птица» (Берлин, 1921). Гастроли в Нью-Йорке проходили с 29 декабря 1924 г. по 7 марта 1925 г. в помещении Frolic Theatre. Было дано 80 представлений.

41 Гастроли Музыкальной студии в Ленинграде прошли с 4 по 30 сентября 1925 г. на сцене Большого драматического театра.

3

42 *Коган Александр Эдуардович* (1878–1949) – журналист и редактор. Основатель издательства «Русское искусство» в Берлине. Издатель журнала «Жар-птица».

43 *«Жар-птица»* – литературно-художественный журнал русской эмиграции, издававшийся в Берлине и Париже (1921–1926). Die Woche («Неделя», «Вохе») – немецкоязычный еженедельный журнал, выходивший в Берлине в 1899–1944 гг.

44 *…привлечь А.Э. к изданию Souvenir Book?* – К гастролям Музыкальной студии в Америке была издана специальная 28-страничная брошюра с цветными иллюстрациями. Коган в подготовке не участвовал.

45 Об отношении немецкого и австрийского актера *Александра Моисси* (1879–1935) к Художественному театру можно судить по заметке, написанной им по случаю 30-летия театра: «…Создание Немировича-Данченко и Станиславского – Художественный театр – продолжает существовать, живет, живет, живет… Чудесное, прекрасное творение преодолело все, утвердилось в новом мире – живое, движущее, пульсирующее… <…> Триумф театра, заслуженный в Берлине в 1906 году, в настоящее время закреплен, усилен, превзойден: по всему континенту ему воспевают гимны – в Вене, Париже, Лондоне, даже в Нью-Йорке, даже в Азии» (Красная нива. 1928. № 44. С. 3; номер посвящен тридцатилетнему юбилею МХАТа, текст А. Моисси помещен без названия в подборке «Голоса Запада»).

4

46 *Спевак Сэмюэль* (Spewack Samuel; 1899–1971) – американский писатель, журналист, драматург. В 1918–1926 гг. – корреспондент газеты «Нью-Йорк Таймс» в Москве и Берлине.

47 *Бакланова-Цоппи Ольга Владимировна* (1893–1974) – актриса и певица (меццо-сопрано), примадонна Музыкальной студии. С 1912 г. – в труппе МХТ. В 1919–1926 гг. – в Музыкальной студии. Роли-партии: Ланж («Дочь Анго»), Перикола («Перикола»), Лизистрата («Лизистрата»), Карменсита («Карменсита и солдат»), Зарема («Бахчисарайский фонтан»). По окончании гастролей Музыкальной студии осталась в США, где начала карьеру актрисы немого кино в Голливуде. Снималась у М. Штиллера и Дж. фон Штернберга.

48 *Великанов Иван Иванович* (1890–1971) – тенор. В 1923–1926 гг. – в Музыкальной студии. По окончании гастролей остался в США. Из малочисленных источников известно, что он продолжил выступать на оперной сцене и участвовал в американской премьере оперы Д.Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» (партия Зиновия Борисовича, дирижер – А. Родзиньский, Кливленд, 1935). Преподавал в Школе Хартта Хартфордского университета. Одной из учениц была Т. Штих-Рэндалл (лирическое сопрано, 1927–2007).

49 *Бакалейников Владимир Романович* (1884–1953) – альтист, дирижер, композитор, педагог. Дирижер Театра музыкальной драмы (Петроград, 1914–1916), Музыкальной студии (1920–1926). Преподаватель Петроградской (1918–1920) и Московской (1920–1924) консерваторий. С 1926 г. жил и работал в Америке: по приглашению дирижера Ф. Райнера стал его ассистентом и концертмейстером группы альтов в Симфоническом оркестре Цинциннати (1927–1937). Музыкальный руководитель Питтсбургского симфонического оркестра (1948–1952). Один из первых учителей выдающегося дирижера Л. Маазеля (1930–2014).

50 *Эфрос Н.Е.* Московский Художественный театр. 1898–1923. М.: Гос. изд-во, 1924.

51 Московский Малый театр. 1824–1924. М.: Гос. изд-во, 1924.

52 Вероятно, *Вендблад Рудольф* (Wendbladh Rudolf; 1892–1968) – шведский актер.

53 Премьера «Гамлета» с М.А. Чеховым в заглавной роли состоялась 20 ноября 1924 г. на сцене МХАТа Второго.

5

54 *Луначарский Анатолий Васильевич* (1875–1933) – государственный деятель, писатель, публицист, искусствовед. Первый народный комиссар просвещения РСФСР (1917–1929).

55 *Экскузович Иван Васильевич* (1882–1942) – театральный деятель. В 1918–1928 гг. – заведующий подотделом петроградских государственных театров при Наркомпросе. В 1924–1928 гг. одновременно управляющий академическими театрами Москвы и Ленинграда и директор ленинградских академических театров.

7

56 *Century Theatre* (первоначально – New Theatre) – театральное здание в Нью-Йорке на 62-й улице Сентрал-парк Вест. Открыт в 1909 г., из-за плохой акустики и неудобного расположения снесен в 1930 г.

57 *Любицкий Юлий Лазаревич* (1889–1949) – театральный деятель, администратор Музыкальной студии. В 1919–1924 гг. – администратор МХАТа Второго.

58 *К.Ю.* – скорее всего *Юнг Клара Марковна* (Хая-Рися Шпиколицер; 1876–1951) – артистка оперетты и эстрады.

59 *Тихонов Александр Николаевич* (псевд. Серебров; 1880–1956) – писатель, один из основателей издательства «Всемирная литература».

60 Вероятно, *Винклер Александр Адольфович* (Winkler Alexander; 1865–1935) – композитор, музыкальный критик и педагог.

8

61 *Коллектив русской народной песни* Музыкальной студии. Руководитель – А.И. Третьякова.

62 *Вокальный квартет Музыкальной студии* в составе теноров И.В. Звигунова, М.М. Попова и басов С.Ф. Федорова, П.Г. Игнатьева.

9

63 *Кемарская Надежда Федоровна* (1898–1984) – оперная певица и режиссер. В 1922 г. поступила в Музыкальную студию. С 1926 г. – в труппе Музыкального театра им. Вл.И. Немировича-Данченко, с 1941 г. – объединенного Московского музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. Карьеру певицы окончила в 1950 г. и перешла на позицию режиссера-педагога.

64 *Лосский Владимир Аполлонович* (1874–1946) – оперный певец, бас, режиссер и педагог. Входил в труппу как Музыкальной студии (1920–1926), так и Большого театра СССР (солист в 1906–1918 и 1920–1928 гг.; режиссер в 1909–1918, 1934–1936, 1943–1946 гг.; заведующий оперной труппой в 1917–1918, 1920–1928 гг.).

65 *Петри Эгон* (Petri Egon; 1881–1962) – немецкий пианист. Первый зарубежный пианист, приехавший на гастроли в СССР (1923).

10

66 Пражская группа МХТ образовалась путем разделения Качаловской группы – часть артистов вернулась в СССР, часть после гастролей в Праге осталась там. Отделившейся группой руководили М.Н. Германова и Н.О. Массалитинов.

67 *Künstlertheater* – частный театр в Берлине. Располагался на Budapester Straße 35. Уничтожен взрывом бомбы в 1943 г.

68 *Хельм Гуго* (Helm Hugo; 1884–1943) – голландский импресарио. Погиб в Аушвице.

11

69 *Шифман Арнольд* (Szyfman Arnold; 1882–1967) – польский режиссер и театральный деятель. Основатель и директор частного (до 1945 г.) Teatr Polski. В 1915–1918 и 1939–1945 гг. директор Teatr Wielki – Opera Narodowa. В 1950–1965 гг. руководил реконструкцией этого здания, разрушенного во время войны.

70 *Румянцев Николай Александрович* (1874–1948) – врач, актер, театральный деятель. В МХТ с 1902 г., играл второстепенные роли, впоследствии переключился на административную деятельность. Заведовал административно-финансовой частью Музыкальной студии. По окончании гастролей студии в 1926 г. остался в США.

71 *Массалитинов Николай Осипович* (1880–1961) – актер, режиссер, педагог. Артист МХТ с 1907 г. В 1919 г. Массалитинов оказался в составе Качаловской группы, в Советскую Россию не вернулся. Играл в Пражской группе МХТ, возглавляемой М.Н. Германовой. С 1925 г. работал в Болгарии как режиссер и преподаватель системы К.С. Станиславского.

72 Вероятно, *Михайлов Владимир Михайлович* (наст. фам. Лопатин; 1861–1935) – артист МХАТа в 1912–1935 гг. Принимал участие также в спектаклях Музыкальной студии.

12

73 Уникальный для своего времени кинотеатральный комплекс Princesse-Schouwburg в Гааге по адресу Princessegracht, 14. Разбомблен 3 марта 1945 г.

74 Гастроли не состоялись.

75 Князь *Сумбатов Александр Иванович* (псевд. Южин; 1857–1927) – актер, драматург, театральный деятель. Служил в Малом театре с 1882 г. (с 1909 – управляющий труппой, с 1918 – председатель Совета, с 1919 – председатель дирекции, с 1923 – директор, с 1926 – почетный директор). Один из старейших и ближайших друзей Вл.И. Немировича-Данченко. В связи с болезнью сердца последние два года жизни выезжал на лечение в Европу с разрешения А.В. Луначарского.

13

76 *«Нойе Фрайе Прессе»* (Neue Freie Presse) – газета, издававшаяся в Вене (1864–1939). Предмет статьи и авторство установить не удалось.

77 В электронном архиве *«Нью-Йорк Таймс»* статью С.Л. Бертенсона обнаружить не удалось.

78 Александр Моисси дважды приезжал в СССР – в 1924 и 1925 гг. По окончании гастролей 7 января 1925 г. во МХАТе был дан прощальный вечер: сцены из «Гамлета» артист играл с О.Л. Книппер-Чеховой, А.К. Тарасовой и В.Л. Ершовым, сцену из «Живого трупа» – с В.А. Орловым.

79 Московский Художественный театр Второй (МХАТ 2-й) – драматический театр, существовавший в Москве в 1924–1936 гг. в здании Шелапутинского театра (ныне здание РАМТ). Образован в сентябре 1924 г. из Первой студии. Художественные руководители – М.А. Чехов (1924–1928), И.Н. Берсенев (1933–1936). В 1928–1931 гг. главным режиссером театра (неофициально) был Б.М. Сушкевич. Постановлением Политбюро ЦК ВКП(б) от 27 февраля 1936 г. театр был закрыт.

80 *Рейнхардт Макс* (Reinhardt Max; 1873–1943) – немецкий режиссер, актер и театральный деятель.

81 *Болеславский Ричард Валентинович* (Bolesławski (Srzednicki) Ryszard, наст. фам. Стржезницкий; 1889–1937) – русский и американский актер польского происхождения, режиссер театра и кино, преподаватель актерского мастерства. В 1908–1919 гг. – в труппе МХТ. Покинул Россию в 1919 г. За границей присоединился к Качаловской группе. В 1923 г. сотрудничал с МХТ во время их гастролей в Нью-Йорке.

82 *Раич Иво* (Raić Ivo; 1881–1931) – хорватский актер, режиссер и театральный деятель.

14

83 *Бир Рудольф* (Beer Rudolf; 1885–1938) – австрийский театральный актер и режиссер, профессор. В разные годы возглавлял Городской те-

атр Брно (Městské divadlo Brno, 1918–1921), венские Раймунд-театр (Raimundtheater, 1921–1924) и Народный театр (Volkstheater, 1924–1932). Основной репертуар состоял из произведений Л. Пиранделло, А. Шницлера, Ф. Ведекинда, Ф. Брукнера, Г. Кайзера. В 1933–1938 гг. руководил венским театром Neue Theater in der Scala. Президент Ассоциации австрийских театральных режиссеров. Почетный житель Вены (1930). Окончил жизнь самоубийством 9 мая 1938 г., во время аншлюса Австрии.

15

84 *Гремиславский Иван Яковлевич* (1886–1954) – театральный художник, технолог. В гастрольных поездках коллективов МХАТа адаптировал декорации спектаклей под возможности предоставляемой им сцены. С 1926 г. – заведующий постановочной частью МХАТа. Сын Я.И. Гремиславского.

85 *Сахаров Михаил Алексеевич* (1869–1961) – театральный фотограф, «художник светописи», по собственному определению. Сотрудничал с Художественным театром со дня его основания.

86 *Брентано Артур* (Brentano Arthur; 1858–1944) – владелец сети книжных магазинов в США, а также издательства, печатавшего книги Сейлера.

87 «Олимпик» (англ. *Olympic*) – трансатлантический лайнер компании White Star Line.

18

88 *Кугульский Семен Лазаревич* (также Кегульский, наст. фам. Кегулихес; 1862–1954) – журналист и издатель.

89 *Как прошли гастроли «Габимы», организованные Рейнфельдтом?* – фраза, требующая отдельного научного исследования. Удивляет постановка вопроса – как о свершившемся событии. «Габима» выехала в Европу лишь в 1926 г. При этом члены правления «Габимы» начали готовиться к возможным гастролям театра по СССР, Европе и Северной Америке еще с 1923 г. Позже, в 1927 г., автор этого письма Л.Д. Леонидов стал импресарио европейских гастролей «Габимы».

Рейнфельдт Иван Михайлович – музыкант, «оркестровый работник», впоследствии сотрудник Центрального комитета профессионального союза работников искусства (ЦЕКРАБИС), заведующий посредническими бюро по найму и распределению актеров и других театральных работников (ПОСРЕДРАБИС) Народного комиссариата труда (НКТ)

СССР. В 1925 г. был командирован в Берлин для установления творческих связей с Германией.

90 Работу над книгой «Моя жизнь в искусстве» К.С. Станиславский начал в 1923 г. во время гастролей Художественного театра по Европе и Америке. В первой редакции (на английском языке) она была окончена в феврале и издана в мае 1924 г.

91 *Гзовская Ольга Владимировна* (1883–1962) – актриса. В 1910–1917 гг. – в Художественном театре. В 1920 г. эмигрировала в США. Во время гастролей МХТ в США К.С. Станиславский безуспешно просил актрису вернуться на «разовые» для исполнения Мирандолины в спектакле «Хозяйка гостиницы».

Койранский Александр Арнольдович (1884–1968) – литератор, художник и критик. С 1919 г. – в эмиграции. С 1922 г. обосновался в США. Во время гастролей Художественного театра оказывал К.С. Станиславскому услуги помощника режиссера, переводчика и гида. Преподавал в American Laboratory Theatre курс истории сценографии и театрального костюма «Стили и эпохи». Автор перевода на английский язык термина «переживание» как Living Through.

92 *Рубинштейн Борис Николаевич* (1880–1944) – руководитель издательства И.П. Ладыжникова в Берлине. Погиб в Аушвице.

93 *Кнебель Иосиф (Осип) Николаевич* (1854–1926) – российский книгоиздатель. С 1925 г. – заведующий издательством Третьяковской галереи. Отец режиссера и актрисы М.О. Кнебель.

94 *Левитан Иосиф Давыдович* (1894–1976) – юрист, журналист, книгоиздатель. В 1920–1938 гг. жил в Берлине. Член Союза русской присяжной адвокатуры в Германии. Управляющий издательством И.П. Ладыжникова (1921–1926). В 1938 г. переехал в Париж, с 1940 г. в США.

95 Вероятно, *Финн Константин Яковлевич* (1904–1975) – драматург.

19

96 *Мордкин Михаил Михайлович* (1880–1944) – танцовщик, балетмейстер, педагог. По окончании Московского театрального училища служил в Большом театре (1900–1910, 1912–1918). Гастролировал за рубежом. С 1924 г. жил в США.

97 *Бокшанская Ольга Сергеевна* (1891–1948) – секретарь дирекции МХАТа. С 1919 г. – личный секретарь Вл.И. Немировича-Данченко.

98 *Веллер* – неуст. лицо.

20

99 Вероятно, *Булгакова Варвара Петровна* (1899–1977) – актриса МХАТа, супруга Булгакова Льва Николаевича (1888–1948), также артиста МХАТа. После 1924 г. чета жила в Нью-Йорке.

100 *Элерт Конрад* (Elert Konrad; 1901–1930) – немецкий журналист и художник.

101 Здесь в названии ошибка: в те годы в Берлине издавался еженедельник Sport im Bild (букв. «Спорт на картинке»). Несмотря на название, отсылающее к спортивной тематике, издание одинаково уделяло внимание новостям спорта, общества и театра. Речь идет о статье: *Elert K.* Entfesseltes Theater // Sport im Bild. Berlin – Wien – Deutsch. 1925. Nr. 5. S. 284.

102 *Цинау Освальд* (Zienau Oswald; 1893–1956) – немецкий журналист. До 1933 г. – корреспондент различных немецких газет в Москве, после возвращения в Германию в 1934 г. преследовался гестапо. В 1943 г. бежал в Швейцарию. В 1944–1945 гг. – член временного руководства движения «Свободная Германия» в Швейцарии. В послевоенное время – редактор крупнейшего немецкого информационного агентства Deutsche Presse-Agentur GmbH.

21

103 О гастролях «Кривого зеркала» в Польше А.А. Кашина-Евреинова вспоминала: «…представители советского посольства встретили труппу уже на вокзале, что было сразу же отмечено в прессе и навлекло на “Кривое зеркало” недоброжелательное отношение варшавского общественного мнения, относившегося крайне враждебно ко всему “советскому”. Кугель потребовал, чтоб Евреинов и Холмская, его [Кугеля] жена и официальная владелица “Кривого зеркала”, поехали бы с визитом к советскому послу. Все это, вместе взятое, создало из приезда театра выступление скорее политическое, нежели артистическое. <…> Спектакль прошел плохо. Пресса у него была скверная. Премьера же чуть не вызвала политический скандал, так как советский посол т. Войков, сидевший в ложе рядом со сценой, послал всем артистам по букету вызывающих ярко-красных роз» (*Кашина-Евреинова А.А.* Н.Н. Евреинов в мировом театре XX века. Париж: Les Éd. réunis, 1964. С. 24, 26).

104 Ныне Щецин.

23

105 Северо-Американские Соединенные Штаты.

106 Вероятно, *Ходоровский Иосиф Исаевич* (1885–1938) – государственный деятель. В 1922–1928 гг. – заместитель наркома просвещения РСФСР. Репрессирован.

107 *Колосков Григорий Алексеевич* (1893–1936) – государственный деятель, заместитель управляющего Государственными академическими театрами. В 1925–1926 гг. – директор Большого театра. Репрессирован.

108 *Подобед Порфирий Артемьевич* (1886–1965) – управляющий делами МХАТ, актер и режиссер кино.

24

109 *Комиссаров Михаил Герасимович* (1877–1929) – один из пайщиков-вкладчиков МХТ. Член ЦК партии кадетов. После революции работал в бухгалтерии театра.

110 *Баратов Леонид Васильевич* (1895–1964) – артист, режиссер. В 1918–1920 гг. – актер Студии Е.Б. Вахтангова. В 1920–1922 гг. – актер Второй студии. В 1922–1931 гг. – актер и режиссер Музыкальной студии (с 1926 г. Музыкальный театр им. Вл.И. Немировича-Данченко). В 1931–1936 и 1944–1956 гг. – режиссер Большого театра, в 1944–1949 гг. – главный режиссер. В 1936–1938 гг. – режиссер Свердловского театра оперы и балета им. А.В. Луначарского. В 1938–1943 гг. – режиссер Ленинградского государственного академического театра оперы и балета им. С.М. Кирова. В 1950–1959 гг. – главный режиссер Московского музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. В 1947–1964 гг. – профессор ГИТИСа.

111 *Остроумов Сергей Михайлович* (1888–1943) – тенор. В 1912 г. окончил юридический факультет Московского университета. Обучался музыке частным образом. С 1913 г. пел в частных московских оперных театрах. В 1924–1925 и 1935–1943 гг. – солист Большого театра. В 1925–1935 гг. – в Музыкальном театре им. Вл.И. Немировича-Данченко.

112 *Белякова Лидия Степановна* (1896–1984) – сопрано, артистка Музыкальной студии (1920–1926). В 1926–1941 гг. – в Музыкальном театре им. Вл.И. Немировича-Данченко. В 1941–1949 гг. – в Московском музыкальном театре им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. Роли-партии: Ланж («Дочь Анго»), Лизистрата («Лизистрата»), Клеопатра («Египетские ночи»). Супруга искусствоведа и критика Павла Новицкого (1888–1971).

113 *Абамелик Евгения Васильевна* (1896–1980) – меццо-сопрано, артистка вокальной части МХАТа (1919–1926). С 1926 г. – в Музыкальном театре им. Вл.И. Немировича-Данченко. Роли-партии: Ланж, Делона («Дочь Анго»), Старуха («Лизистрата»), Карменсита («Карменсита и солдат»), Старая цыганка («Алеко»), Зарема («Бахчисарайский фонтан»).

114 *Полозова Нина Александровна* (в замуж. Остроумова; 1894–1974) – меццо-сопрано, артистка Музыкальной студии (1920–1926). В 1926–1941 гг. – в Музыкальном театре им. Вл.И. Немировича-Данченко. Роли-партии: Ланж, Бабетта, Цидализа, Делона («Дочь Анго»), Перикола, Сестры / Содержательницы кабачка («Перикола»), Коринфянка («Лизистрата»), Карменсита («Карменсита и солдат»), Зарема («Бахчисарайский фонтан»). В 1941–1951 гг. – солистка Большого театра СССР.

115 *Гундобина-Трушникова Елизавета Ивановна* (1890–1969) – меццо-сопрано, артистка вокальной части МХАТа (1918–1926). Из старинного рода муромских купцов. В 1927–1941 гг. – в Музыкальном театре им. Вл.И. Немировича-Данченко. Роли-партии: Амаранта, Эрбелен («Дочь Анго»), Лизистрата, Колоника, Старуха («Лизистрата»). В 1941–1958 гг. – в Московском музыкальном театре им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко.

116 *Дурасова-Изралевская Нина Николаевна* (1897–?) – меццо-сопрано, артистка Музыкальной студии (1919–1926). Роли-партии: Эрбелен, Цидализа, Делона, Амаранта («Дочь Анго»), Сестры / Содержательницы кабачка («Перикола»), Колоника («Лизистрата»). В дальнейшем артистка вокальной части МХАТа.

117 *Саблукова Анна Васильевна* (1900–1973) – меццо-сопрано, артистка вокальной части МХАТа (1919–1926). Роли-партии: Бабетта, Делона («Дочь Анго»), Сестры / Содержательницы кабачка («Перикола»), Каллика («Лизистрата»), Старуха Доротея («Карменсита и солдат»). По окончании гастролей осталась в США.

118 *Аленева Ксения Александровна* (1893–1977) – меццо-сопрано, артистка Музыкальной студии (1924–1926). В 1919–1921 и 1925–1931 гг. – ведущая артистка БДТ. В 1934–1941 гг. – в Театре им. Ленсовета.

119 *Дудкина Клавдия Алексеевна* (1896–1974) – сопрано, артистка Музыкальной студии (1920–1926). В 1926–1928 гг. – в Музыкальном театре им. Вл.И. Немировича-Данченко. Роли-партии: Француженка («Перикола»), Поющая о матери Хосе («Карменсита и солдат»).

120 *Крутова Надежда Вячеславовна* (1896–?) – артистка Музыкальной студии (1922–1926). В 1926–1927 гг. – в Музыкальном театре им. Вл.И. Немировича-Данченко.

121 *Горшунова Галина Николаевна* (1900–1973) – сопрано. В 1919–1933 гг. – в Оперной студии (затем Оперный театр) им. К.С. Станиславского. Одна из первых исполнительниц партии Татьяны в легендарной постановке К.С. Станиславского оперы П.И. Чайковского «Евгений Онегин». Участвовала в двух спектаклях Музыкальной студии: «Дочь Анго» (роль-партия Клеретты Анго) и «Карменсита и солдат» (Цыганка).

122 *Лисецкая-Петрова Анна Генриховна* (1897–?) – артистка Музыкальной студии. По окончании гастролей осталась в США.

123 *Ла-Туш Вероника Карловна* (1896–1984) – высокое меццо-сопрано, артистка Музыкальной студии (1920–1926). С 1926 г. – в ансамбле Музыкального театра им. Вл.И. Немировича-Данченко. Роли-партии: Ланж, Эрбелен, Цидализа («Дочь Анго»), Француженка («Перикола»), Земфира («Алеко»), Баронесса Шампильи («Соломенная шляпка»), Кармела («Девушка из предместья»), Анита («Джонни»), Жилина («Тиль Уленшпигель»), Луиза («Корневильские колокола»), Аннина («Травиата»).

124 *Шаврова-Кочеткова Тамара Борисовна* (1898–?) – артистка Музыкальной студии. Роли-партии: Герсилья («Дочь Анго»), Сестры / Содержательницы кабачка («Перикола»), Девочка («Карменсита и солдат»). По окончании гастролей осталась в США. Снималась в кино.

125 *Билевич Вера Николаевна* – артистка Музыкальной студии. По окончании гастролей осталась в США.

126 *Фатова* (в замуж. *Бакалейникова*) *Юлия Сергеевна* (1898–1965) – артистка Музыкальной студии. По окончании гастролей осталась в США вместе со своим мужем В. Бакалейниковым (см. коммент. 49).

127 *Преваль Регина Станиславовна* (1889–1979) – артистка вокальной части МХАТа (1919–1956).

128 *Сперанский Мисаил Семенович* (1896–?) – тенор, артист Музыкальной студии.

129 *Саратовский Петр Саввич* (1890–1964) – бас-баритон, артист Музыкальной студии. Роли-партии: Офицер («Дочь Анго»), Кинезий («Лизистрата»), Матадор Лукас («Карменсита и солдат»), Алеко («Алеко»). В 1941–1957 гг. – главный режиссер Московского цыганского театра «Ромэн».

130 *Камерницкий Дмитрий Владимирович* (1897–1972) – бас-баритон, артист Музыкальной студии (1919–1926). В 1926–1940 гг. – артист и режиссер Музыкального театра им. Вл.И. Немировича-Данченко. Репертуар: Лариводьер, Лушар, Офицер («Дочь Анго»), Вице-король Дон Андреас де Рибейра, Дон Мигель де Панательяс, Герцог д'Акапулько («Перикола»), Адъютант («Карменсита и солдат»), Юноша («Египетские ночи»). В 1940–1941 гг. – художественный руководитель Театра оперы и балета в Душанбе. В 1943–1946 гг. – главный режиссер Белорусского театра музыкальной комедии.

131 *Попов Михаил Митрофанович* (1896–1956) – тенор, артист и секретарь художественно-административного совета Музыкальной студии. Роли-партии: Пикильо («Перикола»), Ремендадо («Карменсита и солдат»).

132 *Рахманов Семен Федорович* (1881 – после 19 сентября 1933) – баритон, артист Музыкальной студии (1920–1926). В 1926–1933 гг. – в Музыкальном театре им. Вл.И. Немировича-Данченко. Роли-партии: Лариводьер, Офицер («Дочь Анго»), Вице-король Дон Андреас де Рибейра, Граф Панательяс («Перикола»), Пробулос («Лизистрата»), Критон-эпикуреец («Египетские ночи»). Репрессирован. Известно письмо Вл.И. Немировича-Данченко Г.Г. Ягоде от 21.09.1933 г. с просьбой освободить артиста. Дальнейшая судьба неизвестна.

133 *Ягодкин Иван Сергеевич* (1891 – не ранее 1977) – характерный тенор, артист вокальной части МХАТа (1919–1926). В 1926–1941 гг. – артист Музыкального театра им. Вл.И. Немировича-Данченко. Роли-партии: Помпоне («Дочь Анго»), Пикильо, Терапот («Перикола»), Ремендадо, Мальчик («Карменсита и солдат»).

134 *Гвиниев Гавриил Гавриилович* (наст. фам. Гвиниашвили; 1892–1961) – режиссер, педагог, актер. В 1912 г. окончил музыкально-драматическое отделение при Московском филармоническом обществе. В 1922–1926 гг. – в Музыкальной студии, в 1926–1927 – в Музыкальном театре им. Вл.И. Немировича-Данченко. В 1929–1931 и 1948–1949 гг. – главный режиссер Батумского театра. В 1949–1955 гг. – режиссер Тбилисского русского драматического театра им. А.С. Грибоедова.

135 *Игнатьев Петр Георгиевич* (1889–?) – бас, артист Музыкальной студии (1920–1926). Роли-партии: Полковник («Карменсита и солдат»), Старый цыган («Алеко»). По окончании гастролей остался в США.

136 *Горюнов Михаил Дмитриевич* (1889–1969) – артист вокальной части МХАТа (1919–1926). После 1926 г. служил заведующим костюмерной

частью Музыкального театра им. Вл.И. Немировича-Данченко. Репрессирован.

137 *Звигунов Иван Васильевич* (1887–1963) – артист вокальной части МХАТа (1919–1926). В 1928 г. покинул коллектив Музыкального театра им. Вл.И. Немировича-Данченко.

138 *Коренев Евгений Вячеславович* (1899–1978) – бас, артист Музыкальной студии (1920–1926). С 1926 г. – в труппе Музыкального театра им. Вл.И. Немировича-Данченко. Роли-партии: Лушар, Трениц («Дочь Анго»), Дон Педро де Химойоза, Герцог д'Акапулько («Перикола»), Адъютант («Карменсита и солдат»), Гирей («Бахчисарайский фонтан»). В 1941–1952 гг. – в Московском музыкальном театре им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко.

139 *Немирович-Данченко Михаил Владимирович* (1894–1962) – приемный сын Вл.И. Немировича-Данченко. Исполнитель характерных эпизодических ролей в Музыкальной студии и Музыкальном театре им. Вл.И. Немировича-Данченко. Первый заведующий музеем Московского музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко.

140 *Скоблов Михаил Максимович* (1891–1966) – тенор, артист Музыкальной студии (1919–1926). В 1926–1941 гг. – артист Музыкального театра им. Вл.И. Немировича-Данченко. В 1941–1957 гг. – в хоре Московского музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко.

141 *Федоров Сергей Федорович* (1883–1941?) – вероятно, артист вокальной части МХАТа. В спектакле «Перикола» исполнял роль Терапота.

142 *Шведов Константин Николаевич* (1886–1954) – дирижер и хормейстер. По окончании гастролей Музыкальной студии в 1926 г. принял решение остаться в США.

143 *Скаткина* (в замуж. *Скаткина-Почечуева*) *Елена Андреевна* (1887–1966) – концертмейстер Музыкальной студии, впоследствии – Музыкального театра им. Вл.И. Немировича-Данченко.

144 *Коноплев Сергей Владимирович* (1888–1949) – заведующий постановочной частью Музыкальной студии (впоследствии – Музыкальный театр им. Вл.И. Немировича-Данченко) с 1920 г. и до конца жизни.

145 *Протасевич Вацлав Викентьевич* (1883–1953) – помощник режиссера, секретарь репертуарно-художественной коллегии МХАТа.

146 *Николаева (Григорьева) Мария Петровна* (1869–1941) – актриса, заведующая костюмерной МХАТа.

147 *Гремиславский Яков Иванович* (1864–1941) – театральный художник-гример.

148 *Никулина-Чернова Мария Ивановна* (1895? – 1972?) – артистка ансамбля Музыкальной студии.

149 *Евсеев Иван Павлович* – неуст. лицо.

150 *Графова Вера Ивановна* – портниха-одевальщица во МХАТе (1912–1941).

151 *Литвак Александр Иосифович* (1896 – после 1952) – рабочий сцены, машинист. В 1922–1926 гг. – в составе Музыкальной студии. В 1926–1941 гг. под его руководством изготовлялись декорации и оформление всех спектаклей Музыкального театра им. Вл.И. Немировича-Данченко.

152 *Румянцева (Блинова) Анастасия Михайловна* (1893–1947) – служащая МХАТа.

25

153 *Лежава Андрей Матвеевич* (1870–1938) – государственный деятель. В 1924–1930 гг. – заместитель председателя СНК РСФСР. Репрессирован.

154 *Белобородов Александр Георгиевич* (1891–1938) – государственный деятель. 12 июля 1918 г. подписал решение Уралоблсовета о расстреле Николая II и его семьи. В 1923–1927 гг. – нарком внутренних дел РСФСР. Репрессирован.

155 *Болдырев Михаил Федорович* (1894–1939) – государственный деятель. В 1924–1928 гг. – секретарь СНК РСФСР. С 1937 г. – нарком здравоохранения СССР. Репрессирован.

156 *Соколов* – неуст. лицо.

157 Вероятно, *Залесский Виктор Феофанович* (1901–1963) – театровед и критик. В 1932–1936 гг. – заместитель директора МХАТа Второго. В 1937–1941 и 1946–1951 гг. – заместитель ответственного редактора журнала «Театр».

26

158 *Студию не любит <…> как хитрили со мной Чехов и Берсенев в своей вражде к Музыкальной студии.* – 5 июня 1924 г. между дирекцией Большого театра и И.Н. Берсеневым, представлявшим МХАТ Второй, был подписан договор о передаче здания Нового театра на Театральной площади в их распоряжение. На здание в связи с деятельностью Музы-

кальной студии имел виды и «основной» МХАТ в лице Вл.И. Немировича-Данченко, который хотел в этом здании создать «новый» МХАТ и объединить под его крышей стариков МХАТа, Первую студию (будущий МХАТ Второй) и Музыкальную студию.

159 *…еще недавно, при сокращении академических театров, Музыкальная студия была оставлена в их числе…* – Звание академического театра было введено 9 декабря 1919 г. Мариинский, Александринский, Михайловский театры в Санкт-Петербурге, Большой и Малый в Москве стали называться государственными академическими ассоциированными театрами, Московский Художественный – Московским Художественным академическим. Вскоре к ассоциации были присоединены многочисленные студии Художественного театра, а также Камерный театр, 1-й Детский показательный театр и Квартет им. Страдивариуса. В 1925 г. А.В. Луначарский вплотную занялся вопросом о субсидировании академических театров, возбудив ходатайство перед Совнаркомом об окончательном утверждении сети актеатров, цирков, театральных студий и школ.

160 *…в 5-летие Студии Луначарский прислал мне письмо с ярким выражением своих симпатий.* – В журнале «Искусство трудящимся» были опубликованы следующие слова А.В. Луначарского: «Уже давно высказывал я такую мысль – и это одна из заветнейших моих мыслей, – что самая высокая форма театра предполагает живое соединение слова и музыки, что настоящей атмосферой драматического действия является именно такое соединение… <…>

В Ваших первых опереттах Вы создали зрелище изящное, влекущее, поднявшее комическую оперу в смысле художественной законченности на редко достигавшуюся до сих пор высоту. Большие горизонты развернулись перед Вами на достигнутой Вами высоте. Я хорошо помню, как Вы говорили, что режиссерская работа над спектаклем без музыки кажется Вам пресной и лишенной какого-то всеобъединяющего духа…

“Карменсита” многим показалась спорной. Я и до сих пор не совсем примирился с нею. Я понимаю, какие именно стороны драмы Мериме–Бизе привлекли Ваше внимание и заставили Вас именно над этим материалом сделать Ваш глубокий эксперимент создания в своем роде философско-музыкальной трагедии. <…>

Со всем тем я считаю Вашу обработку “Кармен” поразительной. Несомненно, здесь проглядывает какое-то интереснейшее лицо какого-то

грядущего театра; несомненно, здесь живет настоящая трагедия; как опыт, как отправной пункт пути, как образчик высокого вкуса и проникновенного отношения к серьезнейшим театральным исканиям “Карменсита” должна быть признана важным явлением…» (1925. № 26, 26–31 мая. С. 12–13).

161 *Леонидов (Вольфензон) Леонид Миронович* (1873–1941) – один из ведущих артистов МХАТ (1903–1941), режиссер и педагог.

162 *Вишневский* (*Вишневецкий) Александр Леонидович* (1861–1943) – один из ведущих артистов МХАТа (1898–1941). В день открытия МХТ играл Бориса Годунова в «Царе Федоре Иоанновиче» (1898). Обладал незаурядным даром организатора, на его плечи часто ложились финансовые и административные дела театра.

29

163 *Иллинг Артур* (Illing Arthur; 1874–1933) – немецкий театральный администратор. В 1907–1921 гг. – директор Государственных театров Щецина. С 1923 г. принимал активное участие в управлении Немецким союзом сцен (Deutscher Bühnenverein), в сезоне 1925/1926 гг. возглавлял его центральное ведомство по снабжению. Данные по: Biographisches Lexikon der Theaterkünstler. München: K.G. Saur Verlag, 1999. S. 445.

164 *Deutscher Bühnenverein* – немецкая организация, существующая с 1846 г. (с перерывами). В настоящее время представляет интересы трудящихся в театральной отрасли в области трудового права. В организацию входят драматические, оперные и балетные театры, а также оркестры. Можно предположить, что в эпоху Веймарской республики при организации работали театральные мастерские.

30

165 Вероятно, речь идет о коллективе Московского камерного балета, чьим руководителем был К.Я. Голейзовский.

166 Вероятно, *Викторов Виктор Яковлевич* (1882–1965) – драматический тенор. С 1917 г. выступал на сцене Киевского оперного театра. В 1923–1929 гг. – солист Большого театра СССР.

167 Речь идет о вторых зарубежных гастролях Камерного театра (1925). На территории Германии театр выступал в Дрездене, Галле, Лейпциге, Франкфурте-на-Майне, Мангейме, Баден-Бадене, Штутгарте, Дюссельдорфе, Кельне и Гамбурге.

31

168 *Коцын Борис Исидорович* (1887–1958) – искусствовед. Член ЦК РАБИС, ответственный редактор журнала «Рабис».

169 *Лебедев Павел Михайлович* – заведующий Тарифно-экономическим отделом ЦК Всерабиса.

170 *Бушера-Волкова Валентина Иосифовна* (1898–1987) – меццо-сопрано, артистка Музыкальной студии. Выступала преимущественно в эпизодических ролях.

171 *Пермяков Николай Ефимович* (1893–1980) – тенор, артист Музыкальной студии (1920–1926). В 1926–1941 гг. – в Музыкальном театре им. Вл.И. Немировича-Данченко. Роли-партии: Анж Питу («Дочь Анго»), Хосе, Ремендадо («Карменсита и солдат»), Молодой цыган («Алеко»). В 1941–1949 гг. – в Московском музыкальном театре им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко.

172 *Художников Александр Иосифович (Осипович)* (1895–1985) – бас-баритон, артист Музыкальной студии (1919–1926). Мастер характерного эпизода. В 1926–1941 гг. – в Музыкальном театре им. Вл.И. Немировича-Данченко. В 1941–1965 гг. – артист Московского музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко.

173 *Рошет Андрей Антонович* (1890–1959) – бас-баритон, артист вокальной части МХАТа (1919–1926). В 1926–1932 гг. – в Музыкальном театре им. Вл.И. Немировича-Данченко. Репертуар: Лушар, Каде, Бюте («Дочь Анго»), Дон Педро де Гимойоза («Перикола»).

174 *Ананьина-Молчанова Наталия Константиновна* (1896–1951) – артистка вокальной части МХАТа (1924–1928, 1931–1951).

175 *Чайковская-Салтыкова Антонина Сергеевна* (1902–1982) – артистка вокальной части МХАТа (1924 – после 1938).

176 *Арафелова Арусяк Николаевна* (1891–1980) – артистка Музыкальной студии. По окончании гастролей Музыкальной студии осталась в США. Выступала как концертная и эстрадная певица.

177 *Грубэ-Шугам Мария Александровна* (1900/1903–1982) – сопрано, артистка Музыкальной студии, в дальнейшем – Музыкального театра им. Вл.И. Немировича-Данченко. Роли-партии: Бабетта, Герсилья («Дочь Анго»), Сестры / Содержательницы кабачка, Племянница («Перикола»), Каллика («Лизистрата»), Цыганка, Девочка («Карменсита и солдат»).

178 *Тумасова-Ровнева Елизавета Никитична* (1889–1968) – вероятно, артистка Музыкальной студии. В 1936–1950 гг. – в труппе МХАТа.

179 *Каплунский Давид Моисеевич (Матвеевич)* (1896–1987) – тенор, артист вокальной части МХАТа (1919–1926). В 1926–1928 гг. – в Музыкальном театре им. Вл.И. Немировича-Данченко. Роли-партии: Предводитель афинских старцев («Лизистрата»), Виконт Ашиль д'Альбороза («Соломенная шляпка»).

180 *Казаков Николай Лукьянович* (1887–1960) – бас, артист Музыкальной студии (1920–1926). В 1926–1941 гг. – в Музыкальном театре им. Вл.И. Немировича-Данченко. Роли-партии: Каде («Дочь Анго»), Вице-король Дон Андреас де Рибейра, Герцог д'Акапулько («Перикола»), Полковник («Карменсита и солдат»), Палач («Египетские ночи»). В 1941–1949 гг. – в хоровом ансамбле Московского музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко.

181 *Курский-Арефьев Николай Иванович* (1876–?) – артист вокальной части МХАТа (1919–1926). Вероятно, по окончании гастролей остался в США.

182 *Образцов Сергей Владимирович* (1901–1992) – характерный тенор, артист Музыкальной студии (1922–1926). В 1926–1930 гг. – в Музыкальном театре им. Вл.И. Немировича-Данченко. Роли-партии: Помпоне («Дочь Анго»), Мальчик («Карменсита и солдат»). В дальнейшем – актер и режиссер кукольного театра. Создатель московского Центрального театра кукол (1931).

183 *Толстов Федор Степанович* (1889–1959) – тенор, артист Музыкальной студии (1919–1926). В 1940-е гг. – ведущий солист оперной труппы Саратовского государственного академического театра оперы и балета.

33

184 *Бродский Александр Моисеевич* (1879–1961) – издатель, художественный и технический редактор книг, посвященных МХАТу.

36

185 *Сахновский Юрий Сергеевич* (1866–1930) – композитор, дирижер и музыкальный критик.

186 *Козловский Иван Семенович* (1900–1993) – певец, тенор. В 1926–1954 гг. – солист Большого театра СССР. Вл.И. Немирович-Данченко долго присматривался к нему с целью приглашения в свой коллектив, планировалось участие певца в премьере оперы «Джонни» Э. Кшенека.

187 *Elert K*. Entfesseltes Theater // Sport im Bild. Berlin – Wien – Deutsch. 1925. № 5. S. 284.

188 *Вишня Семен Израилевич* (1890–1942?) – театральный деятель. В разные годы занимал должности работника культотдела ленинградского отделения Всесоюзного центрального совета профессиональных союзов (ВЦСПС), заместителя директора ГосТИМа, заведующего Театрально-художественной секцией культотдела Ленинградского городского совета профессиональных союзов (ЛГСПС). Погиб в блокаду Ленинграда.

37

189 *Давыдов (Берман) Михаил Давыдович* – брат Л.Д. Леонидова.

190 *Thalia Theater* – один из трех государственных театров Гамбурга и один из самых известных немецких театров за пределами Германии. Открыт в 1843 г.

191 *Berliner Theater* построен в 1850 г. Располагался в районе Кройцберг, по адресу Charlottenstrasse, 90–92. В основном использовался для исполнения оперетт. В 1930-е гг. стал местом проведения мероприятий Культурной лиги немецких евреев. Снесен в 1935 г.

192 *Греанин (Греани) Лев Григорьевич* (1895—1948) – администратор Пражской группы, позже импресарио. Жил во Франции, продюсировал гастроли знаменитых певцов, балетных трупп. В 1947 г. переехал в Палестину.

193 *Deutsches Theater Berlin* – один из самых известных немецких театров. Создан в 1883 г., связан с именами реформаторов театральной сцены – О. Брамом и М. Рейнхардтом.

194 *Lessing Theater* – построен в 1888 г. Располагался в районе Митте, по адресу Friedrich-Karl-Ufer, 1. Уничтожен во время бомбардировки в апреле 1945 г.

195 *Корнгольд Эрих Вольфганг* (Korngold Erich Wolfgang; 1897–1957) – австрийский композитор и дирижер. В числе крупнейших его сочинений – фортепианный концерт для левой руки для Пауля Витгенштейна (1923), оперы «Мертвый город» (1920) и «Чудо Гелианы» (1927). С 1931 г. – педагог Венской академии музыки. С 1934 г. – в США, где получил признание как композитор кино. Работал над лентами «Сон в летнюю ночь» (режиссер – М. Рейнхардт, 1935), «Одиссея капитана Блада» (1935), «Энтони Несчастный» (1936, премия «Оскар» за лучшую музыку к фильму), «Приключения Робин Гуда» (1938, премия «Оскар» в той же номинации).

196 *Сладек Максимильян* (Sladek Maximilian; 1875–1925) – немецкий актер, режиссер и театральный интендант.

38

197 *Бассехес Альфред Иосифович* (1900–1969) – журналист, критик, искусствовед. В 1925 г. являлся корреспондентом газеты «Известия» в Берлине.

39

198 *Das Theater* – иллюстрированный журнал о театре и обществе, выходивший два раза в месяц (Das Theater. Illustrierte Halbmonatsschrift für Theater und Gesellschaft. VI. Jahrgang 1925, Heft 14. B.: Das Theater Verlagsgesellschaft m.b.H., 1925).

199 *Гремиславская Юлия Николаевна* (1895–1977) – супруга И.Я. Гремиславского.

200 *Гремиславский Валерий Иванович* (1914–1962) – сын И.Я. и Ю.Н. Гремиславских. Инженер-конструктор.

201 Вероятно, речь идет об отце братьев Леонидовых.

40

202 *Суходрев Илья Борисович* – служащий Качаловской группы и МХАТа в 1921–1924 гг., помощник Л.Д. Леонидова.

41

203 *Изнар Наталья Сергеевна* (1893–1967) – театральный художник. Училась в Центральном училище технического рисования барона Штиглица в Петербурге, в Государственных свободных художественных мастерских у Д.Н. Кардовского, М.В. Добужинского, К.С. Петрова-Водкина. В 1925–1928 гг. работала в Московском Художественном театре. В 1937 г. арестована. Работала художником-декоратором в Центральном клубе политотдела Управления Карлага НКВД. Освобождена в 1946 г. Реабилитирована в 1956 г.

204 *Худяков Андрей Тимофеевич* (1895/1896–1985) – художник. С 1921 г. жил в Берлине. Работал декоратором в театре-кабаре «Синяя птица» у Я. Южного. В середине 1920-х гг. переехал в США.
На обложке сувенирной брошюры напечатано: «A. Hudiakoff. 1925».

205 *Линк Карл* (Link Carl; 1887–1968) – американский художник-акварелист.

206 Приложение к письму не найдено.

207 Скорее всего, речь идет о книге Н.В. Гиляровской «Театрально-декорационное искусство за 5 лет» (Казань: [б. и.], 1924).

208 *Коуэн Джесси* (Cowin Jessie) – секретарь Морриса Геста.

44

209 После гастролей МХАТа 1922–1924 гг. американская публика отождествляла Художественный театр исключительно с именем К.С. Станиславского. Перед организаторами гастролей Музыкальной студии стояла задача одновременно подчеркнуть, что Студия «принадлежит» Художественному театру = К.С. Станиславскому, при этом совершенно четко дать понять, что за развитием Студии стоит исключительно Вл.И. Немирович-Данченко.

210 Имеется в виду книга О. Сейлера «Inside the Moscow Art Theatre» (N. Y.: Brentano's, 1925).

211 О каком именно материале идет речь, установить не удалось.

Соболев Юрий Васильевич (1887–1940) – критик, историк театра и литературы; заведующий литературной частью МХАТа Второго. С именем *Ю.С. Сахновского* связан совместный с С.Л. Бертенсоном материал о «Карменсите и солдате» с нотными примерами, вышедший в брошюре к гастролям в Северной Америке: Back to Mérimée for Bizet's True «Carmen» // The Moscow Art Theatre Musical Studio of Vladimir Nemirovitch-Danchenko (The Synthetic Theatre) / Souvenir under Editorial Supervision of Oliver M. Sayler. N. Y., 1925.

212 *Гест Симеон* (Gest Simeon, 1890–1964) – театральный деятель. Младший брат Морриса Геста.

213 «Любовь и смерть» – второе название «Пушкинского спектакля».

45

214 Имеются в виду типографские клише – шаблоны для серийной печати оттисков текста и иллюстраций.

46

215 Административный отдел Московского совета.

216 *Что же касается администратора Любицкого, <…> Имея в виду его опыт по проведению в 1922 году заграничной поездки МХАТ-2…* – По возвращении в мае 1922 г. Качаловской группы в Москву А.В. Луначарский отпустил Первую студию на зарубежные гастроли по маршруту Рига – Ревель – Берлин – Потсдам – Висбаден – Прага. Ю.Л. Любицкий занимался административным сопровождением гастролей.

47

217 *Эфрос Абрам Маркович* (1888–1954) – искусствовед, переводчик, театровед, литературовед. В 1920–1926 гг. – заведующий художественно-декорационной частью МХАТа и Музыкальной студии.

218 Имеется в виду книга, изданная к гастролям Музыкальной студии в США: The Scenic Designers of the Musical Studio. N. Y., 1925. Позже была опубликована в журнале «Искусство» под названием «Младшие художники Художественного театра» (1927. Вып. 1. С. 46–60).

219 *Бессонов* – псевдоним С.Л. Бертенсона.

220 *Sayler O.M.* Max Reinhardt and His Theatre. N. Y.: Brentano's, 1924.

49

221 *Uhu* («*Филин*») – ежемесячный журнал, издаваемый между 1924 и 1934 гг. в Берлине издательством *Ullstein Verlag*.

50

222 *Шефер Андрей Георгиевич* (1896–1938) – заведующий дипкурьерской базой Народного комиссариата иностранных дел СССР в Берлине. Репрессирован.

52

223 Как видно, шли параллельные процессы в суматохе театральных дел. В предыдущем документе идет речь о том, что этот пакет уже получен.

53

224 *Мельник* – неуст. лицо.

54

225 *Спевак* – супруга Сэмюэля Спевака. См. коммент. 46.

58

226 С.С. Мокульский в своей статье в журнале «Жизнь искусства» действительно был беспощаден: «Когда весною 1923 г. Немирович впервые показал "Лизистрату", московская критика немедленно провозгласила ее началом новой эры в истории МХАТа и восторженно завопила о "пожаре вишневого сада". В этой газетной шумихе, как часто бывает, из-за деревьев не разглядели леса; не заметили, что "Лизистрата" – просто плохой спектакль и что в пылу новаторства, неожиданно объявшем Немировича, он вместе с водой выплеснул и ребенка. <…>

Как далеко ей, этой обезображенной, сладенькой, опошленной "Лизистрате" до той, к сожалению, исчезнувшей с нашего театрального

горизонта “Лизистраты”, которую показал в прошлом году С.Э. Радлов! Там ощущалась комическая стихия античности, пропущенная сквозь призму современной театральной культуры; здесь – античность даже не ночевала» (Жизнь искусства. 1925. № 36. С. 15).

227 Премьера «*Лизистраты*» Аристофана под названием «Праздник мира» в б. Михайловском театре (Ленинград) состоялась 28 сентября 1924 г. Перевод А.И. Пиотровского. Постановка С.Э. Радлова. Сценография и костюмы Е.Б. Словцовой. Композитор – Н.М. Стрельников. Капельмейстер – А.В. Гаук. Тренер по акробатике – Я.Э. Арман. Спектакль прошел 4 раза.

60

228 Вероятно, письмо С.Л. Бертенсона на этот момент еще не дошло до М.Д. Давыдова.

229 *Metropol-Theater* – театр оперетты и ревю в Берлине (1892–1998). В 1920-е гг. считался одним из лучших в Европе. В здании на Беренштрассе (Behrenstraße), 55–57, театр работал с даты постройки до 1944 г. В 1945 г. в результате бомбардировки чудом уцелел лишь зрительный зал. После войны восстановленную постройку передали театру «Комише-опер» (Komische Oper) под руководством Вальтера Фельзенштейна.

62

230 *Асланов Александр Петрович* (1874–1960) – дирижер, композитор, музыкальный педагог. В 1911–1921 гг. – дирижер Мариинского театра в Санкт-Петербурге. С 1923 г. жил и работал в Нью-Йорке.

231 *Склянская-Станская Вера Осиповна* (1897 – после 1955) – артистка Музыкальной студии. В 1938 г. осуждена как член семьи изменника Родины; приговорена к пяти годам исправительно-трудовых лагерей в Акмолинском лагере жен изменников Родины Карагандинского исправительно-трудового лагеря в Казахстане. Освобождена 18 декабря 1942 г. Реабилитирована в 1955 г.

232 *Обухов Арсений Владимирович* (1888 – после 12 января 1945) – артист Музыкальной студии. В 1926–1936 гг. – в Музыкальном театре им. Вл.И. Немировича-Данченко. Впоследствии работал в Горьковском ансамбле русской песни и пляски. Репрессирован.

233 *Субботина Софья Гавриловна* (1894–1952) – артистка Музыкальной студии.

234 *Белостоцкий Борис Викентьевич* (1894–1988) – бас, артист Музыкальной студии (1920–1926). По окончании гастролей остался в США.

66

235 Газетная вырезка: Музыкальная студия МХАТ // Ленинградская правда. 1926. № 60, 14 марта.

236 *Пикфорд Мэри* (Pickford Mary; 1892–1979) – американская актриса канадского происхождения. Одна из основательниц кинокомпании United Artists. Легенда немого кино.

237 *Фэрбенкс Дуглас* (Fairbanks Douglas; 1883–1939) – американский актер, одна из крупнейших звезд эпохи немого кино. Основатель и первый президент Американской академии киноискусства.

67

238 *Юстинов Дмитрий Иванович* (?–1933) – заведующий финансовой частью МХАТа (1917–1928).

68

239 *Лужский Василий Васильевич* (1869–1931) – актер, режиссер, театральный деятель. Один из основателей МХТ. С 1924 г. – заместитель председателя правления МХАТ Вл.И. Немировича-Данченко.

240 *Митин* – работник Наркомпроса; в октябре 1925 г. заместитель директора МХАТа. О его кратком пребывании в театре К.С. Станиславский сообщал Е.К. Малиновской в письме от 15 августа 1925 г.: «Мы наводим справки о том – кто этот Митин. Он бухгалтер из Электробанка. Очень честный человек, но уволен за тупость и неспособность» (*Станиславский К.С.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 9: Письма, 1918–1938. М.: Искусство, 1999. С. 197).

241 Речь шла о возможном временном предоставлении Музыкальной студии помещения Экспериментального театра – филиала ГАБТ СССР. В 1927–1930 гг. МХАТ арендовал сцену у Большого театра. Ныне – московский Театр оперетты, ул. Б. Дмитровка, д. 6.

242 *Подгорный Николай Афанасьевич* (1879–1947) – актер, педагог, член дирекции и правления МХАТа.

71

243 *Тверской К.* Музыкальная студия МХАТ // Рабочий и театр. 1925. № 36. С. 7.

Тверской Константин Константинович (наст. фам. Кузьмин-Караваев; 1890–1937) – театральный режиссер, театральный критик и педагог. В 1929–1935 гг. – главный режиссер и художественный руководитель Большого драматического театра в Ленинграде. Репрессирован.

244 *Мазинг Б.* Музыкальная студия МХАТ. Ленинградские гастроли – «Дочь Анго» // Красная газета. 1925. № 206, 10 сент. С. 7.
Мазинг Борис Владимирович (1898–1941) – театральный критик, теоретик и критик кино. Репрессирован.

245 *Пиотровский А.* «Лизистрата» // Красная газета. 1925. № 215, 3 сент. Веч. вып. С. 4.
Пиотровский Адриан Иванович (1898–1937) – литературовед, театровед, театральный критик, киновед. Репрессирован.

246 *Мокульский С.* «Лизистрата» // Жизнь искусства. 1925. № 36. С. 13.

247 *Донне Морис* (Donnay Maurice; 1859–1945) – французский драматург и режиссер.

248 Иностранные просвещенцы о советском театре // Рабочий и театр. 1925. № 36. С. 6.

249 *Пиотровский А.* «Дочь Анго» // Красная газета. 1925. № 218, 7 сент. Веч. вып. С. 4.

250 *Д.М. <псевдоним не раскрыт>.* «Дочь Анго» // Новая Вечерняя газета. 1925. № 145, 7 сент. С. 5.

251 *Тверской К.* Академия хорошего вкуса: «Дочь Анго» в Музыкальной студии МХАТ // Рабочий и театр. 1925. № 37 (52). С. 12.

252 *Мазинг Б.* Музыкальная студия МХАТ. Ленинградские гастроли – «Дочь Анго» // Красная газета. 1925. № 206, 10 сент. С. 7.

253 *Мокульский С.* «Дочь Анго» // Жизнь искусства. 1925. № 37. С. 7; *Исламей* [*Малков Н.*]. «Дочь Анго» // Жизнь искусства. 1925. № 37. С. 7.

254 *Исламей* [*Малков Н.*]. «Кармен» дыбом // Жизнь искусства. 1925. № 38. С. 13.

255 *Пиотровский А.* «Карменсита и солдат» // Красная газета. 1925. № 222, 11 сент. Веч. вып. С. 4.

256 *Д.М. <псевдоним не раскрыт>.* «Карменсита и солдат» // Новая Вечерняя газета. 1925. № 149, 11 сент. С. 5.

257 *Мазинг Б.* Музыкальная студия МХАТ. Ленинградские гастроли – «Карменсита и солдат» // Красная газета. 1925. № 208, 12 сент. С. 5.

258 *Абашидзе С.* «Карменсита и солдат» // Рабочий и театр. 1925. № 37. С. 13–14. *Абашидзе Сергей Константинович* (1882–1937) – музыкальный критик. Репрессирован.

259 *Конский П.* Потрясение основ? К постановке «Карменситы и солдата» в Музыкальной студии МХАТ // Рабочий и театр. 1925. № 38. С. 10.

Вероятно, *Конский Петр Алексеевич* (1870–1942) – историк, педагог, критик.

260 *Кузнецов Е.* «Перикола» у Немировича-Данченко // Красная газета. 1925. № 222, 29 сент. С. 4.
Кузнецов Евгений Михайлович (1900–1958) – театральный критик, историк эстрадного и циркового искусства, театровед.

261 *Талин С.* [Без назв.] // Рабочий и театр. 1925. № 40. С. 11.

262 *А-лек. <псевдоним не раскрыт>*. «Перикола» // Рабочий и театр. 1925. № 40. С. 11.

263 *Вайсман Адольф* (Weissmann Adolf; 1873–1929) – музыковед и музыкальный критик.

264 *Би Оскар* (Bie Oskar; 1864–1938) – немецкий историк искусства, театральный и музыкальный критик.

265 *Михель Артур* (Michel Artur; 1883–1946) – немецкий критик. В 1941 г. эмигрировал в США. До конца жизни писал о современном художественном танце в США в немецко-еврейском эмигрантском журнале *Aufbau*.

266 *Шренк Вальтер* (Schrenk Walter; 1893–1932) – немецкий музыкальный критик.

267 *Зервэс Франц* (Servaes Franz; 1862–1947) – немецкий журналист, критик и писатель. Имел неофициальный титул Нестор венских журналистов.

268 *Зингер Курт* (Zinger Kurt; 1885–1944) – дирижер, музыковед и невропатолог. В 1918–1927 гг. – редактор музыкального отдела газеты *Vorwärts*. Погиб в концентрационном лагере Терезиенштадт.

269 *Шмидт Леопольд* (Schmidt Leopold; 1860–1927) – немецкий дирижер, музыковед, музыкальный критик, журналист, композитор, музыкальный педагог.

270 *Бедржинский Рихард* (Biedrzynski Richard; 1901–1969) – немецкий писатель и журналист.

271 *Доктор Хр*. – неуст. лицо.

272 *Маршальк Макс* (Marschalk Max; 1863–1940) – немецкий композитор и музыкальный критик. В 1895–1933 гг. – обозреватель Vossische Zeitung.

273 *Керр Альфред* (Kerr Alfred; 1867–1948) – влиятельный немецкий театральный критик. Имел прозвище Папа Римский от Культуры (Kulturpapst).

274 *Прингсхайм Клаус* (Pringsheim Klaus; 1883–1972) – немецкий дирижер, композитор, музыкальный педагог и музыкальный критик.

275 *Манфред Георге* (Manfred George; 1893–1965) – американо-немецкий журналист, публицист и переводчик. С 1939 г. – главный редактор немецко-еврейского эмигрантского журнала Aufbau.

276 Возможно, речь идет о *Мауке Вильгельме* (Mauke Wilhelm; 1867–1930) – немецком композиторе и музыкальном критике.

277 *Массари Фрици* (Massary Fritzi; 1882–1969) – австрийская артистка оперетты и кино.

278 *Барезель Альфред* (Baresel Alfred; 1893–1984) – немецкий музыкальный критик и журналист.

279 *Абер Адольф* (Aber Adolf; 1893–1960) – немецкий музыковед и музыкальный критик.

280 [*Б. а.*] У Отто Клемперера // Красная газета. 1925. № 290, 22 дек. Веч. вып. С. 4.

281 См.: *Brown C.* Russians to Revive Opera of Carmen Music To Be Kept Intact as Much As Possible, but Libretto To Be Made Realistic // The New York Times. 1923. 12 July. 20a; Gest to Bring Here More Novelties Moscow Art Theatre Operatic Studio, Also Fritzi Massary, Light Opera Prima Donna // The New York Times. 1924. 4 Sept. 12a; Moscow Musical Studio Plans Visit Dr. Leonid D. Leonidoff Arrives to Start Negotiations with Morris Gest // The New York Times. 1925. 28 March. 18a; Moscow Studio Does Acrobatics in Opera Dantchenko's Singing Actors Make Berlin Debut in Aristophanes's Lysistrata // The New York Times. 1925. 17 October. 18a; Moscow Opera Ideals Won Through Audience: How Art Theatre Studio, Soon to Be Seen Here, Revolutionized Old Stage Conventions // The New York Times. 1925. 22 Nov. X8a; *Brock H.I.* Out of Russia Comes the Singing Actor: Voice, Acting and Music are Combined in a New Form for the Stage by the Moscow Art Theatre Musical Studio and Now Insurgency Charges the Lines of Conservative Opera // The New York Times Magazine. 1925. Dec. P. 6–7, и др.

282 «*Театр Джолсона на 59-й улице*» (Jolson's 59th Street Theatre) – открыт 6 октября 1921 г. Располагался в г. Нью-Йорк. Закрыт в 1954 г., снесен в 1962 г.

283 *Downes O.* Moscow Art in Music Here and Echoes Overseas. Russian Operas and Performances by Schola Cantorum and Musical Studio // The New York Times. 1925. 20 Dec. P. 8.

284 Гастроли Художественного театра в США проходили с января по июнь 1923 г. и с ноября 1923 г. по май 1924 г. В репертуар первого гастрольного тура вошли «Царь Федор Иоаннович», «Три сестры», «Вишневый сад», «На дне» и концерт, составленный из «Провинциалки» и трех сцен из «Братьев Карамазовых». В репертуар второго – «Вишневый сад», «Иванов», «На дне», «На всякого мудреца довольно простоты», «Братья Карамазовы», «Царь Федор», «Хозяйка гостиницы», «У жизни в лапах», «Доктор Штокман», «Смерть Пазухина».

285 *Chotzinoff S.* Moscow Art Theatre Musical Studio // The World. 1925. 15 Dec.

286 *Хотцинов Сэмюэл* (Chotzinoff Samuel; 1899–1964) – американский пианист, музыкальный критик, продюсер и писатель.

287 *Dale A.* Chanson de Gest // New York American. 1925. 12 Dec. P. 9.
Дэйл Алан (Dale Alan; 1861–1928) – влиятельный английский театральный критик, драматург и беллетрист.

288 *«Новый Мир»* (*Novy Mir*) – русскоязычная социалистическая газета. Выходила в Нью-Йорке (1911–1937).

289 *«Русский голос»* (*Russky Golos*) – еженедельная русско-американская газета (Нью-Йорк). Основана в 1917 г., выходит по сей день.

290 *«Новое русское слово»* (*New Russian Word*) – еженедельная газета, выпускалась в Нью-Йорке с 1910 по 2010 г. С 2022 г. издание существует только в онлайн-версии.

291 *Храмов А.* – неуст. лицо.

292 *Дымов Осип* (наст. имя и фам. Перельман Иосиф Исидорович; 1878–1959) – прозаик, драматург, переводчик, карикатурист. В 1920-е – начале 1930-х гг. сотрудничал с газетой «Русский голос».

293 *Камышников Лев Маркович* (1881–1961) – русский журналист. Эмигрировал после Октябрьского переворота. С 1923 г. – в США. Постоянный автор газеты «Новое русское слово».

294 «Общественная жизнь» – неуст. издание.

295 *Downes O.* Russians Triumph in Music Drama // The New York Times. 1926. 5 Jan. P. 22; *Idem.* Russians in new «La Perichole» // The New York Times. 1925. 23 Dec. P. 18.

296 *Downes O.* Russians Triumph in Music Drama.

297 *Гильман Лоуренс* (Gilman Lawrence; 1878–1939) – музыкальный критик.

298 *Габриэль Гилберт Вольф* (Gabriel Gilbert Wolf; 1890–1952) – театральный критик.

299 *Хэммонд Перси* (Hammond Percy; 1873–1936) – театральный критик.

300 *Скиннер Отис* (Skinner Otis; 1858–1942) – американский театральный актер.

301 *The Laboratory Theatre* – театральная студия, созданная в 1924 г. Г. Стоктоном для обучения искусству актерского мастерства по системе Ж. Копо. После прихода Р.В. Болеславского стала обучать американских режиссеров и актеров по методу К.С. Станиславского.

302 *Fisk Jubilee Singers* – афроамериканский хоровой ансамбль а капелла, состоящий из студентов нэшвиллского университета Fisk University. Основан в 1871 г.

303 *The Guild Theatre* – американский театр на Бродвее (245 West 52nd Street). Основан в 1925 г. театральной гильдией The Theatre Guild в составе: Лоуренс Лангнер (Lawrence Langner), Филип Меллер (Philip Moeller), Хелен Уэстли (Helen Westley) и Тереза Хёльберн (Theresa Helburn). Совет учредителей разделял ответственность за выбор пьес, менеджмент и постановку. Неоднократно переименовывался. Ныне – August Wilson Theatre.

304 *Гребенщиков Георгий Дмитриевич* (1883–1964) – писатель, критик и журналист, общественный деятель. Эмигрировал из СССР в 1920 г. С того же года – во Франции, где совместно с Н.К. Рерихом основал издательство «Алатас». С 1924 г. – в США.

305 *Amtorg Trading Corporation* – акционерное общество, учрежденное в штате Нью-Йорк (США) в 1924 г. с целью содействия развитию советско-американской торговли в первые годы существования СССР.

306 *Кулидж-старший Джон Кэлвин* (Coolidge Sr. John Calvin; 1845–1926) – американский политик и бизнесмен. Отец Кэлвина Кулиджа, 30-го президента США.

307 *Стоковский Леопольд* (Stokowski Leopold; 1882–1977) – британский и американский дирижер. В 1912–1936 гг. – музыкальный руководитель Филадельфийского оркестра.

72

308 Высший совет МХАТа был учрежден К.С. Станиславским в отсутствие Вл.И. Немировича-Данченко 2 ноября 1925 г. – для «упрочения сопротивлению властей назначить во МХАТ так называемого красного директора, первым кандидатом в которые был некто Митин. В его состав входили: Станиславский, Москвин, Качалов и Леонидов» (цит. по: *Радищева О.А.* Станиславский и Немирович-Данченко: История театральных отношений: 1917–1938. С. 165).

309 В 1925 г. спектакль «На всякого мудреца довольно простоты» 1910 г. (режиссеры – Вл.И. Немирович-Данченко, В.В. Лужский) был возобновлен на короткое время с некоторыми новыми вводами.

310 Исполнителю роли «молодого человека» Глумова В.И. Качалову на момент возобновления было 50 лет.

311 «Оскорблен, обижен, возмущен. Суровой материальной необходимости исключения Бертенсона не верю и настаиваю на его временном сохранении. Безапелляционное заявление относительно залы К.О. считаю грубым насилием. До нового помещения никто не смеет отнять у меня и у коллектива рабочий зал, где каждый вершок создан нашим пятилетним горением и трудом» (*Немирович-Данченко*. Т. 3. С. 139).

312 «В обвинениях считаем Вас неправым, оскорбить не хотели. Не знаете здешних обстоятельств, расстояние мешает объяснить. Помещение Театра считаем неотъемлемым у стариков, вместе с Вами создававших его своею кровью, нервами, двадцативосьмилетними трудами, достижениями, жизнью. Вашим ответом удивлены и глубоко оскорблены несправедливым и презрительным отношением к старикам. Станиславский, Москвин, Качалов, Леонидов, Лужский, Вишневский, Книппер, Раевская, Подгорный, Александров, Грибунин, Коренева» (*Немирович-Данченко*. Т. 3. С. 564).

313 *Халютина Софья Васильевна* (1875–1960) – актриса, педагог. В 1898–1950 гг. – в труппе МХАТ.

314 Телеграмма К.С. Станиславскому от 6 мая 1926 г. Опубл.: *Немирович-Данченко*. Т. 3. С. 140.

315 *Семашко Николай Александрович* (1874–1949) – советский государственный деятель, врач. Один из организаторов системы здравоохранения в СССР.

316 *Смирнов Дмитрий Алексеевич* (1882–1944) – оперный певец, лирико-драматический тенор. Покинул СССР в 1920 г. В 1926–1930 гг. вернулся для проведения гастрольного тура.

317 Служба 12 Евангелий – проводится в Великий четверг перед Страстной пятницей. Во время службы читается рассказ о последней встрече Иисуса Христа со своими учениками.

318 *Турбин Георгий Васильевич* (1894–1938) – в 1925 г. вице-президент Амторга. Репрессирован.

ЗАПИСКИ Н.Н. ЧАПЛЫГИНА О ЗАРУБЕЖНЫХ ГАСТРОЛЯХ КАМЕРНОГО ТЕАТРА (1930)

Публикация, вступительная статья и комментарии М.В. Хализевой

Москвич, внук ревизора материальной службы Белорусско-Балтийской железной дороги, сын домохозяйки и межевого инженера, Николай Николаевич Чаплыгин (1904–1953) после окончания в 1922 г. 143-й трудовой школы пошел по стопам родителя, поступив в Межевой институт. Этому предшествовало недолгое пребывание в театрально-художественной студии артистов Константина Бабанина и Ивана Залесского, руководители которой, оба участники 4-й студии МХТ, посоветовали молодому человеку все же окончить высшее учебное заведение. В Межевом институте он продержался только два года и все время учебы, как сам пишет в автобиографии, не переставал думать о театральной профессии[1]. Там же Чаплыгин уточняет: «Интерес к театру у меня был со школьных лет, где я выступал на концертах – читал, пел, играл. Большое значение для окончательного решения сыграл мой дядя, брат отца – актер, играющий сейчас в г. Петрозаводске – П.Н. Чаплыгин. Его рассказы о театре и общая атмосфера любви и интереса к театру, которая была в семье, – все это заставило меня отказаться от профессии межевого инженера и уйти в театральную школу»[2]. (Прежде чем стать премьером петрозаводской сцены, Петр Чаплыгин отучился в Школе С.В. Халютиной и около года занимался в Мансуровской студии Е.Б. Вахтангова[3], так что ему было чем увлечь племянника.)

Театральной школой для Николая Чаплыгина стали Экспериментальные театральные мастерские (ЭКТЕМАС) – школа Камерного театра, воспитавшая актера, который после двух лет обучения здесь был принят в труппу: «В 1924 году я поступаю в числе 70 человек на первый курс ЭКТЕМАСа Московского Камерного театра на актерское отделение. В 1925 году нас остается 12 человек, переведенных на 2-й курс, и в 1926 году – я оканчиваю школу, выступаю в первой роли – конторщика в пьесе “Кукироль”»[4]. Не стоит, вероятно, безоговорочно доверять этим цифрам, поскольку существует и другая версия: «…после первого курса из 50 студентов к дальнейшим занятиям было допущено 18»[5], но примерное соотношение понятно.

К моменту гастролей 1925 г. – вторых зарубежных гастролей Камерного театра – Николай Чаплыгин был еще студийцем и в поездке участия не принимал. К третьим же, не менее масштабным по продолжительности гастролям[6], уже являлся полноправным членом труппы, занятым в целом ряде постановок, вывезенных в 1930 г. в Европу и Латинскую Америку. В спектаклях, показывавшихся тогда в Европе, он играл не последние роли: Борис в «Грозе» А.Н. Островского, Мурзук в оперетте «Жирофле-Жирофля», Дагомец и один из лодырей в оперетте «День и ночь» (обе на музыку Ш. Лекока), Микки в «Негре» и Ибен в «Любви под вязами» Ю. О'Нила (в своих записях Чаплыгин называет его О'Нейлем, как было принято транскрибировать фамилию драматурга в те годы).

К тому же с 1926 по 1933 г. Чаплыгин был мужем Нины Станиславовны Сухоцкой, также бывшей студийки и его сокурсницы, актрисы на небольшие роли, родной племянницы примы Камерного театра Алисы Георгиевны Коонен. На гастроли 1930 г. Чаплыгин и Сухоцкая отправились вместе. Причастность к семье Коонен и Таирова объясняет в чаплыгинских записках не только периодически употребляемое фамильярное прозвище руководителя Камерного театра – Таирыч (так Чаплыгин величает Таирова уже в 1927 г. в письмах к жене в больницу[7]), но и его участие в некоторых мероприятиях и пребывание в обществе, где ему по тогдашнему рангу оказаться не полагалось бы.

Судьба Николая Чаплыгина – отчасти пример того, какие метаморфозы возможны с человеком творческим и амбициозным, поощряемым доносительскими установками доставшейся ему эпохи. За выпавшие Чаплыгину чуть больше четверти века деятельности в театре он прошел путь от увлеченного и благодарного ученика школы А.Я. Таирова до актера и функционера, предавшего и осудившего своего учителя. Уже в 1936 г. на общем собрании работников Камерного театра и учеников его школы 32-летний артист призывал: «…каждый работник, будь то большой или маленький, должен проявить большую бдительность и настороженность, ибо в любом уголке в нашей среде может оказаться враг»[8]. В связи со скандалом вокруг таировского спектакля «Богатыри» в том же году Чаплыгин настаивал: «…условность и символизм исключительно удобные формы для протаскивания враждебно-чуждых нам тенденций в искусстве. <…> Камерный театр должен стать теперь на путь реалистического театра, имеющего одно направление – драматическое»[9]. На этом же собрании коллектива театра, обсуждавшего снятие «Богатырей» с

репертуара, Чаплыгин выступал председателем, доводившим до сведения труппы, как клеймили постановку и ее создателя в Комитете искусства, и присоединялся к мнению начальства: «…постановка “Богатыри” не является случайностью, а является звеном в цепи событий, имеющих органическую, внутреннюю подоплеку. <…> Камерный театр существовал у нас как театр, рассчитанный не на широкие народные массы, а на тонкого ценителя. Камерный театр имел ориентацию на Запад. Эта установка на зрителя-гурмана нами категорически отбрасывается»[10]. В печально известном 1949 году – в числе прочего год закрытия Камерного театра – Чаплыгин, к тому моменту уже пять лет секретарь партбюро, становится его директором и остается в этой должности в открывшемся на месте уничтоженного Театре имени А.С. Пушкина. Организаторско-чиновничью и артистическую, театральную и кинематографическую карьеру Чаплыгина обрубает авиакатастрофа – 31 октября 1953 г. самолет Ли-2, выполнявший рейс Ростов-на-Дону–Москва, на котором актер возвращался со съемок фильма «Школа мужества»[11], разбился в ночное время вблизи аэропорта Харькова (из 16 человек, находившихся на борту, выжил только один пассажир).

В своих записках о гастрольной поездке 1930 г., публикуемых здесь и прерывающихся на моменте отплытия труппы в Южную Америку, Николай Чаплыгин едва ли не в большей степени сосредоточен на туристических впечатлениях, нежели на театральных. (Кстати, схожее прослеживается и во фрагменте воспоминаний актрисы Христины Бояджиевой, посвященном этим гастролям[12].) Что, в общем, неудивительно для 25-летнего человека, впервые оказавшегося за границей, да еще стремительно открывавшего для себя один европейский город за другим, страну за страной. Попутно Чаплыгин фиксирует много бытовых подробностей этих гастролей и приводит немало вбитых в голову советским гражданам штампов об их европейских современниках. Примечательно и довольно нейтральное отношение молодого советского актера к фашистскому режиму Италии и отдельным, случайно встреченным его представителям.

Перемещения театра, вынужденного порой по ходу поездки менять намеченную траекторию, не получив визы или лишившись заработка, украденного антрепренером, действительно, выглядят впечатляюще. Таиров признавался, что выстроить маршрут «на этот раз было довольно трудно, так как предложений у нас было больше, чем возможностей их осуществить. Так, пришлось, к сожалению, отказаться от гастролей в

Испании, потому что иначе мы не поспели бы к установленной дате в Южную Америку. От Берлина пришлось отказаться потому, что даты берлинского предложения совпали с датами гастролей в Будапеште, а от Будапешта пришлось отказаться впоследствии, когда окончательно выяснилось, что, несмотря на подписанный договор, венгерское правительство отказалось впустить в свою столицу советский театр. Освободившееся время было заполнено не входившими первоначально в план гастролями в Бельгии»[13]. В заметке, присланной в Москву «с палубы корабля» и напечатанной в «Литературной газете», подводился итог европейской части этих гастролей Камерного театра: «Тенью проносятся воспоминания о Германии, Австрии, Чехо-Словакии, Италии, Швейцарии, Франции, Бельгии. Мы играли в Лейпциге, Праге, Вене, Мюнхене, Флоренции, Турине, Милане, Риме, Базеле, Цюрихе, Висбадене, Париже, Брюсселе, Гамбурге. Мы были в поле театрального зрения немцев, чехов, итальянцев, французов, бельгийцев. О нас писали журналы и газеты различных толков, оттенков и направлений. Монархические, клерикальные, радикальные, либеральные, социалистические правые, средние, левые»[14]. Все это, но только более развернуто и подробно, порой нескрываемо восторженно, порой на удивление сдержанно, пытается зафиксировать и осмыслить в своих заметках Николай Чаплыгин, скорее всего на палубе того же пакетбота «Груа»[15], зарисовки которого он делает на последних страницах блокнота. Остается только пожалеть, что актер не вернулся к фиксации событий и впечатлений (на сей раз – от Латинской Америки и выступлений там) на борту пакетбота «Айрини», на котором труппа Камерного театра проделала обратный путь в Европу. В день отправления «Айрини», 18 сентября 1930 г., Н.С. Сухоцкая писала домой: «Вчера было собрание, где подвели итоги поездки, мы яснее, чем когда-нибудь, увидели, какое триумфальное шествие мы совершили, как блестяще прошли гастроли и в материальном, и в художественном отношениях. Вообще, чувствую себя такой счастливой, когда думаю о проделанном путешествии»[16].

Об истории этих гастролей Камерного театра осталось не так много информации – в архиве Камерного театра, хранящемся в РГАЛИ, есть лишь отдельные афиши, программки, буклеты, журналы и вырезки критических статей. Большая часть сведений собрана, структурирована и проанализирована С.Г. Сбоевой в книге «Европа и Америка: Зарубежные гастроли Московского Камерного театра. 1923–1930» (М.: Артист. Режиссер. Театр, 2010) и двухтомнике «Московский Камерный

театр в осмыслении русского зарубежья. 1922–1936» (М.: Артист. Режиссер. Театр, 2023). Переводы некоторых фрагментов ряда зарубежных статей по поводу этих гастролей хранятся в библиографическом кабинете Центральной научной библиотеки СТД[17]. Стоит, однако, учитывать тот факт, что подборка переведенных на русский язык выдержек из зарубежной и эмигрантской прессы, писавшей о гастролях, весьма тенденциозна (отсутствует даже мельчайшая критика или сомнения), но и по ней многое можно понять о реальном восприятии спектаклей Таирова за пределами СССР.

Тому, как проходили на гастролях сами спектакли, Чаплыгин уделяет значительно меньше внимания, чем хотелось бы сегодняшнему историку театра, но при дефиците сведений об этой поездке его записи оказываются, тем не менее, существенным источником информации.

Автограф записок Н.Н. Чаплыгина хранится в РГАЛИ в фонде с коллекцией архивов деятелей театра (Ф. 2620. Оп. 1. Ед. хр. 3130). Документ сопровожден информацией: «Дорожные записки засл. арт. РСФСР Николая Николаевича Чаплыгина (гастроли Камерного театра). Передала Ю.С. Глазуновой Ольга Михайловна Соловьева – родственница Чаплыгина», дальше следует уточнение, что это родство по второй жене артиста Е.А. Лапиной. Из 52 листов документа текст записок занимает только 35 (последние полтора листа написаны не чернилами, а карандашом), на оставшихся страницах – рисунки тем же карандашом. На обороте одного из листов имеется запись, датированная автором 1 января 1933 г.[18]

Упоминаемые Н.Н. Чаплыгиным в изобилии европейские достопримечательности, произведения искусства и ряд нетеатральных персоналий комментируются выборочно.

Записки Н.Н. Чаплыгина о зарубежных гастролях Камерного театра

1930 г.*

Итак, пускаюсь в первое настоящее путешествие, все страшно волнительно – расставание с близкими людьми почти на полгода, неизвестность впереди: как-то сумеем жить «там» без знания языка, без опыта? Милый Белорусско-Балтийский вокзал, откуда столько раз ездил на дачу или играть в футбол, теперь чувствуешь себя как-то делово и торжественно – не шутки уехать из СССР почти на полгода[19] и увидеть своими глазами «тот мир», противоположный нам, да еще имея серьезное и ответственное задание – доказать рост нашей новой культуры, достижения советского театра. Последние торопливые поцелуи, пожелания, тайком смахиваемые слезы – тех, с которыми сжился каждым днем. Едем вторым классом, мягкие диваны – можно спать спокойно, пока еще чувствуешь себя на союзной земле, долго все болтают, нервно и возбужденно, женщины, оставившие мужей, жалобно приткнулись к окнам или забились в уголки диванов. Пикель[20] уже сообщает о южноамериканских фруктах, [*нрзб.*] обходит ряды и каждого подбадривает веселой улыбкой, и долго еще слышится говор, пока не сковывает дорожная покачивающая дремота и сон. Не буду писать, точно хронологируя факты, мелькают станции, Минск – столица БССР, последняя русская станция и таможня – тащим вещи на осмотр в большое деревянное помещение, украшенное портретами Сталина, Калинина и других вождей. Контролируют быстро, сдаем последние русские деньги и идем садиться уже в польский поезд, третий класс, деревянный и неплацкартный. Чувствуешь, что страшно не хочется расставаться с родной землей, с последним красноармейцем – угощаю его полплиткой шоколада, жму руку и вскакиваю в польский вагон.

Все у окон… последняя пядь земли, пограничный столб СССР и рядом польский с белым орлом – тут же солдаты в конфедератках, в зеленых шинелях странного покроя, польская речь, вид страшно самоуверенный, проверка паспортов, выездные визы, беглый осмотр чемоданов – «не везет ли табаку, папирос», и едем по Польше, попадаются знакомые остановки, Барановичи – политые русской кровью[21]; так катим до вечера. Варшава, берем у Николая Васильевича Малого[22] по несколько злотых и пускаемся в город. Освещенные витрины, реклама разных цветов, кафе, толпа снующей

* Дата проставлена позже, карандашом. Авторское название отсутствует.

«публики» – котелки, шляпы, цилиндры – реставрация под Западную Европу. Два раза прошлись по Маршалковской[23], выпили в кафе кофе со сбитыми сливками и отправились на вокзал. Картина Варшавы – приблизительно царская Россия, пока еще не остыл пыл самоопределения и не назрел неизбежный кризис – Варшава выглядит довольно импозантно. Кое-как устраиваемся на спанье, женщин укладываем на лавки, на чемоданы сами, кому не хватает места, сидим; по дороге набивается бездна беженцев-поляков – это из «родной-то» самоопределившейся «Речи Посполитой» едут во Францию в [*нрзб.*] – там «есть спрос». Утром проезжаем германскую границу – синяя форма кондукторов, все толстые, откормленные и очень деловые, сразу поезд идет как-то аккуратней, все точно, как в аптеке; ландшафт выглядит великолепно, хорошо возделанные поля, чистенькие поселки, прекрасные дороги. В 12 прибываем в Берлин, на вокзале встречает Соколов – отщепенец театра[24], выглядит сильно постаревшим, но «глаз» такой же умный и блестящий. Вещи отправляем с тележкой, а сами идем через город на другой вокзал. Город грандиозный – все массивно, закономерно, на Унтер ден Линден[25] стоят вереницы таксо, публика преобладает гроссовского типа[26]. Толстые джентльмены с тройными подбородками, похожие на портрет Штреземана[27], котелки, цилиндры. На углах шуцманы* – вышколенные по последней технике, затянутые в синие мундиры, в белых перчатках и черных лакированных касках – олицетворение твердого порядка и муштровки, вбитой Вильгельмовской эпохой. На Фридрихштрассе садимся в поезд[28] – германский – очень чистый, с мылом и полотенцами для мытья рук в уборных. Предоставлен целый вагон – «alles [bestellt]»**. До Лейпцига езды немного, и мы скоро прибываем, встречаемые Таирычем, Алисой Георгиевной[29] и другими. Получаем адрес гостиницы и в такси отправляемся туда, по дороге жадно рассматриваем первый город, в котором нам придется подвизаться. Все так же чисто и аккуратно, как и в Берлине, но сразу чувствуется провинция – нет грандиозности, свойственной столице, нет движения беспрерывных такси. Чувствуется большая уверенность и покой немецкой нации. В гостинице устроились Нина[30] с Нелли[31] и я с Сергеем[32], так как номера были только на двоих. Чистенькие комнатки, с горячей и холодной водой, большинство наших распределились тут же. У Нелли появилась какая-то странная боль в ухе, очевидно надуло в вагоне?!

---

* полицейский, защитник правопорядка (*нем*. Schutzmann)

** «все заказано» (*нем*.)

Приведя себя в порядок после дороги, отправились в театр. Он очень импозантный, сцена не больше нашей, но зал хороший[33]. Спектакли прошли очень успешно[34] – видно, что публика нас любит, рабочие сцены тоже всячески старались облегчить работу нашим и потом вместе снимались, пили пиво и пели Интернационал. Был довольно показательный момент, когда надо было быстро разгрузить «Негра» с повозок, и другой, когда надо его было ставить, – оба раза наша молодежь проявила себя хорошо, человек 10 помогали в этой спешной работе и получили от этого большое удовлетворение, правда, потом из этого некоторые умные товарищи, которые не принимали очевидно участия в работе, написали в Москву родным о «тяжелом труде», «каторжных галерах» и тому подобном.

Нина [Сухоцкая] немного расхворалась, температура небольшая (37,5; 8), но большая слабость и побаливают гланды, вовремя не залеченные в Москве, Нелли заболела хуже, в ухе очень больно «стреляет», и врач говорит, что воспалено среднее ухо, – часто впадает в полузабытье, бредит и морщится от боли, ночью дежурил у них, так как Нина сама больна и не смогла бы помочь Монсику. Через 2 дня не стало лучше, отвезли Нелли к профессору, и тот сделал ей прокол, шло много гноя, боль осталась, и он сказал, что надо немедленно везти в больницу. Так, в первом же городе расстались с бедным Монсиком, обреченным на долгое и томительное лечение с неизвестным результатом.

Ночью неожиданно явился Миша Бекман[35] – Нинкин друг детства, проболтали с ним до утра, хотя спать хотелось зверски, в 7 утра на вокзале вместе с Бекманом, еще как следует не почувствовали Германии, а уже надо двигаться дальше. Уезжаю с неприятным чувством. И Нина чувствует себя отвратно, сильная слабость, побаливает горло, и Нелли остается одна в чужом городе под присмотром посторонних людей, да еще опасно больная, – паршиво. Отправляемся очень удачно – отдельный вагон, немцы очень любезные, мы с Нинкой в отдельном купе, она кутается, и ей не до красот природы. До Дрездена едем по обычной, трудолюбиво и аккуратно возделанной природе, поля, садики, огороды, белые домики с красными черепичными крышами. Дрезден выглядит очень красивым – широкая Эльба с пароходами, баржами, лодками; башни и шпили соборов, зданий – Румнев[36] сообщает, что это «чистое барокко». На вокзале очень любезны и вместо пересадки перецепляют вагон – едем в Прагу. Дорога идет по Саксонской Швейцарии[37] – одно из красивейших мест Германии, поезд крутит по берегу Эльбы, влетает в тоннели, крутится, как змея,

сбоку катится Эльба, неся то пароходики, то баржи. Мелькают поселки, вкрапленные в подножье лесистых гор, сидят, как диковинные грибы, во всех удобных закоулках, иногда попадаются замки, ютящиеся на самых неприступных местах. Они производят хищное и в то же время величественное зрелище – как орлиные гнезда. Горы то мягкие, поросшие лесом, то скалистые, причудливых форм, с торчащими кое-где одинокими соснами. Все наши прилипли к окнам и впивают любопытными глазами каждый кусок пейзажа – такого необычного и красивого; едем все южнее, природа становится суше, обыкновеннее. Выезжаем из большого тоннеля и вскоре попадаем в Чехо-Словакию – есть что-то общее со старой Россией, кепки, лица русские, грязь, пыль, обычные на наших захолустных станциях, попадается много заводов – дым, копоть. Прожужжал аэроплан, день жаркий, но чем ближе к Праге, тем пасмурней, под вечер приезжаем в Прагу – большой европейский город, прекрасный театр[38], большие улицы, красивые мосты через реку – наша гостиница очень близко от театра, но такси здорово обдирают – народ небольшой, но жуликоватый, господство буржуазии кладет отпечаток на все – улицы полны плотными господами в котелках, шляпах, с жирными и самодовольно-уверенными лицами; много здесь русских эмигрантов.

Спектакли принимаются блестяще, публика вопит, хлопает, и занавес на «Грозе» поднимался 23 раза[39]. В город выходить некогда. Не могу оставить Нину – она совсем рассыпалась, начал читать вслух интересную книгу «Игра в жизнь»[40] – очень увлекательно написано, занятные мысли, чувствуется влияние Ницше и желание создать нового человека. Питаемся хорошо, витрины магазинов ломятся от чудесных колбас, ветчины и других вкусных закусок, напротив рынок – бездна апельсинов, яблок, очень дешевых, апельсины поглощаем в невероятном количестве – иногда даже становится противным жевать сочную массу. После блестящих спектаклей в Праге[41], в 5 часов утра с трудом проснувшись, сонными мухами несемся в Вену: погода серая, все дремлют, Нина чувствует себя лучше, но осторожно кутается. В 11 часов граница Австрии – обычная проверка паспортов, виз – и бежим менять деньги, после этого можно спокойно залезать в вагон и дремать до самой Вены. Поезд идет очень быстро, чем ближе к цели, тем крепче нервы, все взбадриваются, и часть уже бывших в Вене актеров вспоминает минувшие дни[42], куда пойти, кого увидеть. В окне справа бегут холмы-горки, поросшие лесом, – очень живописные, слева долины и Дунай – он здесь еще небольшой и не трогает; задымились фабрики пригородных поселков – подъезжаем.

На вокзале встречает Мархольм[43] – старый знакомый театра – хитрый, жирный делец, довольно неприятного вида. Гостиница готова, цены приемлемые, и все быстро рассыпаются по такси. Вена – «[*нрзб.*]» – жаль, что 3 дня[44]! [Нравится почти все.]* Гостиница с квадратным окном балконов, на которых, как птички, разгуливают и переговариваются наши. Нина чувствует себя лучше, температура нормальная, по приезде вымылись и завалились спать, как сурки, в 5 вскочили, побродили по городу с Глизбургом[45], выпили по стакану «цитроне» и отправились на «Негра» – театр[46] находится близко от вокзала и гостиницы, но на окраине. (Пишу, а голова не совсем в порядке – пароход трясет и качает[47], холодный ветер. Он вместительный и красивый.) «Негр» прошел с большим успехом – так же и «День и ночь»[48], сборы превысили ожидания, «геноссе барон» директор театра[49] был в восторге и всячески выражал свою признательность. Осматривал город – Грабен и Гертнер-штрассе: вещи дорогие, очень много красивых безделушек и элегантных одеяний – смерть всем нашим дамам (правда, и мужчины нервничают). Был в соборе Св. Стефана – очень красивая готика, острые шпили врезаются в небо, внутри торжественно-мрачно, только ярко, пятнами всех цветов блестят стекла витражей. Затем в буфет-автомат – спустили по 20 грошей, и в окошечке появился бутерброд. Рабочих на улицах почти не видно – мужчины толстые в котелках, дорогих пальто, женщины накрашенные, как куклы. Говорят, что европейская женщина выходит на улицу со специальным намерением – ждет приглашения от мужчины, который оплатил бы ее желания на данный день. В магазинах всего очень много, все красиво, все становится нужным – продавцы льстиво любезны и могут вам продать все, чего вы даже не хотите. Вечером после последнего спектакля по приглашению А.Я. [Таирова] отправился с Ниной вместе с Таировыми и венскими антрепренерами в ресторан посмотреть злачные места одной из мировых столиц. Сначала были в Венгерском кабачке – с национальным гуляшом, с венгерским оркестром – как живой врезался в память скрипач-дирижер, тонкий, наглый, весь исходящий сексом в движениях смычка, выделывающий какой-то странный танец верхней частью туловища, сплетаясь со скрипкой и томно заглядывая в упор в глаза сидящих дам. Мой сосед, второй директор театра – хороший актер, играл Отелло, Гамлета и др.[50] – в восторге от театра, мечтает приехать в Москву, ненавидит Моисси[51], считает его певцом интонации

* Зачеркнуто.

и передразнивает. Затем ресторан с негритянским джазом – музыка замечательная (скрипка, саксофон, ударник, рояль, банджо), ритмичны как черти, делают свои номера весело, с колоссальным подъемом, почти детской жизнерадостностью и наивностью. Этой музыке следовало бы иметь другое применение, не шантанно-танцевального порядка, – она по-настоящему эмоциональна и сильна, ее нельзя ставить на одну доску с обыкновенным фокстротом. Публика, танцующая под эту ритмичную мелодию, ужасна. Большинство – это куклы, пьяные, взвинченные, публичные онанисты, забывающие в танце, в прикосновении к телу все свои неудачи и горести – удовлетворяющие потребность «любить» и «брать жизнь». Мы смотрели, смеялись, танцевали, вино, выпитое в двух кабаках, начинало действовать, уже не так противно было видеть людей-кукол, но усталость от непрерывной работы за год дала себя знать – сил не хватило, апатия сна надвигалась. Поехали в третий ресторан, открывающийся с 5 ночи (не правда ли, смешно) – очевидно, специально для «накутившихся». Съели горячего супа, жаркого и отправились восвояси… спать… А в 7 утра на вокзал в Мюнхен[52]…

Дорога очень интересная по берегу Дуная, кругом поля, зеленеющие первыми весенними тонами. Едем кверху, попадаются озера, живописно прикрытые горами – холмами, поросшими лесом, селенья живописно приютились в долинах, защищенные от ветра, чистенькие; едем через тоннели, природа явно радуется жизни, так что хочется вылезти из качающегося вагона (некоторых действительно укачивало) и побродить по зеленым горам. Выше, воздух холодит, промелькнуло большое горное озеро, деревья застывают, видны снежные вершины (отроги Швейцарских Альп). Проехали Зальцбург, границу с Германией – «вексельн»* – меняем остатки шиллингов, съедаем по сочной сосиске и несемся по германской земле – с обеих сторон видны снега и верхушки далеких Альп, воздух чистый и холодный, чувствуется какая-то кристальная прозрачность в пейзажах. «Эх, пожить бы здесь месяц!» Так едем довольно долго, среди гор попадаются изумительной красоты озера, созданные для рыбной ловли и ночных прогулок на лодке. Наш Кавказ, конечно, не уступает ни капельки, но здесь все очень здорово оборудовано, использовано – главным образом для «знатных иностранцев». Затем местность понижается – обыкновенный немецкий ландшафт: поля, чистенькие домики, города различных отраслей промышленности – металлургический Линц; и наконец, в 8,

* «менять» (от *нем.* wechseln)

в сумерки вечера, въезжаем в вокзал Мюнхена, встречает Ценин[53], приготовлены комнаты. Едем в отель «Петерс» в центре города.

Мюнхен сразу нравится[54] – он старинный, плотненький, как-то напоминает фигуру приземистого баварского шуцмана, который помахивает палочкой на углах. Комната симпатичная, и как раз напротив, через площадь, высится новая ратуша, с резными готическими кружевами фронтонов. Утром в 11 часов на ратуше бьют часы – выезжают фигуры рыцарей со свитой – один серебряный, другой золотой, в молчании фигуры проходят, встречаясь, и на втором круге «золотой», ударяя копьем «серебряного», кидает его на [круг]. После этого порядок восстанавливается, застывают рыцари, и начинают танцевать «ткачи» – под звуки наивной полечки, в которой слышится разбитый звон волшебной шкатулки. Кружатся они, подняв одну ножку. Когда-то, так говорит легенда, когда в городе была чума, ткачи одни не унывали и, ободряя жителей, ходили в праздничных костюмах и лихо танцевали. И вот все, что осталось от этих времен – каждое утро добродетельные котелки мюнхенцев, корпорантские шапочки студентов, шляпы и кепки задираются кверху, любуясь своей местной гордостью. Завтракаем в отеле и бежим в театр – оказывается, декорации застряли в пути: из Праги не пришли «Гроза» и «Жирофле». Открываемся «Грозой» – как быть? К 6 часам приехала из Вены «День и ночь». Мы все ходим и ждем, темнеет. Наконец, решают играть «Грозу», декорации сделать из имеющихся в театре. Л.Л. [Лукьянов][55] и Вадим [Рындин][56] с Матвеевым[57] сделали установку, окрасили в серый цвет – и все вышло хоть куда. Прием был блестящий[58], игралось хорошо, настроение хорошее. Осматривали город – были экскурсией в музее живописи (Пинакотека)[59], там много хорошего. Больше всего поразил Греко[60] – портрет испанки и идальго, манера живописи, далеко выходящая из рамок, установленных современниками, там рядом хороший Тициан, Рембрандт, Рубенс. Ездили с Ниной и Таирычами в парк, там очень хорошо, чувствуется природа, к которой очень тянет. Однажды пошел гулять в парк один, отмахал верст 15 и оттуда на спектакль немецкой оперетты – все очень наивно, декорации – висюльки и павильоны, толстый певец, играющий лирического судью, две актрисы в летах, исполняющие роли красавиц, очень неплохи были два главных действующих лица – он и она, авантюристы, и полицейский – хороший комик-буфф (хотя не без напора). Жаль, что играем здесь мало[61] – все начали толстеть от чудного бархатного пива – ох, здорово кружечку дернуть[62]! Утром 19 апреля едем опять в Вену – тот же отель, те же знакомые улицы, жажда видеть новое

тянет вперед, и скучным кажется раз виденное. Был на тонфильме[63] с Румневым, Евгеневым, Назаровой и Спендей [Спендиарова][64]. Видел и слышал Мориса Шевалье[65] – тонфильм очень значительная эпоха в кино, она, конечно, завоюет экран, но для этого требуется большое искусство и актерское, мимическое и голосовое, и режиссерское, иначе фильм затягивается, становится скучным, иногда коробят голоса. Необходимы в кино ансамбли к каждой данной картине, а то смотришь картину с первоклассными актерами, а кругом остальные либо смешат, либо слезы текут. Сюжет взят из старых, 20 лет назад шедших драмок со счастливым концом – глупо, неумело, без значимости если не социальной, то хоть просто художественной. Хороша мультипликация, надо научиться у них юмору и технике. Очень длинный рекламный журнал – впустую, ужасно скучный для нас, привыкших требовать значимости. Иду на спектакль. Сейчас читал Нине вслух прекрасную книгу Бен Хекта «Игра в жизнь». Было большое сочувствие к герою – индивидуальность крупная, яркая и очень понимающая современность, погибшая от размеров собственного «я» и вытекающей отсюда коллизии брака. В театре вывешено объявление: в 5 в консульстве СССР прием для нас и для знатных венцев, соприкасающихся с искусством[66]. Экстренно купили костюмы с Гортинским[67], дабы было в чем прилично появиться. У посольства дежурят полицейские – особняк, ковры, паркет, портрет Ленина, толпа венцев и наши, робко прогуливающиеся парочками, выдерживая стиль. Затем, по просьбе консула, спели хоры из «Грозы», дуэт Имберг и Ефрон[68] (с большим успехом), «Военную песенку» из «Трехгрошовой»[69] и под аплодисменты публики отправились в столовую, к столам, покрытым яствами. Венцы особенно жадно набросились на все, даже странно, – очевидно, изголодались или денег нет самим купить нечто подобное. Поговорил с женой композитора Малько[70] о Буэносе[71] – она только оттуда, – надавала много советов. В общем, с удовольствием уехал в театр – не люблю парадных приемов, всегда все дутое, насквозь лживое. Как всё здесь. Наконец покинули Вену – опять Зальцбург, но отсюда уже по другой дороге в Альпы, в горы, в снега, мимо диких мест, потоков, старых замков, все выше и выше, мимо горных озер, голубых, как небо, и холодно-прозрачных, как лед. Все время стоим у окон и любуемся, больше не увидим всего этого – надо посмотреть мимолетно и запомнить на всю жизнь. Едем целый день – солнце золотит и розовит снега на горах, воздух холодеет, смеркается быстро, постепенно все распределяются кое-как на койках. В черноте ночи за окном фантастически чернеют горы, часто охватывает тоннельный шум. В 11 приехали на границу Италии – странно

было увидеть живых альпийских стрелков в плащах, с перушками на шляпах, то серьезно-важных, то экспансивно-живых и болтливых. Обычная процедура с паспортами, и двигаемся дальше: нам как большевикам уделяется максимум внимания. После границы берсальер*, как две капли воды похожий на Сионицкого[72], с восторгом объясняет итальянские слова, подкрепляя их энергичными жестами. Постепенно все утихомирилось, и, чувствуя себя уже итальянцами, улеглись спать. Под утро, 7–8 часов, – все у окон: проезжаем мимо озера, краски как на лубочной картине – голубое, розовое и сочная зелень. Всюду поля с высокой травой, оросительные канавы и поля орошения, ряды коротко обрубленных деревьев, зеленые виноградники. В 9 утра в Милане, билеты кончились, и Вибер[73] бежит в кассу. Итальянцы кричат что-то, все отвечают хором одно усвоенное слово «но каписко» (не понимаю). Разобрав, что мы едем в Турин, прицепляют к первому поезду, и через 5 минут плавно катим дальше, оставив Вибера и билеты, – в 9 ½ вечера вместо 11. По-итальянски никто «ни бе ни ме»; благодаря широкому знанию латыни уважаемый ученый лингвист Фенин[74] смело выводит, объявив кондуктору, что «диреторе реете нах Милано, унд но, прего, грацие, билеты получим в Турине». В Турине встречает Таиров, предупрежденный телеграммой Вибера, и мы отправляемся в театр[75] всей оравой, пешком, через главную улицу via Roma, в воскресенье, под удивленные взгляды чернорубашечников[76] и дам. Вид действительно забавный – кто в чем, после дороги сонные, грязные, в ясное солнечное утро, гуськом, на узкой нарядной улице, покрытой праздничной толпой, шли 50 русских актеров и актрис во главе с мирово известным А.Я. Таировым.

В театре вертелись какие-то черномазые итальянцы с предложениями гостиниц – пошли с вещами в гостиницу «Vittoria». Комнаты мрачные, холодные, с непременным украшением в виде биде. Я решительно воспротивился и направился к выходу – сейчас же нашлась другая комната, светлая, более теплая и только со следами украшения. Жили 6 дней, бродили по городу, были в саду около По, где есть копия феодального замка, по реке снуют лодки со спортсменами – Муссолини насаждает спорт в фашистских профсоюзах. Достопримечательности города – принц Умберто с женой, река По, усыпальница итальянских королей на горе в храме, шляпы борсалино, макароны, вермут и завод фиата. Вид у

* *Берсальеры* – стрелки в итальянской армии, особый род войск, элитные высокомобильные пехотные части (от *итал*. berságlio – мишень).

итальянцев страшно независимый, шляпы носят лихо набекрень и орут нестерпимо.

Спектакли принимались с большим интересом, и пресса, как и везде, хорошая – оперетта прошла хуже[77], так как итальянцы, во-первых, избалованы хорошими голосами, а во-вторых, не понимают наших спектаклей – для них это «новые ворота» – «для быка». Успех во всяком случае большой – все говорят о русском театре и об Алессандро Таирове. Был на спектакле в драматическом театре и сильно разочаровался в итальянских знаменитостях – нет и намека на те масштабы актерской игры, о которых нам говорят имена Сальвини, Росси, Дузе[78] и других. Театра дель-арте тоже не чувствуется – просто скучный, абсолютно не поставленный спектакль, без мизансцен, в одной комнате с розовыми обойками и 4 дверями для удобства выходов. Крутятся по сцене люди, причем каждый, очевидно, играет для себя, смотрит мимо партнера и выпускает колоссальное количество слов в минуту, техника игры «особенная». Один – партнер Дузе в «Привидениях» (Освальд)[79], известный педераст, ломается так, что смотреть тошно; переживание внешнее, аффектированное. Другой – восходящая звезда, дикий трагик, сверкающий косыми глазами, вопящий, шипящий и абсолютно не театральный; Граматика[80] играла небольшую роль, но слабо, неинтересно. Вообще, в Италии надо смотреть оперу.

Всей труппой посетили «турнир», устраиваемый ежегодно, – одна из попыток возрождения старого Рима и его могущества в современной фашистской Италии[81]. Смешно в бегающего рысцой берсальера вколачивать рыцарский дух «Савойи». Сидим на 2-й галерее, хотя все видно, потому что действие происходит в партере, из которого убрали стулья. Кругом шелка, бриллианты, прекрасные лица и туалеты; мужчины в смокингах, фраках и мундирах – впечатление, что смотришь картину из жизни «Петербургского бомонда». Появляется принц с женой – марш[82]! Все встают и пожирают глазами чету; здесь съезд со всей Италии, много иностранцев. Оркестр гремит, театр изукрашен гербами Савойи и Пьемонта. Участвующие парадируют – это высшее офицерство и дамы света. Вся бутафория сделана неплохо – доспехи, плащи, лошади настоящие, и тут еще больше вылезает бутафория всего в целом. Милые забавы правящих, думающих, что жизнь прекрасна и они созданы для нее, а она для них, и это все! Рыцари с трудом ломали копья на маленьком кругу арены и лихо гарцевали на несчастных лошадях, у которых, очевидно, не перешел по наследству интерес к броне и турнирам.

О, Труцци[83], где ты – зрелище твоей компетенции. Интереснее работали дамы – их было штук 30, и они довольно ловко проделывали разные фигурные вольты. Сзади нас, конечно, сидели полные люди с золотыми брелоками на животах и тупыми, но выразительными лицами; род занятий был явно обозначен в их приятельски нежных внимательных взглядах. Являлось желание чем-нибудь их разыграть, но нельзя! Гремели фанфары в честь славной фашистской Италии и ее вождя Бенито Муссолини[84]. Видел фашистских юнцов в черных костюмчиках с белыми аксельбантами, которые в раже от своих нарядов маршировали по улицам – вот будущее лицо Италии, военизирующей все свои ресурсы для грядущей бойни. Поднимался с А.Я. [Таировым], Ниной и Вибером на Супергу – гора с усыпальницей королей в храме, оттуда чудный вид на Турин и окрестности – серебряной лентой вьется По, дымят фабрики, зеленеют холмы, покрытые виноградниками. На горе группа юных пролетариев и девушек устроили пикник, без тени смущения перед великими останками плясали тарантеллу, танго и пели местные песни – было очень занятно. В Турине назрел скандал с Назаровой – то есть она отказалась ехать с театром дальше[85], якобы из-за невозможной семейной ситуации. Дирекция и местком совершенно правильно решили ее отпустить, уволив из театра, – работники, которым личные интересы важнее работы, да еще в гастрольной поездке, где каждый на учете, нам не нужны! Едем во Флоренцию, сегодня же спектакль «Гроза»[86], встали в 6. Кругом поля, холмы и обрубленные деревья вроде наших ветл, перевитые виноградом. По возможности все дрыхнут, становится теплее – Генуя! – море, красивые корабли: дорога идет по берегу Средиземного моря – вот оно, чудное, голубовато-зеленое, местами синее, блестящее под яркими лучами южного солнца – вот где поется «Сорренто», вот где носились галеры генуэзцев и римские триремы[87]. К сожалению, смотреть и любоваться природой нет возможности, поезд ныряет через каждые 100–200 метров в тоннели, и так же внезапно ослепляет свет. Растительность роскошная: кипарисы, финиковые пальмы, розы, глицинии в цвету! Проехали море, опять поля и горы, Пиза со знаменитой башней, стоящей под большим уклоном, – собирается упасть и все не может – очень красивая и очень старая. Каррера – мрамор – горы сверкают порогами мрамора, у станции глыбы всех сортов и фасонов. В 3 ½ часа Флоренция, едем на такси в отель (гм) «Альберго Неаполь», с трудом устраиваемся по трое, Нина с Уваровой[88] и Гориной[89], я с Рындиным, Хмельницким[90] и Гризиком[91] – этим путешественником без определенных занятий. Вечером играли «Грозу»,

народу мало, много русских. Принимали хорошо, игралось средне, пустой зал действует расхолаживающе – а театр огромный, вроде нашего Большого[92]. Наутро пошли экскурсией в галерею Уффичио* – на пьяцце Синьории, там же дворец, где Медичи судили непокорных, и на этой самой площади сжигали их – там же сожжен Савонарола[93]. На площади под колоннадой стоят статуи Анджело, Челлини: Персей с головой Горгоны, Похищение Сабинянок и др. – работы мастеров, не превзойденные до сих пор. Чувствуется колоссальная техника, уверенность и сила – все это создает впечатление полной гармонии и законченности, тела живут, повороты тела смелы и просты, но замечательно убедительны. Бездна туристов, главным образом американцев с семействами: осматривают, оценивают все-все достопримечательности. Из осмотренного врезалось все сделанное Микеланджело, запомнились портрет молодой флорентийки Тициана, Венера – его же, Мадонна – Рафаэля, Тинторетто, Перуджино и много других, описывать все нет возможности и не стоит… Бегло осмотрев Уффичио, отправились в Питти – брызнул косой дождик, и мы скрылись под арками на берегу Арно. Затем мост Данте, где он встречался с Беатриче, мимо бесконечных антикварных лавок пришли в Питти. Здесь сосредоточено великолепие Медичи – гобелены, золоченые кресла, мраморные вазы… пробежали буквально бегом, мельком заметил синие тона на одной картине Рибейры. Бежим дальше (отчаянно жмут ботинки), вот бронзовые двери «дома» – работы Донателло, чудные барельефы тончайшей работы. Дальше… церковь Сан-Лоренцо – усыпальница Медичи, тишина, мрак, своды, плиты, входим в какую-то дверь – круглая зала, весь пол – мозаика, кругом мозаика из кусков мрамора, наконец самое замечательное. Через маленькую дверь входим в небольшую залу, где находится скульптура Микеланджело: два саркофага из белого мрамора, на одном ночь и утро, на другом вечер и день – фигуры страшно просты в своих положениях, но настолько естественно и насыщенно сделаны, что чувствуешь, что именно так, а не иначе должна лежать рука, именно так должно быть повернуто тело – сочетание гения с великолепной техникой и знанием человеческого тела создало эти прекрасные вещи. В нишах над гробницами – два юноши, один Лоренцо Великолепный, другой Косимо Задумчивый, оба прекрасно передают сущность своего человеческого существа. Окончив на этом осмотр, помчались домой: обед, отдых, спектакль – «Жирофле»[94]. На другой день, несмотря на дождь, были

* Уффици.

в церкви Сан-Марко, где видели свадьбу какого-то высокопоставленного лица: цилиндры, фраки, туалеты, мундиры, etc. После этого осмотрели с Ниной внутренность часовни, где есть очень интересные картины, обломки барельефов, распятия – очень раннего периода. Оттуда понеслись, не зная языка, но храбро разговаривая с встречными двумя-тремя фразами, в другой храм-монастырь, где жил и работал Савонарола, видели массу фресок – Фра Бартоломео, видели келью Савонаролы, его портрет, его бюст – замечательное лицо, характерное, с резкими тонкими чертами, огромным носом, худое, аскетическое, со строгими фанатическими глазами, есть картины его сожжения. И наконец, последнее и наилучшее – Академия[95]! Скульптура Микеланджело полна жизни, большого вдохновения и подлинного мастерства[96]. Впечатление огромное, и странно, что неоконченные работы его, где есть только отдельные, прекрасно скомпонованные и тонко выделанные части, а целому лишь придана начальная форма, действуют сильнее, как будто из хаоса, массивного камня вдруг появляется, рождается на твоих глазах что-то прекрасное, сильное и истинно художественное. Очевидно, это ближе современному восприятию (особенно нашему), чем прекрасные законченные формы, где меньше чувствуется динамика. Великий «Давид» поражает простой композицией, гигантским размером, и в этой почти живущей фигуре чувствуется вся сила, заключенная в маленькой праще, убившей Голиафа. Впечатление от Флоренции огромное, чувствуется Италия времен Возрождения и настоящая экзотика – узкие улицы, где с трудом проезжает авто, загорелые флорентийцы, грязь, зеленые ставни, дома, большей частью одного типа – желтоватые, с плоскими крышами и остатками старины. Гостиницы «Albergo Napoli» как раз в такой узенькой уличке, у входа красный фонарь, хозяин с томными и наглыми глазами, горничные полные и вызывающие, комнаты сырые, темные; большое количество накрашенных девиц обитает в этом злачном месте, и по вечерам много посетителей… Кормят во Флоренции неважно, но дешево, преобладают спагетти, непрожаренное мясо, миланеза и кьянти. Пробыли 3 дня в этой «сокровищнице итальянского искусства» и с сожалением о том, что все прошло так мимолетно, что едва успели получить общее впечатление, двинулись дальше, гонимые своей целью. В Рим приехали днем[97], здесь значительно теплее, голубое небо, у вокзала брызжут серебристые фонтаны и сразу же торчат какие-то старые-старые руины. Такси полетело по улицам, замелькала столица – большие здания, шикарные витрины, кафе, нарядная толпа с большим процентом винных –

вот он «Вечный город», ныне оплот фашизма. Где-то сбоку промелькнула Траянская колонна, белые очертания памятника Виктору Эммануилу, и вот театр Валле, стоп! Приехали, вещи выгружаем, бежим с Сергеем в ближние отели. – Увы, все занято – пускаемся по списку адресов, висящих в театре, искать частные комнаты; нам посчастливилось – сразу нашли приличную комнату с французами-хозяевами и рядом с театром. Рим полон обломков и развалин древних храмов, колонн, статуй и арок – действительно, этот город «вечный», а не современный, по-моему, жители там должны странно себя чувствовать, атмосфера насквозь пропитана легионами, цезарями, сенатом, плебсом, рабами, колесницами… Останки древней могущественной культуры самодовлеют над нынешним итальянцем – но это ведь восприятие мое, и притом поверхностное, мимолетное и внешнее. Факт тот, что Италия живет большим процентом дохода за счет своих древностей (туристы), и «дух», внедряемый фашистами в сознание итальянца – дух могучего Рима, то есть войны, господство имущих и бесправное и забитое положение настоящих пролетариев. Спектакли прошли блестяще, публика принимала горячо, и ее было много; пресса пропела дифирамбы, и на чае, устроенном для нас полпредством, Илья Михайлович Х.[98] – большой знаток Италии и итальянского языка – прочел нам рецензию о «Грозе», где театр получал прекрасную и заслуженную оценку[99]. Полпред т. Курский[100] много

В Риме, недалеко от Пантеона. Музей Московского драматического театра им. А.С. Пушкина

рассказал об Италии и ее нравах, навертели кино аппаратиком – группу работников театра и полпредства, и сыграли с наслаждением в волейбол! Было очень приятно встретить простое и товарищеское отношение. Начиная с другого утра занимались осмотром города, исходили очень много: начали с Пантеона – усыпальница королей, огромное здание, изнутри представляющее из себя точный полушар с большим отверстием наверху – откуда бьют лучи солнца (а иногда дождя), потолок сделан квадратными углублениями, перспективно уменьшающимися кверху – очень здорово выглядит! В стенах ниши, в нишах саркофаги, знамена, плиты – а в них короли… Снаружи бездна колонн – целый лес. Затем Сан-Пьетро – самый большой и величавый собор в мире. К нему с двух сторон, тройными рядами идут полукругом две колоннады, а посередине многоступенчатая лестница, ведущая в храм. Внутри так же великолепно и величественно – купол где-то беспредельно высоко, своды так громадны, столько воздуха, что чувствуешь себя маленьким и одиноким в окружении холодного, бесстрастного и величественного мрамора храма. Везде группы туристов, таких же пигмеев, рассматривают и осторожно ступают, оглядываясь беспомощными и растерянными глазами. Кругом мраморные усыпальницы пап с их статуями, чудные цветной мозаики картины из священного писания – посреди храма стоит золоченый ковчег с вьющимися колоннами работы Микеланджело, перед ним на коленях

В Риме, у собора святого Петра. Музей Московского драматического театра им. А.С. Пушкина

У Замка Святого Ангела в Риме. Музей Московского драматического театра им. А.С. Пушкина

католический священник с бледным сосредоточенным лицом, невдалеке группа польских ксендзов, делегатов съезда в Ватикане, прикладываются к ноге мадонны, а у дверей два жандарма в треуголках и цветных мундирах. Отсюда пошли в башню Святого Ангела, соединенную стеной и подземным ходом с Ватиканом – на берегу Тибра, желтого и быстрого, высится круглая каменная громада, на внешней стене стоят пушки, лежат груды ядер, пищали, алебарды, луки. Темные мрачные коридоры ведут в подземелья, где исчезали знатные, но неугодные итальянцы, еретики и все «нежелательные» элементы – на стенах есть остатки цепей. Видел камеру Беатриче Ченчи и Челлини, зал судилища, пыток, комнаты тайных времяпрепровождений пап – скрывающих за толстыми стенами свои греховные заблуждения. Сверху чудный вид на город, видны все достопримечательности – Палатинский холм, статуя Гарибальди далеко на горе, зелень виллы Боргезе, белую с золотом нелепую колоннаду Виктора Эммануила, Колизей, множество арок и желтую ленту Тибра. Порядочно усталые идем домой и ложимся отдыхать, восприятие воспалено, и мысли колобродят. Ночью после спектакля Нинка предложила пойти в Колизей – отправились… Дороги не знали, языка тоже, народа почти нет. Свернули мимо мрачной Траянской колонны, свернули в какую-то уличку, идем, ночь, луны нет, народа тоже. Вдруг с другой улицы человек восемь фашистиков[101], лет по 18–20, обращаюсь с вопросом: где Колизей? Переглядываются и спрашивают: франсе? – Но. Инглиш – но, итальяно – но. Руссиа – а! Аллон – подхватывают нас и ведут в какую-то мрачную уличку, идем, долго, жадно, Нинка говорит: «Как ты думаешь, туда

ведут?» – «Туда» (но не уверен). Тем временем начинаем кое-как объясняться и на ломаном французском языке представляемся: советские актеры. – А мы фашисты-авангардисты! Дальше – больше. Как у вас? – Для нас хорошо. А у вас? – Тоже. Как спорт? – О! Футбол! Так темной ночью восемь фашистов показали двум советским – актеру и актрисе – Колизей, достали такси и отправили по надлежащему адресу. Один даже успел влюбиться в Нинку – и два вечера провожал нас из театра в кабачок, смотрел безнадежно-жалобным взглядом, как мы питались, и серьезно-печально отказывался от сельтерской. На другой день целое путешествие по городу с Ильей Михайловичем на машинах – таким образом успели осмотреть очень много: были в Капитолии, видели ранние статуи и бюсты греческой и римской скульптуры – головы Сократов, Платонов, Гомеров, цезарей, юношей, старух, воинов – очень интересные и характерные типы. Статуи купидонов, Диан, Венер (капитолийская), мальчик, вынимающий занозу, дискобол, борцы, волчица с Ромулом и Ремом. Лаокоон с сыновьями, Аполлон – знаменитый бельведерский красавец и много-много прекрасного. За Капитолием все сплошь разрушенные храмы, разных цезарей и императоров – триумфальные арки – а теперь обломки гигантских колонн, плиты и все поросло травой и веками. Ну? Не довольно ли? Что еще видели? – Да все… что успели – видели Ватикан, начиная с его разукрашенных гвардейцев у ворот, через бесконечные коридоры, комнаты, залы, исписанные великими мастерами, и кончая Сикстинской капеллой – средоточием всего замечательного и художественного. Микеланджело расписал потолок фресками – пророки и сивиллы, стену – страшный суд, а бока расписаны Перуджино и другими. В залах Ватикана есть замечательные картины Рафаэля, а на одной каменной стене он так расписал камень (вывод Петра из темницы), что он кажется стеклом. Наконец были на горе Гарибальди, опять видели город во всем его величии, примчались к маленькой церкви Сан-Пьетро, где сидит задумчивый Моисей и борода струится на колени, – и Пьета Микеланджело с тонким мертвым телом Христа и пустыми страдающими глазами Мадонны[102]. Закончили путешествие на вилле Боргезе в чудных аллеях на краю обрыва. Спектакли прошли все очень хорошо, уехали из Рима с прекрасными впечатлениями. Забавно было после Рима попасть в Милан – преддверие Европы: прощай, экзот Флоренции и древний Рим. Пассажи, магазины, бульвары и обычная европейская архитектура превалируют над Италией – промышленный центр (мануфактура) Италии под гнетом кризиса (как и повсюду), магазины ломятся от залежавшегося товара, а

покупательная способность населения ничтожна. Из гордостей Милана на первом месте Scala – знаменитый оперный театр, Миланский собор и «Вечеря» Леонардо да Винчи. Scala всегда битком – высшее общество заполняет зал – допускаются только смокинги!.. Очень занятен разъезд после спектакля – дамы в длинных платьях до полу с непокрытой головой поспешно рассаживаются в такси и собственные фиаты, мужчины во фраках, смокингах, цилиндрах и котелках. Цены недоступны, при всем желании попасть нашему брату несподручно[103]. Гастролировал Тосканини[104], и патриоты на руках несли любимого дирижера… вместе с автомобилем. Собор поистине прекрасен, весь он – сплошные ажурные кружева, недаром строился он с XIV века и все еще не окончен, высоко в небо врезаются его тонкие шпили, и тысячи святых и химер торчат по его карнизам. Жили в отеле «Монфорте» – обычном для нас альберго* со всеми атрибутами: первое место занимает кровать во всю комнату. Успех большой, для Милана в особенности. Очень хорошо прошли «Негр» и «Любовь под вязами». Осматривать город не пришлось из-за погоды, которая преследует нас – без конца льет дождь.

И вот настал день отъезда. Прекрасная Италия осталась позади, было бы печально, если бы впереди не было еще стольких новых неожиданностей… Дорога крутит по горам, льют потоки с диких гор, зеленеют роскошные поля, воздух холодит, чистый, хрустальный, снежные горы где-то вдали розовятся. Едем через Сен-Готард[105], через Швейцарские Альпы, поезд лезет вверх, воздух все более разреженный, немного шумит в ушах… На границе покупаем знаменитый «Тоблерон», поезд несется вниз, там, как с аэроплана, видны долины, сады, домики, дороги, церкви. Воздух свежий, но так приятно высунуться навстречу ветру и ловить глазами летящие мимо ландшафты… вот озеро – огромное, чудное, кругом леса, горы, вот яблони в цвету – здесь весна, проезжаем какие-то станции, везде благоденствие – одна из немногих стран, уцелевших от мировой бойни; здесь и франк стоит в довоенной норме – экономически Швейцария довольно независима и имеет твердую базу в своем скотоводческом, молочном хозяйстве.

Цюрих[106]. Тут жил Владимир Ильич [Ленин], тут спасалась русская революционная эмиграция. Сразу же льет дождь, небо серое, озеро в тумане, гор не видно – едем на таксо в какую-нибудь гостиницу подешевле и… попадаем в одну из самых дорогих и фешенебельных «Eden am Lag».

* «отель» (*итал.* albergo)

Провели ночь в шикарной комнате, рядом Гортинский с Ефрон. Наутро под дождем перебираемся в дешевую маленькую гостиницу, где просто, сытно, вкусно и чувствуешь себя в своей тарелке. Театр очень хороший, большой и красивый[107] – публика валит валом… все спектакли прошли на ять[108]! Жаль, мало. Проклятый дождь испортил впечатление – и все-таки Цюрих прекрасный город. Вот пример, как надо строить города – при каждом доме сад, все в зелени, масса воздуха, дома красивые и простые. К черту небоскребы и пыль! Наши почти все накупили здесь часы – но дешевые гадость, а дорогие не под силу. И так пробежали 3 дня, погибли прогулки в горы, на озеро. Поворот стрелки времени, и мы уже в Германии, катим вдоль Рейна. Налево Франция, направо Германия, здесь шли бои, все поля политы кровью солдат. Проехали Гейдельберг – студенческий центр. Видел шрамы, корпорантские шапочки и хорошенький городок в лесах. Рур! Угольные местечки, худые рабочие, черные, изможденные, суровые. На станциях союзная оккупационная армия – вид победителей и хозяев. Висбаден[109] – курорт немецкой буржуазии, всюду толстые старички, сгоняющие жир, в перерывах сессий ландтага. Хороший парк, и в нем театр – один из лучших, какие я видел. Был на опере, слышал очень хорошие голоса и видел дубовую игру и полное отсутствие чего-нибудь свежего. Консервативнейшая опера – публика в «брульянтах», куча старух и стариков, баронессы, советницы, банкиры с семействами здесь наслаждаются добрым старым немецким искусством.

Играли «Грозу», «Жирофле», «День и ночь» – все прекрасно принимали. На «Дне и ночи» свалился – то есть почувствовал жар и ломоту, температура 38,8, пришлось слечь, а на другой день и Нина, кто-то кого-то подзаразил. Нас посетил «герр профессор», лечивший когда-то Вильгельма – придворный врач – вид очень важный, велел принимать лошадиные порции аспирина и компресс на горло – у обоих ангина (содрал за визит 20 марок). Как раз сюда приехала Нелли, еще очень слабая, с болями в голове, и сразу стала за нами ухаживать, ей везет – то сама больна, то [возится с больными]. Я очень быстро справился – в 2 дня сломил простуду, но Нина наоборот – у нее оказалась ползучая ангина с одного места на другое. Чтоб не оставаться одним в Германии, поехали со всеми в Париж – укутавшись. Простуду подцепили, вероятно, во время прогулки в Майнц, где мы с Ниной довольно долго созерцали Рейн под сырым ветром. Настроение больное, в окно видны французские пейзажи – более похожие на наши, чем немецкие, деревушки в развесистой зелени, сады, огороды, канал вдоль полотна железной дороги с баржами,

лодочками, катерами. Вероятно, служил во время войны для подвоза снарядов и войск – все эти места, почти целиком родившиеся заново, они были в полосе взаимного истребления. В купе набились французы, болтают, недружелюбно смотрят на нас – типы мещан, 2 дамы и мужчина с красным, толстым и тупо-сонным лицом – очевидно едут в Париж развлечься; еще дама в черном не первой молодости, но, очевидно, очень следящая за успехами косметики – быстро познакомившаяся с кривым джентльменом типа биржевика. 10 минут до Парижа! Приготовляемся… вокзал… встречают много прежних знакомых театра… раздают адреса гостиниц… такси… несемся по незнакомым улицам: наконец Пигаль, горят огни Табарен[110] и кафе. Отель «Виктор Массе» – комната с двоих 25 франков, маленькая, но сносная, мы уже привыкли. С облегчением раскладываемся. На другой день «Гроза»[111] – Нина играет на гармошке, после спектакля показываем ее доктору – хозяину театра барону Ротшильду[112], тот предлагает свою больницу, едем туда, ужасно не хочется класть Нину сюда, но осторожность заставляет – вдруг разболеется, а ухода за ней быть не может в отельных условиях. Печально возвращаюсь в гостиницу, что-то будет? Только бы не расхворалась! Наутро в больнице… там заведующая смотрит наивными глазами и говорит, что мадам здорова. Приходится возвращаться в отель, хотя я не доверяю «любезной сестре». На другой день горло болит хуже, трудно глотать – едем опять с С.С. Цениным в больницу, молодой врач смотрит и ничего не находит – «так, легкая ангинка, надо полоскать и всё». Нине хуже, боль усиливается, везем к врачу – Dr. Кайла, тот делает ей прокол гланды и велит ехать в больницу, везем в частную больницу и кладем ослабевшую усталую Нинуську сюда. Залог 1000 франков, комната хорошая, светлая, уход приличный, и Кайла будет навещать каждый день. По крайней мере спокойно, что все, что можно, сделано. Кроме того, друг А.Я. доктор Маршак[113] сам вместе с Кайлой приезжал к Нине (он очень симпатичный). Как-никак, а история оказалась очень затяжной, с одной гланды перешло на другую, надо было уже не спешить, а залечь как следует перед поездкой в Америку: Маршак предлагал Нине остаться у него под Парижем, чтобы сделать операцию – удалить больные миндалины, которые кромсал Кайла, но остаться без театра Нина не решилась. Наконец наступил желанный перелом, боль стала уменьшаться, опухоль спадать, и вот, пролежав весь Париж[114](!!), Нина вернулась в отель «Виктор Массе» для того, чтобы через 2 дня покинуть великий город. Все-таки кое-что успел ей показать, пошли к Лафайетту, купили там кое-каких мелочей, взяли такси и объехали все

достопримечательности – мимо Опера, плас Конкорд, Триумфальную арку, Эйфелеву, Трокадеро… Шофер попался разговорчивый и все показывал и разъяснял – день был чудесный, и Нина была очень рада воздуху, Парижу, солнцу и чудесной красной шляпке от Лафайетт, в которой она выглядела как экзотическая птичка. Вернулись в отель, купили клубники, сметаны, вина и устроили пир по случаю выздоровления. На другой день ездили с Маршаком в его авто в Булонский лес, он очень приятный, похож на Конрада Вейдта[115]. Из-за этой проклятой болезни настроение было мрачное и раздраженное. Был в Люксембургском дворце, видел новую живопись – очень немногое понравилось – занятны экспрессионисты – Моне и др. Карьер, Матисс, Пикассо – но их там очень мало. Затем Нотр-Дам – это чудесно: такие своды, витражи, химеры и вся конструкция, такое настроение мрачных арок, что чувствуется и Квазимодо, и Виктор Гюго со всей его романтикой. Был два раза с Нелли, она еще очень слаба, ломит голову, шумит в ушах – бедная девочка. Как всегда, обе подруги

На кладбище Пер-Лашез в Париже. Музей Московского драматического театра им. А.С. Пушкина

верны себе. Навещаем Нину вместе с Монсиком каждый день, то вместе, то по очереди, читаем ей, рассказываем о Париже, а она, бедненькая, только пишет и морщится от боли, все утешаем ее, что осталось дела на 2–3 дня, но верится в это слабо. Ездили с Нелли в Лувр, встретили там Шуру Румнева, Галину Киреевскую[116]; тут есть много прекрасного, видел «Джиоконду», но не в ах каком восторге – портрет принцессы, висящий напротив, ничуть не хуже. Много есть Леонардо, Рубенса, есть маленькие, но очень хорошие вещи Рембрандта, Энгр, Мейссонье, Массе, Моне, Матисс и др., занятна старая французская живопись, но много хуже итальянской или фламандской. Осматривали очень быстро, времени было мало, Монсик быстро устал и уселся на диванчик, чтобы малость обрести сил, скоро покинули Лувр, полюбовавшись на прощанье безрукой Венерой, ее безукоризненной красотой, и больше уже не успел повторить осмотр. Затем экскурсия на Эйфелеву – это чудное созданье человеческой мысли. Оттуда весь Париж как на ладони, как неуклюжие букашки, ползут авто, и муравьями снуют пешеходы, над городом поднимаются вышки его дворцов и храмов, площади – это сплошное столпотворение машин (авто). Охватить его взглядом нет возможности, узнать его, понять его жизнь, различие этой жизни – трудность непреодолимая для

На Эйфелевой башне. Музей Московского драматического театра им. А.С. Пушкина

двухнедельного пребывания. Ну, где еще был – был в Пантеоне, видел гробницы Вольтера, Жореса, генералов, великих людей. Был в церкви С. Женевьевы с гробницами Корнеля и Расина, с вьющимися колоннами и чудными витражами[117]. Читал на каждой стене Liberté, Fraternité, Égalité – и видел всю пошлость этой подписи в настоящей ситуации Парижа, банкиров, разврата, иностранцев – по меньшей мере смешно. Был у Любеля[118], они акклиматизировались – французят вовсю, уже знают все и вся, в курсе всей жизни Парижа, знают цену каждому франку – эти нигде не пропадут. Воспользовавшись двухнедельным пребыванием, сшил костюм и пальто, купил кое-каких мелочей. Настроение было скверное из-за Нининой болезни, поэтому нигде не был – не хотелось. По вечерам возвращался домой мимо ярко освещенных кафе и разных увеселительных мест, но… так ни разу и не собрался. Париж ночью замечателен – ярко блещут рекламы всех цветов, носятся такси, толпа беспрерывна, автобусы с иностранцами подъезжают к Табарен. Кавказец стоит у русского ресторана и зазывает, негры сидят в кафе на углу. На улицах целуются парочки – на всем какой-то дурман, жизнь бурлит в каком-то опьянении, забыв о труде, о копейке, с трудом добытой, – и так каждый день. Лица бледные, истомленные, но взвинченные, не то вином, не то наркотиками. Жизнь беспрерывна в этом гигантском котле – не успевают одни засыпать, как другие уже просыпаются, замирает жизнь учреждений, зажигаются огни развлечений, и уже ночью вклинивается завтрашний день – огромный парижский рынок, куда свозят груды, вагоны и поезда разбегающихся по артериям в разные части города продуктов. Улица живет почти беспрерывно, но все это в определенных районах – главным образом Пигаль, Монмартр, бульвары. Рабочие кварталы спят свинцовым измученным сном, а чуть свет тысячи муравьев спускаются под землю в метро и растекаются по всем концам города-спрута, приводя в движение его усталые клеточки и вырабатывая свежий запас крови.

Спектакли текут своим чередом, с успехом. Особенно всех поразил «Негр» – рецензии призывают всех режиссеров пересмотреть этот шедевр режиссерского мастерства[119]. Приезжал О'Нейль, смотрел «Любовь под вязами» и «Негра» – очень симпатичный, немного застенчивый, очень доволен[120]. Несмотря на большие изменения трактовки, признает все, что талантливо, и следующую пьесу обещает нам[121].

В итоге Париж прошел для меня очень поверхностно. Можно было бы использовать две недели более продуктивно, чтобы познать глубины города, но случай, как всегда, мешает. Нина выздоровела, а через

день уже сидим в вагоне на Gare du Nord*, прощаемся с парижскими знакомыми (полпредчики) и уже несемся на север, в Бельгию[122]. В купе жарко и тесно, сидим по 8 душ; в окне мелькают французские веселенькие поселки, рабочие районы, много металлургических заводов, бегут станции. Расстояние очень небольшое, и вот уже Бельгия – страна – герой мировой войны. В вагон залезают трое [*нрзб.*] – этих здесь сколько угодно – полупьяные, жирные, развязные, нахальные молодые люди в канотье. К всеобщему удовольствию они слезают скоро. Бельгия из окна вагона – это сплошной поселок. Заводы, фермы, поселки и городки сидят без перерыва. Заселенность феноменальная (плюнуть некуда). Напоминает страна по внешнему виду Францию, но здесь все как-то мельче и грязнее. Вот и Брюссель – едем в театр, он очень близко от вокзала, сцена крошечная[123], и Л.Л. [Лукьянов] говорит, что невозможно уставить «Негра», пришлось втискивать и ломать – трудились, как волы, и все было сделано. Публики было не очень много – нигде нет афиш? Странно. Газеты печатают за день до спектакля, а некоторые вообще отказались информировать бельгийцев о советском театре[124]. Устроились в малюсенькой гостинице на 4 этаже древнего фламандского дома вчетвером: я с Вадимом Р[ындиным] в первой комнате на одной постели, а Нина с Нелли в другой, соединенной с первой, таким же манером. Город – весь серых старо-грязных тонов, старинные фламандские домики превалируют. Товары дешевле, чем в Париже, но в общем дороги, как везде. Хороший собор, занятное освещение отраженным белым светом, смешной монумент «Писс»-мальчик в Брюсселе. Через 3 дня Антверпен – мировой порт[125] и город диамантов, очень занятный, как все портовые города, в них есть большая романтика.

Автограф

РГАЛИ. Ф. 2620. Оп. 1. Ед. хр. 3130. Л. 1–35.

* Северный вокзал (*франц.*)

На пароходе Groix из Европы в Южную Америку. Музей Московского драматического театра им. А.С. Пушкина

КОММЕНТАРИИ

Вступительная статья

1 *Чаплыгин Н.Н.* Автобиография. [1938]. Неавторизованная машинопись. – РГАЛИ. Ф. 2620. Оп. 1. Ед. хр. 3138. Л. 3.

2 Там же.

3 См.: *Карабанова Н.* Артист Петр Чаплыгин. Петрозаводск: Карелия, 1970. С. 7–8.

4 *Чаплыгин Н.Н.* Автобиография. [1938]. Л. 3.

5 *Чижов А.* Жизнь. Семья. Эпоха. – Архив семьи А.Б. Чижова. Машинопись. 2011. С. 29. (А.Б. Чижов свидетельствует со слов своей матери – Н.С. Сухоцкой.)

6 «Наша гастрольная поездка по Европе и Южной Америке длилась 7 месяцев. <…> …из стран, которые мы посетили, в Италии, Аргентине и Уругвае наши гастроли явились вообще первыми гастролями советского театра и вызвали огромный интерес не только сами по себе, но и к советской культуре и советскому искусству в целом», – сообщал по прибытии А.Я. Таиров корреспонденту газеты ([*Б. п.*]. Возвращение Камерного театра: Беседа с А.Я. Таировым // Вечерняя Москва. 1930. 13 нояб.).

7 См.: Письма Н.Н. Чаплыгина Н.С. Сухоцкой. 1927–1931. – РГАЛИ. Ф. 2974. Оп. 1. Ед. хр. 78.

8 Стенограмма собрания работников Камерного театра и учеников школы. 30 августа 1936 г. Машинопись. – РГАЛИ. Ф. 2036. Оп. 1. Ед. хр. 9. Л. 12.

9 Стенограмма общего собрания коллектива Московского государственного Камерного театра. 21 ноября 1936 г. Машинопись. – РГАЛИ. Ф. 2030. Оп. 1. Ед. хр. 10. Л. 3.

10 Там же. Л. 2.

11 Как пишет о гибели Н.Н. Чаплыгина в своих мемуарах А.Б. Чижов, «за несколько часов до вылета он уговорил приятеля отдать ему билет на этот злополучный рейс» (*Чижов А.* Жизнь. Семья. Эпоха. – Архив семьи А.Б. Чижова. Машинопись. 2011. С. 36).

12 См.: *Бояджиева Х.* Для тех, кому не пришлось видеть Камерный театр // Театральная жизнь. 1992. № 3. С. 29–31; № 4. С. 26–27.

13 *Таиров А.* По обе стороны экватора // Камерный театр: Статьи, заметки, воспоминания. М.: Худож. лит., 1934. С. 68.

14 *А.К.Т. <Академический Камерный Театр?>* Камерный в дальнем плавании: Строки с палубы: Письмо из Антверпена // Литературная газета. 1930. № 30.

15 *…пакетбота «Груа»…* – Х.Ф. Бояджиева вспоминала: «Кто-то из актрис в страхе: “Название парохода Круа, крест, мы утонем!” Утром обнаруживаем, что пароход назван по имени острова Груа, он встретится нам в пути» (*Бояджиева Х.* Для тех, кому не пришлось видеть Камерный театр // Театральная жизнь. 1992. № 3. С. 30).

16 Цит. по: *Чижов А.* Жизнь. Семья. Эпоха. – Архив семьи А.Б. Чижова. Машинопись. 2011. С. 32. Оригинал письма найти не удалось.

17 Скорее всего, они выполнены неизвестным лицом для статьи Р. Рубинштейн «Зарубежная пресса о Камерном театре» (Камерный театр: Статьи, заметки, воспоминания. М.: Худож. лит., 1934. С. 85–96), или самим автором статьи.

18 31 января 1933 г. будет зарегистрирован развод между Н.Н. Чаплыгиным и Н.С. Сухоцкой. Видимо, с учетом этих обстоятельств следует понимать запись, сделанную в первый день первого месяца 1933 г.: «Один, где-то в тайниках человека, тоска, – комок печали и боли… Конец тебе – юность! Конец – светлой прямой дороге в жизни. Горечь, тоска одиночества – спутники на время. Она – о которой каждый вечер мечтал под звездным небом – крышкой в яме из сопок – в далеком Забайкалье – ушла – какая ситуация – сколько писателей писало об ней, а сколько людей жевали в одиночестве комья тоски??!! Будь счастлива ты! – подарившая радость, … будь радостен ты 33-й» (л. 7 об.).

Записки Н.Н. Чаплыгина о зарубежных гастролях Камерного театра (1930)

19 *…уехать из СССР почти на полгода…* – Зарубежные гастроли Камерного театра 1930 г., охватившие два континента, Европу и Южную Америку, 9 стран и 17 городов, продолжались с 28 марта по 18 сентября. В Москве тем временем велась реконструкция здания и сцены театра.

20 *Пикель Ричард Витольдович* (1896–1936) – государственный деятель и деятель культуры. В 1927–1929 гг. один из членов (в некоторые периоды заместитель и исполняющий обязанности председателя) Главного репертуарного комитета. В 1930–1932 гг. – заместитель директора

Камерного театра (назначен в марте 1930 г., буквально за 10 дней до начала зарубежных гастролей театра), «политический директор» во время гастролей. В 1936 г. был арестован по делу «антисоветского объединенного троцкистско-зиновьевского центра» и расстрелян. После процесса над Р.В. Пикелем на собрании труппы Н.Н. Чаплыгин будет его клеймить: «Товарищи, говорить трудно, тяжело, потому что виноват весь наш коллектив, Наркомпрос, который послал нам такого директора и руководителя политической части. Пикель – этот террорист – выглядел очень странно. Вспомним, какой образ это был. Это был образ эпикурейца, человека, который наслаждается жизнью, который проходит мимо всех политических событий. Работал ли он в Камерном театре? Нет. Это был человек, который шел мимо театра и в то же время под маской эпикурейца работал для банды» (Стенограмма собрания работников Камерного театра и учеников школы. 30 августа 1936 г. Машинопись. – РГАЛИ. Ф. 2036. Оп. 1. Ед. хр. 9. С. 11).

21 …*Барановичи – политые русской кровью*… – Замечание связано, вероятно, с событиями Первой мировой войны. 8 июня 1915 г. в городе был установлен памятник героям Первой мировой войны (был снесен в 1950-х гг.).

22 *Малой* (наст. *Виноградский*) *Николай Васильевич* (1894–?) – актер и управляющий труппой Камерного театра. В театре с 1917 г. по вторую половину 1930-х гг. Муж актрисы Камерного театра Натальи Евгеньевны Ходоркович. Оба были репрессированы. С 1944 г. актер Сахалинского театра драмы.

23 *Маршалковская* – одна из главных магистралей в историческом центре Варшавы, была проложена в середине XVIII в.

24 …*Соколов – отщепенец театра*… – Соколов Владимир Александрович (1889–1962) – актер, режиссер, педагог, переводчик. С 1914 по 1916 и с 1919 по 1925 г. в труппе Камерного театра. Со второй половины 1925 г. жил и работал за границей: в Германии, Франции, США. См. о нем: *Сбоева С.* Владимир Соколов в зарубежном театре и кинематографе // Сбоева С. Таиров: Европа и Америка. Зарубежные гастроли Московского Камерного театра. 1923–1930. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2010. С. 503–516.

25 *Унтер ден Линден* (*нем.* Unter den Linden, букв. перевод: под липами) – одна из наиболее известных улиц Берлина, получившая свое название благодаря украшающим ее деревьям. Тянется от Дворцового моста на запад к Бранденбургским воротам, длина около 1,5 км.

26 *…публика преобладает гроссовского типа*. – Н.Н. Чаплыгин имеет в виду работы художника Георга Эренфрида Гросса (Georg Ehrenfried Groß; 1893–1959) – немецкого живописца и графика, сатирика-карикатуриста, антифашиста, в серии портретных зарисовок близкого к экспрессионизму.

27 *Штреземан Густав Эрнст* (1878–1929) – немецкий политик, рейхсканцлер и министр иностранных дел Веймарской республики. Лауреат Нобелевской премии мира (вместе с Аристидом Брианом) 1926 г. за заключение Локарнских соглашений, гарантировавших послевоенные границы в Западной Европе.

28 *На Фридрихштрассе садимся в поезд…* – Подразумевается станция скоростной железной дороги.

29 *…прибываем, встречаемые Таирычем, Алисой Георгиевной…* – Судя по всему, руководитель театра Александр Яковлевич Таиров (1885–1950) вместе с женой и главной актрисой труппы Алисой Георгиевной Коонен (1887/1889–1974) приехали в Германию раньше остального коллектива.

30 *Сухоцкая Нина Станиславовна* (1906–1988) – актриса театра и кино, режиссер, педагог, племянница А.Г. Коонен. С 1926 по 1936 г. актриса Камерного театра, с 1932 по 1941 г. преподавала в актерской мастерской и вела режиссерскую работу в Камерном театре. С 1942 по 1949 г. режиссер-ассистент А.Я. Таирова.

31 *Нелли* – подруга Н.С. Сухоцкой по прозвищу Монсик. Возможно, Лапина Елена Андреевна (1904–1967) – актриса Камерного театра с 1925 г. и до его закрытия в 1949 г., после – в Театре им. А.С. Пушкина. Вторая жена Н.Н. Чаплыгина (с 1937 г.).

32 *Сергей* – возможно, актер Сергей Гортинский. См. коммент. 67.

33 *…театр. Он очень импозантный, сцена не больше нашей, но зал хороший*. – Камерный театр выступал в помещении Лейпцигского драматического театра, спектакли игрались с 28 марта по 2 апреля 1930 г.

34 *Спектакли прошли очень успешно…* – Были показаны «День и ночь» по оперетте Ш. Лекока, «Негр» и «Любовь под вязами» по пьесам Ю. О'Нила и третья редакция «Грозы» А.Н. Островского. А.Я. Таиров позже вспоминал: «Так как было известно, что на этот раз мы не будем играть в Берлине, то на наши лейпцигские спектакли приезжало большое количество берлинских зрителей, театральных критиков и актеров. Таким образом наши лейпцигские спектакли превратились в своеобраз-

ные германские *Festspiele*, о которых писала не только лейпцигская, но и вся немецкая и, в частности, берлинская пресса» (*Таиров А*. По обе стороны экватора… С. 68).

Пресса сообщала: «Без большой рекламы <…> в один из вечеров Таиров поднял свой занавес в Лейпциге. И это был очень большой успех» (*Schapiro J.* Tairoff und Meyerhold // Neue Freie Presse. 1930. 8. Apr. Цит. по: *Сбоева С*. Европа и Америка: Зарубежные гастроли Московского Камерного театра. 1923–1930. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2010. С. 300).

35 *Миша Бекман* – неуст. лицо.

36 *Румнев* (*Зякин*) *Александр Александрович* (1899–1965) – актер театра и кино, танцовщик, мим, хореограф, педагог, автор трудов о танце и пантомиме. В 1919 г. поступил в школу Камерного театра. С 1920 по 1934 г. в труппе Камерного театра. С 1923 г. балетмейстер в ряде театров, в том числе в Камерном.

37 *Саксонская Швейцария* – национальный парк, расположенный в Германии. Своим названием, существующим с XVIII в., уникальный горный ландшафт (площадь 93 км^2) обязан немецкому художнику швейцарского происхождения Антону Граффу.

38 *…прекрасный театр…* – В Праге Камерный театр играл с 4 по 6 апреля 1930 г. в помещении не чешского, а немецкого театра – Neues Deutsches Theater (Новый немецкий театр). «Гастроли прошли с огромным успехом при переполненном зрительном зале. А на последнем спектакле театр не мог вместить огромного наплыва зрителей, заполнивших почти всю площадь перед зданием театра», – писал А.Я. Таиров (Камерный театр: Статьи, заметки, воспоминания. С. 69–70).

39 *…занавес на «Грозе» поднимался 23 раза*. – Советская пресса сообщала, что вызывали актеров 26 раз (см.: Успехи Камерного театра за границей // Вечерняя Москва. 1930. 17 апр.).

После «Грозы» критик писал: «Актеры Александра Таирова владеют тайной истинной театральности, которую давно потерял наш театр со своей высокой техникой. Трудно сказать, как они это делают. Публика, не понимающая языка, только следя за пантомимой, за тональностью диалогов, которые поставлены здесь на недосягаемую высоту по сравнению с нашим бездушным театром, целиком была захвачена действием и потрясена. И этот чуждый язык, благодаря изумительной игре актеров, становился понятным, а отдельные аккорды гитары или гонга и народные песни еще усиливали впечатление. Движения граничили с

гротеском, смех звучал как насмешка, все было на границе возможности и реальности, и все служило выразительности и подлинному театральному мастерству. Таиров показал нам “Грозу” Островского, народную драму, дающую большие возможности и режиссеру, и актеру. Весь ансамбль произвел прекрасное впечатление, в особенности Великая Алиса Коонен. Весь спектакль произвел потрясающее впечатление на зрителей, которые устроили после конца бурные овации» (Социал-демократ. 1930. 5 апр. Машинопись перевода отсутствующей статьи хранится в Библиографическом кабинете ЦНБ СТД, без указания имени автора и переводчика, а также названия).

40 *«Игра в жизнь»* – роман американского журналиста, продюсера, режиссера и драматурга, успешного голливудского сценариста Бена Хекта (1894–1964). В России был издан отдельной книгой: *Хект Б.* Игра в жизнь / Пер. с англ. Р. Веллера; редакция пер. Д. Горфинкеля; предисл. и примеч. С. Динамова. Л.: [Гос. изд-во, 1927].
В 1930 г. пьеса «Сенсация» Б. Хекта и Ч. Макартура активно ставилась в СССР, в том числе была выпущена Н.В. Петровым в Ленинградском государственном театре драмы и Р.Н. Симоновым в Театре им. Евг. Вахтангова (оба спектакля оформлял Н.П. Акимов).

41 *После блестящих спектаклей в Праге…* – О показанном здесь спектакле «Жирофле-Жирофля» в чешской прессе в том числе говорилось: «Таиров создал из этой старой лекоковской оперетты изумительный, чарующий спектакль. От оперетты, которую мы все хорошо знаем, собственно, ничего не осталось. Даже музыку трудно узнать, так как актеры не поют, а пародируют музыку, но с каким блеском и ритмичностью. Сколько остроумия в их фразировке, сколько легкости в их танце. Все живет на этой сцене: актеры, грим и костюмы, самую мертвую материю оживляет Таиров своим магическим искусством» («Жирофле-Жирофля» // Богемия. 1930. 8 апр. Машинопись перевода отсутствующей статьи хранится в Библиографическом кабинете ЦНБ СТД, без указания имени автора и переводчика).

42 *…часть уже бывших в Вене актеров вспоминает минувшие дни…* – Речь идет о предыдущих европейских гастролях Камерного театра 1925 г.

43 *Мархольм* (*Marholm*) *Бернхард* – организатор всех трех зарубежных гастролей Камерного театра (1923, 1925, 1930).

44 *…3 дня…* – В Вене Камерный театр играл 7–9 апреля 1930 г. На следующий день по завершении гастролей пресса писала: «К сожалению, только три дня гастролирует в Вене Московский Камерный театр под

руководством заслуженного режиссера А.Я. Таирова. Это, несомненно, знамение времени, что во время укрепления фашизма в Австрии, которое влияет и на культурное развитие страны, такой театр приглашается всего лишь на 3 дня» (Гастроли Московского государственного Камерного театра в Вене // Роте Фане. 1930. 10 апр. Машинопись перевода отсутствующей статьи хранится в Библиографическом кабинете ЦНБ СТД, без указания имени автора и переводчика).

45 *Глизбург Николай Николаевич* (1883–1967) – музыкант. С 1925 по 1949 г. заведовал в Камерном театре музыкальной частью, дирижер. После ликвидации театра в 1949 г. продолжил служить в Театре им. А.С. Пушкина до 1959 г.

46 В Вене Камерный театр выступал в помещении Нового Венского драматического театра (Neues Wiener Schauspielhaus, 1929–1932), располагавшегося на Верингерштрассе, 78. Изначально (основан в 1898 г.) назывался Городским театром юбилея императора (Kaiser-Jubiläums-Stadttheater), в честь 50-летнего юбилея правления императора Франца Иосифа I; впоследствии Народная опера (Volksoper).

47 *…пароход трясет и качает…* – Судя по всему, часть заметок (или все они целиком) писались Н.Н. Чаплыгиным по дороге из Европы в Южную Америку: Камерному театру предстояли спектакли в Аргентине, Уругвае и Бразилии. Путешествие через океан длилось почти месяц. Возможно, впрочем, что этот фрагмент создавался во время более короткого морского путешествия, на пароходе, везшем театр из Антверпена в Гамбург.

48 *«Негр» прошел с большим успехом – так же и «День и ночь»…* – Австрийская пресса писала: «Успех бурный и вполне заслуженный» (Нойес Винер Журнал. 1930. 8 апр.); «Публика вызывала бесчисленное число раз актеров и Таирова…» (*Розенфельд Ф.* Негр О'Нейля // Арбайтер Цайтунг); «… все были в восторге и с восхищением говорили о том, что это настоящее и единственно возможное будущее оперетты» (*Гиршвельд Л.* «День и ночь» // Нойе Фрайе Прессе). Машинопись перевода отсутствующих в оригинале статей хранится в Библиографическом кабинете ЦНБ СТД, без указания части выходных данных и переводчика.

49 *…«геноссе барон» директор театра…* – Премингер Отто Людвиг (Preminger Otto Ludwig; 1905–1986) – австро-американский актер, режиссер и продюсер, известный своими киноролями 1930–1970-х гг. Получил юридическое образование. В конце 1920-х гг. – ассистент М. Рейнхардта в венском Театре в Йозефштадте. Вместе с Я. Фельдхаммером

был директором Нового Венского драматического театра в 1929–1931 гг. Наименование «геноссе барон» (от нем. слова Genosse – товарищ) связано с его левыми взглядами. Эмигрировал в США в 1935 г.

50 …*второй директор театра – хороший актер, играл Отелло, Гамлета и др.* … – Речь идет о Якобе Фельдхаммере (Feldhammer Jacob; 1882–1944), актере, погибшем в Освенциме. Во второй половине 1900-х – начале 1910-х гг. играл в Берлине в Немецком театре у М. Рейнхардта. Гамлета он сыграл именно у Рейнхардта. Вместе с О. Премингером был директором Нового Венского драматического театра в 1929–1931 гг.

51 *Моисси Александр* (*Сандро*) (1879/1880–1935) – немецкий и австрийский актер итало-албанского происхождения. С 1904 г. протагонист постановок М. Рейнхардта. В 1910–1920-е гг. обретает общеевропейское признание. Автор статей о театральном искусстве. В 1924 и 1925 гг. гастролировал в СССР.

52 …*в Мюнхен*… – Здесь Камерный театр выступал 11–13 апреля 1930 г. на сцене Театра на Гертнерплатц (Theater am Gärtnerplatz).

53 *Ценин Сергей Сергеевич* (1884–1964) – актер театра и кино, кинорежиссер. Служил на провинциальных сценах. В труппе Камерного театра в 1914–1916, 1922–1941 и 1943–1949 гг., затем в Театре им. А.С. Пушкина, выступал на его сцене до 1960 г.

54 *Мюнхен сразу нравится*. – Н.С. Сухоцкая была единодушна с мужем и 12 апреля 1930 г. писала семье в Москву: «Мюнхен меня очаровал. Это единственный город из всех виденных до сих пор, в котором я бы хотела жить» (цит. по: *Чижов А*. Жизнь. Семья. Эпоха. – Архив семьи А.Б. Чижова. Машинопись. 2011. С. 29; оригинал письма найти не удалось).

55 *Л.Л.* – судя по всему, Лукьянов Леонид Львович (1884–1967) – актер, режиссер, педагог. С 1919 г. режиссер и заместитель художественного руководителя Камерного театра. Принимал участие как режиссер в постановках А.Я. Таирова, самостоятельно поставил спектакли: «Укрощение мистера Робинзона» В.А. Каверина (1933), «Вершины счастья» Д. Дос Пассоса (1934). С 1925 г. преподавал в Экспериментальных театральных мастерских (ЭКТЕМАС) при Камерном театре. В 1937–1938 гг. в Кировском областном драматическом театре, в 1938 г. снова в ЭКТЕМАСе, с 1939 по 1941 г. главный режиссер Московского драматического театра им. Н.Э. Баумана, с 1942 по 1944 г. художественный руководитель, директор и актер Тульского областного драматического театра. С 1944 по 1949 г. вновь в Камерном театре, затем в Московском

драматическом театре им. А.С. Пушкина. Был человеком, близким семье А.Г. Коонен и А.Я. Таирова, сохранились их письма к нему разных лет, между 1928 и 1947 гг., где почти неизменно фигурирует дружеское и почтительное обращение «Отец» – «Дорогой Отец», «Милый Отец» (РГАЛИ. Ф. 2700. Оп. 1. Ед. хр. 19, 21).

56 *Рындин Вадим Федорович* (1902–1974) – живописец, театральный художник, педагог. В 1931–1934 гг. главный художник Камерного театра (после этого главный художник Театра им. Евг. Вахтангова, Театра им. Вл. Маяковского и Большого театра).

57 *Матвеев Егор Андреевич* (1892–?) – машинист сцены. В Камерном театре с 1922 г.

58 *Прием был блестящий…* – Критика подтверждала восторг публики: «Вчера мы узнали нового Таирова. Мы увидели другую сторону работы этого всеобъемлющего художника. После создателя фантастических спектаклей “освобожденного театра” мы увидели творца интимного, народного, глубоко человеческого спектакля. И это было прекрасное творение. <…> Долго длились бурные, горячие овации» (*Превo Р.* «Гроза» // Мюнхнер Нойесте Нахрихтен. 1930. 13 апр. Машинопись перевода отсутствующей статьи хранится в Библиографическом кабинете ЦНБ СТД, имя переводчика не указано).

59 *…в музее живописи* (*Пинакотека*)… – Судя по дальнейшему перечислению имен художников, речь идет о Старой пинакотеке, где собраны произведения, созданные до середины XVIII в.

60 *Больше всего поразил Греко…* – Н.С. Сухоцкая снова не расходится в мнении с мужем, упоминая в том же письме от 12 апреля 1930 г.: «Мне очень понравился здесь Греко. Не могу понять, как в то время мог родиться такой художник…» (цит. по: *Чижов А.* Жизнь. Семья. Эпоха. – Архив семьи А.Б. Чижова. Машинопись. 2011. С. 29).

61 *…играем здесь мало…* – Количество выступлений показалось недостаточным и мюнхенцам: «Эти три дня являются величайшим событием в мюнхенской театральной жизни за все последние годы, и мы должны быть глубоко обязаны Гертнерплатцтеатру за то, что он показал нам изумительные достижения великого мастера Таирова. Конечно, в течение этих трех дней далеко не все смогли принять участие в этом настоящем театральном празднике…» (Вельт ам Абенд. 1930. 13 апр. Машинопись перевода отсутствующей статьи хранится в Библиографическом кабинете ЦНБ СТД, без указания имени автора и переводчика, а также названия).

62 *…все начали толстеть от чудного бархатного пива – ох, здорово кружечку дернуть!* – Баварское пиво производит впечатление даже на дам – Н.С. Сухоцкая пишет все в том же письме от 12 апреля 1930 г.: «То, что вначале поражает, – это настоящий культ пива <…> Я пью черное пиво по 3 кружки в день и за эти 3 дня так к нему привыкла, что не знаю, как буду без него обходиться» (цит. по: *Чижов А*. Жизнь. Семья. Эпоха. – Архив семьи А.Б. Чижова. Машинопись. 2011. С. 29).

63 *Тонфильмом* первоначально называли звуковой фильм, подчеркивая его отличие от немого. Тонфильмы в 1930 г. еще были в новинку – премьера первого состоялась в 1927 г. в Нью-Йорке.

64 *Евгенев Борис Абрамович* (1905–1964) – актер. Окончил ЭКТЕМАС, с 1927 г. в Камерном театре.

Назарова (урожд. *Санович*) *Лидия Николаевна* – актриса. Училась в ЭКТЕМАСе. С 1922 г. в труппе Камерного театра. Покинула театр вскоре после гастролей 1930 г., судя по всему, из-за скандала, случившегося именно на этих гастролях.

Спендиарова Елена Георгиевна (1902–?) – актриса, в Камерном театре в 1923–1925 гг. и с 1929 г. В 1930-е гг., вероятно, в Театре им. Евг. Вахтангова (но заметного следа не оставила). Во всяком случае, Ю.Б. Елагин, служивший там в 1931–1938 гг., в своей книге «Укрощение искусств» пишет: «Когда премьерша московского Камерного театра Таирова, прекрасная молодая актриса Елена Спендиарова увлеклась театром Вахтангова и захотела поступить в его труппу, ей – известной сформировавшейся актрисе – предложили поступить на первый курс театральной школы. И она имела мужество принять это условие. Она поступила в школу, окончила ее и была принята в труппу» (*Елагин Ю*. Укрощение искусств. М.: Русский путь, 2002. С. 35).

65 *Шевалье Морис Огюст* (1888–1972) – французский эстрадный певец и киноактер. Упоминается, видимо, в связи с одним из фильмов: «Невинные Парижа», «Парад любви» (оба – 1929) или «Плейбой из Парижа» (1930).

66 *В театре вывешено объявление: в 5 в консульстве СССР прием для нас и для знатных венцев, соприкасающихся с искусством*. – Спустя две недели, 2 мая 1930 г., в парижской русской эмигрантской газете «Возрождение» появилась стихотворная заметка «Скандал в благородном семействе» за подписью Lolo, поэта-фельетониста Л.Г. Мунштейна, где, в частности, были такие строки о венском приеме:

В честь таировских гастролей
Пир устроило полпредство,
Расточая без контроля
Государственные средства.

У полпреда на банкете
Было чудно, бесподобно.
Я там не был, но в газетке
Все описано подробно.
<…>
Все «попутчики» советов
Этот праздник посетили,
Чтоб приветствовать эстетов –
Их искусство в новом стиле.
<…>
Произносит речь Таиров
О величии советов.

В ярких, жарких выраженьях,
Простирая к преду руки,
Он поет о достиженьях
И театра, и науки…

Тосты, спичи, острословье…
«Упоенные» витии
Пьют за счастье и здоровье
«Процветающей» России.
<…>
Кончен пир. Чертоги пусты.
Ужин стоил фунтов триста…
Ногу розовой лангусты
Доедали два чекиста…

(цит. по: Московский Камерный театр в осмыслении русского зарубежья. 1922–1936: В 2 т. Т. 2: 1930–1936 / Сост. С.Г. Сбоева. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2023. С. 24–26).

67 *Гортинский Сергей Гаврилович* (1901–?) – актер, в 1923–1941 гг. в Камерном театре. Муж актрисы Камерного театра Н.Г. Ефрон.

68 …*хоры из «Грозы», дуэт Имберг и Ефрон*… – Судя по всему, на приеме была частично использована программа концерта Камерного театра, состоявшегося в Вене 9 апреля 1930 г. Там тоже звучали хоры из спектакля «Гроза» и дуэт из оперетты «Свадьба при фонарях» Ж. Оффенбаха, исполнявшийся актрисами Натальей Григорьевной (Густавовной) Ефрон (1896/1899–1973; в Камерном театре с 1925 по 1941 г., с 1943 г. артистка эстрады, чтица) и Александрой Николаевной Имберг (1902–1992; в Камерном театре с 1927 г., после его закрытия – в Театре сатиры).

Хоровое пение появилось во втором варианте спектакля «Гроза» А.Н. Островского. Как пишет в мемуарах А.Г. Коонен, «еще одно новшество ввел в спектакль Александр Яковлевич – женский хор, в определенные моменты звучащий за сценой. Разливные старинные русские песни, то печальные, то радостные, неслись откуда-то издалека…» (*Коонен А.Г.* Страницы жизни / Под ред. и с послесл. Ю.С. Рыбакова. 2-е изд. М.: Искусство, 1985. С. 300).

69 …*«Военную песенку» из «Трехгрошовой»*… – Речь идет о спектакле «Опера нищих» по «Трехгрошовой опере» Б. Брехта (постановка А.Я. Таирова, музыка К. Вейля, художники В.А. и Г.А. Стенберги, премьера 24 января 1930 г.). В Камерном театре пьеса шла в переводе Л.В. Никулина, зонги переводил В.Г. Шершеневич. Знаменитая «Солдатская песня» с припевом «От Гибралтара до Пешавара» (перевод С.К. Апта) в версии Шершеневича и Камерного театра называлась «Военной» и звучала так:

МАК
Джон был рабочий, а Джим был мужик.
БРАУН
А Биль сержант был в этой роте.
МАК
Вместе приказ их о призыве настиг,
БРАУН
И вот рядом в поход вы идете.
Припев.
ОБА
На тощем теле грубы шинели,
Сурова жизнь солдат.
БРАУН
Скок кавалерии, треск артиллерии
В час роковой заката

Вблизи взорвет гранату.
ОБА
И рухнешь вниз лицом, свою встречая ты смерть.
МАК
Джон был болен, кровью плевал,
БРАУН
В мороз стучали зубы Джина,
МАК
Биль сурово обоим сказал,
БРАУН
Что армия у нас непобедима.
Припев.
МАК
Джон был расстрелян, а Джим был убит.
БРАУН
И Биль был заодно искалечен.
МАК
Кровь убитых кровь породит,
И для вселенной такой закон вечен.
Припев.

(*Брехт Б.* Опера нищих: Пьеса в 3 действиях, 4 картинах / Пер. с нем. Л.В. Никулина и В.Г. Шершеневича. [Режиссерский экземпляр]. – РГАЛИ. Ф. 2030. Оп. 2. Ед. хр. 128).

В афише концерта Камерного театра в Вене 9 апреля 1930 г. этот номер, как и у Б. Брехта, был обозначен как Kanonensong, что переводится как Пушечная песня.

70 *Малько Николай Андреевич* (1883–1961) – дирижер, а не композитор. С 1929 г. жил и работал за рубежом, в том числе в Вене. Его жена *Уник Берта Израилевна* (Александровна, 1902–2000) – пианистка, бывшая ученица Малько в Харьковской консерватории.

71 *…о Буэносе…* – Столица Аргентины Буэнос-Айрес должна была стать первым городом гастролей Камерного театра в Южной Америке. Перспектива выступлений в Буэнос-Айресе могла тревожить труппу, поскольку там не было даже советского дипломатического представительства. Как пишет С.Г. Сбоева, опираясь на мемуары А.Г. Коонен, «встречавший труппу работник торгового представительства был крайне встревожен враждебным отношением правых кругов к первому театру-гастролеру

из СССР» (*Сбоева С.* Таиров: Европа и Америка. Зарубежные гастроли Московского Камерного театра. 1923–1930. С. 389).

72 *Сионицкий* – неуст. лицо. Возможно, Василий Устинович Сионицкий, муж певицы М.А. Дейши-Сионицкой, или кто-то из ее сыновой: родной сын Адриан Васильевич Дейша (1896–1952) или приемный Николай Георгиевич Каретников (1899–1961). Наиболее вероятен последний – артист Театра оперетты, выступавший под псевдонимом Сионицкий, по году рождения близкий Н.Н. Чаплыгину.

73 *Вибер Евгений Карлович* (1890–?) – актер. Подданный Германии. В труппе Камерного театра с 1920 г. и по крайней мере до 1932 г. (с перерывом: с 1921 по 1923 г. жил и работал в Берлине).

74 *Фенин Лев Александрович* (1886–1952) – актер театра и кино. В 1908 г. окончил юридический факультет Петербургского университета. Одновременно учился драматическому искусству у Ю.М. Юрьева и В.Н. Давыдова, пению у И.В. Тартакова. Сценическую деятельность начал в 1904 г. в Театре В.Ф. Комиссаржевской. С 1905 г. актер в театрах Петербурга и Луги. С 1908 по 1917 г. в труппе театра «Кривое зеркало» в качестве актера и певца. С 1917 по 1922 г. был актером Киевского театра Соловцова и Симферопольского театра госдрамы. С 1922 по 1937 г. в труппе Камерного театра. Сезон 1937–1938 гг. в ГосТИМе, с 1938 по 1941 г. в Центральном театре транспорта, с 1941 по 1942 г. – актер и художественный руководитель театрального коллектива «Современный театр», с 1942 по 1944 г. – артист Тульского драмтеатра имени Горького. С 1944 г. и до конца жизни в Театре-студии киноактера.

75 …*отправляемся в театр*… – В Турине Камерный театр выступал с 22 по 27 апреля 1930 г. в помещении Королевского театра (Teatro Regio di Torino).

76 …*взгляды чернорубашечников*… – Название «чернорубашечники» закрепилось за добровольной милицией национальной безопасности – вооруженными отрядами Национальной фашистской партии в Италии.

77 …*оперетта прошла хуже*… – Речь, судя по всему, идет о спектаклях «Жирофле-Жирофля» и «День и ночь».

78 Имена актеров Томмазо Сальвини (1829–1915), Эрнесто Росси (1827–1896) и Элеоноры Дузе (1858–1924) первыми приходят на ум тому, кто говорит о выдающихся представителях итальянского театра.

79 *Один – партнер Дузе в «Привидениях»* (*Освальд*)… – Речь идет об итальянском актере Бенасси (Benassi) «Мемо» Доменико (1891/1886–1957), в 1921 г. игравшем в труппе Э. Дузе, а в 1922–1924 гг. гастролировавшем с ней в США, исполняя роли Освальда («Привидения» Г. Ибсена) и Леонардо («Мертвый город» Г. Д'Аннунцио). В 1925–1928 и 1931–1932 гг. выступал вместе с известной актрисой Э. Граматикой (см. след. коммент.). Роли: Дофин («Святая Иоанна» Шоу) и Йун Габриэль Боркман (одноименная пьеса Г. Ибсена). С 1930 г. работал в различных труппах. Участвовал в спектаклях, поставленных М. Рейнхардтом, Л. Висконти и др. Среди ролей этого периода: Мефистофель («Фауст» И.В. Гете); Шейлок, Антоний, Бенедикт («Венецианский купец», «Юлий Цезарь», «Много шума из ничего» У. Шекспира); Порфирий Петрович («Преступление и наказание» по Ф.М. Достоевскому); Арнольф («Школа жен» Ж.-Б. Мольера); Тарталья («Король-олень» К. Гоцци); Вершинин («Три сестры» А.П. Чехова) и др. В 1953–1954 г. играл роли Федора Павловича Карамазова («Братья Карамазовы» по Ф.М. Достоевскому), Тартюфа и др. С 1916 г. снимался в кино.

80 *Граматика Эмма* (1874–1965) – итальянская актриса и сценаристка. Под руководством Э. Дузе вошла в число самых популярных итальянских актрис.

81 *Всей труппой посетили «турнир», устраиваемый ежегодно, – одна из попыток возрождения старого Рима и его могущества в современной фашистской Италии*. – Как свидетельствует актриса Х.Ф. Бояджиева, принимавшая участие в этих гастролях: «Наш спектакль был отменен, и вся труппа приглашена на это зрелище, Коонен и Таиров в партер, остальные – в верхний ярус. Целый ряд за нами занимали шпики в штатских черных костюмах, с тщательными проборами на голове, все похожие один на другого» (*Бояджиева Х.* Для тех, кому не пришлось видеть Камерный театр // Театральная жизнь. 1992. № 3. С. 29).

82 В своей мемуарной книге А.Г. Коонен тоже описывает посещение этой реконструкции рыцарского сражения: «Первым городом, в котором начинались наши гастроли в Италии, был Турин. В день приезда в Королевском театре, где мы должны были играть, мы оказались зрителями необыкновенного представления средневекового турнира, который разыгрывался представителями самых знатных фамилий Италии. На сцене и в партере, в котором частично были сняты стулья, на богато убранных лошадях, в средневековых костюмах, большинство которых было под-

линными, гарцевали дамы и кавалеры, состязаясь в смелости, ловкости и изяществе. Это зрелище, уносившее воображение в даль веков, восхищало величием и красотой. Любопытна была и сиятельная публика, наполнявшая зал. Дамы сверкали драгоценностями. В королевской ложе сидел наследник престола, время от времени чинно аплодировавший» (*Коонен А.Г.* Страницы жизни. С. 328).

83 *Труцци Вильямс Жижеттович* (1889/1888–1931) – артист и режиссер цирка, наездник и дрессировщик лошадей, итальянец по происхождению, из семьи цирковых артистов. В 1921–1924 гг. художественный руководитель Московского цирка, а в 1924–1925 гг. директор Ленинградского цирка. Режиссерская деятельность Труцци развернулась в постановках пантомим. В своих ранних работах он повторял старые цирковые представления, позднее вводил в пантомимы грандиозные постановочные эффекты, положил начало советской водной пантомиме, а в дальнейшем показал цирковое представление нового типа, как по содержанию (историко-революционная тема), так и по форме (включение диалога).

84 *Муссолини Бенито* (1883–1945) – лидер Национальной фашистской партии Италии, диктатор, возглавлявший страну как премьер-министр в 1922–1943 гг.

85 *…скандал с Назаровой – то есть она отказалась ехать с театром дальше…* – Отказ Л.Н. Назаровой продолжать участие в гастролях увеличивал нагрузку на А.Г. Коонен, поскольку Назарова была ее дублером в спектакле «Жирофле-Жирофля».

86 *Едем во Флоренцию, сегодня же спектакль «Гроза»…* – Речь идет о 28 апреля 1930 г., поскольку во Флоренции Камерный театр выступал с 28 по 30 апреля 1930 г., первой показывая «Грозу». А.Г. Коонен вспоминала: «Самый большой успех во Флоренции имела “Гроза”. Критик Симони в разговоре с Александром Яковлевичем говорил, что судьба Катерины схожа с судьбой многих итальянских женщин в провинции» (*Коонен А.Г.* Страницы жизни. С. 328). В статье же итальянский драматург, либреттист, режиссер и театральный критик Ренато Симони написал про «Грозу»: «Хотя постановка и вызывает дискуссии, нужно сказать, что она в высшей степени интересна и, как всякое с любовью проделанное серьезное исследование, открывает театру новые возможности и превращает его в праздник экзальтации, интеллекта и фантазии…» (*Simoni R.* L’uragano La Compagnia Tairoff [al Filodrammatici] // Corriere

della Sera. Milano, 1930. 5 luglio; перевод с итал. Т.В. Черкаевой). Текст статьи Р. Симони любезно предоставлен С.Г. Сбоевой.

87 *Трирема* – класс боевых кораблей, которые использовались античными цивилизациями Средиземноморья, финикийцами, античными греками и древними римлянами.

88 *Уварова Елена Александровна* (1889–1972) – актриса, педагог. В труппе Камерного театра с 1914 по 1948 г.

89 *Горина Наталья Михайловна* (1901–1967) – актриса Камерного театра с 1920 г. Жена Ю.О. Хмельницкого.

90 *Хмельницкий Юлий Осипович* (1904–1997) – актер, режиссер. В Камерном театре с 1925 по 1947 г. Муж Н.М. Гориной.

91 *Гризик Аркадий Давыдович* (1903–?) – с 1925 г. в Камерном театре: актер на эпизодические роли, участник массовых сцен спектаклей конца 1920-х – начала 1930-х гг., администратор театра.

92 *…театр огромный, вроде нашего Большого*. – Во Флоренции спектакли Камерного театра проходили в Театро делла Пергола (Teatro della Pergola).

93 *Савонарола Джироламо* (1452–1498) – итальянский религиозный и политический деятель. Фактический правитель Флоренции с 1494 по 1498 г. Был повешен, тело сожгли на костре.

94 *…спектакль – «Жирофле»*. – Рецензент флорентийского периодического издания писал о постановщике «Жирофле-Жирофля»: «…вскрыл при постановке оперетты более чем шестидесятилетней давности современный ритм пародии, карикатуры, гротеска, буффонады» (*Bucciolini G*. Teatro della Pergola. «Girofle-Girofla» nella interpretazione di Tairof // Il Nuovo giornale. Firenze. 1930. 30 apr. Цит. по: *Сбоева С.* Таиров: Европа и Америка. Зарубежные гастроли Московского Камерного театра. 1923–1930. С. 323).

95 *…последнее и наилучшее – Академия!* – Речь идет об Академии изящных искусств.

96 *Скульптура Микеланджело полна жизни, большого вдохновения и подлинного мастерства*. – Подлинник скульптуры «Давид» Микеланджело находится в Академии изящных искусств, на площади Синьории установлена копия.

97 *В Рим приехали днем…* – В Риме Камерный театр выступал с 1 по 4 мая 1930 г. в помещении театра Валле (Teatro Valle).

98 *Илья Михайлович Х.* – неуст. лицо.

99 *…прочел нам рецензию о «Грозе», где театр получал прекрасную и заслуженную оценку*. – Вполне возможно, что речь идет о статье «Таиров в “Валле”. “Гроза” Островского» Сильвио Д’Амико, перевод фрагментов которой приводит С.Г. Сбоева: «…Таиров отказывается от любого наглядного представления жизненного материала на сцене – общественного сада, интерьера дома Кабановых, ночного места действия, старой галереи у реки. Вместо этого он сооружает в центре сцены жесткую двухуровневую конструкцию, хорошо спроектированную, геометрическую. Легкий намек на зеленый цвет и легкие стилизованные линии верхнего уровня наводят на мысль о саде, и здесь же, на верхнем уровне, проходят сцены на улице <…> Три четверти нижнего уровня, куда персонажи спускаются по неправильной по форме, но легкой для спуска лестнице, занимает могучая арка, наделенная способностью намекать то на интерьер дома Кабановых, то на галерею, то вообще на убежище испуганных людей и неудачников. Преображение это сделано так, чтобы быть хорошо заметным, но без болезненных символических подсказок или, как говорят, без метафизического лицемерия. Все совершается посредством проницательной перемены света и тени, простейшей, с эффектами, доступными пониманию неискушенного и обычного зрителя» (*D’Amico S*. Tairof al Valle. «L’uragano di Ostrowskij» // La Tribuns. 1930. 3 magg. Цит. по: *Сбоева С.* Таиров: Европа и Америка. Зарубежные гастроли Московского Камерного театра. 1923–1930. С. 317–318).

100 *Курский Дмитрий Иванович* (1874–1932) – первый советский прокурор, народный комиссар юстиции РСФСР, прокурор РСФСР. В 1928–1932 гг. посол СССР в Италии. Умер по возвращении в Москву при непроясненных обстоятельствах.

101 *…человек восемь фашистиков…* – А.Г. Коонен вспоминала: «Италия в это время была уже фашистской, и в первых заметках о наших спектаклях сквозила явная настороженность…» (*Коонен А.Г*. Страницы жизни. С. 328).

102 *…маленькой церкви Сан-Пьетро, где сидит задумчивый Моисей и борода струится на колени, – и Пьета Микеланджело с тонким мертвым телом Христа и пустыми страдающими глазами Мадонны.* – Н.Н. Чаплыгин совместил два места Рима. Статуя Моисея работы Микеланджело действительно находится в базилике Сан-Пьетро ин Винколи, тогда как его же Пьета – в соборе Святого Петра в Ватикане.

103 *Scala всегда битком… <…> Цены недоступны, при всем желании попасть нашему брату несподручно*. – А.Г. Коонен и А.Я. Таиров, в отличие от Н.Н. Чаплыгина, могли себе это позволить, во всяком случае, Коонен вспоминала: «Последним городом Италии, в котором мы играли, был Милан. Здесь мы слушали прославленную итальянскую оперу, смотрели балет. С большим интересом осматривала я музей в Ла Скала. Я всю жизнь не любила музеев, а здесь впервые почувствовала, как могут волновать вещи: туфелька Тальони, маленькая безделушка Аделины Патти» (*Коонен А.Г*. Страницы жизни. С. 329).

104 *Тосканини Артуро* (1867–1957) – один из крупнейших дирижеров первой половины XX в. В 1898–1903, 1906–1908 и 1920–1929 гг. главный дирижер Ла Скала.

105 Перевал *Сен-Готард* – кратчайший путь из Италии в Швейцарию.

106 *Цюрих*. – Здесь Камерный театр выступал 12–13 мая 1930 г.

107 *Театр очень хороший, большой и красивый…* – Камерный театр выступал в помещении Городского театра Цюриха (Stadttheater).

108 *…публика валит валом… все спектакли прошли на ять!* – Пресса подтверждала: «Благодарность радостной многочисленной отзывчивой публики <…> выразилась в бурных аплодисментах, снова и снова вызывающих русских на сцену» (*wti*. Tairoffs Moskauer Kammertheater. Stadttheater. (12. und 13. Mai) // Neue Züricher Zeitung. 1930. 14. Mai. Цит. по: *Сбоева С.* Таиров: Европа и Америка. Зарубежные гастроли Московского Камерного театра. 1923–1930. С. 328).

109 *Висбаден…* – Камерный театр играл здесь 16–17 мая 1930 г.

110 *…Пигаль, горят огни Табарен…* – «Бал Табарен» – знаменитое кабаре, открытое в 1904 г. на улице Виктора Массе (там же, где, судя по всему, находился отель, в котором поселились Н.Н. Чаплыгин и Н.С. Сухоцкая), недалеко от площади Пигаль.

111 *На другой день «Гроза»…* – «Грозой» начинались выступления Камерного театра в Париже в театре «Пигаль». Князь С.М. Волконский после открытия гастролей писал, отмечая присутствие на спектакле полпреда СССР во Франции В.С. Довгалевского и ссылаясь на мнение французского писателя и журналиста Л. Декава: «Дирекция театра “Пигаль” возлагала на премьеру “Грозы” большие надежды: приглашения были разосланы “всему Парижу”. <…> В литерной ложе сидел сам Довгалевский. <…> Люсьен Декав, наслышавшись о “конструктивизме”, “монтажности”

и прочих новациях Таирова, ждал, что вместо традиционного обрыва на сцене будет какая-нибудь трапеция. “Гроза”? Я бы назвал эту пьесу “Пять действий под мостом”. Артисты все время прятались от публики под стропилами моста, и их не было видно» (*Театрал <Волконский С.М.>* На премьере Камерного театра // Последние новости. 1930. 21 мая. Цит. по: Париж. Май / Коммент. и публ. В.В.Вульфа // Театральная жизнь. 1989. № 23, дек. С. 14).

112 *Ротшильд Анри Джеймс Натаниэль Шарль де, барон* (псевд. Андре Паскаль, Шарль де Фонтен, П.-Л. Наво; 1872–1947) – писатель, драматург, коллекционер, изучал медицину, но врачом не стал. Основал больницу, предназначенную для нуждающихся. Инициатор технической реконструкции и фактический владелец театра «Пигаль», открытого 20 июня 1929 г.; здесь шли его пьесы, написанные под псевдонимами. По поводу технических возможностей театра «Пигаль» А.Г. Коонен вспоминала: «Директор театра очень гордился техническим оснащением сцены, которое Таиров в первый же день жестоко раскритиковал. Одно из новшеств этого театра – раз навсегда установленное освещение сцены – вносило большие трудности в наши спектакли» (*Коонен А.Г.* Страницы жизни. С. 329).

113 *Маршак Аким* (*Иоахим*) *Осипович* (*Иосифович*) (1885–1938) – друг А.Я. Таирова, учившийся вместе с ним в киевской гимназии. Окончил Высший коммерческий институт в Антверпене и медицинский факультет Парижского университета, врач-хирург, общественный деятель.

114 *…весь Париж…* – Камерный театр находился в Париже с 19 мая по 2 июня 1930 г., выступая с 20 мая по 1 июня.

115 *Вейдт Конрад* (*Ганс Вальтер Конрад Фейдт*) (1893–1943) – немецкий актер театра и кино, «демон немецкого немого кино», прославившийся в немецких экспрессионистских фильмах; снимался в Голливуде.

116 *Киреевская Галина Сергеевна* (1897/1899–1987) – актриса Камерного театра с 1922 г., по преимуществу участвовала в массовке, член Русского антропософского общества, близкая знакомая Андрея Белого. После закрытия РАО занималась в антропософских кружках, группировавшихся вокруг А. Белого и К.Н. Бугаевой-Васильевой. Поддерживала отношения с антропософской группой Коктебеля, близко знала М.А. Волошина.

117 *Был в церкви С. Женевьевы с гробницами Корнеля и Расина, с вьющимися колоннами и чудными витражами*. – В католической церкви Сент-Этьен дю Мон на холме Святой Женевьевы, где хранится рака с частицами мо-

щей Святой Женевьевы (мощи были сожжены), похоронены Жан Расин (1639–1699) и Блез Паскаль (1623–1662). Пьер Корнель (1606–1684) похоронен не там, а в римско-католической церкви Святого Роха. Витражи церкви Сент-Этьен дю Мон выполнены в стиле пламенеющей готики. Сохранились 12 оригинальных витражей в галерее часовни. Остальные были воссозданы в XIX в. витражистами мастерской А.Н. Дидрона.

118 *Любель* – неуст. лицо.

119 *Особенно всех поразил «Негр» – рецензии призывают всех режиссеров пересмотреть этот шедевр режиссерского мастерства*. – Позже А.Я. Таиров утверждал: «В этом отношении чрезвычайно показательной является статья Антуана, в которой он, отбросив свои прежние позиции, пишет: “Спектакль Камерного театра представлял исключительный интерес, во-первых, потому, что шла современная трагедия “Негр” известного американского драматурга О’Нейля, и во-вторых – из-за изумительного сочетания замечательной темы с великолепной игрой актеров. <…> Победа Таирова была полной, и мы уходим из театра в сознании, что мы увидели нечто новое и истинно талантливое и что труппа Таирова заслужила ту блестящую интернациональную славу, которой она пользуется» (*Таиров А*. По обе стороны экватора… С. 72).

120 *Приезжал О’Нейль, смотрел «Любовь под вязами» и «Негра» – очень симпатичный, немного застенчивый, очень доволен*. – А.Г. Коонен вспоминала: «…О’Нил, чрезвычайно придирчивый автор, не допускавший ни малейших изменений в своем тексте, на премьере “Негра” в Париже, во время наших гастролей, приветствуя театр, сказал, что на этот раз он счастлив иметь такого соавтора, как Александр Таиров» (*Коонен А*. Страницы жизни. С. 315), и добавляла: «Вопреки всем слухам О’Нил оказался необыкновенно обаятельным и приятным человеком. Чем-то он напоминал Юргиса Балтрушайтиса, даже внешне: застенчивой сдержанностью, доброй улыбкой» (Там же. С. 316). О’Нил написал Камерному театру письмо: «Увидев ваши спектакли “Любовь под вязами” и “Негр”, я был изумлен и преисполнен самой глубокой благодарности. Я должен сознаться, что шел к вам в театр со скрытым недоверием. Не потому, что я сомневался, что ваши спектакли будут сами по себе великолепны, художественно задуманы и исполнены. Для этого я слишком хорошо знал репутацию Камерного театра, одного из лучших театров Европы. Но во мне говорил страх автора, что в трудном процессе перевода на другой

язык и перенесения в иное окружение, самый дух произведения, самое существенное и дорогое автору, – что этот дух может быть, принимая во внимание все препятствия, истолкован неправильно или вовсе утерян. Как велики были мои восхищение и благодарность, когда я увидел ваши спектакли, которые восхитили меня. Они полностью передавали именно внутренний смысл моей работы. Но не только это, они были созданы Александром Таировым, обладающим столь редким даром творческого воображения. Они были исполнены Коонен и другими исключительными артистами вашей труппы, обладающими опять-таки столь редчайшим у актеров даром творческого воображения.

Театр творческой фантазии был всегда моим идеалом. Камерный театр осуществил эту мечту. Я никогда не забуду этого переживания и всегда буду полон благодарности за это и за теплый радушный прием, который вы мне оказали. Таким радостным было чувство, что, несмотря на барьеры иного языка, мы все почувствовали себя друзьями. Мы были соединены нашей любовью к истинному театру.

Камерному театру моя благодарность, мое восхищение и моя дружба.

Ваш друг *Евгений О'Нейль*» (цит. по: *Рубинштейн Р.* Зарубежная пресса о Камерном театре // Камерный театр: Статьи, заметки, воспоминания. М.: Худож. лит., 1934. С. 94–95).

121 …*следующую пьесу обещает нам*. – А.Г. Коонен писала в мемуарах: «И действительно, он прислал нам в Москву свою новую пьесу “Траур идет Электре”. К сожалению, поставить эту пьесу, которая нам очень понравилась, не удалось» (*Коонен А.Г.* Страницы жизни. С. 316).

122 …*в Бельгию*. – Спектакли Камерного театра в Брюсселе до последнего момента оставались под угрозой: за пару дней до выезда из Парижа А.Я. Таирову пришла телеграмма о том, что, несмотря на договоры и напечатанные афиши, в визах труппе отказано. Дальнейшие нервные переговоры все-таки позволили выступлениям состояться (см.: *Таиров А.* По обе стороны экватора… С. 72–73).

123 …*Брюссель – едем в театр, он очень близко от вокзала, сцена крошечная*… – В Брюсселе Камерный театр выступал в зале Патриа между 3 и 10 июня 1930 г.

124 …*некоторые вообще отказались информировать бельгийцев о советском театре*. – «Пожалуй, ни в одной стране за последнюю поездку мы не встречали такого “подозрительного” отношения, как в Бельгии. Театр, в котором мы играли, был переполнен полицией не только во время

спектаклей, но даже во время репетиций. Мы неизменно чувствовали чрезмерно повышенный “интерес” к нашему пребыванию и к нашей жизни. Но на самих спектаклях это тем не менее почти не отражалось. Наоборот, может быть, в силу этого в молодых художественных и театральных кругах мы встречали подчеркнутое внимание», – вспоминал А.Я. Таиров (*Таиров А*. По обе стороны экватора... С. 72–73).

125 *Через 3 дня Антверпен – мировой порт…* – Позже из Антверпена (по версии Х.Ф. Бояджиевой, из Гамбурга) Камерный театр на французском пакетботе «Груа» (*Groix*) отправится в Южную Америку, пока же здесь предполагались спектакли, которые не состоялись из-за побега импресарио Ламма (Бояджиева называет двух антрепренеров – Лама и Пикарчика, фамилию первого пишет с одной буквой «м»), похитившего брюссельский сбор (подробнее об этой ситуации см.: *Сухоцкая Н*. Далекое – близкое // Театр. 1985. № 7. С. 79). В Антверпене труппа театра провела 11–14 июня 1930 г., пока А.Я. Таиров добывал средства для их переезда в Гамбург, где 16–18 июня на сцене Гамбургского городского театра (Hamburger Stadttheater) состоялись последние три спектакля европейской части этих гастролей – во время проходившего там театрального фестиваля, по специальному приглашению IV Международного театрального конгресса.

ЗАПИСЬ ПАРТИИ ЭСМЕРАЛЬДЫ В СПЕКТАКЛЕ БОЛЬШОГО ТЕАТРА, СДЕЛАННАЯ Е.В. ГЕЛЬЦЕР (1926)

Публикация, вступительная статья и комментарии А.С. Галкина

Партия Эсмеральды в одноименном спектакле Большого театра (1926)[1] стала последней работой Екатерины Васильевны Гельцер[2] в классике и предпоследней ее новой ролью; год спустя она станцевала китаянку Тая-Хуа в «Красном маке»[3] – балете, закрывшем долгий послужной список балерины.

Премьера «Эсмеральды» 7 февраля 1926 г. вылилась в триумф Гельцер. О постановке спорили, для одних она свидетельствовала о том, что классический балет способен быть современным, для других сигнализировала о том, что консервативное крыло Большого театра берет реванш у сторонников новой хореографии, но игра и танец Гельцер не оставляли равнодушными ни защитников, ни критиков спектакля. П.А. Марков, считавший его «сомнительным отзвуком Гюго <…>, далеко отстоящим от оригинала», тут же делал исключение для главной героини, отмечал ее прямое происхождение из романа, «послужившего основой балетной трагедии и замечательному исполнению Екатерины Гельцер»[4]. Но и А.Л. Волынский, расхваливавший «постановочную концепцию В.Д. Тихомирова», называвший «инсценировку первого акта <…> делом большой художественной силы, какой со времен Мариуса Петипа мы не видели», именовал московский спектакль «ее [Гельцер. – *А.Г.*] “Эсмеральдой”»[5] и отводил значительную часть рецензии описанию заглавной роли. С.М. Городецкий, бегло оценив оформление М.И. Курилко и музыкальную редакцию Р.М. Глиэра, спешил «раньше всего <…> оформить и осмыслить то непередаваемое волнение, которое вызывает работа главной победительницы этого спектакля Е.В. Гельцер», обнаруживал в ней «прямой путь к большому, революционному искусству», «неподдающийся еще полному учету синтез мирового искусства с нашей революцией»[6].

Публикуемая запись пантомимных сцен, сделанная балериной в процессе репетиций, показывает, из чего складывался образ, так впечатлявший зрителей. Читая ее, можно шаг за шагом пройти вместе с исполнительницей большую часть центральных эпизодов балета, понять, какими средствами она пользовалась и каких эффектов добивалась.

***

Работу над Эсмеральдой обычно связывают с поздним периодом в творчестве Гельцер, с годами, когда она должна была перейти от виртуозных партий к партиям по преимуществу игровым. Это верно лишь отчасти. Сравнительно небольшое количество танцев, исполняемых героиней, не имело отношения к техническим возможностям артистки во второй половине 1920-х гг.: такой партия сложилась в Петербурге, в спектакле Мариуса Петипа, основанном на оригинальной постановке Жюля Перро. Гельцер танцевала ее в полном объеме, включая классический Pas de six, а в первой картине у нее была даже дополнительная вставная вариация[7].

Об «Эсмеральде» Гельцер мечтала еще до революции и в других обстоятельствах могла бы исполнить балет десятилетием раньше. Цепочка событий, приведших роль в ее репертуар, а спектакль – в репертуар Большого театра, тянулась к 1926 г. от несчастного случая двенадцатилетней давности.

Утром 2 мая 1914 г. в пристройке к Малому театру, где помещались декорационные склады и хранилось оформление балетов и опер, произошел пожар. Журнал «Рампа и жизнь» в сводке с места происшествия сообщал, что «сгорели почти все декорации <…> Не пострадали новые декорации “Щелкунчика”, “Князя Игоря” и “Дон Жуана”, намеченных к постановке в будущем сезоне. <…> из декораций, написанных по эскизам академика К.А. Коровина, остались “Эсмеральда” и “Золотая рыбка”, все остальное погибло в огне. <…> Почти целы декорации оперы “Руслан”»[8]. Упомянутая в заметке «Эсмеральда» – не старинный балет Жюля Перро с музыкой Цезаря Пуни, основа всех классических «Эсмеральд», включая спектакль 1926 г., а «Дочь Гудулы» – «мимодрама» А.А. Горского с музыкой А.Ю. Симона, альтернативное балетное переложение романа В. Гюго, показанное в 1902 г. и державшееся на сцене до конца сезона 1905/1906 гг., одно из любимых детищ хореографа.

13 мая представители управления московскими Императорскими театрами и Коровин обследовали все, что уцелело в пожаре, рассчитывая найти декорации, которые могли бы еще послужить, но только убедились, что бóльшая их часть безнадежно утрачена. Тогда было принято решение изготовить заново оформление опер «Жизнь за царя» и «Демон», балета «Шубертиана», а для «Спящей красавицы» и «Жизели» перевезти декорации из Петербурга[9].

Постановочные планы определялись в срочном порядке и снова переверстывались. Горский в интервью, приуроченном к 25-летию артистиче-

ской деятельности, обещал закончить «Щелкунчика» к ноябрю, но предупреждал: «в будущем сезоне кроме “Щелкунчика” ввиду гибели декораций мы сможем ставить только три балета – “Шубертиану”, “Конек-Горбунок” и “Корсар”»[10]. Дирекция, со своей стороны, распорядилась доставить из Петербурга в Москву обстановку «Баядерки», «Спящей красавицы», «Привала кавалерии», «Очарованного леса» и почему-то «Капризов бабочки», никогда в Москве не шедших. В число подлежащих срочному восстановлению попали декорации, «возможно, “Лебединого озера”», к «сохранившимся» после более внимательного обследования фондов добавились «Волшебное зеркало» и «Аленький цветочек»[11].

«Эсмеральда» не фигурировала ни в интервью Горского, ни в списке, вытекавшем из распоряжения дирекции, однако в июне все та же «Рампа и жизнь» уверенно писала: «В балетный репертуар из возобновлений намечаются “Баядерка” и “Эсмеральда”. В обоих, вероятно, будет танцевать Е.В. Гельцер»[12].

Имя балерины вносило неопределенность в вопрос о самом спектакле. Гельцер не была занята в «Дочери Гудулы». Партия Эсмеральды строилась там на характерном танце и еще больше – на пантомимной игре. Основной ее исполнительницей была Софья Федорова[13], ведущая характерная солистка московской сцены 1900–1910-х гг., преданная сторонница реформ Горского. В расчете на нее, а не на классическую танцовщицу, Горский сочинял «мимодраму», иллюстрируя роман Гюго пантомимой и ограничивая танец изобразительными задачами. Все это абсолютно устраивало его, в 1919 г. он называл «Дочь Гудулы» первой из четырех (и единственной из полнометражных) своих постановок, в которых «традиции балерины <…> совсем не мешали»[14] ему. В начале 1909 г. Горский рассчитывал вернуть спектакль в репертуар – и опять видел Эсмеральдой Федорову[15].

С другой стороны, на премьере 24 ноября 1902 г. и затем в очередь с Федоровой Эсмеральду играла Энрикетта Гримальди[16], балерина традиционного плана, представительница итальянской школы конца XIX в. Не исключено, что по ее примеру в новом амплуа захотела выступить и Гельцер, тем более что в декабре 1913 г., незадолго до того, как заговорили о ее возможном участии в «Эсмеральде», она уже попробовала себя в неклассической роли, станцевав норвежскую рыбачку в балете Горского «Любовь быстра!»[17].

Как бы то ни было, до возобновления «Дочери Гудулы» дело не дошло, а когда в мае 1916 г. название «Эсмеральда» вновь мелькнуло в театральных анонсах, оно обозначало спектакль Петипа. «В будущем сезоне Е.В. Гельцер

выступит в “Баядерке”, которая пойдет в декорациях К.А. Коровина и новой постановке А.А. Горского. Кроме того, возобновляется с будущего сезона “Эсмеральда”, в которой главная партия поручена Е.В. Гельцер. Последней возбуждено перед дирекцией Императорских театров ходатайство о том, чтобы муз[ыка] Симона, которой сопровождается балет, была заменена старинной французской музыкой, которой сопровождалась “Эсмеральда” при постановке ее в Петрограде»[18], – оповещала читателей все та же «Рампа и жизнь». Ходатайство было обтекаемым по форме, но однозначным по сути: «заменить» музыку Симона петербургской партитурой означало заменить московскую «Дочь Гудулы» петербургской «Эсмеральдой». Этому, вероятно, воспротивился Горский, и Гельцер пришлось подождать лучших времен.

Предметно к мысли об «Эсмеральде», основанной на классической петербургской постановке, вернулись в 1923 г. Василий Дмитриевич Тихомиров[19], постоянный партнер и педагог, а в прошлом муж Гельцер, фактически художественный руководитель балетной труппы Большого театра в 1920-х гг., взял балет для юбилейного спектакля с тем, чтобы самому же его и поставить.

В труппе к этому времени давно не было Федоровой, она прекратила выступления в 1918 г. из-за серьезного нервного расстройства, а в 1922 г. эмигрировала. Сам Горский, пораженный тяжелым психическим заболеванием и утративший связь с реальным миром, доживал последние месяцы в Алексеевской больнице[20]. Гельцер же по-прежнему оставалась первой балериной Москвы, демонстрируя уникальное творческое долголетие, сохраняя технику и совершенствуя актерское мастерство. 5 сентября 1923 г. она начала тридцатый сезон на сцене, исполнив партию Никии в «Баядерке». За нею последовали Китри в «Дон Кихоте», Сванильда в «Коппелии», Царь-девица в «Коньке-Горбунке», Медора в «Корсаре», Лиза в «Тщетной предосторожности», Одетта и Одиллия в «Лебедином озере», Раймонда – роли, любимые балериной и ее зрителем с дореволюционных лет. К маю подоспело капитальное возобновление «Спящей красавицы». За неполные две недели спектакль прошел четыре раза, королевну Аврору во всех четырех премьерных представлениях танцевала Гельцер, опять-таки подтверждая, что никакие из прежних умений ею не утрачены[21].

Новая редакция «Эсмеральды» сулила Гельцер сильную драматическую роль, встречу с серьезным литературным материалом, каких у нее не было со времен «Саламбо»[22], но этим не ограничивался смысл, который заранее вкладывали в спектакль его создатели. «Эсмеральда» должна была показать старую балетную традицию во всем ее великолепии и мощи, убедить, что

«только классический балет может выразить в танце всю сложность человеческих эмоций»[23], – как говорила балерина рецензенту.

Постановочным репетициям предшествовала серьезная подготовка. Гельцер принимала в ней самое деятельное участие. Именно она обратилась за консультацией к Волынскому. Тот адресовал ей большое письмо, объяснив, что, по его мнению, нужно сохранить из версии Перро – Петипа, а что и как переделать[24]. Вместе с Тихомировым и Ю.Ф. Файером, дирижером и музыкальным руководителем спектакля, балерина ездила в Ленинград – изучать постановку Петипа «на месте»[25]. Там она могла познакомиться с хореографией партии и сориентироваться в возможных ее интерпретациях: в Петербурге/Петрограде/Ленинграде балет находился в репертуаре без долгих перерывов все время начиная с премьеры в 1848 г. и существовала исполнительская традиция, восходившая напрямую к середине XIX в.

Ее родоначальницей была Фанни Эльслер – первая петербургская Эсмеральда, получившая роль непосредственно от Жюля Перро. Эльслер вела балет в драматических тонах, а в конце поднималась до высокой трагедии, путь к которой лежал через классический танец. Все жанровое в партии Эльслер оставляла в первых двух картинах. В третьей – на празднике в доме Алоизы де Гонделорье – она исполняла «благородное, грандиозное»[26] Pas de deux с молодым цыганом. Номер озадачивал современников, находивших его не соответствующим ни характеру героини, ни эпохе Людовика XI[27], но в контексте спектакля он был необходим как звено, ведущее от сценок из уличной жизни средневекового Парижа к финалу. Финал же был патетичен. «Фанни Эльслер в грубой, широкой белой рубашке, с распущенными волосами, стоит на переднем плане, окруженная толпою. Бледное истощенное лицо ее гармонирует с прошедшими страданиями и предстоящею смертью; она простилась с землею и со всем земным, а тут ей предлагают любовь, и кто же – убийца, предавший сам беззащитную женщину на жертву неумолимым судьям. Жест, которым она отвергает это предложение и указывает на небо, заслуживает быть написанным на полотне, вырезанным на стали, вырубленным из мрамора. Это была не женщина, за час пред тем прыгавшая под звуки тамбурина, то была античная статуя»[28], – писал Я.И. Григорьев в рецензии, запрещенной цензурой к опубликованию. В новом сезоне он вернулся к финальной сцене балета и опять констатировал: «Этот момент один из лучших в артистической жизни Фанни Эльслер; лицо, поза и жест ее удивительно античны, полны суровой красоты и истины»[29].

В 1850 г. Эсмеральду в петербургском спектакле исполнила Карлотта Гризи, танцевавшая премьеру балета в Лондоне (1844). Русская критика сразу же отметила разницу двух исполнительских трактовок. Р.М. Зотов в «Северной пчеле» остановился на финале, так потрясавшем у Эльслер: «В сцене, когда она идет на смерть, г-жа Гризи была проста и натуральна, как могла быть девушка, воспитанная между цыганами, тогда как Эльслер была героинею»[30]. Рецензент «Отечественных записок» определенно говорил об усилении лирических, а там, где это было уместно, и лирико-комедийных красок: «посмотрите на нее, как она обворожительно порхает перед вами с своим тамбурином, как лукаво смотрят ее веселенькие зеленые глазки и какою улыбкою блещут ее острые, беленькие зубы. Вот она кокетничает с Гренгуаром, бедняком-поэтом <…>; а минуту спустя эта ветреница, эта беззаботная птичка готова плакать над страданиями отвратительного Квазимодо. И столько грации во всех ее движениях, столько легкости в ее танцах, что не знаешь, чем больше любоваться: легкостию ли, с какою она выполняет самые трудные па, или стальной твердостью, так сказать цепкостью ее ног, которые позволяют ей мгновенно переходить от самой усиленной быстроты к плавности и отчетливости своих па. Говорят, что в танцах Гризи мало выразительности, что она не сопровождает их, как г-жа Эльслер, игрою, что они холодны и бездушны <…> мы не станем пока опровергать этих замечаний, но зато пока и не согласимся с ними <…> Скажем только, что во многих сценах Эсмеральда была истинно прекрасна, а последняя сцена, шествие на казнь, была вся проникнута тою теплотою, которая невольно заставила верить себе»[31].

Детали, найденные обеими артистками, закрепились в тексте роли, став частью ее классического рисунка. Поверх него легли черты, привнесенные в спектакль итальянской балериной Вирджинией Цукки.

Цукки выступала на императорской сцене в 1885–1888 гг. К ее бенефису в 1886 г. Петипа возобновил «Эсмеральду» в новой редакции, сочинив, в частности, Pas de six на музыку Р.Е. Дриго. В вариации героини хореограф увековечил излюбленный технический прием балерины – долгий ход на пальцах (pas de bourrée suivi). Но саму Цукки интересовали не столько танцы, сколько пантомимные сцены. Их она вела на грани натурализма, поражая, а местами и шокируя зрителя. «4-я картина очень эффектна, именно то место, где Эсмеральда соблазняет Феба. Сцена, когда она зовет его в спальню, была реальна до последней степени, а равно отчаяния, при виде Феба, пораженного кинжалом Клода Фролло. <…> Эсмеральду ведут пытать <…> Из тюрьмы идет процессия на казнь. Выходит Эсмеральда,

изломанная пыткою; Клод Фролло, исповедуя ее, предлагает спасение, цыганка отвечает презрением и усердно молится. Вся эта сцена производила потрясающее впечатление. В театре была тишина, точно публика боялась, что Цукки и в самом деле отрежут голову. <…> Обдуманность игры ее простиралась до того, что, когда являлось в лице воскресшего Феба спасение, когда Клод Фролло убит и начинается общее ликование, то Цукки не пускалась, как рутинные балерины, в пляс, забывая о всей прошедшей сцене. Нет, хотя в глазах ее видна была радость, но положение корпуса, выражение лица показывало, что это женщина, которая вынесла страшную пытку, и неизвестно, оправится ли еще»[32], – писал верный паладин итальянки К.А. Скальковский.

Полувековой опыт петербургской сцены суммировало исполнение Матильды Кшесинской – Эсмеральды в последней редакции Петипа (1899), монопольно владевшей ролью в течение 17 лет. Общим знаменателем, к которому она приводила наследие разных театральных эпох, контуром, по которому отсекала все чрезмерное, были нормы балетного академизма. «Танцуя среди бродяг и нищих, прося их пощадить Гренгуара, Эсмеральда – Кшесинская неизменно сохраняла дистанцию между собой и кордебалетом. Ни те, кто находился на сцене, ни те, кто сидел в зале, не забывали о том, что участвуют в спектакле Кшесинской. Но и те и другие восхищались блеском ее мастерства в передаче горестной судьбы цыганки»[33]. Вопрос о прямом жизнеподобии игры снимался, при том что связи балетного образа с реальной жизнью устанавливались самые разнообразные, вплоть до того, что козочка Джали, сценическая спутница Эсмеральды, была домашней ручной козой Кшесинской.

От балерины к героине перешел сильный характер, способный справиться со всеми испытаниями, не сломавшись, жизненный опыт (Петипа не соглашался дать Кшесинской роль до тех пор, пока она не узнает, что есть страдание уязвленной любви). Явно исполнительницей были придуманы мелкие, но выразительные подробности мимики, до того колоритные, что их зафиксировала даже скупая на детали актерской игры запись балета по системе В.И. Степанова; из нее мы узнаем, например, что в первой картине Эсмеральда «смотрит на Гренгуара и делает гримасу, но все-таки соглашается быть его женой»[34]. Мелкие выписанные подробности оживляли образ, где в общем «все было монументально. Вырывались целыми снопами лучи природной гениальности. Чувствовался владыка сцены, если вас иногда и не трогавший, то неудержимо потрясавший»[35]. Кшесинская не просто виртуозно танцевала, но и делала подлинным цен-

тром спектакля Pas de six, внося в него «струю истинного трагизма»[36]. Этот ансамбль она проводила «с мертвенно побледневшим лицом, с выражением глаз разгневанной тигрицы. Adagio с кавалером прямо гениально. <…> Кшесинская пожирала глазами изменника»[37]. В гармонии с танцем находилась актерская игра. А.Л. Волынский специально останавливался в одной из статей на «красивом моменте в игре Кшесинской, на молитвенной пластике ее чудесного коленопреклонения» в последней картине, чтобы сказать, что «в поднятых к небу глазах артистки столько веры, столько ума и смирения, что невольно и безгранично отдаешься сценической иллюзии страдающей девушки»[38].

В исполнении Кшесинской сплавлялись, уравновешивая друг друга, наработки всех ее предшественниц. В 1920-х гг. оно все еще считалось эталоном, и Гельцер, даже если она не видела Кшесинскую в ее лучшей и любимой роли до революции, без сомнения, узнала все подробности ее игры от служивших в Ленинграде артистов и педагогов. Многое пришлось Гельцер впору. Двух балерин роднили личные и профессиональные качества: обе были воспитаны балетом последней четверти XIX в. и в общем остались верны его заветам; обе совершенствовались в классе Х.П. Иогансона, чтили воспринятую на его уроках традицию, при том что несколько грубоватой виртуозностью танца не удерживались в ее строгих рамках. Обе отличались властностью, распоряжались театральными делами как своими личными и сообщали ту же победительную силу сценическим созданиям.

В характеристике героини, сформулированной Гельцер перед премьерой, чувствуется узаконенная Кшесинской академическая интерпретация «Эсмеральды», желание увидеть свой персонаж цельным, свободным от малейшего внутреннего надлома: «Эсмеральда <…> – это чистый звон колоколов Парижской Богоматери. В этом, по-моему, вся Эсмеральда. Это – дочь народа, здоровая и свободная, танцующая для народа и своими танцами возбуждающая и покоряющая его. Она целомудренна даже мыслью и полна здорового темперамента. Подчас она ревнива; но ее ревность – особая: она ее не осознает, это скорее обида, боль, а не ревность. Эсмеральда живет среди толпы, которую она покоряет и которая, в результате, за нее способна даже на восстание. Наше красное солнце – так зовет ее толпа»[39].

Вслед за Кшесинской Гельцер вводила в роль колоритные мелочи. Публикуемая запись фиксирует, как Эсмеральда думает «с приложенной рукой ко лбу», «ударяет его [Гренгуара. – *А.Г.*] по носу», «закрывается и смеется в публику».

Беря Кшесинскую за образец, Гельцер завела дома козочку и лично готовила ее к «выступлениям». Серафима Холфина, ученицей занятая в постановке, вспоминала: «Интересно было смотреть, как выбегала в первом акте Гельцер с живой маленькой белой козочкой. Все поражались тому, что эта “артистка” бежала за Гельцер, словно собачка. <…> Оказалось, что козочка живет у нее дома. Гельцер кормит ее. Вместе с камеристкой Альмой купает ее»[40].

Не прошла балерина и мимо того, что привнесли в «Эсмеральду» ее младшие коллеги. К середине 1920-х гг. на петроградской сцене уже станцевала отпущенные ею судьбой спектакли Ольга Спесивцева, дебютировала в партии Елена Люком, свежа была память о Тамаре Карсавиной. Артистки двух следующих за Кшесинской поколений, Карсавина, Спесивцева, Люком, при всем несходстве дарований, выделяли в роли детскую наивность, показывали драму, возникавшую из встречи наполовину еще девочки с миром искушенных чувств и больших страстей. «В своей “Эсмеральде” артистка [Карсавина. – *А.Г.*] подчеркивает, главным образом, наивность и юность несчастной цыганки <…> В 3-м акте Карсавина превосходна. Недоумевающие, широко раскрытые глаза обманутой девушки-ребенка, впервые столкнувшейся с настоящим горем, положительно гипнотизируют зрителя. Сколько неподдельной искренности во всех ее движениях, сколько страданья написано на этом милом детском личике?.. Карсавина плачет здесь “настоящими” слезами. Она волнует, трогает и, увлекаясь сама, увлекает и зрителя. <…> В последнем акте Карсавина глубоко трогает в сцене после перенесенных ею пыток»[41]. Спесивцева «представила Эсмеральду не женщиной, а ребенком <…> Все сцены проходят у нее в этом миниатюрном типе и производят на зрителя огромное впечатление. <…> В дуэте артистка все время поворачивает голову к ревнуемому ею офицеру, сидящему рядом с невестой. <…> с детским бессилием, с беспомощным плачем упирается глазами в человека, которого боится потерять. Что-то психологически интимное сквозит в этом выражении лица артистки. Боязнь потери внутренней опоры, какой-то детский порыв к отсутствующей материнской руке, что-то неизъяснимо трогательное, но запутавшееся в туманах бытия»[42]. «Роль Эсмеральды <…> трактуется Е.М. Люком в мягких, трогательных красках в тонах О.А. Спесивцевой. Сцена казни, по сильному драматическому подъему являющаяся труднейшим местом всего балета, проведена Е.М. Люком с редким художественным настроением»[43]. «Не терзая зрителя потрясающим реализмом, она рассказывает трогательную повесть бедной цыганки, как

умеет, просто и задушевно, и в некоторых моментах ей удается достигать немалого пафоса»[44].

На похожие мотивы задуманного ею образа будет обращать внимание критиков Гельцер: «На фоне отрицательных фигур, как Феб, Клод Фролло и др., еще чище представляется Эсмеральда, и ее гибель складывается как следствие окружающего ее порока, который она даже не осознает. Это осознание порока является, по моему мнению (другие считают этим моментом 3-й акт), в четвертом акте – в доме свиданий, куда ее приводит Феб: это – переломный момент в ее сознании, здесь она только впервые чувствует, что порок существует»[45]. Остается лишь пожалеть, что «переломный», по словам балерины, момент не отражен в ее записях: третья, четвертая и начало пятой картины в них пропущены – может быть, потому, что они ставились и репетировались позже.

Из двух первых картин, в которых, как видно по тексту, Гельцер в основном придерживалась традиционного рисунка роли, рукопись переносит нас сразу в финал, к прославленной сцене выхода из камеры пыток.

Об этом эпизоде больше всего писали рецензенты и мемуаристы, он равно впечатлял коллег балерины, находившихся рядом с нею, и зрителей в зале. Серафима Холфина, участвовавшая вместе с одноклассницами в толпе народа, вспоминала: «Под похоронный звон колоколов собора Нотр-Дам Гельцер появлялась на пороге камеры пыток в самый разгар плясок карнавальной толпы <…>. Сломленная фигура цыганки, ее бессильно повисшие руки, скорбное, измученное пытками лицо. Глаза Гельцер широко раскрыты, в них один вопрос – “за что?”. Глаза, полные слез… В этой сцене великая балерина была и великой актрисой. Казалось, Гельцер сама только что испытала все муки, все нечеловеческие страдания пыток. У нее не было ничего “балетного”, никаких условных жестов. Она была естественна, “как в жизни”»[46]. Ю.Ф. Файер, наблюдавший за ходом спектакля из-за дирижерского пульта, рассказывал, как в момент музыкальной кульминации «появлялась Эсмеральда – Гельцер. Она не танцевала здесь, а проходила через сцену, всем своим трагическим видом передавая страшную картину переживаний приговоренной к смерти цыганки»[47]. Волынский, сидевший в зрительном зале, выбирал для анализа «два момента <…> перед дверью камеры пыток и при виде ожидающей Эсмеральду виселицы. Артистка теряет шаг. Он становится у нее как бы безмолвным, шаркающим, бессильно волочащимся, в упадке духа <…>. Осуществить все это средствами хореографии может только гений Гельцер. Второй момент – взгляд на виселицу – передает впечатление элементарного страха. Вдруг вы сами узнаете, что

такое страх: так реально, так физиологично и вместе с тем возвышенно он представлен в исполнении артистки»[48].

Из этих и других отзывов можно было бы сделать вывод, что Гельцер здесь выступала наследницей трагической линии Эльслер, преемницей Эсмеральды – Цукки, державшей публику в оцепенении, достойной соперницей Федоровой. Публикуемая запись вносит в этот вывод существенные поправки. В видимом противоречии со сторонними описаниями, текст самой Гельцер, относящийся к этой сцене, предельно формален. После знакомства с ним не кажется расхожим сравнение с Сарой Бернар, употребленное Волынским в цитированной статье. Подобно великой французской актрисе, Гельцер оставляет переживания зрителям и, почти не касаясь внутренних задач, заботится о том, как правильно опустить голову, согнуться, повернуться, расположить руки, чтобы с максимальной широтой выявить страдания Эсмеральды.

Весь комплекс движений четко делится на два периода. Первый состоит из четырех симметричных фраз: в каждой Эсмеральда делает два шага, падает, поднимается, продолжает идти. Статичная поза передает муки героини. Со сменой позы меняется оттенок эмоций. Симметрия прослеживается и во втором периоде: Эсмеральда «проползает два шага на коленях, складывает руки около лица, падает вниз», потом снова «ползет на коленях, складывает руки <…> опускает голову и тело».

Подобной упорядоченной повторности не знала пантомима старого балета. Подчиняясь музыкальному ритму, она иллюстрировала действия героев в их прямой последовательности. Монолог Эсмеральды, созданный Тихомировым и Гельцер, был организован по принципу танца и являл собой тип хореографического речитатива. Возвращаясь к одной и той же позировке, варьируя ее, он растягивал во времени, длил непреходящее состояние боли, сломленности, горя. Для балетной сцены середины 1920-х гг. такой речитатив был по-настоящему нов – отсюда и явные затруднения современников, искавших определений увиденному.

***

Запись партии сделана в школьной тетради в клетку, изначально имевшей 24 страницы. Четыре листа в начале тетради вырваны. В конце приложен один лист в линейку. Границы актов и картин всегда приходятся на середину страницы, что исключает существование утраченных листов, на которых могли бы быть записаны третья и четвертая картины. Вложенный последний лист исписан с одной стороны – следовательно, и обрыв

текста является обрывом самой записи, а не результатом механической утраты.

Оригинал рукописи хранится в домашнем архиве Е.Я. Суриц. Небольшие фрагменты процитированы ею в монографии «Хореографическое искусство двадцатых годов»[49].

Орфография и пунктуация приведены к современным нормам. Отдельные старинные словоформы («вариация») сохранены как приметы авторского стиля. Сохранены подчеркивания, сделанные в тексте Гельцер. Имя Квазимодо, в первой картине записанное в форме «Ковзимодо», а во второй – «Квозимодо» – везде унифицировано. Имя Гренгуар, записанное в форме «Грегуар», приведено к принятому в балете и в русскоязычных изданиях романа варианту.

Для удобства читателей в квадратных скобках дается краткое содержание сцен, пропущенных Гельцер.

Запись партии Эсмеральды в спектакле Большого театра

I акт[50]

[Пролог

Клод Фролло обозревает город с площадки собора Парижской Богоматери, поблизости от него – Квазимодо.

Двор чудес.

Пьер Гренгуар попадает в руки нищих и бродяг. Они требуют от него денег, а не получив, решают повесить. Гренгуар может спастись, если кто-то из женщин согласится взять его в мужья. Желающих не находится.

Вдали слышен звон бубна, говорящий о приближении Эсмеральды.][51]

Выход Эсмеральды, 8 тактов за кулисами звенит бубен, она не выходит[52]. Выход. Цыган[53] берет ее за руку, тащит ее и спрашивает, много ли она принесла денег за танцы. Она говорит, что она танцевала далеко и принесла много денег; вынимает кошелек[54]; в это время [отдает – *зачеркнуто*] между ею и цыганом бросают на землю Гренгуара, она удивлена и спрашивает, кто это. Цыган ей рассказывает, что его хотели повесить, она повторяет… повесить… но что же надо сделать [чтобы спасти его. – *А.Г.*]?! Цыган говорит ей, что надо просить окружающих женщин, чтобы которая-нибудь из них вышла за него замуж. Она [Эсмеральда. – *А.Г.*] идет влево, просит, ей отказывают. Она говорит цыгану: никто не согласен. Идет в правую сторону, ей опять отказывают, и снова она повторяет, что никто не согласен. Тогда она обходит кругом, думая в это время с приложенной рукой ко лбу, и говорит, что она согласна выйти за него замуж[55].

Гренгуар, радостный, бросается к ней, а она ему говорит: «Нет, не тронь меня, подожди»[56]. Тогда Гренгуару дают горшок, по обычаю того времени заставляют его становиться на стул, он неловкий – все смеются над ним, и она тоже; горшок разбивается, и тогда цыган соединяет их руки и говорит, что они повенчаны. Гренгуар и Эсмеральда, танцуя, уходят. Общий, массовый, большой танец, где Эсмеральда принимает участие в небольшом куске. После общего танца[57] она находится на правой стороне, цыган ее тащит и заставляет танцевать. Танец заключается в том, что она смеется над Гренгуаром. Заставляет его танцевать. Танец его неуклюжий. Посреди танца цыган наливает ей [вина – *зачеркнуто*] бокал, дает в руку. В это время священник Клод-Флор[58], который здесь стоит, вырывает из рук ее бокал. Она [[*1 сл. нрзб., возможно* «обижается»] опять убегает – зачеркнуто] на минуту страшно волнуется, злится, но потом опять продолжает свой танец с Гренгуаром. Кончают танец: Гренгуар на коленях, она кладет к нему руку на голову[59]. (Узнать, можно ли танцевать с тамбурином для освежения танца?) После этого массовый танец[60] и после этого вариация с бубном Эсмеральды[61] (еще не поставленная).

[Праздник заканчивается.

Ночной дозор разгоняет всех с площади.

Клод Фролло сговаривается с тремя «королями» Двора чудес – Клопеном Трульфу, Гуниади Спикалем и Гильомом Руссо – похитить Эсмеральду.]

Выход Эсмеральды с козой из первой правой кулисы. Она ее зовет, гладит, восхищается ею, и Гренгуар тоже[62]. Козу она куда-то запирает. Это очень непонятно? Спросить Тихомирова, нельзя ли ее вести с собой в комнату, художник, может быть, сделает для нее чуланчик. Эсмеральда смеется над Гренгуаром и зовет его, так же как козу. Он [обижается – *зачеркнуто*] оглядывается кругом, ища козу и, не найдя, обижается. Разве это он коза? Да – я тебя зову так. Гренгуар ее спрашивает, куда он теперь пойдет. Тогда она ему говорит, чтобы он шел все прямо и прямо, потом завернет направо и пойдет налево, а потом все прямо, прямо и прямо посылает ему приветствия, и сама уходит, а он начинает повторять ее слова[63].

[Цыгане окружают Гренгуара, предлагают ему выпить и утаскивают его с собой.]

Выход Эсмеральды из первой кулисы с правой стороны. Она продолжает танцевать кругом сцены, быстро кружится на середине и слышит какой-то подозрительный шорох, бежит [туда], откуда пришла, ее схватывает один цыган. Бежит в [левую – *зачеркнуто*] во вторую кулису с левой

стороны, и второй цыган ее схватывает[64], бежит обратно, борьба с первым цыганом, вырывается, бежит влево, ее хватает Квазимодо за левую руку, поворачивает кругом себя, потом поворачивает на месте, кладет на плечо и бежит во вторую кулису с левой стороны.

Выход Феба. Квазимодо оставляет Эсмеральду, она идет в правую сторону, еще ничего не понимая, что случилось, повертывается и совершенно ошеломлена видом прекрасного Феба. Стоит совершенно ошеломленная. Феб приказывает немедленно привязать Квазимодо к дереву. Она подбегает к Фебу, становится на колени с наклоненной головой, как бы благодаря его за спасение. Он ее поднимает с колен. Смотря друг на друга, они идут на авансцену, и левой рукой она [как бы – *зачеркнуто*] поворачивает его, как бы осматривая его, и она спрашивает его с благоговением, кто он такой? Он говорит ей, что он защитник угнетенных, вынимает из ножен шпагу; она жестом протянутой руки, очень нежно просит дать ей ее. Он ей дает. Она отходит в правую сторону, и левой рукой она [делает – *зачеркнуто*] говорит о том, что на рукоятке крест, целует крест и отдает ему [шпагу] обратно. Тогда он жестом ее спрашивает, кто она такая. Она ему рассказывает, что я там везде танцую, а потом я прошу за это [деньги – *зачеркнуто*] милостыню. При этом она обходит кругом сцены и показывает, как она просит у всех милостыню. Она делается от этого на минуту печальной, но продолжает рассказ и говорит, что, когда солнце зайдет, она молится Богу, и при этом она сначала поднимается на носки[65], потом опускается на колени со сложенными руками. Он ее тихо поднимает с колен, и они как зачарованные расходятся в разные стороны, смотря в глаза друг другу. Она подбегает к нему, становится на колени, берет конец шарфа левой рукой, закидывает себе на шею. Он спрашивает: это тебе нравится? Она говорит: дай мне, протягивая руку. Он делает утвердительный жест, она перебегает на другую сторону впереди его, он в это время снимает шарф, дает ей, и она танцует маленький танец. Кончается танец, она слышит шум и видит, что привязанного Квазимодо бьют. Она просит Феба его освободить. Тот соглашается, делает знак освобождения, и она идет, берет чашу с водой, дает пить Квазимодо. Тот пьет и хочет в благодарность поцеловать ее руку. Она с отвращением отдергивает руку; в это время Феб берет ее за левую руку, переводит на левую сторону и говорит, чтобы она подарила ему за освобождение Квазимодо один поцелуй. Она пугается слова «поцелуй» и перебегает на правую сторону. Он настаивает. Она предлагает ему шарф обратно. Он не берет. Она несколько секунд стоит смущенной, потом, медленно танцуя, как бы зовя его за собой, ухо-

дит в [правую – *зачеркнуто*] первую кулису правой стороны. Он остается очарованным[66].

[Квазимодо смотрит вслед Эсмеральде, целует ее следы.]

II картина[67]

Выходит Эсмеральда, держа тамбурин, в нем находятся буквы и шарф, который ей подарил Феб. Она ставит это на скамейку, целует шарф, раскладывает его на постель, проходит кругом сцены на средину и начинает раскладывать буквы. Букву первую вынимает, кладет Ф, потом Е, потом Б. Затем она посылает каждой букве поцелуй и укладывает его на букву. Затем она идет к стене, вынимает мелок, становясь на пальцы, и пишет букву Ф, [букву Е – *зачеркнуто*], повертывается к другой букве Ф на полу, посылает поцелуй, потом пишет Е, повертывается к букве Е на полу, посылает поцелуй, потом пишет букву Б*, повертывается к той, что на полу, и посылает поцелуй. Мелок кладет на стол и танцует сперва спиной к публике, а потом вокруг букв на полу. Кончается танец. Она берет тамбурин, собирает буквы, ставит на скамейку тамбурин, говорит, что устала и должна подремать, садится, закрывается шарфиком [Феба – *А.Г.*] и дремлет[68]. Выход Гренгуара. Он осматривается и греет руки у камина, видит Эсмеральду спящей, начинает к ней подкрадываться, дотрагивается до нее. Она очнулась и говорит: «Ах, это Вы, что Вам угодно от меня?» Он говорит – Я ведь ваш муж. Она – что же такое?!. Он говорит – мне поцелуйчик один… Она [*нрзб.*, *возможно* «соскальзывает»] со скамейки и бежит за диванчик. Он старается ее поймать впереди диванчика, потом она забегает впереди диванчика, повертывается и становится на пальчики и говорит: «Я тебя поцелую в лоб. Нет, нет» [в нос потом – *зачеркнуто*], и ударяет его по носу. Он хочет поймать ее под одну руку, потом она танцует, она пробегает, под другую**, тогда она замахивается на него кинжалом. Еще раз грозит кинжалом, закрывается и смеется в публику, потом прячет кинжал за пояс и говорит, [что руки пустые – *зачеркнуто*]. Берет его за руку, [ведет] на средину сцены и говорит: «[ведь я – *зачеркнуто*] ты забыл (пальчиком в лоб), ведь я тебя спасла, тебя бы повесили». Он говорит – повесили. Она – я тебя любить не могу, ну давай дружить. Он – не желаю,

* В рукописи ошибочно «Ф».

** Вероятно, имеется в виду: «он хочет ее поймать под одну руку – она танцует, потом под другую – она пробегает».

я дружить не желаю. Она: ну давай… Он – хорошо! соглашается. Она берет тамбурин и начинает [его учить – *зачеркнуто*] играть сама, танцует испанский танец, учит его, как играть. Кончает испанский танец, тащит его и говорит, что я протанцую, а ты посмотри, поучись. Она учит его танцевать, а он говорит: «Я сочинитель, я пишу». Она говорит – ты пишешь, а деньги где, и ударяет его. Отбегает, сердится и говорит: «немедленно учись». Она начинает танцевать, потом танцуют вместе. Кончается танец на коленях, и она говорит, что уже все темно, и я усну. Отправляйся. Он уходит. Запирает дверь, мечтает о Фебе, [целует – *зачеркнуто*] посылает поцелуи на то место, где написано его имя, укрывается шарфом и засыпает[69].

Входит священник[70]. Касается поцелуем ее ног. Она в ужасе просыпается, сползает с кушетки, отбегает. Он ей говорит: «Я тебя люблю. Я все для тебя сделаю». Становится на колени. Она ему говорит: Ты, ты в этой одежде. Какой ужас, а Господь. Он говорит все равно: «Люби меня, люби меня». Она говорит – нет![71]; вырывается, и замахивается кинжалом[72]. Квазимодо берет ее за платье. Она обертывается в сторону Клода-Флора и бежит. Квазимодо с силой ломает дверь и ложится на пороге поперек[73].

[Клод Фролло подбирает кинжал Эсмеральды и клянется отомстить.

III акт

Дом Алоизы де Гонделорье. Праздник по случаю помолвки Флер-де-Лис и Феба.

После мифологического дивертисмента приходят цыганки во главе с Эсмеральдой и Гренгуаром. Эсмеральда видит, что у Феба есть невеста. Флер-де-Лис видит на Эсмеральде шарф Феба и понимает, что тот ей изменил. Помолвка расстраивается. Алоиза де Гонделорье прогоняет цыган. Феб уходит вместе с Эсмеральдой.

IV акт

Картина первая

Свидание Эсмеральды и Феба в притоне старухи Фалурдель. Клод Фролло ранит Феба кинжалом Эсмеральды. Эсмеральду обвиняют в убийстве и берут под стражу.]

V акт[74]

[Площадь перед Собором.

Эсмеральду проводят под конвоем в камеру пыток.

Появляется карнавальная процессия с Квазимодо, избранным папой шутов.

Клод Фролло срывает с Квазимодо шутовские одежды.

Из камеры пыток выходит Эсмеральда.]

Эсмеральда. Выход из двери[75]. Она делает два шага, руки брошены, колени подогнуты. Хочет выпрямиться и [не может – *зачеркнуто*] падает, схватившись за дверь, при этом голова наклонена и рука безжизненно опущена. Она поднимается с глазами, устремленными прямо (руки так же безжизненно повисли), [как будто хочет – *вписано над строкой*] сделает два шага и падает, хватаясь за ногу, вся обвисая. Потом поднимает голову, но голова уже не держится. Идет с поникшей головой два шага, совсем поникшие*. Потом хочет сделать два обыкновенных шага и опять падает на ноги влево на [*нрзб.; возможно*, «присевшее»] колено – *вписано над строкой***], схватившись за руку, и тут у нее громадное страдание.

Потом она видит палача, у нее ужас во всей фигуре, отступает, выпрямляясь, назад, тихо делает поворот и вся падает изнеможденным телом, опускается на пол, головой почти до пола, проползает два шага на коленях, складывает руки около лица, падает вниз. Он говорит: молись[76]. Она ползет на коленях, складывает руки, говорит: [я не виновна, нет – *зачеркнуто*] Боже, Боже, ты видишь, ничего… ничего… не сделала. Во время этого тяжело всей головой обводит глазами вправо и влево, и в страдании опускает голову и тело. Видит Гренгуара, просит шарф, [прижимает – *зачеркнуто*] берет его и прижимает, целует. [*Текст обрывается.*]

[Клод Фролло предлагает Эсмеральде спасти ее, если она ответит на его любовь. Эсмеральда отвергает его в ужасе.

В последний момент перед казнью вбегает Феб с королевским приказом о помиловании Эсмеральды. Клод Фролло бросается на Феба с кинжалом, но Квазимодо останавливает и закалывает его.

Толпа наступает на Собор, поднимает Эсмеральду на руки и уносит.

Феб остается один в раздумье.]

---

* Окончание слова написано неразборчиво, чтение предположительное.

** Точное место в тексте, куда предполагалось вставить приписку, не ясно. Возможно, замена фразы «падает на ноги влево».

КОММЕНТАРИИ

Вступительная статья

1 *«Эсмеральда»* («Дочь народа») – балет в четырех актах, пяти картинах с прологом. Либретто Ж. Перро в ред. В.Д. Тихомирова. Музыка Ц. Пуни, отдельные номера на музыку Р.Е. Дриго и других авторов. Общая музыкальная редакция и новая оркестровка Р.М. Глиэра. Хореография М.И. Петипа в редакции Тихомирова. Декорации и костюмы М.И. Курилко. Премьера – 7 февраля 1926 г.

2 *Гельцер Екатерина Васильевна* (1876–1962) – танцовщица, педагог, солистка Большого театра (1894–1896, 1898–1938). В 1896–1898 гг. служила в Мариинском театре, стажировалась в классе Х.П. Иогансона.

3 *«Красный мак»* – балет в трех актах, восьми картинах с апофеозом. Либретто М.И. Курилко. Музыка Р.М. Глиэра. Хореография В.Д. Тихомирова (партия Тая-Хуа и второй акт) и Л.А. Лащилина (первый и третий акты). Режиссер А.Д. Дикий. Декорации и костюмы М.И. Курилко. Премьера – 14 июня 1927 г. Позднее имя героини было изменено на Тао Хоа.

4 *Марков П.* Обзор театральный // Печать и революция. 1926. Кн. 5. С. 100.

5 *Волынский А.* Время Горского и Гельцер: О московском балете / Публ. Н.Ю. Черновой // Театр. 1976. № 3. С. 49, 50.

6 *Городецкий С.* «Эсмеральда» в Большом т. Е.В. Гельцер // Искусство трудящимся. 1926. № 7. С. 4–5.

7 Подробно об этом см.: *Галкин А.С.* «Эсмеральда» в постановке В.Д. Тихомирова: Структура и хореография заглавной партии // Искусствознание: Наука, опыт, просвещение. Вып. 3 / Ред.-сост. Г.У. Лукина, А.Н. Хахалкина. М.: ГИИ, 2023. С. 281–292.

8 Пожар Малого театра // Рампа и жизнь. 1914. № 19. С. 5.

9 Хроника // Рампа и жизнь. 1914. № 20. С. 8. Упомянуты оперы *«Жизнь за царя»* М.И. Глинки, *«Демон»* А.Г. Рубинштейна, балеты: *«Жизель»* А. Адана, *«Спящая красавица»* П.И. Чайковского, *«Шубертиана»* на музыку Ф. Шуберта.

10 *Де-Ней* [*Шнейдер И.И.*] У А.А. Горского: (К 25-летию артистической деятельности) // Рампа и жизнь. 1914. № 22. С. 6.
Упомянуты балеты *«Конек-Горбунок, или Царь-девица»* Ц. Пуни (вставные номера на музыку разных композиторов), *«Корсар»* А. Адана.

11 Хроника // Рампа и жизнь. 1914. № 24. С. 6. Упомянуты балеты: *«Баядерка»* Л.Ф. Минкуса, *«Привал кавалерии»*, либретто и хореография

М.И. Петипа, музыка И.И. Армсгеймера, *«Очарованный лес»* Р.Е. Дриго, *«Капризы бабочки»*, либретто и хореография Петипа, музыка Н.С. Кроткова, *«Лебединое озеро»* П.И. Чайковского, *«Волшебное зеркало»* А.Н. Корещенко, *«Аленький цветочек»* Ф.А. Гартмана.

12 Хроника // Рампа и жизнь. 1914. № 26. С. 15.

13 *Федорова Софья Васильевна* (1879–1963) – артистка балета, солистка Большого театра в 1899–1921 гг. (фактически оставила сцену раньше, см. текст вступ. статьи). Выступала преимущественно в характерных партиях, но изредка исполняла и балеринские роли в классических спектаклях (Лиза в «Тщетной предосторожности», Жизель).

14 *Горский А.А.* Письмо в Дирекцию Большого театра (1920) // Балетмейстер А.А. Горский: Материалы. Воспоминания. Статьи / Сост. Е.Я. Суриц, Е.П. Белова. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. С. 173.

15 Последние новости (От наших корреспондентов) // Театр. 1909. № 371, 6 янв. С. 7.

16 *Гримальди Энрикетта (Генриетта)* (1872–1968) – итальянская балерина, в 1899 г. выступала в Петербурге, на сцене Мариинского театра, в 1901–1906 гг. – в труппе Большого театра.

17 *«Любовь быстра!» («Норвежская идиллия»)* – балет в одном действии на музыку «Симфонических танцев» Э. Грига. Либретто и хореография А.А. Горского, декорации и костюмы К.А. Коровина. Премьера – 8 декабря 1913 г.

18 Хроника // Рампа и жизнь. 1916. № 18. С. 9.

19 *Тихомиров (Михайлов) Василий Дмитриевич* (1876–1956) – артист балета, балетмейстер, педагог. В 1886–1891 гг. учился на балетном отделении Московского театрального училища, в 1891–1893 гг. – в Петербургском театральном училище. В 1893–1935 гг. – солист, затем премьер балета Большого театра, в 1913–1935 гг. – балетмейстер, в 1925–1930 гг. – заведующий балетной труппой, с 1896 г. – педагог московской школы.

20 Основные даты жизни и службы А.А. Горского см.: Балетмейстер А.А. Горский: Материалы. Воспоминания. Статьи. С. 350.

21 Данные по материалам программ, печатавшихся в московской театральной прессе.

22 *«Саламбо»* – балет в пяти действиях, семи картинах. Либретто по роману Г. Флобера и хореография А.А. Горского. Музыка А.Ф. Арендса. Декорации и костюмы К.А. Коровина. Премьера – 10 января 1910 г.

23 Цит. по: *Городецкий С.* «Эсмеральда» в Большом т. Е.В. Гельцер.

24 *Волынский А.* Время Горского и Гельцер… С. 50–52.

25 *Файер Ю.Ф.* О себе, о музыке, о балете / Лит. запись Ф.Я. Розинера; предисл. М.И. Чулаки. 2-е изд. М.: Советский композитор, 1974. С. 192.

26 *Р.З.* [*Зотов Р.М.*] Большой театр: Бенефис Г-жи Фанни Эльслер. Эсмеральда, большой балет в трех действиях и пяти картинах, соч. балетмейстера Г. Перо // Северная пчела. 1848. № 293, 30 дек. С. 1170.

27 Там же.

28 *Т.* [*Григорьев Я.И.*] Театральная хроника. «Эсмеральда»: Статья для «С.Петербургских ведомостей» с резолюцией о ее запрещении. Цит. по: *Федорченко О.А.* Новое к истории постановки балета «Эсмеральда» в Санкт-Петербурге (1848) // Разрешить нельзя запретить: Материалы I междунар. науч.-практ. конф. по истории драматической цензуры. Санкт-Петербург, 21 октября 2022 г. / Санкт-Петербургская гос. театр. б-ка. СПб., 2023. С. 137–138. [Электронный ресурс]: Режим доступа: http://lib.sptl.spb.ru/ru/nodes/14808-razreshit-nelzya-zapretit, свободный.

29 *Тан.* [*Григорьев Я.И.*] Большой театр: Эсмеральда, большой балет в трех действиях и пяти картинах соч. балетмейстера Перо, музыка г. Пуни // Санкт-Петербургские ведомости. 1849. 5 окт. С. 888–889. Цит. по: Федорченко О.А. С. 140.

30 *Р.З.* [*Зотов Р.М.*] Театральная хроника: Большой театр. Бенефис Г. Иогансона. Эсмеральда, балет // Северная пчела. 1850. № 263, 23 нояб. С. 1049.

31 *М.Д. <псевдоним не раскрыт>*. Балет. Карлотта Гризи в «Эсмеральде» и «Питомице фей» // Отечественные записки. 1850. Т. 73. № 11–12. С. 272.

32 *Скальковский К.А.* В театральном мире. СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1899. С. 151.

33 *Красовская В.М.* Русский балетный театр начала XX века. Ч. 2: Танцовщики. Л.: Искусство, 1972. С. 50.

34 Pugni, Cesare, 1802–1870, composer. Esmeralda (Choreographic work: Petipa, M after Perrot) [Эсмеральда]: Stepanov dance notation score : autograph manuscript, 1903–1923 and undated. [Электронный ресурс]: Режим доступа: https://hollisarchives.lib.harvard.edu/repositories/24/archival_objects/847305, свободный. P. 49; далее: Хореографическая нотация.
Для удобства читателей в цитатах из нотации унифицировано обозначение действующих лиц – везде вписаны их имена (в оригинале вместо них часто используются фамилии исполнителей или условные определения персонажей).

35 *Волынский А.* Балет: Миниатюра в бриллиантах // Жизнь искусства. 1923. № 46. С. 6.

36 *Волынский А.Л.* Плачущий дух // Волынский А.Л. Статьи о балете / Сост., вступ. статья, коммент., список статей Г.Н. Добровольской. СПб.: Гиперион, 2002. С. 239.

37 Там же. С. 239–240.

38 *Волынский А.Л.* М.Ф. Кшесинская («Лебединое озеро») // Волынский А.Л. Статьи о балете. С. 57.

39 Цит. по: *Коварский Н.* К постановке «Эсмеральды» // Программы государственных академических театров. 1926. № 18. С. 8.

40 *Холфина С.С.* Вспоминая мастеров московского балета… / Ред. Е.Г. Иванова. М.: Искусство, 1990. С. 75.

41 *М.Л. <псевдоним не раскрыт>* Эсмеральда – Карсавина // Обозрение театров. 1917. № 3407, 26 апр. С. 8.

42 *Волынский А.Л.* Плачущий дух. С. 240.

43 *Бродерсен Ю.* «Эсмеральда» (Академический театр оперы и балета) // Вестник театра и искусства. 1922. № 9. С. 2.

44 *Насилов Н.* Е. Люком в «Эсмеральде» // Жизнь искусства. 1925. № 51. С. 15.

45 Цит. по: *Коварский Н.* К постановке «Эсмеральды» // Программы государственных академических театров. 1926. № 18. С. 8.

46 *Холфина С.С.* Вспоминая мастеров московского балета… С. 79–80.

47 *Файер Ю.Ф.* О себе, о музыке, о балете. С. 192–193.

48 *Волынский А.* Время Горского и Гельцер: О московском балете / Публ. Н.Ю. Черновой // Театр. 1976. № 3. С. 50.

49 *Суриц Е.Я.* Хореографическое искусство двадцатых годов. М.: Искусство, 1979. С. 235–236.

Запись партии Эсмеральды в спектакле Большого театра

50 В постановках 1840–1890-х гг. из пяти картин балета разными способами собиралось разное число актов. В.Д. Тихомиров придерживался структуры петербургской редакции М.И. Петипа (1899). Его «Эсмеральда» была четырехактной: «Двор чудес», «Комната Эсмеральды», «Бал в доме высокородной госпожи Алоизы де Гонделорье» шли как первое, второе и третье действия, «Комната в притоне старухи Фалурдель» и «Площадь перед Собором Парижской Богоматери» – как первая и вторая картины четвертого действия.

51 Здесь и далее содержание пропущенных сцен воспроизводится по брошюре к спектаклю 1926 г.: Эсмеральда. Сюжет по роману Виктора Гюго. Либретто составлено В. Ивингом. М.: Теакинопечать, 1930. 36 с.

52 Ср. ремарку в Хореографической нотации: «Кшесинская звонит за кулисами в тамбурин. <…> Все прислушиваются, а потом, танцуя, переходят на другую сторону» (Хореографическая нотация. С. 25). Entrée Эсмеральды в нотации включает небольшой пантомимный эпизод: героиня сталкивается с показавшимся из кулис Клодом Фролло, пугается и прерывает танец. Клод Фролло обращается к ней с жестом мольбы, она в ужасе отстраняется, но, овладев собой, заканчивает Entrée диагональю вращений (Там же).

Е.В. Гельцер ничего не пишет о внезапной встрече с Клодом Фролло, но она намечена в постановочных заметках В.Д. Тихомирова (*Тихомиров В.Д.* Режиссерский план балета «Эсмеральда» // Василий Дмитриевич Тихомиров – артист, балетмейстер, педагог / Сост. Л.В. Абрикосова-Тихомирова, Н.П. Рославлева; общ. ред. П.Ф. Аболимова. М.: Искусство, 1971. С. 161; далее: *Тихомиров*).

53 Цыганом (Главным цыганом) в театральном обиходе называли Клопена Трульфу, короля нищих в «Эсмеральде» Перро и восходящих к ней постановках.

Это обозначение используется в Хореографической нотации и в заметках В.Д. Тихомирова.

54 В Хореографической нотации противоположная по смыслу сцена: «Все здороваются и спрашивают, что не принесла ли денег. Она говорит: нет» (Хореографическая нотация. С. 10). В общем списке бутафории петербургского спектакля в числе предметов, выдававшихся балерине, значится «1 кошелек вязаный» (Книга постановочной части с записью реквизита к спектаклям (1893–1905). Отдел рукописей Санкт-Петербургского музея музыкального и театрального искусства. Инв. п. ТИК 16917. Л. 155 об.), но в списке бутафории первой картины его нет (Там же. Л. 157 об.).

55 В нотации вся сцена короче, содержит меньше характерных игровых деталей и прямого действия, в большей мере сводится к диалогу при помощи условных пантомимных жестов. После того как Гренгуара ставят на колени, Эсмеральда «спрашивает: Вы с ним что хотите сделать? Клопен Трульфу говорит: Мы его повесим, так как у него нет денег. Гренгуар: Прошу меня не вешать и отпустить. Клопен Трульфу: Ни одна не хочет быть его женой. Эсмеральда смотрит на Гренгуара и делает гримасу, но все-таки соглашается быть его женой» (Хореографическая нотация. С. 49).

56 В Нотации Гренгуара останавливает не Эсмеральда, а цыгане (Хореографическая нотация. С. 49).

57 *После общего танца…* – В постановке М.И. Петипа он назывался «Danse des truands» («Танец бродяг»).

58 *Клод-Флор* – Не ошибка Е.В. Гельцер, а действительно употреблявшийся в балете вариант имени Клода Фролло. См., например, анонс прощального бенефиса Н.Г. Легата: «“Эсмеральду” будет исполнять – г-жа Кшесинская, Пьера Гренгуара – г-н Легат, Клода Флора – г-н Гердт» (Бенефис Н.Г. Легата // Театр и жизнь. 1914. № 270, 8 февр. С. 9).
В либретто спектакля 1926 г. героя звали так же, как и в романе – Клодом Фролло.

59 В программе спектакля Ж. Перро – М.И. Петипа после Danse des Truands идут Solo Эсмеральды и La Truandaise, pas d’action – дуэт Эсмеральды и Гренгуара, причем неясно, считалось ли за Solo выступление Эсмеральды внутри «Танца бродяг» или же сольное начало ее комического танца с Гренгуаром.
Как бы то ни было, описание Е.В. Гельцер в целом совпадает с Хореографической нотацией.

60 *После этого массовый танец…* – В спектакле М.И. Петипа после комического дуэта Эсмеральды и Гренгуара шел заключительный общий танец (Final), после чего ночной дозор разгонял всех по домам. У В.Д. Тихомирова здесь начинался дивертисмент из четырех новых номеров – кордебалетного танца, Танца детей, вставной вариации Эсмеральды и массовой Вакханалии (см.: *Пуни Ц.* Эсмеральда. Комплект оркестровых голосов // Архив нотной библиотеки Большого театра России. Инв. 13204 [Б. паг.]).

61 *…после этого вариация с бубном Эсмеральды…* – Вставная вариация, введенная В.Д. Тихомировым для Е.В. Гельцер. Исполнялась на музыку, заимствованную из третьего акта петербургского спектакля (вариация I в Grand pas des Corbeilles) и, вероятно, в какой-то мере использовала хореографию М.И. Петипа (см.: *Галкин А.С.* «Эсмеральда» в постановке В.Д. Тихомирова: Структура и хореография заглавной партии. С. 287–288).

62 В Хореографической нотации коза не упоминается вовсе, сказано лишь, что Эсмеральда зовет Гренгуара, «как собачонку» (Хореографическая нотация. С. 50). Однако известна фотография Кшесинской – Эсмеральды с рисованным фоном, на которой она ведет козу по ночной улице – как и описано у Е.В. Гельцер.

63 Диалог Эсмеральды и Гренгуара совпадает с описанием в Хореографической нотации на с. 50.

64 *…ее схватывает один цыган. Бежит в* [*левую – зачеркнуто*] *во вторую кулису с левой стороны, и второй цыган ее схватывает…* – В петербург-

ском спектакле цыган было четверо (Хореографическая нотация. С. 51). В Москве их число сократилось вдвое из-за того, что поменялся состав персонажей.

В старых постановках «Эсмеральды» действовал один «король» нищих – Клопен Трульфу. В.Д. Тихомиров вывел на сцену также двух других «королей» из романа: Гильома Руссо и Гуниади Спикаля – они и участвовали в похищении Эсмеральды. В остальном сцена строилась по такой же схеме, как и в петербургском спектакле.

65 *…при этом она сначала поднимается на носки…* – У М.И. Петипа Эсмеральда объясняла, что она танцует на улицах, пантомимным жестом (Хореографическая нотация. С. 52). Заменить его подъемом на пальцы подсказал А.Л. Волынский, причем раньше по его же совету это движение делала в Петрограде О.А. Спесивцева: «При постановке на Мариинской сцене я внушил Спесивцевой одну деталь. Начав рассказ перед Фебом о том, что она танцовщица, Эсмеральда делала классическое релеве на одну секунду. Она поднимается на пальцы, символизируя этим высокий тип своей профессии. В простой душе уличной бродяжки заключен родник светлых помыслов» (*Волынский А.* Время Горского и Гельцер. Письмо к Е.В. Гельцер / Публ. Н.Ю. Черновой // Театр. 1976. № 3. С. 52). Совет лежал в русле общих идей Волынского о смысле пальцевой техники: «С вертикальностью начинается человеческая культура и история. Лик человеческий представлен в ней самым существенным образом, но в состоянии возможного и длительного покоя. <…> Но если вертикальное положение отражает существенным образом лик человека, то стояние на пальцах представляет собою его апофеоз, т.е. высшее мыслимое и вообразимое его выражение» (*Волынский А.Л.* Книга ликований: Азбука классического танца. СПб.: Лань; Планета музыки, 2008. С. 24–25).

66 Сцена встречи Эсмеральды и Феба в изложении Е.В. Гельцер точнейшим образом совпадает с описанием в нотации: «Выход Солдат и Феба. Феб приказывает офицерам взять Квазимодо. Эсмеральда бросается к ногам Феба, прося защиты. [Феб], подымая ее с колен, ведет на авансцену. Она, любуясь его костюмом, поворачивает его, спрашивает, кто он такой. “Я там у короля офицер, и моя шпага к Вашим услугам”. Она просит дать ей шпагу. Он дает. Она целует как крест, прижимая к груди, возвращает ему. Он спрашивает: “А ты кто такая?” Она: “Я здесь малюткой выросла и танцую, прошу денег, а когда стемнеет, молюсь Богу перед сном”. Опускается на колено с молитвой. Феб любуется ее головкой и очарованный [одно слово вымарано]. Она говорит: “Ах, какой он важный, с пером на голове”. Он говорит: “У меня сердце забилось”. Они очарованы друг дру-

гом. “Ах, как она хороша”. “Ах, как он красив”. Подбегает к нему, берет шарф и накидывает на свою голову. Он: “Это тебе нравится?”, но она просит его снять. Он дает [ей шарф]. Она берет шарф и танцует <…> [Солдаты] бьют Квазимоду [sic!]. Она просит пощады. Он останавливает. Квазимодо просит пить. Эсмеральда бежит к колодцу, берет кувшин и дает ему пить. Он берет и целует ей руку. Она вырывает руку и брезгливо вытирает ее. Феб говорит: “Я его освободил и прошу награды”. Она говорит: “Какой?” Он говорит: “Поцелуя”. Она говорит: “Возьмите Ваш шарф”. Он отстраняет. Она говорит: “Когда так”, делает ручку и убегает. Феб, следя за ней, говорит: “Как хороша”, уходит, грозя Квазимоде» (Хореографическая нотация. С. 52–54). Кокетливый и несколько фривольный характер процитированного текста следует отнести на счет обычного литературного косноязычия нотаторов, однако из сопоставления одного текста с другим все равно видно, что в московском спектакле Феб был не таким фатоватым, как в Петербурге. Его чувства, как и чувства Эсмеральды–Гельцер, были лиричнее.

67 *II картина* – в спектакле: Второй акт.

68 Вся танцевально-пантомимная сцена в деталях совпадает с соответствующим эпизодом петербургского спектакля (Хореографическая нотация. С. 133–135). В нотации отсутствует только самый конец, когда Эсмеральда ложится спать, укрывшись шарфом.

69 В Хореографической нотации сцена записана бегло, причем основное внимание уделено не диалогу Эсмеральды и Гренгуара, а танцевальным фразам и переходам (Хореографическая нотация. С. 135–147). Тем не менее в целом из записи видно, что московская редакция и здесь следовала петербургскому спектаклю. Различия относятся к отдельным жестам. Так, в Петербурге Эсмеральда, перед тем как лечь спать, молилась.

70 В петербургском спектакле в комнату сначала входил Клопен Трульфу. Он осматривался, чтобы убедиться, что Эсмеральда одна, и впускал Клода Фролло (Хореографическая нотация. С. 149). Появление Клопена отмечено и в заметках В.Д. Тихомирова (*Тихомиров.* С. 163). Возможно, Е.В. Гельцер пропускает этот эпизод, потому что далее Эсмеральда не сталкивалась с Клопеном.

71 В петербургском спектакле диалог Эсмеральды и Клода Фролло развивался несколько иначе. «Эсмеральда говорит: Ты зачем сюда пришел? Клод Фролло: Я тебя обожаю. Эсмеральда говорит: Ты в монашеском наряде [, и ты] мне противен, и я люблю другого. Клод: Кого? Эсмераль-

да показывает на надпись Феба. Клод: Я его убью» (Хореографическая нотация. С. 149).

72 *…замахивается кинжалом…* – Е.В. Гельцер не расшифровывает, для чего замахивается, между тем в Хореографической нотации и заметках В.Д. Тихомирова этому жесту придается противоположный смысл. В Хореографической нотации «Эсмеральда говорит: “Я вот этим кинжалом себя убью” и хочет заколоть себя. Квазимодо [ее] правую руку задерживает, но она берет кинжал в левую руку, тогда Клод Фролло [берет ее] левую руку правой рукой и левой рукой отнимает кинжал и бросает на пол» (с. 149). У Тихомирова: «Эсмеральда выхватывает кинжал и хочет его [Клода Фролло. – *А.Г.*] ударить, а вошедший Квазимодо отнимает кинжал и бросает его на пол» (*Тихомиров.* С. 163).

73 *Квазимодо берет ее за платье. Она обертывается в сторону Клода-Флора и бежит. Квазимодо с силой ломает дверь и ложится на пороге поперек…* – Из текста Е.В. Гельцер трудно понять, что делают Квазимодо и Клод Фролло. У В.Д. Тихомирова соответствующая сцена описана так: Квазимодо «вышибает дверь, чтобы дать Эсмеральде уйти. Дергает Эсмеральду за полу платья и говорит: “Уходи!” – а сам угрожающе закрывает своим телом дверь. Синдик бросается к двери, но, видя угрожающего Квазимодо, отступает» (*Тихомиров.* С. 163). В петербургском спектакле существовала похожая по рисунку, но совершенно иная по содержанию мизансцена: Эсмеральда пыталась бежать, но сталкивалась в дверях с Клопеном Трульфу, преграждавшим ей дорогу (Хореографическая нотация. С. 151).

74 *V акт* – в спектакле: Вторая картина Четвертого акта.

75 *Эсмеральда. Выход из двери* – Хореографическая нотация не дает почти никаких подробностей этой сцены в петербургском спектакле, отмечено лишь, что стражники «ведут Эсмеральду из тюрьмы», обходя с ней площадь, и что «Эсмеральда встает на колено и молится Богу» (Хореографическая нотация. С. 175). По фотографиям петербургских/петроградских балерин известны позировки, частично совпадающие с описаниями Е.В. Гельцер. В. Цукки, М.Ф. Кшесинская и О.А. Спесивцева засняты в позе, в которой рука обхватывает плечо, и голова склоняется к этому плечу. На еще одной фотографии, относящейся к третьему акту, Кшесинская стоит с поникшим корпусом и повисшими руками; на другой – молится на коленях.

76 *Он говорит: молись…* – По контексту можно подумать, что молиться Эсмеральде велит палач, но в заметках В.Д. Тихомирова эта реплика принадлежит Клоду Фролло (*Тихомиров.* С. 167).

Список сокращений

Агитпроп, Агитпропотдел – Отдел пропаганды и агитации при ЦК РКП(б)
Амторг (Amtorg Trading Corporation) – американское акционерное общество, учрежденное в США с целью содействия развитию советско-американской торговли
АН – Академия наук
АНР – Ассоциация новых режиссеров
АОМС – Административный отдел Моссовета
АРМ – Ассоциация режиссерского молодняка
АРРТ – Ассоциация работников революционного театра
АХРР – Ассоциация художников революционной России
ВАПП – Всероссийская ассоциация пролетарских театров
ВОКС – Всесоюзное общество культурной связи с заграницей
ВТО – Всероссийское театральное общество
ВХУТЕМАС – Высшие художественно-технические мастерские
ГАХН – Государственная академия художественных наук
ГВЫРМ – Государственные высшие режиссерские мастерские
ГИИ – Государственный институт искусствознания
Главискусство – Главное управление по делам художественной литературы и искусства
Главлит – Главное управление по делам литературы и издательств
Главполитпросвет – Главный политико-просветительный комитет Наркомпроса РСФСР
Главрепертком, ГРК – Главный комитет по контролю за репертуаром Наркомпроса РСФСР
Госкомиздат – Государственный комитет Совета министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли
ГосТиМ – Государственный театр имени Вс. Мейерхольда
ГОТОБ – Государственный театр оперы и балета
Губпрофсовет – Губернский совет профессиональных союзов
ГЦТМ – Государственный центральный театральный музей имени А.А. Бахрушина
ГЭКТЭМАС – Государственные экспериментальные театральные мастерские
ИРЛИ – Институт русской литературы Российской академии наук (Пушкинский Дом)
К.О. – Комическая опера (Музыкальная студия МХАТ)

КЗоТ – Кодекс законов о труде
ЛГИТМиК – Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии
ЛГСПС – Ленинградский городской совет профессиональных союзов
ЛЕФ – Левый фронт искусства
ЛОСПС – Ленинградский областной совет профсоюзов МК ВКП(б)
МАПП – Московская ассоциация пролетарских писателей
МАССОДРАМ – Мастерская социалистической драматургии
МГСПС – Московский городской совет профессиональных союзов
Местком – Местный комитет профсоюзной организации
ММТ – Московский музыкальный театр имени К. Станиславского и Вл. Немировича-Данченко
МОНО – Московский отдел народного образования
Нарком – народный комиссар
Наркоминдел – Народный комиссариат иностранных дел
Наркомпрос, НКПрос – Народный комиссариат просвещения РСФСР
НКВД – Народный комиссариат внутренних дел СССР
НКВД, Наркомвнудел – Народный комиссариат внутренних дел
НКТ, Наркомтруд – Народный комиссариат труда
НКФ – Народный комиссариат финансов
НЭП – Новая экономическая политика
ОР РНБ – Отдел рукописей Российской национальной библиотеки
ОТЭ ЦК – Тарифно-экономический отдел ЦК Всерабиса
РАБИС, Всерабис – Всесоюзный профессиональный союз работников искусств
РАПП – Российская ассоциация пролетарских писателей
РГАЛИ – Российский государственный архив литературы и искусства
РГАСПИ – Российский государственный архив социально-политической истории
РГИА – Российский государственный исторический архив
РГИСИ – Российский государственный институт сценических искусств
РККА – Рабоче-Крестьянская Красная Армия
РТО – Русское театральное общество
САСШ – Северо-Американские Соединенные Штаты
СНК, Совнарком – Совет народных комиссаров
СПбГАТИ – Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства

СПбГМТиМИ – Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства
ТЕО – Театральный отдел
ТиМ – Театр имени Вс. Мейерхольда
УГАТ, Управление Госактеатрами – Управление государственными академическими театрами
ЦИК – Центральный исполнительный комитет
ЦК РАБИС, Цекрабис – Центральный комитет Всесоюзного профессионального союза работников искусств
ЦКК – Центральная контрольная комиссия
ЦНБ СТД РФ – Центральная научная библиотека Союза театральных деятелей Российской Федерации

Указатели

Указатель имен

А. <псевдоним> 109
А.В. <псевдоним> 416
Абамелик Е.В. 325, 345, 366, 401, 432, **453**
Абашидзе С.К. 409, **468**
Абер А. 416, **470**
Аболимов П.Ф. 548
Абрикосова-Тихомирова Л.В. 548
Аброскина И.И. 177
Адан А. 544
Акимов Н.П. 182, 191, 199, 509
Аксарин А.Р. 184
Акульшин Р.М. 204, 272
А-лек. <псевдоним> 409, 469
Алапин С.З. 60
Алапин Я.З. 13, 60
Александров Н.Г. 473
Алексеев А.Г. 183
Алексеев И.К. 440
Аленева К.А. 325, 345, 366, **453**
Алина А.В. 18, 33
Алперс Б.В. 214
Амп П. 191
АН. Г-д. <псевдоним> 109
Ананьина Н.К. 347, **460**
Андреев Л.Н. 52, 262
Андреев Н.А. 191
Андрей Белый (Бугаев Б.Н.) 69, 186, 197, 523
Антокольский П.Г. 119
Антуан А. 256, 524
Ануй Ж. 261
Аполлонский Р.Б. 15
Апт С.К. 515
Арапов А.А. 181, 182, 200
Арафелова А.Н. 347, 401, **460**
Арендс А.Ф. 545
Аренский А.С. 319, 366
Аренский (Аренсбургер) К. 262, 263, 285, 441
Аристофан 161, 194, 291, 293, 366, 407, 411
Арман Я.Э. 466
Армсгеймер И.И. 545
Артизов А.Н. 177
Архипов А.Е. 126
Асланов А.П. 389, 391, 420, **466**
Аткинсон Б. 215, 270
Афиногенов А.Н. 212

Бабанин К.М. 474
Бабанова М.И. 125, 166, **196**
Бабель И.Э. 191
Бабёф Г. 187
Багдасарян С.Х. 188
Бажанов Д.А. 58, 61
Байдукова А. 401
Бакалейников В.Р. 300, 326, 331, 346, 366, 375, 380, 401, 416, 417, 433, **445**
Бакланова О.В. 290, 300, 304, 305, 325, 331, 345, 350, 360, 364, 366, 370, 375, 376, 383, 401, 408, 414, 416, 423, 424, 432, 434, **445**, 454
Бакрылов В.В. 15, 16, **60**, 61, 63
Бакшеев В.Н. 126
Балиев (Балян) Н.Ф. 131, 298, 310, 313–316, 441, **443**
Балтрушайтис Ю. 524
Барабанов Н.С. 18, 30, 39

Баратов Л.В. 124, 325, 331, 345, 360, 364, 366, 367, 375, 376, 401, 433, **452**
Барезель А. 415, 470
Барновски В. *см. Барновский В.*
Барновский В. 220, **274**
Барон Э. 232, **280**
Барримор Э. 205, **262**
Бассехес А.И. 360, **463**
Бати Г. 193, 225, 256
Батюшков Ф.Д. 9, 11, 12, 15–17, 20, 44, 47, 49, 50, 57–61
Бах Т.Я. 80, **121**
Бебутов В.М. 121
Бедржинский Р. 411, **469**
Безпалов В.Ф. 61
Безыменский А.И. 281
Бейкер Дж.П. 277
Бек К.А. 118
Бек М. 283
Бекман М. 481, 508
Белиловский В.В. 252–254, **287**
Белобородов А.Г. 327, **457**
Белова Е.П. 545
Белостоцкий Б.В. 389, 400, **466**
Белякова Л.С. 325, 331, 345, 366, 401, 433, **452**
Бенасси Д. 518
Бенуа П. 156, **191**
Берман С. 261
Бернар С. 537
Берсенев И.Н. 329, 448
Бертенсон С.Л. 16, 61, 262, 263, 284, 285, 290, 292, 297–303, 305, 308, 309, 311–313, 315, 318, 319, 321, 326, 332, 335, 340, 346, 348, 349, 353, 354, 356, 358–362, 364, 365, 367–369, 371, 373–376, 378–386, 388–390, 392–402, 436, **441**, 442, 448, 457, 464–466, 473
Бескин О.М. 111
Беспалов М.М. 124
Бессонов *см. Бертенсон С.Л.*
Би О. 411, 412, 417, **469**
Биберман Г. 203–205, 207, 208, 210, 211, 213, 217–224, 235, 236, 257, **259**, 260, 267, 268, 272–278, 283
Бизе Ж. 291, 350, 357, 365, 366, 375, 394, 412, 413, 426, 458
Билевич В.Н. 325, 347, 401, 425, **454**
Билль-Белоцерковский В.Н. 114, 116, 133, 141, 182, 195
Биншток В.Л. 275
Бир Р. 312
Бирман С.Г. 186, 191, 200
Блюм В.И. 66, 72–74, 79, 85, 95, **111**, 113, 114, 120, 134, 186
Блюменталь-Тамарина А.Э. 121
Богданов П.А. 247, **286**
Богуславский А.О. 185
Бокль Г.Т. 87
Бокшанская О.А. 288, 318, 326, 347, 373, 378–380, 397–402, 440, **450**
Болдырев М.Ф. 327, **457**
Болеславский (Стржезницкий) Р.В. 262, 269, 312, **448**, 472
Болконский Б.А. 18, 20
Бондаренко Ф.П. 190, 281
Бор. *см. Вакс Б.А.*
Борисов И.И. 18, 39
Бортник Я. 199
Бояджиева Х.Ф. 476, 504, 505, 518, 526
Бравин Н.М. 120

Бравич К.В. 123
Брагин С.В. 18, 21, 23, 30, 32, 39
Брам О. 462
Брандо М. 269
Брасова Н.Н. 345
Браун Дж.М. 212, **268**, 470
Брентано А. 313, **449**
Брехт Б. 265, 267, 515, 516
Брик Л.Ю. 264, 265
Брик О.М. 192
Бровкин Ф.Г. 41, 45, 63
Бродерсен Ю.Г. 547
Бродский А.М. 353, 357, 360, 368, 371, 372, 377, 386, **461**
Бродский И.И. 127
Бродский Н.Л. 196
Брук П. 261
Брукнер Ф. 449
Брюле 234
Бубнов А.С. 209, 212, **265**
Бугаева-Васильева К.Н. 523
Булгаков Л.Н. 451
Булгаков М.А. 175, 179, 200
Булгакова В.П. 320, **451**
Бухарин Н.И. 79, 120, 130, 132
Бушера В.И. 346, 401, **460**

В.И. *см. Немирович-Данченко Вл.И.*
Вайсман А. 410, 412, 417, **469**
Вайян-Кутюрье П. 141, 182
Вакс Б.А. 109, 167–170, 179, 190, **196**, 197
Валентей М.А. 269
Василек-Миляев В.С. 120
Василенко С.Н. 183
Васильева Н.С. 18, 25
Вахтангов Е.Б. 186, 261, 474
Ведекинд Ф. 267, 449
Ведринская М.А. 18, 28, 30, 35, 47, 50
Вейдт (Фейдт) К. 499, **523**
Вейль К. 515
Великанов И.И. 289, 304, 325, 331, 345, 360, 364, 375, 376, 401, 408, 424, 432, **445**
Веллер 318, 450
Веллер Р. 509
Венгеров С.А. 60
Венгерова З.Н. 268
Венгерова П. 60
Вендблат Р. 300, **445**
Вендровская Л.Д. 269
Вербицкая А.А. 95, **124**
Вернон В. 275
Вернон Ф. 275
Вертхейм М. 262
Верхарн Э. 282
Веснин А.А. 111, 194
Весновская Э.А. 18, 47, 50
Вибер Е.К. 487, 489, **517**
Вивьен (урожд. Вивьен де Шатобрен) Л.С. 14, 18, 25, 34, 35, 39, 51, 52
Викторов В.Я. 337, **459**
Вильнер В.Б. 120, 126
Винер А.Б. 182
Винклер А.А. 302, **446**
Висконти Л. 518
Витгенштейн П. 462
Вишневецкая С.К. 121, 182
Вишневская Г.П. 263
Вишневский (Вишневецкий) А.Л. 331, **459**, 473
Вишня С.И. 357, 365, 381, **462**
Вл.Ив. *см. Немирович-Данченко Вл.И.*

Влад. Ив. *см. Немирович-Данченко Вл.И.*
Владимиров В.К. 185
Войков П.Л. 451
Войнич Э.Л. 183
Войцеховский В.И. 37, 47, 50, **63**, 64
Волков Б.И. 116, 182
Волков (Зимнюков) Л.А. 185
Волков Н.Д. 134, 179, 214
Волконский (Муравьев) Н.О. 6, 66, 85–87, **123**, 168, **197**
Волконский С.М., кн. 522
Волошин М.А. 523
Волынская К. 401
Волынский А.Л. 527, 531, 534, 536, 537, 544, 546, 547, 550
Вольтер (Аруэ М.Ф.) 137, 181
Воронский А.К. 83, **122**
Вульф В.Я. 523
Вялов К.А. 111

Г. <псевдоним> 109
Габович М.М. 113
Габриэль Г.В. 425, 471
Галкин А.С. 544, 549
Гальперин И.Р. 260, **273**
Гальперин М.П. 183, 366
Гантийон С. 160, 193
Гарин (Герасимов) Э.П. 209, 265, 273, **274**
Гарины, семья 221, 222
Гарлин В.А. 18, 39
Гартман Ф.А. 545
Гаук А.В. 466
Гауптман Г. 267
Гвиниев Г.Г. 325, 346, 366, 401, **455**
Гвоздев А.А. 197
Ге Г.Г. 10, 11, 14, 18, 20, 21, 24, 25, 27, 29, 45, 50
Гегинг М.М. *см. Геринг М.М.*
Гельцер Е.В. 7, 113, 329, 527–552
Георге М. 413
Гердт П.А. 549
Геринг М.М. 209, 210, 265, 266
Германова М.Н. 447
Гест (Гершнович) М. 206, 226, 262, 263, 291, 292, 294–298, 302–305, 309–311, 313–318, 322, 335, 336, 340, 341, 348–350, 355, 362, 364, 367–369, 371, 372, 375–377, 380, 381, 383, 385–389, 391, 392, 396, 399, 404, 420–423, 426, 428–431, 439, **441**, 442, 462, 464, 470
Гест С. 370, 387, 388, **464**
Гёте И.В. фон 259, 273, 518
Гзовская О.В. 316, **450**
Гилельс Э.Г. 263
Гильман Л. 425, **471**
Гиляровская Н.В. 368, 464
Гинцбург Е.И. 60
Гинцбург П.М. 12, 13
Гинцбург Ю.М. 13
Гиршвельд Л. 510
Гиш Д. 287
Глаголин (Гусев) Б.С. 120
Гладков А.К. 269
Глазунов (Глазнек) О.Ф. 182
Глазунова Ю.С. 478
Глебов А.Г. 182
Глизбург Н.Н. 510
Глинка М.И. 544
Глиэр Р.М. 291, 319, 366, 527, 544
Глоба А.П. 110, 115, 119
Глясс Н.П. 12, 13

Говоркова Т.А. 270
Гоголь Н.В. 84, 120, 136, 141, 198, 204, 209, 210, 287
Голейзовский К.Я. 73, **113**, 337, 459
Головин Ф.А. 63
Гольдберг Б.И. 132, 179, 190, 234, **282**
Гончарова Н.С. 114
Горбунова Е.И. 270
Гордеев П.Н. 58, 59, 61–63
Горелик М. 266
Горина Н.М. 489, **520**
Горин-Горяйнов Б.А. 15, 18, 28, 29, 36, 38–42
Городецкий С.М. 119, 544, 545
Горский А.А. 528–530, 544–546
Гортинский С.Г. 480, 486, 492, 497, 507, **514**
Гортынская М.П. 366
Горфинкель Д. 509
Горшунова Г.Н. 325, 345, 366, 400, 432, **454**
Горький Максим (Пешков А.М.) 296
Горюнов М.Д. 326, 346, 400, **455**
Готовцев В.В. 124
Гофман Э.Т.А. 110, 114, 119
Гоцци К. 518
Граматика Э. 488, **518**
Грановский (Азарх) А.М. 159, 193, 207, 264
Графова В.И. 326, 347, **457**
Греанин (Греани) Л.Г. 358–360, 363, 364, 372, 373, 376, 378, 380–383, 385, 390, **462**
Гребенщиков Г.Д. 428, **472**
Греков К.Д. 80, 117, **121**, 183
Греков М.Б. 126
Гремиславская Ю.Н. 361, **463**
Гремиславский В.И. 361, **463**
Гремиславский И.Я. 313, 320, 326, 334, 336, 340, 341, 346, 354, 357–359, 363, 365–367, 372, 373, 376, 385, 389, 401, **449**, 463
Гремиславский Я.И. 326, 347, 401, 449, **457**
Грибоедов А.С. 106, 137, 192, 204, 208
Грибунин В.Ф. 473
Григ Э. 545
Григорьев Я.И. 531, 546
Григорьева М.П. 326, 346, 401, **457**
Гризи К. 532, 546
Гризик А.Д. 489, 520
Гримальди Э. (Г.) 529, **545**
Грипич А.Л. 66, 68, 115, 121
Громов В.А. 180
Гросс Г.Э. **507**
Гроссман-Рощин И.С. 196
Грубэ-Шугам М.А. 347, 401, 431, **460**
Грюндгенс Г. 442
Гудков М.М. 255, 256, 258, 259, 264, 266, 274
Гудкова В.В. 177
Гундобина-Трушникова Е.И. 289, 325, 345, 366, 400, **453**
Гутман Д.Г. 117, 183
Гюго В. 119, 125, 499, 527–529, 547

Д'Амико С. 521
Д'Аннунцио Г. 518
Д.М. <псевдоним> 407, 409, 468
Давыдов А.М. (Левенсон И.М.) 12, 13, 60
Давыдов (Берман) М.Д. 358, 361, 378, 382, **462**, 466

Давыдов В.Н. (Горелов И.Н.) 5, 11, 18, 21, 24, 30, 517
Дана *см. Дейна Г.У.Л.*
Данилова М.И. 18, 47
Данте А. 490
Данцигер Ю.Б. 191, 199
Дарский М.Е. 14, 18, 24
Даунс Э.О. 295, 423, 424, **443**, 470, 471
Де Ниро Р. 269
Де-Ней *см. Шнейдер И.И.*
Дейл Э. 422, **471**
Дейна Г.У.Л. 202, 203, 212, 217, 237–241, **257**, 259, 268, 269, 284
Дейша А.В. 517
Декав Л. 522
Делоне В. 131
Дельсарт Ф. 201, **256**
Джеральд 369
Дивильковский И.А. 234, 282
Дикий А.Д. 124, 185, 544
Динамов С.С. 509
Дмитриев В.В. 183, 199, 282, 285
Днепровский И. 199
Добровольская Г.Н. 547
Добужинский М.В. 463
Довгалевский В.С. 228, **280**, 522
Долбилов М. 273
Долинов А.И. 12–14, 18, 22–28, 30–32, 34, 36, 37, 46, 48, 51, 56, 61
Домашева М.П. 18, 51
Домбровский Н.С. 183
Донне М. 407, **468**
Дос Пассос Д. 511
Достоевский Ф.М. 86, 261, 518
Дранишников В.А. 199
Дриго Р.Е. 532, 544, 545
Дудкина К.А. 325, 345, 366, 400, 432, **453**
Дузе Э. 25, 61, 441, 443, 488, **517**, 518
Дунаевский И.О. 117, 183
Дурасова-Изралевская Н.Н. 325, 366, 401, 432, **453**
Дымов О. (Перельман И.И.) 422, **471**
Дэвид-Фокс М. 273
Дэйл А. 422
Дэннен Л. 212, **268**
Дюллен Ш. 194, 201, 225, **256**
Дюльберг Э. 442
Дюрренматт Ф. 261
Дягилев С.П. 110

Е.М. <псевдоним> 415
Евгенев Б.А. 486, **513**
Евреинов Н.Н. 124, 159, 451
Евсеев И.П. 326, 347, 457
Егоров А.И. 127
Егоров В.Е. 125
Ек. Ник. *см. Немирович-Данченко Е.Н.*
Елагин Ю.Б. 513
Ермолова М.Н. 25
Ершов 141, 183
Ершов В.Л. 448
Ефименко С.М. 120
Ефрон Н.Г. 486, 497, 514, **515**

Жаманова А.А. 266
Железнова Н.М. 18, 45, 47, 50
Жемье Ф. 201, 225, **255**
Жуве Л. 201, 205, 225, **255**, 261
Жуков 28

Завадский Ю.А. 66, 265
Загорский М.Б. 66, 111
Зайцев М. 60
Зайцев П.Н. 180
Зайчиков В.Ф. 281
Зак (Черноярoв) В.Г. 119, 156, **191**, 199
Залесский В.Ф. 327, **457**
Залесский И.А. 474
Замятин Е.И. 124, 134
Заславский Д.И. 148, 153, 168, 186, 189
Звигунов И.В. 326, 346, 401, **456**
Зельдович В.Д. 59
Зервэс Ф. 411, **469**
Зикс А.А. 183
Зимин И.В. 62
Зимин С.И. 115
Зинаида Николаевна *см. Райх З.Н.*
Зингер К. 411, 413, 469
Золотницкий Д.И. 59
Зотов Р.М. 532, 446

Ибсен Г. 205, 261, 262, 518
Иванов А.А. 58, 61
Иванов А.С. 60
Иванов В.В. 178, 255–257, 264, 288, 440
Иванов Вс.В. 140, 182, 199, 266
Иванов С.И. 114, 124
Иванова М.С. 177
Иванян Э.А. 262
Ивинг В.П. 113, 547
Игнатов В. 180
Игнатьев П.Г. 326, 346, 366, 401, **455**
Изнар Н.С. 366, **463**
Иллинг А. 336, **459**
Ильин Н.И. 124, 132, **179**
Ильинский И.В. 208, 230, 249, 287
Имберг А.Н. 486, **515**
Иогансон Х.П. 544, 546
Ипполит-Иванов М.М. 183
Исаков С.П. 122
Исламей (Малков Н.) 468

Йеснер Л. 220, **274**

К.В. <псевдоним> 412
К. Кн. <псевдоним> 413
К.С. *см. Станиславский К.С.*
К.Ю. *см. Юнг К.М.*
Каверин В.А. 511
Каверин Ф.Н. 181, 182, 196
Казаков Н.Л. 347, 400, **461**
Кайзер Г. 110, 205, 266, 449
Калинин М.И. 479
Калмыков А.Г. 282
Калугин И.Д. 18, 24, 30, 32, 47, 50, 51
Кальм Д. 270
Кальман И. 117, 121, 183
Каменев (Розенфельд) Л.Б. 109, 279
Каменева (Бронштейн) О.Д. 5, 67, 70, 97–100, **109**, 126, 194, 226, **279**
Камерницкий Д.В. 325, 346, 366, 400, **455**
Камышников Л.М. 422, **471**
Кант И. 87
Каплунский Д.М. 347, 400, **461**
Карабанова Н. 504
Кардовский Д.Н. 111, 181, 463
Каретников Н.Г. 517
Карпов Е.П. 11, 14–18, 20, 21, 23, 25–29, 33, 38–41, 45, 46, 55, 57, 61
Карсавина Т.П. 535

Карташев 91–93
Карьер Э. 499
Касаткин Н.А. 126
Качалов (Шверубович) В.И. 330, 435, 436, 472, 473
Кашина-Евреинова А.А. 451
Кашницкий В.С. 198
Келлерман В. 191
Кемарская Н.Ф. 304, 325, 331, 345, 366, 401, 432, **446**
Кентлер А. 60
Керженцев (Лебедев) П.М. 116, 132, 152, 153, 168, 188–190, 271
Керр А. 226, 232, **279**, 281, 412, **469**
Килти Дж. 262
Киреевская Г.С. 500, **523**
Кирико Д. де 442
Киршон В.М. 154–158, 163, 166, 171, 172, **190**, 191, 199, 274, 275
Клемперер О. 294, 300, 338, 370, 383, 419, **442**, 470
Клифт М. 269
Клодель П. 110, 111, 192, 261
Кнебель И.Н. 316, **450**
Кнебель М.О. 177, 450
Книппер Л.К. 119
Книппер-Чехова О.Л. 314, 330, 448, 473
Кнорин В.Н. 133
Коваленская Н.Г. 18, 25, 30, 32, 33, 35, 37, 47, 50, 60
Коварский Н.А. 547
Коган А.Э. 299, 304, **444**
Коган П.С. 5, 67, 70, 100–102, **109**, 194
Козиков С.В. 231, **280**, 281
Козлова М.Г. 185
Козловский И.С. 357, **461**
Койранский А.А. 316, **450**
Колосков Г.А. 232, **281**, 324, 357, 398, 437, **452**
Колязин В.Ф. 202, 203, 257, 264, 265, 267, 279, 280, 288, 440
Комиссаржевский Ф.Ф. 123, 205, **261**
Комиссаров М.Г. 324, 326, 356, **452**
Комсток Р. 206, **263,** 348–350, 441
Кон Ф.Я. 228, 231, 234, 278, **279**
Коноплев С.В. 326, 346, 400, **456**
Конский П.А. 409, 468, **469**
Кончаловский П.П. 366, 368
Конюхов Е.А. 285
Коонен А.Г. 193, 475, 480, 483, 485, 507, 509, 512, 515, 516, 518, 519, 521–525
Копо Ж. 205, 255, 256, **261**, 472
Корвин-Круковский Ю.В. 14, 18, 20, 21, 24, 47, 50
Коренев Е.В. 326, 346, 400, **456**
Коренев М.М. 233, 278, 282
Коренева Л.М. 473
Корещенко А.Н. 545
Корнгольд Э.В. 358, **462**
Корнелл К. 205, **261**, 262
Корнель П. 232, 501
Коровин К.А. 528, 530, 545
Королев В.Д. 121
Коршунова В.П. 265
Костров Т. (Мартыновский А.М.) 130
Кострова М.А. 18, 30
Костромской Н.Ф. 125
Котлубай (Шпитальская, по сцене – Ланина) К.И. 366
Коуэн Дж. 368, 375, 464
Коцын Б.И. 343, **460**
Кошевский А.Д. 6, 87–88, **123**

Крандиевская Н.В. 126
Красовская В.М. 546
Кригер В.В. 118
Крицберг Л.М. 196
Кроммелинк Ф. 128, 196, 204, 209
Кротков Н.С. 445
Крупская Н.К. 128
Крутова Н.В. 325, 345, 366, 400, 432, **454**
Крылов С.М. 179, 187
Крымов Н.П. 114
Крымова Н.А. 177
Кугель А.Р. 197, 451
Кугульский (Кегульский, Кегулихес) С.Л. 315, 316, 362, **449**
Кузнецов Е.М. 15, 61, 409, **469**
Кузнецов П.В. 114
Кузнецов С.Л. 125
Кулидж К. 431, 472
Кулидж-старший Дж.К. 431, **472**
Кулинский 29
Кулиш М. 120, 199
Кулябко-Корецкая А.И. 270
Кумов Р.П. 64
Купцова О.Н. 256, 288, 440
Курбас Л. 199
Курганов (Гишплинг) Я.А. 18, 47, 64
Курелла А. 153, 154, **189**, 192
Курилко М.И. 113, 527, 544
Курский Д.И. 492, 521
Курский (Курский-Арефьев) Н.И. 347, 401, **461**
Курьель Х. 442
Кусевицкий С.А. 159
Кустодиев Б.М. 124, 125, 127
Кшенек Э. 199, 442, 461
Кшесинская М.Ф. 533–535, 547, 548, 552
Л.Г. *см. Греанин Л.Г.*
Л.Д. *см. Леонидов (Берман) Л.Д.*
Лавренев Б.А. 133, 182, 199
Лаврентьев А.Н. 14–16, 18, 20–24, 30, 32–37, 39, 45–47, 50
Ламм 526
Лангер Ф. 259
Лангнер Л. 262, 277, 472
Ланина Т.В. 260
Лансере Е.Е. 127
Лант А. 205, **261**
Лапина Г.В. 269
Лапина Е.А. 478, 480, 481, 497, 499, 500, 502, **507**
Ларионов М.Ф. 114
Ла-Туш В.К. 289, 325, 346, 366, 400, 432, **454**
Лащилин Л.И. 544
Лебедев П.М. 342, **460**
Леви М. 214
Левидов (Левит) М.Ю. 66, 80, **121**, 148–151, 158, 167, **187**, 188, 190
Левин К. 226, 279
Левин М.З. 191, 200
Левитан И.Д. 316, 320, **450**
Легат Н.Г. 549
Лежава А.М. 132, **179**, 327, **457**
Леже Ж.Ф.А. 100, **126**
Лекок Ш. 115, 290, 350, 366, 414, 507
Ленин (Ульянов) В.И. 486, 496
Лентулов А.В. 111, 114
Леонидов (Берман) Л.Д. 290, 292, 297, 299–303, 305, 308, 309, 311, 312, 314–317, 319, 320, 328, 332, 335–337, 341, 353, 354, 356, 358–364, 367–372, 375, 378–382, 384–392, 396, 398, 400, 402, 404, **441**, 449, 463

Леонидов (Вольфензон) Л.М. 96, 125, 331, 435, **459**, 473
Лернер Н.Н. 124
Лерский И.В. 18, 36, 37
Лесков Н.С. 124
Лефин 327
Лешков П.И. 15, 18, 21, 23, 28, 30–32, 34, 35, 37, 39, 45, 46, 50, 51
Лилина (Перевощикова) М.П. 314
Линк К. 367, **463**
Линн Ф. **261**
Липскеров К.А. 200, 365, 366, 375
Лисецкая А.Г. 325, 346, 401, **454**
Литвак А.И. 326, 347, **457**
Литовский (Каган) О.С. 66, 134, 135, 152, 153, 176, **179**
Литовцева (Левестам) Н.Н. 182
Лозовик Л. 212, **268**
Лойтер Н.Б. 66, 134, 166, 167, 169, 174, 175, 182, **196**
Лойтер Э.Б. 196
Локтев Н.Д. 18, 31, 33, 39
Локшина Х.А. 131, 178, **274**
Лоренс 234, 282
Лосский В.А. 304, 325, 331, 345, 360, 364, 366, 375, 376, 401, **446**
Лужский В.В. 125, 366, 397, 435, 436, 438, **467**, 473
Лукина Г.У. 544
Лукьянов Л.Л. 199, 200, 485, 502, **511**
Луначарский А.В. 5, 6, 10, 12, 14–17, 24, 25, 38, 40, 41, 45, 46, 50, 59, 61, 63, 67– 70, 77, 85, 91, 96, 97, 100, 102–109, 113, 120, 126–128, 130–132, 147, 154–156, 171, **177**, 179, 181, 186, 190, 191, 213, 229, 232, 269, 288, 290–292, 294, 301, 330, 402, 435, 437, 442, 443, **445**, 448, 458, 464
Любель 501
Любимов-Ланской Е.О. 115, 116, 182, 195, 196
Любицкий Ю.Л. 302, 309, 311, 312, 326, 327, 347, 351, 356, 368, 373, 393, 394, 397, 398, 435, 437, **446**, 464
Люком Е.М. 535, 547
Ляндрес С.М. 58

М.Д. <псевдоним> 546
М.Л. <псевдоним> 547
Маазель Л. 445
Мазинг Б.В. 406, 408, 409, **468**
Макаров В. 273
Макаров Р.Р. 183
Макартур Ч. 509
Макгоуэн К. 238, **284**
Макклинтик Г. 262
Маккэндлесс С.Р. 223, **276**, 277
Малиновская Е.К. 467
Малой (Виноградский) Н.В. 479, **506**
Малько Н.А. 486, **516**
Малявин Ф.А. 127
Мамулян Р. 205, **261**
Манасеина Е.М. 18, 47
Манизер М.Г. 126
Мансветова М.Н. 18, 29, 30, 33, 34
Манфред Г. 413, **470**
Марголин С.А. 66
Марков И. 252, 254
Марков П.А. 5, 66, 68, 91, 93–97, 103, 105, 112, 113, 119, **124**–127, 134, 156, 179, **191**, 196, 269, 288, 378, 379, 381, 382, **440**, 527, 544

Мартине М. 192
Мархольм Б. 483, 509
Маршак А.О. 498, 499, 523
Маршальк М. 412, **469**
Масс В.З. 119
Массалитинов Н.О. 309, **447**
Массари Ф. 414, 470
Матвеев Е.А. 485, **512**
Матрунин Б.А. 180
Маук В. 413, 470
Машков И.И. 127
Маяковский В.В. 130, 192, 197, 200, 208, 212, 264
Медунецкий К.К. 114
Мейерхольд Вс.Э. 5, 6, 15, 18, 21, 28, 38–43, 46, 48, 51, 66, 68, 71, 79, 82–84, 93, 98, 100–102, 105–107, 111, 112, 115, 120, 122–124, 128, 129, 131–133, 135, 136, 138–154, 156–159, 162, 164–169, 171–178, 180, 183–188, 191, 192, 194, 196–199, 201–205, 207–241, 244–247, 251, 255, 257, 259–261, 263–284, 287, 329, 365, 440
Мейерхольд-Райх Вс.Э. *см. Мейерхольд Вс.Э.*
Меллер Ф. 205, 259, **261**, 262, 472
Мельник 380, 384, 386, 465
Меньшутин Н.А. 195
Мериме П. 365, 366, 413, 425, 426, 458
Меркуров С.Д. 126
Метерлинк М. 443
Мецнер Л.Д. 15
Мешков В.Н. 126
Милн А.А. 261
Милютин В.П. 132, **179**
Минкус Л.Ф. 544
Минц Н.В. 261
Митин 397, **467**, 472
Михайлов [Лопатин] В.М. 309, 312, **447**
Михайлов М.А. 124
Михель А. 411, **469**
Мичурина-Самойлова В.А. 15, 18, 25, 28, 29, 31, 34, 38–40
Можарова Н.С. 18, 30, 47, 50
Моисеев И.А. 113
Моисси А. 299, 306, 309, 311, 312, 316, 318, 321, 338, **444**, 448, 483, **511**
Мокульский С.С. 197, 384, 465, 468
Мологин (Мочульский) Н.К. 134, 150–153, 158, 167, 174–176, **188**–190, 231, **280**
Мольер Ж.-Б. 232
Монахов Н.Ф. 406
Моне К. 499, 500
Монро М. 269
Мордкин М.М. 318, **450**
Морозов М.М. 196
Москвин И.М. 96, 125, 330, 435, 472
Мохой-Надь Л. 442
Моэм У.С. 262
Мунштейн Л.Г. 513
Муравьев М.П. 9
Мурадьян (Мурадянц) С.А. 232, **281**
Муссолини Б. 487, 489, 519
Мчеделов (Мчедлишвили) В.Л. 110, 124

Надеждин С.М. 14, 18, 23, 51
Назарова (Санович) Л.Н. 486, 489, **513**, 519
Назимова (Левентон) А. 205, **262**

Нардов В.Л. 183
Насилов Н. 547
Насимович А.Ф. 121
Наумов О.В. 177
Небольсин В.В. 183
Неер К. 442
Нежданова А.В. 329
Некрасов Н.А. 82
Нелли *см. Лапина Е.А.*
Немирович М.В. 326, 346, 365, 376, 401, **456**
Немирович-Данченко (урожд. Корф) Е.Н. 314, 320, 341, 372, 384, 387
Немирович-Данченко Вл.И. 7, 66, 76, 81, 115, 117, 125, 182, 183, 206, 239, 240, 284, 285, 288–299, 301, 303–308, 310–312, 314, 315, 317, 319–323, 328, 329, 332–337, 342, 344, 345, 347, 348, 350, 352, 354, 356, 357, 360, 362–369, 371–373, 375–382, 384–389, 391, 393–399, 402, 404–406, 410, 411, 416–421, 426–428, 432, 438, 440–444, 448, 455, 456, 458, 464, 465, 472, 473
Нестеров А.Е. 190, 221, 222, 231, 264, **274**, 281
Нивинский И.И. 110
Нижинская Б.Ф. 131
Никитин А.Л. 181
Николаев А.Б. 58, 59, 61
Николаева (Григорьева) М.П. 326, **457**
Никулин (Олькеницкий) Л.В. 515, 516
Никулина-Чернова М.И. 326, 347, 400, **457**
Нина *см. Сухоцкая Н.С.*
Ницше Ф. 482
Новинский А.Ф. 15, 17, 18, 20, 28, 38, 40, 48
Новицкий П.И. 132, 134, 162–166, 168, 169, 174, **194**, 452
Нозьер Ф. 275
Ньюман П. 269

Образцов С.В. 347, 400, **461**
Обухов А.В. 389, 400, **466**
Ойстрах Д.Ф. 263
Окесола А. 217
Оленин Б.Ю. 183
Олеша Ю.К. 212
О'Нейль Ю. *см. О'Нил Ю.*
О'Нил Ю. 68, 122, 259, 261, 262, 266, 501, 507, 510, 524, 525
Орлинский (Крипс) А.Р. 66, 134, 143–148, 166, 167, 170, 176, 179, **184**, 190
Орлов В.А. 448
Осинский Н. (Оболенский В.В.) 186
Островский А.Н. 6, 52, 67, 73, 79, 83, 84, 106, 113, 120, 128, 136, 137, 203, 209–211, 507, 509, 515, 521
Остроумов С.М. 325, 345, 366, 373, 400, 432, **452**
Отто Т. 442
Оффенбах Ж. 80, 121, 291, 350, 366, 414, 515

Пальмский Л.Л. 181
Панова О.Ю. 271
Панфилова Н.Н. 266, 278, 281
Панчин П.С. 18, 48
Паола *см. Свищов-Паола Н.И.*
Парнах В.Я. 131
Паскаль Б. 524

Пастернак Б.Л. 196
Патти А. 522
Пачино А. 269
Пашковский Д.Х. 17, 18, 48–52, 55, 56, 61
Педанов З.П. 12
Пермяков Н.Е. 346, 366, 400, 432, **460**
Перо Г. *см. Перро Ж.*
Перро Ж. 113, 528, 531, 544, 546
Петипа М.И. 527, 529, 531–533, 544, 545, 547–550
Петри Э. 304, 360, **447**
Петров Н.В. 112, 113, 509
Петрова З.И. 18, 47
Петров-Водкин К.С. 127, 463
Петровский А.П. 183
Пикарчик 526
Пикассо П. 131, 499
Пикель (Пиккель) Р.В. 134–144, 146, 147, 149, 150, 152, 154, 155, 166, 167, 170, 174–176, 180, 181, 199, 479, **505**, 506
Пикон-Валлен Б. 202, 216, 256, 271
Пикфорд М. 394, **467**
Пинский Д. 110
Пиотровский А.И. 384, 406, 407, 408, 466, **467**, 468
Пиранделло Л. 449
Пискатор Э. 211, 220, 265, 267, 274
Питоев (Питоян) Ж. 201, 225, **255**
Платон И.С. 125, 168, 181, 195, **197**
Плетнев В.Ф. 66
Плеханов Г.В. 169
Плисецкая М.М. 263
Погодин (Стукалов) Н.Ф. 212
Подгаецкий М.Г. 191
Подгорный Н.А. 398, **467**, 473
Подгурская 270
Поддубный И.М. 86, **123**
Подобед П.А. 324, 326, 356, **452**
Поливанов С. (Шенфельд Н.О.) 182
Половинкин Л.А. 119, 199
Полозова (Остроумова) Н.А. 289, 325, 345, 366, 400, 433, **453**
Попов А.Д. 122, 182
Попов М.М. 325, 346, 401, 431, **455**
Попова В.Н. 96, 125, **126**
Попова Л.С. 192
Попов-Дубовский В.С. 167, 168, **197**
Потопчина Е.В. 121
Потоцкая М.А. 15, 18, 28, 47
Правдухин В.П. 69, 122
Преваль Р.С. 325, 331, 347, 366, **454**
Прево Р. 512
Премингер О.Л. 483, **510**, 511
Прингсхайм К. 413, 470
Прозоровский Л.М. 114, 115, 124, 125, 182, 195
Прокофьев С.И. 195

Прокофьев С.С. 110, 131, 159, 271
Протасевич В.В. 326, 346, 385, 401, **456**
Прохорова М.Д. 18, 32, 35, 47
Пудалова Л.М. 255
Пуни Ц. 113, 528, 544, 546, 548
Пушкин А.С. 84, 186, 319, 366
Пыжова О.И. 185
Пэйдж Дж. 269

Р.З. *см. Зотов Р.М.*
Р.Ф. <псевдоним> 415
Рабинович А.Е. 58
Рабинович И.М. 182, 295, 366, 367, 406, 421, **443**

Радин (Казанков) Н.М. 126, 144, **184**, 185
Радищева О.А. 288, 440, 441, 472
Радлов С.Э. 384, 466
Раевская Е.М. 473
Раич И. 312, **448**
Райнер Ф. 445
Райх З.Н. 129, 131, 142, 177, 178, 184, 207, 221–224, 235, 242, 247, 264, 265
Ракитин (Ионин) Ю.Л. 15, 18, 28, 31–33, 37–39, 42, 43, 48
Раку М.Г. 271
Раппопорт В.В. 199
Расин Ж. 232, 501, 524
Раскольников (Ильин) Ф.Ф. 132, 179, 183, 231, 278, **280**, 285
Рафаил В.М. 188
Рафальский М.Ф. 110
Рафаэль Санти 490, 495
Рахманинов С.В. 318, 319, 366, 395
Рахманов С.Ф. 289, 325, 346, 366, 400, 431, **455**
Рейнфельдт И.М. 316, **449**
Рейнхардт (Гольдман) М. 160, 193, 220, **273**, 274, 293, 312, 315, 375, 410, 441, 443, **448**, 462, 510, 511, 518
Рерих Н.К. 427, 472
Рибейра Х. де 490
Ривера Д. 196
Рихтер С.Т. 263
Рогачев Н.И. 120
Рогушина Л.Г. 59
Родд В. 216, **271**
Роджерс Р. 261
Родзиньский А. 445
Родиан Ю. 180
Родченко А.М. 264
Рожковская Н.Н. *см. Панфилова Н.Н.*
Розанов Ю.В. 61
Розенберг И.С. 61
Розенфельд Ф. 510
Розенцвейг С. *см. Росс С.*
Розинер Ф.Я. 446
Романов П.С. 83
Ромашов Б.С. 68, 121, 141, 182
Рославлева Н.П. 548
Росс (Розенцвейг) С. 201–203, 208, 209, 211, 212, 217, 225–228, 230–232, 236–242, 245–247, 251–**255**, 258, 264, 279, 285
Росси Э. 488, **517**
Ростова Н.В. 18, 30, 32, 47, 50
Ростоцкий Б.И. 269
Ростропович М.Л. 263
Ротшильд А.Д.Н.Ш. де 498, **523**
Роу М. 217
Рошаль Г.Л. 134, 172–174, **199**
Рошет А.А. 346, 401, **460**
Рощина-Инсарова Е.Н. 5, 11, 17, 18, 21, 34, 35, 37, 47
Рубенс П.П. 485, 500
Рубинштейн А.Г. 544
Рубинштейн Б.Н. 316, **450**
Рубинштейн Р.М. 505, 525
Рудницкий К.Л. 265, 271, 272
Рузвельт Ф.Д. 202
Румнев (Зякин) А.А. 481, 486, 500, **508**
Румянцев Н.А. 290, 308, 310, 313, 315, 317, 319–321, 328, 332, 334, 336–344, 346, 348, 356, 357, 359, 360, 372, 373, 376, 380, 385, 392, 398, 399, 401, **447**
Румянцева (Блинова) А.М. 326, **457**

Рунич-Давыдова И.И. 18, 47, 50
Рыбаков Ю.С. 515
Рыбакова Ю.П. 64
Рыжков В.А. **109**
Рыжковский В. 273
Рыков А.В. 130, **177**
Рылов А.А. 127
Рындин В.Ф. 200, 485, 489, 502, **512**
Рюдман Н.Э. 38, **62**

С.Л. *см. Бертенсон С.Л.*
Сабанеев Л.Л. 115, 131
Саблукова А.В. 325, 345, 366, **453**
Савонарола Дж. 490, 491, 520
Садовский М.М. 213, 269
Салтыкова-Чайковская А.С. 347, **460**
Салтыков-Щедрин М.Е. 125
Сальвини Т. 25, 61, 488, **517**
Самосуд С.А. 199, 200
Санин (Шенберг) А.А. 159
Сапегин М.М. 183
Саратовский П.С. 325, 331, 346, 366, 400, **454**
Сахаров М.А. 313, 335, **449**
Сахновский В.Г. 110, 111, 196, 198
Сахновский Ю.С. 183, 357, 360, 370, 375, 379, 380, **461**, 464
Сбоева С.Г. 61, 255, 288, 440, 476, 506, 508, 514, 516, 517, 521, 522
Свидерский А.И. 130, 132, 146, 153, 157, **177**, 178, 180, 190, 207, 230, **263**, 278
Свищов-Паола Н.И. 81, **121**, 122
Сейлер О. 237, 238, 240, **284**, 295–305, 307, 308, 311, 313, 315, 316, 318, 319, 335, 354, 360, 362, 367, 369, 370, 372, 374, 377–384, 392, 419, 420, 422, **442**, 449, 464, 465
Сейфуллина Л.Н. 69, 83, **122**
Селдес Г. 295, 420, **443**
Селдес Дж. 295, 420, **443**
Семашко Н.А. 77, 79, 86, **118**, 120, 437, **473**
Семенов С.А. 199
Семенова М.Т. 113
Сенелик Л. 262
Серафимович А.С. 197
Сервантес М. де 136, 180
Симов В.А. 182
Симон А.Ю. 528, 529
Симони Р. 519, 520
Симонов (Симонянц) Р.Н. 509
Симонсон Л. 259, 262, 273
Синклер Э. 191
Сионицкий 487, **517**
Сирота П.Г. 207, 208, **263**
Ситковецкая М.М. 265, 278, 282
Скальковский К.А. 533, 546
Скаткина Е.А. 326, 346, 383, 401, **456**
Сквирский Б.Е. 246, **286**
Скиарини Н. 217
Скиннер О. 427, **472**
Склянская-Станская В.О. 389, 401, **466**
Скоблов М.М. 326, 346, 400, **456**
Скоблова М. 400
Скоморовский Д.И. 226, 278
Сладек М. 359, 392, **463**
Словцова Е.Б. 466
Слонимский А.Л. 197
Смелянский (Альтшулер) А.М. 440
Смирина А.В. 295
Смирнов А.П. 130, **177**

Смирнов Д.А. 438, **473**
Смирнова-Сазонова С.И. 11, 13, 59, 60
Смолин Д.П. 95, 124, **125**, 366
Смолич Н.В. 18, 30, 32, 199, 200
Смольцов И.В. 113
Смышляев В.С. 180, 181, 200
Снегов Л. 202, **256**, 257
Соболев Ю.В. 118, 370, 375, 379, 380, **464**
Соколов В.А. 160, **193**, 194, 480, **506**
Соколов Е.Г. 183
Соловьева (Базилевская) И.Н. 440
Соловьева О.М. 478
Сологуб (Тетерников) Ф.К. 134
Солонин Ю.П. 184
Сосновский Л.С. 188
Спевак 386, **465**
Спевак С. 360, 381, 383, 386, **444**, 465
Спендиарова Е.Г. 486, **513**
Сперанский М.С. 325, 346, 366, 401, 432, **454**
Спесивцева О.А. 535, 550, 552
Сталин (Джугашвили) И.В. 272, 479
Станиславский (Алексеев) К.С. 72, 76, 114, 115, 117, 134, 158, 185, 190, 192, 202, 205, 262, 279, 288–290, 306, 311, 314, 316, 320, 330, 367, 369, 435, 436, 440, 441, 444, 447, 450, 454, 464, 467, 472, 473
Станицын В.Я. 124
Станская В. *см. Склянская-Станская В.О.*
Старицкий М.П. 120
Стахова В.С. 18, 30, 48
Стенберги В.А. и Г.А. 114, 119, 122, 199, 515
Степанов В.И. 533
Степанова В.Ф. 192
Стоковский Л.Э. 432, **472**
Столица Е.И. 126
Стотхарт Г. 193
Стравинский И.Ф. 442
Страсберг Л. 214, 262, **269**
Стрельников Н.М. 466
Стриндберг А. 205
Студенцов Е.П. 15, 18, 20, 25, 30–33, 36, 39, 47, 49, 50, 56, 64
Ступников И.В. 262
Стэплтон М. 269
Субботина С.Г. 389, **466**
Субботина С.И. 270
Судаков И.Я. 114, 182, 183, 285
Судейкин С.Ю. 114
Судьбинин И.И. 15, 18, 22, 30, 32, 36, 37, 50
Сулержицкий Л.А. 181
Сумбатов-Южин А.И. 58, 134, 311, 316, **448**
Суриц Е.Я. 538, 545
Суханова М.Ф. 270
Сухово-Кобылин А.В. 191
Суходрев И.Б. 363, 365, 372, 373, **463**
Сухоцкая Н.С. 475–477, 480–483, 486, 489, 494, 497–505, **507**, 511–513, 522, 526
Сушкевич Б.М. 191, 448

Т. *см. Григорьев Я.И.*
Таиров (Корнблит) А.Я. 6, 7, 66, 68, 69, 72, 74, 77, 78, 82, 83, 88–91, 93, 100–103, 107, 110–115, 119, 122, 124, 134, 158–162, 166,

168, 174, 175, 185, 192–194, 199, 200, 258, 264, 265, 267, 338, 357, 440, 475, 476, 478, 480, 483, 485, 487–489, 498, 504, 507–515, 519, 521, 522–526
Талин С. 409, 469
Тальони М. 522
Таманин Н.Н. 183
Таманцова Р.К. 364
Тан *см. Григорьев Я.И.*
Тарасова А.К. 448
Тартаков И.В. 517
Тарханов М.М. 114, 125
Татаринов В.Н. 180, 186
Тверской (Кузьмин-Караваев) К.К. 406, 408, **467**
Телешева Е.С. 124
Терентьев И.Г. 134, 171, 172, 196, **198**
Тиме (Качалова) Е.И. 15, 17, 18, 21, 24, 28, 29, 32, 38, 42, 43, 47
Тираспольская Н.Л. 28, 42, 46, 61, 63
Тихомиров В.Д. 7, 113, 530, 531, 537, 544, **545**, 547–552
Тихонов (Серебров) А.Н. 302, **446**
Толлер Э. 97, **126**, 159, **192**, 205
Толстов Ф.С. 347, 366, **461**
Толстой А.К. 296
Толстой А.Н. 120
Толстой Л.Н. 52, 64, 82, 84, 88, 141, 206, 239, 258, 367
Толчанов (Толчан) И.М. 182
Томас Б. 182
Тосканини А. 496, **522**
Трабский А.Я. 260
Тренев К.Н. 133, 195
Третьяков С.М. 120, 130, 192, 204, 208, 260, 264, 268, 276, 282, 283
Третьякова А.И. 446
Троцкий (Бронштейн) Л.Д. 187, 279
Труцци В.Ж. 489, **519**
Тумасова-Ровнева Е.Н. 347, **461**
Турбин Г.В. 439, **473**
Тургенев И.С. 88, 261
Тыркова Н.А. 18, 22, 26, 47
Тягно Б. 199
Тяпкина Е.А. **270**

Уайлдер Т. 262
Уайльд О. 131
Уварова Е.А. 489, **520**
Уварова И.П. 270
Уильямс Т. 262
Уитмен У. 219, 272
Уник Б.И. 487, **516**
Уоттерс Г. 193
Уралов (Коньков) И.М. 11, 17, 18, 46, 48, 51, 63
Усачев А.А. 16, 18, 28, 47
Успенский А.В. 274, 275
Уэстли Х. 262, 472

Файер Ю.Ф. 531, 536, 546, 547
Файко А.М. 191, 199, 278
Фатова Ю.С. 325, 347, 401, **454**
Февральский (Якоби) А.В. 130, 134, 170, 171, **177**, 178, 187, 190, 192, 221, 264, **274**, 286
Федоров В.Ф. 120, 193
Федоров С.Ф. 326, 346, 401, **456**
Федорова С.В. 529, 530, 537, **545**
Федоровский Ф.Ф. 11, 194
Федорченко О.А. 546
Федотов И.С. 126, 182
Фелинг Ю. 442
Фельдман О.М. 123, 266, 278, 281

Фельдхаммер Я. 483, 510, **511**
Фельзенштейн В. 466
Фенин Л.А. 487, **517**
Фердинандов Б.А. 110, 112, 116
Филиппов В.А. 144, **184**
Финн К.Я. 316, **450**
Флобер Г. 545
Флэнаган Х. 213, 277
Фольмеллер К. 443
Фонтенн Л. 205, **261**
Фортер А. 119
Фра Бартоломео 491
Фрадкина Е.М. 121, 182
Франк Л. 259
Фримль Р. 193
Фролов И. 253, 254
Фруменкова Т.Г. 59
Фурманов Д.А. 182
Фэрбенкс Д. 394, **467**

Халевский 226, 279
Хализева М.В. 178
Халютина С.В. 436, **473**, 474
Хаммерстайн О. 261
Харрис Дж. 287
Хахалкина А.Н. 544
Хегерт М. 217
Хейуорды Д. и Д. 261
Хект Б. 486, 509
Хёльбурн Т. 208, 210, 211, 235–237, 262, **264**, 267, 276, 282, 283, 472
Хельм Г. 306, 309–311, **447**
Херст У.Р. 296, **443**
Хиндемит П. 442
Хлебодаров А.М. 183
Хмелев Н.П. 125
Хмельницкий Ю.О. 489, **520**
Ходоркович Н.Е. 506
Ходоровский И.И. 324, 327, **452**
Ходотов Н.Н. 11, 18, 21
Холл Ф. 259, 273
Холмская З.В. 451
Холфина С.С. 535, 536, 547
Хопкинс А. 193
Хотцинов С. 421, 425, **471**
Хоутон Н. 257, 258
Хоффман Д. 269
Храмов А. 422, 471
Хруцкий В.В. 231, 234, **280**
Художников А.И. 401, 432, **460**
Худяков А.Т. 367, **463**
Хьюз Д. 271
Хэммонд П. 425, **472**

Цадкин О. 131
Царькова Т.С. 58
Ценин С.С. 485, 498, **511**
Церетели А.А. 131
Церетелли Н.М. 78, **119**
Циммер Б. 194
Цинау О. 320, **451**
Цитринник И.Л. 346, 401
Цукки В. 532, 533, 537, 552

Чайковская А.С. *см. Салтыкова-Чайковская А.С.*
Чайковский П.И. 454, 544, 545
Чаплин Ч.С. 131
Чаплыгин Н.Н. 7, 474–507, 510, 517, 521, 522
Чаплыгин П.Н. 504
Чарская Л.А. 18, 29, 30, 33, 34
Чебан А.И. 186
Челлини Б. 490, 494
Ченчи Б. 494
Чепуров А.А. 61

Черкаева Т.В. 520
Черкасский С.Д. 262, 269
Чернова Н.Ю. 544, 547, 550
Чернышевский Н.Г. 82
Чехов А.П. 214, 255, 262, 518
Чехов М.А. 69, 77, 86, 88, 90, 96, 100, 118, 129, 133, 135–138, 143–145, 147, 149, 153–156, 159, 160, 162, 163, 166, 173, 174, 177, 180, 181, 184–187, 190, 191, 194, 207, 209, 249, 265, 300, 312, 329, 331, 441, 445, 448, 457
Чижевская А.А. 18, 29, 33, 34
Чижов А.Б. 504, 505, 511–513
Чичерин Г.В. 175, **188**
Чугунов А.П. 183
Чуковский К.И. 272
Чулаки М.И. 446

Шаврова Т.Б. 325, 346, 366, **454**
Шаляпин Ф.И. 159, 306, 338, 421
Шаповаленко Н.Н. 124
Шапорин Ю.А. 199
Шарашидзе Т.Е. 183
Шведов К.Н. 326, 346, 366, 401, 433, **456**
Шевалье М. 486, 513
Шекспир У. 110, 111, 115, 136–138, 181, 214, 261, 262, 518
Шенберг А. 442
Шервашидзе А.К., кн. 43
Шерель А.А. 270, 271, 278
Шершеневич В.Г. 5, 66–68, 72, 74–82, 85–90, 93–95, 97, 98, 100–102, 104, 105, 107, 110, **111**, 115–119, 181, 515, 516
Шестаков В.А. 110, 157, 192
Шефер А.Г. 378, 379, 465
Шиллер Ф. 136, 137
Шимкевич М.В. 121
Шифман А. 308, **447**
Шишов И.П. 183
Шкловский В.Б. 5, 68, 82–85, 88, 90, 93, 98, 101, **122**, 123, 127
Шлеммер О. 442
Шлепянов И.Ю. 120, 123, 191, 193
Шмидт Л. 411, 469
Шнейдер И.И. 544
Шницлер А. 110, 449
Шостакович Д.Д. 141, 183, 445
Шоу Б. 205, 259, 261, 518
Шпрингер 414
Шренк В. 411, **469**
Штайнер Р. 186
Штернберг Дж. фон 445
Штиллер М. 445
Штих-Рэндалл Т. 445
Штрассенбург С.К. 200
Штреземан Г.Э. 480, **507**
Шуберт Ф. 544
Шувалова Л.Н. 11, 13, 14, 18, 25, 30, 32, 60

Щеглов Д.А. 202, 257
Щеголев П.Е. 120
Щедрин *см. Салтыков-Щедрин М.Е.*
Щербаков В.А. 217, 256, 271
Щуко В.А. 200

Эйзенштейн С.М. 192
Экскузович И.В. 18, 357, 394, 395, **446**
Экстер (Григорович) А.А. 111, 114, 131
Элерт К. 320, **451**
Эльслер Ф. 531, 532, 537, 546

Эрдман Б.Р. 110, 123, 181
Эрдман Н.Р. 123, 130, 204
Эренбург И.Г. 191
Эткинсон Б. *см. Аткинсон Б.*
Эфрос А.М. 110, 375, **465**
Эфрос Н.Е. 445

Южин (Сумбатов, кн.) А.И. *см. Сумбатов-Южин А.И.*
Южный Я.Д. 298, 310, 314, 315, 317, **444**, 463
Юнг К.М. (Шпиколицер Х.-Р.) 302, **446**
Юнганс К. 271
Юон К.Ф. 126
Юра Г. 120
Юрок (Гурков) С. 206, **263**
Юрьев Ю.М. 5, 15–18, 22, 25, 26, 28, 30, 31, 34, 36–43, 45–47, 49–51, 112, 517
Юстинов Д.И. 394, 397, 435, **467**
Юшкевич С.С. 88, **124**

Ягода Г.Г. 455
Ягодкин И.С. 325, 346, 366, **455**
Якулов Г.Б. 5, 66, 68, 70, 71–75, 78, 87, 90, 93, 97, 98, **110**, 114, 115, 119
Яначек Л. 442
Ярон Г.М. 66, 117
Ярцев П.М. 123
Ярымагаев 43
Яхонтов В.Н. 178

Aaker E. 266
Aber A. *см. Абер А.*
Atkinson B. *см. Аткинсон Б.*

Baresel A. *см. Барезель А.*
Barnowsky V. *см. Барновский В.*
Baron E. *см. Барон Э.*
Barrymore E. *см. Барримор Э.*
Beer R. *см. Бир Р.*
Biberman H. *см. Биберман Г.*
Bie O. *см. Би О.*
Biedrzynski R. *см. Бедржинский Р.*
Bienstock J.-W. *см. Бинштоп В.Л.*
Bogard T. 266
Bolesławski (Srzednicki) R. *см. Болеславский (Стржезницкий) Р.В.*
Botto L. 283
Brentano A. *см. Брентано А.*
Brown J.M. *см. Браун Дж.М.*
Bryer J.R. 266
Bucciolini G. 520

Chotzinoff S. *см. Хотцинов С.*
Clurman H. 269
Comstock R.F. *см. Комсток Р.*
Coolidge Sr. J.C. *см. Кулидж-старший Дж.К.*
Copeau J. *см. Копо Ж.*
Cornell K. *см. Корнелл К.*
Cowin J. *см. Коуэн Дж.*

Dale A. *см. Дейл А.*
D'Amico S. *см. Д'Амико С.*
Dana H.W.L. *см. Дейна Г.У.Л.*
Delsarte F. *см. Дельсарт Ф.*
Dennen L. *см. Дэннен Л.*
Donnay M. *см. Донне М.*

Downes E.O. *см. Даунс О.*
Dullin Ch. *см. Дюллен Ш.*
Dumas-fils *см. Дюма А., сын*
Dunne Jr. F.P. 256

Elert K. *см. Элерт К.*

Fairbanks D. *см. Фэрбенкс Д.*
Fevralskii A. *см. Февральский А.В.*
Flanagan H. *см. Флэнаган Х.*
Fontanne L. *см. Фонтенн Л.*

Gabriel G.W. *см. Габриэль Г.В.*
Garfield D. 269
Gémier F. *см. Жемье Ф.*
George M. *см. Георге М.*
Gering M. *см. Геринг М.М.*
Gest M. *см. Гест М.*
Gest S. *см. Гест С.*
Gilman L. *см. Гильман Л.*
Gish D. *см. Гиш Д.*

Hammond P. *см. Хэммонд П.*
Harris J. *см. Харрис Дж.*
Hearst W.R. *см. Херст У.Р.*
Helburn T. *см. Хёльбурн Т.*
Helm H. *см. Хельм Г.*
Houghton N. *см. Хоутон Н.*
Hurok S. *см. Юрок С.*

Illing A. *см. Иллинг А.*

Jessner L. *см. Йеснер Л.*
Jouvet L. *см. Жуве Л.*

Kerr A. *см. Керр А.*
Klemperer O. *см. Клемперер О.*
Korngold E.W. *см. Корнгольд Э.В.*

Langner L. *см. Лангнер Л.*
Link C. *см. Линк К.*
Lozowick L. *см. Лозовик Л.*
Lunt A. *см. Лант А.*

Macgowan K. *см. Макгоуэн К.*
Mamoulian R. *см. Мамулян Р.*
Marschalk M. *см. Маршальк М.*
Martin J. 256, 269
Massary F. *см. Массари Ф.*
McCandless S.R. *см. Маккэндлесс С.Р.*
Meyerhold V. *см. Мейерхольд Вс.Э.*
Michel A. *см. Михель А.*
Moeller Ph. *см. Меллер Ф.*
Mosk H. 225
Motherwell H. 277

Nozière F. *см. Нозьер Ф.*

O'Neill E. *см. О'Нил Ю.*

Pickford M. *см. Пикфорд М.*
Piscator E. *см. Пискатор Э.*
Pitoëff G. *см. Питоев Ж.*
Pringsheim K. *см. Прингсхайм К.*

Raft G. 266
Raić I. *см. Раич И.*
Reed J. *см. Рид Дж.*
Reinhardt M. *см. Рейнхардт М.*
Rosenzweig S. *см. Розенцвейг С.*
Ross S. *см. Росс С.*
Rudd W. *см. Родд В.*

Sayler O. *см. Сейлер О.*
Schmidt L. *см. Шмидт Л.*
Schrenk W. *см. Шренк В.*
Seldes George *см. Селдес Дж.*

Seldes Gilbert *см. Селдес Г.*
Servaes F. *см. Зервэс Ф.*
Skinner O. *см. Скиннер О.*
Sladek M. *см. Сладек М.*
Smith W. 269
Stanislavski C. *см. Станиславский К.С.*
Stokowski L. *см. Стоковский Л.*
Strasberg L. *см. Страсберг Л.*
Szyfman A. *см. Шифман А.*

Vernon F. *см. Вернон Ф.*
Vernon V. *см. Вернон В.*

Waldau R.S. 264
Weissmann A. *см. Вайсман А.*
Wendbladh R. *см. Вендблат Р.*
Westley H. *см. Уэстли Х.*
Whitman W. *см. Уитмен У.*
Winkler A. *см. Винклер А.А.*
Wouters Ch. *см. Вутерс Ш.*

Zienau O. *см. Цинау О.*
Zinger K. *см. Зингер К.*

Указатель театральных произведений

«**А**зеф» («Орел и решка») А.Н. Толстого и П.Е. Щеголева 79, 80
«Алеко» С.В. Рахманинова 318, 319, 350, 356, 366, 426, 453–455, 460
«Аленький цветочек» Ф.А. Гартмана 529, 545
«Анго» *см. «Дочь Анго»*
«Анж Питу» *см. «Дочь Анго»*
«Артисты» Г. Уоттерса и А. Хопкинса 160, 193, 194

«**Б**агровый остров» М.А. Булгакова 175, 200
«Барометр показывает бурю» А.Ф. Насимовича 121
«Бахчисарайский фонтан» А.С. Аренского 318, 319, 350, 366, 426, 445, 453, 456
«Баядерка», балет Л.Ф. Минкуса 529, 544
«Баядерка», оперетта И. Кальмана 121, 141, 183
«Бесприданница» А.Н. Островского 45
«Благовещение» П. Клоделя 111, 261
«Блокада» Вс.В. Иванова 140, 182
«Блоха» Е.И. Замятина на тему сказа Н.С. Лескова «Левша» 88, 123
«Богатыри» А.П. Бородина 475, 476
«Борис Годунов» А.С. Пушкина 186
«Борис Годунов» М.П. Мусоргского 318, 328
«Брамбилла» *см. «Принцесса Брамбилла»*
«Брат наркома» («Авантюрист») Н.Н. Лернера 95, 124
«Братья Карамазовы» по Ф.М. Достоевскому 261, 296, 471, 518
«Бронепоезд 14-69» Вс.В. Иванова 140, 156, 182, 199, 266
«Бубус» *см. «Учитель Бубус»*

«**В** наши дни» («Большевичка») Н.Н. Шаповаленко 94, 95, 124
«Василиск Холодов» Д.П. Смолина 125
«Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка 127, 196, 210, 212, 214, 227, 238, 241, 246, 247, 249, 259, 286, 287, 408
«Венецианский купец» У. Шекспира 11, 59, 110, 115, 518
«Верблюд сквозь игольное ушко» Ф. Лангера 259
«Вершины счастья» Д. Дос Пассоса 511
«Веселые расплюевские дни» *см. «Смерть Тарелкина»*
«Вечный жид» В.Г. Шершеневича 111
«Вечный жид» Д. Пинского 110
«Вий» по Н.В. Гоголю 120
«Виринея» Л.Н. Сейфуллиной и В.П. Правдухина 69, 122
«Вишневый сад» А.П. Чехова 296, 421, 471
«Власть» А.Г. Глебова 140, 182
«Возвращение сабинянок» А.Д. Кошевского 123

«Воздушный пирог» Б.С. Ромашова 68
«Волшебное зеркало» А.Н. Корещенко 529, 545
«Воскресение» по Л.Н. Толстому 141, 183, 206, 239, 284, 285
«Враг народа» Г. Ибсена 471
«Выстрел» А.И. Безыменского 233, 281

«**Г**адибук» С. Ан-ского 408
«Газ» Г. Кайзера 266
«Гай – Золотой орел» М. Леви 214
«Гамлет» У. Шекспира 186, 199, 300, 309, 312, 329, 445, 448
«Гоп-ля, мы живем!» Э. Толлера 150, 158, 159, 188, 193
«Гоп-са-са» *см. «Гоп-ля, мы живем!»*
«Горе от ума» А.С. Грибоедова 157, 158, 164, 169, 174, 192, 195, 196, 204, 205, 208, 215, 223, 238, 241, 246, 265, 274
«Горе уму» *см. «Горе от ума»*
«Город ветров» В.М. Киршона 190
«Горячее сердце» А.Н. Островского 73, 96, 103, 114, 125
«Гроза» А.Н. Островского 38, 113, 475, 482, 485, 486, 489, 492, 497, 498, 507–509, 515, 519, 520, 522, 523

«**Д**.Е.» («Даешь Европу!») М.Г. Подгаецкого по мотивам романов «Трест Д.Е.» И.Г. Эренбурга, «Туннель» В. Келлермана и произведений П. Ампа и Э. Синклера 157, 171, 191
«Да здравствует Коммуна!» П. Вайян-Кутюрье 141, 182
«Дама с камелиями» А. Дюма-сына 214, 257
«Двадцать пятое» по В.В. Маяковскому 200
«Двадцать шесть» Ершова 141, 183
«Девушка из предместья» («Жизнь коротка») М. де Фальи 454
«Дело» А.В. Сухово-Кобылина 155, 191
«Демон» А.Г. Рубинштейна 528, 544
«День и ночь» Ш. Лекока 475, 483, 485, 497, 510, 517
«Дер Артист» *см. «Артисты»*
«Джон Рид» В.С. Кашницкого 198
«Джонни наигрывает» Э. Кшенека 454, 461
«Джонни» *см. «Джонни наигрывает»*
«Дикарь» по Вольтеру 181
«Динамо» Ю. О'Нила 259
«Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» А.Н. Островского 38
«Дни Турбиных» М.А. Булгакова 154, 191
«Дно» *см. «На дне»*
«Доктор Штокман» *см. «Враг народа»*
«Дон Жуан» В.А. Моцарта 528
«Дон Кихот» Л.Ф. Минкуса 530
«Дон Кихот» по М. де Сервантесу 136, 180, 186
«Дон Сезар де Базан» Ф. Дюмануара и А. д'Эннери 119
«Доходное место» А.Н. Островского 196

«Дочь Анго» Ш. Лекока 291–294, 309, 310, 322, 329, 331–334, 338–340, 350, 353, 366, 370, 372, 373, 379–381, 385, 386, 393, 394, 404, 406, 407, 414–416, 423, 435, 445, 452–456, 460, 461
«Дочь Гудулы» («Эсмеральда») А.Ю. Симона 528–530
«Дядя Ваня» А.П. Чехова 296, 436

«**Е**вгений Онегин» П.И. Чайковского 95, 454
«Евграф – искатель приключений» А.М. Файко 155, 191
«Египетские ночи» *см. «Клеопатра»*
«Елизавета Петровна» Д.П. Смолина 95, 124

«**Ж**енихи» И.О. Дунаевского 117, 141, 183
«Живой труп» Л.Н. Толстого 448
«Жизель» А. Адана 528, 544, 545
«Жизнь за царя» М.И. Глинки 528, 544
«Жирофле-Жирофля» Ш. Лекока 475, 485, 490, 497, 509, 517, 519, 520

«**З**а двумя зайцами» М.П. Старицкого 120
«Заговор равных» М.Ю. Левидова 187
«Закат» И.Э. Бабеля 155, 191
«Звезда Севильи» Ф. Лопе де Веги 39
«Зеленый остров» Ш. Лекока 115
«Зеленый попугай» А. Шницлера 110
«Земля дыбом» С.М. Третьякова по пьесе М. Мартине «Ночь» 150, 157, 171, 192
«Золотая рыбка» Л.Ф. Минкуса 528
«Зори» Э. Верхарна 233, 282

«**И** свет во тьме светит» Л.Н. Толстого 285
«Иван Козырь и Татьяна Русских» Д.П. Смолина 125
«Иванов» А.П. Чехова 296, 471
«Иудейская вдова» Г. Кайзера 110

«**Й**ун Габриэль Боркман» Г. Ибсена 518

«**К**апризы бабочки» Н.С. Кроткова 529, 545
«Карл и Анна» Л. Франка 259
«Кармен» Ж. Бизе 329, 365, 375, 394, 412, 413, 424, 425
«Карменсита и солдат» по опере Ж. Бизе 288, 291–295, 300, 303–305, 309–311, 313, 320–322, 329–334, 338, 339, 350, 353, 357, 360, 365–367, 371–373, 375, 377, 379, 381, 385, 393, 394, 404–406, 408, 409, 411, 413, 414, 419, 422, 423, 425, 426, 431, 435, 445, 453–456, 458, 460, 461
«Карменсита» *см. «Карменсита и солдат»*
«Клеопатра» Р.М. Глиэра 319, 350, 366, 367, 426, 452, 455, 461
«Клоп» В.В. Маяковского 208, 212, 238, 241, 246, 264
«Князь Игорь» А.П. Бородина 528
«Командарм 2» И.Л. Сельвинского 241, 246
«Командарм № 2» *см. «Командарм 2»*

«Комедия о царе Максимилиане» 60
«Конек-горбунок, или Царь-девица» Ц. Пуни 529, 530, 544
«Конец – делу венец» У. Шекспира 138, 174
«Конец Криворыльска» Б.С. Ромашова 121
«Конец рода Коростомысловых» Р.П. Кумова 52
«Константин Терехин (Ржавчина)» В.М. Киршона и А.В. Успенского 221, 274, 275
«Коппелия» Л. Делиба 530
«Корневильские колокола» Р. Планкетта 454
«Король Лир» У. Шекспира 186, 187
«Король-олень» К. Гоцци 518
«Корсар» А. Адана 529, 530
«Косматая обезьяна» Ю. О'Нила 68, 83, 122
«Красная ржавчина» *см. «Константин Терехин (Ржавчина)»*
«Красный мак» Р.М. Глиэра 527
«Кровавая пустыня» С.Х. Багдасаряна 188
«Кукироль» П.Г. Антокольского, В.З. Масса, А.П. Глобы, В.Г. Зака 78, 79, 119, 474
«Кукольный дом» Г. Ибсена 262

«**Л**азарь смеялся» Ю. О'Нила 266
«Лебединое озеро» П.И. Чайковского 529, 530, 545, 547
«Лево руля!» В.Н. Билль-Белоцерковского 76, 114
«Легенда» Л.Н. Толстого 52
«Леди Макбет Мценского уезда» Д.Д. Шостаковича 445
«Лес» А.Н. Островского 79, 83, 122, 198, 203, 204, 210, 211, 214, 218, 219, 227, 238, 241, 246, 266, 271, 286
«Лизистрата» Аристофана 288, 291–293, 295, 302, 303, 305, 310, 313, 317, 320, 322, 329, 331–334, 338, 339, 350, 353, 366, 380, 384, 394, 404–407, 410, 414, 421–423, 431, 433, 435, 445, 452–455, 460, 461, 465, 466
«Луна слева» В.Н. Билль-Белоцерковского 182
«Любовь быстра!» («Норвежская идиллия») А.А. Горского на муз. Э. Грига 529, 545
«Любовь и смерть» *см. «Пушкинский спектакль»*
«Любовь под вязами» Ю. О'Нила 69, 475, 496, 501, 507, 524
«Любовь Яровая» К.А. Тренева 133, 164, 195
«Людовик ...надцатый» Ю.С. Сахновского 141, 183

«**М**адам Анго» *см. «Дочь Анго»*
«Майор Барбара» Б. Шоу 259
«Майя» С. Гантийона 160, 161, 193
«Макбет» У. Шекспира 39
«Мандат» Н.Р. Эрдмана 84, 106, 107, 123, 127, 204, 238, 241, 246, 259
«Марица» («Графиня Марица») И. Кальмана 121, 141, 183
«Маскарад» М.Ю. Лермонтова 72, 112

«Мера за меру» У. Шекспира 110
«Мертвый город» Г. Д'Аннунцио 518
«Мертвый город» Э.В. Корнгольда 358, 462, 518
«Месяц в деревне» И.С. Тургенева 261
«Миракль» К.Г. Вольмёллера 263, 298, 310, 313, 317, 392, 439, 441, 443
«Митькино счастье» К.А. Липскерова 200
«Много шума из ничего» У. Шекспира 518
«Мой друг» Н.Ф. Погодина 212
«Мудрец» *см. «На всякого мудреца довольно простоты»*
«Мятеж» Д.А. Фурманова и С. Поливанова 140, 182

«**Н**а всякого мудреца довольно простоты» А.Н. Островского 296, 436, 471, 473
«На дне» М. Горького 296, 306, 421, 471
«Народный Малахий» М. Кулиша 199
«Наталья Тарпова» по С.А. Семенову 199
«Не все коту масленица» А.Н. Островского 48, 52
«Не от мира сего» А.Н. Островского 38
«Негр» Ю. О'Нила 475, 481, 483, 496, 501, 502, 507, 510, 524
«Нос» Д.Д. Шостаковича 141, 183
«Ночь» М. Мартине 192

«**О**бмен» П. Клоделя 110, 192
«Овод» А.А. Зикса 141, 183
«Огненный мост» Б.С. Ромашова 141, 182
«Оклахома!» Р. Роджерса и О. Хаммерстайна 261
«Окно в деревню» по Р.М. Акульшину 203, 204, 218, 223, 272, 273
«Октябрьский смотр» 199
«Опера нищих» («Трехгрошовая опера») Б. Брехта 486, 515, 516
«Орфей в аду» Ж. Оффенбаха 121
«Осенние скрипки» И.Д. Сургучева 332
«Очарованный лес» Р.Е. Дриго 529, 545

«**П**азухин» *см. «Смерть Пазухина»*
«Пер Гюнт» Г. Ибсена 261
«Перикола» Ж. Оффенбаха 291–294, 303, 309, 310, 322, 329, 331–334, 338, 339, 350, 353, 366, 393, 394, 404, 406, 409, 414–416, 423, 433, 445, 453–456, 460, 461
«Петербург» по Андрею Белому 69, 125, 147, 186
«Питомица фей» А. Адана 546
«Поджигатели» А.В. Луначарского 120
«Порги» Д. и Д. Хейуордов 261
«Постоянная жена» У.С. Моэма 262
«Предложение» А.П. Чехова 214
«Преступление и наказание» по Ф.М. Достоевскому 518
«Привал кавалерии» И.И. Армсгеймера 529, 544

«Привидения» Г. Ибсена 488, 518
«Принцесса Брамбилла» по Э.Т.А. Гофману 78, 90, 110
«Принцесса цирка» И. Кальмана 121
«Провинциалка» И.С. Тургенева 29, 33, 296, 471
«Прыжок через тень» Э. Кшенека 174, 199
«Птицы» Аристофана 161, 194
«Пугачев и Екатерина II» Д.П. Смолина 125
«Пугачевщина» К.А. Тренева 125, 435
«Пурга» Д.А. Щеглова 202, 257
«Пушкин» *см. «Пушкинский спектакль»*
«Пушкинский спектакль» 353, 365, 370, 392, 394, 426, 464

«**Р**азбойники» Ф. Шиллера 181
«Разлом» Б.А. Лавренева 133, 138, 140, 182, 199
«Раймонда» А.К. Глазунова 530
«Ревизор» Н.В. Гоголя 84, 122, 187, 188, 195, 198, 203, 204, 210–212, 223, 227, 238, 241, 246, 247, 250, 274, 286, 287, 330
«Рельсы гудят» В.М. Киршона 138, 140, 182, 190, 199
«Ржавчина» *см. «Константин Терехин (Ржавчина)»*
«Рогоносец» *см. «Великодушный рогоносец»*
«Розита» А.П. Глобы 77, 78, 90, 115, 119
«Роз-Мари» Р. Фримля и Г. Стотхарта 160, 193
«Ромео и Джульетта» У. Шекспира 111, 141, 262
«Руслан и Людмила» М.И. Глинки 528
«Рычащий Китай» *см. «Рычи, Китай!»*
«Рычи, Китай!» С.М. Третьякова 79, 84, 120, 125, 203, 204, 208, 211, 218, 221, 222, 233, 235–239, 241, 246, 247, 264, 268, 271, 276, 282–284
«Рюи Блаз» В. Гюго 119

«**С**авва» Л.Н. Андреева 52
«Саламбо» А.Ф. Арендса 530, 545
«Свадьба при фонарях» Ж. Оффенбаха 515
«Свои люди – сочтемся» А.Н. Островского 181
«Святая Иоанна» Б. Шоу 518
«Семь жен Иоанна Грозного» Д.П. Смолина 125
«Сенсация» Б. Хекта и Ч. Макартура 509
«Сестра Беатриса» М. Метерлинка 443
«Сильва» И. Кальмана 121
«Синьор Формика» по Э.Т.А. Гофману 110, 114
«Сирокко» Л.А. Половинкина 156, 174, 191, 199
«Скупой» Ж.-Б. Мольера 39
«Смерть Пазухина» М.Е. Салтыкова-Щедрина 96, 125, 296, 330, 471
«Смерть Тарелкина» А.В. Сухово-Кобылина 39
«Собор Парижской богоматери» по В. Гюго 125
«Соломенная шляпка» И.О. Дунаевского 454, 461

«Список благодеяний» Ю.К. Олеши 212
«Сплошная нелепость» В.Г. Шершеневича 112
«Спящая красавица» П.И. Чайковского 528–530, 544
«Стакан воды» Э. Скриба 43
«Стальной скок» С.С. Прокофьева 110
«Страсти» *см. «The Freiburg Passion Play»*
«Страх» А.Н. Афиногенова 212
«Счастливчик» А.А. Милна 261
«Сын солнца» С.Н. Василенко 141, 183

«**Т**аланты и поклонники» А.Н. Островского 38, 52
«Тетка Чарлея» Б. Томаса 138, 182
«Тиль Уленшпигель» М. Лотара 454
«Товарищ Хлестаков» Д.П. Смолина 125
«Травиата» Дж. Верди 141, 454
«Трактирщица» К. Гольдони 39
«Траур идет Электре» Ю. О'Нила 525
«Три сестры» А.П. Чехова 296, 471, 518
«Тридцать три обморока» *см. «33 обморока»*
«Тупейный художник» И.П. Шишова 141, 183
«Тщетная предосторожность» П.Л. Гертеля 530, 545

«**У** жизни в лапах» К. Гамсуна 332, 471
«Ужовка» М.В. Шимкевича 121
«Узелок» И.Г. Терентьева 198
«Укрощение мистера Робинзона» В.А. Каверина 511
«Учитель Бубус» А.М. Файко 106, 122, 278

«**Ф**ауст» И.В. Гёте 187, 259, 273, 518
«Фрол Севастьянов» П.Н. Зайцева и Ю. Родиана 136, 137, 180, 181

«**Х**леб» В.М. Киршона 190
«Хозяйка гостиницы» К. Гольдони 450, 471

«**Ц**арь Федор Иоаннович» А.К. Толстого 330, 331, 459, 471
«Царь Федор» *см. «Царь Федор Иоаннович»*
«Цена жизни» Вл.И. Немировича-Данченко 367

«**Ч**айка» А.П. Чехова 381
«Человек, который был Четвергом» по Г. Честертону 193
«Человек с портфелем» А.М. Файко 199
«Чудесный сплав» В.М. Киршона 190
«Чудо Гелианы» Э.В. Корнгольда 462

«**Ш**ейлок» *см. «Венецианский купец»*
«Школа жен» Ж.-Б. Мольера 518
«Шторм» В.Н. Билль-Белоцерковского 76, 116, 133
«Штурм Перекопа» Ю.А. Шапорина 199
«Шубертиана» на муз. Ф. Шуберта 528, 529, 544

«**Щ**елкунчик» П.И. Чайковского 528, 529

«**Э**смеральда» Ц. Пуни 7, 73, 84, 86, 113, 527–552

«**Ю**билей» А.П. Чехова 215
«Юлий Цезарь» У. Шекспира 518

«**Я**блоневый плен» И. Днепровского 199
«Яд» А.В. Луначарского 96, 125, 126

«33 обморока» по А.П. Чехову 215, 270
«97» М. Кулиша 120

«**R**ed Rust» *см. «Константин Терехин (Ржавчина)»*
«Roar China!» *см. «Рычи, Китай!»*

«**T**he Freiburg Passion Play» 263

«**W**oe to Wit» *см. «Горе от ума»*

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

МНЕМОЗИНА

Документы и факты из истории отечественного театра XX века

Выпуск 10

Редактор-составитель В.В. Иванов
Редактор М.Л. Береснева

В оформлении обложки использован
эскиз костюма Полутатаринова В.Ф. Степановой
к спектаклю Вс.Э. Мейерхольда «Смерть Тарелкина» (1922).
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина

Оригинал-макет И.Т. Картвелишвили

Подписано в печать 05.09.2025. Формат 70×100 1/16
Гарнитура CharterITC. 37 печ. л.
Тираж 200 экз. Заказ №

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленных материалов в ООО «Фотоэксперт»
109316, г. Москва, Волгоградский проспект, д. 42,
корп. 5, эт. 1, пом. I, ком. 6.3-23Н

Из выступления Вл.И. Немировича-Данченко перед Музыкальной студией

Сейчас мы подошли к самому прекрасному нашему возрасту. <…> И в эту самую пору Студии не повезло. В последнюю минуту ей нанесен удар, который может оказаться смертельным. <…>

Все знают, что была надежда получить театр. И я ставил вопрос своего пребывания в Художественном театре в этом случае ребром. Вы сами знаете, что для меня самым важным делом является создание нашего театра, а не работы в МХТ. К тому же с художественными задачами, поставленными в настоящее время стариками, я совершенно не согласен, и в этом отношении расхожусь со всеми стариками.

Из выступления А.Я. Таирова

По человечности тоскует наше искусство, механизированное свыше всякой меры, обездушенное свыше всякой меры, очень ставшее мелким по масштабу. По настоящей человечности оно тоскует, причем эта человечность есть не только человечность тех громадных масс, которые вышли на арену истории, но это есть человечность и каждого человека в отдельности.

Из выступления В.Б. Шкловского

…искусство лабораторно в отношении моментов своего появления, и утверждать, что оно должно закрывать лаборатории или превращать лаборатории в заводы, – это значит запрещать завтрашний день.

Г. Биберман – Вс.Э. Мейерхольду

Сейчас я покидаю Германию и по дороге домой хочу сказать вам, что здешние театры очень плохи. Даже лучшие работы Рейнхардта, Пискатора, Барновски и Йеснера близко не стояли рядом с Вашими. Здесь, в Германии, я всем постоянно рассказывал про Ваши постановки. Без сомнения, Вы – самый вдохновляющий и жизнерадостный художник во всем мире. Я считаю одной из величайших привилегий в своей жизни возможность так близко познакомиться с вашей работой. И спешу заверить Вас, что сделаю все, что в моих силах, чтобы организовать Ваш визит в Америку.

ISBN 978-5-98287-241-8
9 785982 872418 >