Научно-исследовательский сектор
Школы-студии (институт)
им. Вл. И. Немировича-Данченко
при МХАТ им. А. П. Чехова

ФГУК “Государственный центральный
театральный музей им. А. А. Бахрушина”

ФГУК “Музей Московского Художественного
академического театра”

МХАТ Второй

Опыт восстановления биографии

Москва
Издательство “Московский
Художественный театр”
2010

УДК 792(47)
ББК 85.334
М 50

Работа выполнена в научно-исследовательском секторе Школы-студии (институт) им. Вл.И.Немировича-Данченко при МХАТ им. А.П.Чехова при поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)

Под редакцией *И.Н.Соловьевой*, *А.М.Смелянского* (главный редактор), *О.В.Егошиной*

Издание поддержано Федеральным агентством по печати и массовым коммуникациям

За неизменную дружескую помощь благодарим сотрудников Музея МХАТ *М.Н.Бубнову, В.Я.Кузину, М.Ф.Полканову, О.А.Радищеву, М.И. Смоктуновскую, Е.А.Шингареву*, а также *А.А.Ниловскую*

Искренняя признательность директору Центральной научной библиотеки СТД *В.П.Нечаеву*, сотруднице библиотеки *Ф.М.Крымко*, а также работникам отдела кадров Театрального училища им. Щепкина

Особая благодарность *Н.Э.Альтман*

ISBN 978-5-900020-25-9

© Издательство МХТ, 2010
© А.Л.Бондаренко, оформление, 2010

Авторы статей в разделах «Спектакли» и «Имена»

А.В. Бартошевич
В.П.Березкин
С.А.Васильева
А.Н.Годер
Т.А.Горячева
О.В.Егошина
М. С.Иванова
Е.А.Кеслер
С.А.Конаев
С.М.Курач
А.П.Мацкин
А.А.Михайлова
Л.С.Овэс
А.М. Островский
О.А.Радищева
Л. Сенелик
А.М. Смелянский
А.Ю.Соколянский
И. Н. Соловьева
М.П. Туровская
З.П. Удальцова
М.В.Хализева

Составитель Летописи *М.С.Иванова*
Составители раздела Документы *Е.А.Кеслер* и *З.П.Удальцова*

Подбор иллюстраций – *С.А.Конаев*

Содержание

7 От редакторов-составителей

9 Список сокращений

11 А. Смелянский. Другой МХАТ

17 Спектакли

281 Имена

569 Летопись

835 Документы

837 Труппа МХАТ 2-го

843 Программы спектаклей

918 Сезоны. Статистика

934 Указатель имен

946 Указатель драматических и музыкально-драматических произведений

От редакторов-составителей

Прежде чем пояснить состав и композицию этой книги, назовем побудительные мотивы нашей работы и ее обстоятельства.

Инициаторы исходили из убеждения: наследие Московского Художественного театра 2-го должно вернуться в национальное достояние.

Процедура шельмования и уничтожения МХАТ 2-го входила в тот же цикл, что статьи «Сумбур вместо музыки», «Внешний блеск и фальшивое содержание», «О художниках-пачкунах». Чтобы хранить в живом составе русской культуры Д.Д.Шостаковича, М.А.Булгакова, классика книжной графики В.В.Лебедева, достаточно было снять запрет с исполнения и издания. Иное дело наследие театральное.

МХАТ 2-й ждет попыток реконструкции, восстановления-исследования.

Перед вами такая именно попытка.

В современной русской театральной культуре так или иначе присутствует созданная Станиславским и Сулержицким Первая студия МХТ; присутствует Вахтангов, чья личность знаменовала независимость будущего театра; со сравнительно недавних пор все более влиятельно присутствует Михаил Чехов, с его гением и с его книгой «О технике актера». В культурной памяти живут отдельные спектакли и роли – «Гамлет» с Михаилом Чеховым, «Блоха», «Дело». Мы же хотели вернуть в самосознание культуры Второй Художественный как целостность, как единственную в своем роде биографию и судьбу, как особое «приключение» артистической группы в ситуации русской истории с 1913 г. вплоть до 1936-го – тридцать три года со всем пунктиром «великих переломов».

Мы задавались целью восстановить опыт театра, его жизнь во времени.

Раздел «Спектакли» включает весь репертуар с открытия МХАТ 2-го в сентябре 1924-го до его закрытия в 1936-м, в том

числе и постановки, перешедшие из репертуара Первой студии. Все тексты написаны специально для нынешнего издания. Исключение составляет статья о «Расточителе» Н.С.Лескова. Эту ранее публиковавшуюся работу А.П.Мацкина, в которой свидетельство критика-зрителя подкреплено позднейшими трудами архивиста, стоило бы сделать принципиальным образцом, но – к сожалению – сроки упущены; почти никто уже не может опереться на собственные театральные впечатления. Тем более мы благодарны выдающемуся историку искусств М.И.Туровской: она написала для этой книги статью про «Мольбу о жизни», которую девочкой видела перед закрытием театра.

В большинстве случаев исследователи становились «первопроходцами» в архивах, документально обеспечивая восстановление спектаклей, их замысла и облика, а также контекстов работы над ними.

Мы отказались от выбора наиболее показательных постановок (как это было сделано в двухтомнике, посвященном 100-летию Художественного театра), предпочтя дать движение театра во всей его последовательности и во всех его изломах.

В разделе «Имена» представлен без исключений состав труппы, как его перечислили в первой и единственной монографии, посвященной МХАТ 2-му (она увидела свет под конец первого сезона в 1925 г.). К возможной полноте сведений об актерах стремились и далее. В «портретных» статьях старались освещать путь, который предстоял тем, кто оставался во МХАТ 2-м к моменту закрытия – хотелось уяснить возможность (или невозможность) прорастания здешнего зерна на иной театральной почве. Рядом с актерами и режиссерами театра представлены его драматурги, художники, работники административной и постановочной частей, а также критики, чьи статьи были значимы для труппы.

Отдельная и очень существенная часть книги – составленная М.С.Ивановой Летопись, день за днем прослеживающая жизнь сперва Первой студии МХТ, а затем и МХАТ 2-го.

Завершает книгу раздел «Документы».

Здесь сгруппированы материалы, необходимые в дальнейших штудиях: полный перечень труппы за все годы, репертуарная сводка, программы спектаклей, данные по гастролям. Составлена статистика всех сезонов (с ежемесячным подсчетом показов каждого спектакля).

Пробуя вернуть из небытия МХАТ 2-й, уничтоженный постановлением Политбюро ЦК ВКП(б) от 27 февраля 1936 г., мы действуем в расчете, что труд будет продолжен.

Список сокращений

Акдрама – Ленинградский академический театр драмы (б. Александринский).
Алперс – *Алперс Б.* Творческий путь Московского Художественного театра Второго. – «Советский театр», 1931, № 5/6.
Афиногенов. Статьи – А.Н.Афиногенов. Статьи. Дневники. Письма. Воспоминания. М., «Искусство», 1957.
Афиногенов. Дневники – *Афиногенов А.Н.* Дневники и записные книжки. М., 1960.
Березарк – *Березарк И.* Б.М.Сушкевич. Л.-М., 1967.
Бирман – *Бирман С.* Путь актрисы. М., ВТО, 1959.
Блок – *Блок А.А.* Собрание сочинений в 8-ми т., т. 6 и 7. М.-Л., ГИХЛ, 1962 и 1963.
Бокшанская – Письма О.С.Бокшанской Вл.И.Немировичу-Данченко. В 2-х т. Т. 1. 1922-1931. М., изд-во «МХТ», 2005.
Вахтангов – Евгений Вахтангов. М., ВТО, 1984.
Виноградская – *Виноградская И.* Жизнь и творчество К.С.Станиславского. Летопись. В 4-х т. М., изд-во «МХТ», 2003.
Власть – Власть и художественная интеллигенция, М., 1999.
ВМ – «Вечерняя Москва».
Вхутеин – Высший художественно-технический институт.
Вхутемас – Высшие художественно-технические мастерские.
ГАХН – Государственная академия художественных наук.
ГА РФ – Государственный архив Российской Федерации, номер фонда, опись, единица хранения.
Гвоздев – *Гвоздев А.* Театральная критика. Л., «Искусство», 1987.
Гиацинтова – *Гиацинтова С.* С памятью наедине. М., «Искусство», 1985.
ГИТИС – Государственный институт театрального искусства им. А.В.Луначарского.
Глумов – *Глумов А.* Нестертые строки. М., 1977.
Гольденвейзер – *Гольденвейзер А.Б.* Дневник. Тетради вторая-шестая. М., 1997.
Горький-30 – *Горький М.* Собрание сочинений в 30-ти т., т. 28. М., 1956.
Громов – *Громов В.А.* Михаил Чехов. М., «Искусство», 1971.
ГЦТМ – Государственный центральный театральный музей им. А.А.Бахрушина, рукописный отдел; номер фонда, единица хранения.

Дикий – Алексей Дикий. Статьи, переписка, воспоминания, М., 1967.
ЖИ – «Жизнь искусства».
Замятин – *Замятин Е.* Сочинения в 4-х т. Мюнхен, 1970-1988.
И вновь... – И вновь о Художественном. М., 2004.
Ильинский – *Ильинский И.* Сам о себе. М., «Искусство», 1984.
КЛЭ – Краткая литературная энциклопедия.
Книга воспоминаний – *Марков П.А.* Книга воспоминаний. М., «Искусство», 1983.
Книга завлита – *Марков П.А.* В Художественном театре. Книга завлита. М., 1976.
КН – «Красная нива».
КС – Музей МХАТ. Фонд К.С.Станиславского.
КС-9 – *Станиславский К.С.* Собрание сочинений в 9-ти т. М., «Искусство», 1988-1999.
ЛГ – «Литературная газета».
ЛН – Литературное наследство. Т. 70. Горький и советские писатели. Неизданная переписка. М., 1963.
Литовский – *Литовский О.* Глазами современника. М., 1969.
Марков – *Марков П.А.* О театре. В 4-х т. М., «Искусство», 1974-1977.
Мацкин – *Мацкин А.* Театр моих современников. М., 1987.
М.Ф. – Музей МХАТ. Фонд Ф.Н.Михальского.
МХТ 2 – Московский Художественный театр Второй. М., 1925.
МЧ – М.А.Чехов. Литературное наследие в 2-х т. М., «Искусство», 1995.
НД – Музей МХАТ. Фонд Вл.И.Немировича- Данченко.
НД-4 – *Немирович-Данченко Вл.И.* Творческое наследие. В 4-х т. М., изд-во «МХТ», 2003.
НЗ – «Новый зритель».
НМ – «Новый мир».
ПГАТ – «Программы государственных академических театров».
Певцов – И.Н.Певцов. Л., 1935.
Переписка – Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. СПб, 1998.
Повесть – *Дикий А.Д.* Повесть о театральной юности. М., 1957.
Понедельники – Творческие понедельники и другие документы. М., изд-во МХТ, 2006.
Попов – *Попов А.Д.* Воспоминания и размышления о театре. М., 1963.
Призвание – *Пыжова О.И.* Призвание. М., «Искусство», 1974.
РГАЛИ – Российский государственный архив литературы и искусства, номер фонда, опись, единица хранения.
РГАСПИ – Российский государственный архив социальной и политической истории, номер фонда, опись, единица хранения.
РиТ – «Рабочий и театр».
РМ – «Рабочая Москва».
СИ – «Советское искусство».
Смышляев – *Смышляев В.С.* Печально и нехорошо в нашем театре. Дневники. М., 1996.
СПбГМТиМ – Санкт-Петербургский государственный музей Театра и музыки.
СТ-1 – Советский театр. Материалы и документы. 1921-1926. Л., «Искусство», 1968.
СТ-2 – Советский театр. Материалы и документы. 1926-1932. Л., «Искусство», 1982.
Сулержицкий – Леопольд Антонович Сулержицкий. М., «Искусство», 1970.
Театр им. МГСПС – Театр им. Московского губернского совета профессиональных союзов.
Театр им. МОСПС – Театр им. Московского совета профессиональных союзов
ТЭ – Театральная энциклопедия. М., 1961-1967.
УГАТ – Управление государственными академическими театрами.
Файко – *Файко А.* Записки старого театральщика. М., «Искусство», 1978.
Хачатуров – С.Хачатурян. Статьи. Воспоминания. Письма. Документы. Ереван, изд-во АН Армянской ССР, 1969.
Цететис – Центральный техникум театрального искусства.
Чуковский – *Чуковский К.* Дневники. 1901-1929. М., 1991.
Шверубович – *Шверубович В.В.* О старом Художественном театре. М., «Искусство», 1990.
Юзовский – *Юзовский Ю.* О театре и драме. В 2-х т. М., «Искусство», 1982.

Другой МХАТ

Новый коллективный труд научно-исследовательского сектора Школы-студии МХАТ посвящен Московскому Художественному театру Второму. Стоит хотя бы коротко объяснить логику тех, кто задумывал это издание.

В 1998 году вышел двухтомник «Московский Художественный театр. Сто лет». Нам хотелось тогда представить основные спектакли театра на вековом пути, людей, сотворивших этот театр (почти шестьсот имен). Достаточно объемно были даны информационные и сценографические материалы: репертуар за 100 лет, гастроли, состав труппы, альбом художников МХТ – МХАТ и т.д. Выход двухтомника обнажил пустоты в самой, казалось бы, обследованной области отечественного театроведения. Возникла внутренняя научная потребность ввести в оборот боковые, но от этого не менее существенные линии «большой» истории МХТ – МХАТ, идея которого проверялась на прочность не только в самой метрополии, но и в ее студиях, а затем и в театрах, ведомых крупнейшими учениками и оппонентами Станиславского. Одним из таких театров был МХАТ Второй. Реальная история этого театра, созданного М.Чеховым, не была разработана, архивы лежали почти нетронутыми. Все заслонял очевидный факт: М.Чехов летом 1928 года покинул Советский Союз, а в феврале 1936 года созданный им театр был уничтожен. Знак беды на несколько десятилетий задержал саму возможность объективного исследования Второго МХАТа, его внутреннего замысла, его важнейших свершений. Уничтожение театра перекрывало смысл и содержание театра, который был столь важен современникам. Таким образом, детище М.Чехова было уничтожено дважды: сначала правительством СССР, а потом хорошо организованным забвением.

Задача книги заключалась в том, чтобы провести первоначальную работу: собрать и представить максимально возможный материал по «другому МХАТ», начиная с его студийных истоков до осени 1924-го, когда Первая студия стала обладателем гордого родительского имени, и кончая февралем 1936 года, когда это имя было ошельмовано. Решение Совнаркома Союза ССР и ЦК ВКП(б) было облечено в театроведческие ризы: *«...так называемый 2-й МХАТ не оправдывает своего названия МХАТа и на деле является посредственным театром, сохранение которого в Москве не вызывается необходимостью».*

Тут важно не только то, что партия и правительство закрыли театр по уникальной в советской истории причине: «посредственности» учреждения

искусства. Тут важно и другое. Государство брало на себя труд указать, какой МХАТ следует считать истинным, а какой «так называемым». В толковом словаре советской эпохи уточняющее определение «так называемый» было смертным приговором.

Приговор поразил театр в исторических правах. Насколько полным было беспамятство, мог убедиться совсем недавно, когда готовил для телеканала «Культура» программу, посвященную Михаилу Чехову. Неотъемлемой частью этой программы и, если хотите, ее изначальным посылом было желание рассказать о детище Михаила Чехова, о вымечтанном им театре и о том, что с ним и с его создателем произошло. Объясняя необходимость работы, не раз сталкивался с вопросом: а Второй МХАТ, это тот, что на Тверском бульваре?

Михаил Чехов начал *другой МХАТ* в годы первоначального осмысления итогов революции и гражданской войны. Законнорожденный и в целом законопослушный театр оказался театром-диссидентом, пошел в сторону от «родителей», пошел ощупью, руководимый интуицией Чехова и его «чувством целого», которому он доверял. *Другой МХАТ* предложил иную модель репертуара, иное актерское искусство, иные отношения с новым обществом и страной, которая параллельно и постепенно превращалась в «невиданное государство». Между страной, возникшей в результате революции, и «невиданным государством», которое окончательно оформится в своем мрачном величии как раз в год закрытия «так называемого МХАТа Второго», был временной зазор. Весь МХАТ Второй уместился в том зазоре. В 1924 году, когда основной МХАТ возвращался из Америки после двухлетних гастролей, возвращался как «деморализованное войско» (определение К.С.), Первая студия при помощи Вл.И.Немировича-Данченко и А.В.Луначарского предъявила себя как наследник дела Художественного театра. В августе 1924-го «старики» возвращались в Совдепию доживать (хотя в реальности им пришлось не доживать, а в полном смысле слова прожить свою другую, советскую, жизнь). М.Чехов осенью 1924-го, получив в распоряжение бывший Незлобинский театр, стал осуществлять свой упрямый замысел («замечтал театр с религиозным уклоном», по секрету сообщал Немирович К.С. в Америку). Революция, сломавшая основы русской жизни и ее многовекового уклада, открывала, казалось М.Чехову, возможность создания нового русского театра, трагического по своему содержанию и идеального по своим устремлениям (в последнем случае М.Чехов генетически наследовал изначальные идеи отцов-основателей). *Второй МХАТ* 1924 года издания был попыткой М.Чехова и его товарищей переиграть советскую судьбу МХАТа Первого. В смутной ситуации исторического выбора и самоопределения основных

людей и институтов русского искусства инакомыслящий и инакочувствующий артист попытался осуществить свой проект в условиях 20-х годов, в контексте «предсталинской» культуры. По мере того как прояснялись контуры нового положения *Первого МХАТа* в советской эпохе, *другой МХАТ* обретал свою отдельную нишу и уникальную судьбу, которую стоит вписать в контекст того, что теперь, после появления книги И.Соловьевой «Московский Художественный театр» (М., изд-во «МХТ», 2007), называем «жизнью и приключением идеи Художественного театра».

Труд первоначальной обработки истории Второго МХАТ включает в себя статьи о спектаклях Первой студии, а потом театра, каким он стал при М.Чехове. Также воссозданы (частично извлечены из театрального небытия) спектакли, возникшие в этом театре после того, как М.Чехов покинул Советскую Россию летом 1928 года. Панорама спектаклей дает возможность понять, как содержателен был этот *Второй МХАТ* и как интересно и сложно складывались его отношения с МХАТом Первым и со страной, к которой оба театра были по-разному обращены.

В книге про «другой МХАТ» есть раздел Имена (более 150 имен), а также вся необходимая информация, которая позволит понять, как развивался театр при М.Чехове и после него, как оба Художественных театра приводились в итоге к общему знаменателю, утюжились государственной идеологией, которая в конце концов стирала всякие различия между двумя МХАТами.

Осенью 1928 года в Берлине оказались вместе Станиславский и Михаил Чехов. Они встретились в кафе на Курфюрстендам и проговорили много часов. Один из собеседников решил не возвращаться в Россию, другой торопился вернуться к празднованию 30-летия МХТ, хотя в душе «зловонной окисью» осел опыт предыдущего сезона, прошедшего под знаком 10-летия революции и определения нового статуса Первого Художественного театра в Советской России. Из письма М.Чехова известно, что основными темами его свидания «с Константином» были вопросы актерского искусства. Идти ли актеру «от себя», от своих личных чувств или отталкиваться исключительно от своего воображения, фантазии. М.Чехов впервые получил возможность высказать свои возражения К.С. основательно, на свободе, которая их в каком-то смысле уравнивала в этом споре. М.Чехов ни словом не обмолвился о том, обсуждал ли он со своим учителем их общую «статусную» ситуацию, связанную с самой возможностью обоих МХАТов существовать в условиях страны, находившейся накануне «великого перелома». Чехов не считал возможным эту тему в письме обсуждать, Константин же Сергеевич коротко, но вполне внятно этот сюжет упомянул. «Понемногу на него [Чехова] влияю, то есть удерживаю от ложных шагов.

Мое впечатление – что, если ему дать выполнить мечту о классическом театре, он тотчас же вернется, но из своего театра он признает только небольшую группу».

К.С. предостерегал. М.Чехов не послушался – он верил своему «предощущению целого». Через год М.Чехов в том же Берлине будет предупреждать другого великого ученика Станиславского не возвращаться в Совдепию. Мейерхольд с З.Райх вернулись, хорошо известно, чем это закончилось.

30-летний юбилей МХАТа совпал, как известно, с инфарктом К.С. на сцене, когда впервые после большого перерыва он играл Вершинина. Болезнь вырвала Станиславского из жизни новой России на несколько лет. Он вернулся в совершенно иную страну и, увидев разительные перемены в созданном им театре, обратился с письмом к Правительству. Там вновь возникает тема, которую К.С. обсуждал с М.Чеховым в Берлине. На этот раз сам Станиславский просит Сталина освободить театр от необходимости ставить вещи пропагандного характера и оставить главный МХАТ в нише классического репертуара, который может спасти искусство театра от вырождения. Известно, в каких формах это разрешение было получено и в каких «предлагаемых обстоятельствах» пришлось существовать Первому МХАТу в те годы, когда он стал МХАТом СССР им. Горького, а рядом с ним еще продолжал существовать *другой МХАТ*, у которого не было ни имени, ни задачи представлять новую страну. Отсечение «так называемого» 2-го МХАТ, связанного изначально с именем невозвращенца Михаила Чехова, было важной, резонансной, как теперь говорят, политико-культурной акцией, направляющей движение всего советского театра в определенное русло.

В день закрытия МХАТ 2-го играли спектакль «Мольба о жизни». Постановление Правительства о закрытии театра было уже известно, публика и актеры сознавали ритуальную особенность последнего вечера. В дневнике Е.С.Булгаковой от 2 марта 1936 года есть запись, свидетельствующая о том, как театральная Москва отслеживала события вокруг МХАТа 2-го:

«Сенсация театральной Москвы – гибель театра Ивана Берсенева. Правительственное постановление о ликвидации его театра написано в очень суровых тонах.

Театр назван «посредственным». Сказано, что он неправильно носил название «Второго МХАТа».

Очевидно, Берсенев сделал какую-то крупную ошибку. Кто-то рассказывал М.А. [Булгаков], что на последнем их спектакле публика бросала цветы на сцену, некоторые плакали, плакал и сам Берсенев».

Через несколько дней еще одна запись (от 6 марта), замечательно передающая атмосферу времени:

«Когда возвращались – пешком [от Мелик-Пашаева] – у Художественного театра видели, как прошли Берсенев и Гиацинтова. Он крикнул нам «здравствуйте!» – мне очень хотелось остановиться, подойти, сказать что- нибудь сочувственное, но М.А. и Яков [Леонтьев] меня удержали, сказали, что это только хуже растравлять их рану».

Из будущего легко установить, что ровно через пять дней после описанной «не встречи» в «Правде» появляется редакционная статья «Внешний блеск и фальшивое содержание», посвященная булгаковскому «Мольеру» в МХАТ СССР им. Горького. В этом случае решили, что будет лучше, если спектакль уничтожит сам театр, а редакционная статья «Правды» будет выглядеть предложением, от которого театр не сможет отказаться. Театр выполнил заказ немедленно. Елена Сергеевна Булгакова зайдет на следующий день в театр, а потом запишет в дневник впечатление: «Актеры смотрят на меня как на вдову».

Первый МХАТ был приговорен к жизни, *другой МХАТ* предан историческому забвению. Книга, которую вы держите в руках, начинает процесс осмысления судьбы этого театра. Многое сделано, еще больше – впереди.

А.Смелянский

Спектакли

«Гибель “Надежды”»

15 ЯНВАРЯ 1913 Г.

Спектакль «Гибель «Надежды» – один из главных долгожителей в репертуаре МХАТ 2-го – он прошел более шестисот раз. Именно с этой пьесы Г.Гейерманса началась жизнь Студии МХТ в 1913 г., и со времен премьеры постановку играли постоянно до весны 1933 г., да и потом охотно возили на гастроли.

Спектакль этот вырос из занятий молодых актеров Художественного театра «системой», которые проводил с ними Станиславский вместе с Сулержицким в крошечном помещении кинематографа «Люкс». Молодежь была увлечена учебой, но ей хотелось не только работать над своими умениями, но играть, и, понимая это, Станиславский поддержал желание одного из актеров – Ричарда Болеславского – поставить со всей командой спектакль, а сам следил за этой работой, почти не вмешиваясь в нее.

Болеславский был чуть старше и актерски опытнее большинства учеников, которым едва перевалило за двадцать, но и сам имел мальчишеский характер – фанфаронистый и романтичный. Гиацинтова вспоминала: «...он ходил в кожаном пиджаке и был весь обвешан – перочинными ножичками, какими-то открывалками и инструментами, замшевыми мешочками с табаком, трубками, которые курил из оригинальности, просто цепочками, воинственным звоном возвещавшими о его появлении» (Гиацинтова, с. 92). Болеславский поклонялся Джеку Лондону, и эстетика американского писателя, вероятно, была одним из источников той суровой мужественности, которая определила характер постановки «Гибели «Надежды» (дебютант не только сам сделал режиссерскую разработку, но и нарисовал эскизы костюмов, планы декораций).

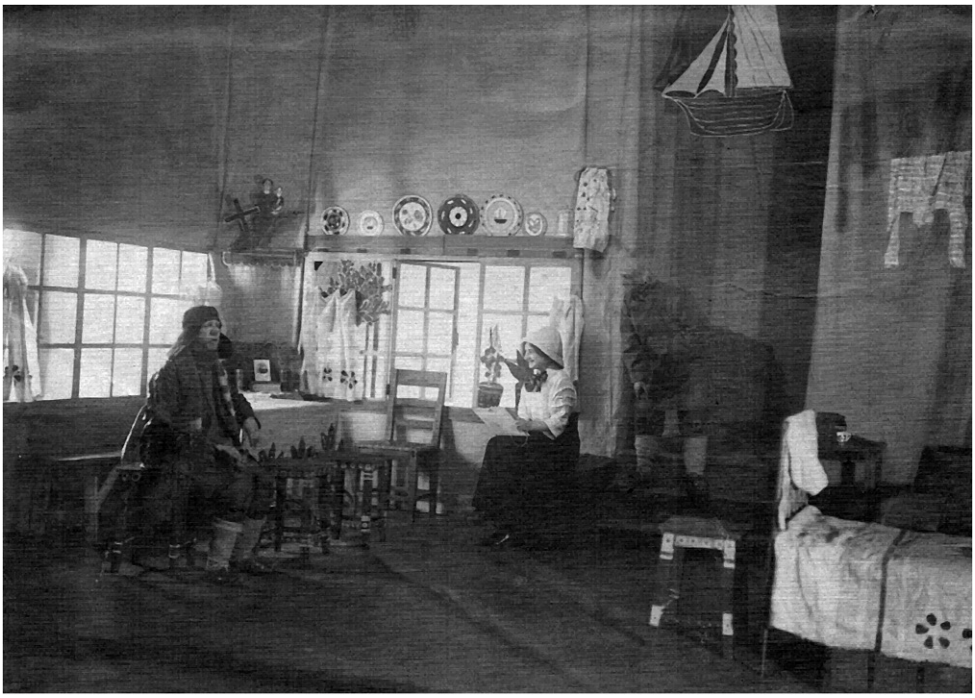
Пьеса Гейерманса была вполне рядовой для того времени социальной драмой из жизни бедной моряцкой деревни. В ней жадный судовладелец заставлял моряков выйти в море на аварийном судне «Надежда», рассчитывая в случае его гибели получить большую страховку. Действие главным образом происходило в доме вдовой морячки Книртье, куда собиралась вся округа, обсуждая новости. Спектакль был поставлен, как тогда говорилось, «в сукнах» – передвижные тканевые декорации крепились на крючках к металлической сетке потолка, сцены как таковой не было и маленький зал, построенный амфитеатром, отделялся от актеров только условной границей.

Героев всех возрастов играли молодые студийцы – Л.Дейкун, Г.Хмара, С.Гиацинтова, В.Соловьева (крошечную роль играл даже будущий режиссер А.Попов). Все обращали внимание на Серафиму Бирман, Алексея Дикого и, конечно, Михаила Чехова. Тощая Бирман играла «Боссиху» – лицемерную и жеманную богачку, жену судовладельца Босса. Актриса рисовала утрированный грим, надевала пенсне, запихивала тряпье себе под блузку, чтобы сделать фигуру массивнее, говорила резким, скрипучим голосом и придумала отвратительную гримасу. Как вспоминала потом сама актриса, рот «получился мокрый, старый и глупый... слюнявый. Глупый рот, напоминающий собой кошелек с испорченным затвором, приволок за собой и всю даму – одутловатую, с утиной фигурой, с утиными же мозгами...».

Будущий знаменитый режиссер и актер Алексей Дикий играл младшего сына вдовы Книртье – 19-летнего Баренда, который боится моря. В те годы героев такого типа обычно изображали неврастениками. Так эту роль сыграют в том же году в театре Корша. Но Дикий, напротив, сделал его загорелым здоровяком – надел просторную куртку, толстый свитер, грубые широкие штаны, деревянные стучащие сабо. Юный румяный Баренд был хмурым, подчеркнуто сторонился людей, отвечал сквозь зубы кратко и забивался за печку, где стоял и ковырял штукатурку. Самой сильной в его исполнении была сцена, где старая морячка отправляла бьющегося в ужасе и предчувствующего смерть сына плыть на «Надежде» – жандармы отрывали Баренда от матери и уволакивали. Контраст ситуации с обликом мужественного парня придавал сцене дополнительный драматический эффект.

Ну и, разумеется, все говорили о Михаиле Чехове, для которого маленькая роль старого Кобуса – моряка из богадельни – стала первой «своей» ролью в Москве.

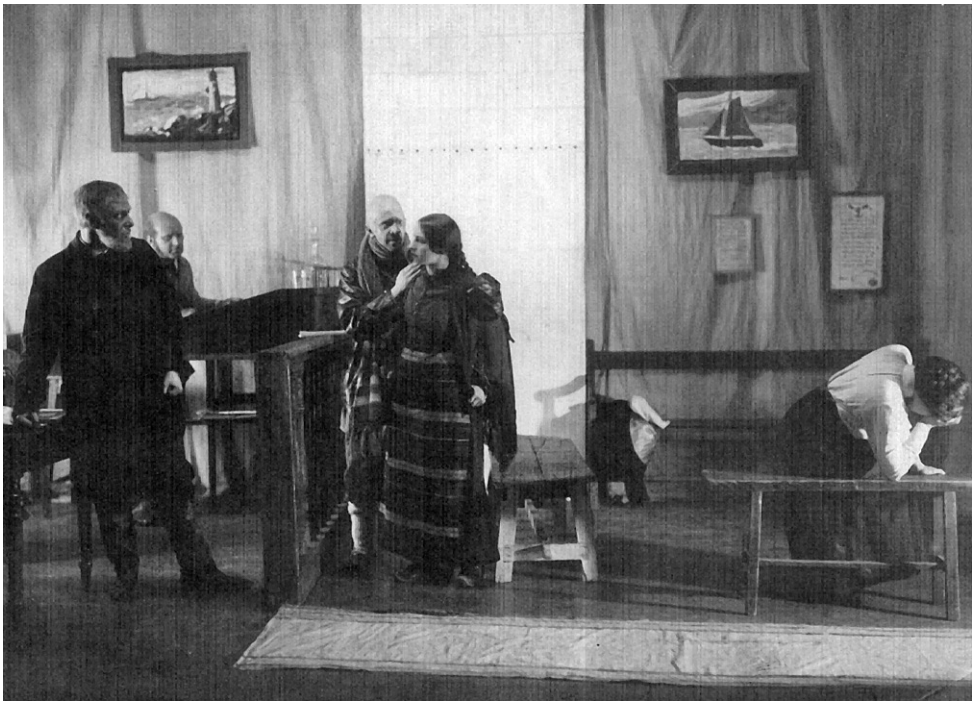
Чехов играл не просто старика, а саму дряхлость – с семенящей походкой, сморщенным безбровым личиком, выцветшими глазками в щелочку, гуммозным носом-картошкой и лысой, неправильной формы головой. Не по размеру большой лысый парик с облачком редких седых волос Чехов натягивал как шапку-ушанку и застегивал под подбородком английской булавкой, не скрывая ее, и даже время от времени любовно поглаживая. Шея Кобуса была замотана старым шарфом, с которым происходила постоянная и разнообразная игра: он закутывался, раскутывался, путался в нем и плакал в этот шарф. Он выглядел древним, но при этом подвижным и доверчивым, как ребенок. Слушая скрипку, Кобус танцевал, сидя на стуле, одновременно лихо и бессильно размахивая руками и головой, будто вспоминая прошедшую молодость. А когда скрипач искал брошенную ему монету – выходил из себя от азарта и волнения, пытаясь ему помочь. Чехов играл Кобуса долго,



1-е действие. *Слева направо:* М.А.Чехов – Кобус, С.В.Гиацинтова – Клементина, Н.Ф.Колин – Дантье

и Алексей Попов вспоминает, как после сотни сыгранных спектаклей актер пытался на ходу изменить надоевший рисунок роли, однажды неожиданно для всех изменив костюм и грим: «Вышел на сцену старик весь в коже – кожаная зюйдвестка на голове, кожаная куртка и тяжелые рыбацкие сапоги вместо шерстяных чулок. Сам – корявый, кряжистый. Казалось, что он сейчас сошел с шаланды, – он еще иногда ловит рыбу и полон промыслового азарта» (Попов, с. 107).

В спектакле, который играли в зале на сотню мест, парадоксальным образом не было камерности, напротив, в нем ощущалась крупность, страстность и серьез. В суровой моряцкой среде действовали сильные и прямые люди, привыкшие к опасности. Сама по себе атмосфера мужественного северного романтизма в театре этих лет не выглядела особенно оригинальной, но в спектакле Первой студии было нечто, на что мгновенно откликнулись зрители, один за другим говорившие о небывалой «искренности», «человечности» и «правдивости» актеров. В архиве театра есть показательное письмо Болеславскому, подписанное безымянным чертежником электромеханического завода, убеждающим режиссера играть «Гибель «Надежды» для рабочих.



4-е действие. *Слева направо:* И.В.Лазарев – Босс, Б.М.Сушкевич – Капс, М.А.Чехов – Кобус, В.В.Соловьева – Ио, С.В.Гиацинтова – Клементина

Он писал: «Правда актерских переживаний в «Гибели «Надежды» так поразила и захватила меня, что временами мне становилось страшно за себя, временами – за актеров: начинало казаться, что они в процессе игры сходили с ума, каждый соответственно своей роли. Хотелось крикнуть им: «*Доиграйте*» хоть минуточку так, чтоб это не казалось былью, чтобы чувствовалась *игра*, хотелось даже ударить их, чтобы привести в себя. Я присматривался к публике, кой с кем разговаривал, и мне показалось, что ей, избалованной, а может быть и испорченной театрами, не под силу подлинность переживаний актеров студии, что она давит ее, ищущую вымысла, *игры*».

Молодыми были не только актеры – молодыми было и большинство зрителей в зале. Это общее ощущение молодости добавляло впечатлению от спектакля важную радостную и оптимистическую энергию, иначе поворачивавшую взгляд на драматическую коллизию пьесы. Алексей Дикий вспоминал, что кульминацией спектакля студии был финал его второго акта – сцена ухода в море матросов «Надежды» под хоровое пение «Марсельезы», которое подхватывала за кулисами вся студия – все 35 человек, и эта сила единения захватывала замерший зал (см. Повесть, с. 217).

Именно в этом спектакле возник тот «дух Художественного театра», который сам МХТ в эти годы уже утрачивал, и Станиславский после премьеры, отмечая ее «совершенно исключительный успех», находил «в игре молодых артистов особую, дотоле неведомую нам простоту и углубленность передачи». И относил ее к «работе по «системе» (КС-9, т. 1, с. 435). А Немирович-Данченко писал, что спектакль «внес какую-то особенную радость, внес яркую надежду и точную веру, что в этот день происходили крестины сына или дочери Художественного театра». И через 10 лет вспоминал: «Нам сразу стало ясно, что эта группа молодежи – дитя, кровь от крови и плоть от плоти нашего театра... Нам стало ясно уже с того вечера, что у Художественного театра есть наследник» (цит. по: *Эфрос Н.Е.* Московский Художественный театр. М.-Пг., 1924, с. 400).

Естественно, с Художественным театром студию стали сравнивать с первого ее спектакля: кто-то писал, что такой блестящий ансамбль не всегда увидишь и на сцене МХТ, кто-то, напротив, был недоволен, что видит точные копии художественников. Но с первого же спектакля, как считал Алексей Дикий, началось и стремление студии к отделению, «ставка на «свой» театр», впервые проявившаяся на первых гастролях в Петербурге, куда «Гибель “Надежды”» была взята вместе со спектаклями «стариков» и где она имела большой успех, «из внутренней студийной работы прежде времени став публичным спектаклем» (Повесть, с. 229). Впрочем, каким бы ни казался успех первого спектакля студии, известность к ней пришла не после него, а позже.

Д.Годер

«Сверчок на печи»

24 НОЯБРЯ 1914 Г.

«Сверчка на печи» Ч.Диккенса сыграли в Студии МХТ 24 ноября 1914 г. «Вы помните, какие тогда были дни, чем был насыщен воздух. Истекли четыре месяца войны. Уже и глазам близоруким или затуманенным, умам легкомысленным или заугаренным открывалось отчетливо: влеклись мы в некую бездну, в разорение и озверение, обрекаемся гибели. Ширилась и полнела безумно река крови... Лица были хмурые, подергивались углы губ, лежали тени под усталыми глазами. Пока не начался спектакль, перекидывались вопросами, слухами, мнениями. Меньше всего говорили о предстоящем спектакле, о театре. Ясно чувствовалось: собственно, всем здесь не до него, не до искусств и их радостей... И случилось чудо» (*Эфрос Н.* «Сверчок на печи», Пг., 1918, с. 5-7).

Книга Николая Эфроса, посвященная спектаклю, с приложением инсценировки рассказа вышла в 1918 г. К тому времени «Сверчок» уже стал легендой театральной Москвы и эмблемой Первой студии. Описывая состояние зрителей, пришедших на спектакль, Эфрос описывал уже и сам спектакль, во многом сотканный из воздуха «тех дней». В театральной Москве 1914 г., кажется, не было человека, который не написал бы о «Сверчке», о его атмосфере уюта, дома, как воздух потребного залу, о том, как он успокаивал нервы. Сложно отделить, что в восприятии спектакля шло от его внутренних достоинств, а что от времени. Как в химической реакции, соприкосновение воздуха с материей спектакля давало новую субстанцию.

Режиссером спектакля значился Б.М.Сушкевич. Руководил постановкой Леопольд Сулержицкий. Имя К.С.Станиславского в программке не упоминалось – формально он над спектаклем не работал. Но родство Станиславского со спектаклем ни у кого сомнения не вызывало, и сам Станиславский включал «Сверчка» в свою жизнь в искусстве. «Сверчок» выражал те этические и художественные принципы, на которых студия основывалась, доказывал успех системы. «В этом спектакле, может быть впервые, зазвучали те глубокие сердечные нотки сверхсознательного чувства, в той мере и в том виде, в каких они мерещились мне тогда» (КС-9, т. 1, с. 436).

Сравнение «Сверчка» с «Чайкой» напрашивалось само собой. «Сверчок» для Первой студии – то же, что «Чайка» для Московского Художественного театра», – писал Станиславский в «Моей жизни в искусстве». В «Сверчке»



2-е действие. В.В.Соловьева – Берта, М.А.Чехов – Калеб. 1914

студия обретала черты самостоятельной труппы, «слаженной, знающей, что такое художественное единство спектакля и как достигается ансамбль», – писал Эфрос («Чайка» и «Сверчок». – «Театр и музыка», 1923, № 4, с. 523). «Сверчок» оправдывал саму идею студии, какой она замышлялась Станиславским и Сулержицким: «духовный орден», «культурный оазис». Рассказ Диккенса был созвучен «всему тому, чем жил Сулержицкий». «Мы выбрали «Сверчка на печи». Сулержицкий вложил все свое сердце в эту работу. Он потратил много высоких чувств, душевных сил, согревающей веры на актеров, пока они буквально не заразились его теплом – что и сделало этот спектакль необыкновенно душевным и трогательным» (цит. по: «My life in art», 1924, p. 539).

Сулержицкий заражал не речами и показами, а тем, что сам превращался на время репетиций в диккенсовский тип. Михаил Чехов вспоминал: «Вот он сидит на низеньком трехногом стульчике перед своей слепой дочерью Бертой и поет ей веселую песенку. Слеза бежит по его щеке. Рука сжимает кисть с красной, веселой краской, спина согнулась, шея вытянулась, как у испуганного цыпленка. Песенка кончена, слепая Берта смеется, смеется и Сулер – Калеб, украдкой вытирая мокрую щеку. На щеке остается большое

пятно от тряпки, пропитанной красками. Я смотрю на Сулера, и в душе моей растет и крепнет то, что нельзя выразить никакими словами, – я знаю, что *сыграю Калеба*, я уже люблю его (и Сулера) всем существом, всем сердцем» (МЧ, т. 1, с. 161-162).

Для Сулержицкого христианские, религиозные темы прощения и примирения в спектакле были главными. С них и начинали. Е.Б.Вахтангов вспоминал слова Сулержицкого на первой репетиции: «Я не знаю, может быть, к «Сверчку» нужен особый подход, может быть, нужно начать репетиции не так, как всегда делали, может быть, лучше пойти сейчас в Страстной монастырь, постоять там молча, прийти сюда, затопить камин, сесть вокруг всем вместе и при свече читать Евангелие» (Вахтангов, с. 154). То, что «Сверчок» – «Рождественский рассказ», воспринимали буквально. К «Сверчку» шли от темы Рождества и библейских историй.

В первой сцене две женщины – Мэри и Тилли – склонялись над колыбелью младенца: почти как на рождественской открытке. Под звук тихой мелодии, в которой отчетливо можно было различить сверчка, в красноватом отблеске тлеющих в камине углей появлялся Чтец (Борис Сушкевич) и нашептывал пролог рассказа. Музыка стихала, Чтец исчезал. Раздвигавшийся занавес студии открывал маленькую уютную комнату с камином, часами на стене и клеткой для птиц. Фигура Чтеца, опробованная в «Братьях Карамазовых», в «Сверчке» имела дополнительный смысл. Она превращала спектакль в «домашнее чтение» у камина. Для многих в зале и на сцене Диккенс входил в круг домашнего чтения. (В конце 1860-х гг. «Сверчок» печатался с продолжением в трех номерах «Семейных вечеров». Чехов, рассказывая о том, как играл Калеба, вспоминал и о том, как дома ребенком разыгрывал сцены из Диккенса. О домашних изданиях Диккенса, их запахе, о мелком шрифте и грациозных и забавных гравюрах, о том, как их читала мать, вспоминали многие писавшие о спектакле. «Пальцы листают страницы: как счастлив был этот Дэвид Коперфильд». – *Крашенинников Н.* Студия и сверчок. – «Рампа и жизнь», 1914, 30 ноября, с. 6-7.)

Пространство студии на 150 человек усиливало ощущение домашнего чтения, семейного вечера. Сцена была на уровне зала, казалось, ничем от него не отделялась. По первоначальному замыслу Сушкевича камин со сверчком должен был быть расположен в зале. «Сидишь не в театре – дома», – умилялся критик. Борис Сушкевич – немного тучный, в викторианском костюме, был не столько персонажем «От автора», сколько «От читателя» – рассказывал диккенсовскую историю в гостиной семейного дома.

Ассоциации с книгой возникали и у участников студии. «Серенький, как мышь (Миша утверждал, что грим ему приснился), встрепанный, съежившийся

от холода, в парусиновом ветхом пальто и сам ветхий, Калеб словно вылез из томика Диккенса и пошел шаркающей походкой», – вспоминала Гиацинтова (с. 146). Текльтон, как его играл Вахтангов, «с большим острым носом и выпяченной грудью», также напоминал оживший старинный рисунок из иллюстраций к Диккенсу. Книга с ее запахом и переплетом была вещественным доказательством домашнего быта, семейного вечера, детства, нормальной жизни, которая ушла. Сентиментальность и ностальгия были органически присущи этому спектаклю, как, впрочем, и самому Диккенсу. Спектакль оказывал на зал примерно то же воздействие, которое в «Рождественской песне» Диккенса оказывал дух Марли на Скруджа – вел в прошлое, заставлял вспоминать детство.



М.А.Успенская – Тилли, М.А.Дурасова – Мери, Г.М.Хмара – Джон

Спектакль создавал иллюзии жизни, которой уже не было. В «Сверчке» жизнь воспроизводилась не как реальность, но как мираж, сон. Диккенс определял рассказ как «сказку о доме». Для студии были важны оба слова – «дом» и «сказка».

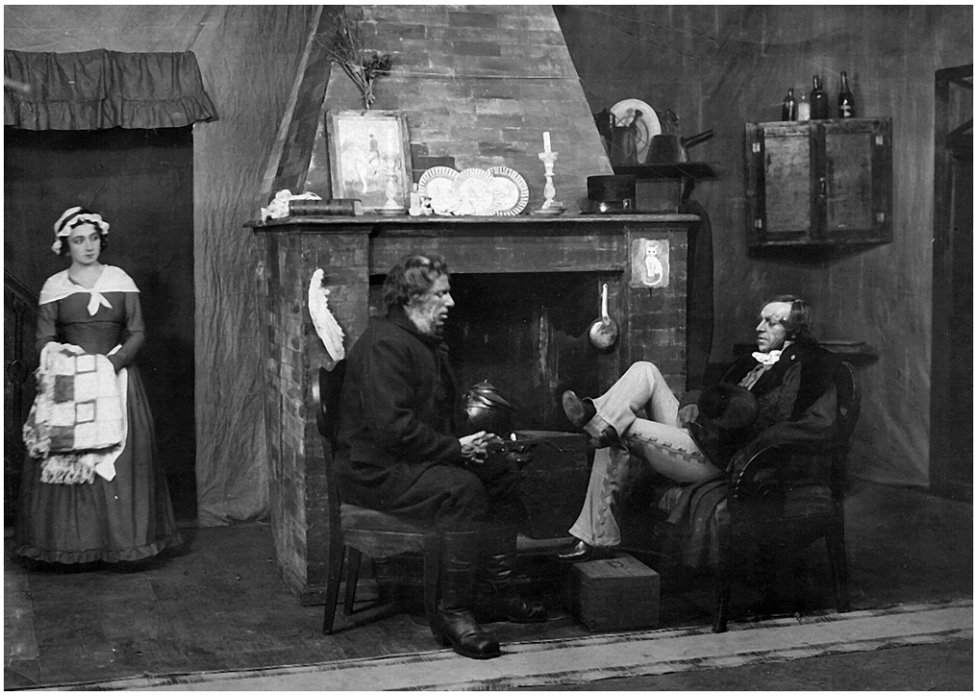
Атмосфера сказочности поддерживалась всеми театральными средствами. (Во многом «Сверчок» перекликался с «Синей птицей», в работе над которой в свой час участвовал Сулержицкий.) Психологический реализм и фантастичность не противоречили друг другу, а оттеняли друг друга. Психологический реализм только подчеркивал фантастичность происходящего. «Я не много знаю примеров такого полного слияния на сцене начал реалистического и фантастического, как здесь», – писал А.Н.Бенуа («Речь», 1915, 24 февраля). Реальные и условные предметы счастливо соседствовали: хлеб и ветчина были настоящие, чайник наполняли чистой водой каждый вечер, а тарелки и кружки были нарисованными. Чайник, как и голландские часы, были предметами одушевленными – как одушевленными были предметы в «Синей птице», – одушевленными самим спектаклем, в первую очередь.

Всеволод Мейерхольд театральной условности не замечал и в статье, подписанной Доктором Дапертутто, сердился, сравнивал театр с женихом из го-

голевской «Женитьбы», подсматривающим в замочную скважину; настаивал на том, что чудеса и волшебство не совместимы с реалистичным изображением камина. Но для студии, как и для Станиславского, было важно именно то, что Сверчок и Фея появляются из этого обыкновенного камина и что волшебство творит не маг, не доктор Дапертутто, а Калеб, который создает другую реальность для слепой дочери. Близость зала и сцены, о которой писал Мейерхольд, была обманчивой. Несмотря на физическое сближение, расстояние между сценой и залом было огромным – в целую жизнь. В отличие от ранних спектаклей МХТ, где театр воспроизводил жизнь своих зрителей на сцене, входил в их дома и души, «Сверчок на печи» создавал жизнь иную, отдельную от зрительного зала, зрители в нее стремились, но попасть не могли. «Так бы и хотелось сидеть за их столом и слушать, как Джон с Малюткой хохочут по пустякам», – признавалась профессиональная революционерка Вера Засулич (ГЦТМ, 538.43, л. 1).

Мир спектакля был узнаваем, но войти в него было нельзя, как нельзя выпить из кружки, нарисованной на картоне, или войти в дверь, нарисованную на холсте. В нее нельзя было войти хотя бы уже потому, что жизнь эта была идиллией, утопией, Англией. Не Англией Оливера Твиста, а Англией эксцентричного джентльмена, которого на капустнике Художественного театра изображал Сулержицкий, отправляясь в полет на луну на пушечном ядре. «Все было очень английским, но не по-английски благостным, это был тонкий и умный перевод английского быта на чисто русское понимание» (Шверубович, с. 118). Англия в русском сознании 10-х гг. ассоциировалась с убежищем, уединением, идиллией, с «непереводимым английским «home», как писал русский переводчик Шекспира о Диккенсе. Английскость значила «достоинство», «честь», «смелость», «мужественность». Об этих качествах писал Леонид Андреев в своей статье об Англии, опубликованной в «Биржевых ведомостях» в 1916 г. В переводе, опубликованном в приложении к газете «Times», статья Андреева называлась «God Save England». Культ Англии как утопии возникал в моменты социальных катаклизмов в России. Англия была антиподом России, и в этом смысле «Сверчок» был английским спектаклем.

Параллельно с работой над «Сверчком» в МХТ репетировали «Бесов» Достоевского (Михаил Чехов был занят в массовой сцене). Сам факт того, что театр взялся за еще один, после «Братьев Карамазовых», роман Достоевского вызвал гнев Горького, разразившегося статьей «О “карамазовщине”». «Сверчок» не только противостоял «Бесам», но был противоядием тому нигилизму и душевному надрыву, о которых писал Горький. Об атмосфере безумия и нервного возбуждения, охвативших всех в 10-е гг., писала и Софья Гиацинтова в своих мемуарах; вспоминала многочисленные убийства и само-



4-е действие. М.А.Дурасова – Мери, Г.М.Хмара – Джон, Е.Б.Вахтангов – Текльтон. 1914

убийства, совершенные в Москве на почве ревности. Гиацинтова в спектакле студии играла Фею. По роли она появлялась в ту минуту, когда рука Джона тянулась к ружью; убеждала Джона в невиновности жены. В такую минуту появился и сам спектакль. «Ни одна проповедь, ни одна мистерия не казалась мне в те времена такой впечатляющей, такой активно изменяющей, так перестраивающей нравственный строй человека, как этот прекрасный спектакль», – писал Шверубович (Шверубович, с. 119).

Не то чтобы чувства ревности, страдания, безумия, которое застилает глаза, были незнакомы персонажам Диккенса. Почва для трагедии ревности в рассказе Диккенса есть. Текльтон пытается убедить Джона, что жена изменяет ему, показывает, как она разговаривает с молодым красивым незнакомцем, переодетым стариком. Джон убеждает себя, что жена изменила, чуть не совершает трагическую ошибку, но в последний момент любовь и разум берут верх. Слово «чуть» несколько раз возникает в рассказе: Джон «чуть» не убивает Мэри, Калеб «чуть» не теряет сына. В конце Мэри говорит Джону что «чуть- чуть» не сказала ему то, что вертелось на языке, что вначале любила не так крепко, как теперь. «Чуть» – не менее важно, чем «вдруг» у Достоевского. Несчастье у Достоевского приходит «вдруг» в тот момент, когда «чуть» не

происходит что-то хорошее. У Диккенса беда «чуть» не приходит, но в последнюю минуту происходит что-то хорошее.

Достоевский был для студии и в особенности для Михаила Чехова куда более органичным автором, нежели Диккенс. Диккенс восполнял те качества, которые в природе студийцев отсутствовали, как отсутствовали они и в природе самого Горького, который плакал на спектакле. В репертуаре студии и МХАТ 2-го «Сверчок» был, скорее, исключением. Ему предшествовала постановка пьесы Гауптмана «Праздник мира»; за ним следовал «Потоп». История распада семьи («Праздник мира»), которая собирается на Рождество, в постановке Вахтангова была противоположна «Сверчку» с его темой смирения и примирения. Почти никто из актеров не мог извлечь из личной памяти чувств ощущения семьи, любви, прощения, которые были в «Сверчке». Вот отрывок из автобиографического наброска Вахтангова: «Да ведь это черт знает на что похоже. Ведь так нельзя жить. Где же семья?.. Где очаг и прочие прелести?.. Э, да не все ли равно... Ну их!» – и он тоже идет в свою комнату и, закурив папиросу, кидается на кровать» (Вахтангов, с. 41).

В Текльтоне можно было различить черты отца Вахтангова, как описывала его Н.М.Вахтангова: «...высокий, представительный мужчина с серыми глазами и довольно светлыми волосами, всегда тщательно одетый. По праздникам он носил цилиндр. Один вид его внушал страх чиновникам и рабочим на фабрике» (там же, с. 52). Михаил Чехов вспоминал, как непохож был Текльтон в показе Сулержицкого на того, каким играл его Вахтангов. «Он [Сулер] не может изображать злых и отрицательных людей без того, чтобы они не были смешны... Текльтон Сулера смешон в его злобности, но Вахтангов играет Текльтона без юмора. Он действительно зол и жесток» (МЧ, т. 1, с. 162).

Сам Чехов, по точному замечанию П.А.Маркова, на первый взгляд был создан для Достоевского, в своих ролях прикасался к темам и идеям Достоевского. Надрыв был и в роли Калеба. «Вдруг Калеб неосторожно сказал Берте про красивые глаза кукол. Она тихо вскрикнула, а его будто отбросило в дальний угол, и он зарыдал там сдержанно, надсадно» (Гиацинтова, с. 147). Чехов утверждал, что в роли Калеба многое шло от матери. Валентин Смышляев описывал Наталью Александровну как женщину «эгоистичную» и «деспотичную». Мать сыграла важную роль в разводе Чехова. Хороший любящий отец в роли Калеба, в жизни Чехов не видел дочь много лет.

Если в «Сверчке» были и доброта и душевная уравновешенность, то шли они не изнутри, а извне – от Диккенса. Потому этот спектакль так и нужен был Сулержицкому, который искал в диккенсовском рассказе противодействия общей апатии и собственному почти религиозному одиночеству. «Студия, – как мне это совсем чуждо сейчас, как все это далеко от моей души.



1-е действие. О.П.Ключарева – Тилли, М.А.Дурасова – Мери, В.В.Готовцев – Джон. 1920-е гг.

Ведь все-таки то, что еще как-нибудь дает возможность заниматься мне театром, это стремление жить теми чувствами, которыми пропитан «Сверчок», это любовь к людям, к обиженным, к правде божьей», – делился Сулержицкий с Дурасовой (Сулержицкий, с. 504). В письмах Сулержицкого цитаты из Достоевского легко узнаваемы и, возможно, сознательны, в особенности слова о страдании детей и о том, что «если бы даже не было этого океана горя на земле, если бы был только один этот мальчик, замерзающий в сенях, умирающий в отчаянии одиночества, в темном углу, один замерзающий, всхлипывающий в предсмертном сне... *то и тогда уже невозможны ни гармония, ни бог»* (там же, с. 497). «Сверчок» на вопросы Карамазовых не отвечал, но призывал их не поддаваться и «билетик» не возвращать.

Он был антитезой Достоевскому и миру «бесов», которые приходили к власти в России. Неудивительно, что Ленину спектакль не просто не понравился, но взбесил его. По воспоминаниям Н.К.Крупской, Ленина раздражала «мелкобуржуазная сентиментальность Диккенса». Когда Калеб заговорил с дочерью, вождь не сдержался, встал и вышел с середины акта. Но в 1922 г. такая реакция первого лица государства еще не приводила к снятию спектакля. «Сверчка» продолжали играть, за него держались как за талисман или камертон тех чувств, с которыми зарождалась Студия. К «Сверчку» от-

носились как к живому, отмечали его дни рождения. К десятилетию студии он прошел 500 раз. Несмотря на «привкус буржуазной морали, утверждающей мещанское благополучие», «Сверчка» и МХАТ 2-й соглашались простить за его «внутренне убедительную и внутренне оправданную театральность». Критик отмечал изменения в спектакле: он становился менее камерным, более открыто театральным.

«В студии запоминалось мурлыканье сверчка и кипение чайника, и вообще веяло в Студии настроением от воссоздания мира вещей, самую душу которых так чутко передавала постановка. А здесь необыкновенно выпукло стал рисоваться тот маскарад, к которому прибег у Диккенса «неизвестный господин с седой бородой»... Чеховский Калеб набирал трагическую силу. Исполнение Чехова, в котором раньше преобладали подробности чисто физиологического порядка (так передавались им черты дряхлости и старости), – насыщено теперь такой глубокой человечностью, поистине потрясающая сила передачи которой заглушает прежнюю натуралистичность подхода к роли» (*Соболев Ю.* О чем поет Сверчок. – «Театр и музыка», 1922, № 11, с. 239). Спектакль, сотканный из воздуха 1914 г., менялся вместе с воздухом.

После 600-го спектакля 5 сентября 1926 г. Михаил Загорский, критик жесткий и умный, радовался тому, что актеры МХАТ 2-го «разучились играть «Сверчка». Куда было бы хуже, пишет Загорский, если бы «Сверчок» их как- то волновал и трогал: «Да, его играют, какая-то публика все еще смотрит его, но дух живой отлетел давно уже от этого спектакля». Вся эта, по словам Загорского, «чирикающая психологичность и ангельская доброта, вся эта проповедь примирения «добрых» со «злыми», вся эта наивная и подслеповатая «человечность» – все это могло умилять когда-то, но не вязалось с новым временем столкновения общественных сил» (О чем «верещал» Сверчок в 600-й раз. – НЗ, 1926, № 37, с. 4). Слова «добро», «зло», «человечность» Загорский берет в кавычки как понятия, новой эпохе чуждые.

«Сверчок» продолжал идти часто (по 20-30 за сезон) и с успехом (занавес давали иногда по 10 раз). Сразу после 1929 года, года Великого перелома, частота представлений снижается. В сезон 1929/30 г. спектакль идет 10 раз. В сезон 1930/31 г. – 9. 13 ноября 1930 г. перед спектаклем выступает директор театра Г.Г.Александров с лекцией «О раскрытии контрреволюционной организации». Но в сезон 1933/34 г., когда из репертуара постепенно уходят «Гибель “Надежды”» и «Потоп», «Сверчок на печи» идет 41 раз. В июле на гастролях в Одессе играют для целевой аудитории ОГПУ. Спектакль выдержал более 800 представлений. Последний раз он шел 30 января 1936 г. До закрытия театра оставалось меньше месяца.

А.Островский

«Потоп»

14 ДЕКАБРЯ 1915 Г.

Пьеса шведского писателя Ю.-Х.Бергера «Потоп», фигурировавшая в репертуарных планах Художественного театра еще в 1907 г., принадлежала к разряду обличающих нравы капиталистического общества того времени и была для российского зрителя чуть ли не первой вестью об Америке. В 1915 г., несмотря на налет морализаторства и поверхностной сентиментальности, драматургический материал показался дающим основания для работы в Первой студии, параллельно с диккенсовским «Сверчком на печи». Тема совместного, бок о бок, проживания и переживания жизни в ее внешней катастрофичности всерьез волновали студийцев.

Джон Рид, посетивший спектакль, сожалел, что американский зритель почему-то не знает этой пьесы – но для молодых русских актеров обличительный ее смысл вряд ли был существен. Не задумывались они и над блоковским пророчеством: «Россия – новая Америка». Колорит американского бара, где по замыслу постановщика в глаза бросается «сплошное золото зубов», а люди выглядят погрязшими в болоте лжи, подлости и жадности, оказывался нужен лишь для того, чтобы Вахтангов выразил свою жажду жизни и горечь от ее жестокой переломности. Сулержицкий же – вселил в участников спектакля надежду добра и братства, а Михаил Чехов в роли Фрэзера – продемонстрировал немыслимо уморительную пластику цапли, высоко выбрасывающей ноги, готовые вновь безнадежно увязнуть в трясине (см. Попов, с. 107).

Успех спектакля, впоследствии вошедшего в репертуар МХАТ 2-го, был «неслыханный» (М.О.Кнебель) и во многом обязанный именно чеховскому исполнению. Казалось бы, у зрителя не было никаких оснований рыдать над судьбой биржевого маклера, презираемого всеми неудачника, обожающего, в свою очередь, оскорблять и унижать «счастливчиков». После премьеры 14 декабря 1915 г. в «Русском слове» отмечалось, что Чехов вообще «играет человека совсем не теми приемами, которые преемственно выработала для изображения этого типа сцена. Его интонации, позы, движения были так свежи, серьезно-комически». Вахтангов же в «Книге впечатлений» после спектакля с некоторым недовольством отмечает, что у Чехова «помимо его воли получается фарс» (Вахтангов, с. 151). Но в основном в отзывах прохо-

дят свидетельства о *трагическом разоблачении*, неожиданности душевной вибрации актера, при явно фарсовом обличии. Фатоватость «мелко-клетчатого» костюма, взгляд из-под пенсне; что-то шулерское, авантюристически- нечистоплотное, «подло оптимистическое» (Бирман, с. 133) отстаивало свое право на жизнь в этом спектакле, как известно, необыкновенно понравившемуся Ленину (в отличие от диккенсовского «Сверчка»).

В процессе репетиций художественные задачи скрещивались: комизм, на грани гомерического хохота, вдруг возникал из трагедийного тона, нарочито акцентируемого. «Репетиция» всеобщей гибели со счастливым исходом в финале выворачивала наизнанку привычное и бытовое. Героям давался последний, неожиданно счастливый шанс быть людьми, а потом он безжалостно отнимался, когда угроза потопа отступала.

Вахтанговым пробовалась резкость жеста и интонации человека в «экстремальной ситуации», жесткость чувств. Заостренность бытового поведения помогала прочувствовать трагически хрупкую идиллию человеческих взаимоотношений в современном мире. На сцене сходились вахтанговская «звонкая и пронзительная нота», «остранение» и обнажение духовного зерна образа – и сулеровская тема «оправдания человека», очищения его через любовь к другому (П.А.Марков).

Из области подсознательного потом вдруг, на публике, возник у Чехова еврейский акцент его Фрэзера, потом произошел совершенно реальный побег актера со спектакля 13 декабря 1917 г. – при виде небольшой толпы на площади, увиденной из театрального окошка.

В спектакле существовала опасная грань психологического самомучительства и этического оправдания человека. Запоминался «рваный ритм» Чехова – Фрэзера: переход в бешенство через раздражение, панические метания в момент опасности и глубокая внутренняя тишина перед лицом смерти. Писали о «патологичности» чеховской игры («патологическое» к концу 20-х – уже идеологический ярлык): ходит на согнутых ногах, с выкатившимися глазами, наталкивается на мебель, вспыхивает далеко не праведным гневом. Редкие облезлые волосы разделены на облизанный пробор. Пенсне неприятно дрожит на носу. В раздражении Фрэзер дрался, словно девчонка. Слов не договаривал или, наоборот, долго назло «дразнился», повторяя их. Неожиданно растрогавшись, плакал, хныкал, впадает в нелепый восторг. «В измученном американском спекулянте неожиданно жила девочкина душа» – и вот тогда-то и «оказывалось, что Фрэзер прекрасен, что Фрэзер отличен», он даже романтичен, как «герой благородной поэмы» (Марков, т. 1, с. 402, 401).

По ходу времени спектакль мог утрачивать свои неожиданные нервные перепады, изначально присущую ему слитность групповых эмоций – то сы-



1-е действие. В.С.Смышляев – Чарли, Б.М.Сушкевич – Стрэттон

того безразличия, то нарастающего ужаса, то надежды. Могла расшатываться четко выверенная партитура звука («строгий порядок шумов»): дождь, ветер, надвигающаяся гроза, большой удар грома («гром» ни в коем случае не должен был «трещать»), прорыв плотины, тревожные гудки и их затихание (запись В.Попова, сетующего в книге протоколов спектаклей 1927/28 г. на случайный характер шумов. – ГЦТМ, 538.27, л. 243). Но суть рассказанной истории театр бережно сохранял, как и сам предметный мир спектакля, который с легкостью был перенесен со студийной на «большую» сцену: телефонный аппарат, пальма, оконный витраж, просвечивающий солнцем. В 1924 г. «Потоп» исполнялся в пользу пострадавших от наводнения ленинградцев, еще раз обнаружив, как вклинивается в жизнь сюжет Ноева ковчега.

Среди хирургической чистоты белых стульев, афишно-ярких пятен и надписей и стеклянных полок с экзотическими бутылками пива и шампанского (мебель со временем приходилось подбивать, подкрашивать) собирались постоянные посетители, лениво перебрасываясь репликами и почитывая прессу (старые газеты и журналы выписывались из Американского консульства). Богач и циник Бир, адвокат О'Нейль, проститутка Лицци, чернокожий слуга Чарли в белом галстуке и перчатках – все они в момент опасности оказывались беззащитны, каждый открыт по-своему. Драматизм взаимоотношений нарастал вплоть до финала акта, когда по бару рука об



3-е действие. *Слева направо:* Б.М.Сушкевич – Стрэттон, Е.Б.Вахтангов – Фрэзер, В.С.Смышляев – Чарли, Г.М.Хмара – О'Нейль

руку начинала двигаться людская процессия с зажженными свечами (в пьесе действующие лица обходят бар в модном кекуоке: автор писал комедию). Это трагикомическое шествие идущих на смерть под мелодию, сочиненную самим Вахтанговым (он, в отличие от Чехова, играл Фрэзера суше, беспощаднее и безнадежнее), создавало атмосферу, которую Кнебель назвала *неожиданно прекрасной*. Актеры выражали «чрезвычайное в человеке», в то же время заставляя людей в зале «как братья возлюбить друг друга».

Считается, что «сулеровским» был 2-й акт, где персонажи вели свои партии через покаяние. «Все очистились. Все правдивы. Человеческое всплыло. Крабы, спруты, морские чудовища, налипшие на человека, отлепились. Человек очистился через любовь к человеку. Умрем вместе. Взявшись за руки. Души открыты» (Вахтангов, с. 138). В 3-м акте доминировала «вахтанговская» тема возвращения на круги своя, звучавшая сквозь немоту прощального жеста. Тут был необходим и оправдан безмолвный уход Лицци – Пыжовой. Вахтангов в работе с актрисой тщательно изгонял из роли чувствительность и трогательность темы «падшей женщины». За нежеланием произносить последнее слово стояло осознание того, что возвращение к любви возможно лишь на пороге смерти. Итог этот был трагичен и трезв: мир людей – мертв. «Я пристально, холодно и даже как-то весело, ни на ком не останавливаясь, оглядывала всех ... потом делала резкий, отчаянный и по- своему шикарный жест, как бы ставя на происшедшем здесь точку, и в особой, уличной манере присвистнув, уходила на улицу...» (Призвание, с. 58).

Из спектаклей Первой студии «Потоп» был одним из наиболее исполняемых, уступая пальму первенства лишь «Гибели "Надежды"» и «Сверчку». 24 июня 1933 г. состоялось последнее, 577 представление.

В ноябре 1930 г. перед спектаклем показывалась героическая интермедия «Перекоп» (текст был смонтирован Ю.В.Соболевым, исполнители – И.Н.Бер-

сенев, А.И.Чебан, С.В.Попов, А.И.Благонравов и курсанты школы ВЦИК) о событиях на Крымском перешейке: «...бурное море ринулось на полки. Сзади наступало море, впереди – огненная завеса. Снарядили защитный вал, остановили воду... В Крым вошли наши полки, быстрее ветра погнали Врангеля и сбросили его в море» (ГЦТМ, 538.32).

Подобные картины-чтения предваряли и другие спектакли: зафиксированы случаи с представлением «Хижины дяди Тома», «Петра I» и др. Политика тут единилась с требованиями новой эстетики. Отменялось доверие к человеческому жесту и эмоции, явной или скрытой. Текст «вставок»-прологов подавался в зрительный зал по принципам создания «новой эпики». Материя спектакля сопротивлялась и держалась.

Изначальной задачей «Потопа» было собирание растерянной лирической души человека. «Пьеса Бергера, дающая материал для обостренной сатиры на капиталистическую Америку, превратилась в толковании Первой студии в апофеоз лирической любви и самопожертвования» (Алперс, с. 12). И было время, когда Станиславский, присутствовавший на премьере, «казался счастливым, радуясь победе своих учеников. И действительно, это была победа» («Театр», 1915, 15 декабря).

С.Васильева

«12-я ночь»

25 ДЕКАБРЯ 1917 Г.

Рецензии на спектакль были выдержаны в едином тоне. «На закате страшного года, ужасы которого давно отогнали от нас возможность наслаждаться чистой радостью веселой шутки, судьба неожиданно подарила несколькими часами, уводящими от грозной действительности и дарующими то, казалось бы, навсегда отлетевшее чувство непосредственного, очаровательного, легкого и светлого веселья, которое – вот уже сколько месяцев! – не переживается зрителями театральных представлений...

Мы, театральная публика, усталые, умученные, с издерганными нервами, израненными душами и омраченными сердцами, мы перестали радоваться, отучились смеяться. И напрасно антрепренеры бесчисленных «миниатюр» и режиссеры театров «легкого» репертуара стараются вернуть нам утраченную радость...

И вдруг – милое чудо! Мы радуемся, мы заражены этим буйным весельем, столь щедро льющимся со сцены...» («Рампа и жизнь», 1918, № 2/3).

Ю.В.Соболев обычно писал сдержанно, цитируемая статья для него не характерна. Он допускает ошибки: пишет, что комедия дана без купюр, тогда как купюр множество; заверяет, что «очаровательная любовная декламация» так же ярка, как буффонада (Михаил Кузмин в своем отзыве в «Жизни искусства» осудит: Шекспиру-поэту в спектакле слова не предоставили). Он сам смущен: «Мне очень не хочется, чтобы мои слова о спектакле Студии показались экзальтированной и неумеренной похвалой».

Профессионал, захваченный собственной эмоцией, рисковал недослышать в спектакле его важнейшее. Но вот в чем Соболев безошибочен: «12-я ночь» была воспринята студией «от мудрого своего патрона, от благородного своего учителя К.С.Станиславского. И мы видели, какой радостью светилось его лицо и как весело он смеялся вместе с нами на представлении».

«12-я ночь» – любимая пьеса Станиславского.

Станиславскому было двадцать два, когда ее играли в Москве мейнингенцы в их первый приезд (1885). Во время их следующих гастролей (1890) он в особых тетрадях конспектировал режиссерский текст спектаклей. Потом появятся тетради, где будут наброски уже его собственного режиссерского текста: осенью 1897 г. К.С. готовит постановку в Обществе искусства и ли-

тературы, себе назначив Мальволио. Сохранился режиссерский экземпляр – увлечение праздничным, игровым, музыкальным началом комедии здесь так же очевидно, как увлечение материей быта, его курьезами и реалиями.

Незадолго до того К.С. ставил в Обществе другую комедию Шекспира «Много шума из ничего». Предметы там были сами по себе праздничны или шуточны – гирлянды, цветы, фрукты, кубки, которые подают вернувшимся из похода победителям, лавры на их шлемах, веера и маски, дымящиеся блюда пира, а еще зеркальце, гребешок, склянка духов у влюбившегося «грубого рыцаря». В «12-й ночи» к кубкам и перстням, потеснив их, режиссер присоединяет ивовые корзины, «пакеты с рынка», метлу, которой при случае фехтуют.

Премьеру «12-й ночи» в Обществе сыграли 17 декабря 1897 г. (прошло полгода со встречи в «Славянском базаре»). Число счастливое – 17 декабря, год спустя, состоится премьера «Чайки» в МХТ. Постановку в Обществе хвалили взахлеб (только удивились, что Мальволио становится жалко).

Станиславский любил память об этой работе, хотя при переносе в афишу МХТ спектакль с новыми исполнителями (Виола – Книппер, Мальволио – Мейерхольд) пришлось поскорей снять. Про мизерные 140 рублей сбора Константину Сергеевичу еще помянут, все же «Двенадцатую ночь» он предлагал всякий раз, заходила ли речь о филиальном отделении или о сепаратных пробах младших. Немирович-Данченко пожимал плечами: «У Вас это милое воспоминание юности, с которым Вы не можете расстаться» (НД-4, т. 2, с. 24-25).

Стоит спросить, что же неизменно влекло Станиславского к радостной пьесе, фабулу которой завязывают буря и тоска по умершему брату. Кораблекрушение в «12-й ночи» – не обманка, созданная волшебством Просперо, судно погибло. Юный брат, по которому носит траур Оливия, умер в самом деле. Но комедия быстра, трогательна, горяча, она грубит и полна любви, она неотменяема – как, по убеждению одного из ее персонажей, неотменяемы вино и пышки.

Впрочем, в планы Первой студии «12-я ночь» вошла без подсказов Станиславского. Участники работы сбиваются в датировках. Сушкевичу помнилось, будто начали тотчас после «Сверчка», то есть в зиму 1914/15 г.; другим кажется, будто в 1916-м. Но согласны в том, что начали сами, строили спектакль в лирических тонах, запутались, решились показать Станиславскому. К.С. налетел, камня на камне не оставил, все сделал по-своему (см. О Станиславском. М., 1948, с. 372). В воспоминаниях все прокрасилось восторгом, в самый же момент тянуло оспорить. Вахтангов, занятый сумрачным «Росмерсхольмом», от «12-й ночи» был далек, со стороны ему представлялось: «К.С. накрутил

такого, что страшно. Будет красиво и импозантно, но никчемно и дорого. Уже обошлось 6 тысяч. Это с принципами простоты! «Ничего лишнего, чтобы публика не требовала у нас постановок дорогих и эффектных...». Странный человек К.С.! Кому нужна эта внешность – я никак понять не могу. Играть в этой обстановке будет трудно. Я верю, что спектакль будет внешне очень интересный, успех будет, но шага во внутреннем смысле эта постановка не сделает. И система не выиграет. И лицо Студии затемнится» (письмо от 3 августа 1917 г. – Вахтангов, с. 158).

Если были потрачены тысячи, то разве на костюмы. Как в шекспировском «Глобусе», именно они обозначили праздничность театра. Даже ночной халат Мальволио был роскошный, бархатный, малиновый. В остальном же принцип простоты в студийной работе выдерживался во всем, включая актерскую технику: не гротеск, даже не буффонада, а что-то еще проще – смешное в его домашнем и уличном варианте, смешное самой жизни. Минимум реквизита – только работающий, то есть играющий. На допитую кутилами большую бочку, как на амвон, прыгал враг кутил с суровой речью, проваливался внутрь, продолжал обличение оттуда; бочку катили, он продолжал. Трюк был импровизационный, выдумка Н.Ф.Колина, первого исполнителя Мальволио. В той же картине (винный подвальчик в замке) С.В.Гиацинтова импровизационно обыграла лестницу-«пристановку». Ее Мария, хватившая чуточку лишку, оступилась, сходя, и путалась, вверх или вниз ей теперь надо. Смеялась над собой до упаду – буквально. Силясь подняться, спускалась со ступеньки на ступеньку. Смех ее побеждал. Станиславский, отхохотавшись, велел чуть удлинить лестницу – жалко обрывать сценическую забаву...

На Скобелевской площади, где играла студия, поворотного круга не имели; единый ритм переменчивого действия Станиславский обеспечивал придуманными им занавесами. Картины сменялись, как при перелистывании («листать» можно было и быстро, и помедленней). Голубоватые занавесы двигались (вернее, их двигали – на палках, вручную) то на зрителя, то в глубину, то под углом, отгораживая новое игровое пространство. Можно было принимать занавесы за непроницаемые, можно – за проницаемые. На этом держался юмор сцены в саду (за чтением подкинутого ему письма Мальволио со своей игровой площадки то замечал, то не замечал тех, кто на другой; завязывал и обрывал контакты).

Вахтангов был прав: К.С. в самом деле разворачивал студию в сторону от того, как она виделась публике и как она сама себя до поры понимала.

Студия вырастала в театр с исходной настроенностью на волну боли, вибрирующей в ответ ей. Ее пестуна Сулержицкого сводил с ума мерещившийся



Сцена из спектакля

плач младенцев: «умирают одинокими в мокрых, холодных пеленках». Пришитые номерки: Сулеру так виделось мировое страдание – с номерками на казенной байке. Он просыпался в слезах и знал, отчего слезы. «...И главное оттого плачу, что мало во мне любви ко всем им, так мало любви, что я могу жить среди всего этого и заниматься своими делами, так мало веры и знания, что не могу ничего делать для них и не делаю... ».

Из дневника Сулержицкого на его сороковинах в январе 1917 г. читал Станиславский. Мало было людей, кого Станиславский любил, в ком нуждался больше, чем в Сулержицком, перед кем больше чувствовал себя виноватым. Слушавших потрясло, как он совладал с душившими его слезами (см. в воспоминаниях В.В.Шверубовича, с. 116-117).

Станиславский думал посвятить памяти Сулержицкого своего полковника Ростанева – «защитника идиллии» из готовившегося в МХТ «Села Степанчикова». В эту роль К.С. вкладывал всю душу, всю веру в искусство добра. По легенде, он надеялся: можно так сыграть, что больше не станут стрелять (шла Первая мировая война). Известно, что Ростанева он не сыграл.

Есть рассказ Серафимы Бирман о генеральной репетиции 28 марта 1917 г. «Мизансцена к началу последней картины была построена так, что мне (я играла девицу Перепелицыну) было хорошо видно лицо Станиславского – Ростанева. ... Станиславский плакал. Слезы скатывались по его нагримированным щекам... » (Бирман, с. 59-60). После этого дня К.С. к Ростаневу не возвращался. Месяца через полтора Бирман так же близко видела Станиславского репетирующим «12-ю ночь». Суммировала: «Станиславский работал как поэт жизни и театра. В

союзе с Шекспиром он зажег всех, и спектакль прозвучал славословием бытия... Между сценой и залом возникал веселый, как радуга, мост взаимопонимания, взаимодействия».

Казалось бы, «веселый мост» так же невозможен при душевном состоянии Станиславского, как невозможен в Москве, с бою взятой большевиками (студиец Смышляев большевикам сочувствовал, но и его смущал вид города: «окопы, выбитые окна, изрешечены подъезды пулями, валяется на тротуарах выбитая известка, лужи крови... Сторожа рассказывали, что к нам в театр таскали трупы»). Есть нечто показательное в самом построении ее фразы. Лужи крови и внесенные в театр трупы видела и она. «А премьера «Двенадцатой ночи» состоялась».

Продолжение жизни, радость младой, у гробового входа играющей жизни для Станиславского, как для Пушкина, есть одоление ее, жизни, бедствий. Таков важнейший в искусстве Станиславского мотив. Можно добавить: Станиславский не художник, собственную гармонию противополагающий хаотичности злого мира; он художник, гармонию *находящий, высвобождающий*, зная, что эта гармония в мире объективно заложена.

С этим торжествующе веселым спектаклем Станиславский переводил студию через исторический обвал. В записной книжке, сопутствовавшей его репетиционной работе, он настаивал: «Большое поражение и горе требует еще большей радости при победе. Чем больше поражение, тем должна быть сильнее радость!» Возражал общепринятому: «Веселье всегда выражается в смехе, в улыбочке. Нет, это ошибка. Веселье – это бодрость, темп, интенсивность». Сердился на поэтизированную расслабленность картин у Орсино, втолковывал: «Разница между: 1) играть кислоту бездействия (первая картина «Двенадцатой ночи» – Вырубов); 2) играть энергию искания выхода из положения» (КС, № 796, л. 48, 49, 19).

«12-ю ночь» как режиссер подписывал Б.М.Сушкевич, но это был очень личный спектакль именно самого Станиславского. Не удивляет, что тут играл родной сын К.С. Игорь (одного из придворных), а графиню Оливию (до О.В.Баклановой) – родная племянница Вера (по-семейному Вава, дочь младшего брата К.С. Георгия, которого большевики в Крыму возьмут заложником и расстреляют). Здесь было личным и программным доверие к ходу жизни: горести переживем, радости останутся.

«12-я ночь», как и «Сверчок на печи», до конца останется в репертуаре Первой студии. Она станет первым спектаклем студийцев, который перенесут в Камергерский. Окажется, что идея и атмосфера спектакля на редкость устойчивы, при том, что новым исполнителям вольно будет жить по-своему. Заношенные голубоватые занавесы заменят на гобелены, но принцип легких

быстрых переносов центра игры и внимания сохранят. В.В.Готовцев играл сэра Тоби, конечно, иначе, чем играл эту роль Р.В.Болеславский, но и в его персонаже был узнаваем исходный подсказ (Фальстаф в молодости). Виолу, замкнутую в своей азартности, Е.Г.Сухачева играла строго, как то было ей вообще присуще. О.И.Пыжова, восхищаясь Сухачевой, играла иначе; это была Виола более открытая, более дерзко предлагавшая свои загадки. Когда Виолу играла такой задумчивый мастер, как М.А.Ду- расова, склонная скорей «недоиграть», чем «переиграть», она – как писали о ней – заставляла следить за глубокими струями «подводного течения» роли; в движениях ее была стесненность, радовалась она тихо. Мария, счастливо заладясь у Гиацинтовой с благословения К.С., вариантов не имела (замены бывали случайными). Ее победоносным смехом «12-я ночь» славилась.

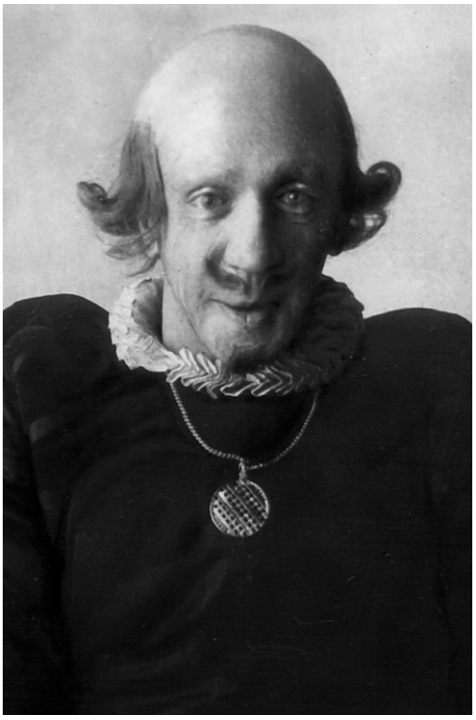


С.В. Гиацинтова – Мария

«12-я ночь» – подобно «Сверчку на печи», подобно «Царю Федору» и «Синей птице» в МХАТ 1-м – была спектаклем «знаковым». С декабря 1917 г. она сопровождала сперва студию, потом МХАТ 2-й как оберег и как напутствие. Свидетельствовала собой возможность «одоления».

На этом можно и остановить, и повернуть рассказ.

Первый исполнитель Мальволио из Советской России уехал в двадцатом году, с 1 августа вводили М.А.Чехова. Он репетировал в мизансцене, найденной с Колиным. От себя сразу же нашел «посадку головы» (это было для него всегда первостепенно). «Голова сидела гордо и в то же время была так нелепо втянута в шею, что казалась комически застрявшей между острыми плечиками, торчавшими кверху. Короткий черный плащик удачно подчеркивал плечи и топорщился, словно глупые крылышки» (Громов, с. 67). Черный колет, черные панталоны и черные чулки, – от этого худые ноги актера становились как спички, и фигура комически бестолково качалась на спичечных ногах.



М.А.Чехов – Мальволио. 1920-1925

Спутник и биограф артиста В.А.Громов, которому принадлежат эти описания, запомнил за стеной в пору репетиций невнятное бормотание, интонации напыщенные, почти величественные. Запомнил поиски смеха: смех человека, очумевшего от внезапно свалившегося на него счастья, от фантастической удачи, от предвкушения вознагражденной страсти. И снова на все лады рыдающее: «Графиня, вы обидели меня, обидели жестоко».

Персонажи Чехова всегда представали «людьми навязчивой идеи». Это опознавалось и в том, как одержим Петербургом Миша в тургеневской «Провинциалке», и в том, как обожает дочь дряхлый игрушечный мастер из «Сверчка», и в мстительности неудачника из «Потопа». Эротическую одержимость Мальволио актер доводил до края. Физиологию сближал с клоунадой.

«Все было в Мальволио Чехова «сверх»!» – описывает Громов (с. 70). – Любовный спазм... Каша во рту. К словам налипали лишние буквы... Графиня – «граф-фы-ня»; счастье – «фща-ся». Мечтая о себе в статусе мужа графини, говорил: «Я завожу свои часы...» – крутил пальцами у низа живота.

Отношения дворецкого с реальностью разлаживались. Чехов как актер этот разлад импровизировал. Иногда в сцене в саду Мальволио невидимые голоса воспринимал снисходя, как отныне полагающийся ему аккомпанемент; иногда выкрик из кустов его пугал и он в панике высоко подбирал полы халата и подол ночной рубашки, комком прижимал их к животу и метался по сцене.

Чехов играл Мальволио как буффон и фарсер. Это не мешало ему предлагать в Мальволио вариацию все более занимавших его тем.

Чехов получил непрошенный ввод в «12-ю ночь», когда был захвачен перспективой «Эрика XIV» (см. МЧ, т. 1, с. 290). Мальволио он сыграет раньше. Готовил его, находясь в поле работы с Вахтанговым.

«Человеком, потерявшим себя» назовет Марков короля Эрика, как его

сыграл Чехов. Мальволио – спичечный и гротескный – у Чехова тоже человек, потерявший себя. Вышибленный, разладивший дистанции. Сбитый с дистанции, он беззащитен. Тем более беззащитен, что гадок. Очень гадок и совсем беззащитен. Роль обретала обертоны страха, боли. «Графиня, я обижен вами жестоко»...

Не разрушая мизансцены, Чехов отходил и от образа, какой давал Колин, и от эстетики, в которой этот образ был создан.

Нет данных, что Станиславский бывал на репетициях ввода. В первый раз своего Мальволио Чехов показал 3 октября. В зале запомнили хохочущего Шаляпина, Станиславского не видели. Известно, что в этот день К.С. занимался с учениками четырех студий (второе занятие по «системе»), имеются записи слушателей. Вечера, когда Чехов далее в октябре играл (6, 7, 9, 12, 16, 24, 26, 28), у К.С. собственными спектаклями не были заняты, он отдавал их занятиям с учениками из разных студий, но не «12-й ночи». На то представление, когда по рекомендации Луначарского («лучшая вещь, поставленная Художественным театром») на «12-ю ночь» приехал Ленин, Станиславский тоже не зашел.

С осени 1920 г. отстранение Станиславского от Первой студии обозначается не резко, но внятно. В «Жизни и встречах» Чехов причиной этого отстранения называет то, что он, Чехов, и большинство студии склонялись под конец двадцатого года к направлению Вахтангова. «Станиславскому это не нравилось, и он несколько раз вызывал меня на беседы с ним о «направлении».

Станиславский не ставил препятствий к тому, чтобы двигаться в этом направлении. «12-ю ночь» с Чеховым – Мальволио как один из пяти программных спектаклей Первой студии взяли в первую поездку советской труппы за рубеж (с июня по сентябрь 1922 г.), играли в Риге, Таллине, Берлине.

В последний раз в России Чехов играл Мальволио 19 апреля 1928 г. Далее роль закрепилась за Гейротом (еще до эмиграции Чехова интересно готовил ее Иван Лагутин, но нет сведений, как сыграл).

После 25 января 1930 г. спектакль не шел.

Перед новым, 1934-м, годом название «12-я ночь» вернулось на афишу МХАТ 2-го.

И.Соловьева

«Эрик XIV»

29 МАРТА 1921 Г.

Пьеса о жизни и гибели сумасшедшего короля Эрика была продолжением трилогии Августа Стриндберга о королевской династии Васа. Эпоса, написанного нервной рукой жителя «прекрасной эпохи» конца XIX века в предчувствии нового времени потрясений и перемен. «Эрик» стал четвертой постановкой Вахтангова в Первой студии. До этого были «Праздник мира», «Потоп», «Росмерсхольм».

Студия к тому времени окончательно назначила Вахтангова своим неформальным руководителем. Станиславский, не принимавший этот выбор и связанный с ним выбор студией художественного пути в целом, перестал участвовать в текущей студийной жизни. Не утверждал актеров на роли, не проводил репетиции. Свободный от опеки режиссер принялся, по его же определению, искать новые сценические формы для старого «искусства переживания». Насчет последнего он, вероятно, лукавил, не решаясь декларировать разрыв с воспитавшей его традицией и почитаемым учителем. Форму Вахтангов искал для своего театра сгущенной экспрессии и яркого пластического жеста. Принципиальным шагом Вахтангова к «новым формам» стало приглашение художником спектакля И.И.Нивинского (с ним вместе он потом трудился и над «Принцессой Турандот» в Третьей студии), для которого «Эрик» стал первой театральной работой. Нивинский был соратником архитектора Жолтовского, увлекался кубофутуризмом и оформлял агитпоезда и агитпароходы. Время всеобщей деконструкции, в том числе сценической, приводило в театр мастеров, научившихся художественно организовывать большие жизненные, в том числе уличные, пространства. Театр, запертый в коробку сцены, должен был открыться навстречу новому воздуху истории.

Нивинский с Вахтанговым раздробили, «разобрали» небольшую сцену студии на неровные, разноуровневые площадки, «умножившие» ее объемы. Выстроили из них сумрачный лабиринт с колоннадой, с искаженной, обманывающей перспективой на фоне разодранного, как будто опрокинутого задника. Граница между сценой и зрителями в студийном зале была условной. Все вместе создавало эффект перестроенного, разомкнутого сценического пространства (через короткое время архитектор А.А.Веснин в «Федре»



Макет декорации 1-го действия. Художник – И.И.Нивинский

А.Я.Таирова применит похожий сценографический прием, но первыми были Нивинский с Вахтанговым).

Ассиметричные силуэты колонн отражались в ломаных линиях лиц-масок придворных. Фигуры их были завернуты в темные, отливающие металлом, негнущиеся и сковывающие движения одежды. Как сомнамбулы, бродили они по сценическим лабиринтам, путаясь в них и теряясь, замирая, резко меняя направления движения, часто совершенно бесцельного. Не люди, а истуканы в мире, лишенном гармонии и смысла, имя которому хаос, ничто. Их противоположностью в спектакле должны были казаться горожане – в простых, свободных костюмах, с живыми лицами и темпераментными движениями – воплощение нормы. Безумный король Эрик представлялся Вахтангову трагически раздвоенным, раздираемым двумя мирами: дворца и города, мертвых и живых, «стиснутый контрастами жизни и смерти» («Культура театра», 1921, № 4). Живость «мира города», впрочем, лишь обозначалась внешним рисунком – гримом, костюмом и пластикой. Этим и ограничивалась. Вахтангов впервые полностью отказался от жизнеподобия. Немногие сценические предметы выступали как аллегории: трон – власть, детская кукла – невинность. Так же аллегоричны и функциональны были персонажи. Герои

Дворца – имена зла, во главе со злом абсолютным – Вдовствующей королевой (С.Г.Бирман), проносящейся по сцене в шуршащем, развевающемся платье, с раскинутыми руками, гигантской черной летучей мышью. Герои Города – Монс, честный солдат; Карин, его дочь и возлюбленная Эрика, женственность, жертвенность и доброта. Л.И.Дейкун, если верить критикам, удавалось добавить немного жизни своей героине, но в общей картине спектакля эта краска ничего не меняла. Немногие положительные герои, только появляясь на сцене, оказывались внутри этого мира темных закоулков. Пленниками и марионетками его пространств. Непреложного хода вещей.

Через противостояние «живого» города простолюдинов и «мертвого» мира дворца Вахтангов пытался отразить коллизии революции. Но замысел слишком противоречил материалу пьесы. Мрачный автор не писал положительных героев. Даже Карин у Стриндберга не так уж хороша. С.В.Гиацинтова вспоминала, что режиссера увлекала «тема пробуждающегося народа и бессильной уже власти». А исполнитель главной роли М.А.Чехов, по ее словам, полагал, что с Эриком гибнет последнее добро в окружающем его жестоком мире. И справедливо отмечала, что трактовка Чехова была гораздо ближе замыслу автора и одерживала верх над вахтанговским замыслом. Не зря пролетарские критики упрекали спектакль в приглушенности социального звучания. В «Жизни и встречах» Чехов не без ехидства описывает, как Вахтангов, не желая жить «обособленно и вне настоящего», приглядeлся к революционному материалистическому мировоззрению и нашел, что оно и «было реальностью сегодняшнего дня. Со свойственным ему дарованием Вахтангов стал *поэтизировать* эту реальность, делая, таким образом, материалистическую позицию приемлемой для себя» (МЧ, т. 1, с. 164).Однако тут же отмечал, что законченный индивидуалист Вахтангов не смог бы долго не замечать коллективистской сути марксизма.

Вахтангов сам мечтал играть Эрика в очередь с Чеховым, и репетировал роль уже после премьеры под руководством Чехова и Сушкевича, бывшего на спектакле вторым режиссером. Помешала стремительно развивавшаяся болезнь, но еще более то, что сам он слишком много своего успел отдать Чехову.

В «Эрике», как перед тем в «Празднике мира» и «Потопе», зрители видели рушащийся мир всеобщей вражды, одиночества и разобщения, только в предельных, крайних его воплощениях. Эрик Чехова был еще живым существом в почти уже неодушевленном пространстве надвигающегося крушения времени и истории. Не только последним королем гибнущей царской династии, но отголоском мира, еще знающего прежние устои – дающие веру и опору. Он мучительно их вспоминает, вызывает что-то похожее на человеческие, сердечные движения. Цепляется за последние ритуалы, держащие



М.А.Чехов – Эрик

мир и его собственное сознание от развала. Хочет, но не умеет вершить справедливый суд над заговорщиками. «Бутафорским королем» называет он себя сам. Пробует стать добрым мужем и отцом. Но Карин и детей легко у него отнимают. Рецензентам запоминались в спектакле только два момента человечности. Когда Эрик с нежностью перебирал детские игрушки. И когда страшно кричал, узнавая, что его дети украдены и взяты в заложники.

В состоянии кромешного безумия, владевшего Эриком на протяжении действия, Чехов разглядел бессчетное множество стадий, оттенков ужаса и страдания. Просветления были коротки и обманчивы. «Вместе с режиссером он нашел четкую и обостренную форму: огромные и тоскующие глаза на тонком удивленном лице, тонкие руки и ноги, выскальзывающие из серебряной одежды, голос то резкий, то нежный, внезапные взгляды и срывы движений, мгновенный упадок после взрыва сил...» (Марков, т. 2, с. 303). Благодушие в секунду сменялось неудержимым гневом, доверчивость злобной мстительностью. Тихий и кроткий голос через мгновение уже захлебывался ужасным криком и тотчас срывался, переходя в обессиленный шепот.

Чехов, как и всегда, укрупнял, «выращивал» образ до огромной сценической метафоры. Мелкий человек, Эрик, задавленный тяжестью королевского долга, был для него и становился для зрителя «просто человеком», «человеком, как все», бьющимся в тисках эпохи. П.А.Марков в уже цитированной выше статье говорил, что «Чехов играл человека, находящегося во власти чуждых ему сил... Тему пьесы он распространял за пределы вопроса о королевской власти».

В финале спектакля за сценой раздавались звуки трубы наступающего войска бунтовщиков. Четверо придворных нервно передвигались по центральной площадке, представляющей тронный зал, стараясь не замечать стоящего посередине короля, боязливо шушукались и бесшумно расползались в четыре противоположные кулисы – на все четыре стороны света. Сцена, до того погруженная во мрак, прорезаемый вспышками софита, обозначавшими место действия, заливалась ровным тусклым светом. Возникал удивительный сценический эффект. Пространство дворцовой залы ширилось, как будто теряло границы и становилось всей землей, холодной серой пустыней. Король выпутывался из серебряной мантии-кокона, скидывал давящую лоб корону. Освобождались тонкая юношеская фигура в черном трико, худые, чуть не прозрачные шея, руки, ноги. Сведенное судорогой безумия лицо разглаживалось. Оставался человек на пустой земле. Встречающий гибель легко, как избавление.

С. Курдч

«Укрощение строптивой»

4 АПРЕЛЯ 1923 Г.

До «Укрощения строптивой» В.С.Смышляев в Первой студии не режиссировал, но профессиональный опыт в этом деле имел: ставил для фронтовых бригад, работал для Центральной арены Пролеткульта, сотрудничал с С.М.Эйзенштейном. Он чувствовал себя компетентным: свои взгляды на построение спектакля успел изложить в книжке «Теория обработки сценического зрелища» (1921). Для Первой студии его цели и способы работы были достаточно новы, но недостаточно увлекательны. «Мы относились к нему уважительно, но режиссура его мне не нравилась, казалась чужой и прямолинейной. Он находился под большим влиянием модных тогда экспериментов...» (Гиацинтова, с. 213). В общем решении спектакля Смышляева отчетливо сказывалось близкое присутствие «Принцессы Турандот». В самом поведении строптивицы, как его истолковал театр, рецензенты находили сходство с ожесточенностью китайской капризницы, царившей в Третьей студии. Впрочем, присутствие «Турандот» воздействовало на театральный процесс в целом; оно прокрасит и «Блоху» Алексея Дикого, художника куда более сильной индивидуальности.

С новациями московской сцены был связан макет Б.А.Матрунина: декорации без исторической, географической, житейской «привязки», стереометрия, разрезные цилиндры, скругления и разворачивания под разным углом спускающихся на планшет винтовых лестничек. Вместо эскизов костюмов – куклы, разодетые в нарочито традиционные театральные наряды (куклы работы того же Матрунина).

Смышляев убеждал себя, будто Шекспир писал «Укрощение строптивой» под прямыми впечатлениями commedia dell'arte (старик Баптиста – Панталоне, Грумио и его товарищи – zanni и т.п. – См. ПГАТ, 1923, 22 апреля – 1 мая). Историю Катарины и Петруччо разыгрывала перед Сляем бродячая труппа, навестившая замок лорда, втягивались и обитатели замка. Своими идеями Смышляев очень увлекался, до премьеры рвался посвящать в них. Посвятил в них, например, Корнея Чуковского. Чуковскому эти идеи не так уж понравились, в дневнике его записано: Смышляев «ставит «Укрощ. строптивой» Бог знает с какими вывертами. Сляй видит себя во сне: получается два Сляя, один ходит по сцене, другой сидит в зрительном зале» (запись от 15 февраля 1923 г.).

Смышляев ставил «Укрощение» с прологом и с дописанным эпилогом. Объяснял это: «Через пролог мы проникаем в тот особенный мир, который творит художник. Этот мир – реальность вымысла, существование мечты как реальности. Поэтому-то мы и выбрали девизом нашей постановки изречение Петрония» (в программке было впечатано: «Totus mundus agit histrionem»*).

Перегрузки с философичными подтекстами, как можно понять, не были донесены до премьеры. «Это красивый и веселый спектакль. Правда, театральных горизонтов он не расширяет, ибо построен по принципу: всякого жита по лопате; тут и «Принцесса Турандот», и «Жирофле-Жирофля», и великодушный, как всегда, «Рогоносец», и некоторые собственные достижения Первой студии, уже показанные в «12-й ночи». Только «Укрощение строптивой» как-то размашистее, звучнее и ярче, чем «12-я ночь», а потому больше в духе наших дней» (В.Василенко. – «Известия», 1923, 8 апреля).

По воспоминаниям, все в конечном счете подчинилось буффонаде. Действующие лица становились на четвереньки и рычали, платье строптивицы было утыкано оборонявшими ее гвоздями. Критик, видевший студийцев во время их весенних гастролей в Ленинграде (1924), эту построенную режиссером буффонаду нашел развеселой, но бедной по темпам и нечеткой (см. Гвоздев, с. 35).

Без оговорок режиссуру хвалили за свободу, которую обеспечили актеру. «Оформление было легко, изящно и удобно для актера, а ведь центр тяжести был в нем... в носителе маски, брызжущем здоровым весельем, экспансивным гаерством, заразительной простотой!» (Б.Ромашов. – МХТ 2, с. 24).

Спектакль имел успех у публики. Включенный в репертуар МХАТ 2-го, он держался здесь три сезона. Успех был обусловлен прежде всего превосходным актерским уровнем.

Катарину играла в первом составе Е.И.Корнакова («тонкость комедийных нюансов вытекает у талантливой артистки из глубокого эксцентрического замысла... Ее диалог искрометен, ее ритмы спутаны, ее обаятельность чудесна». – Там же). К лепке этой роли приложил руку Михаил Чехов (см. Ильинский, с. 215). Когда Корнакова на какое-то время расставалась с московской сценой, себя в роли попытала М.Н.Кемпер, но неудачно. Катарину передали Гиацинтовой. Она вспомнит: «Помог мне Готовцев – присущий его актерской природе реализм перекрыл всю придуманность режиссуры. И когда меня, в пышном белом платье, взмывали его сильные руки, я верила в бешеную любовь Петруччо и включалась в борьбу, вернее, в трудную игру с ним» (Гиацинтова, с. 213-214). Ее Катарина была влюблена, изнемогала

* "Весь мир играет комедию" (*латин.*).



Куклы персонажей в костюмах. Слева направо: Бианка, Люченцио, Петруччо, Катарина и Транио. Художник – Б.А.Матрунин

от любви. Артистка строила роль на паузах: закрученная потоком, несущим ее к счастливому финалу, Катарина брала короткие передышки. Смешны и трогательны были минуты, когда она замолкала.

Роль Петруччо была, что называется, «в лист» Готовцеву. Жених садился напротив Катарины плотно и легко, поза позволяла представить его конным или на корабле, откинутый воротник по-матроссски открывал шею, глаза были восхищенные, веселые. Определяя манеру артиста, критик напишет: «Прежде о такой игре сказали бы – «красочная игра»... Его приемы – определенны и могут показаться грубыми. Основной образ – примитивного здорового человека, поглощающего жизнь с радостною и непосредственною силою. Он – актер-позитивист» (П.Марков. – МХТ 2, с. 172).

Как раз в ту пору актером Первой студии на короткое время стал Игорь Ильинский – зазвал его Дикий, ввел в своего «Героя» (Кристи). Смышляев пригласил его в «Укрощение» на роль Грумио, слуги Петруччо. В мемуарах Ильинский описал и яркий, преувеличенно свободный, озорной ход репетиций и собственную работу: «Играл я гротесково, сочно, сочетая порой эксцентрику с правдой Художественного театра, за которой зорко следили актеры и режиссеры студии. Замечательной была атмосфера, которая сопровождала все наши репетиции. Режиссура была коллективной, коллективной была и работа над отдельными ролями. За всю мою жизнь я, пожалуй, не встречал такой увлеченной, дружной, истинно товарищеской атмосферы...

Беспрерывно подсказывали друг другу разные трюки, интонации, находки. Импровизации следовали за импровизациями. Все это потом отразилось в актерски оснащенном богатстве спектакля» (Ильинский, с. 208).

Читатель, который захотел бы представить себе вживе шуточную природу «Укрощения строптивой», может прочесть далее из этих мемуаров. Описание трюков выполнено литературно с той же грацией в подробностях, с какой трюк выполнялся на сцене.

Премьеру играли не на б. Скобелевской площади, уже переименованной в Советскую, а на Триумфальной в «Альказаре», потом спектакль перенесли в помещение на Театральной. Он шел тут бок о бок с «12-й ночью», по числу представлений поначалу обгоняя ее (в сезон 1924/25 г. 22 против 8- ми, на следующий год – 21 против 14-ти). Следов отношения Михаила Чехова к этому спектаклю нам найти не удалось, хотя, казалось бы – если не как руководитель театра, то уж как актер, играющий из года в год на той же сцене в другой комедии Шекспира, он должен был «Укрощением» интересоваться. В сезон, после которого Чехов со своим театром расстался, «Укрощение» уже не играли. О возвращении его в репертуар (хотя бы в противовес пресловутым сумраку, пессимизму и мистике) не заговаривали, как вообще никогда не видели в нем оппонента «линии Чехова». Спектакль сошел без комментариев.

И.Соловьева

«Король Лир»

23 МАЯ 1923 Г.

Обращение Первой студии МХАТ к шекспировскому репертуару разворачивалось, а стало быть, и теперь должно читаться в двойном ракурсе: общетеатральных поисков нового языка трагедии в постреволюционную эпоху и обретения художественных ориентиров студийного искусства в период его окончательного оформления в организм театра. Казалось, что исследование жестких, исторически детерминированных «шекспировских» законов бытия естественным образом пойдет вразрез и с морализированием «Потопа», и с трогательной поэзией счастливой случайности «Сверчка на печи» (понятие «трогательное» в идеологическом лексиконе 20-30-х гг. становилось бранным и означало «мещанское», «частное»). В репертуарном раскладе 1923 г. «Лир» – спектакль, подвергнутый самой суровой критике, хотя и самый притягательный для различного рода интерпретаций (в соседстве с «Героем» Дж.Синга и «Укрощением строптивой»). Он манил неразгаданностью сценического шифра, адресованного душе современного человека.

«Раскрытый шифр – живая речь ... *живая речь о тайнах греха*, прощения, искупления и любви», – писал М.Чехов по другому поводу, готовя постановку «Петербурга» (МЧ, т. 1, с. 308).

Илларион Певцов, получивший роль Лира, был художником со своим собственным, живым речевым строем. Для театральной публики его актерская сущность ассоциировалась с амплуа «неврастеника», обладавшего подлинной изысканностью мелодраматического жеста. Но не случайно же талант Певцова называли и «жестоким», и «беспощадным», и «одиноким», – проявлявшимся в умении молчать и думать перед зрителем, заманивая того в глубоко личные тайники, до конца в них никогда не впуская. В целом это художественное качество только по касательной совпадало с эстетикой студийной игры.

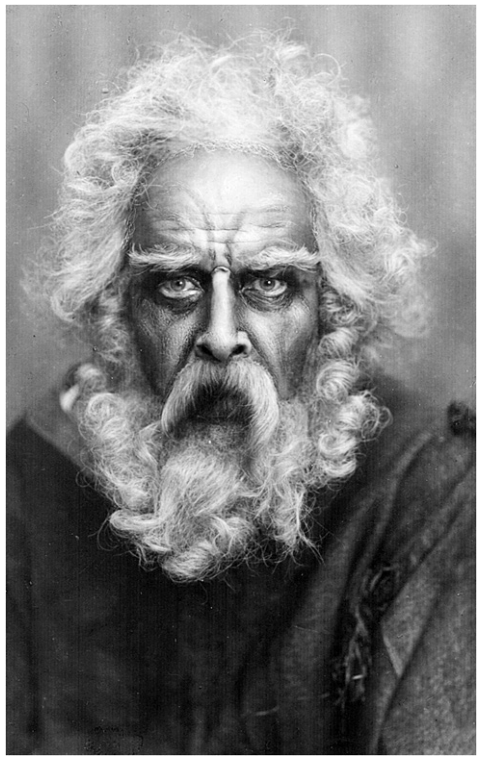
В начале 20-х гг., в условиях противостояния двух типов трагедийного исполнительства (Ю.М.Юрьев в Александринском театре и М.А.Чехов), постановщику Шекспира в Первой студии Б.М.Сушкевичу приходилось вести внутренний спор как с академическим, так и с «новым» искусством. В «театре ищущей духовности» Сушкевич стремился выйти за пределы душевного реализма и тонкой каллиграфичности игры – к более обобщенным сцениче-

ским формам. Надеясь найти опору в свойствах главного исполнителя, режиссер уводил и весь ансамбль в сторону несколько абстрактной символики, «приподнятости общего звучания». Но сам Певцов утверждал, что не смог найти себя в условно-символической атмосфере спектакля. Рисунок роли не давался актеру, скорее тяготевшему к «достоевским» безднам человека по Леониду Андрееву или по Мережковскому. Буднично-бытовое вдруг всплескивало индивидуальной мелодикой монологов (актер в жизни заикался, мучительно ловил слова, но на сцене его речь была выразительна и широка), за которыми угадывался интеллект и скрытая рефлексия («моменты самоанализа»). Патетическое мешалось с почти натуралистической искренностью. «Высокая басовая нота, взятая Певцовым, срывается режущим ухо фальцетом» («Зрелища», 1923, № 40, с. 6).

Сразу что-то не заладилось в спектакле, свидетельствовала Гиацинтова. Не было единства актерского исполнения, чистоты общего сценического рисунка, на всем лежала печать незавершенности и неполноты. В результате спектакль объявили эклектичным и свободным от какой бы то ни было как конкретно-исторической, так и обобщенно-символической трактовки, а Певцова с его «нутром» – чуждым шекспировским масштабам, хотя и превзошедшим своих партнеров да и сам режиссерский замысел. Но не об эклектизме – о полном отсутствии стиля писал В.М.Волькенштейн. О начинающейся внутренней раздробленности искусства на «натуралистическое» и «условное», которая для МХАТ 2-го оказывается чревато «плохим обменом веществ» в спектакле (НМ, 1925, № 12).

Несомненно, была воля к трагической монументальности. Но художник К.Н.Истомин, оформляя сломанную (как в «Эрике XIV») площадку, не проявил изобретательности; он эклектично соединял конструктивные построения, нарисованный задник с изображением неба, серые ширмы, колеблющиеся холсты и полотна, натуральные кусты. В спектакле предполагались «крупные планы», как предполагалась динамика «планов общих». Задумывался экран, средства кино должны были дать обострение действию. Той же цели служила и разорванно-динамическая организация всего действия. Текст был значительно сокращен: шли 13 картин; линия Глостера существенно урезалась, выбрасывались все «резонирующие отклики» шута (их многозначительно подавала Н.Н.Бромлей, по злой реплике одного из рецензентов, лишь мешавшая слушать Лира). При этом сквозной ритм спектакля воспринимался зрителем как нарочито замедленный и монотонный, лишь изредка нарушаясь удачно изобретенными спецэффектами (В.А.Попов) в сцене бури или в «живой картине», когда как бы на экране, в глубине сцены, брел в поле слепой Глостер. Как наиболее удачное отмечалось объединение в 3-м

действии семи сцен – в одну картину бури. В целом такая концентрация плохо работала на механизм трагедии, в отличие от «портативных» перемен места действия, использованных в комедийном мире «12-й ночи».



И.Н.Певцов – Король Лир

В спектакле, лишенном текстового объема, задуманная режиссером трагедия власти не вырисовывалась. Не выходило и трагедии духовного перерождения и очищения героя страданием. Превращение короля в человека тонуло в ненужных подробностях (за исключением, как многие отмечали, сцен с Корделией). Наиболее отчетливо проявлялась «семейная драма», история частных неприятностей, разыгранная «сценически хорошо воспитанным» ансамблем актеров: С.Г.Бирман – Гонерилья (демонстрировавшая острый пластический рисунок), А.Э.Шахалов – Кент (ближе И.Н.Певцов -Король Лир всех, по мнению П.А.Маркова, подошедший к шекспировской трагедийности). М.А.Дурасова в роли Корделии была «благородно проста», кому-то напоминая своим обаянием Малютку из «Сверчка». Из-за сокращений и перекомпоновки текста пропадала линия интриги Эдгар – Эдмунд. Все дружно играли «трагическую сказку», в которой главный герой – лишь жертва всеобщей неблагодарности, обиженный дочерьми своенравный старик. Это и дало основание упрекать театр в «диккенсовском» понимании трагедии – в ущерб «шекспировскому» (*см. Цимбал С.* Творческая судьба Певцова. Л.-М., 1957, с. 102-108).

Расхожие антагонисты трагического – мелодрама и романтико-героическая драма – действительно, наперебой озвучивали спектакль, избегавший жестокого, трагического осознания «страшных провалов» жизни (А.Блок). Студийцы, знакомые со школой утонченного психологизма и масочным гротеском, не были готовы к вполне конкретному страшному миру, где «добродетель не торжествует».

И все же спектакль влек к себе. До того как Певцов расстался с МХАТ 2-м, «Лира» сыграли 42 раза.

Последнее представление состоялось 14 декабря 1924 г., когда уже был выпущен «Гамлет».

Ценен опыт театра, пытающегося раскрыть «метафизическую» сущность человеческой жизни. (Пусть это и был «роковой опыт метафизического истолкования «Короля Лира» в рамках второсортного кубизма». – Марков, т. 3, с. 170.) Заслуживает внимания актер, который «разрушил старого Лира, но нового еще не сумел создать» (*Морозов М.М.* Избранные статьи и переводы. М., 1954, с. 63). Звучало с небрежной естественностью произносимое актером шекспировское слово, как будто оно его собственное, «певцовское». «Как будто простые нежные человеческие чувства задрожали в его душе, и именно на эти чувства откликался новый зритель, а не на певцовскую декламацию и на несвойственный Певцову бытовизм», – свидетельствовал Марков (т. 2, с. 281). В спектакле был звук внутренней тревоги и расколотости человеческого сознания, которое еще недавно избирало «одиночество как спасительный принцип жизни», а ныне вступало в новую эпоху крушения гуманизма. Этот тревожный звук нельзя было скрыть за условной символикой.

С.Васильева

«Любовь – книга золотая»

3 ЯНВАРЯ 1924 Г.

Пьеса А.Н.Толстого возникла на театральном горизонте Первой студии почти внезапно и вроде бы не имея прямого отношения к ее насущным планам. «Изящно написанная безделушка», «романтическая акварель из старинного альбома», – напишут критики, недоумевая, зачем нужна эта вещица.

Первый вариант «Любви – книги золотой» был написан еще в Одессе, в 1919 г., когда корабль писателя уже рулил на Запад, но из-под его пера выходили сплошь впечатления живые, российские. Шедшая в 1920-1921 гг. в парижском театре «Старая голубятня» пьеса особого зрительского успеха не имела: эмигрантская публика находила ее сомнительной с точки зрения изображения русского помещичьего быта, а характеры – непонятными. «Но граф Алексей Николаевич Толстой совсем и не думал писать ни бытовой комедии, ни исторических картин, ни психологической пьесы. Он – этот лукавый богатырь Алеша Попович умно обошел с присущим ему верным инстинктом меры все неимоверные трудности... Он написал самую беззаботную комедию, почти комедию-буфф, почти водевиль», – так защищал чужой писательский замысел А.И.Куприн.

Был ли богатырский талант «лукав», определять биографам Алексея Николаевича Толстого. Уже в апреле 1922 г. он был исключен из Союза российских писателей в Париже. Дальнейшие его пути лежали через Берлин, где он интенсивно общался с М.Горьким. В Берлине же Толстой читает свою пьесу гастролировавшей там Первой студии. Успех на труппе был «оглушительным ... заболело в груди от смеха».

Бирман, оставившая воспоминания об этом спектакле (второй ее режиссерской пробе и первой самостоятельной работе), передает два важных ощущения. Мгновенную влюбленность – через авторское чтение – в материал пьесы и то, как они «горевали по ней, как по живой», когда, пройдя 62 раза при полном аншлаге (в сезоне 1924/25 – 31 раз), спектакль был снят с репертуара «за легковесность темы» (Бирман, с. 155).

Михаил Чехов считал пьесу «календарным анекдотом», однако не препятствовал ее внеплановым репетициям. Что-то в ней явно отвечало данному моменту в жизни студии. Манило «золотящее солнце творческого успеха». Но соблазн «самодовлеющего актерства» (П.А.Марков) был простителен: в результате обнаруживалась россыпь дарований.

Во МХАТ 2-м сшибались индивидуальности прямо противоположные – М.А.Чехова и А.Д.Дикого; в смягченном варианте – В.С.Смышляева и Б.М.Сушкевича. Вскоре они схлестнутся не на шутку в спорах о судьбе театра. Разный «состав крови» мешал распознать, какие единые театральные принципы могут выкристаллизоваться в результате соседства трагически гротескного мира «Гамлета» и «Петербурга» – с эксцентричным показом человеческой натуры в «Герое» Дж.Синга, с масками гистрионов в «Укрощении строптивой», с лиризмом лубочной «Блохи». «Любовь – книга золотая» создавалась в таком соседстве.

Пробы Первой студии, после «Сверчка на печи» искавшей творческой новизны, часто определялись критикой как «эклектика», отход от искусства «душевного реализма» в сторону «пластического гротеска» и построения «образа-маски» (В.М.Волькенштейн, Б.В.Алперс). Но сам стиль «эклектика» предполагает определенный «отбор», сознательное соединение выбирающим разных эстетических принципов. В то время как единый «большой стиль» имеет тенденцию отвердевать и идеологизироваться, в художественной разнородности порой сохраняется дух лицедейской свободы.

В разнородности, даже в сшибке человеческих интересов внутри театра чувствовалось присутствие «народной души» – того самораскочительства «русского характера», от имени которого выступал «неистовый Дикий» в роли лесковского Молчанова («Расточитель»). Этот спектакль был признан серьезной удачей театра, давшего настоящую «народную мелодраму». Совсем близко от нее отстоящий во времени, весь переполняемый «несерьезным смехом», спектакль по пьесе Толстого доброго отклика у критики не нашел.

Возможно, режиссура в этом спектакле была, с точки зрения строгого оценщика, «дамская»; так вспоминает и Гиацинтова. Но вокруг «Золотой книги» создалась в театре прекрасная атмосфера. Именно в этой атмосфере искреннего, отнюдь не только филологического интереса к русской словесности (хотя театр вообще был настроен на постановку прозы, медля с выбором «современной пьесы») и происходил процесс кристаллизации исполнительского стиля. От психологизма «Сверчка» – через вахтанговский гротеск – к сжатому, отказывающемуся от психологической детализации, яркому рисунку.

Актеры выстраивали роли на ходу, многое выдумывая «от себя». Бирман проявляла недюжинную комедийную фантазию, сама радуясь своим находкам. «Иногда она начинала корчиться от смеха. Актеры покорно выжидали конец припадка, а поняв очередную ее находку, сами начинали смеяться. И, представьте, среди этого несерьезного смеха рождались верные решения сцен, забавные подробности» (Гиацинтова, с. 215).

Природа пьесы Толстого давала основания к подобному способу работы – «смеховому», пародийно повернутому. Свою Золотую книгу писатель нашел среди российского куртуазного чтива XVIII века (все события на сцене вертелись вокруг «советов» календаря-альманаха). У Толстого вообще был вкус к материалу русской исторической жизни. Пересмешничали, дразнили друг друга официальный «маскарад» и свободное озорство человеческой натуры. Писатель предложил театру XXVIII век, мир-«маску», под которой бьется живое, лукаво-народное.



Е.И.Корнакова – княгиня

Советскому зрителю 20-х гг. тут давался шанс на некую прививку вкуса – культурой прошлого. Зритель невольно для себя оказывался в лабиринтах чувств: любовь и ревность, счастье и его переменчивость. Можно было сочувствовать каждому персонажу, открыто посмеиваясь над происходящим. В том числе и над собственным интересом к фривольному сюжету «из прошлого». Каждый в зрительном зале мог «считывать» близкий ему индивидуальный ритм и узор – лубка либо маскарада, – неизвестно какого очаровательного чудачества. Овраг на сцене скрывался за старинным занавесом, роковая книга любви лежала перед зеркалом, в которое заглядывали герои. Воображение зрителя дразнил угол укромной беседки, заманивала извилистость российских холмов на рисованном заднике.

И в зале во время показа недаром стоял уловленный Михаилом Чеховым празднично свежий запах сирени.

Художник Д.Н.Кардовский имел подлинный, но, быть может, слишком буквальный, «изобразительный» вкус на старину (он был хорошим графиком, иллюстратором классики, позднее оформившим издание толстовского «Петра I»). Он добросовестно учитывал все авторские ремарки, хорошо чувствовал сценический костюм. Молоденькой княгине Дарье Дмитриевне (Е.И.Корнакова) шел полосатый «роброн» с фижмами. Императрица

(Л.И.Дейкун) – пряталась в складках простого дорожного платья и таинственного плаща. Князь Иван Ильич Серпуховской (Л.А.Волков) был одинаково нелеп и в стеганом старом халате, и в шелковом кафтане при шпаге. Фрейлина Полокуччи (А.И.Попова) лихо щеголяла красным тюрбаном с кистью. Театрализованный вид имели крепостные крестьяне, охотно вживаясь в порученные им роли «нинф и сатиров»: Никита (А.И.Благонравов), в вывороченном мехом вверх тулупе фавном гонялся за дворовыми девушками.

Актеров увлекала энергия «жеста», заложенная в сочном, слегка пряном слове Алексея Толстого. Искали острые, ироничные пластические решения: «пуант» роли. Это давало актерам неожиданное наслаждение. «...Дейкун всех удивила и порадовала. Она, обычно, несмотря на молодость, прекрасно игравшая матерей, вдруг предстала в комедийном, даже пародийном спектакле красивой, вальяжной, знающей радость любви и сладость греха женщиной. Лида купалась в роли императрицы Екатерины...» (Гиацинтова, с. 215). Гиацинтова находила в своей Саньке азарт, «истовость во всем» – неиссякаемое движение... неизвестно куда, готовность заплакать от сердечной обиды и тут же пуститься в пляс. Или блаженно умиляться, подглядев, как государыня целуется со своим адъютантом.

Действие спектакля развивалось по принципу «оксюморона»: несоответствия слов и поступков персонажей. Возникали то озорные, то царапающие душу зазоры между тайными желаниями человека и его «жестами». Эти зазоры и заполнялись смехом. На сцене происходило нечто близкое тому, что Д.С.Лихачев назвал «игрой в дурака», целью которой является «перевернутый мир», уничтожающий любую иерархию. Мотив дурачества и шутовства двойной нитью прошивал все. Шут Решето (В.А.Попов) «просветительские» игривые советы из «книги золотой» читал нараспев, как церковную службу.

Спектакль, как и пьеса, строился на возможностях «перевертышей», какими изобилует и смущает жизнь. Алексей Толстой сам был готов так или иначе развернуть фабулу. Он легко воспринимал претензии Главреперткома, требовавшего переделок.

Распоряжением Главреперткома от 27 ноября 1923 г. пьеса была разрешена при условии переработки 3-го акта. В варианте 1919 г., изданном в Париже, императрица продолжала свое путешествие, увозя старого князя и с великодушием, столь же циничным, сколь и мудрым, уступая юной княгине своего любовника, красавца Завалишина (Завалишина чуть-чуть слишком серьезно играл А.М.Жилинский).

На премьере МХАТ 2-го шел финал измененный. Концы не сходились с концами, «получалась ужасная чепуха», – сердился рецензент (НЗ, 1924,

№ 2). Публику несообразности не смущали, пленял трепет чувств. Княгиня Дарья Дмитриевна («капризная и удивленная женщина», как обрисовал Корнакову в этой роли критик) была уверена в близком счастье, молилась – только бы не умереть до ночи!

Хорошо разыгранный, легкий спектакль жил переменчивостью в игре, соглашался улыбнуться переменчивости. У властей была своя программа перемен. Как была и своя программа переформирования типа homo ludens, человека играющего: из «капризного и удивленного» он должен был стать испуганным и управляемым.

Но спектакль успел выйти и пожить... Даже после того как его все-таки запретили, актеры Золотую книгу не выбрасывали в овраг – думали, что кладут под ключ.

С.Васильева

«Расточитель»

15 МАРТА 1924 Г.

Представлением драмы Н.С.Лескова 7 сентября 1924 г. МХАТ Второй открыл свой первый сезон.

Спектакль прошел 83 раза, последнее представление состоялось на гастролях в Ленинграде 19 июня 1928 г.

Для премьеры театр выбрал старую пьесу, написанную в 1867 г., как бы продолжающую Островского и вместе с тем отступающую от его традиции в освещении «темного царства», о чем написал в рецензии на премьеру «Расточителя» в журнале «Жизнь искусства» Б.М.Эйхенбаум. Указав на сложную жанровую природу единственной пьесы Лескова, включающей в себя гротеск в духе Гоголя и далекую от быта условную символику, известный ленинградский ученый о работе театра отозвался достаточно критически, упрекнув его в утрировке комического элемента и бесцветности драматических ролей. Надо сказать, что московские авторы – тогда только начинавший драматург, время от времени выступавший как критик, Б.С.Ромашов и прозаик Андрей Соболь – отнеслись к спектаклю гораздо более сочувственно. Соболь написал буквально оду о Диком в той же «Жизни искусства» (1924, № 19), причислив его к «звездам» нового поколения столичных актеров. Вот их имена: Чехов, Ильинский, Церетелли, Берсенев, Завадский. Как видите, вкус у него был недурной. На этот раз речь шла о Диком – актере, непохожем на актера: посмотришь на него на улице и подумаешь – сибирский старатель, и никто другой, «такого не на углу Тверской и Камергерского встречать, а на тропинке таежной, у костра, в тридцатиградусный мороз». Как же удивительно превращение этого по виду человека из тайги в доброго диккенсовского героя из рождественской сказки! Или в постановщика саркастической пьесы Шоу «Обращение капитана Брассбаунда». Значит, есть у него талант вживания в чужую культуру, способность к безграничности перемен, ухода от себя в другую сущность. Но ведь когда-нибудь Дикий должен был стать самим собой, рассуждал Соболь.

И вот актер сыграл купца Молчанова в «Расточителе». Роль по всем признакам была не в его данных. Он – кряжистый дуб, а лесковский герой – гонимый человек, жертва, по-своему стойкий, но изнемогший в непосильной борьбе, носитель трагедии, которую потом разовьет Горький в своих портретах смятенных и надломленных купцов. И этот не близкий Дикому пси-

хологический тип пришелся ему, актеру, впору. Главное заключалось в том, что он наконец прикоснулся к русской теме, обрел ее. Как писал взволнованный Соболь, это была «обнаженная до дна, бедная плачущая и смеющаяся, буйная и кроткая, исковерканная русская душа...» ...

У отзывчивого Соболя преобладали чувства, у хорошо знающего театр Ромашова – анализ. В драме Молчанова, этого «отщепенца многокорнистого купеческого рода», он увидел «некоторый мифологический контур» («Известия», 1924, 20 марта). Из дальнейшего хода его мысли следовало, что реализм театра в «Расточителе» вышел за границы быта с его навязчивой конкретностью и столкнул ненасытную хищническую волю к обладанию и неподатливый нравственный принцип. Это неравный конфликт внутри класса хозяев, где на стороне палача – всемогущество тактики и техники насилия, а на стороне жертвы – взыскующая и бессильная совесть. Ромашов нашел для Дикого хорошие слова: он назвал его игру в сцене суда патетикой оскорбленного идеализма. Идеализм Молчанова не воинственный и не предлагает каких-либо перемен. Он всего только хочет в этом неблагополучном мире – насчет неблагополучия у него нет иллюзий – не поклоняться идолам и жить по правде, как он ее понимает. Однако при остроте ума и некоторой образованности, каким же он оказывается наивным! Он знает, и что ему не простят его вызова, робкого шага в сторону от господствующих правил, но у него не хватает воображения представить себе ту меру зла, которая на него обрушится. Начинается охота, травля, пытка, бескровное убийство, тщательно обдуманное и срежиссированное матерым истязателем и сладострастником, первым купцом города Фирсом Князевым. Пожалуй, Лесков на этот раз переложил черной краски, но театр, избегая мелодрамы, остановился где-то на ее грани...

У МХАТ Второго в «Расточителе» были три лидера, исполнявших три сильные мужские роли: сорокапятилетний Певцов, уже много поездивший по провинции, работавший у Мейерхольда, сыгравший несколько ролей, принесших ему славу (среди них – Павел I в пьесе Мережковского), и два ровесника – тридцатипятилетние Дикий и Берсенев. На этом триумвирате и держалась драма Лескова, хотя в ней были заняты и другие талантливые студийцы.

Певцовский Князев – актер играл в сгущенных макбетовских тонах – надолго остался в памяти старожилов. С описания этой роли начинается вступительная статья М.И.Царева в сборнике, посвященном И.Н.Певцову (М., ВТО, 1978). Роль была поистине трагической, но я не могу согласиться с мнением, будто при других условиях, в мире социальной гармонии разрушительная энергия, толкнувшая Князева на путь порока и бесчинств,



В.В.Соловьева – Марина

могла бы найти разумное приложение, как будто перед нами некий вариант булычовской темы. Вспоминаю спектакль, перечитываю пьесу Лескова и, не колеблясь, говорю: повернуть к добру сатанинскую силу Князева невозможно, поскольку она несет в себе деструкцию, хаос и смерть. Князевщина не только социальный феномен, это и сумма личных качеств, заложенных в биологической основе этой преступной натуры.

Ромашов писал, что в злодействе Князева есть черты патологии. Может быть, точнее, не патологии, а звериного эгоизма, при котором жажда обладания становится единственным, исключающим все другие, стимулом жизни...

Мне кажется, что Певцов тянул своего Князева от Лескова к Достоевскому и преуспел в переадресовке. Можно предположить, что зло в лице Князева достигло наивысшей концентрации и что оно уже на пределе. Но возможности зла оказываются непредсказуемыми. По сравнению с думским секретарем Бонифацием Минуткой (И.Н.Берсенев), его пронырливостью, вероломством, пройдошеством, интригами и провокациями, шестидесятилетний щеголеватый негодяй Князев только дилетант. Князев действует открыто, его подлость без фигового листка, без маскировки; крупный, запутавшийся в коммерции делец, он топит других, чтобы спасти себя, и притом в его стариковской судорожной любви к молодой женщине есть исступленность – дурная, темная, но человеческая страсть. А козни думского чиновника – запрятанные, и сразу их не обнаружишь, у него дьявольская амбиция и лакейская угодливая улыбка. Он ставит на всех и предает всех; он плетет паутину, из которой никому не выбраться, кроме него одного. Конечно, у Князева – шекспировские масштабы, Минутка же – человек-уродец. Но приглядитесь к нему получше – какой оскал вы увидите! В его неспокойных движениях, в его торопливо-двусмысленной речи, в его загадочном смешке, в том, как тревожно меняется его лицо, когда в редкие минуты он остается

один на сцене, есть что-то блудливо- бесовское – это явно входило в расчет актера. Ромашов писал в «Известиях»: «Не забудется пан Минутка, его подлая вертлявая фигурка в коротком сюртучке и грязной манишке, с едва уловимым акцентом... Что-то от Верховенского (в передаче того же Берсенева) – блудливая стыдливость и какая-то висельная ирония». Здесь прямо указан источник – ищите его в давнишней роли Берсенева в «Бесах», когда-то инсценированных Художественным театром. В «Расточителе», драме с избытком крови, где трагически умирают Молчанов и любимая им женщина, где в огне, охватившем весь город, погиб и дом Князева, в выигрыше, в результате многих махинаций, остается только Минутка, открывший в Петербурге на Подьяческой ссудную кассу. Сплошная трагедия и кусочек дрянного фарса...



А.Д.Дикий – Молчанов

Игра Дикого строилась на том, что у его героя репутация странного человека. Он живет с волками и не хочет выть по-волчьи. ... На седьмом году революции сцена суда и установления опеки над купцом, обвиненным в расточительстве, казалась необозримо далекой историей, неспособной задеть современную аудиторию. Но атака Князева и послушной ему толпы и оборона оставшегося в одиночестве Молчанова заставили зал поволноваться; очень страшным было это беззаконие на законном основании. Бытовая, так сказать, имущественная сторона этой судебной казуистики с ее ритуалом, с ее локальностью отошла куда-то, и мы увидели страдающего человека, без тени идеализации в позиции театра. Умный купец Дробадонов после суда говорил о Молчанове: «С него со всего кожа-то словно содрана, к нему еще руку протягивают, а уже ему больно – кричит». Может быть, от этих слов и отталкивался Дикий: его Молчанов был человек острой, повышенной ранимости, как будто с него на самом деле содрали кожу. Внешних признаков его душевной боли почти не было заметно, боль разрушала его изнутри, и от нас, зрителей, это не укрылось.

Дикий своей ролью был не слишком доволен: все-таки Молчанов не его герой. Лесковского купца играл Орленев, мог бы сыграть Михаил Чехов – у их талантов была родственность. Дикому же нужны были большие усилия, чтобы войти в роль страдающего человека с надорванными нервами... Но знакомство с Лесковым произвело на него глубокое впечатление – его захватил ритм слов в пьесе.

Эйхенбаум писал, что речь некоторых действующих лиц в «Расточителе» можно уложить в «целый ряд стиховых строк». Дикий это почувствовал. Его привлекала неповторимая лексика писателя, его диалектизмы, по праву вошедшие в общерусский обиход, характерность речевых портретов – все купцы и все говорят по-разному, – бесконечность оттенков индивидуальной окраски в одной узко взятой среде.

И он стал еще усердней читать книги Лескова и открыл его великий талант сказочника, берущего свои сюжеты в богатом драмами, красками, внезапностями, веселыми нелепостями и курьезами быту столиц и уездов. Он восхищался остротой зрения Лескова, его чувством сюжета, его фантазиями, идущими от анекдота и подымающимися иногда до трагедии, и прежде всего его юмором – Дикий называл его забористым. В своей книге он писал: «Муза Лескова мне внутренне очень близка, я чувствую его стиль, его особые художественные приемы» (Повесть о театральной юности, с. 337). Да и сам спектакль, поставленный Б.М.Сушкевичем, был ему близок по духу. Газеты отмечали с укором, что театр почему-то прельстился поэзией балагана, что Гиацинтова и Бромлей рисунок своих ролей «словно взяли с карусельной росписи», что действие стилизовано «под Кустодиева», о чем можно судить по узорчатым падугам и по ситцевым платкам, заменившим писаные декорации... И последний аргумент: в антрактах выступал хор под руководством Крынкина, что неопровержимо доказывает пагубное влечение театра к «стилю рюсс». Дикий не соглашался с этими замечаниями, и там, где досужие рецензенты нашли в их спектакле уступку трактиру, он видел трудные поиски национальной формы, тогда не пользовавшейся расположением критики. Конечно, русский хор Крынкина, говоря по-современному, представлял явление расхожей массовой культуры. А Кустодиев и эстетика балагана – это уже непреходящие ценности русской художественной традиции. Отсюда – один шаг, один год до «Блохи».

А.Мацкин

«Гамлет»

20 НОЯБРЯ 1924 Г.

«Гамлет» был первой премьерой МХАТ 2-го, сыгранной в здании на площади Свердлова. Репетировать начали, когда еще формально значились Первой студией, а премьеру 20 ноября 1924 г. играли уже в статусе 2-го МХАТа. В этом был свой смысл: корни Первой студии – нравственное начало ее искусства, заложенное Сулержицким, – и те театральные задачи, которые ставил перед собой новый театр, в спектакле проявлялись в равной степени.

«Гамлет» не был первым обращением театра к Шекспиру: за год до этого здесь ставили «Короля Лира» и «Укрощение строптивой», продолжали играть «12-ю ночь» в постановке Станиславского с Михаилом Чеховым в роли Мальволио. Но ни один из этих спектаклей не мог сравниться по силе воздействия, значимости и просто зрительскому успеху с «Гамлетом». «Шаляпинский успех», как писала в письме Софья Гиацинтова (М.Ф., № 510)

Для Чехова «Гамлет» был программным спектаклем, закладывавшим основу нового театра, каким его видел Чехов: свободным от пропаганды 20-х гг., где все было бы подчинено потребностям духа и эстетики, где можно было бы заниматься философией и художественными экспериментами. «Я прежде всего изгнал из репертуара антирелигиозные тенденции и уличную драматургию и в противовес им решил поставить «Гамлета». Полтора года продолжалась работа над этой трагедией, и мне удалось осуществить в ней кое-что из моих заветных театральных мечтаний» (цит. по: *Чушкин Н.Н.* Гамлет – Качалов. М., 1966, с. 211).

В программке к спектаклю числились три режиссера – Валентин Смышляев, Владимир Татаринов и Александр Чебан. В историю театра спектакль вошел как Гамлет Михаила Чехова и воспринимался как произведение не менее лирическое, чем поэмы Александра Блока.

Прежде чем начать репетировать «Гамлета», постановочная группа ходила к Немировичу-Данченко, советовались, расспрашивали о спектакле 1911 г. и замыслах Гордона Крэга, просили ознакомить с текстом, выработанным Художественным театром для крэговского спектакля. Неизвестно, видел ли Чехов режиссерский план «Гамлета», подготовленный Крэгом и Станиславским, – имя Крэга в стенограммах репетиций не встречается, но с его идеями безусловно соотносились, хотя и не следовали. С самого начала

В.С.Смышляев описывал «Гамлета» в категориях, близких Крэгу: «Гамлет рисуется мне не рассуждающим, а постоянно действующим. ... Весь «Гамлет» представляется мне не трагедией, а лучезарной, светлой поэмой о человеке, боровшемся со злом и нашедшем искупление через смерть» (Громов, с. 108). На первых репетициях говорили о противостоянии духа и материи, о светлом Гамлете, о том, стоит ли показывать персонажей как объективную реальность, или как они представляются Гамлету. «Тема данного спектакля, – объяснял Чехов, – устремление души Гамлета к Свету. ... Все для Гамлета, для его трагедии, для его радости. А точка зрения на образы дана Шекспиром. Каждый образ такой, каким он виделся Шекспиру» (МЧ, т. 2, с. 381).

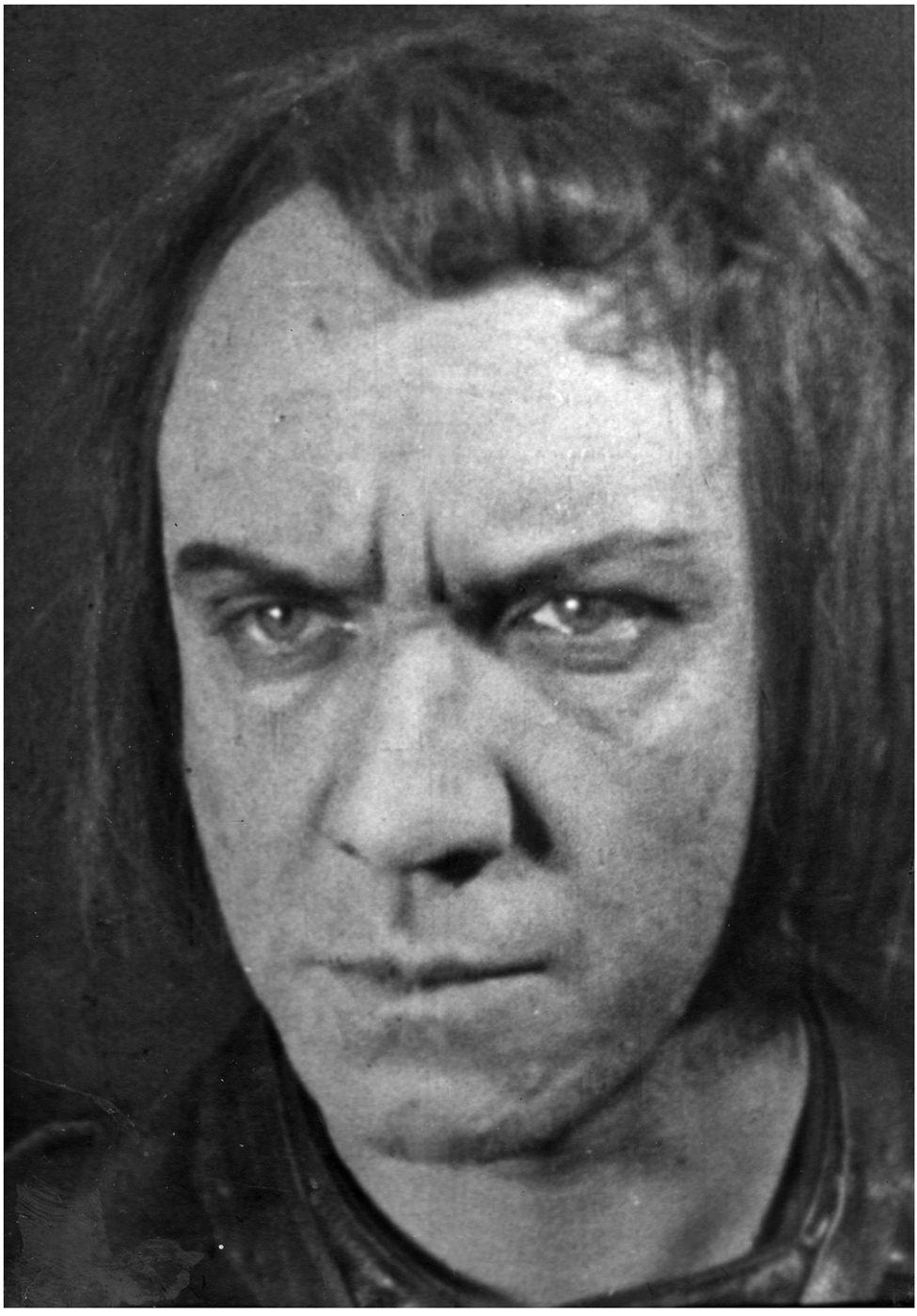
Но тут же устанавливали и различие с крэговским «Гамлетом». В отличие от крэговского спектакля «Гамлет» в МХАТ 2-м не был монодрамой, где окружающий мир представлялся таким, каким он существовал в сознании Гамлета. В «Гамлете» МХАТ 2-го мир был таким, каким он виделся не столько Гамлету, сколько самому Чехову. Мир этот существовал в реальности и был ужасен и уродлив, почти что патологичен.

Придворные сцены в спектакле должны были напоминать о мрачных картинах Гойи, о гротеске смерти. Сцена, в которой король, Полоний и королева читают письмо Гамлета к Офелии – «черная месса»; три черта, прыгающих и хихикающих над письмом; садистическое издевательство. Сцена гойевского стиля» (там же, с. 424).

Как в картинах Гойи, яркость соединялась с мрачными, приглушенными цветами. Действие было перенесено в Средние века – черный бархат и витражи давали ощущение богатства, хотя, за исключением нескольких предметов, сцена была пуста. Та же скупость была в костюмах: темные шлемы, мечи, латы. Луч прожектора выхватывал из темноты сцены отдельные яркие пятна – трон, стул.

Придворные в спектакле МХАТ 2-го были все на одно лицо, с гладкими черепами, одеты в одинаковые черные и серые костюмы. Двигались по сцене тихо, были похожи на двуногих мышей и крыс; когда Гамлет закалывал Полония, издавали мышиный писк. Могильщики напоминали кротов – кроме рытья могил они ничем другим заниматься не могли и не хотели; кого хоронить, значения не имело. Удовольствие доставлял сам процесс.

Король должен был быть воплощением Сатаны, Полоний – мелкий бес, Розенкранц и Гильденштерн – будущие Полонии. «Почему их двое? Потому что их легионы. Они совершенно без лица, потрясающе одинаковы... В этом еще новая сторона зла: страшно, когда отсутствует «я», индивидуальность» (там же, с. 386).



М.А.Чехов – Гамлет. Кадр из фильма «Мы»

Клавдий, которого играл Чебан, обладал сатанинской энергией. Исполнитель роли шел от дикции и ритма речи, выщелкивал слова «животно, прерывисто». Процесс борьбы был внутри, внешне Клавдий «режиссировал» действо, получал удовольствие от утверждения собственной власти; старался не подчиняться смутной тревоге. В режиссерском экземпляре Чебан делал пометки к роли: «Страха-то нет, а так что-то? Ничего подобного!! Я – король – ха, ха!»

Гамлет в этом мире был световым лучом, от него веяло жизнью. Его игра и его творчество на сцене ослепляли настолько, что все остальное по сравнению с ним теряло значение. «Главнейшим оправданием «Гамлета» во МХАТ 2-м остается Чехов», – резюмировал П.А.Марков в статье в «Правде». Внешняя сторона спектакля казалась избыточной, ненужной, когда на сцене появлялся Гамлет. «Мне в постановке не нравятся остатки модернизма – придворные, которые изображают низкие льстивые души, – при этом все одинаковые, похожи на мышей, а руки держат вроде собачек. К чему этот символизм? Такой изжитый, – писала Гиацинтова. – Я хочу живой души на сцене, и все тогда понятно, а все символы не от искусства на сцене. И все это умирает. А впереди всего стоит Чехов, и он-то знает, где правда» (М.Ф., № 510).

Обворожительный Хлестаков в «Ревизоре», немного пугающий Мальволио, Чехов меньше всего, казалось, по своим внешним данным подходил на роль Гамлета: малорослый, щуплый, с глуховатым голосом. Восстанавливая по своим давним записям ход спектакля, Татьяна Борисовна Шанько (в юности она много раз смотрела «Гамлета» после его премьеры) замечает, что Чехов и одет был не так, как она, восемнадцатилетняя, ожидала: «Вместо изящного костюма с бархатным беретом на Чехове строгое, темно-темно синее, почти черное сукно, отделанное черной кожей. Длинный черный плащ на серебряной подкладке. Массивная цепь на груди с медальоном – портретом отца. Бледное лицо, прямые белесые волосы, матовый голос, огромные сияющие глаза, зигзаг бровей в спазме мысли, «которая стала чувством, болью и волей Гамлета» (КС, № 14087).

Если Чебан шел от дикции и ритма, Чехов шел от паузы, тишины. Его молчание и пластика были более красноречивы, чем его монологи. «... Другие артисты – от слова; в них пауза – психологическая ретушевка: не остов игры; Чехов, вставши в круг роли, из центра его – молчаливо является; вспомните, как он сидит, отвернувшись, – в «Гамлете»: до первых слов Гамлет подан: с конца до начала; все, что развернется, в зерне подается: сидением этим. От паузы – к слову; но в паузе – силища потенциальной энергии, данной кинетикой жеста в миг следующий, где все тело, как молния; из острия этой мол-

нии, как из разряда энергии, – слово: последнее всех проявлений» (Белый А. Ветер с Кавказа. М., 1928, с. 244).

В неподвижности Гамлета была огромная сила. Гамлет не реагировал на реплики Клавдия, как будто накапливая в себе энергию. Когда начинал монолог «О, если б вы, души моей оковы», из скованной неподвижности тела вырывался жест: выразительное движение рук, наклон головы, поворот тела, шаг. Чеховский Гамлет, надломленный, экспрессионистичный, не пытался разгадать тайну бытия – он пытался проникнуть в мир мистики, перейти границу реального. Театр определял три состояния, через которые проходит Гамлет: 1) предчувствие, предощущение катаклизма, 2) борьба, выполнение миссии, полученной в момент катаклизма, то есть в момент встречи с Духом, и 3) успокоение через смерть.

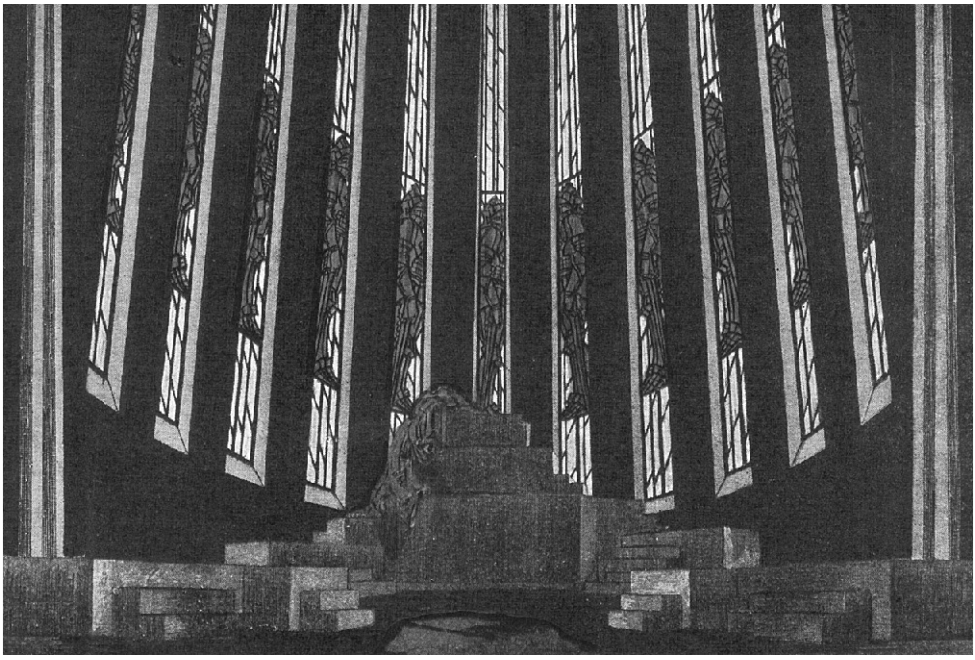
Встреча с Духом была главным событием для Гамлета. «В пьесе нет ничего обычного. Во встрече с Духом, например, нужно играть не животный страх, а такое состояние, как будто оказываешься в неведомых дотоле мирах и «не за что ухватиться». В этом смысле действительно надо «сойти с ума». Требовалась какая-то совершенно новая техника, которая приводила бы актера в состояние транса, «чтобы не мы играли, а через нас играли силы, выше нас стоящие, мы же должны жертвенно отдаваться этим силам» (МЧ, т. 2, с. 378).

В своем режиссерском экземпляре Чебан определял состояние Гамлета как «одинокое оцепенение». Тишина с самого начала спектакля была наэлектризована. «Мечи после удара светятся» – предлагал Чебан. Призрака как такового в спектакле не было. Был раскачивавшийся луч света, странный, инфернальный звук и хор мужских голосов. Призрака на репетициях называли Духом. И как с Духом обращались. Его слова «и тут и там – везде».

В спектакле синеватый свет падал на лицо Гамлета. Неподвижный, со скрещенными в литургическом жесте на груди руками, он стоял прямо под прожекторами и, чуть покачиваясь, повторял, как заклинание, слова Духа. Его тело, как струна, реагировало на каждое произнесенное Духом слово.

Казалось, что Дух в него проникал, что актер находился в состоянии транса. «Я сейчас даже подумать не могу ни о каких жестах или позах! Только почти не двигаясь и можно «вдохнуть» в себя потрясение, «безумие», которое Гамлет потом несет через всю пьесу», – рассказывал Чехов (Громов, с. 115).

Встреча Гамлета с Призраком становилась источником трагедии. Вслед за Станиславским, который искал в «Гамлете» мистерию, МХАТ 2-й проводил христианские параллели. «Распалась связь времен!» Это потеря Гамлетом земного фундамента. ... «Зачем же я связать ее рожден?» – острей-



Эскиз декорации 5 картины (“Мышеловка”). Художник – М.В.Либаков

ший момент осознания миссии. Моление о Чаше. Гамлет принимает свой Крест» (МЧ, т. 2, с. 384). Отказ от Офелии (в спектакле ее играла М.А.Дурасова) был первой жертвой Гамлета. Офелия, по замыслу постановщиков, «так звучит, как струна перетянутая». Когда струна обрывалась, обрывалась она внутри Гамлета. «Офелия – часть души Гамлета...». «Гамлет не разочаровался в Офелии. Вся трагедия в том, что он любит – и отказывается. ... Акт отказа, жертвы усиливает любовь Гамлета к Офелии: он любит ее любовью, прошедшей через отречение» (там же, с. 385). За словами «Я не любил тебя» следовал жест невыразимой нежности.

Путь Гамлета не становился шествием светлого принца, очищающего мир от зла. Очистить мир было невозможно, потому что он по своей природе был злом. «Ведь Гамлет получил от Духа не только миссию: «Пойди и убей короля!» Гамлету открылось, что весь мир – зло. Самые главные тернии на пути Гамлета – это сомнения в том, какой был Дух. Путь богоискательства, богоборчества – это путь трагедии, а несение Бога есть не трагедия, есть шествие» (там же, с. 388). «Гамлет» Михаила Чехова не был мистерией, он был трагедией. Его смерть не была очищением, она была освобождением из мира, который находился на грани одного из самых мрачных периодов своей истории.



Вверху: А.И.Чебан – Клавдий, В.В.Соловьева – Гертруда, *внизу слева:* М.А.Чехов – Гамлет

В театре сократили текст пьесы до трех актов и 14 сцен. Действие было выпрямлено и двигалось со скоростью и неизбежностью «курьерского поезда». Вырезаны были сцены с Фортинбрасом. Последние слова роли – «Конец... Молчание...» Чехов произносил, стоя посередине сцены. На слове «конец» он весь подавался вперед, голос поднимался чуть изумленной интонацией, «точно легким захлебывающимся вскриком». «Я теоретически знаю, что такое катарсис. Но пережила я это в театре только однажды – в момент смерти чеховского Гамлета», – вспоминала Мария Кнебель (Вся жизнь. М., 1967, с. 123). «Он не рассуждает, а ощущает. Это – философия, ставшая частью существа человека...» (Марков, т. 3, с. 196). «Философская проблема Гамлета вырастает из вполне реального ощущения действительного зла ... мысль неотделима от первоначальных ощущений Гамлета и тесно с ним слита ... Убийство Клавдия Чехов оправдывает из глубоких этических начал. Это – трагедия человека, который при всей боли, ненависти и отвращению к убийству его совершает, осознавая одновременно нравственное недолженствование убить» (Марков, т. 1, с. 406).

Чехов шел к Гамлету через Шекспира и Стриндберга. Как у героев Достоевского, философия рождалась из нестерпимой боли и психической травмы. В 1924 г. вопрос оправдания убийства не был абстрактным. Чехов-

ский Гамлет вбирал в себя судьбу поколения русской интеллигенции и становился его исповедью. «...Чехов стоит перед зрителем и рассказывает ему о человеке, пережившим наши дни. Для того чтобы так сыграть Гамлета ... нужно было пройти через годы войны, через годы революции, через нашу стремительную и тревожную жизнь» (Марков, т. 1, с. 407). В русском театре мало было спектаклей, которые бы находили такой отзвук в зале. Так же как первые спектакли МХТ, Гамлет Чехова воспринимался зрителями и актерами как жизненно важное событие; становился личным переживанием.

Софья Гиацинтова писала Федору Михальскому: «Я, кажется, никогда и ничем так не увлекалась, как этой постановкой. Я вижу все ее недостатки и несовершенства – их много, но стремление первый раз за многие годы театральных мод к той правде, в которую я верю... Миша душой говорит, и так как язык этой души необычайно талантлив, его слышат все, и все плачут... Успех его какой-то небывалый в наше холодное, черствое, трезвое время. ... Мы дни и ночи говорим о «Гамлете», переживаем успех, переживаем – вдыхаем его» (М.Ф., № 510).

На следующий день после публичной репетиции 17 ноября «Известия» сообщали о том, как «публика долгой горячей овацией приветствовала» Чехова и руководителей театра, о том, как Луначарский вручал Чехову звание заслуженного артиста и как «любимый заслуженный артист» ему отвечал: «Я принимаю эту незаслуженную честь как ответ на любовь, которую я всегда искренне стремился передать со сцены в зрительный зал».

Слова были не пустые и не формальные и имели прямое отношение к сути роли и ее «сверхзадаче». В архиве Художественного театра хранится клеенчатая тетрадочка-дневник, куда поклонница Чехова Наташа Кедрина записывала свои впечатления от спектаклей с участием Чехова. В тетрадочке рукой Чехова написано: «Скажите себе: каждый человек есть *произведение божественного искусства*. И Вы постепенно начнете чувствовать за каждым человеком некоторую силу, его создавшую, его создающую. Сам человек явится Вам иным. Станет понятно, что значат слова об уважении к человеческому достоинству, о том, что человек никогда не должен рассматривать другого человека как *средство*, но всегда только как *цель*» (МЧ, т. 1, с. 315). Писал Чехов эти слова от своего имени или от имени Гамлета – не разберешь.

«Старики» Художественного театра приняли спектакль с энтузиазмом и аплодировали Чехову стоя. Кажется, единственным, кто не радовался успеху Чехова был Станиславский, спектакль не принявший раз и навсегда. И.М.Кудрявцев записал его отзыв: как мотив неприятия К.С. называл истеричность вместо истинной трагедийности. «И потом, это заигрывание с

современностью, эта кожаная куртка. Словом, я ушел после спектакля огорченный» (Виноградская, т. 3, с. 356). На Гамлете Чехова «кожаной куртки» не было. Было ли заигрывание с современностью? Ни о гражданской войне, ни о том, что пережил Михаил Чехов, когда бился в истерике и кричал при каждом выстреле, раздававшемся под окнами в дни октябрьских событий, на репетициях не говорили. Параллелей с политикой не проводили. В Гамлете было другое: обостренное ощущение времени, полная открытость ему, и готовность на него реагировать.

За четыре года до «Гамлета» такой связи со зрительным залом и с временем искал сам Станиславский в спектакле «Каин». (Во время репетиций там- то и говорили о Троцком и Ленине.) Зал остался глух к Байроновской мистерии. Спектакль МХАТ 2-го задевал за живое и зрителей и идеологов новой эпохи.

М.Б.Загорский, критик умный и точно улавливающий спектакль, писал, что Гамлет Чехова – «человек с ущемленной душой, с хрипловатыми интонациями, с безумными глазами и порывистыми жестами. Он болен, несомненно, болен, этот тщедушный, хрупкий молодой человек, но это не «болезнь» Гамлета Шекспира, с его мудростью, печалью и проницательностью, а болезнь современного горожанина, нервы которого не выдерживают бури времен. Нужен ли такой Гамлет нам сейчас? Нет, не нужен!» (ЖИ, 1924, 2 декабря, с. 7). В своих мемуарах Чехов подробно описывал, как спектакль подвергался давлению, как его вызывали в Главрепертком и советовали «убить разлагающее влияние по*т*сторонности», как ему советовали избавиться от опасных мистических настроений – больше встречаться с рабочими фабрик. В самом ли деле Чехова вызывали для подобных внушений, – сказать сложно. Но безусловно то, что внутри и вокруг театра атмосфера становилась все более удушливой и все больше походила на мир спектакля.

Спектакль, впрочем, шел вплоть до отъезда Михаила Чехова из России. Последний раз его играли 20 июня 1928 г. В начале июля Чехов уехал в Германию и увез роль с собой. До года великого перелома оставалось несколько месяцев.

А.Островский

«Блоха»

11 ФЕВРАЛЯ 1925 Г.

Афиша, выпущенная к премьере «Блохи», как правило, присутствует на всех сколько-нибудь представительных экспозициях, посвященных русскому театру XX века. Строчки разбросаны на зазывном листе, на который слева из отодвинутого занавеса влетает наш лихой казак, паля в аглицкого химика-механика, пятящегося к другому краю. Там то ли отдергивая, то ли опуская занавес, полускрытая девица выставляет чудную ножку.

«Блоха» давала все, что обещал цветной лист. Спектакль расписывался в своих связях с теми самыми масленичными «лейфертовскими» балаганами, по образцу которых автор пьесы сочинял пригласительный текст. Спектакль балаганничал и скоморошествовал. Евгений Замятин на первых же подступах в работе завлекал предложением: «Три скомороха, как будто случайно появляющиеся в 1 акте, дальше органически вплетаются в пьесу. Эти три скомороха – гоцциевские Панталоне, Тарталья и Бригелла: у одного из них женская роль, он играет старуху в скоморошьем представлении в I акте, и в том же акте «фрелину Малафевну», и во II – тульскую Машку, и в III – аглицкую девку Мерю; у другого – роль иностранца в скоморошьем представлении в I акте, и роль аптекаря – в том же акте, и аглицкого же хитрого аптекаря во II акте и т.д. Представляете?» (Дикий, с. 290).

Замятин ориентировал на удвоение театральной игры. Опирался на пример работы Смышляева над комедией Шекспира: «Я видел почти весь ваш репертуар и помню, что самое законченное впечатление у меня осталось от «Укрощения строптивой» (письмо от 22 февраля 1924 г.). Там игру о Катарине и Петруччо представляли комедианты, приглашенные лордом – устроителем забавы с подобранным им пьяницей. (Пьянчугу-медника, к слову вспомнить, там играл Л.А.Волков, который назначался на Левшу.)

Замятин обладал и литературным авторитетом, и личным шармом; то и другое действовало на Дикого, даже когда они расходились в важнейших точках: «Вот ужас! Ну, как быть? Ей-богу, не знаю. Очень сильный, едва ли не главный Ваш аргумент – это то, что Вы много видите живьем. Что же здесь можно еще сказать? Как можно просить Вас видеть по-другому?» (там же, с. 293).

Процитированные письма датируются концом февраля 1924 г., Дикий в эту пору был погружен в Лескова иначе, чем мог и хотел погружаться в



Эскиз декорации 2-го действия. Художник – Б.М.Кустодиев

Лескова Замятин: на выпуске был «Расточитель». Краски тут были сгущены, выходили за край театра бытового или психологического: должна была запылать народная мелодрама. Привкус стилизации здесь мог бы только портить (и портил).

В роли купца Молчанова, которого играл Дикий, актер знал тот мотив праведности-незадачи-неприменимости, мотив души некстати, мотив русской нескладехи (если воспользоваться словом Немировича-Данченко), который так пронзительно важен у Лескова.

Дикий в самом начале их переписки остерегал Замятина и себя: «Хотелось бы не отдаляться очень от Лескова». Он называл, про что для него сказ Лескова: «судьба русского гения» – «не русский гений, не торжество его, а судьба».

Дикий имел свой план расположения действия. Последние картины должны были итожить «судьбу русского гения»:

«Седьмая картина. Левша в России. На мосту. Приезд с Полшкипером – его другом. Оба пьяные. Левша в загуле. Объятия – песня – поцелуи – гармонь. Водоглаз. Попытки прыгнуть в воду. Арест Левши. Почтительное обращение с англичанином. Тяжелое расставание. Грубость, азиатское обращение с Левшой.

Восьмая картина. Смерть в больнице или участке. Смерть русского гения, как умирают, гибнут русские таланты. Подзаборная смерть. Перед смертию



А.Д.Дикий – Платов

наказ: передать, чтобы ружья кирпичом бы не чистили. Смерть эпическая. Никакой клиники. Лег, перекрестился, сложил руки, вздохнул и отдал Богу душу. Душа улетает голубем ввысь» (там же, с. 288).

Скоморохов в первичной режиссерской раскадровке нет (как нет их и у Лескова).

Заключив конспект (крупно вписал: ВСЁ), режиссер еще раз формулирует суть задуманного: «...*судьба* русского гения. *Это* главное. В этом все обаяние и ценность вещи. Мне кажется, так будет глубже и интереснее. Это ничего, что конец чуть ли не драматический» (там же, с. 288). Доводы, что – с одной стороны – так не может кончаться сказка, а с другой стороны, насторожится насчет пессимизма Репертком, Дикий не принимал. Сказкой для него история Левши не была исходно. «Если кто не поймет конца (минорного конца) Левши – Бог с ними. Этот необычный конец – большая ценность и именно русское – старое, исконное. И этот необычный конец – короткий и ударный – и заставит зрителя не пустым уйти со спектакля» (там же, с. 295).

Несогласия Замятина и Дикого означились очевидно. В последнем февральском письме режиссер рискнул предложить драматургу: напишите две пьесы, одну – вашу целиком, а другую – восемь картин по Лескову. Замятин прислал пьесу «целиком свою» (А.П.Мацкин подсчитал: словесного материала Лескова там не более 10-15 процентов).

Она завлекала вызывающей яркостью, юмор был заразителен в своей нарочитой простоватости. Драматург вел в сторону скоморошества, к шутовскому оптимизму. Дикому было тем легче уступить ему, что обоих занимал старинный русский театр, сценизм ярмарочной площади. В этом единстве их мог укрепить Борис Кустодиев.

До приглашения Кустодиева работали с Н.П.Крымовым. Дикому помнились его эскизы: уездная «натуральная» Тула, побуревшие крыши, на го-

лом дереве черная вымокшая ворона. «Это было прекрасно, но совсем не то, что нужно было нам».

Пожалуй, точнее было бы сказать: все это, затребованное начальным замыслом режиссера, становилось ненужным на новой стадии. Или, во всяком случае, отодвигалось.

«Весь спектакль должен был стать игровым, шутейным, пряничным, и потому мне нужны были не натуральные, а лубочная Тула, лубочная Англия и лубочный Петербург». Смена художника вызвала, как помнилось Дикому, переполох. «Меня предупредили, что в случае неудачи второго художника все издержки будут отнесены на мой счет. Я согласился, хотя у меня не было денег» (Повесть, с. 338). Но платить не пришлось.

Кустодиев, которому экземпляр пьесы Замятина передали 22 ноября 1924 г., в ответном письме от 28-го дал согласие. Конкретизировал: «Всю декорацию у меня предполагается заключить в портале, который может служить и просцениумом» (Дикий, с. 305). Был придуман второй – расписной, с портретами балаганщиков и с розанами – занавес. Потом художник уточнит про этот занавес: «Он будет в лоб зрителю, и надо, чтобы он его рассматривал, – общее впечатление от него, как от расписной чашки, или белого сундука, или, лучше, от Троицко-Лаврской дуги, – есть такие серебряные с букетами». На заднике в третьем акте объявлялось большими буквами: «АНГЛІЯ». Сходу были намечены смешные точки: у царского дворца – как звонок у подъезда – колокол (звонят прибывающие во дворец). Англия гордилась всеохватывающей электрификацией – свет включался, стоило сесть на стул или вытереть тряпкой стол в трактире; могуче и пугающе гремела вода, спущенная в клозете.

Художник сделал то именно, о чем его через Замятина просили, «все предусмотрел, ничего не забыл, вплоть до расписной шкатулки, где хранится «аглицкая нимфозория» – блоха, до тульской гармоники-ливенки, что вьется, как змея, как патронная лента через плечо русского умельца» (Повесть, с. 339).

Ассоциацию с патронной лентой через плечо стоит задержать в мыслях. Как стоит помянуть пейзаж Кустодиева «27 февраля 1917 года» (взгляд с очень высокой точки, движение людских сгустков в снегу), его «Балаганы» 1917 г. и монументальный «Праздник II Конгресса Коминтерна на площади Урицкого» (1922), его холст 1920 г. «Большевик» (огромная фигура над вьющимися шествиями, чем-то схожая с масленичными чучелами-гигантами, празднично страшными). Гармонь через плечо как патронташ и патронташ как гармонь – это оттуда и туда, с улицы, где вьется российская революция – игрище и гулянье. Бедная блоха, пока могла танцевать, танцевала «Яблочко».



Л.А.Волков – Левша

Скоморохи (здесь их называют «удивительные люди халдеи – трое, один из них девка») не сходили со сцены. Первый из них (его играл В.В.Готовцев) начинал, когда за раскрывшимся занавесом обнаруживался второй, балаганный: «Дорогие жители! Дозвольте вам представить мою краткую биографию из жизни... Нынче ввиду прогрессу честь имею вам предложить вместо медведя научную блоху... Это будет игра в четырех актах и трех антрактах при настоящем электрическом освещении и в полном составе моих дорогих товарищей». Скоморохам был доверен финал: после вопля убегающего Полшкипера («Ой, убили! Ой, утоп!»), 1-й халдей пресекал причитания девки Машки и, свистнув в два пальца, возвращал погибшего Левшу на сцену живехонька-здоровехонька и при гармонике. На чем и кланялся публике: «С благополучным вас окончанием и затем до скорого свидания. Просим честной народ не забывать нас и вперед».

Спектакль встретили по одежке, по балагурствующему зачину, по куражу раешника.

П.А.Марков описывал: «Замятин самоотверженно, с искусством большого мастера слова распространил маленький рассказ Лескова «Левша» до размеров балаганного «увеселительного военно-драматического представления в 4-х переменах». ... Не менее талантливый Кустодиев нарисовал пышные декорации и дал остроумные костюмы. Режиссер Дикий изобретательно и темпераментно построил на основе сценария Замятина своего рода лубочную «Турандот» с многочисленными вариациями и, как гласит стилизованная афиша, «разными превращениями и танцами». Талантливые актеры смешно и затейливо исполнили в преувеличенной манере «Летучей мыши» свои роли; узкая форма лубка тесно ограничивала их возможности, и они в ряде актов были принуждены повторять вариации на тему одного и того же положения; Дикий (Платов) и Попов (Царь) были в этих пределах весьма кра-

сочны и играли с отличным юмором. Успех спектакля у так называемой «большой публики» обеспечен, и слава о затейливом искусстве МХАТ 2-го широко распространяется». Тем жестче рецензент высказывал свою оценку: «бесплодный и в корне неверный спектакль».



С.Г.Бирман – Меря

Критик фиксировал минуты, которые в его глазах обнажали «первоначальную ошибку постановочного замысла и бесплодность всего затейливого нагромождения стилизаций и прочих запоздалых вещей». Это минуты, «когда на сцене появились Волков и Бирман, когда в третьем действии они играли сцену свидания тоскующего в заморском Лондоне Левши с англичанкой Мери, когда Волков так свободно, ясно и просто, с такой мужественной лирикой и теплотой играл Левшу, а Бирман с такой предельной четкостью и внутренней грустью – заморскую девицу» (Марков, т. 3, с. 230231). Леонид Волков в самом деле играл чудесно. Он трогал подлинностью, ничуть не выбиваясь из представления. У него были замечательные руки: левой он похлопывал по карману, полному у него инструментов, не глядя вытаскивал нужный гвоздик и точно, как раз куда нужно, вбивал его в крошку-блоху. Непередаваема была его интонация, выражающая понятливое восхищение перед чудесами культуры, тонкий звук напевного голоса, протяжный возглас: «Это технически!»

Парадоксальная лирика была и в том, что делал Дикий-актер в роли донского казака Платова. Тоже своего рода русский гений некстати, с его реальностью героя Отечественной войны, с его калечеством (боевые раны!) или неудержимым темпом волонтера – ответчика за отечество, с его речью, сбивающей в сплошное гарканье обрывки боевых команд, патриотической словесности и черт весть чего еще, с его бутафорским конем, с его почти клоунским носом, с его убежденностью, горластой и глубинной, что наши ихних перешибут. Кулак, каких не бывает увесистей. Мордоворот, он же бо-

гатырь, и опять мордоворот. А можно и в обратном порядке. Опять же богатырь. И все сыграно – как и у Волкова в Левше – «от себя».

И Павел Марков, и Борис Ромашов (авторы статей в монографии 1925 г. о театре) запинались на том, как лирика соотносится с масками и пряничностью.

Два исполнителя сцены в Англии, Волков и Бирман, из рамок лубка не сами выбились, они – пишет Марков – вырваны волей режиссера.

Природа спектакля, его смысл были в двуслойности, во взаимодействии слоев, в просвечивании тонкого слоя нижнего сквозь толстый слой верхний.

То ли на премьере, то ли – скорее – на генеральной Немирович смутил постановщика, сказавши: «Возможно, что спектакль будет иметь успех. Но при всех условиях его нужно сократить на одну треть». Сократить? Готовый спектакль? В котором так любовно, так тщательно отбиралась каждая игровая деталь? Куда так много вложено изобретательности, выдумки?..» (Повесть, с. 349).

Когда сокращать Дикий все-таки взялся, у него был внутренний протест: казалось, режет по живому. Но он это зверское занятие не остановил. Понял: сокращения дают выигрыш – облегчают «просвечивание слоев». Потом жалел, что сократил меньше, чем следовало бы.

«Балаган скоро перестает увеселять, и в спектакль сознательно просачивается грусть-тоска». Рецензент, сказавший так, вводил подобающие оговорки: тоска о судьбе «крестьянского пьяненького гения в дореволюционной России», о «безалаберности, невежестве и тьме самодержавной Расеи». Независимо от оговорок было ухвачено то, что выпевалось под горюющую на чужбине гармонь Левши: «Она моя любимая». «Из-под скоморошьей личины открывается внутреннее лицо – волнение спектакля» (Хр.Херсонский. – «Известия», 1925, 13 февраля).

Вопрос о том, как это «волнение спектакля» соотносится с волнением спектакля рядом, с волнением «Гамлета», встал сразу же. Полярными они, в самом деле, были, но полярность не то же самое, что взаимоисключение. Полярность одна из мощнейших форм связи.

Сумевший выбраться в Москву перед выпуском «Блохи» Кустодиев 6 февраля смотрел шекспировский спектакль: «Чехов – Гамлет меня совершенно потряс своей гениальной силой...» (МЧ, т. 2, с. 490).

Несколько дней спустя после премьеры «Блохи» Михаил Чехов дал Дикому знать, что хотел бы в порядке ввода сыграть в его спектакле Левшу. «Я никак не могу теперь вспомнить, почему же сей интересный проект так и остался неосуществленным» (Повесть, с. 350). Иронический привкус

строки из мемуаров лучше бы снять. В самом деле интересно все: и возможность такого предложения, и то, что оно не осуществилось.

Спектакль прошел 225 раз, неоднократно пережив вводы на центральные роли, почти не выпадая из репертуара. В дневнике спектаклей 14 марта 1934 г. записано: «Блоху» смотрели тт. Сталин и Киров». Это было последнее представление.

И.Соловьева

«Король квадратной республики»

22 АПРЕЛЯ 1925 Г.

Навык все сделать своими руками нарабатывался в Первой студии. Своими были художники, как М.В.Либаков; авторы музыки, как Н.Н.Рахманов; создатели вещественного мира (М.Чехов вместе с Сулержицким обставлял жилье Калеба в «Сверчке»). Сами обеспечивали литературную основу: Б.М.Сушкевич инсценировал Диккенса, а до того А.Д.Попов и А.И.Чебан инсценировали Глеба Успенского – «Неизлечимый», Чехов по прозе Льва Толстого составил «Сказку об Иване-дураке и его братьях». Но Надежда Бромлей позиционировала себя иначе. Исходила не из привычек и нужд театрального дома: в написанном ею подразумевала литературную самоценность и новизну сценических задач.

«Король квадратной республики» стал третьей пьесой Бромлей в «портфеле» театра. Первой был «Архангел Михаил». Вахтангов обращался к автору: «Надя чудесная! В последнее время я чувствую к Вам особую нежность и умиляюсь восторженно – мне радостно, что вы такая талантливая писательница. Я знаю, что ваша пьеса – событие и в области театральной формы и в области театральной литературы» (Вахтангов, с. 326). Свою работу над ролью в этой пьесе Вахтангов сопрягал с главными задачами остающейся ему жизни (в записке из Всехсвятского: «Сижу, можно сказать, в тюрьме, занят своими Эриком, Гамлетом, Турандот и Архангелом». – Там же, с. 360).

Это составляло дар Бромлей: многие видели ее такой, какой она сама себя ощущала – влекущей сложностью, отвагой проявлений. Выходы на большие темы (власть, свобода, вера, творчество, художник, масса) предлагались в ее пьесах энергично. Еще энергичней обозначались сдвиги – формальные и интеллектуальные. Бромлей спутывала фабулу, обрывала на развороте, намекала на глубины, к краю которых подводит. В поле личного магнетизма этого автора не побывавши, шарма этих пьес не воспримешь. Техника груба и не под стать грузу претензий. Но однажды зачарованный оставался верен.

Под очарованием Бромлей был и Луначарский. Их сближала укрупненная, тяготеющая к «вечным вопросам» проблематика их драм (свободолюбец у власти, мечтатель и художник у власти, и пр.). Нарком спешил заверить: «Защищать вашу пьесу от каких угодно нападок я берусь и обещаю вам могущественную защиту. Поэтому не бойтесь ничего ни Вы, ни студия... Еще раз

считаю нужным сказать Вам о той грандиозной радости, какой явилась для меня Ваша пьеса» (цит. по: Березарк, с. 58).

Вахтангов вел работу над «Архангелом» вместе с Сушкевичем. Биограф Сушкевича, опираясь на его воспоминания, передавал: постановку задумывали как последнюю часть трилогии («Чудо святого Антония» – «Эрик XIV» – «Архангел Михаил»: трагедии-фарсы конца быта – власти – религии).

В статье «Путь искателя» Бромлей говорила о почве, на которой возникла ее с Вахтанговым дружба (себя она именует в третьем лице): «Вахтангов искал новых путей, новых решений трагедии. ... «Архангел Михаил» и «Аббат Симон» – две легенды, в которых Бромлей, фантазируя без меры, искала того же предела человеческих падений и взлетов и шла тем же путем «неясности и заблуждений» (Вахтангов, с. 366).

А.Д.Дикий поминал «Архангела», замечая, что в своих поисках – куда бы они ни направлялись – Вахтангов «брался за интерпретацию драматургически слабых пьес, ибо самое главное для театра, считал он, – это не пьеса, а то, что из нее делают режиссер и актеры, то есть театр» (Повесть, с. 150). Вахтангов искал для «Архангела» телесных средств; определял: что такое артикуляция, что такое слововедение, что такое жест, каковы его законы, каковы приемы выразительности патетического театра. «Тембр голоса. Рот. Акцент. Ритм. Тело. Глаз. Гримаса. Темп. Обертон. Градус. Апостроф» (Вахтангов, с. 365366). В рабочем экземпляре режиссера каждое слово – с новой строки.

В рабочий экземпляр внесено: «Моя цель – реабилитировать ад (Н.Б.)». Задача записана с голоса Бромлей очень в ее манере. Пришедшего в театр художника Н.П.Акимова Бромлей спросит (как о чем-то подразумевающем ответ: «Да»): «Вы, я полагаю, сатанист?». Николай Павлович отвечал скромно: «В известной степени». В его передаче это байка. Но Сушкевич о побуждениях в работе над «Архангелом Михаилом» сказал серьезно: «Вахтангов ненавидел Христа».

Исследователь восстанавливает спектакль, каким он был на генеральных. Опознан «причудливый парафраз и «Эрика XIV», и «Принцессы Турандот», и «Росмерсхольма». Вновь мрачная громада средневекового собора. В трехмерных декорациях бегут, пересекаясь, лестничные сумрачные марши. Актеры во фраках, актрисы в бальных платьях. Отдельные штрихи в костюмах – меч, щит, корона. Зеленые и красные парики. Странно подсвеченные лица, диковато подведенные глаза. Парадоксальная логика красок, движений, чувств. И тема – несовместимость художника и властителя в одном лице» (*Смирнов-Несвицкий Ю.А.* Трагический спектакль Вахтангова. – Вахтангов, с. 543). Эффектны были рискованные мизансцены. Товарищ по труппе восхищался «блестящим моментом» у мастера Пьера – Чехова: «Во время грозы он стоял на верхушке

статуи, уходящей под колосники. Пораженный молнией, он катился по лестнице с колосников головой вниз, на площадке перевертывался, катился дальше, с другой стороны сцены, и распластывался у рампы. Делал он это с таким мастерством, что у него не было ни одного синяка или ссадины» (цит. по: МЧ, т. 2, с. 478).

«Архангела» заканчивали без Вахтангова. После одной из репетиций он, больной, ушел на консилиум, подтвердивший: положение его безнадежно. Пока он был жив, работ не сворачивали (мастера Пьера за него репетировал Михаил Чехов). Выпуск пришелся на дни прощания с Вахтанговым: генеральные – 23, 30, 31 мая; похороны состоялись 31-го. Показанный пять раз, «Архангел Михаил» премьеры не справил.



М.А.Дурасова – Паулетта

В «Короле квадратной республики» Бромлей и Сушкевич варьировали те же броские темы. Фабула переплетала нити интриг любовных и политических. Гордая душа бунта, казнящая своих возлюбленных Катарина Хель, и женщина-дитя, блаженненькая инфанта Паулетта, равно жаждут отдать власть в стране и самим отдаться Фридриху Без имени. Фридрих не хочет ни трона, на который имеет право, ни роли народного вождя. Народ («квадратные») после бунта перегружает на героя ответ за страну. Миссия обучить народ вольности – тяжкий крест, а скорее – пустые хлопоты. Впрочем, мысль без следа исчезает в путанице событий, в невнятице отношений, в сбоях целей и в словесных изгибах длинной многолюдной пьесы.

Дм.Угрюмов в «Вечерней Москве» озаглавил рецензию «Глупость в квадрате». Годы спустя Ольга Пыжова про свое участие в спектакле (роль Катарины Хель) скажет осторожно: «Это была странная пьеса, и роль, которую я играла, тоже была странная» (Призвание, с. 205). В момент же выхода «Вечерки» товарищи обиделись за Пыжову. Рецензента, когда он снова появился в театре, пригласили в контору, и Ключарев дал ему по физиономии. В МХАТ 1-м еще не отвыкли волноваться за бывших студийцев, Немирович

известил Станиславского: «Общественное мнение, по-видимому, на стороне Ключарева. Виновны, но заслуживают снисхождения» (НД-4, т. 3, с. 105).

Рецензий было немного. Среди вырезок, хранившихся в театре, рецензий вообще нет. Имеются репортажи. Иск Дм.Угрюмова разбирался в нарсуде Краснопресненского района; заседания шли 5 дней. Ленинградская «Вечерняя красная газета» недоумевала, почему молчит московская пресса. Питерский репортер насчитал в зале суда семерых лучших московских адвокатов: излагал речь Михаила Кольцова в поддержку иска и показания вызванного в суд директора театра (Чехов оправдывал поведение товарищей, заступившихся за актрису). С аппетитом пересказано, чем Пыжова мотивирует злость рецензента.

В новом свете все предстает в последнем репортаже – выступил участковый прокурор («простой рабочий, бывший политкаторжанин тов. Волков»). Из речи прокурора: «Зачем ставятся такие пьесы, которые чужды духу нашей современности и которые вызывают возмущение не у одного Угрюмова». Ключарева, впрочем, не оправдали. По приговору – месяц тюремного заключения.

Других общественных отголосков спектакля не найдено.

П.А.Марков писал о «Короле квадратной республики» как о сочинении кукольном, на которое напрасно наложены философские рассуждения и прикреплена проблематика власти. «Напрасно Бромлей выдает свою пьесу за сложное и мудрое произведение: чем более мудрые слова говорят ее герои, тем скучнее и беспомощнее становится пьеса... Театр глубоко ошибся, приняв ее к постановке. Глубоко ошибся режиссер, ставя ее в качестве монументальной и философской драмы. Напрасно мучились актеры в поисках выхода из запутанных положений, ища им психологического оправдания. И только одна Дурасова нашла выход в той сосредоточенной, несколько стилизованной манере игры, в которой она подчеркнуто наивно исполняла роль инфанты Паулетты; она порвала с основной струей постановки; сквозь кукольность и гравюрность образа сквозила болезненная мучительность; прекрасное мастерство актрисы было единственным радостным моментом спектакля...» («Правда», 1925, 22 апреля).

И.Соловьева

«Петербург»

14 НОЯБРЯ 1925 Г.

Андрей Белый писал пьесу по своему знаменитому роману специально для МХАТ 2-го, а точнее, для Михаила Чехова, с которым в то время максимально душевно и творчески сблизился. Белый признавался, что для театра писать не умеет, пьесу создавали «всем миром» в процессе репетиций, бесконечно переделывая и дописывая. Но главным в постановке был Чехов. «Чехов меня увлек; писал роль сенатора для него... Теперь понимаю, что для драматурга нужна сцена, как палитра и кисть, набрасывающая краски, для меня этою кистью явился М.А.Чехов» (Переписка, с. 295). Чехов и стал настоящим постановщиком спектакля, а режиссеры, указанные в афише, только его помощниками (так же было и с поставленным до того «Гамлетом»). Авторитет Чехова в то время в театре был практически непререкаем. Контуры его театральной «системы» уже сложились.

По замыслу Чехова, спектакль должен был окончательно обозначить поворот к новой театральной идее, которая и составила бы основу дальнейшей жизни МХАТ 2-го. Поглощенность антропософией и театральным учением Рудольфа Штейнера, его «эвритмией», виделась и до этого, особенно в «Гамлете». Но в «Петербурге» сошлись Чехов и Белый – в то время абсолютный «штейнерианец». «"Петербург" – не просто одна из пьес. Это только внешне кажется пьесой, сыгранной в таком-то театре. На самом же деле это – *живая речь*. О чем? О Тайнах... Тайна: безграничное. Тайна: глубокое. Если тайна выражена на земле, на физическом плане, то мы видим *шифр*», – писал Чехов будущим художникам спектакля Либакову и Матрунину (МЧ, т. 1, с. 308). Отгадки человеческих характеров в этот раз Чехова не интересовали. Характеров в пьесе и не было. Персонажи читались как знаки того шифра, который Чехов собирался разгадать.

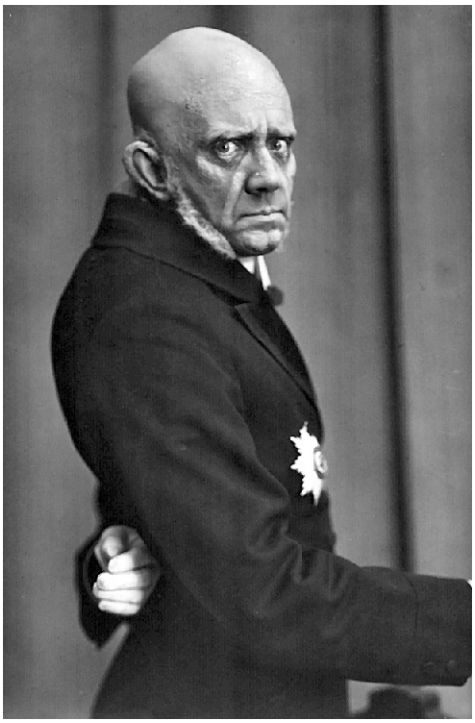
Город в спектакле представал в привычном образе фантома. Роль декораций, обычных стен и выгородок исполняли колышащиеся полупрозрачные занавеси, стремительно меняющие формы, приглушенно подсвеченные и подкрашенные софитами. Писаных задников не было, вместо них – проекции, обозначающие место действия. Немногочисленные предметы выступали преимущественно в качестве символов («бомба»-сардинница). Театральная условность подчеркивалась как прием. Персонажи таились за

просвечивающимися ширмами, картинно подслушивали и подсматривали в воображаемые замочные скважины, рядились в темные маски и домино. Темные фигуры с зонтами вместо голов сновали в сумраке сцены в первой картине спектакля. Двигались в разных ритмах и темпах. Одни плавно, другие путано и торопливо, наталкиваясь друг на друга. Сбивчивый и ломкий ход и тревожный тон спектаклю задавались с самого начала. Зонты роздали рабочим сцены. В актерах не было необходимости.

В прологе произносились слова о вроде бы готовящемся убийстве большого сановника, сенатора Аблеухова. Весь сюжет составлялся из цепи бесконечных, цепляющихся одна за другую провокаций, которые вроде и должны были привести действие к смертельной развязке. А может, и не должны. До самого конца не понять. Провокаторы заправляли происходящим и казались неразличимыми. Кто из них служил царю и охранке, а кто революции, разобрать было невозможно. Наверное, успевали и тут, и там. Появляясь на сцене, перекликались, как клоуны-коверные в цирке: «Морковин? – Я! Липпанченко? – Я». И следом один из них: «Предприятие мною поставлено... Роли розданы: инсценировка моя – Липпанченки – а Россия – партер». Мотив чертовщины отчетливо звучал с первой картины спектакля.

У чеховского сенатора была механическая и, одновременно, нетвердая походка, автоматическая, но со многими запинаниями, меканиями и притыканиями речь. Мумифицировавшееся тело. Всякое действие и мысль давались ему не сразу и с великим усилием. Движение будто со скрежетом. Казалось, забыл, как это делается у людей. Попытки с кем-нибудь говорить не удавались. Нужные слова терялись и тонули в бесконечных «знаешь-ли-тили», «гм» и «ме-ме». Вместо них выскакивало что-то несусветное и неподобающее, вроде рассказанного швейцару скабрезного анекдота. Во всякой сцене он оказывался не к месту. Мыкался по комнате, присаживаясь к столу и тут же вставая, не вспомнив, для чего садился. Хватал трубку телефона и замирал с ней, рассматривал, не понимая, что это и зачем. На балу долго и отдельно от всех ходил вдоль рядов танцующих, не умея хоть куда-нибудь себя пристроить. Наконец, кое-как собрав разбегающиеся ноги, устанавливался в углу и замирал в позе комического высокомерия.

«Живешь, так сказать, у себя в голове» – возможно из этой фразы Аблеухова и вырос в чеховском воображении, а затем в спектакле гротескно преувеличенный лысый череп сенатора. Череп неестественно блестел, как фарфоровая голова игрушечного пупса. Было еще сходство с летучей мышью. Огромные оттопыренные уши и круглые пустые глаза. Они слепо натыкались на что-то или кого-то возле себя, но, не в силах сфокусироваться и уцепиться за увиденное, соскальзывали с объекта и уставлялись в никуда.



М.А.Чехов – Аблеухов-отец

Драматическое «Я узнал тебя, Коленька!» – в картине встречи с преследующим Аблеухова Красным домино – могло вызвать жалость. Открытие, что сын среди злоумышленников, готовящих убийство, на мгновение отражалось на лице сенатора горьким недоумением, почти страданием. Но сцена была короткой и заканчивалась, не позволяя зрителям укрепиться в сочувствии. Софья Гиацинтова вспоминала: «В газетах писали, что Чехов очеловечивает Аб- леухова (так считал и А.Белый. – *С.К.*). По-моему, это не вполне верно. Аблеухов был античеловеком. Даже когда мука возникала в пустых глазах при разговоре с сыном, даже когда дошедшая до сознания мысль об отставке ломала, уничтожала его, – мне он в эту минуту казался автоматом, который отключили от электрической сети» (Гиацинтова, с. 242-243).

Чехов играл предел умственного и физического распада. Существо, почти целиком состоящее из тлена. Сохранившее только некоторые, уже почти угасшие, человеческие рефлексы. Узнав о готовящемся покушении, Аблеухов пугался. Замерев, пробовал сосредоточиться на услышанном. Но уже через минуту начинал суетливое и бесцельное движение по кабинету, будто в поисках чего-то потерянного. Терялась мысль, которую перед тем пытался обдумать. Передвижение было вначале паническим, затем паника забывалась. Возвращалось состояние обычной медлительной прострации. Сенатор величественным истуканом замирал в кресле перед бумагами. Скользнув взглядом по силуэту хорошенькой девушки на балу, сладострастно хихикал. Но тут же отвлекался на попытки расположить вдоль корпуса правую руку, которая все заваливалась куда-то за спину.

Временами выглядели почти людьми Лихутина – Коломбина (С.В.Гиацинтова), ее муж Сергей Сергеевич – Пьеро (А.И.Чебан) и Аблеухов-сын – Арлекин (И.Н.Берсенев). В их любовном треугольнике вспыхивали нешуточные страсти. Но сразу и потухали. Актриса думала играть героиню по-

хожей на декадентских дам, «получалась реальная фигура, но обыкновенная для необычного Андрея Белого» (Гиацинтова, с. 244). В итоге вышла дерганая и злая кукла. Еще на стадии репетиций Белый убрал из спектакля лирическую сцену любовного объяснения Лихутиной и Николая Аполлоновича на балу, ее нежная человечность выпадала из общего тона.



И.Н.Берсенев – Аблеухов-сын

Критики хвалили Берсенева в роли Аблеухова-младшего. Белый считал, что на фигурах Чехова – сенатора и Берсенева – Николая Аполлоновича держится все здание спектакля. Враждебный сановному отцу мечтатель и неудавшийся революционер соединял в себе, по определению Белого, «образ «Аполлона» и лягушки», и был, в сущности, подобием отца. «Ушанчиком», как ласково зовет его мамаша (уши топырились, как у Аблеухова-старшего), бродившим по сцене колеблющейся походкой на неверных ногах. Манера говорить младшего Аблеухова вторила отцовской. Те же прерывания и паузы, в течение которых он как будто выпадал, выключался из происходящего. Поначалу бунтующий и готовый чуть ли не на отцеубийство, после эпизода с несостоявшимся взрывом кидался к отцу в покаянном порыве, обнимая, старался плотнее с ним соединиться, почти слиться в одно.

Все движения этого «Петербурга» мнимы, их сущность – обманна. Сын повторял отца, вещи-символы возникали сначала как слова-упоминания (бомба, Красное домино), затем как материальные предметы, чтобы следом обернуться иллюзией. Аблеухов-сын как будто только рядился Красным домино. А само оно, настоящее, так и не объявлялось на сцене. Существовало лишь в рассказах очевидцев – тревожным огненным видением, вспыхивающим по городу. Бомба-«сардинница» оказывалась муляжом. Вот Аблеухов у себя в кабинете держит в руках странный тикающий предмет. С бессмысленным младенческим недоумением вертит в руках, пробует расковырять ножичком для бумаг. За его действиями, оцепенев от ужаса, подсматривает сын.

Зрители с замиранием отсчитывают вслед за тикающим внутри сардинницы механизмом последние секунды до взрыва. И ничего не происходит. Сенатор вскрывает брюхо сардинницы, оттуда просыпается песок. Рассеивается, рассыпается песком спрессованное до предела в смертельном ожидании время.

Время не движется, и смерть не приходит. Нет смерти там, где не живут. Все обман. Разыгранная персонажами злая шутка коверных-провокаторов.

Фальшивое покушение разыгрывалось в комнате Аблеухова – на сцене и на глазах у публики. Состоявшееся – на улице, за сценой. Столкновение двух пространств-миров, оцепенелого пространства имперских кабинетов и гостиных с энергичным пространством улицы было в спектакле ключевым сюжетом. В расслабленно-манерную беседу светской гостиной Лихутиных врезалась, как ножом, донесшаяся из окна уличная брань: «Ты бы ей ейною книгой в ейные зубы!» С улицы в дом Аблеуховых приходил оборотень-провокатор Липпанченко с бомбой в руках (зритель еще не знал, что бомба фальшивая). Доносились надрывные гудки пароходов, то крикливые, то траурно ноющие, громкие обрывки революционных речевок.

Улица грозила разрушением. Она забирала все больше пространства. Ее обитатели, персонажи массовки – домино на балу, посетители кабачка в сцене революционной сходки, обыватели (студент, курсистка, рабочий, чиновник) – множились по ходу спектакля и оборачивались стерегущими сенатора революционерами-агентами-бомбистами.

Картина встречи заговорщиков в кабачке была одной из последних в спектакле. В пьесе у Белого там неожиданно являлся новый герой. «Из подполья». Хочется сказать: «как черт из ада». С именем Неуловимый. Врывался в действие стремительно и деловито, как хозяин. Тут же овладевал интригой, умело перехватывая игру у прежних кукловодов, как будто и не выпускал никогда из рук ее нити: «Липпанченко – провокатор, он будет казнен». «Резолюцию выработали?» – властно обращался к товарищам по борьбе. «Есть – готова». «Завтра на улицу – все, как один!» – командовал вождь. С этого момента, к видной до этого игре-провокации, присоединялась другая, вышедшая на поверхность («Подполье выходит наружу», – говорит Неуловимый Николаю Аполлоновичу), где герой погибал всерьез. В последней картине пьесы Неуловимый, явившись перед исполнителями теракта, твердо собирал хаотичную и взвинченную только что происшедшим убийством сенатора толпу:

«Неуловимый: Ни с места... цепь... цепь... Цепь!

Все: Цепь, цепь...»

Не найдено никаких свидетельств зрителей и участников спектакля о том, как толковалась постановщиками важная для драматурга фигура. Из

программки «Петербурга» следует, что Неуловимого играли в очередь Г.В.Музалевский и Б.М.Афонин. Возможно, авторы спектакля не хотели делать акцент на этом персонаже. Основываясь не столько даже на пьесе, сколько на одноименном романе, можно увидеть в фигуре знатного подпольщика намек на вождя мирового пролетариата В.И.Ленина. Убедительно представить его носителем светлых начал Чехову, думается, было не под силу. Более простое решение проблемы – стереть индивидуальные черты и затерять в революционной массовке.

К финалу спектакля улица полностью захватывала пространство сцены. На нее вываливалась бурлящая, хорошо знакомая зрителям толпа оборотней-провокаторов-бомбистов. Толпа торопливо осваивалась и обживалась. Затем собиралась, строила ряды и свирепо затягивала по нарастающей: «Вставай, подымайся, рабочий народ!».

Критики бранили театр за мистицизм. Строгий Э.М.Бескин называл его последние постановочные опыты «вызыванием «теней», «галлюцинациями» и даже «столоверчением» (ВМ, 1925, 10 сентября). Чехов и театр пытались отбиваться – клеймо «мистиков» было равно черной метке. Чехова горячо поддерживал Луначарский, благодаря которому пьесу Белого удалось после некоторых мытарств и «трепок» провести через цензуру Реперткома. Но суть критики видели верно. И «Гамлет», и особенно «Петербург» были спектаклями именно мистическими.

В них шла речь о мистике Времени. О раздавливающей пустоте, в которую сваливается мир, где время разорвано и его не скрепить («порвалась связь времен») в «Гамлете». И о конце времен в «Петербурге». Об этом, а вовсе не о «революции, как великой движущей силе» (из интервью Чехова и Берсенева «Рабочей газете» от 15 сентября 1925 г. о будущей постановке «Петербурга»), хотелось говорить со зрителем Чехову.

В конструкции «Петербурга» заметно родство с мистерией. Штейнер и его ученики ценили этот жанр за возможность рассказать о главных смыслах и тайнах жизни и духа. Только в спектакле Чехова – Белого не было битвы между адом и раем за душу человека-грешника. И ад не сокрушался. Именно он и одерживал победу. И рая не было. И земли. Не земля, но еще и не геенна огненная. Где не живут, а маются, уже не люди, а тени людей. Только путь из этого чистилища для его обитателей открывался лишь к одним вратам.

Смысл спектакля маскировался. Прятался в подтекст. Сложная ритмизированная проза Белого этому помогала. Содержание во многом обозначалось и определялось сменой ритмов и атмосфер, диссонансами и «переливами» настроений. (Угадывание ритма и атмосферы действия стали в то время ключевыми в строящейся театральной системе Чехова.)

Политическому начальству основную коллизию спектакля МХАТ 2-й пытался представить как победу бодрой и здоровой стихии революции над одряхлелым и прогнившим царским режимом. Надеялись на сложность вычитывания метафизических смыслов. Театру не очень верили. Рецензенты сокрушались, что «здоровые силы общества» выглядели в «Петербурге» неубедительно. Из спектакля никак не следовало, что победившие были представителями сил добра.

Большого успеха у зрителей «Петербург» не имел. Был слишком труден для понимания. Спектакль тем не менее шел чуть не до самого отъезда Михаила Чехова в эмиграцию в 1928 г. Правда, в последнем его российском сезоне (1927/28 г.) – с небольшим перерывом. Думали снимать – зал не набирался. Но возобновили. Все же роль Аблеухова была одной из главных чеховских работ. Играли, правда, редко. Примерно раз в месяц.

Примечательно, что «Петербург», категорически противоречащий тогдашним идеологическим требованиям, вообще мог появиться на сцене. Но в 1925 г. границы свободы в стране еще не схлопнулись окончательно. До начала людоедских времен оставалось несколько лет.

С.Курлч

«В 1825 году»

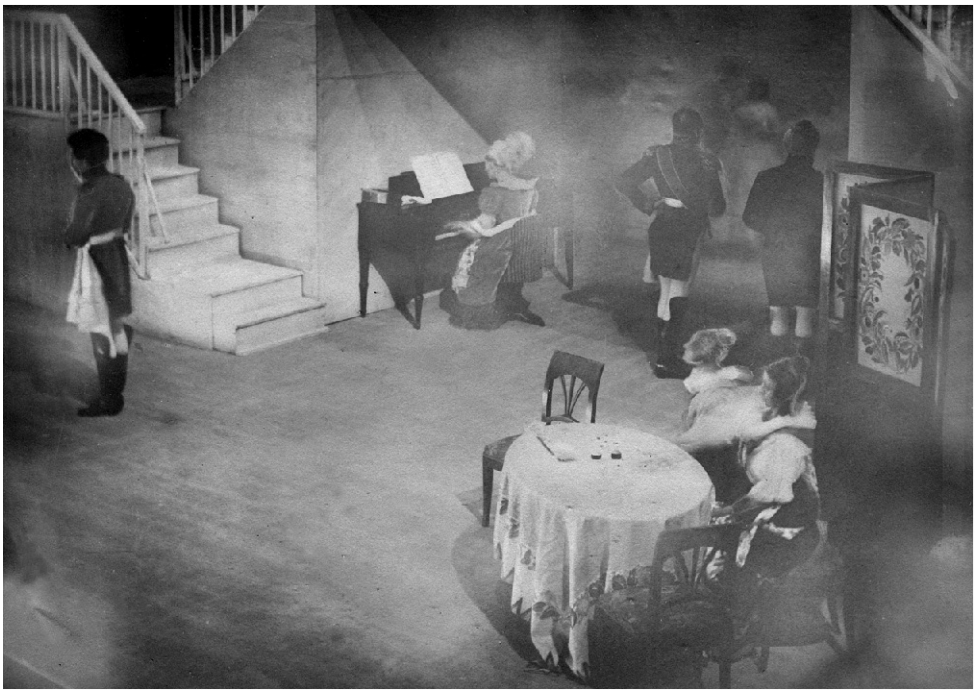
27 ДЕКАБРЯ 1925 Г.

Первой исторической постановкой театра стала пьеса Н.А.Венкстерн «В 1825 году» (постановка Б.М.Сушкевича, режиссер И.Н.Берсенев); премьеру сыграли в день столетнего юбилея выхода декабристов на Сенатскую площадь – 27 (по старому стилю как раз 14-го) декабря 1925 г. Репетировался спектакль недолго, около трех месяцев (роли были распределены 20 сентября 1925 г.). На премьерной программке, оформленной, как и сам спектакль, С.В.Чехониным, художник заключил в овал профили пятерых казненных декабристов; обрамляла овал надпись: «Но вы погибли не напрасно, // Что вы посеяли, взойдет». В дальнейшем надпись исчезла, профили остались.

Автор пьесы в трех актах, семи картинах – Н.А.Венкстерн – оказалась в сфере внимания МХАТ 2-го благодаря двоюродному родству с С.В.Гиацинтовой. По воспоминаниям последней, обе с детства «болели» декабристами, отыскивали биографии и портреты, вникали в судьбы, знали их, что называется, «в лицо». Однако реальные герои декабрьского восстания (Рылеев, Трубецкой, Якубович, Оболенский и другие) возникают в пьесе только однажды – в сцене тайного собрания накануне выступления – и изъясняются довольно шаблонными фразами: «Гордостью наполняется сердце мое при мысли о том, что нам принадлежит великое счастье быть освободителями страны своей от гнета самовластья...» или «Что нам смерть, когда мы знаем, что принимаем ее во имя великой грядущей свободы» (К.Ф.Рылеев).

Пьеса открывается днем прихода известия о смерти Александра I и охватывает период междуцарствия, трагический день 14 декабря и последующую расправу над мятежниками. Здесь масса разговоров о крепостничестве, военных поселениях, конституции, цареубийстве, подкрепляемых чтением вольнолюбивых стихов Пушкина. В самом что ни на есть неприглядном свете выставлен Николай I (П.А.Марков даже сравнил его с мелодраматическим злодеем). А собственно сюжет составляют две любовные линии: молодые офицеры Кирилл Бартенев и Александр Брянский и их возлюбленные шестнадцатилетняя Шурочка Ланская и крепостная Ланских Маша. Открытый финал недвусмысленно дает понять, что барышне и ее служанке суждено стать женами ссыльных.

Внешняя сторона спектакля задумывалась Чехониным (а это был едва



Сцена из спектакля

ли не первый его сценографический опыт) в плане отражения подлинного быта. У московских и ленинградских антикваров подбирались мебель и реквизит 20-х гг. XIX столетия. Для сцены восстания на Сенатской площади художник делал зарисовки в Артиллерийском музее и Музее Революции. В.З.Масс отмечал: «Чехонин перенес на сцену свою характерную манеру графического рисунка и при помощи тонко выполненных стильных костюмов и простой комбинации ширм придал спектаклю приятную колоритность и блеск» (НЗ, 1926, № 1). Однако чрезмерное изящество и эффектность чехонинской стилизации – даже вооруженный мятеж показывался на фоне русского ампира, напоминая изысканную гравюру, – вкупе с пастельными тонами элегантных костюмов привели к тому, что рецензент «Известий» Н.Осинский возвестил о «бонбоньерочной революции на сцене МХАТ-2». Театральный критик В.И.Блюм, осмеивая «архиконфектные ширмочки» (пространство организовывалось при помощи вертикальных щитов-плоскостей), утверждал, что и пьеса, и спектакль – тоскливая спекуляция на юбилейной теме.

И все-таки в большинстве своем критики отнеслись к чрезвычайно слабой пьесе довольно снисходительно. Марков признал произведение Венк-

стерн «спокойным и утешительным», «побеждающе наивным». А некий журналист, подписавшийся А.В., превознося пьесу за «истинно-художественную компактность», договорился до того, что написана она не только с «почти старозаветной простотой», но «по-толстовски просто».

Но даже те, кто корили за примитивность драматургического подхода, бледность персонажей, штампы в сюжете, лоскутность спектакля, были единодушны, восхваляя актерское исполнение (за исключением Блюма, вяло одобрившего одну лишь Гиацинтову). Отмечалось, что спектакль разыгран великолепно, «крепко и довольно страстно», что «держится спектакль только актером», что в нем «положительно не было плохих исполнителей», а их большое мастерство спасает постановку.

Вероятно поэтому, вопреки всем недостаткам пьесы, публика стремилась на спектакль «В 1825 году». Как и предполагал в послепремьерной рецензии Марков, «от этой пьесы замелькают в зале платочки, послышатся всхлипывания – зрители умилятся героизму представленных на сцене людей, ответят вздохами на их вздохи». Чистота намерений, благородство чувств и помыслов, самоотверженность и самопожертвование прельщали больше, нежели умение выстраивать драматургическую канву, держа в узде чрезмерную чувствительность и сентиментальность. Мелодраматизм публику не смущал, но Марков вынужден был констатировать: «Мимо стройного и умилительного «Двадцать пятого года» пройдешь, не останавливая на нем пристального внимания, – он не составит серьезного этапа в жизни МХАТ 2-го» (Марков, т. 3, с. 319).

М.Хализева

«Евграф, искатель приключений»

15 СЕНТЯБРЯ 1926 Г.

Драматург, завоевавший имя после мейерхольдовских постановок («Озеро Люль» и «Учитель Бубус»), Алексей Файко к современному российскому материалу в «Евграфе» обращался впервые, так же как впервые намеревался взять современный материал МХАТ 2-й.

Руководитель театра М.Чехов и после премьеры пьесы Файко останется в убеждении, что на этом материале значительная пьеса сейчас невозможна (см. ответы на вопросы корреспондента. – НЗ, 1926, № 48). Это вряд ли было верно после «Мандата» (премьеру Эрдмана сыграли в ТИМе в мае 1925 г.), в присутствии «Зойкиной квартиры» Булгакова и «Унтиловска» Леонова. Но и то сказать: эти пьесы, как и написанные чуть позже «Заговор чувств» Олеши и «Самоубийца» Эрдмана (одну из них Станиславский уверенно поставит вровень с «Ревизором»), их звук и предлагаемый ими уровень осмысления нынешней русской жизни были принципиально невозможны. Пьесы, все же появлявшиеся, изымались затем нещадно.

В статье Луначарского Евграф как сценический тип определялся в двоюродные братья Гулячкина из эрдмановского «Мандата»: оба они обыватели и «оба задеты коммунизмом», только Гулячкин показан сквозь смех, а Евграф «взят всерьез» (А.В.Луначарский о театре и драматургии. В 2-х т. Т. 1. М., 1958, с. 502-503). Луначарский же одобрил «злободневность» пьесы Файко («Известия», 1926, 8 октября).

9 января 1926 г. режиссеры (Б.М.Сушкевич и С.Г.Бирман) представили распределение. Заглавную роль отдали В.П.Ключареву. Он до того только раз побывал в подобном положении – в «Герое», поставленном А.Д.Диким, играл Кристи. Критики оценили тогда легкость «опасных переходов», внезапную привлекательность замухрышки, похваляющегося отцеубийством (как выяснится неудавшимся). В «Евграфе» заглавная фигура тоже с «переливами», с претензией на права героя.

Роль презирающего свою цирюльню парикмахера-сочинителя (значение имени Евграф – «превосходно пишущий»), мечтателя, выпевающего имя острова Занзибар, замирающего под окном, когда барышня со второго этажа играет на пианино, соблазненного возможностью пойти стричь циркачку-иностранку и обескураженного своим вызревшим прыщом – роль,



Сцена из спектакля

сама по себе извитая. Лирику-неудачнику в пьесе достается стать убийцей и колебаться насчет самоубийства.

П.А.Марков писал: «Тема о Евграфе – большая тема о лирике в наши дни». В «нашей нелирической эпохе» (Марков, т. 3, с. 377).

Файко вводил в пьесу мотивы «штиля». Мотивы «штиля» после годов «шторма» были в самом деле злободневны.

В первом акте Евграф бушевал в разговоре с дядей: «Был я на фронте или нет? В гражданской войне я участвовал? Контузию получил? В тифах валялся? А левая нога у меня почему хромает?». Ему сулят совместное с дяденькой владение «магазинчиком на Грузинах». «Замечательно! Все, что было, значит, так себе, дым один и призраки. Людям всем зараз примерещилось по причинам неизвестного происхождении. А теперь пожалуйте обратно... Так?».

Мотивы перебудораженности «массового человека», так или иначе сдвинутого «штормом», то ли вырвавшегося, то ли вышибленного из социальной колеи, реалии, с которыми он соприкасается, и фантазмы, которыми он сам

себя окружает, – эти мотивы в самом деле роднили «Евграфа» с «Мандатом». Файко в их разворот вносил лирику и романтическую иронию.

В «Евграфе, искателе приключений» увлекали сценизм и грация слова. Увлекал диалог – в сути своей «вероятностный», основанный не на сшибке двух противоположных утверждений, а на вере в не исключенное третье. Пьесу поручили Сушкевичу. Из всех, кто занимался в МХАТ 2-м постановками, он, несомненно, был самым профессиональным. Его спектакли жили подолгу, в сезон, когда выпускался «Евграф», на афише присутствовали «Сверчок на печи», «12-я ночь», «Расточитель», «В 1825 году» – это все работы Сушкевича. В том же сезоне он 8 февраля выпустит «Дело».

Сушкевич старался определять тон и смысл своих спектаклей внятно. Перед премьерой «Евграфа» он формулировал тему как «борьбу неорганизованной мечты с организованной действительностью» (НЗ, 1926, № 37).

В спектакле был освоен опыт ранних обращений к современным материям, техника обозрения. Евграф как завороженный переходил из эпизода в эпизод; менялись место, свет, ритм. Театр использовал эффект мгновенной узнаваемости и преувеличенности. Парикмахерская с огромными бюстами восковых красавиц. Зеркало в уборной «воздушной гимнастки» Бетти Шрадер, шум цирка и оркестр за стенками, неудержимая речь подстригающего ее Евграфа о себе и о ней (ей кажется: он декламирует русские стихи). Острый свет у выхода из цирка, ждущий Евграф и сторож – «сейчас тушить будем»: на пустой улице блатные тени, силуэт короля притонов и потом женщина в очень короткой, как никто не носил, юбке, в слишком длинной широкой куртке, в большом мужском картузе – утрируемый бандиткой бандитский шик (Мишку Ливера играл И.Н.Берсенев, Зоську создала С.В.Гиацинтова). «Ты, Евграф, зря пропадаешь... Город – штука тонкая, с закоулками».

Виртуозные сцены, почти «номера», не теряли сцепки.

Из моментов, которыми спектакль прославится, чаще всего вспоминали, как при свете из слухового окна у себя на чердаке Ключарев – Евграф читает «Мцыри»: «Я мало жил и жил в плену...» Как прижимал к груди книжку: «Эх, Лермонтов, Лермонтов, сукин ты сын!..»

Театр шаржировал салон на Нижней Кисловке с его нэповской многофигурностью и многоголосьем. Евграф читал здесь свое сочинение на смех барышням из киностудии и из драматической студии. Рвал рукопись в клочки. Оставался с глазу на глаз с хозяином дома, откуда все разъехались кто куда. Хозяина дома нэпмана Абрама Матвеича А.И.Чебан играл, смущая крупностью, силой чекана, шаржам не присущего.

Дети играют во дворе между многоэтажными корпусами: «Ходи в пекло, ходи в рай...» Татарин бродит с напевом – «старья бэро-ом» – оголодавший

безработный Евграф продает ему пиджак. Следовал то ли детектив, то ли фантасмагория. Татарин шептал продавцу пиджака: «Записка есть. Читай, пожалуйста». «Следуйте за подателем сего без всякой опаски». Дети пели громче. «Кому пламя, кому лед, // Кому деготь, кому мед».

В пивной у эстрадки в глубине шумел «веселый посетитель» (его играл И.И.Лагутин, актер с задевающим звуком, незабываемый в эпизоде): «Просим искусства за те же самые деньги, и никаких архимандритов». Висел желтоватый туман. Детективный сюжет сплетал иностранца Стронского, партнера и господина циркачки Бетти, с парочкой московских бандитов. При входе Евграфа Стронский надвигал – как надвигают маску – кепку на лицо. Стронского играл А.Э.Шахалов – использовалась примесь необычности в его актерских красках, дар «чертовщины». Он говорил по-немецки. Договаривались непонятно о непонятном. Можно было уловить имя Бетти и номер дома на Нижней Кисловке. На эстрадке острил конферансье, шла программа, как в любой пивной. Танцы на эстрадке поставил Асаф Мессерер. Эффект фантасмагории и эффект узнаваемости накладывались.



В.П.Ключарев – Евграф

Следующий эпизод (грабеж на Кисловке) шел в странном замедленном темпе. Диалог с Абрамом Матвеичем растягивался. Абрам Матвеич угощал грабителя шоколадом, дразнил и доводил. Евграф убивал его финкой, с каждым ударом ножа повторяя парикмахерское: «Не беспокоит? Не беспокоит?» Эпизод убийства переходил в эпизод сна, уличный фонарь светил в чердачное окно Евграфа, вокруг спящего кружили все женщины его яви, маникюрша Тамара в ее обтянутой юбочке, хозяйка салона, кассирша, Зоська. Три барышни, приведя с собою закутанную, водили с нею хоровод («Ходи в пекло...»), раскутанная оказывалась в костюме акробатки, глядела не видя, причитала на деревенский лад. «Ну, где же мой муж – Евграф Максимыч?», Евграф стонал: «Я здесь! Вот я!» – метался. Начинало светать.

Файко хотел кончать сон героя: в дверь стучит комсомолец – друг героя, с ним крестьянка – мать героя. Герой пробуждается от кошмара. По замыслу автора, он («освобожденный и нашедший себя») должен был «выйти наружу». «Мне представлялась набережная Москвы-реки, вид на Кремль, церковные купола и раннее, очень раннее московское утро» (Файко, с. 266). В мемуарах Файко напишет, что его финалу более всех возражал Н.П.Акимов («не хотел нарушать целостность сценического построения»). Сушкевич принял сторону художника спектакля.

Сушкевич сотрудничал с Акимовым энергично. Принял предложенное художником саркастичное увеличение («крупный план») вещей, окружающих героя, буквенные надписи, объявления, эффект мнимого зеркального стекла между сценой и залом. Световая и звуковая партитура давала «просвистанность» циркового подъезда, двора, пивной, ночного города. Создавалась игра театральных стилей, от почти «метерлинковского» до соцарта, принципы которого будут сформулированы значительно позже.

Наиболее очевидны были сигналы романтизма (восковые бюсты – «как живые»; излюбленный романтиками персонаж, очарованный актрисой, она же кукла, она же хитрый механизм). Осип Брик, написавши, что от спектакля «несет смрадом упадочничества и разложения», изъяснялся в ненависти к «романтической пошлятине, которой русская интеллигенция питается со времен Карамзина» (НЗ, 1926, № 38). Были и другие ассоциации: Ю.В.Соболев вспомнил Родиона Раскольникова. П.А.Марков угадывал «вопрос о лирическом «лишнем человеке».

Но, судя по всему, исполнителя роли Евграфа как раз вопросы не очень волновали. После премьеры написали, что Ключарев «дает простую и трогательную фигуру». Таким его вспомнят и через полвека: «Виктор Ключарев хорошо играл Евграфа – убежденно, обаятельно, наивно» (Гиацинтова, с. 251).

Чехов работы над «Евграфом» сторонился. В августе он в письме Чебану просил того последить за «Орестеей», но ни Чебана, ни его жену Дурасову не спрашивал, как идут их роли (Абрам Матвеич, Бетти Шрадер) в пьесе Файко (а та уже на выходе). В письме Берсеневу от 9 сентября (до премьеры «Евграфа» меньше недели) ограничивается фразой: «Желаю тебе, Софочке и режиссерам успеха» (см. МЧ, т. 1, с. 316, 321).

Чехов говорил: «Драматург сейчас фиксирует быт, а не внутренние стороны нашей жизни». Грех соврать, что Файко с Сушкевичем двигались в эту – внутреннюю – сторону. Но спектакль брал быт с такой «едкой достоверностью», так крупно и с таким блеском, что с «внутренними сторонами нашей жизни» изображенное могло соприкоснуться.

Манера режиссуры казалась жесткой. Характеры не развивались, но креп-

ко сгущались. Марков находил: «В этом стиле ярче и замечательнее всего играют Бирман, Чебан и Дурасова» (Марков, т. 3, с. 377). Ярко играла и Ольга Пыжова «хозяйку салона Дину Краевич – презрительную эстетку», содержанку нэпмана. В эпизоде грабежа на Кисловке при виде ножа она заклинала, как можно заклинать Христовым именем: «Я еду в Париж, поймите же вы!» Файко умел писать и маленькие рольки – «актеры расхватывали роли дрожащими от нетерпения руками» (Гиацинтова, с. 250). Описания сохранили гротескный шедевр Бирман – длинноносую тощую маникюршу из захолустной парикмахерской, несокрушимую волю завоевательницы в том, как она держит пальцы клиента и как она красит губы, то приближая зеркало, то отодвигая, и закрывает глаза, истомленная эффектом своей красоты. В.И.Блюм хвалил режиссуру: «сумела «вздыбить» и заострить положения и типы» (ЖИ, 1926, № 40, с. 5).

«Евграф, искатель приключений» за первый сезон прошел 38 раз, но в следующем году его не играли. После известного конфликта с весны 1927-го ушел не только исполнитель главной роли, но и еще несколько актеров (кроме Ключарева и Пыжовой, из «оппозиционеров» в спектакле были заняты Ф.И.Москвин, М.И.Цибульский, Б.В.Бибиков). При холодном отношении Михаила Чехова на столь обширное обновление состава не пошли.

Темы, затронутые в «Евграфе», на русской сцене конца 20-х гг., однако, оставались важными. Не устаревали и театральные ходы. Так, мотив сна, наплывы держат структуру «Бега» Булгакова – «восемь снов». Взаимное переключение действительности и дурного сна – в «Заговоре чувств». Олеша, как и Файко, не может решить, что ему делать с его мечтателем Кавалеровым. В Кавалерове, как и в Евграфе, при всей низкопробности есть подлинность поэзии. Кавалерову, как и Евграфу, отдает нечто свое автор-лирик. Кавалерова, как и Евграфа, соблазняет возможность убить того, в ком видишь врага, одержавшего над тобой победу (в обеих пьесах главное «приключение» – убийство, состоявшееся или только примерещившееся).

А.М.Файко с Н.Р.Эрдманом и Ю.К.Олешей объединяла одна общая мысль: «приключения» и «страдания» больше не облагораживают человека и тем более не спасают.

Тема мечтателя в драме 20-х гг. будет переигрываться снова и снова – мечтатель будет дискредитироваться, его будут объявлять пошляком, от него станут открещиваться. Мечтателя будут реабилитировать. Тема мечтателя на сцене МХАТ 2-го будет с огромным успехом реализована в «Чудаке» (1929) как тема энтузиазма в служении общему делу.

К.Р.

«Орестея»

16 ДЕКАБРЯ 1926 Г.

Накануне премьеры постановщик спектакля В.С.Смышляев признавал: «Тема «Орестеи», конечно, чужда современности». Главный интерес работы – формальный, направленный на поиски «архаических стилей», способных воодушевить театр

идеей нового синтеза. Смышляев не оставлял своих увлечений времен Пролеткульта, задач создания «формы массового действа на сцене» (ПГАТ, 1926, № 64, с. 15).

Работу над Эсхилом Смышляев вел на двух площадках. 19 марта 1925 г. состоялась его двухчасовая беседа с В.И.Качаловым – о роли Прометея. 21- го совещание всех участников с Немировичем-Данченко, 25-го совещание в том же составе плюс Станиславский. Репетиции начинаются без промедления. Потом работа в Камергерском затягивается и затягивается. Она идет в параллель с занятиями в Художественном 2-м. 20 сентября 1925 г. там на правлении уже были распределены роли в «Орестее», назван режиссерский состав: кроме Смышляева Б.М.Афонин и В.А.Громов.

«Прометея» в Художественном 1-м не выпустят: разочаруются в сценических средствах Смышляева. Занятия там закроют 21 января 1927 г., месяц спустя после первых представлений «Орестеи» во МХАТ 2-м. В сезон 1926/27 г. Смышляев выпустил еще и «Вакханок» Еврипида во 2-м Белгос- театре.

Античная трагедия как материал совпадала с репертуарным направлением, желательным для руководителя МХАТ 2-го, но в успехе постановки он был не слишком уверен. В августе 1926 г. Чехов писал А.И.Чебану: «"Орестею" можно играть. Но у меня страшок. Не отходи, друг, от Валентина Сергеевича и помогай ему» (МЧ, т. 1, с. 316).

Из качеств, которые необходимы режиссеру, Смышляев более всего был одарен верой в себя и способностью увлекать на первых порах. При начале его репетиций «Прометея» увлекся Немирович-Данченко – уехав, долго сохранял впечатление, что это может быть важная для театра работа («С очень большим нетерпением буду ждать известий». – НД-4, т. 3, с. 126); потом смущался дурными вестями.

Судя по протоколам репетиций «Прометея» и режиссерским экземплярам «Орестеи», цели и подходы Смышляева там и там были те же. Хотел со-

единения «солиста» и хора. Хотел синтеза драмы и музыки. Формулировал свою задачу: «соединить мастерство актера со световыми эффектами и музыкой».

В «Орестее» была разработана подробнейшая световая партитура. Красные блики зари, кровавые облака на заднике, кровавые пятна на ступенях дворца – и белый свет Аполлона, оранжевый Афины, синий призрачный – у Клитемнестры и Эриний. «Яркие солнечные пятна на парусах, на колоннах...». «Борьба красных и ультрамариновых лучей». Фигуры хора усилиями осветителей превращались в белые силуэты. В скрещении лучей оживали статуи Аполлона (С.В.Попов) и Афины (В.В.Соловьева). После оправдания Ореста разливались волны голубого света (см. КС, № 14115). Сильным было первое зрительское впечатление от синего неба с множеством звезд, отраженных в море, от внятного архитектурного ритма «отвесных линий и плоскостей» (художник Л.А.Никитин).

Музыкальные задачи этого синтетического зрелища осуществлял талантливый композитор В.Н.Крюков, в партитуре которого вагнеровская система «лейтмотивов» должна была сливаться с громом и молнией, шумом волн и свечением могилы на сцене.

Читая письма из Москвы о репетициях «Прометея», Немирович-Данченко поражался: «Как не стыдно было Смышляеву пускаться в «сережниковщину», да еще в припляс!..» (НД-4, т. 3, с. 166). Сережников популяризировал жанр коллективной декламации, соединял стихи с занятием ритмикой.

Когда на занятиях «Прометея» Смышляева спрашивали, петь или читать будут хоры, он отвечал: «Смешанно» (РЧ, № 113). Точно так же и в «Орестее» «смешанность» сказывалась почти во всем, более всего – в стилевом решении спектакля. Благожелательный критик Н.Д.Волков сочувствовал участникам «Орестеи»: «Для актера привыкшего не к плащу, а к пиджаку, для актера, говорящего на бытовой речи, трудно почувствовать пластику и жест, интонацию и звук, надобный для передачи трагической тематики» (ПГАТ, 1926, № 65/66, с. 10). Но в репертуаре МХАТ 2-го пьес «в пиджаке» как раз почти не было. Помеха состояла не в навыках «бытовой речи», сбои дикции спектакля определяла «смешанность». По описаниям, мелодекламация перебивалась то добросовестным «докладом текста», то экстатическими выкриками. Группировки вызывали сравнение с полотнами Франца фон Штука, с претенциозной символикой европейского модерна. О них же говорили, что они взяты из «немецких атласов». Зритель по фамилии Панафидин писал Смышляеву, что Эринии напоминали ему и ведьм из «Макбета», и «недотыкомок» из «Мелкого беса», и сказочных чертей (ГЦТМ, 558.65).

Объявляя возвращение к «архаической форме» трагедии, Смышляев заменял, однако, средства Эсхила (ритм, тяжелое слово, длинная мысль) эффектом сценической картины. По ремарке постановщика: «Агамемнон выбегает на сцену, Клитемнестра за ним с мечом, Кассандра бросается на помощь царю и Клитемнестра убивает ее. Агамемнон падает. Смена световой партитуры. Убираются постепенно все портальные фонари. Убираются белые софиты. Правый галерейный (синий, белый) на Клитемнестру» (режиссерский экземпляр «Орестеи»).

Также на глазах у зрителя шел бой Ореста с Эгисфом, на глазах у зрителя Орест убивал мать. В режиссерском экземпляре характерны указания: «убегает», «бежит», «спешат за сбежавшим», «вбегает в храм Афины» – «Эринии врываются в храм». «Орест ползет к Афине». Статуи богов освещаются одна белым, другая оранжевым прожектором. Указания осветителям были ясны, чего не скажешь о предложениях актерам.

Смышляев в занятия трагедией вовлек лучшие силы театров. В МХАТ 1-м с ним работали В.И.Качалов, О.Л.Книппер-Чехова, Л.М.Коренева, А.К.Тарасова, Б.Н.Ливанов; в МХАТ 2-м – С.Г.Бирман (Кассандра), В.В.Соловьева (Афина), А.М.Жилинский (Орест), В.Г.Орлова (Клитемнестра). Он подавал советы в манере, позаимствованной у М.Чехова («уничтожайте рампу внутренним сиянием»), но в его устах все это не срабатывало. Актерских побед в спектакле не было, хотя у Жилинского имелись все данные, чтобы сыграть злосчастного сына-мстителя, и – как пишет Н.Д.Волков – какие-то минуты у него вышли сильными.

Перевод «Орестеи» выполнил поэт С.М.Соловьев, работая в контакте с театром. К сокращениям и «облегчениям», которые были сделаны исходно, режиссер добавлял новые. Правка текста Эсхила и его дописывания заставляют думать, что Смышляев не до конца считал темы «Орестеи» чуждыми советской современности. Режиссер, принимавший участие в работе над «Гамлетом», Смышляев был достаточно проникнут гамлетовским вопросом, как жить в мире, осквернённом преступлением, и проблемами мести. Ему легко было понять суть родовой трагедия Атридов (цепь злодеяний-воздаяний и воздаяний-злодеяний) и по-своему искать ее разрешения.

На свой страх переиначивая конец трилогии, режиссер с переводчиком снимают вопрос о вине или правоте участников прошедших у всех на глазах кровавых событий. Афина возглашает: «Нет! Это дело страшное не может // Решиться человеческим судом». Аполлон в финале адресовал Оресту вписанный переводчиком монолог: «Должен ты // Вести непримиримую борьбу // С обманом и позорной тиранией. // Навек из человеческого сердца // Исторгни семена жестоких бед. // Твоя рука да склонится с любовью // Над

изголовием терновым Зла // И да простит злодея как больного, // Томящегося в тягостном бреду. // Ты искренен и добр. Ни низость, ни надменность // Земли тебя не могут погубить». Потом повеление простить злого благоразумно вычеркнут, но в целом финал звучал в этом духе. Афина – В.В.Соловьева обращалась к хору и публике (мечталось, что спектакль сделает их единым целым): «Узнайте, наступает новая пора. // Из тьмы стихий освобожденный разум // Свой выбор между древним злом // И светом всепрощенья совершив, // В союз с любовью вступит, и сияя // Над страждущей землею воцарится». При царстве любви и разума, заключает Афина, обращаясь к богиням-мстительницам, – «не будет места вам». Хор старцев Ареопага повторял-пел: «В союз с любовью вступит разум». Тут-то и заливал сцену голубой свет финала.

Наиболее характерным откликом на премьеру стала статья в «Жизни искусства» под заглавием «К провалу Эсхила в МХАТ 2». В.И.Блюм расслышал в «Орестее» религиозные мотивы и поспешил сказать: кто в Бога верует, пойдет не на этот спектакль, а в церковь или, в крайнем случае, на «Град Китеж» в Большой театр. Остальные же ни в Бога, ни в рок, ни в грех и кару не верят: «Вот отчего безнадежны попытки воскрешения античной трагедии и вообще всякой другой “трагедии”» (ЖИ, 1927, № 3, с. 8).

При всем том «Орестея» была еще и просто незадавшимся, необаятельным спектаклем. Его трудно было полюбить. Его и не полюбили. За сезон он прошел 16 раз, в последний раз в марте 1927 г., на следующий год не возобновлялся.

К.Р.

«Дело»

8 ФЕВРАЛЯ 1927 Г.

Спектакль «Дело», начатый в ноябре 1926 г. и выпущенный в феврале 1927-го, создавался в сложных условиях. Страна вступала в юбилейный год, каждому театру вменялось что-то «положить на алтарь Октябрьских торжеств». МХАТ 2-й к юбилейной мобилизации готов не был, напротив, именно к началу работы над пьесой Сухово- Кобылина внутренний конфликт в труппе достиг критической зрелости. Группа Алексея Дикого готовилась к публичным сражениям (и скоро они произойдут). 20 ноября 1926 г., за три дня до первой репетиции «Дела», которую провел Борис Сушкевич, группа актеров, поддерживающих Чехова, обратилась к нему с письмом, в котором фигурировали некие не персонифицированные злые силы, пытающиеся расколоть единство театра. Те, кто были на стороне М.Чехова, знали глубокую уязвимость своего художественного лидера и директора, которому нужна была человеческая поддержка в ситуации идеологической травли, нараставшей с каждым днем. Один из пунктов травли – уход от генеральной линии, пренебрежение советской пьесой, мистика, все то «столоверчение», которому «земнородный» Алексей Дикий противопоставлял установку на здорового «актера-общественника». Приведу пассаж В.И.Блюма, который обладал способностью доводить вялую казенную установку до разящего удара: «Надрыв, истерика, мистицизм – вот основные лейтмотивы в музыке этого театра после революции». И тут же с гордостью напоминал, что мы живем «в безбожном советском государстве», что мы расстались с понятиями судьбы и вины и «никакими Мойрами нас не запугаешь» (ЖИ, 1927, № 3, с. 8).

Пьеса Сухово-Кобылина «в безбожном советском государстве» и в контексте юбилейных мероприятий 1927 г. могла проходить только по разряду борьбы с «темным прошлым». Этот момент вполне сознательно декларировался Михаилом Чеховым. В своем интервью «Вечерней Москве» (28 января) незадолго до премьеры М.Чехов пояснял мотивы включения в репертуар «Дела»: «Тема пьесы с беспощадным сарказмом осуждает староросийский чиновничий бюрократизм и взяточничество, приобретшие чудовищно уродливые формы».

Насчет беспощадного сарказма М.Чехов поспешил. Уже в первых откликах на спектакль образованные критики разглядели коренное отличие ин-



Н.А.Антонов – Тишка, М.Д.Орлов – Нелькин, А.И.Попова – Атуева, С.В.Гиацинтова – Лидочка, М.А.Чехов – Муромский, И.И.Лагутин – Иван Сидоров

тонационной структуры пьесы и того воплощения, которое было предложено во МХАТе 2-м. Леонид Гроссман, который к тому времени успел опубликовать книгу о Сухово-Кобылине, успел выступить несколько раз. В «Программах гос. академических театров» он сдвоил режиссерскую свободу Мейерхольда в отношении классической пьесы «Ревизор» с не менее рискованной свободой МХАТа 2-го по отношению к «Делу» (оговорившись, что в последнем случае скандала не случилось только потому, что пьесу «никто не знает»). Свобода истолкования «Дела» – по Л.П.Гроссману – заключалась в том, что «неизбежный трагизм Сухово-Кобылина с особыми характерными для него чертами жесткого скептицизма был явно ослаблен чуждыми ему моментами идилличности, ласкового юмора, жалостливости, трогательной беспомощности и проч.». Отвергая такой подход, литературовед объяснял художественную природу пьесы: «Сам драматург задумывал, строил и творил свои образы иначе. Поэзия слабости ему не импонировала, пробуждение жалости не занимало его. Он преклонялся только перед силой, любовался борьбой и всей своей драматургией хотел вызывать только хохот или ужас».

Как иногда бывает, в полемике проброшена фраза, которая в каком-то смысле освещает не только чеховского Муромского, но и саму тайную основу чеховского актерства. Поэзия слабости со времен «Сверчка на печи» питала творческий гений Чехова, пробиваясь причудливо сквозь остроту его эксцентрических аранжировок. Муромский в этом смысле был в том ряду, где уже находились Калеб, Эрик XIV и Гамлет. Поэзия слабости (в каждом случае разного происхождения и окраски) внутренне совпадала с тем, что Чехов считал заложенным в нем от рождения. Поэзия слабости, театрально преображенная в особой актерской технике, была, вероятно, сродни тайной и никогда прямо не артикулированной идее, которую Чехов выражал в течение всей его «активной жизни и в каждой роли». Последнее утверждение содержится в анкете, заполненной М.Чеховым в 1923 г.

«Дело» Сухово-Кобылина по времени совпало с «делом», возбужденным против самого Михаила Чехова. Тема пьесы и образ Муромского оказались идеальным резонатором. «Метафизика русской бюрократии», структурированная в самом перечне действующих лиц, давала простор воображению. *Начальства, Силы, Подчиненности, Ничтожества, или Частные лица* – не трудно догадаться, к какому разряду персонажей Чехов относил самого себя. Несчастный бунт ярославского помещика Муромского был разыгран в трагифарсовом стиле, опробованном и доведенном до совершенства предшествующим десятилетием его актерских поисков.

П.А.Марков одним из первых ухватил исходную посылку спектакля: «Противопоставление «сил» и «начальств» «ничтожествам» и «частным лицам» дало толчок сценическому прочтению пьесы. Произвол, играющий человеческой жизнью, стал темой спектакля, а трагическая судьба Муромского – предметом спектакля. Представление МХАТ 2-го сгущено вокруг несчастной встречи Муромского с властями – вокруг тягостного, несправедливого и разорительного судебного «дела». Перемонтированная пьеса уложена в три сухих и скупых акта... Сушкевич, ставивший пьесу, при всех чертах преувеличения, которые рассыпаны в постановке, нашел, однако, и ту суровую и спокойную простоту, без которой немыслим Сухово- Кобылин. Режиссерски спектакль шел в постепенном нарастании, пьеса звучала сильно и мощно».

Марков сначала выступил в «Правде» (12 февраля), а позднее посвятил Чехову – Муромскому отдельную статью (ПГАТ, 1927, № 7, с. 4-5). Там он оставил детальное описание инструментария, которым пользовался актер в своей «поэтике слабости»: «Разрывая с традицией, он первоначально переводит Муромского в план сугубой комедии, почти фарса – сухово-кобылинского жестокого и сурового фарса. Он находит неожиданные пути, что

бы с резкой откровенностью показать в Муромском черты трогательной мучительности, которые обычно на театре достигаются соединением нежных взглядов и вздрагивающих интонаций... Приемы Чехова: речь беспрерывно текущая, уже ушел собеседник продолжает говорить; повторение слов почти механическое; такая же механизация движений; недоговоренность – порою увлеченный другою мыслью, не кончает фразы; внутренняя робость. Грим: лицо заросло бородой – она торчит наивными седыми клочьями; наивно-хитрые глаза (хитрость умирающего старика) недоумевающе смотрят из-под бровей. Наивная ограниченность, послушание, поспешная готовность следовать совету – так раскрывается роль... Психологическая растерянность переходит в растерянность перед гнетом Варравиных. Недоговоренность – во внутреннее смятение перед их натиском. Наивно-хитрые глаза в ужасе и тоске останавливаются перед миром, который в лице Светлейшего и Варравина неожиданно и предельно страшно раскрылся удивленному Муромскому. ... Переключение комедии в трагедию Чехов совершает с величайшей простотой. Внутренняя линия роли ясна и прозрачна. Ряд потрясающих моментов пронизывает пьесу. Первоначальный дружный хохот зрителя сменяется внимательным и взволнованным молчанием» (там же).



М.А.Чехов – Муромский

Важнейшие спектакли МХАТа 2-го «чеховского периода» обычно портретируются при помощи двойной оптики: отдельно М.Чехов и отдельно сам спектакль, его режиссерское построение. Ни в случае «Гамлета», ни в случае «Петербурга», двух принципиальных созданиях театра середины 20-х гг., нет и речи о художественной цельности спектакля. Коллективная режиссура шекспировской трагедии, равно как и сценического переложения Андрея Белого, не выдерживала критического суда. «Расточительная в своей изобретательности режиссура не привела спектакль к единому стилю ни в области декоративной, ни в отношении актерском. ... Монументальное и любопытное в

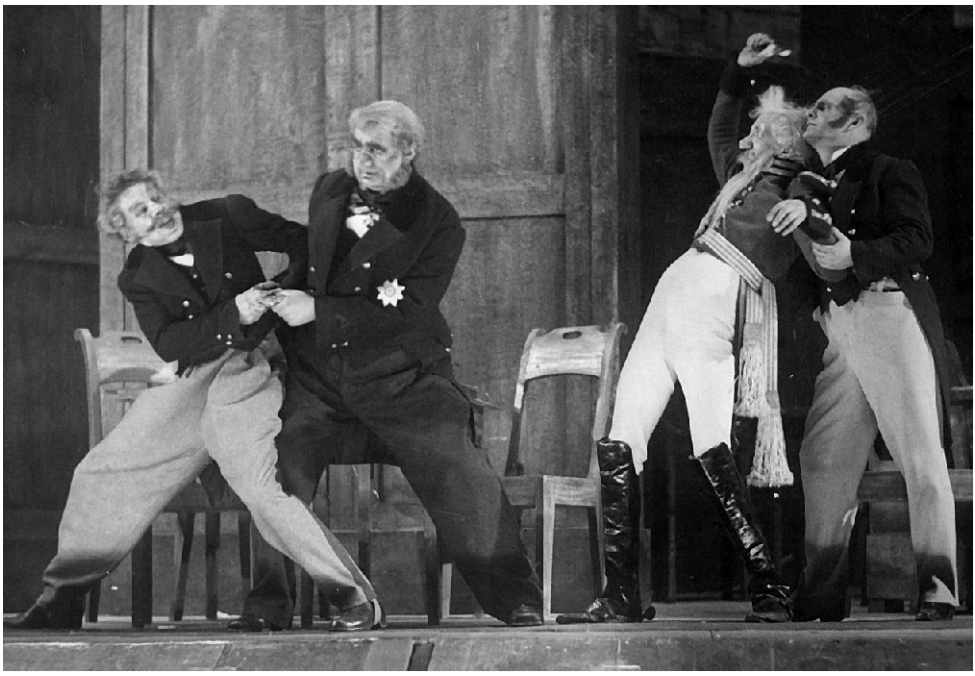
отдельных деталях представление порой впадало в оперную законченность – мерные движения рыцарей, взлеты знамен и звуки труб возвращали зрителя к помпезности «Лоэнгрина» в Большом театре», – это тот же П.А.Марков о режиссуре «Гамлета». И там же твердо сказано, что единственным и главнейшим оправданием «Гамлета» во МХАТе 2-м остается Чехов. Примерно та же схема работает и в случае «Петербурга». Стоит вспомнить впечатление А.Белого от самого процесса сотворения этого странного «Чехово-Белого- Гиацинтово-Чебано-Берсенево-Реперткомово и т.д. «*детища*», которое было «продуктом в буквальном смысле слова коллективной работы» (Переписка, с. 332). А.Белый готов был принять стирание самого себя в тексте до ничтожества, надеясь только на то, что громадный талант М.Чехова сумеет передать и вынести на себе и ритм, и стиль, и все целое его романа.

То, что М.Чехову удавалось иногда через свою роль передать дух и смысл всего спектакля, – дело известное. Он ведь и Хлестакова играл параллельно мхатовскому ансамблю, играл в других спектаклях, с другими исполнителями, возвращая русский театр в дорежиссерскую эпоху (невозможно представить Э.П.Гарина, мейерхольдовского Хлестакова, в любой иной режиссерской композиции). «Коллективная режиссура», как и коллективное драматургическое сочинительство, были стойкими увлечениями Чехова.

Ему казалось, вполне утопически, что режиссеры, имея одну общую задачу и постоянно влияя друг на друга своими художественными замыслами и образами, выжидают результатов столкновения этих образов и мечтаний. «И если режиссерам действительно удается сделать это в чистой, *безличной*, жертвенной форме, то результат выступает как новая прекрасная творческая идея, удовлетворяющая всех режиссеров и удовлетворяющая *индивидуальности* каждого из них» (МЧ, т. 1, с. 104).

Идея надперсональной, жертвенной по отношению друг к другу коллективной режиссуры была долговременным заблуждением М.Чехова. Выращенный искусством персональной режиссуры, прежде всего Вахтанговым, он в дальнейшей своей актерской практике с режиссурой, соразмерной его актерскому гению, больше не сталкивался. В дальнейшем, особенно за пределами России, это поставит его не раз на грань катастрофы.

Спектакль «Дело», в отличие от «Гамлета» и «Петербурга», не был обременен коллективной режиссурой. Борис Сушкевич не обладал гением Вахтангова, но он обладал внятной способностью сочинить спектакль как художественное целое и инкрустировать уникальное дарование М.Чехова в некую хорошо продуманную композицию целого. Он пригласил в соавторы художника Николая Андреева, автора знаменитого гоголевского памятника. И Андреев своими средствами передал холодную пустынность



А.Э.Шахалов – Живец, В.В.Готовцев – Варравин, М.А.Чехов – Муромский, А.М.Азарин – Тарелкин

старинных российских канцелярий и официальных кабинетов. В гигантскую величину зрителю был явлен урезанный портрет царя, представленного лишь огромными ботфортами и лосинами. Пройдет несколько лет, и Б.В.Алперс с опасной догадливостью впишет этот намек в «список преступлений» МХАТа 2-го: мол, чудовищна не конкретная власть, а любая власть во все времена. Были бы лосины с ботфортами (см. «Советский театр», 1931, № 5/6, с. 18).

Б.М.Сушкевич и Н.А.Андреев с особенной изобретательностью подавали чиновничьи эпизоды. Вынесенные на самый край сцены, они казались оживленными барельефами, вполне в духе андреевского памятника автору «Ревизора». Статуи Закона и Фемиды – описывает критик – сопутствовали всему спектаклю в качестве боковых порталов сценической архитектуры. Надписи на статуях поучали: «Закон – блаженство всех и каждого» и «Гнушаясь мерзости коварства, решу нелицемерно при...». Вращающаяся сцена показывает то уютный интерьер Муромского, то монолитный департамент, построенный из одних необъятных шкафов, то кабинет сановника с одними «императорскими ботфортами» на гигантском портрете. И далее важные впечатления от режиссерской партитуры спектакля: «Ритм пьесы

передан с особой манерой актерской речи, свистящими звуками, хрипом, рычанием, гнусавыми басами и фальцетами чиновников; шаркающими ногами, спиралями извивающихся спин, шелестом бумаг, шорохом и скрипом перьев. О взятках здесь актеры говорят с комическими ударениями. ... В конце каждой картины четко ставится точка вылепленной фразой и округляющей ее мизансценой. «А в судах ничего, и по воскресениям торгуют», – нараспев изрекает Иван Сидоров (Лагутин – типичный исполнитель роли) под занавес первой картины. Или перед концом второй Варравин (Готовцев) басит Тарелкину прямо в ухо: «А почтение ты мне все-таки окажи». Или в четвертой – хор чиновников шепчет: «Самонужнейшие бумаги». И Варравин скрывается за занавесом, угодливой походкой направляясь к князю – «на подпись». Готовцев играет Варравина бурбоном, бестией, крысой, жестоким чудовищем. Его образ вырастает в инквизитора канцелярии. Но за внешними повадками, угловатыми жестами, мимикой подлого лица этого Варравина чувствуется непроизвольно веселая издевка актера над своим героем. То же должно сказать и о Подгорном в роли князя, геморроидального и подагрического опереттомана, бездушного деспота, напевающего мотив модной шансонетки даже перед трупом злосчастного просителя – Муромского».

Из этого незаурядного портрета, принадлежащего С.А.Марголину, видно, насколько слаженным был спектакль, в котором солировал Михаил Чехов. Кстати, тот же Марголин с редкой для критики тех лет лирической силой, передает высшие минуты М.Чехова в Муромском. «Беда настигает Муромского врасплох. Чехов показывает растерянность и беспомощность своего помещика. ... Никто и не замечает, каким образом этот дряхлый старец, с трудом волочащий ноги, обутые в ботфорты со шпорами, но уже привыкшие к валенкам, так неожиданно для всех становится героем. Нравственная и моральная сила оскорбленного отца выпрямляет сутулые плечи и зажигает огнем усталые глаза. Муромский – Чехов первый раз в своей долгой жизни понимает действительность как она есть и восстает против своей действительности. ... Это победа чудесного таланта, оспаривающего право своеобразного толкования Муромского у драматурга».

Реакция законодателей театральной среды была на редкость единодушной. 7 февраля Мейерхольд отправляет телеграмму: «Дорогой Михаил Александрович, вы чудесны в роли Муромского. Поздравляю Вас с новой победой. И спектакль в целом – превосходный спектакль. Привет. *В.Мейерхольд*» (В.Э.Мейерхольд. Переписка. М., 1976, с. 262). В копилку наблюдений над «поэтикой слабости» следовало бы занести несколько эксцентрических озарений-трюков Чехова, запомнившихся товарищам по цеху. Игорь Ильинский

спустя десятилетия будет вспоминать, как М.Чехов «с важностью надевает все регалии», перед тем как отправиться на последнее сражение в канцелярию (Ильинский, с. 213).

В конце сезона 1926/27 г. И.Н.Берсенев на страницах враждебного МХАТу 2-му «Нового зрителя» сообщал, что «Дело» пользовалось несколько месяцев после премьеры наибольшим художественным и материальным успехом. При этом успешный спектакль внутренних и внешних страстей, полыхавших во МХАТе 2-м, не успокоил. «Дело» самого Михаила Чехова развивалось по канонам идеологической инквизиции. Его хотели уничтожить. Сразу – не удалось, тогда «оставили в подозрении» (как некогда Сухово-Кобылина). Чехов дожидаться гибели не стал.

В начале июля 1928 г. он успел покинуть СССР. Роль Муромского перешла к А.П.Нелидову, хорошему актеру. Рецензент «Вечернего Киева», посмотрев этого актера в чеховской роли, утешил современников: «Муромский в исполнении Нелидова удовлетворяет настолько, что можно не делать каких-либо параллелей с Чеховым. Роль ведется им очень искренне и без малейших следов дешевого надрыва».

«Дешевый надрыв» это прощальный плевок в великого актера и в одну из самых совершенных ролей, сотворенных чеховским гением в Советской России.

А.Смелянский

«Смерть Иоанна Грозного»

15 СЕНТЯБРЯ 1927 Г.

В разоблачительной статье 1931 г. о МХАТ 2-м Б.В.Алперс задним числом находил в обращении театра к «Смерти Иоанна Грозного» А.К.Толстого отклик на ожесточенную борьбу в партийных верхах, кульминация которой пришлась как раз на год премьеры: «В центре спектакля стоит политический вождь, крупный государственный деятель, осуществляющий одному ему ясную, осязаемую идею. Ему противостоит его окружение... В такой схеме, построенной «чистыми» художественными средствами, классовый враг с удовлетворением может найти свое понимание сегодняшней политической ситуации» («Советский театр», 1931, № 5/6, с. 18).

Действительные намерения постановщиков «Смерти Иоанна Грозного», входивших в ближний круг М.А.Чехова, отразились в архивных документах с полнотой, исключительной для МХАТ 2-го. В ГЦТМ сохранились черновые рабочие записи В.Н.Татаринова (424.4), режиссерский экземпляр с его пометами (424.12), а также экземпляр пьесы, по которому работал композитор Н.Н.Рахманов (358.64). В РГАЛИ – полный комплект эскизов художника С.М.Чехова (2540.2.3), который, кроме того, подробно раскрыл ход работы над «Смертью Иоанна Грозного» и историю своего приглашения в мемуарном очерке «Вблизи Михаила Чехова» (см. Вопросы театра. М., 1990).

С.М.Чехов вспоминал, что решающую роль в этом приглашении сыграла «Симфония диссонансов» – серия из 15 живописных холстов. Эти холсты символически отражали его тяжелые впечатления от «обилия трупов», которое принесли с собой мировая, гражданская война и две революции. Художника терзала перспектива собою пополнить это число, ужасало и лишало моральных сил «бесправие миллионов людей на земном шаре», «торжество власти немногих счастливцев над множеством несчастных». Вернувшись в Москву из провинции в 1923 г., С.М.Чехов продемонстрировал эти холсты приютившему его кузену. М.Чехов выразил «полное понимание, очень одобрил и даже ахал, а затем просил позволения показать своим ближайшим ученикам». Некоторое время присматриваясь к брату, который вскоре зажил самостоятельно и получил работу в мастерских Большого театра, в 1926 г. М.А.Чехов вызвал его, чтобы доверить воплощение сокровенных замыслов – «Дон Кихота» и «Сказки». Только острая потребность в

художнике близкого мироощущения объясняет, почему руководитель МХАТ 2-го пригласил на постановку (и планировал сделать главным художником театра) родственника с небольшим опытом практической работы.

Стремление к обобщенно-символическому прочтению пьесы, рисующей исторические события, было органично для Михаила Чехова и его ближайших сподвижников. Чехов оказывал громадное влияние на весь ход работы, он сам хотел играть роль Иоанна (этому намерению воспротивился Главрепертком) и фактически являлся руководителем постановки. Но в основе спектакля сохранялся режиссерский план, разработанный и осуществлявшийся Владимиром Татариновым, официальным постановщиком «Смерти Иоанна Грозного».

Историзм и историческую реальность, отразившуюся в пьесе, авторы спектакля считали второстепенными для замысла Толстого, как он изложен автором в «Проекте постановки на сцену трагедии «Смерть Иоанна Грозного». Идея закономерного течения событий, «истекающих с логической необходимостью из образа действий каждого» персонажа, для Толстого имела высший, этический план, воплотившийся в линии кометы, которая, по автору, являлась возвестить Иоанну «знаменье Божьего гнева» и уходила «в неведомые пространства предвещать другим мирам другие бедствия». Насколько эти воззрения отвечали мироощущению создателей спектакля, очевидно из рабочих записей Татаринова, в которых поэтические выжимки и дословные цитаты из «Проекта» переплетаются с суждениями о Боге и антропософскими истинами:

«[Момент, когда Грозный] убил сына – начало Божьего гнева...

Приехал Ревизор.

В покой дворца вошло ОНО. Все это чувствуют. И ОНО все яснее и яснее сказывается вплоть до кометы.

Окружение-обстановка принимают в этом участие как действующее лицо. Всё сдвинуто... готово развалиться.

Колокола это слышат и вызванивают [конец Ивана и Возмездие].

«Мне отмщение и Аз воздам».

Важна: мелодия спектакля. Его ритм. Его идея: «Всему есть предел».

У всех: «Чур меня».

Все: ждут...

Всё: грозит... Изменяет измена. Шепот воздуха... Речь разорвана: То как вспышки огня. То журчание ручья. То как Земля падает. *То лай.* То слышится: *Ой*» (ГЦТМ, 424.12, л. 26 об., 27).

Эти мысли повторяются в рабочих бумагах Татаринова в разных вариациях, дополняющих друг друга. Они носят дорепетиционный характер и,

судя по всему, сделаны еще до читки на труппе, но уже содержат задание художнику и композитору, выполнения которого Татаринов добивался неуклонно. В одной из «беловых» бумаг, написанной разборчивым почерком и включающей роспись числа действующих лиц по картинам, Татаринов конкретизировал стиль спектакля:

«[Надо сыграть легко и быстро,] как сон наяву, под сурдинку. ...

В звуках: выражение *вечного* Закона и напоминание о нарушении вечного. Зов к новому.

Икона – Византия. Мозаика.

Симфония колоколов. ...

Показать [на труппе?] декорации и эскизы костюмов.

Вскрыть замысел: бояре-чудовище...» (там же, л. 32).

Тему «кометы», «справедливого гнева», от которого «не уйдешь», МХАТ 2-й раскрывал традиционными для себя средствами: «через создание особого сценического мира и изображения человека двумя-тремя чертами» (П.А.Марков). В соответствии с заданием постановщика С.М.Чехов, как описывали рецензенты, создал «хаотичные каменные глыбы палат (первые картины) и спотыкающиеся, скошенные колонны и своды (финал пьесы), символизирующие разрушающееся, когда-то крепко сколоченное царство» (М.Ильин. – НЗ, 1927, № 39, с. 12). Предметы обихода, не исключая и трона самого Грозного, были искривлены. Мрачные, низкие своды, редко озаряемые солнечным светом, покрыты фресками, на одной из которых Господь поражал Содом и Гоморру. Сравнивая отвергнутые и утвержденные эскизы костюмов, легко проследить мысль постановщиков. От тяжелых в своей исторической точности облачений и сказочного вида персонажей художника вели к лаконичным и ясным, как в иконописи, линиям, как бы высохшим, изможденным ликам – грешников, мучеников и пророков. В них возникала чаемая Татариновым «странность» (костюмы «странно деформированы и раскрашены», заметит в своей статье В.И.Блюм). В музыке, написанной Н.Н.Рахмановым, режиссера не устраивала «ясность» – он требовал «притушить» ее, сделать «туманнее».

Работу с актерами сначала Татаринов, а потом М.А.Чехов вели методом «наблюдения и имитации образа». Репетиции начались в сезоне 1925/26 г. упражнениями, «унаследованными от студии Чехова. Руководил ими Татаринов. Кто-либо из труппы, один актер читал протокольно, бесстрастно весь текст, а исполнители должны были, безмолвствуя, играть свои роли только пластически...» (Глумов, с. 181-182). Не меньшее значение уделялось затем «способу говорения», которое должно было вернуть речи «космическое» наполнение и силу, а также методу работы над стихом: вначале его



2-я картина. А.И.Чебан – Иоанн Грозный

следовало «переложить в ритмизованную прозу», чтобы свободно, не связывая себя стихотворной формой, накапливать запас «чувств и ощущений», а уже затем оттачивать форму стиха.

Спектакль строился на тех же принципах, что «Эрик XIV» и «Гамлет», где индивидуальным рисунком обладали лишь несколько главных персонажей.

В записях В.Н.Татаринова среди цитат из «Проекта», рисующих царя впечатлительным, испорченным, искренним и несчастным, выделяются мысли, несомненно принадлежащие самому режиссеру: «Он вызывал Силы, и они обступили его»; «Трясут и черные и белые»; «Хорошо: если у зрителя явится желание сказать во время действия: да ты покайся». На эскизах С.М.Чехова, которые, по требованию Татаринова, должны были давать «квинтэссенцию» образа и помогать «актерам при их работе над ролями», Грозный изображен отталкивающим, неопрятным, усохшим, но властным стариком. Рисунок роли Грозного, которого играл А.И.Чебан, был предложен Чеховым, однако отклики на игру Чебана позволяют говорить об общности устремлений Чехова и Татаринова: «В расшатанной походке, вспышках беспричинного гнева, в заплетающейся расстроенной речи виден неизбежный конец. Против этого конца упорно и безнадежно борется

Иоанн...» – замечал Б.Мазинг, видевший спектакль на гастролях в Ленинграде (РиТ, 1928, 3 июня). О «внешней мертвой религиозности и ужасе все еще не потухшей совести» писал харьковский критик М.Романовский («Харьковский пролетарий», 1929, 4 июня).

Побудительные мотивы Иоанна, как их понимали авторы спектакля, объясняет запись Татаринова: «Загнанный зверь. Боится ада – черта. Поет псалмы, озирается, скользит». «Ад» настигал царя в сцене явления кометы, ключевого для замысла режиссера. К началу этого эпизода в режиссерском экземпляре Татаринова относятся записи: «Кульминационный пункт. Падают какие-то предметы. Колокола в честь кометы», «Меня [Грозного] зовут на суд. Не хочу...», «откуплюсь», – раскрывает далее режиссер душевное состояние царя. «Откупиться», по мысли Татаринова, Иоанн пытался поминовением своих бесчисленных жертв и покаянием: «Иоанн подпевает упокой. Все встают, как образы...» Но к ужасу царя «ад» не отступал, ощущение сгущающегося вокруг него морока усиливала музыка... По мнению одного из рецензентов (М.Ильина), эпизод кометы был «блестяще сделан» в постановочном плане, как и первый выход Грозного.

Страх, который Грозный наводит на свое деградировавшее и затравленное окружение, воплотился в массовых сценах бояр, трактованных одной группой. Указания Толстого об «эгоисме и распадении», одурелости и человеческой ничтожности бояр, а также сведения из истории, что Грозный по своему произволу формировал Думу, дали импульс трактовке бояр как «чудовища», «уродливых существ», насильно в бояр «наряженных» и персонально воплощающих отдельные низкие качества: трусость, злобу, пьянство и т.д. С.М.Чехов вспоминал, как Татаринов, рассматривая рисунки костюмов бояр, сказал:

«– Как вы ловко передали ужас, в котором они находятся. Как ясно видна их лявра.

– Что? – спросил я, не поняв слова «лявра».

– Лявра – это сгусток зла, живущий в человеке, – разъяснил Татаринов» (Вопросы театра, с. 141).

«То хохочут, то немеют, то от опасности бегут, то на опасность бегут», – отмечал у себя в бумагах режиссер. Полностью отвергнув принцип индивидуализации персонажей из толпы, Татаринов выбрал для бояр закон мизансценирования, восходящий к иконописи. Положение актера по отношению к зрителю наделялось символическим смыслом: «Бояре слушают Бориса не лицом, а ухом. Лицо к публике 3/4, нагнув голову в сторону Бориса и немного вперед». Положение «ан фас» исключалось, ибо «фас – чувство моральной ценности». Символика вкладывалась в передвижения

(«Если бояре *согласны* с говорящим, движения *слева направо*. Нет: *справа налево*») и диалоги: «Один значительно говорит, другие, как бы отдавая силу, – вянут (бояре)». Кроме того, купировались народные сцены, «шум толпы» превращался в мистическую «жизнь шума».

Антагонистов Грозного авторы спектакля воспринимали как смертельное орудие «фатума», являющееся в разном обличье – импозантно-невозмутимого посла Гарабурды (В.В.Готовцев) и таинственно-гипнотичного боярина Годунова (И.Н.Берсенев).

Польский посол, не выказывающий ни малейшего раболепства перед Грозным, казался Татаринову «самой звонкой правдой». Его напев должен был быть «звонкий, весенний». Чехов же категорически настаивал на том, что Гарабурда «не только рыцарь, но и франт», устроив разнос художнику за натуралистическую железную перчатку.

Зерно роли Годунова Татаринов формулировал так: «Смиренный вид. Гипнотизирует всех и вся. Тихо добивает Ивана. Решается! Пан или пропал. [Годунов] удав – [царь и бояре] кролики». Эскиз С.М.Чехова, изображавший Годунова надменным, вальяжным, самоуверенным вельможей, был отвергнут, но понравился другой. На нем Годунов в золотом кафтане, шитом драконами, и тюбетейке, с тонкими татарскими чертами лица и усиками. Серое, волевое лицо. Как бы высохшая, но полная скрытой силы фигура. Левая рука сжата в кулак, правая повелительно протянута вперед. «Когда я поставил на стену эскиз Бориса Годунова, – вспоминал художник, – Берсенев выхватил его у меня и стал всматриваться. Годунова должен был играть он.

– Здесь передано то движение, о котором мы с тобой говорили, – сказал Берсенев Мише» (Вопросы театра, с. 142).

Следуя подсказам Чехова, Берсенев подчеркнул в Годунове «татарскую кровь», наделил его диким, постоянно сдерживаемым темпераментом варвара и хищника: «несколько напевная» гортанная манера говорить, «оттопыренные руки», носки ног, «несколько вывернутые внутрь» от постоянной езды верхом, «тихая, ласковая и медленная» походка тигра, в любой момент готового броситься на жертву. (Для Берсенева была заказана обувь с тонкой подошвой, благодаря которой он «пальцами ног ощущал землю».) Таким решающим «броском» была финальная сцена. Годунов предстает перед Грозным, чтобы взглядом и словом подтвердить пророчество волхвов о гибели царя в Кириллин день. В «Нестертых строках» Глумов вспоминает, что Чехов поставил Берсенева «к рампе спиной, и зритель в своем воображении представлял себе взгляд Годунова неизмеримо страшней и ужасней, чем это мог бы сыграть самый гениальный актер» (Глумов, с. 184). Годунов делал два легких шажка по направлению к Иоанну, причем Чехов «настоятельно

требовал», чтобы они были сделаны не одновременно, а после реплики «Кириллин день еще не миновал». Глумов пишет, что обыгранные Чебаном, «эти шажки оказались безгранично активней, чем текст, превратились в два подготовительных скачка разъяренного тигра, замышляющего бешеный бой со своей жертвой» (там же).

Представляя Иоанна человеком, неправедными делами разрушившим себя и свое царство, навлекшим на себя гнев небес, Татаринов с особой теплотой и симпатией задумывал роли врача Якоби и схимника, пытающихся отклонить удар от Иоанна: «Схимник: жалею человека Иоанна, хочу помочь ему. Оба в вопросах. Встреча двух душ». Якоби: «...Мягкий, нежный. Успокаивает – умеет. Как нянька с ребенком. Сердцем укрощает. С Годуновым *другой*. Озабочен. Придумывает средства для спасения Иоанна...». На эскизе – одном из лучших у С.М.Чехова – схимник (роль поручалась В.А.Подгорному) напоминал Сергия Радонежского; утвержденный эскиз Якоби изображал царского лекаря прекрасным, светлым юношей.

Подготовка «Смерти Иоанна Грозного» осложнялась неурядицами внутри театра и усилившимся нажимом извне. Защитником спектакля выступил нарком просвещения Луначарский. По приглашению М.А.Чехова он посетил показ для Главреперткома 11 сентября (неожиданно для его членов, как считал С.М.Чехов) и одобрил постановку. Несмотря на это, театр дорого заплатил за возможность выпустить спектакль. Как уже говорилось, М.А.Чехову не разрешили выступить в роли Иоанна, а В.А.Подгорный, в конечном итоге, не сыграл схимника. Этот эпизод был купирован, как можно предположить, незадолго до премьеры. Выяснение обстоятельств этого решения требует дальнейших архивных изысканий (С.М.Чехов утверждал, что Главрепертком разрешил спектакль без каких-либо изменений), но кажется вполне вероятным, что оно также было вынужденным.

«Смерть Иоанна Грозного» получила противоречивую прессу. Случайные догадки («фрачное богоискательство», проблема «праведности власти») не выстраивались в последовательную систему. Одни критики, в том числе П.А.Марков и В.И.Блюм, увидели в спектакле противопоставление русской азиатчине (бояре, Годунов) – культуры Запада (образы доктора и Гарабурды), другие – чрезмерное «бичевание» самодержавия. Наиболее заразительно и доходчиво показанный «процесс умирания» царя среди беснующихся волкоподобных бояр казался узким и неплодотворным основанием для истинной трагедии. Критика отмечала внебытовую закономерность речевого и пластического строя «Смерти Иоанна Грозного», но не находила ей объяснения.

Эмоционально-образное воздействие спектакля, его режиссерский



8-я картина. В центре: А.И.Чебан – Иоанн Грозный

метод, способ прочтения исторической трагедии и контакта с исторической реальностью, а в некоторых случаях – существеннейшие мотивы (например, тему совести или чувство беззащитности многих перед насилием избранных) полнее и точнее зафиксировали отзывы ленинградской и провинциальной критики. «Грандиозные массивы зданий придавили искривившиеся колонны, в маленьких и придавленных клетушках, темных и мрачных, мечутся в холопском страхе несуразные боярские фигуры. Мрачную настроенность обреченности придают музыка и свет, акцентирующие отдельные места спектакля. Основные характерные черты эпохи доведены до максимальных размеров в костюмах действующих лиц, в архитектуре зданий, в предметах, с которыми играют актеры», – писал Б.Мазинг. «Необычайным путешествием в глубь времен», – казался спектакль М.Романовскому.

В 1934 г., стремясь сохранить «Смерть Иоанна Грозного» в репертуаре, театр пересмотрел спектакль. Обобщенно-символическая интерпретация истории была отвергнута и сделана попытка показать «живую борьбу» исторических личностей. Иоанн и Годунов были сыграны Чебаном и Берсеневым «государственными мужами большого ума и силы». Новое оформление скульптора А.Е.Зеленского создавалось с целью принципиально изменить атмосферу спектакля. Оно отличалось «желтыми и голубыми

тонами, легкостью форм конструктивных сооружений, пустыми воздушными пространствами, наполняющими сцену» – и тем вступало в конфликт с настроением пьесы (Я.Гринвальд. – ВМ, 1934, 4 апреля). Если в первой редакции Иоанн умирал с самого начала, то во второй, напротив, – «как-то внезапно» (Э.Бескин. – ЛГ, 1934, 18 апреля). Утратив прежний стержень и не обретя нового, спектакль сохранил высокий уровень исполнения: играли прекрасно.

Сергей Конаев

«Взятие Бастилии»

5 НОЯБРЯ 1927 Г.

«Взятие Бастилии» в МХАТ 2-м представляет собой редкий случай, когда постановщик В.С.Смышляев использовал жанр «датского» – к 10-летию годовщины Октябрьской революции – спектакля как очередной шанс утвердить свою художественную программу. На революционном материале он вновь попробовал осуществить те идеи, которые дважды привели его к неудаче на материале античных трагедий – в невыпущенном «Прометее» МХАТ 1-го и быстро сошедшей «Орестее» в МХАТ 2-м (обе по Эсхилу).

Смышляев полагал своей целью (и актуальнейшей задачей советского искусства) найти «форму массового действия на сцене» и попытаться разрешить проблему «синтетического действия на театре». Многофигурная, многонаселенная, возвышенно-декламационная драма Ромена Роллана «Взятие Бастилии» (в оригинале «14 июля») обязывала к такого рода поиску. «В основу спектакля необходимо положить принцип нового народного искусства, принцип, который не сегодня завтра непременно будет воплощен в жизнь: зрители должны участвовать в спектакле не только мыслями и чувствами – пусть звучит их голос, пусть они действуют», – подчеркивал автор, которому хотелось, чтобы зрители «приняли участие в «финальных хороводах, песнях и танцах». Идеальным сценическим решением «Взятия Бастилии» Роллан считал спектакль на музыке, которая подчеркивала бы «героический смысл праздника», исторический масштаб события, «общее впечатление народного торжества и ликования», «тему радости и действий, тему Свободы, завоевывающей мир».

Политическое и эстетическое соответствие пьесы «Взятие Бастилии» «нашим новым требованиям» (слова А.В.Луначарского) не казалось бесспорным даже в первую годовщину революции, когда она ставилась на площадях Петрограда. Однако Смышляев в предпремьерных интервью выражал уверенность, что и через 25 лет после написания пьеса Роллана отвечает юбилейному моменту, а ее «сантиментальный уклон» вполне преодолим путем редактуры и сокращений. Режиссер сопоставлял изображенные в ней события с личными впечатлениями от 1917 г. – «собраниями и митингами, которые были так многочисленны в период керенщины», общественными настроениями, «предвещавшими близкое свержение власти, авторитет кото-

рой вконец расшатан», а также своим опытом «активного участника баррикадных боев». Он сообщал, что в образе Марата («и отчасти Робеспьера») стремится показать Ленина и в своей работе постановщика пользуется «историческими материалами института Маркса и Энгельса» (см. «Современный театр», 1927, № 8, с. 123; НЗ, 1927, № 42, с. 19).

На деле же Смышляев, превосходно знавший кровавую изнанку Октябрьской революции и вышедший из партии после подавления Кронштадтского восстания, трепетно следовал автору в попытке воссоздать идеальную революцию. В пьесе Роллана ее творит от природы справедливый и добрый, но «не знающий себя» народ, направляемый праведными наставниками. Низменные проявления толпы, которые при желании можно было бы представить как революционно оправданные, в изображении Роллана неизменно и своевременно пресекаются более сознательными представителями народа, проникновенными речами или уместной шуткой вождей. Нет «врагов», есть «жертвы» – охранники Бастилии, и есть ее главные узники, которым нельзя отказать в таланте, остроумии и личной смелости.

Представления Роллана («пацифиста» и «толстовца», подобно Сулержицкому) о революции как освобождающей и всепримиряющей силе были, видимо, близки не только Смышляеву, но отвечали природе МХАТ 2-го. «Свобода, добродетель, искренность, права личности, право справедливости. Да это как раз все то, за что мхатовцы лоб расшибут, о чем они вздыхают, чего жаждут, от отсутствия чего они так устали во времена самодержавия и о чем они тоскуют и сейчас. Идеология пьесы – их идеология», – писал М.В.Морозов (НЗ, 1927, № 49, с. 6-7, подпись Мруз). Возможно, по этой причине после долгих дискуссий на художественном совете 7 марта 1927 г. пьесу все же утвердили к постановке, оставив без внимания возражения Дикого и Ключарева, настаивавших на более «современной» вещи. Правление в лице Берсенева имело резон поощрять работу над «Взятием Бастилии», поскольку та была необходима театру для отчета, но, если верить воспоминаниям Смышляева, спектакль под конец тронул даже Михаила Чехова, по ходу репетиций не проявлявшего к нему никакого интереса (см. Смышляев, с. 87).

Образ восставшего народа – главного действующего лица пьесы – трактовался в условном плане. Пространственное решение спектакля проясняет подробная рецензия М.В.Морозова. В тщательно воссозданных, роскошных исторических интерьерах на узкой, «без всякой глубины плана» площадке располагались фигуры живых барельефов, воспроизводившие характерные типы эпохи и одетые по рисункам из старинных альбомов. В первом акте (Пале-Рояль) эти фигуры были «прижаты к стене» и «срезаны рампой», в

последнем (внутренний двор Бастилии) – выстроены «изящным полукругом, чтобы всех было видно». Общение персонажей в толпе порой строилось по принципу риторической декламации, производя впечатление «переклички людей с одного конца сцены в другой». В соответствии с замыслом Роллана, действие развивалось «на музыке», под аккомпанемент революционных французских песен и маршей, которые аранжировал В.Н.Крюков, автор музыки к «Орестее». В итоге, как писал О.С.Литовский, «все массовые сцены, за немногими исключениями, больше походили на торжественные манифестации, чем на бой» («Современный театр», 1927, № 11, с. 164).

Перед исполнителями Смышляев ставил задачу «избегать интимных нюансов, придавать характерам героев пьесы прямолинейность, их внешности – некоторую грубость, если так можно выразиться, вырубленную архитектурность». Судя по всему, основные линии спектакля («революционно-роковая», лирическая и комедийная) были неплотно увязаны друг с другом, и акценты в большинстве случаев диктовались не столько режиссурой, сколько обаянием артистов, игравших главные роли.

«Друг народа» Марат у В.А.Подгорного предстал вдохновенным пророком. Подгорный дал «чрезвычайно четкий и интересный рисунок» роли, который А.В.Февральский обрисовал цитатой из Роллана («под экзальтированностью... скрывалась глубокая любовь к правде и ко всему чистому»). Критики отмечала «внутренний пламень», отсутствие сусальности, особо выделяя монолог первого акта и признавая, что Подгорному, в общем, негде было развернуться: «мешало отсутствие необходимого текста». Смышляев проредил многословные речи главных действующих лиц, отчего, по мнению О.С.Литовского, образы вождей революции оказались «смазаны». Н.Д.Волков утверждал, что в изображении театра сподвижники Марата выглядели «персонажами костюмированного бала». Другие рецензенты были не столь категоричны: Робеспьер – В.А.Таскин удостоился похвалы за грим (ее высказал Литовский), а Демулен – М.Д.Орлов – за «естественность» (Мруз). Неопределенным вышел образ актрисы Конта, смелой, свободной, острой на язык, осознанно присоединяющейся к народным массам. Н.Н.Бромлей в этой роли приписывали кто «приторную слащавость», кто «рыхлую простоту».

По общему признанию, «роли королевских героев нашли себе лучших исполнителей, чем роли революционные», что Б.В.Алперс также припомнит театру в своей статье «Творческий путь МХТ Второго». Это впечатление возникало прежде всего благодаря Сушкевичу, который в роли маркиза де Вентимиля был «чрезвычайно тонок, язвителен и аристократичен», дал

тип «циника, скептика, ко всему равнодушного, мягкого по внешности и бездушно-жестокого на деле, но практичного, благоразумного и мужественного аристократа». В.А.Попов с юмором, «очень интересно, характерно, с большой тщательностью и рельефностью» изобразил начальника швейцарской стражи де Флю, сделав его «одной из наиболее ярких фигур спектакля». А.М.Азарин «забавно» играл жулика и пройдоху Гоншона, волей обстоятельств ставшего героем революции.

Режиссерскому заданию несомненно следовала Л.И.Дейкун в роли старухи Бужю. Первое появление этой торговки овощами в Пале-Рояле, куда она являлась невесть откуда, «зачумленная, одинокая», рифмовалось с финалом, где Бужю выезжала к зрителю на пушке, чтобы возглавить поход на Людовика. Образ приобретал черты мстительницы древних трагедий, возвещающей падение королевской власти, и как бы итожил спектакль.

Работа Смышляева над юбилейным спектаклем дала противоречивый результат.

Ему, быть может, впервые в биографии удалось создать пусть спорный, но монументальный, праздничный, «нарядный, декоративный, стройно слаженный, занимательный как зрелище» спектакль, эмоциональную заразительность которого признавали даже противники МХАТ 2-го. Под впечатлением увиденного Литовский резюмировал: «Хорошая пьеса, очень много удачных мизансцен (особенно в первом и последнем актах), честно, хорошо выполнены живописные декорации, хороший грим... яркие костюмы, героический финал – это неотъемлемые плюсы постановки, которая имеет все данные, чтобы остаться в торжественном репертуаре театра». И это несмотря на то, что «Взятие Бастилии» готовилось в условиях, близких авральным: основные силы театра были брошены на «Смерть Иоанна Грозного»; произошла замена художника (изначально предполагалось, что им будет И.И.Нивинский, кандидатуру которого утвердил худсовет); к концу сентября 1927 г. Смышляев успел проработать только мизансцены 1- го акта; после «адовой» генеральной 30 октября еще многое не было готово и многое предстояло «скомкать», чтобы успеть к 5 ноября, на которое была назначена премьера.

Моментом триумфа для Смышляева стал спектакль 16 ноября 1927 г., на котором присутствовала делегация французских рабочих. «После конца спектакля, когда на аплодисменты актеры вышли раскланиваться, французы запели вместе с бешеными аплодисментами «Карманьолу» и «Ca ira», – записал он в своем дневнике. – Пока они пели, занавес был открыт, и наши актеры стали аплодировать французам, а французы – нашим актерам. Занавес закрылся. Аплодисменты не прекращались. Занавес открыли снова. И снова

французы запели. Так повторялось раза три. Это создало необыкновенный подъем и у актеров, и в зрительном зале...» (Смышляев, с. 94-95).

Спектакль – в согласии с авторской тональностью Ромена Роллана – соединял подъемные, героизирующие тона со столь же приподнятым миролюбием. Это патетичное миролюбие возмутило критиков-идеологов типа Э.М.Бескина. С иных позиций, но не менее резко, судил о «Взятии Бастилии» П.А.Марков. Он не принимал самую модель революции, как ее конструировали автор пьесы и театр вслед за автором, – модель действа, осуществляемого «логически стройно, преднамеренно и в благопристойном изящном порядке... Когда чистенькая толпа в стройном порядке двигалась на взятие неприступной крепости, невозможно было удержаться от внутреннего протеста, так как революция во много раз грознее и сильнее в своей красоте, чем олеография МХАТ 2-го» (НМ, 1928, № 1).

По-видимому, «непротивление автору» было одной из причин короткой сценической жизни «Взятия Бастилии». В 1927 г. несовершенный спектакль по пьесе Роллана задевал важные струны общественных настроений. В это время М.А.Булгаков пишет пьесу о примирении на материале гражданской войны – «Бег». Идея примирения одних – с революцией, других – с эмиграцией, казалось, набирала силу и имела влиятельных сторонников, например, Горького, поддержавшего «Бег». Осенью 1928 г. противостояние между сторонниками жесткой (на обострение классовой борьбы) и мягкой (на ее прекращение) партийных линий перешло в ожесточенную публичную фазу, в результате чего воля к примирению была надолго подавлена. «Толстовство», «пацифизм», «торжество духа над насилием» постепенно превращались в тяжкие статьи обвинения, а насмешливые призывы освободить МХАТ 2-й от повинности «изображать революционную толпу и революционеров», которые позволил себе после премьеры «Бастилии» Мруз, сменились категорическим требованием изображать ее реалистично.

Сергей Конаев

«Закат»

28 ФЕВРАЛЯ 1928 Г.

Среди постановок современной драматургии во МХАТ 2-м «Закат» Бабеля занял особое место.

Начать с того, что в первый раз этот театр давал сценический дебют крупнейшему писателю. Ни в студийные годы, ни позже такого не было.

МХАТ 2-й располагал «Закатом» с 1927 г., ставить должен был Б.М.Сушкевич. В начале ноября он говорил коллеге, что пришлось выдержать бой в правлении – в ближайших планах в обход «Закату» пропускали «Кивандинское сокровище» Персияниновой, сочинение скромнейших достоинств. «Чехов и к той и к другой работе совершенно равнодушен, и ему совершенно все равно, кто и как их будет ставить и кто в них будет играть» (Смышляев, с. 90).

Если кто из современников мог бы в середине 20-х гг. стать для МХАТ 2-го «автором театра» (как для МХАТ 1-го становился Булгаков), то скорее всего Бабель. Но поиски «автора театра» ни в задачи Сулержицкого и Вахтангова, ни в задачи Михаила Чехова, кажется, не входили.

«Закат» – «это еще не находка для театра, это частность. Но Бабель талантлив, и его взяли». Чехов говорил так на худсовете 24 февраля 1928 г., когда спектакль был уже готов. Репертком, куда согласно правилам на заключительном этапе работ снова посылали пьесу, вернул ее со своими новыми замечаниями. Предложено было исключить пятую картину – в «синагоге биндюжников». Сушкевич готов был оправдать купюру: «Сцена синагоги снята потому, что она не имеет органической связи с пьесой. Имеет мелкую тему еврейского анекдота – кантор в синагоге убивает из пистолета крысу. Эта сцена могла бы дать неприятный привкус спектаклю» (СТ-2, с. 207).

Чехов продолжал считать (как в случае с «Евграфом»), что вся современная драматургия вязнет в быте. Режиссер заверял: спектакль далеко отошел от бытовой истории еврейской семьи, он переведен «в плоскость романтизма. Поэтому форма условная. Быт в игре переключен на мастерство актера. Быта мы смертельно боялись» (там же).

«Закат», однако, не должен бы вызывать таких страхов.

Можно удивиться, что великий актер не разгадал природы доставшейся ему пьесы, а вот автор «именной статьи» в КЛЭ (т. 1, М., 1928) эту природу объяснял внятно. Как новеллы «Конармии», так и пьеса «Закат» и сценарий

«Беня Крик» «явились не столько реалистическим отображением ее быта, сколько проявлением утонченного лит-го мастерства Бабеля и раскрытием его собственного художнического миросозерцания на материале, почерпнутом из этого быта» (там же, с. 292). «Б. не является реалистическим художником и задач реалистического воспроизведения действительности себе не ставит». Названы определительные черты: «Любовь писателя к гротеску, утрировка контрастов, сочетание утонченного лиризма и намеренной, изысканной грубости... подход его к слову как к некой самодовлеющей реальности...» (там же, с. 293). Не так уж трудно признать во всем этом нечто близкое МХАТ 2-му.

Руководитель театра не принимал декораций М.З.Левина. «Я не знаю, для чего нужно все искривлять на сцене, когда изображают евреев. «Габима» дала этот стиль искривления, но она уже отжила» (СТ-2, с. 208). «Габима» помянута к месту: первая московская работа Левина состоялась в этом театре («Ирод и Мариамна» Ф.Геббеля, 1924), там же с художником познакомился Сушкевич, ставивший в «Габиме» инсценировку легенды о Големе. Приглашенный Сушкевичем, Левин работал над «Закатом» с самого начала. Он деформировал павильон, скосил бревенчатый потолок, в который почти упирались головами; в низких дверных проемах фигуры подавались «на крупном плане», казались и огромными и приплюснутыми.

Если бы Сушкевич и согласился с указанием Чехова («нужно убрать носы, кривые потолки и показать музыку еврейской души»), изменять готовые декорации было поздно. Попробовали отойти от резких, ожесточенных гримов, но ни Левин, ни игравший Менделя А.И.Чебан не уступили.

В репетиционных трудах автор «Заката» практически не участвовал. Тот же Д.Горбов в цитируемой выше энциклопедической справке сообщал: «Б. живет во Франции, продолжая работать в советской литературе». Когда он вернулся, спектакль уже не шел.

Взятый Бабелем быт Одессы 1913 г. воспринимался через социальные и эстетические представления конца двадцатых. Быт как самотворчество, как поэзия тогда мало увлекал художников (Булгаков был в этом смысле одинок). С бытом полемизировали, к нему испытывали враждебность, его переживали как угрозу (Вс.Иванов – «Тайное тайных», Пильняк – «Красное дерево»), ему давали смещающую огранку (Зощенко, Платонов, Олеша). Способ режиссерской работы Сушкевича был близок и тому, и другому.

То, что разыгрывается вокруг «извозопромышленного заведения Мендель Крик и сыновья», режиссер также не толковал в духе семейной драмы (разлад дома из-за нежданной страсти шестидесятилетнего Менделя, его желание уехать, продав «дело»; озлобление сыновей), как не превращал в

драму социально-историческую (лишь рецензенты, недалекие или желавшие уберечь театр от обычных обвинений, сходились на том, что МХАТ 2-му удалось показать закат старого родового «мещанства» и теснящий его новый тип собственника-буржуя-бандита). Выбор исполнителей уже означил иной жанр спектакля. Роли обитателей Молдаванки были розданы актерам трагического репертуара. Старуху жену Менделя играла В.В.Соловьева (Балладина, королева Гертруда), младшего из их сыновей, Левку – А.М.Жилинский (Киркор в «Балладине», Эдмунд в «Короле Лире», 1-й актер в «Гамлете», Орест). Перезрелую еврейскую невесту Двойру играла С.Г.Бирман – дивились, «где подслушала Сима ее специфическую речь, где подсмотрела неуклюжую утиную походку, где нашла подчеркнутое гримом выжидающе-обиженное выражение лица» (Гиацинтова, с. 267). Обостренность роднила житейские наброски Бирман с ее трагедийными гротесками (Вдовствующая королева в «Эрике XIV», Гонерилья в «Короле Лире»). Быт концентрировали и претворяли.

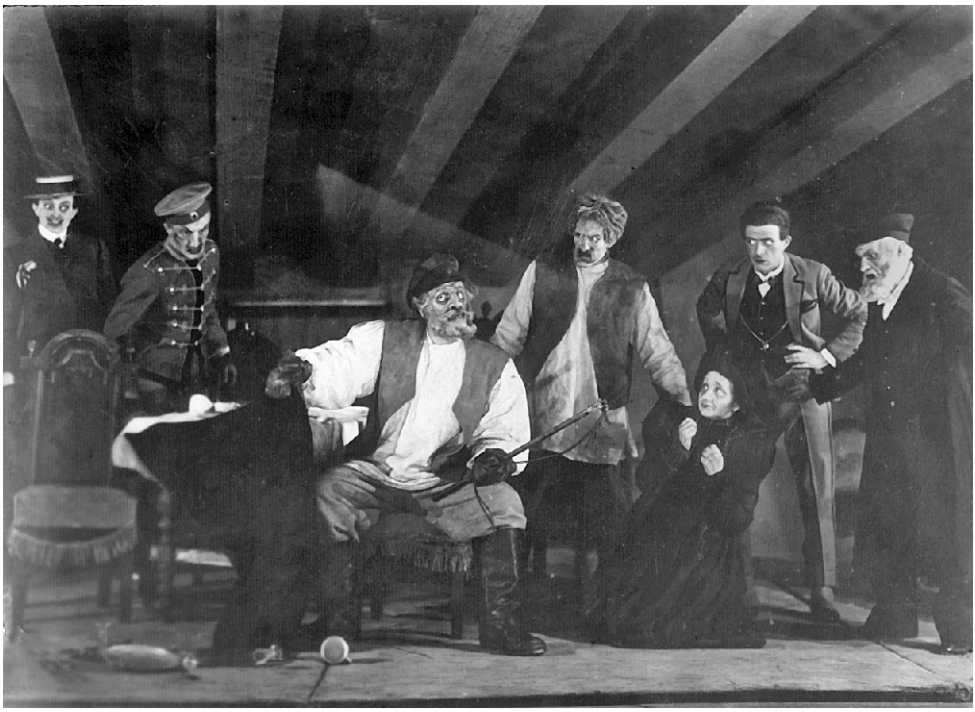
Кривобокую торговку живой и битой птицей Потаповну играла Н.Н.Бромлей, – актриса, тяготевшая к интеллектуальным изломам, игравшая Шута в «Короле Лире».

Эпической чистотой смущала сцена в доме у Потаповны, когда ее двадцатилетняя дочь, открыв постель, расшнуровывала высокие ботинки, рассказывала, как хорошо поминали на кладбище крестного, расплетала золотую косу, звала к себе безмолвного Менделя: «Скажи: Марусичка. солнышко мое!» Марусю играла Е.И.Корнакова, она могла позволять себе на сцене все. «О спектакле много спорили, по-разному его оценивали, но все восхищались целомудрием, сохраненным Корнаковой» (Гиацинтова, с. 266).

Мендель Крик был вершинной работой А.И.Чебана. Артист не отбрасывал ничего из плотных деталей, указанных автором, – как биндюжник входит к себе в дом, как бросает кнут, как с кушетки подает ногу (старуха-жена на коленях бралась за сапог, слышался ее проклинающий шепот). Как встает босой, тянет праздничную скатерть – падает все, на ней наставленное. Как, не взглянув на сыновей, трясет за грудь работника: «Так кто твой хозяин, Никифор?» При том о Чебане писали, что в его пластике больше, чем от одесского портового быта, – от скифских изваяний, от камня на кургане, лицом обращенного в бескрайнюю степь.

Кони (спор о том, как их ковать, – первое столкновением в пьесе), кони и женщина, злая от всяческой невостребованности мощь старого человека, и неотменимость конца – так предлагалось происходящее в «Закате».

Русской сцене из всех вариантов трагедии ближе всего трагедия бытийственная, то есть упирающаяся в противоречия бытия. Несколько лет спустя



Слева направо: И.Н.Берсенев – Беня, А.М.Жилинский – Левка, А.И.Чебан – Мендель Крик, Б.М.Афонин – Никифор, В.В.Соловьева – Нехама, А.А.Гейрот – Боярский, А.М.Азарин – Арье-Лейб

после премьеры «Заката» в Театре им. Вахтангова будет поставлен «Егор Булычов» – заглавный герой будет задавать вопрос: как Богу не стыдно? За что смерть человеку? Горький напишет в 1932 г. о тоске русского промышленника, который терзается: прожил жизнь не на той улице. Герхарт Гауптман в том же году напишет о тоске книгоиздателя и мыслителя старика Клаузена, который терзается тем же: прожил не там, не так, не с теми; также собирается уйти. Всякий старый человек перед концом терзается тем же. Всякий. Пьеса Гауптмана называется почти так же, как пьеса Бабеля: «Перед заходом солнца». Во всех трех пьесах есть маркирующая действие дата – накануне Первой мировой в «Закате», накануне русской революции у Горького, накануне воцарения гитлеризма, у Гауптмана. И это важно. Но не важнее ли другое: что же происходит с человеком, которого не история, не обстоятельства, но самая его жизнь подводит к его концу.

Тяжело центрированный спектакль «Закат» держался фигурой человека в таком именно положении.

Режиссеру легко было принять сокращение картины в синагоге – единственной у Бабеля, где Мендель не появляется. Единственная же картина,

где Мендель от начала и до конца на сцене, – картина в трактире. Мендель бушует и задает вопросы. Вопросы громкие (у Чебана был прекрасный, низкий, мощный голос – первое, что надобно трагическому театру). Он спрашивает: «Скрозь мое сердце сколько, говоришь, крови льется?» Он упорствует: «Слухай меня, я еще живой... Когда это меня Бог убил?» Голос из глубины скошенного пространства сообщал спокойно: «Годов ему – всех шестьдесят два».

Пела флейта. Девки выходили с зажженными лампами одна за другой, как хоревты в пароде трагедии, они были сонные, становились в круг... Приходили слепцы, пели Менделю про славное море – священный Байкал (в МХАТ 2-м была хорошо поставлена вокальная часть, спасибо А.В.Свешникову – пели прекрасно). Мендель – Чебан бил стекла в окне. Длился кабацкий разгул, он же античный плач, он же библейское препирательство твари с творцом, он же тризна на кургане. Кони, которых заколют на тризне, камень-страж в степи то ли со скифским, то ли с монгольским ликом. На заседании худсовета один из его членов обмолвился: «Ширь Менделя прозвучала как ширь русского человека».

Колорит Молдаванки в спектакле возникал преломленным, специфический еврейский быт передавался через линзу фольклора. Так же – как фигуры не быта, а бытовой новеллы, анекдота, как фольклорные типажи – были вылеплены преувеличенные в своей достоверности персонажи второго плана. Так А.А.Гейрот играл оживленно деловитого жениха Двойры – мосье Боярского; так играл В.А.Подгорный гостя в доме Криков – раввина Бен- Захарью, от которого с равным удовольствием ждут и острот мудреца-цадика, и поучений остряка-бадхона.

А.М.Азарин играл свата-неудачника, синогогального служку Арье-Лейба, – актер видел в своем хлопотуне человека, мучающегося тем, что кругом плохо. Чехов, смотревший «Закат» на генеральной репетиции 26 февраля, записал в «Дневнике о Кихоте»: «Одно место в игре Азарина вдруг подействовало на меня, и я полууслышал, полу сам выполнил плач Кихота у Герцога во время издевательств над Дульцинеей. Отчаяние по поводу зла» (МЧ, т. 2, с. 109).

Сушкевич предложил фигурам второго плана «мелко-подвижные, остро-шаржированные ритмы». Нашел особый строй речи для многолюдных сцен. «...Идут пять-шесть реплик, а потом возвращение к той же «мелодии»: только через несколько раз возникает ответ на брошенную фразу. Окончив реплику, каждый как бы передает «фокус» тому, кто говорит дальше...» (Беседа с молодыми актерами от 18 февраля 1953 г. – СПбГМТиМ, ГИК № 245).

Сила спектакля доходила и до принципиальных противников 2-го Художественного. На конференции Ассоциации новых режиссеров

П.И.Новицкий давал характеристику МХАТ 2-го: «Театр утонченной художественной интеллигенции. Пьесы он выбирает такие, где можно подчеркнуть трагедию одинокой личности. ... Блестящая постановка «Дела» посвящена судьбе *личности*, подавленной государством (всяким государством)». О «Закате» докладчик добавлял особо: «Эта постановка интересна и обнаруживает чрезвычайно высокую техническую культуру МХАТ 2. Это едва ли не самый интересный спектакль. Но ненужный. Исходов никаких он не дает, кроме того, что «день есть день, и вечер есть вечер».

«Закат» имел судьбу, сходную с судьбою двух крупнейших спектаклей, поставленных в ту же пору: со спектаклями «Блокада» Вс.Иванова и «Унтиловск» Л.Леонова в Художественном 1-м. Построенные на великолепной драматургии, вовлекшие в работу крупнейшие актерские дарования, обращенные к живым материям и углубленные в вопросы бытийственные, они удивляли своих создателей тем, что зал не принимал их – не ходили ни на «Блокаду», ни на «Унтиловск», ни на «Закат». Спектакли пришлись на пору некоего духовного отказа, глухоты («Здесь провал, сильнее наших сил», – скажет в эту пору поэт).

Пройдет несколько лет, и по правилу волнообразного движения в советской культурной политике приливов и отливов, зажимов вроде бы насовсем и высвобождений пусть хоть ненадолго, умный критик-партиец, тот же Павел Новицкий, природно вовсе не глухой к искусству, выступит со статьей. Напишет, что интересы советского театра «требуют возобновления многих постановок, незаслуженно и ошибочно снятых с репертуара. Такой интересный спектакль МХТ II, как «Закат» Бабеля, сделанный из блестящего драматургического материала, должен быть снова показан современному зрителю. Один из лучших спектаклей Театра им. Вахтангова «Заговор чувств» в постановке А.Попова – должен быть возобновлен. Должны быть снова показаны «Дело» в МХТ II, «Мистерия-буфф» и «Смерть Тарелкина» в Театре им. Мейерхольда, «Федра» в Камерном театре, «Лизистрата» в театре Немировича-Данченко и т.д.» (Предрассудки и темпы. – СИ, 1933, 6 мая).

Однако, как видно, что-то тут же щелкнуло в многосложном советском механизме, отыграло назад. Ни один из названных Новицким спектаклей, составивших классику двадцатых годов («Закат» в этом списке на своем законном месте) в афишу не вернули.

«Закат» играли в последний (27-й) раз 4 декабря 1928-го. Он шел меньше года.

И.Соловьева

«Фрол Севастьянов»

8 МАЯ 1928 Г.

Историю этой постановки – кому попался на глаза журнальный рассказ Ю.Родиана «из жизни советского студенчества», как заказали по его сюжету пьесу, как прошла читка ее на труппе, что писал Чехов, препровождая «Фрола Севастьянова» в Главрепертком, как после сдачи спектакля его обсуждали на худсовете и т.д. – историю постановки читатель найдет в Летописи.

На худсовете, как водится, говорили, что следовало бы консультироваться насчет «Фрола» в молодежных организациях. Чехов пояснял, что времени на то не было. Текст исправляли на ходу и авторы, и актеры.

Чехов вовлек в постановку пьесы, насчет достоинств которой не заблуждался, объединенные силы труппы. Как «массовки», вовлекающие протагонистов, решались и первая и финальная картины. В начале открывался университетский вестибюль (колонны и щит с объявлениями, экстренный выпуск стенгазеты «Жало»). Лестницы вверх и вниз, движущиеся по ним «волны студентов»; потоки, растекающиеся в коридоры по обе стороны. В финале – проход по кругу сцены, шутовской и торжественный. Барабанят в ведра, за барабанщиком юноша с трубой, потом другой с гармоникой. Музыка и песня.

Начав в марте, Чехов с В.А.Громовым выпустили премьеру к 8 мая. Работа заняла меньше двух месяцев. Ее подгоняло многое.

Подгоняли ставшие в последнее время особенно дружными понукания объединенной общественности и начальства. Предыдущие полтора года были для Чехова тяжелыми. К привычной борьбе с Главреперткомом, запутанным отношениям с ЦК Рабис и Совнаркомом добавлялся конфликт внутри театра. Последнее было особенно тяжело.

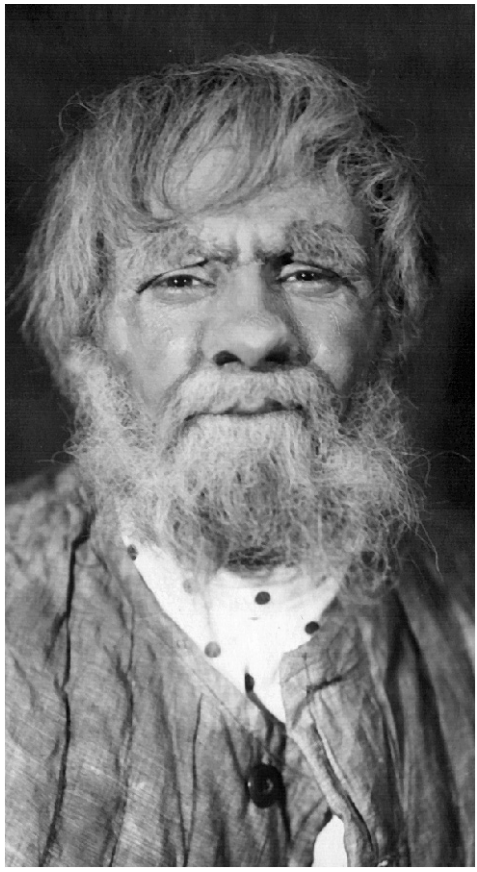
Следом за побежденной в предыдущем сезоне «оппозицией Дикого», состоявшей из семи человек, возникла новая. Она не была столь же непримирима, зато была обширна. Никто не хотел ухода Чехова из театра, но все устали получать оплеухи за связывавшийся с именем Чехова «мистицизм», «мелкобуржуазный индивидуализм», а также «идейное труположество» – критики соревновались в уничтожающих определениях.

С.В.Гиацинтова во «Фроле Севастьянове» играла дочь профессора Миллера Елену – любимую девушку Фрола. В своей книге «С памятью наедине» она про эту роль не пишет, а пишет про настроение в труппе: «живые, любопытные к современной жизни люди» хотели «нормального развития театра»

и «движения вперед». Жить при постоянной обструкции невыносимо.

«Фрол Севастьянов» являл собой банальное сочинение на свыше рекомендованную тему. Талантом в пьесе и не пахло. Но ее можно было разыграть, не понуждая себя к сделкам с совестью.

Пусть не слишком глубок вопрос, что лучше – служить ли науке, как уговаривает талантливого Фрола его учитель профессор Миллер, или отдаться повседневной практике врача в деревне, откуда за сыном приезжает отец. И вопрос, стоящий перед Еленой Миллер, ехать ли ей с Фролом в глушь, или остаться в рабочем клубе, где она необходима, – не глубже. Но хотя бы нет предписываемой идеологией ответа. Можно решать и так и эдак.



А.М.Азарин – Игнат

Фрола играл В.В.Готовцев, его отца – А.М.Азарин. Готовцев после премьеры благодарил Чехова за художественную радость, какую дала ему работа. Азарин своей ролью старого Игната наслаждался; пояснял, что любит не успех, какой имел в ней, но самую роль, да и весь спектакль.

Можно ли дарить художественную радость другому в работе, которую сам презираешь? Презирал ли Чехов бедную пьесу Зайцева и Родиана? «Социальная» и «классово ориентированная» драма из советской действительности, будь она даже талантлива, Чехова отталкивала, как, впрочем, отталкивала и сама эта действительность. Но «Фрол Севастьянов» был менее всего пьесой социальной и классово ориентированной, не был и пьесой жизненно емкой. Чем слабее была она, тем – пожалуй – меньше отталкивала.

Желание Чехова покинуть МХАТ 2-й и уехать из России к моменту начала репетиций «Фрола Севастьянова» уже созревало. Все же возможно: приступая к постановке, Чехов думал о замирении с властями и труппой; делал попытку. Власти как будто готовы были эту попытку поддержать. Реперткомовские решения зазвучали снисходительно:

«Пьеса среднего уровня, большой политической роли играть не будет, но в МХАТе 2 – движение вперед. Ее недостатки, кроме художественной слабости, – прямота линии, наивность в трактовке, недооценка целого ряда существенных моментов (например, влияния партийной части студенчества на всю массу), некое изображение черноземной силы в новом поколении иногда даже с душком народничества (письмо Игната, реплики «Деревня зовет» и т.д.). Проблема обслуживания деревни новыми интеллигентными силами важна, но перегиб палки в смысле противопоставления особого города деревне – опасен. Коррективы предлагаются выше.

Высказываюсь за разрешение при условии отмеченных в отзыве корректив» (РГАЛИ, 656.1.2455).

Ближайший начальник политредактора С.С.Чекиной, подписавшей свое заключение 13 апреля, Н.А.Равич задержал пьесу еще на неделю. Приписал 20-го: «Нужно изменить сцену в клубе (с пьянством) и сделать целый ряд изменений, связанных не с вопросами цензурирования, а идеологического качества пьесы. Для этого нужно вызвать авторов и совместно проработать» (там же).

Попытка последнего, да, в сущности, и единственного настоящего компромисса Чехова с идеологическим руководством окончилась без взрыва. К дням премьеры «Фрола Севастьянова» решение уехать было Чеховым принято твердо. Он имел основания предполагать трудности, но разрешение на выезд из страны дали. Возможно, премьера тому помогла. Если властям требовались доказательства его лояльности, они эти доказательства получили. Официально Михаил Чехов уезжал лечиться.

Спектакль, с которым так спешили, на летние гастроли в Ленинград не брали. Впрочем, в Москве до поездки он прошел 7 раз (за один месяц).

Поскольку во всем что ни делалось в МХАТе 2-м, предполагались грехи, то одни критики в том, что Фрол оставляет науку ради деревни, почуяли народничество (О.С.Литовский), а другие – напротив – обвинили в снижении образа самородка – сына трудовых масс (Б.Ф.Рейх в «Новом зрителе» возмущался, что Фрол ведет себя «как слон в посудной лавке»). А.А.Ценовский, посланный в худсовет МХАТ 2-го от газеты «Труд», уличил спектакль в «неверности классовой линии» и «карикатурном изображении» профессуры. А также бдительно углядел в заглавном герое «спесивый, выпяченный, раздутый индивидуализм» («Труд», 1928, 8 мая).

«Фрол Севастьянов» успеха не имел. Все же он продержался до конца сезона 1928/29 г. Так бывает, когда в спектакле занят любящий его актер.

К.Р.

«Митькино царство»

8 ДЕКАБРЯ 1928 Г.

Пьеса Константина Липскерова стала первой работой, показанной на сцене МХАТ 2-го после известия: руководитель театра из-за рубежа не вернется.

Подготовка «Митькина царства» пришлась на сентябрь – ноябрь 1928-го. Упоминая о пьесе в докладе Главискусству в октябре, Берсенев уже имел положительное заключение политредактора С.С.Чекиной (ей как раз справляли юбилей – в Реперткоме работала с его организации). В подписанном ею 15 сентября 1928 г. разрешительном протоколе фабула пересказывалась так:

«Крестьянин по дороге в монастырь увидел Марину Мнишек в момент кражи «дуль». С этого и началась «царская» авантюра. Из-за корыстных побуждений Мнишек объявил его царевичем Дмитрием. Влюбленный парень с целью овладения Мариной был готов на все. После временных неудач Дмитрий получил неожиданно крупную поддержку в лице Басманова, которому надо было свалить Годунова. Дмитрий в Москве. Счастлив. Но очень скоро убедившись, что кроме грязи, интриг и зверств престол ничего не дает и что и сам он превратится в деспота и зверя, бросает свое «царство» и убегает.

Конечно, на почве всей этой авантюры происходит ряд смешных и очень сценичных трюков.

В целом пьесу надо рассматривать как гротесковую комедию, почти водевиль. Идеологически пьеса не вредна, хотя непонятно, почему МХТ 2-й заинтересовался этим пустяком, вдобавок сильно идеализирующим образ Дмитрия, которому все время зритель должен неизменно сочувствовать.

Считаю, что разрешить к постановке «Митькино царство» все же можно, тем более что театр действительно переживает сильный репертуарный кризис в связи с уходом Чехова».

Поправки С.С.Чекина предлагала минимальные – словечко-другое на пяти разных страницах. Категорически вычеркивалось слово «жид» (РГАЛИ, 656.1.1762).

На недоумение политредактора («почему МХТ 2-й заинтересовался этим пустяком») в докладе Берсенева был простой ответ: «Театр остановился на комедии Липскерова «Митькино царство» как на пьесе, звучащей бодростью и дающей прекрасный материал для актерского мастерства».

На бодрость в предуведомлениях к спектаклю его постановщики напирали тем больше, чем ближе к премьере.

От МХАТ 2-го с начала сезона ждут перемены дирекции во всех смыслах. То есть перемены руководства и перемены направления. Однако театр, обращаясь к Липскерову, обозначал скорей преданность прежнему курсу, чем «перемену дирекции». За этим поэтом стояла совместная с Немировичем работа над оперой Бизе, которую после реперткомовских обвинений в мистике пришлось корректировать (1924). Печатался Липскеров в «Альционе» – одном из самых изысканных по составу авторов издательств, закрытом в 1923 г. О нем спорили Мандельштам и Ходасевич. Он был близок Марине Цветаевой вплоть до ее эмиграции. Для МХАТ 2-го могло быть существенным, что он входил в одну литературную группу и печатался в одном альманахе с поэтессой Павлович, сотрудницей Михаила Чехова в работе над «Дон Кихотом».

Живя в среде замечательной, Липскеров воспринимал себя соответственно. Сочиненное им «Митькино царство» он вовсе не считал пустяком. Пояснял: «Я назвал эту пьесу широким именем комедии, хотя в ней есть элементы и фарса и трагедии». Свой опыт вписывал в высокий ряд: «Меня всегда влекла тема самозванства, тема двойника, время от времени появляющаяся в нашей литературе (Гоголь, Достоевский). На эту тему, между прочим, написана моя московская поэма «Другой» (НЗ, 1928, № 40). Он давал развернутый разбор своего произведения и итожил: «Думаю, что для театра постановка «Митькина царства» является достаточно сложной, но разрешимой задачей. Сложной – потому, что чувство историзма, заключенного в ней, нужно сочетать с чувством иронии к этому самому чувству историзма, и «фантастику» пьесы соединить как бы с «документальной» убедительностью».

Околотеатральная атмосфера (как и общегражданская) в осенние месяцы 1928 г. мрачнела, хотя напряжение еще не было постоянным. Что-то еще решалось личным влиянием – Максима Горького, например. МХАТ 2-й такого покровительства не имел.

В первых числах декабря С.Г.Бирман и В.С.Смышляев (они режиссировали «Митькино царство») говорили интервьюеру: «Наш театр переживает момент перелома. В наших репертуарных устремлениях мы отходим от пессимистических и упадочных настроений. Мы ищем пьесу социально значимую...» «Митькино царство» призвано предшествовать искомой пьесе, поскольку в ней «есть элементы мажорного звучания, есть заражающий юмор, тот оптимизм, ощутить и передать который – основная задача спектакля» (НЗ, 1928, № 49).



Макет декорации. Художник – А.А.Арапов

Существенный в «Митькином царстве» мотив бегства от власти, которая по своей природе враждебна человеческому началу в человеке, – мотив в драматургии XX века настойчивый. Он был уже отыгран и на сцене МХАТ 2-го («Король квадратной республики»). Но режиссеры в пьесе Липскерова от него уклонялись. Ход к ней чувствовали через свою «Блоху»: не интерпретация исторической эпохи, а игра с нею по правилам, избранным театром. Работавшая над «Митькиным царством» Бирман могла опереться и на опыт собственной постановки: «Любовь – книга золотая» тоже была игрою с исторической материей, с историческим стилем; включала отсылки к иным театральным прочтениям того же стиля; впускала тень пародии.

Пародирование спектаклей соседней сцены, насмешки над повальными увлечениями театров как раз в это время из сферы «малых форм» («Ой, не ходы, Грицю, на «Заговор императрицы» Арго, В.Типота и Д.Гутмана, 1925), меняя характер и направленность, переходят на большую сцену. Камерный театр ставит «Багровый остров»; пьеса Булгакова находится в Реперткоме одновременно с «Митькиным царством».

При постановке комедии Липскерова к пародии сильно и весело вел художник А.А.Арапов. Это выглядело тем занятнее, что Арапов тут пародировал собственную свою работу. Он несколько лет назад обновлял «Псковитянку» в Большом театре – сейчас в одежде бояр утрировал мотивы им же созданных величественных оперных костюмов; играя полосатыми

тканями, вытягивал и плющил фигуры. В 1918 г. Арапов работал с А.А.Саниным в Малом театре над исторической трагедией «Посадник»; сохранились его записные книжки времени этого спектакля, полные исторических сносок, обстоятельных зарисовок для реквизита; был и живописный эскиз – великолепны могучие приземистые соборы, теснящие площадь. В 1928 г. Арапов, делая макет с соборами и башнями, шел от кубиков – Кремль игрушечный, сложенный из токарных фигурных деталек, но предполагающий параметры большой сцены.

Спектакль получил играющий, шутливый занавес (лишняя черта сходства с «Блохой» не смущала). Занавес изображал топографическую карту. В излучину реки были врисованы избушки, церковки. Вверху карты надпись «Митькино царство», внизу указывался масштаб.

Доля шутовства – в бутафории «мажорных народных сцен»: искусственные, из цветной бумаги, громадные подсолнухи, неимоверно толстомордые плоды земные из папье-маше. Доля шутовства – в мизансценах баталий и заговоров. Группировки по трое, головы сближены, наклонившиеся друг к другу внезапно расходятся. Конструкция разноуровневых площадок была рассчитана на беготню, на толчею, на нарочитую нелепицу столкновений очумелых групп и внезапную пустоту.

Финальный побег Митьки и выборы нового царя на фоне феерически горящего дворца должны были смотреться как завершающая игра – последняя после жмурок, пряток, салок.

Не только у Арапова, но и у остальных участников спектакля могли быть «автобиографические» побуждения к работе. Но если декорации Арапова о том свидетельствует внятно, то не возьмешься судить, имелась ли в работе Бирман и Смышляева та или иная отсылка к замыслам «Бориса Годунова», которые давно вызревали в МХАТ 2-м, или к постановке «Смерти Иоанна Грозного», здесь год назад осуществленной.

«Смерть Иоанна Грозного» и «Митькино царство» в сезоне 1928/29 г. лидировали по числу представлений. На игровой, быстрый спектакль о Смутном времени мог падать отсвет спектакля, шедшего с ним рядом. Тот спектакль был монументален, до конца – без единой улыбки – мрачен: исторический колорит его был условен, исторического реквизита он не имел. Само соседство могло быть существенно, как было существенно соседство «Блохи» и «Гамлета» в сезоне 1924/25 г. Однако «Митькино царство» по своему весу на такое сравнение не тянуло. Ставя его в сгущающейся общей атмосфере, Смышляев и Бирман никак не хотели спектакль отяжелять мыслями. Спектакль за это поплатился.

В «Любви – книге золотой» и в «Блохе», на которые так или иначе была

сориентирована режиссура «Митькина царства», игра изнутри организовывалась авторским словом, единством подсказывающего игру слога Алексея Толстого, Лескова с Замятиным. Слово Липскерова такой опоры не давало. Не так уж несправедливы были укоры рецензента, писавшего, что драматург мастерил комедию «кустарно», «приукрашивал грубоватыми остротами, взятыми напрокат из третьесортной оперетки» (НЗ, 1928, № 52). Объединяющим началом попробовали сделать музыку. Начиналось с хора странников (причитания, сквозь которые озорство), много пели и дальше, этой частью руководил такой мастер, как А.В.Свешников. Танцы (их тоже было много) поставил Асаф Мессерер. В эпизодах чередовались краски фарса и кукольного представления, бурлеска, мелодрамы, пародии, патетики (казнь Хомы, друга Митьки).

Когда спектакль выйдет, рецензенты обжалуют разнобой актерского исполнения: «Буффонный Замойский, напоминающий персонажей «Блохи», а рядом с ним Мнишек – честный опереточный папаша... Бытовой юмор Игнатия и монахов (совсем из пушкинской «Корчмы»), карикатурный Басманов, наконец, толпа, в которой рядом оперные статисты-стрельцы и буффонные бояре. Третий акт как будто бы решительно ознаменовал переход к буффонаде, но подвел исполнитель главной роли, который вдруг перевел спектакль в план лирики, чуть ли не трагедии» (там же). Рецензия недобрая и не из зорких, но насчет разнобоя можно поверить.

«МХАТ 2-й отказался использовать все заложенные в комедии возможности и предпочел упростить авторские намерения, вне зависимости от того, худо или хорошо написана пьеса. Он отринул какую-либо возможность психологии, он стер лирические черты Дмитрия, не дав ему прорваться к волнующим и теплым чувствам, и перевел весь спектакль в план лубка и масок» («Заря Востока», 1929, 3 января).

Актеры были, однако, изобретательны и играли с блеском, – если не все, то, во всяком случае, Гиацинтова, взявшая роль Марины Мнишек.

«Марина представлялась мне сотканной из тщеславия, нежности, бессердечия и женственности. Больше всего она женщина, и честолюбие ее не имеет никакого отношения к политике – власть ей нужна для любви, успеха, для красивой позы на московском троне». Артистка соединяла в Марине нечто от красавицы-иностранки, которую подсмотрела в «царской ложе» Большого театра («Она, слегка поворачивая голову и, сохраняя полную неподвижность фигуры, чуть кивала в разные стороны – скромно и небрежно») и нечто от красоток-продавщиц в польской кондитерской на Тверской. «Они все время чему-то посмеивались, разговаривая между собой, к клиентам обращались с кокетливо-льстивой интонацией, в которой проскальзы-

вали вдруг царственные нотки. Все это создавало какую-то непрестанно льющуюся мелодию, кою я и освоила... Это была вечная мазурка, звучавшая в них, что бы они ни говорили, что бы ни делали. Вот эту речь, с ее особенной мелодикой, я тоже использовала для моей Марины, и все ее пребывание на сцене проходило в определенном ритме – никому не видной, не слышной мазурки». Проходя по стене Кремля и кланяясь стоящему внизу, у ее ног, народу, Марина отвечала на приветствия кивками, взятыми у дамы из «царской ложи», «внутренне разрываясь от счастья, что всего достигла» (Гиацинтова, с. 268, 269).

Признав «полный блеск» исполнения, Марков назвал этот блеск «бесплодным», как и сам спектакль (Марков, т. 3, с. 552). Марков судил с иным спросом, чем большинство отозвавшихся на «Митькино царство». Большинство оценивало, насколько в нем очевидна «смена дирекции». Благожелатели находили признаки: движутся куда надо. Рецензии озаглавливали: «МХТ II на новом пути». Не скупились на похвалы: «Режиссерами отлично использованы приемы и кукольного театра и народного балагана; ими найдены замечательные сценические расположения отдельных групп... Исполнение стоит на очень большой высоте». Готовцев мог утешиться, прочитав о себе добрые слова: написали, что он сочетает «черты буйного размаха и силы, мягкого лиризма, тонкого, теплого юмора и драматического подъема и темперамента: образ трагикомический, и трогательный и смешной, выразительный и живописный» (О.Л. – «Комсомольская правда», 1928, 16 декабря).

Отмечали «горячую энергию, которая чувствуется в работе». Оценили «поиски «театральной правды». Приняли «иронию над боярским стилем». Похвалили расцветку сценических положений и «хоровод веселых и смешных исторических масок». Приветствовали «улыбчатый стиль, что проникает все это яркое представление о былых днях и небывалых делах. А в сумме – это умение актеров данного театра смеяться над людьми и историей, над которой они еще недавно умели только плакать, дает уверенность, что раз на этих подмостках зазвучавшее бодрое жизневосприятие здесь уже больше не заглохнет». Констатировали: театр взял бодрый тон, «как бы сам радуясь возможности посмеяться и дать посмеяться зрителю» (И.Крути. – «Современный театр», 1928, № 52).

Можно было констатировать вдобавок: новая постановка заполнила репертуарную брешь, в чем и было ее скромное назначение. «Митькино царство» шло часто и посещалось хорошо.

И.Соловьева

«Человек, который смеется»

5 ФЕВРАЛЯ 1929 Г.

Спектакль «Человек, который смеется» задумали еще при Михаиле Чехове, который должен был играть в нем заглавную роль. МХАТ 2-й давно уже присматривался к романтическому репертуару, и еще до «Человека...» был замысел поставить «93-й год» того же Гюго и даже была написана инсценировка, но от нее предпочли отказаться. На рубеже 20-30-х сильные страсти, острота конфликта романтических трагедий заинтересовала многие театры, тем более что сюжеты эти легко поддались на остросоциальные, антитиранические трактовки. В том же 1929 г., когда вышел «Человек, который смеется», в Малом театре сыграли шиллеровских «Разбойников», в январе 1930-го в Театре Вахтангова – «Коварство и любовь», где даже персонажи в программке в духе вульгарно социологических трактовок были разделены на «Действующие» (куда входила знать и злодеи) и «Противодействующие».

Пьеса актеров МХАТ 2-го Н.Н.Бромлей и В.А.Подгорного шла по тому же пути: в частой смене энергичных, ярких и скорее мелодраматических, чем романтических картин авторы рассказывали историю изуродованного фигляра, «человека, который смеется» как сюжет о насилии над народом и о его борьбе со знатью.

Режиссером спектакля был Борис Сушкевич, за два года до этого поставивший сильный трагический, но не ко времени пришедшийся спектакль «Закат» по Бабелю с тем же составом артистов, играющих центральные роли. На этот раз рецензенты хоть и отмечали некоторую «революционную назидательность» постановки и то, что «сцепление романтики Гюго с революционным протестом масс вышло механическим», но соглашались, что она смотрится легко, и одобряли ее светлый, жизнерадостный тон, контрастирующий с предыдущими мрачными постановками театра. Б.В.Алперс в «Творческом пути МХТ Второго» писал, что как бы ни смотрелся неожиданным и неподготовленным финал с восстанием народа, «счастливая концовка» этого спектакля говорит о новых процессах, идущих внутри творческого коллектива театра. Так и было – театр понимал, что иначе ему не выжить.

Пьеса по роману Гюго, в полагающихся трех экземплярах направленная в Главрепертком 14 сентября 1928 г., была скомпонована динамично, колорит

соседствующих картин строился по контрасту, обмен репликами и жестами был эффектен: распорядитель Клуба безобразных – «заведения для благородных» – замахивается на Баркильфедро жезлом, Баркильфедро бьет его свертком бумаги. «Что это? – Приказ королевы!». В «заведении для благородных» играл оркестр уродов, карточная игра шла под визгливый, нелепый мотив; топали в пляске с негром три непомерные толстухи. В следующей картине у «Зеленого ящика» – повозки бродячих «фигляров»: под нежный менуэт танцевала слепая девушка. После сцены в королевской спальне – подземелье, судьи, пытка; гротескно-величественные декорации палаты лордов: наконец, Лондон – толпа у балаганов.

Сюжет романа изменили сами авторы инсценировки: они оставили в живых и слепую Дэю, и самого Гуинплена. На площади трон стоял против балагана – знать пришла смотреть «человека, который смеется», народ вместе с Гуинпленом смеется над знатью. Пьеса заканчивалась позорным изгнанием королевы с представления «Зеленого ящика» под песенку народа.

«Народ. Ваше величество, народ тебе вежливо делает предупреждение. Поняла?

Анна. Вызвать конный отряд!

Народ (*свистит*)».

По настоянию Реперткома торжество народа усиливали: «Угрожающее движение толпы; отступление королевы и пэров» под песенку.

«Народ (*наступая*) Анна! Анна!

Анна, нам это странно!

Хоть ты недогадлива сроду была,

Теперь поняла? Поняла? Поняла?

Бегство королевы и пэров

Ага, до свидания, наша взяла.

Она поняла! Поняла! Поняла!» (РГАЛИ, 656.1.429).

Рабочие зрители после премьеры откликались так: «Несомненно удачный спектакль. В нем есть большая доля сатиры и революционной зарядки», «Хирурги Бромлей и Подгорный классически произвели операцию омоложения романа В.Гюго «Человек, который смеется». Пьеса, несмотря на трехэтажные, трудно произносимые имена лордов, звучит по-нашему», «Гюго в обработке Бромлей и Подгорного близок и понятен нам. Сюжет пьесы незначителен, но он подан в такой форме, что зритель с неослабевающим вниманием смотрит пьесу... Вот картина в Клубе безобразных. Не похож ли этот клуб на теперешние западноевропейские «фешенебельные» клубы, где так дико веселятся лопающиеся с жиру буржуа? Разве не напоминает палата лордов современные буржуазные палаты и парламенты, которыми правят

финансовые тузы?» Другие рабочие зрители находили сходство королевы Анны и императрицы Александры Федоровны, Баркильфедро и Распутина.

Успех спектакля, был обеспечен, однако, не возможностями политических аналогий, а его энергией и сценичностью, занимательностью поворотов.

Художником «Человека...» пригласили скульптора Н.А.Андреева, уже работавшего во МХАТе 2-м за два года до этого с тем же Сушкевичем на «Деле» Сухово-Кобылина, а еще раньше делавшего «Каина» в постановке Станиславского. Объясняя приглашение скульптора в качестве оформителя постановки, Сушке- вич говорил: «Он дал то разрешение спектакля, которое совпало вполне с замыслом постановщика, требовавшего от исполнителей выразительности тела и умения лепить как бы сценические «маски» для тех образов, которые они изображали». Декорации получились монументальными, в стилистике пышного барокко, но из-за изменения пропорций выглядели несколько шаржировано, особенно уродливыми и нелепыми они казались в сцене палаты лордов, с троном под самым потолком, и в спальне королевы, с огромной кроватью под балдахином и с несметным числом подушек. Так же стилизованно и одновременно пародийно звучала и музыка композитора Н.Н.Рахманова, которой в спектакле было много, а танцы здесь– в частности гротескный танец «тимтиримбасов» и танец «негра и трех толстых женщин» в Клубе безобразных – ставил А.М.Мессерер. Так получалось, что при всей мелодраматической насыщенности сюжета, главным и самым выразительным в постановке Сушкевича была его сатирическая сторона, в частности, массовые сцены с карикатурной, разряженной в пух и перья аристократией в Клубе безобразных и палате лордов.



С.Г.Бирман – королева Анна

Говоря о героях спектакля, все соглашались с тем, что роль Гуинплена, которую Чехов мог бы поднять до трагических высот, Берсеневу не удалась,

он играл не заразительно и вышел скорее резонером. Дополнительная сложность состояла в уродстве героя: режиссер решил, что почти весь спектакль Гуинплен не будет показывать зрителям лица, и актер постоянно до самого носа был закрыт плащом, что несколько отвлекало зрителей, все время желавших увидеть «человека, который смеется». А когда же наконец герой открывал лицо в сцене в палате лордов, оказывалось, что оно, стянутое гримом в маску с ощеренными зубами, не вызывает у зрителей ни смеха, ни жалости. Кое-кто сравнивал исполнителя с Конрадом Вейдтом, который сыграл Гуинплена только что, в 1928 г., в немом американском фильме, и сравнение было не в пользу Берсенева.

Дурасова не любила доставшуюся ей в спектакле роль Дэи (романтический грим, бледное лицо, обведенные черным огромные незрячие глаза, идеальное существо, видящее прекрасную душу изуродованного Гуинплена). Артистка мечтала сыграть победительную и резкую красавицу герцогиню Джозиану. Но эта роль с самого начала была отдана Е.И.Корнаковой.

Корнакова в роли порочной герцогини, соперничающей со своей уродливой сестрой-королевой, выглядела ослепительной и надменной – холеная, с яркими губами, бровями в ниточку и насмешливым прищуром «монгольских» глаз. В ней парадоксально соединялись бесстыдная страстность и холод, непривычный для непосредственного, радостного и горячего дарования актрисы; сцену обольщения Гуинплена она играла очень смело, даже рискованно. Еще одной актерской удачей называли сыгранного А.И.Чебаном Баркильфедро; вышедший из низов авантюрист, выдумавший себе необычную должность «откупорщика океанских бутылок», был тучен, но выглядел хитрованом и пройдохой, носил лихо подкрученные вверх усы и шляпу набекрень. Рецензенты замечали, что в эти годы роль Баркильфедро была единственной энергически витальной среди других, более мрачных, трагических работ Чебана.

Но главной звездой спектакля по всеобщему мнению была С.Г.Бирман в гротескной роли глупой, нелепой и надутой королевы Анны (противники спектакля и вовсе считали игру Бирман единственным оправданием этой постановки). Злобную, капризную королеву называли дегенеративной, и выглядела она почти по-клоунски: высоко поднятые круглые брови, глаза, опущенные углами вниз, и идиотская, будто нарисованная улыбка. Рецензент писал: «Весь зал следил с любопытством и почти творческим волнением за выражением ее изумительно белесых, с высоко вздернутыми бровями, глаз, за потрясающе глупым смехом, за неожиданно визгливыми выкриками и невольно начинал аплодировать, когда королева Анна в мстительном упоении и глупом восторге хлопала в ладоши».

Бирман ввелась на эту роль в самый последний момент, за четыре дня до премьеры, вместо заболевшей Надежды Бромлей. Сама Бирман в книге «Путь актрисы» написала о своей работе над этой ролью очень подробно, с поздним торжеством заметив, что именно ее исполнение королевы Анны вызвало «особенное порицание» Бориса Алперса в знаменитой статье «Конец эксцентрической школы», вышедшей в 1936 г. Актриса писала: «На мне был парик с пролысинами, и на беспомощных «моих» кудельках сидел тщедушный, почти младенческий чепчик. Лицо королевы казалось маленьким и густо-розовым, как у заплаканного младенца. Она походила на белую крысу еще. Я даже румянила середину ушей. Брови были вздернуты. Вздернуты и уголки губ. Рот уменьшен. На глазах зрителей я спускала с себя на пол розовый атласный халат, беспардонно выдирала из него ноги, когда халат падал на пол, и представала перед зрителями в одной сорочке. Королеву тех времен это нимало не смущало, потому не смущало и меня-актрису. Придворная дама накидывала на «меня» роскошное бархатное платье, отделанное золотом, голову «мою» покрывала затейливо причесанным париком. Собственноручно, чуть ли не всей пятерней, я – Анна – румянила щеки» (Бирман, с. 201-202).

Все участники «Человека, который смеется» вспоминали, что на один из спектаклей пришел Горький и после представления сказал Бирман лишь два слова: «Хороша королева». Когда через годы она должна была играть Вассу в «Вассе Железновой», Горький написал ей письмо, где вспоминал прежнюю ее удачу.

«Человек, который смеется» больших сборов не делал, но его берегли и в репертуаре сохраняли до конца сезона 1932/33 г.

Д.Годер

«Бабы»

25 АПРЕЛЯ 1929 Г.

Спектакль объединял две пьесы К.Гольдони («Любопытные» и «Бабьи» сплетни») «в обработке Б.Г.Д.». Аббревиатура таила имена трех Прекрасных дам МХАТ 2-го: Бирман, Гиацинтовой, Дейкун. Опыт в жанре легкой, «маскарадной» комедии должен был свидетельствовать, что театр после отъезда Михаила Чехова жив, работоспособен и свободен от мистического тумана. Прозрачная дымка искусства, легкая усмешка над любыми житейскими катаклизмами – и ничего похожего на отчаяние и «исторический пессимизм» тех, кто проигрывал или сходил со сцены.

В образах гольдониевской Венеции привлекал мир плотный и полный красок, но уже отраженный – в водной зеленоватой глади, в подвижной игре света. Новая постановка комедии «на историческом материале» окликала оказавшийся многострадальным комедийный спектакль по пьесе Алексея Толстого «Любовь – книга золотая»: о человеческих сердцах в мире ряженых.

Текст Гольдони был сразу изрядно сокращен. Для второй пьесы переводу А.В.Амфитеатрова предпочли более живой и грубоватый перевод А.К.Дживилегова. Все должно было двигаться по законам некоего «поэтического сценария» – с оттенком эстрадного представления. Была введена роль Певца (Л.И.Хачатуров). Стихотворно-песенные заставки придумал К.А.Липскеров. Его пригласила скорее всего Бирман – она ставила его пьесу о русском Смутном времени «Митькино царство».

Гольдони в своих «Мемуарах» излагал завязку «Любопытных»: Панталоне снял небольшой домик, в котором собирается мужской кружок, чтобы «пообедать, поужинать, поговорить о делах или обменяться новостями. Женщины не принимаются в этот кружок. Одного этого уже достаточно, чтобы возбудить их любопытство, беспокойство и подозрения». Некоторые думают, что там ищут философский камень. Или встречаются с чужими женами. Дамы хитростью проникают в заветный домик, прячутся и убеждаются, что там не происходит ничего дурного.

«Пьеса имела исключительный успех», – заключает автор (Мемуары Карло Гольдони. М., 1933, т. 2, с. 177-178). Венецианцы хлопали комедии и за ее собственную веселость, и за то, что в ней чудилась насмешка над слухами про тайные козни масонов. Очень может быть, что Б.Г.Д. надеялись:

после их спектакля так же посмеются над слухами про МХАТ 2-й – логово антропософов.

Соединяясь с сюжетом «Сплетен» (плетут, будто девчонка-невеста Кеккина – незаконнорожденная и к тому же азиатка), действие запутывается стремительно. Распутывается также без задержек.

Гиацинтова острила, что «вечно-женственное» заменено на сцене «вечно-бабьим». К концу 20-х подобные подмены и понижения естественно входили в обиход советского искусства. Загадки стиля от этого не облегчались. Кроме сродства с «мольеровским» театром, балансирующим на грани площадной «комедии масок» и новой комедии литературного образца, венецианские сюжеты Гольдони наводили на мысль об их сходстве с миром Замоскворечья Островского: оба великих драматурга были поэтами «третьего сословия». Но городская среда у Гольдони – иная культурная разновидность купеческо-мастерового «семейства». «Царица Адриатики, еще недавно столь могущественная, уже не находила в себе силы ни для чего большего, кроме удовольствия», – писал Амфитеатров в предисловии к пьесам Гольдони. В вольной комической стихии виделся противовес декадансу, «угнездившемуся в завешенных коврами стенах великолепных дворцов, отражавших в зеленоватых водах каналов мраморы свои...» (Комедии. Пг., 1922, т. 1, с. 12).

Постановщики спектакля искали в образах прошлого прежде всего чисто «театрального правдоподобия». «Шумливая, говорливо-беспокойная толпа торговок, ремесленников, прислуг оттеняет мишурное ничтожество и безжизненную сухость знатных аристократок», – отмечал рецензент контраст и симметрию двух женских групп: кумушек-соседок (Н.П.Шиловцева, В.Г.Орлова, Е.П.Федорова) и знатных дам (В.В.Соловьева, Г.К.Маркс, Г.И.Андриевская) (РиТ, 1929, № 23).

Режиссеры «Баб» могли затрудниться выбором стиля. Подставлялись образцы «итальянских масок» – на памяти были и фантазии «Мира искусства», и кабаретные штучки «Летучей мыши», и широко подхваченные открытия «Принцессы Турандот». Могло сбивать сотрудничество с Липскеровым. Поэт описывал и хотел видеть луну похожей на золотую гондолу «в бездорожье сапфирной волны». Он придумывал стихотворную перекличку «Трех Пьеро» на фоне горящих фонарей и полуоткрытого занавеса, в прорези которого светит месяц («В свете месяца дремлет улица...»). Он настаивал на мотивах быстрой жизни-сна – «снится аромат другой эпохи». Он вводил интермедию – соперники Гольдони и Гоцци должны были «встречаться друзьями», «в мире радостных эмоций». Тексты сочиненных песен Липскеров намеревался затем включить в поэтический цикл «Напрасные розы».

«Бездорожья сапфировой волны» и интермедии Гоцци – Гольдони в спектакле не было. Стиль формировался отбрасыванием «напрасных роз», как и соблазнов масок. Держались занятности характеров и неожиданностей смешного быта. От липскеровских проб «поэтического театра» оставались шаткие песенные мостки да финальные куплеты: «Мы веселием упрочим с нашей публикой союз...» Бригелла (Е.А.Гуров, игравший с «заразительной комической веселостью») объявлял публике: «Мы неистово довольны, // Что сумели разорвать // Сплетню, жалящую больно // И скользящую, как тать...» Беатриче (Е.И.Вишневская) подхватывала: «Хоть порок наш многолетен, // Но без сплетни счастья нет, // Говорят, что против сплетен // Будет выпущен декрет».

Опора делалась на актерское исполнение, и за него хвалили. В спектакле был занят весь женский состав труппы; актрисы с азартом брали и роли мальчиков. Отмечали острохарактерную игру М.А.Дурасовой, лихо переодевавшейся в мужской костюм и щеголявшей огромной серьгой в ухе (Каролина), Л.И.Дейкун (Сгуальда, торговка старыми вещами), М.Н.Кемпер (Элеонора, в шляпке под малюсеньким «аристократическим» зонтиком в паре с В.А.Громовым – щеголем Лелио), очаровательно бесшабашную Е.И.Корнакову (прачка Катэ). Особо выделялась С.В.Гиацинтова (Кеккина), соединявшая «южную характерность» девчонки с улицы и «лирику» в сценах с бесхарактерным Беппо (А.Н.Кисляков).

В спектакле шла речь о жизни бедной и наряжающейся. Проходил мотив перекраиваемой и подновляемой одежды. Героинями выступали прачка, кружевница, портниха. Выгибы корсажа подпирали сильное женское тело, венецианские шали с кистями лежали на несгибаемых плечах, чудно высоки были прически. Кеккину – Гиацинтову обряжали к свадьбе – и женщины пели ей про «юбку с широким воланом», про «белый башмачок и прозрачные чулочки». «Не узнаешь недохватки // Ты, наверное, ни в чем. // Вот из кружева перчатки, // Вот и сумочка с ключом»... Мальчишка Мерлино (М.А.Кравчуновская) распевал про достоинства штанов жениха.

Художник А.А.Арапов хранил свой «улыбчатый стиль» (рецензент так определил его оформление «Митькина царства»). Он предложил огромный оперный задник, намеренно излишне помпезный для комической игры. Гиацинтова (она пробовала себя как режиссер и вела акт, построенный из «Бабьих сплетен») пожелала заменить нарочито яркий ультрамарин его небосвода («мне слишком помнилось бледное, будто размытое, нежно-голубое небо Венеции». – Гиацинтова, с. 284). Повороты сцены открывали подлинно венецианские, блекловатые узкие улочки, ступеньки, переходы, мостики. Зато в одежду народных красавиц Гиацинтова еще прибавила яркости (по-



Финальная сцена. В центре: С.В.Гиацинтова – Кеккина, А.Н.Кисляков – Беппо

звала «со стороны» на помощь начинавшего, «буйно талантливого» художника Вадима Рындина – «сцена, казалось, проросла огромными цветами необыкновенной раскраски». – Там же, с. 285). «Хотелось сделать спектакль беспечно празднично» (там же). Обильно вводили музыку, подчиняли ей пластику, движения приближали к танцевальным.

Артистка потом опишет любимую сцену: «...разъяренная Кеккина несется в гондоле за своими обидчицами-сплетницами. Она вся клокочет раздирающей ее местью, она спасает свою любовь – и торопится, торопится... Конечно, гондола прочно стояла на сцене, а впечатление ее скольжения по каналу создавали движущиеся тени на заднике, музыка и главным образом сама Кеккина – ее стремительные руки, порыв навстречу посылаемому из- за кулис ветру, запрокинутая голова с черными спутанными кудрями», вздрагивающие на шее кораллы (там же, с. 286).

По желанию режиссера, сплетня в этом спектакле должна была быть «почти самостоятельным действующим лицом, причем веселым, дающим

импульс поступкам и чувствам всех персонажей. В заданном спектаклю ритме сплетня мчалась, прыгала, всех тормошила, вовлекала в события, обволакивала, обманывала и вместе со всеми смеялась» (там же, с. 285). Сплетня давала прачке (Корнаковой) восторг творчества. Старьевщица (Дейкун) в сплетне хранила истовость, свой вариант отстаивала, не выпуская изо рта папиросы, положа руку на сердце.

«Венеция красок, бедности и яркости глядит с его декораций», – написал о художнике Марков (т. 3, с. 578). «Город шутки, город маски» оборачивался почти подлинным, почти настоящим пространством любопытства, сплетни, проигрыша и погони за счастьем.

Спектакль так заметно смещался в эту сторону, что критики стали предъявлять претензии по части жизненной полноты: «...нет ни лагуны, ни берега моря, ни запаха рыбы, ни вяжущих кружева, ни тараторящих итальянских рыбачек» (ВМ, 1929, 30 мая). Всплыли и претензии по линии социальной: вызвал возражения образ «условно-фальшивой, поющей и пляшущей страны Италии» (А.Молчалин. – НЗ, 1929, № 20). Впрочем, тон прессы был скорее благожелателен. Крупной работой этот спектакль не назвал никто, да он крупной работой и не был. Он был работой нужной.

Статистика дает сведения: спектакль прожил пять лет, сняли его в середине марта 1934 г. – тогда же, когда сняли «Блоху» (некую перекличку двух «народных представлений», некие укусы «Блохи» – соседки в спектакле Б.Г.Д. можно бы предположить. Во всяком случае, мальчишка-рыбак у них пел: «Улов мой был сегодня плох. // Ох! // Не будет скоро, чем кормить // Блох...»). Играли «Баб» под конец не часто, в месяц раз-два. По опыту театральной жизни это означает: берегут спектакль не столько ради публики, сколько в собственных целях.

Вошедший в репертуар более или менее случайно (внеплановая работа по инициативе актрис), спектакль был своего рода «запасником». Здесь поддерживались в рабочем состоянии актерские силы. Сохранялся тонус игры, в любой момент – когда будет к тому повод и возможность – способной разгореться. Так и было: спектакль подготовил и триумф возобновления «Двенадцатой ночи», и блеск «Испанского священника».

И вот что еще. МХАТу 2-му в 1929 г. желанным был материал, сценические контуры которого обещали «легкую развязку». Комедии Гольдони с их «немудреным смехом» именно таковы. И как нельзя более в пору пришлось устаревающее словечко из комедии: «дружество». Работу сделали в утешение и на радость друг другу.

С.Васильева, И.Соловьева

«Чудак

14 НОЯБРЯ 1929 Г.

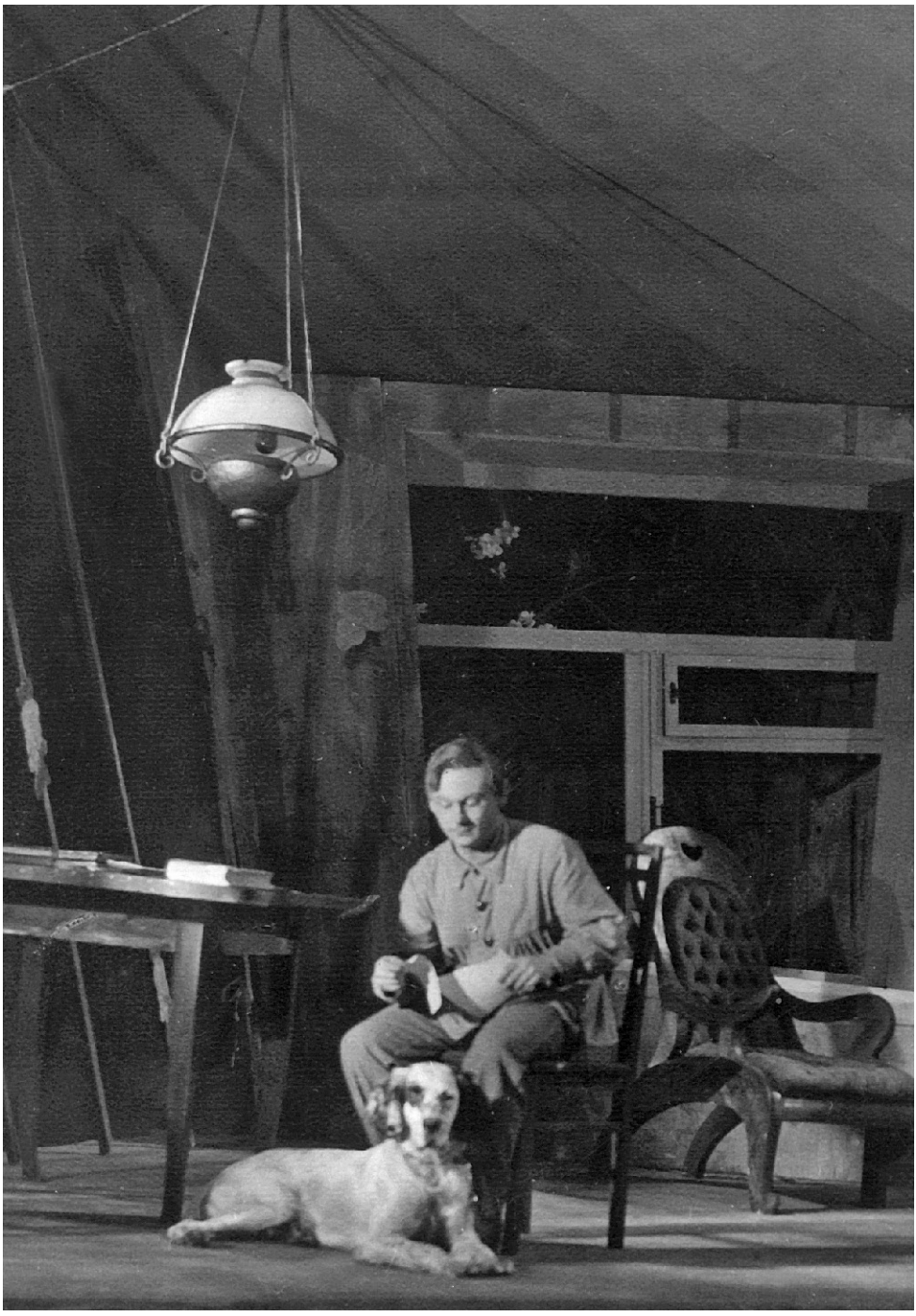
Репертуар в неделю ноябрьской премьеры 1929 г. сложился так. 10- го шла «Блоха», 12-го состоялось сотое представление «Дела» (уже без Михаила Чехова). 13 ноября шел «Сверчок на печи». После премьеры «Чудака» (пьеса полного сбора не сделала ни в первый вечер 14-го, ни во второй 15-го) играли «Человека, который смеется». Утром 17-го опять «Дело». Вечером опять «Чудак». Если традиционный зритель МХАТ 2-го не раскупал заранее билеты на объявленного «Чудака», зритель мог иметь свои мотивы. Он мог предположить, будто театр выбрал пьесу по необходимости: в сезон 1929/30 г., то есть в год великого перелома, требовался спектакль с советской тематикой и идеологически выдержанный. Имя автора и насчет тематики и насчет идеологии обнадеживало. Александр Афиногенов был одной из центральных фигур в мире советского искусства. Но ни отпиской, ни отработкой гражданской повинности для театра «Чудак» не стал, как не стал для автора пьесы фактом покорения чужого пространства. Традиционный зритель полюбит новый спектакль удивленно и благодарно. С первой недели включась в органический круг важнейших, «знаковых» спектаклей театра, «Чудак» будет из года в год идти при полных залах, останется на афише вплоть до ликвидации МХАТ 2-го.

Инициатива сближения шла от театра, конкретно от Берсенева. Берсенев высмотрел верно. При партийной стопроцентности Афиногенов был неоднозначен: природно был добр, жить ему было любопытно. Чувствовал людей, чувствовал быт и пейзаж. Записывал для себя наскоро: «...березы, трава, рожь, речка, но в простоте этой – великолепие задумчивости, покой медленной органической жизни, тихая поступь времени созревания, цветения, теплоты». Мечтал передать именно это, маялся, что не выходит. Иногда выходило. «Чудак» был счастливым случаем, когда выходило. Афиногенов расскажет об том – рассказ назовет «Тринадцатый в комнате», 12 актеров и драматург. Драматург актерам запомнился, каким пришел на читку, в полотняной рубашке, вышитой по вороту васильками; как ярко он заливался румянцем, какой был длинный, тонкокостный, молодой и кудрявый. Спектакль сочиняли, как то было заведено еще при Сулержицком: общая работа, удовольствие складчины. Делая доклад в Теаклубе, Афиногенов пояснял задачу, которую ставил себе в «Чудаке»: «Я решил попробовать на

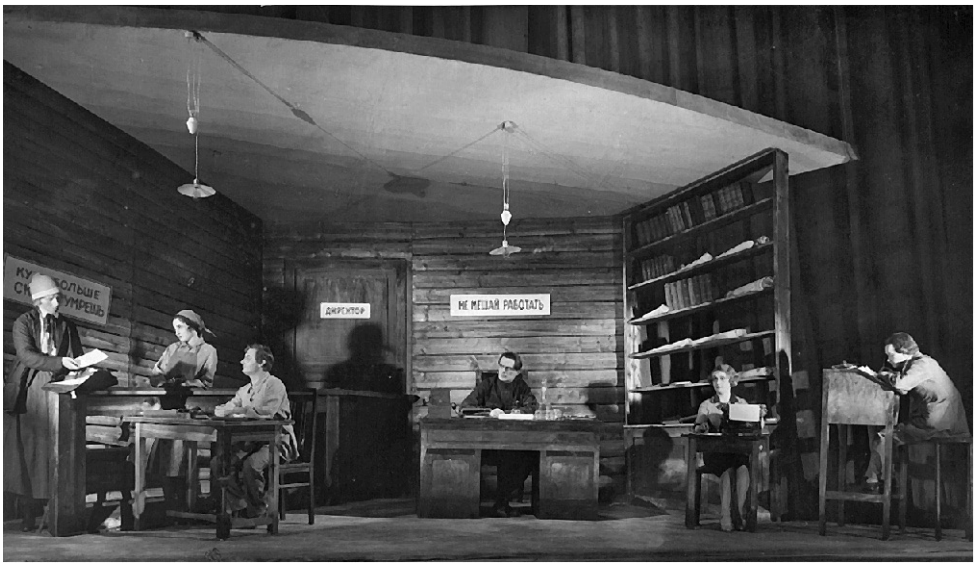
писать пьесу о простом человеческом чувстве в условиях нашей действительности. Я хотел проследить, как эти чувства изменяются, во что они вырастают, какие новые чувства рождаются. Я думал о том, что такое в наших условиях дружба». Спектаклю были отданы лучшие силы театра – поставили его И.Н.Берсенев и А.И.Чебан, которые и сами играли в нем (первый – Игоря Горского, второй – директора фабрики Дробного). «Премьера «Чудака» прошла триумфально. Спектакль, сделанный за два месяца на одном дыхании драматурга, режиссеров, актеров, взбудоражил Москву, потом Ленинград... Рабочей аудитории «Чудак» нравился, потому что события разворачивались на фабрике и проблемы, решавшиеся на сцене, были ей близки. Интеллигенция же благодарно аплодировала спектаклю, доказавшему, что у нее есть свое достойное место в строю» (Гиацинтова, с. 294-295). У «Чудака» оказалось свойство, которое рискнем назвать гигроскопичностью. Бывают ведь пьесы не столько содержательные сами по себе, но втягивающие влагу реальности. К таким пьесам с начальных ее лет тяготели в Первой студии. Дар подобной гигроскопичности годы спустя обнаруживали пьесы Виктора Розова – его «Страница жизни» и «В добрый час!», так прелестно отдававшие нам токи нашего быта и души (спектакли шли на той же сцене, что «Чудак», пусть театр был другой и время другое). Такие пьесы обладают по счастью еще и способностью втягивать в себя невостребованные душевные силы театра, берут «влагу» из глубоко залегающих, скрытых водоносных слоев его. «МХАТ 2-й дал постановку увлекательной свежести и театральной заразительности. Спектакль «Чудак» возвращает МХАТ 2-му его былую трепетность и активность», – начинал отзыв критик с тем, чтоб заканчивать его: «...в пьесе есть толчки к чрезмерному лиризму, к «настроенчеству», к повторению «чеховских» приемов. МХАТ 2-й предпочел яркость и силу и вышел победителем» (Марков, т. 3, с. 611-613).

Спектакль был обставлен скупо и с нарочитым жизнеподобием: комната в фабричном доме – диван «древтрест», как тогда у всех; дощатая обшивка в фабричной конторе, столик машинистки у двери к начальству, узнаваемо без открытий, узнаваемость с открытиями была в актерских созданиях.

Грандиозно играла Бирман злосчастную тетку из завкома с ее портфелем и странными ногами, – левая сомневается в правой, запинается, и дело не только в чудовищной обувке. Каменная тупость Анны Лукиничны на ее микропосту и колебание, как ступить, – одного происхождения. В следующей пьесе Афиногенова профессор Бородин проанализирует страхи выдвиженцев. Те входят в кабинеты, стуча сапогами, «но за них боится их мозг. Мозг людей физического труда пугается непосильной нагрузки, развивается



А.М.Азарин – Борис Волгин



2-е действие. *Слева направо:* С.Г.Бирман – Трощина, С.В.Гиацинтова – Сима Мармер, А.М.Азарин – Волгин, И.Н.Берсенев – Горский, М.А.Дурасова – Лозовская, В.С.Смышляев – Рыгачев

мания преследования. Они все время стремятся догнать и перегнать. И задыхаясь в непрерывной гонке, мозг сходит с ума или медленно деградирует».

Значимость спектакля определилась прежде всего звуком и смыслом заглавной роли. Чудака-энтузиаста Бориса Волгина (в перечне действующих лиц он обозначен: «заведующий расчетным столом Загряжской бумажной фабрики») играл Азарин. В ту же неделю, что своего Чудака, Азарин играл Левшу в балаганной, яркой и горькой «Блохе», доносил задыхающуюся ноту нежности к России, стон радости по возвращении: «Подсо-о-лнушки!» Наверное, это было для роли Волгина так же важно, как то, что в актере жил несыгранный оруженосец Дон Кихота. Но Волгин предстал единственным, без аналогов как в списке работ самого Азарина, так и в общем перечне сценических созданий на рубеже 20-30-х гг. Азарин нашел в Волгине личность с идеально простой прочной структурой, существо милое, целостное, ясное. Существо настольно не знающее страха за себя, что за него вчуже страшно. Существо наивное и утонченное, наделенное энергией добра и совершенно лишенное декоративности. «Азарин почти отказался от грима, только поднял немного брови, отчего глаза Волгина еще более решительно, честно и простодушно смотрели на мир. Эти глаза излучали счастье и восторг в минуты подъема, когда ему удавалось заразить своим энтузиазмом друзей или прорвать бюрократический заслон, тускнели в момент неудач, грустили в лирических сценах. Азарин играл Волгина человеком органичного, есте-

ственного жизненного существования. Этот «чудак» не старался быть благородным – он им был». Актер играл тепло и ярко. Лирическое выражалось эксцентрично. Гиацинтова, которой принадлежит приведенное описание, добавляла: «Думаю, что помимо всего прочего достоверность и обаяние образа возникли от слияния личности артиста с персонажем пьесы, от их похожести. Оба были добрыми, искренними, пылкими, умели полностью подчинить себя общим интересам, проявить непоказной энтузиазм, а в решающий момент – воздействовать на окружающих какой-то внутренней «тихостью» (Гиацинтова, с. 293-294). Любовь к спектаклю «Чудак» оказалась предопределена близостью главного лица к тому, что академик Лихачев называл положительным вариантом русского национального характера (полагая несомненным, что существует и вариант отрицательный). Впрочем, вскоре официальный запрос изменился. Был затребован героический оптимизм и физически иной тип героя – рост, мускулы. Во МХАТ 2-м долгие годы полагали «Чудака» не козырем, но талисманом, оберегом. В моменты, когда портились их обстоятельства, ссылались: вот есть у нас «Чудак». «Чудака» постоянно просит рабочая публика, мы его охотно возим, он портативен, у спектакля есть второй состав (роль Волгина играл еще и Сергей Образцов, давал «от себя» духовную родовитость чистого человека). К чести широкой русской публики, она в самом деле любила спектакль про незадачливого и доброго храбреца Бориса Волгина. В последний раз «Чудака» сыграли 6 февраля 1936 г., когда с театром уже все порешили.

28 февраля опубликовали постановления ЦК ВКП(б) и Совнаркома СССР о ликвидации МХАТ 2-го. На следующий день (29-го – год был високосный – в Касьянов день) поместили статью Б.Резникова «О мнимых заслугах и чрезмерных претензиях». Составляя перечень недостойного, что появлялось на сцене МХАТ 2-го, критик в обвинительное заключение вписал: «Можно вспомнить еще и такие постановки в этом театре, как пьеса о некоем чудаковатом счетоводе, возомнившем себя героем, или пьесу «Земля и небо» братьев Тур, построенную на дешевых фельетонных остротах» («Правда», 1936, 29 февраля). Ничего не скажешь, про «Землю и небо» – верно.

И.Соловьева

«Хижина дяди Тома»

5 ДЕКАБРЯ 1929 Г.

Михаил Чехов в сентябре 1928 г. из Берлина писал художнику Либакову: «Рад, что ты работаешь с Владимиром Николаевичем. Он, наверное, обожает тебя по-прежнему». М.В.Либаков с В.Н.Татариновым был занят в постановке «Хижины дяди Тома».

Кажется, «Хижина» – первая из новых работ оставленного им театра, которую Чехов упомянет в письмах времен эмиграции. Планы этого спектакля обрисовались еще при нем; были связаны с неудовлетворенностью тех, кто после ухода «группы Дикого» ждал – и не получал – награды за поведение в конфликте. Считавшие себя нераскрытыми актеры из младших сошлись в поисках пьесы, в которой заявили бы себя. Прослышали, что в Ленинградском ТЮЗе перед новым, 1928-м, годом вышла успешная премьера. Пьесу по роману Г.Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома» сочинили А.Я.Бруштейн и Б.В.Зон, Зон ее и поставил. Они вообще работали для своего театра удачно, не сходил их «Дон Кихот». По просьбе москвичей текст «Хижины» из ТЮЗа выслали. Текст был год как залитован, на экземпляре стояла расписка: «Разрешается Главным Комитетом по контролю за репертуаром к исполнению в пределах СССР. 17/XII 27 г.».

Таким образом, цензурных затруднений не предвиделось. Единственное, что могло беспокоить инициативную группу во МХАТ 2-м, – риск столкнуться с МХАТ 1 -м.

Они могли бы знать, что Станиславский одно время увлекался мыслью о «Хижине дяди Тома». Ее в инсценировке В.Г.Лидина прочили в утренники если не взамен «Синей птице», то в очередь с ней. В протоколе от 6 октября 1926 г. к наметке распределения добавляют: дать «возможно сильный состав». К.С. беспокоился: «Агарь (это та, которую продают) ярко драматическая роль. Очень важно, чтобы произвела впечатление, чтобы плакали. Не знаю ее [А.А.Монахову] с этой стороны. Нужен острый нерв» (Книга завлита, с. 543).

К.С. жаловался на задержки с постановкой: «В прошлом году оттянули, и охота почти прошла. Если и в этом году будет то же, то я уже не смогу больше ею заниматься и пусть ставит кто-нибудь другой – я отказываюсь» (КС-9, т. 9, с. 233). Во МХАТ 1-м пьесу В.Г.Лидина так и не вынули из дол-

гого ящика. МХАТ 2-й мог начинать: на роман Бичер-Стоу в Москве больше никто не претендовал.

История постановки известна в основном по рассказу одного из ее инициаторов, А.Н.Глумова. Ему помнилось, что присланную из Ленинграда пьесу в дирекции МХАТ 2-го довольно долго задерживали.

Актеры готовы были взволноваться, но взрыва не случилось. Кому-то, как пишет мемуарист, «заткнули рот ролишками в текущем репертуаре». Изменили намечавшийся молодежный состав: тетушку Хлою (жену дяди Тома) играла одна из первостудийцев А.И.Попова, работорговца Гели – А.В.Потоцкий, старейший член труппы, сотрудник МХТ с 1902 г. Роль Элизы, спасающей от Гели свое дитя (в инсценировке ребенок стал девочкой-плясуньей по имени Топси), отдали Вере Соловьевой. Роль была, конечно, не по ней, но занимать ее в спектаклях более для театра ответственных не решались. Ее муж А.М.Жилинский уже работал в Литве, предполагался и ее переезд.

Затеи в пользу обиженных побед в театре, как правило, не обещают, и «Хижина дяди Тома» правила не нарушила. Инициаторы не очень ладили с назначенным им режиссером (пришлось подключаться Готовцеву). Глумов, который играл лихого чернокожего мальчишку Бена (этого персонажа нет в романе, сочинен драматургами), попросил поэта Антокольского дописать пролог. Пусть Бен, глубоким стариком доживший до наших дней, поясняет залу: «Империализм поддерживает в колониальных странах фактическое рабство». Выдумка не Бог весть какая, но «ко времени».

На выпуске неприятностей не было. Критик И.А.Крути (один из самых дельных в тогдашней московской прессе) высказался так: «В плане «классических утренников» спектакль, вероятно, найдет свое место: он волнует аудиторию и будит «чувства добрые». Но этим исчерпываются все его достоинства» («Известия», 1929, 29 декабря). Пьеса была разбита на 19 эпизодов, каждый строился как законченное приключение: внезапная опасность, еще минута, и герой погиб бы, какое счастье – он выпутался, ему помогли. Спасенному предстоит эпизод следующий, опять волнующий. Фабула двигается этими толчками без передышек. Режиссура еле-еле справлялась с темпом пьесы (этот укор – почти во всех отзывах на спектакль).

«Хижина дяди Тома» недурно прожила три сезона. На летних гастролях помогала разнообразить маршруты: в паре с «Чудаком» ее вывозили в Иваново-Вознесенск (за десять дней в мае 1931 г. сыграли Афиногенова 4 раза, «Хижину» – 7). Пока основной репертуар показывали в Киеве и Харькове, с «Хижиной» за июнь объездили Донбасс: Алчевск, Макеевка, Сталино, Константиновка.

«Острого нерва», которого хотел Станиславский, в постановке не было, и не видно, чтоб его добивались. Будь тут «острый нерв», обращение к старому роману могло бы и не сойти с рук.

Гарриэт Бичер-Стоу была не тем попутчиком, который поправил бы репутацию театру, осуждавшемуся за «религиозно-мистическое освещение», за плохо скрытую проповедь христианских идеалов. А в справке Большой Советской энциклопедии автору «Хижины» по этой части выдавали по первое число.

В ленинградском Театре юного зрителя премьеру играли 25 декабря 1927 г. Заметили ли, что пришлось на Рождество? Представление получилось сердечное и громкое. Тому, что над людьми творят ироды, ужасались и возмущались с простодушием старого вертепа.

Придуманный в 1929 г. пролог должен был перед спектаклем МХАТ 2-го уточнять, какие конкретно ироды имеются в виду: колонизаторы и империалисты. Опаска, что «поймут неправильно», ужаснутся и посочувствуют не в том направлении, – опаска порождалась и самой книгой, и русской традицией чтения ее.

В 1929 г. по тогдашней официальной отчетности в СССР было репрессировано 189 тысяч крестьян, объявленных кулаками. Потом депортированных и погибших при депортации считать перестали. В городах легко было угадывать беглых, хотя чернокожими они не были. Книг по-русски тогда о них не написали.

По Бичер-Стоу, ирод он и есть ирод. Время и место, где тебя с ним свела твоя реальность, его иродовой природы не меняют, твой долг тут без вариантов. Как без вариантов – долг сострадания к тем, кого ирод мучает. В твое время – практически при тебе – мучают людей, ты же и рта не раскроешь?! В материи книги Бичер-Стоу неистребим «острый нерв». Из нее, как ее на сцене ни крути, проступит исходно заложенное. То именно, что заставило Бичер-Стоу – мать семейства под сорок, кормившую очередного своего младенца – эту книгу написать, рискуя жизнью своей и своих ближних. То, что можно бы назвать христианским сопротивлением. Христианским нетерпением.

«Так это вы – та маленькая женщина, которая начала эту большую войну?». Война Севера против Юга в США была в разгаре, когда по легенде президент Линкольн этими словами приветствовал автора «Хижины дяди Тома».

Литературное вооружение маленькой пасторши, своей книгой начавшей войну, было – по чести сказать – не надежней шлема Дон Кихота. Бичер-Стоу и сама – вариант Дон Кихота. Такая же бедная. Тоже слегка сдвинутая по фазе.

Имела галлюцинации. Не имела разумного страха. Так вот уникальный случай: Дон Кихот-победоносец. Маленькая женщина в шлеметазике выигрывает большую войну. Видит рабовладение павшим.

Книга сделала великое дело и ушла жить на полку в детской, свое христианское сопротивление тишком сохраняя.

И Большая Советская энциклопедия, и первый том Краткой Литературной энциклопедии, который был выпущен Комакадемией как раз в год премьеры «Хижины дяди Тома» в МХАТ 2-м, давали рекомендации резко или поаккуратней: «В наши дни тенденции романа делают книгу для детской библиотеки неприемлемой»; «Вряд ли следует признать ее желательной для советского подростка». В самом деле, мало ли что может натворить эта книга тишком.



Е.А.Гуров – Уилькинс

Стоит задаться вопросом, почему Станиславского на переломе 20-х гг. точило неосуществившееся желание поставить «Хижину дяди Тома». Заодно стоит задаться вопросом, как в МХАТ 2-м затея с «Хижиной» налагалась на идею «Дон Кихота» (с мыслью о «Дон Кихоте» после отъезда Михаила Чехова медлили расстаться). Подключим сведения, что премьерой «Хижины дяди Тома» откроется в Литве Молодой театр, созданный Жилинским и Соловьевой. Чехов порадуется успеху.

Биограф Бичер-Стоу пишет о влиянии ее книги: оно в разные дурные времена бывало «несомненно, благородным и плодотворным». Книга возвращалась, «оживляя, возбуждая, укрепляя ослабевшие гуманистические идеалы» (*Орлова Р.Д.* Хижина, устоявшая столетие. М., 1974, с. 63).

Для Станиславского, для Сулержицкого, для их учеников, в сущности, не важно было, как эти идеалы назвать. Была необходимость двойная: им послужить и найти в них опору.

Страшно, когда эти идеалы выдирают. Страшней, когда мы сами от них отходим.

В 1926 г. Станиславский хотел усилить состав, без того намеченный ярко. В 1929 г. Татаринов и Готовцев о подобном не заикались. Состав был не более чем приличный.

Закончим документом. На экземпляре пьесы Бруштейн и Зона из архива МХАТ 2-го, кроме первой записи (насчет разрешения – от 17 декабря 1927 г.), на заглавном листе читаем вторую: «В репертуарном указателе пьесы совсем нет. 13.VI.34 г.». Два дня спустя внесла ясность новая запись на том же листе: «Запрещена на основании списка от 11 .VII. 31 г. Выяснено по картотеке ГРК». Каковы порядки, как сказал бы Гаев. С 11 июля 1931 г. запрещена, а весь сезон 1931/32 г. играют (16 представлений) и в Ленинград возят, и еще 4 раза играют на следующий год, пока не спохватились...

И.Соловьева

«Петр I»

23 ФЕВРАЛЯ 1930 Г.

Пьесу Алексея Толстого «На дыбе» («Петр I»), посвященную эпохе Петра Великого, МХАТ 2-й поставил вскоре после «Чудака» Афиногенова, охарактеризованного советской критикой как крупная победа театра на пути освобождения от «упаднических настроений» и сближения «с живой современностью». Очередность премьер в данном случае была принципиальна и согласована: театр учел мнение члена Главреперткома, опытной аппаратчицы Н.А.Рузер-Нировой. На обсуждении пьесы художественно-политическим советом 11 мая 1929 г. она исключила вероятность того, что «социологические провалы» Толстого, его субъективный взгляд на историю может стать причиной запрета постановки: «Мы часто допускаем спектакли дискуссионные, тематика которых, будучи спорной, не является вредной. Это в том случае, если произведение имеет высокую художественную ценность». Однако не менее четко было заявлено, что ставить «Петра» можно «лишь после того как театр покажет нам современные советские пьесы» (ГЦТМ, 538.52, л.3). Перед премьерой В.Ф.Смирнов, в переломный сезон 1929/30 г. занимавший должность директора театра, подчеркивал связь между выбором исторической пьесы, за постановки которых МХАТ 2-й всегда подвергался нападкам, с новым вектором развития: «...мы искали такую пьесу, которая могла бы быть воспринята и современным зрителем... Огромный политический и экономический сдвиг, совершенный в Петровскую эпоху, не может не найти отклика и у наших современников...»

Тема Петра, несомненно, занимает центральное место в творчестве Алексея Толстого. Пьеса «На дыбе», принятая к постановке МХАТ 2-м, создавалась по мотивам рассказа «День Петра» (1918), в котором автор излил свое «потрясение разорением деревни» в эпоху военного коммунизма. Переделывать рассказ в пьесу Толстой взялся в конце 1928 г., а закончил в феврале 1929-го – в год «великого перелома», когда началась индустриализация и осуществление «первой пятилетки».

Пьеса открывалась картиной стрелецких казней, тотальной ломки уклада, сопряженной с безобразиями и кощунствами. «Простой человек» выбит из колеи, сломлен и раздавлен грандиозными событиями. Толстой не берется оценивать: пришествие это Антихриста или начало новой жизни? Надо ли

пускать кровь стране, делая из нее великую державу, или, как хочет царевич Алексей, ни с кем не воевать, жить «в радости, без страха» и т.д.? Интрига пьесы держится на том, что неизвестно, чье дело правое, как завтра повернется фортуна и кем окажутся герои дня вчерашнего: «Война – великий азарт.... Сегодня меня разбили – браво... Война продолжается. Петр проиграет», – говорит Карл XII.

По сути, в «Петре I» не было противопоставления старины и новизны, но зато раскрывался ужас «сдвига» как такового, поднимающего на дыбу и старую Русь, и самого царя-преобразователя. Пьеса давала новый поворот темы «бремени власти», которую МХАТ 2-й в своей истории раскрывал на самом разнородном литературном материале, в самых разнообразных стилистиках – от условной до бытовой. Реформатор-мучитель, взявшийся за непосильную ношу, обречен на «еще большие муки», чем его жертвы, – и столь же одинок, как Эрик XIV и Гамлет, не приемлющие «сего мира» и сознающие тщету усилий. Правда, режиссуре предстояло в согласии с новыми веяниями примирить органические, дорогие для театра сюжеты с требованиями не допустить «вознесения Петра на ходули обаятельной исторической личности» (как выразился А.Н.Афиногенов на обсуждении пьесы худполитсоветом); показать не только атмосферу, но и «историческое значение эпохи»; постараться устранить «мрачность финала».

Пьеса раскрывалась режиссерскими методами, типичными для МХАТ 2- го, но с особым вниманием к времени действия и приметам истории.

«В режиссерской мизансценировке Сушкевича, декоративном оформлении Нивинского чувствовалось желание найти особый стиль петровского времени, отличный в своем жизнечувствовании от следующих трех четвертей XVIII века – писал после премьеры Н.Д.Волков. – В деталях обстановки, световых бликах, в обликах действующих лиц чувствовалось порою дыхание северного неба, вставала новая Голландия, возникающая средь финских болот» («Известия», 1930, 9 марта). Стремление изобразить «возникающий», а не застывший в своем великолепии Петербург диктовало сдержанность, экономию выразительных средств. «Ощущение времени» достигалось аскетическим отбором ключевых деталей, в цветовой гамме эскизов к петербургским картинам преобладали серо-голубые тона. Режиссер и художник сполна использовали заложенный в ремарках Толстого контраст суровой северной природы и прозаических картин строительства – с демонстративно пышными одеяниями придворных.

Костюмы, предложенные И.И.Нивинским, помогали охарактеризовать «европеизированный двор Петра» в «комедийно-бытовом жанре», или же подчеркнуть трагикомизм событий, развертывавшихся в «боярских хоро-

мах», где «у семейного иконостаса» постановщик, по образному выражению В.М.Блюменфельда, «расправлялся с узкими немецкими штанами на боярине, с его гусыней-барыней и их великовозрастным дитятей» (РиТ, 1930, № 14, с. 4).

Атмосфера эпохи заявляла о себе через «нелепый вид» и физическое неудобство насильно переодетых людей, идейные конфликты – через различную манеру речи. Так, Алексей у И.Н.Берсенева «подчеркнуто» изъяснялся «на старорусском языке» и ходил «по-старобоярски, вразвалочку». Берсенев долго приучал себя к валенкам, чтобы затем в полной мере «почувствовать себя неудобно в новомодных петровских ботфортах или в узких нарядных туфлях с бантами и пряжками» (см. в кн.: И.Н.Берсенев. М., 1961, с. 128).

Как и многие другие спектакли МХАТ 2-го, «Петр I» строился на контрасте «драмы характеров» главных действующих лиц, детально разработанных психологически, и их окружения, калейдоскопа масок, искусно обрисованных в условной комедийной манере «олеографически блестевшими красками».

В.М.Блюменфельд считал, что смысловое и психологическое напряжение в «Петре I» рождало противостояние «фанатического, мучимого припадками, почти истерического» Петра – В.В.Готовцева и «слабовольного, неврастеничного, подгибающегося под своей слабостью» царевича – Берсенева. Но, думается, более точен был В.И.Блюм, не без удивления написавший, что спектакль вышел «полнозвучный», потому что «театр сумел сосредоточить всю силу творчества на основной фигуре – на Петре – и на «ударных» моментах его темы».

Теме «одиночества Петра» был подчинен весь строй постановки и игра исполнителя заглавной роли. Товарищи Готовцева по МХАТ 2-му на всю жизнь запомнили, как его Петра переполняли «силища, размах, темперамент», сменявшиеся моментами нежности к жене (в этой роли Н.Н.Бромлей покоряла «умением» и «искренними нотами»), тоски («какая горечь проступала вдруг на властном лице!» – восклицала С.В.Гиацинтова) и болезни («Бывали моменты, когда этого железного человека охватывала неожиданно судорога, перекашивалось лицо, костенел затылок...» – отмечал Глумов). Рецензии позволяют предположить, что исполнение Готовцева приближалось к экспрессионистской стилистике.

Одной из самых важных сцен спектакля был «всешутейший собор»: «Во время дебоша, пьяного кавардака, инициатором которого был сам царь, искавший забвения, действие вдруг останавливалось, все стихало, луч света вырывал из полумрака фигуру Петра – он стоял, пригвожденный к стене, объятый неотвязной, судорожно-мучительной мыслью о своей, по суще-

ству, отчужденности. Вот-вот и он потеряет сознание. Миг проходил, и опять начинались неистовство и буйный разгул» (Глумов, с. 214). В финале этой картины, когда подтверждались самые худшие мысли Петра, он набрасывался на Ромодановского, требуя от «князь-кесаря» ответить: «Для кого сие?», для кого и для чего он двадцать лет стену головой прошибает. Тот отвечал неопределенным жестом, так что зрителю, как с возмущением писал в «Вечерней Москве» В.М.Млечин, оставалось непонятно, «на народ или на пьяную банду «верховных господ» показывает Ромодановский?» (ВМ, 1930, 7 марта).

«Петр I» в МХАТе 2-м начинался с эпической картины стройки, которой не было в пьесе: «Под облачным чухонским небом в болотном полумраке стучат петровские топоры, возникают первые очертания гавани, растут леса будущего гранитного города. Автор не дает ни одного слова этой картине: она протекает в сюжетном молчании, как символ, как историческое напоминание», – писал Блюменфельд. Тем пронзительней и страшней казался финал: «В заключительной сцене, когда Петр познает свое полное-полное одиночество, он в изнеможении опускается в кресло, и снова луч света, трепещущий, призрачный падает на его фигуру, затянутую в зеленый мундир Преображенского полка, – он превращался в «восковую персону» кунсткамеры» (Глумов, с. 214). Трагедийное и шутейное начала спектакля здесь сливались.

Генеральная репетиция «Петра» состоялась 21 февраля 1930 г. В книге Р.В.Иванова-Разумника «Писательские судьбы», написанной в 1942-1943 гг. и впервые опубликованной в 1951 г. в Нью-Йорке, уже после смерти автора, есть ее описание в главе «Лакейство». Из этих несколько сумбурных и фактически неточных воспоминаний можно сделать вывод, что на генеральной пьесу смотрел Главрепертком, которому предстояло вынести решение о запрещении или разрешения спектакля. Мало того, по утверждению Разумника, генеральная «Петра» собрала все власти – «от членов Политбюро – во главе с «самим Сталиным» – в ложах, до многочисленных представителей «красной профессуры» в партере и до бесчисленных представителей ГПУ во всех щелях театра».

Разумник пишет, что Сталин весь спектакль «сидел спокойно и не аплодировал. Но часа за четверть до конца, когда Петр уже агонизировал, а «Ингерманландия» тонула – произошла сенсация: Сталин встал и, не дождавшись конца пьесы, вышел из ложи», а встревоженный «директор и режиссер» Берсенев побежал проводить его к автомобилю, чтобы «узнать о судьбе спектакля». «Он имел счастье довольно долго беседовать в фойе с вершителем судеб пьесы и России, и, когда вернулся в зрительный зал, – за-



Картина «На мызе». В.В.Готовцев – Петр, И.Н.Берсенев – Алексей

навес уже упал при гробовом молчании публики, решившей, что судьба «Петра Первого» уже предрешена...» Разумник утверждает, что ход состоявшейся после спектакля дискуссии (вероятно, речь идет об обсуждении пьесы Главреперткомом), складывавшейся не в пользу театра, переломило «внеочередное заявление» Берсенева, будто бы приведшего слова Сталина:

«Прекрасная пьеса. Жаль только, что Петр выведен недостаточно героически» (*Иванов-Разумник В.И.* Писательские судьбы. Тюрьмы и ссылки. М., 2000, с. 71-72).

В этом рассказе многое вызывает сомнения: как уже говорилось, директором театра был В.Ф.Смирнов, которому как «старому большевику» (и как человеку, не занятому в спектакле – в отличие от Берсенева) было более уместно держать беседу со Сталиным. Заявление Сталина, если оно было высказано именно тогда, не отразилось на печатных откликах. Одни рецензенты требовали немедленно снять «контрреволюционную» и во много раз более опасную, чем «Дни Турбиных» и «Багровый остров», постановку, будто бы ставящую под сомнение оправданность строительства новой России и содержащую «дурное предзнаменование для современника». Другие удивлялись «жизнеупорности» МХАТ 2-го, который после всех перенесенных передряг хранит в себе такие большие запасы художественной силы и (скажем) изобретательности», и сожалели, что театр «повернулся вокруг своей оси и поспешно зашагал обратно» «к Михаилу Чехову». «Между нами и Чеховым не 4-5 лет, – нет, столетие, – предупреждал Млечин. – И мы не можем допустить, чтобы самые ценные художественные силы страны работали без пользы для строительства СССР – вхолостую, в лучшем случае».

Однако сам Толстой и в официальной советской печати, и в частных разговорах неоднократно упоминал, что Сталин именно «спас» постановку «Петра» в МХАТ 2-м от рапповцев и заодно открыл ему глаза на Петровскую эпоху. В 1937 г., в Париже, Толстой рассказывал художнику Юрию Анненкову, что первый вариант «Петра» попал в «западню»: «Пока я писал его, видишь ли, «отец народов» пересмотрел историю России. Петр Великий стал без моего ведома «пролетарским царем» и прототипом нашего Иосифа!» (*Анненков Ю.* Дневник моих встреч. М., 2005, с. 487). Новая официальная историческая доктрина формировалась не менее стремительно, чем шла работа над спектаклем, поставленным, по воспоминаниям актеров, за полтора месяца. Столь же быстро уменьшалась свобода для трактовки исторических событий. В той же парижской беседе Толстой жаловался на «трудную долю»: «Я – простой смертный, который хочет жить, хорошо жить, и все тут. ... Нужно писать пропагандные пьесы? Черт с ним, я и их напишу! Но только это не так легко, как можно подумать. Нужно склеивать столько различных нюансов!» (там же).

14 ноября 1934 г. «Вечерняя Москва» сообщила, что, «продолжая линию освежения старых спектаклей, МХТ-2 временно снял с репертуара «Петр I» Алексея Толстого. Сейчас автор пьесы перерабатывает текст. Он пишет ряд новых картин, изменяются некоторые старые, и весь спектакль коренным



Картина «Всешутейский собор». В центре: В.В.Готовцев – Петр.

образом пересматривается. Новый текст А.Н.Толстой представит 1 декабря. Руководство театра решило сделать к спектаклю «Петр I» новое оформление. В освеженном виде спектакль будет показан в начале будущего сезона». Анненкову писатель признался, что переписанный «в согласии с открытиями партии» (то есть освобожденный от «мережковщины») второй вариант «тоже не удовлетворил нашего Иосифа». В советском литературоведении, особенно до 1953 г., редакция 1934 г. считалась «промежуточной». Трудно сказать, насколько оценка Сталина повлияла на планы театра, во всяком случае, в начале сезона премьера не состоялась и до закрытия МХАТ 2-го спектакль не возобновлялся.

Сергей Конаев

«Двор»

4 МАЯ 1930 Г.

Вряд ли МХАТ 2-й перед постановкой «Двора» должен был смущать себя соображениями, что знакомства с современной деревней у его актеров мало. Участники его первого спектакля были не ближе к скудной строгой жизни голландского поселка, куда не вернется шхуна «Надежда». Но они искали способов чужую жизнь понять как свою, способов обнаружить себя в обстоятельствах роли. С годами все больше тяготели к укрупнению и упрощению – общей картины и фигур. Масштаб ужесточал артистическую технику, отменял детализацию как жеста, так и душевных проявлений. Историко-бытовой предметности чурались даже в постановках исторических драм.

А.И.Чебан и в роли царя Иоанна, и в роли возчика Менделя («Закат») был образцом аскетичного монументализма. Под конец сезона 1929/30 г. он должен был сыграть в спектакле «Двор» главного героя, Степана Баюкова. Но если не внимательно взятый быт, если не подробно толкуемая жизнь деревенского люда, если не достоверность социального пейзажа, то что же привлекательного в прозе Анны Караваевой?

Повесть «Двор» напечатана в 1926 г. – сильная сторона ее в сердечности и простоте разворачивания истории молодого сельского хозяина. Его трудолюбивый ум, сосредоточенный на том, что нужно и близко; его ладные занятия, его семейные нелады, сердце любящее и обидчивое – это неплохо передано, это интересно сыграть, хотя вряд ли роль «на Чебана». Тут как бы и нельзя очерчивать резцом, конденсировать внутренне. Так же и для того, чтобы сыграть бабу, виноватую перед мужем и отосланную им в злую семью любовника, – вряд ли нужна В.В.Соловьева, с ее контральто, с ее темой вины и беды (Балладина, дочь Иорио, королева Гертруда). Разве предположить, что всю работу вели на «преодоление себя».

«Преодоление себя» тут, кажется, могло стать более глубоким, чем в спектаклях, где артисты опять и опять присягали: да никакой же мистики, и если уж это вам не оптимизм, то и не знаем («Митькино царство», «Бабы»). «Преодоление себя» через возвращение к себе, каким был задуман.

«Гибель «Надежды» в сезон премьеры «Двора» из репертуара еще не выпала, но прошла всего 4 раза. Наследственная задача, когда-то объявленная Станиславским («осветить темную жизнь бедного класса» – осветить во всех

смыслах, то есть и явить свету жизнь бедных людей и внести свет в эту жизнь), отодвигалась на советской сцене все дальше. Деревенская проза Караваевой к этой первейшей человечной задаче могла желающих обратить.

Ища причин драмы, которую они переживали в конце двадцатых, люди МХАТ 2-го могли видеть одну из этих причин в отходе от первично близкого им материала простой жизни с ее простыми чувствами, простыми вопросами, простыми бедами и перед каждым открытыми безднами. Так не сделать ли шаг назад к себе.

Так или иначе, но генезис спектакля «Двор» стоит рассмотреть.

Занимает соседство и с «Гибелью «Надежды», и с несостоявшейся работой над «Властью тьмы»: думали ставить к 100-летию Толстого (оповещали об этом письмом в УГАТ от 27 октября 1927 г. – См. РГАЛИ, 1990.1.92, л. 6). Толстой – из знаковых для Первой студии фигур, пусть его простонародные притчи-сказки играли не здесь, а во Второй студии и в Студии Чехова.

Анна Караваева, когда она писала «Двор», имела репутацию литератора, хорошо чувствующего то, про что пишет. Деревню она знала с молодых лет – окончив Пермскую гимназию в восемнадцать, стала сельской учительницей, и уж потом поступила на Бестужевские курсы. Биография то ли персонажа Чехова (считается, что город трех сестер – Пермь), то ли провинциальной читательницы Чехова. При этом Караваева, живя в Сибири, с 1922 г. вступила в РКП(б). Она была автором журнала А.К.Воронского «Красная новь» и довольно долго входила в объединение «Перевал».

Платформа этого объединения к началу тридцатых официально квалифицировалась как реакционная и уводящая писателя в сторону от задач современности. Доказывали: «Неисторический, внеклассовый, «гуманистический» подход к действительности неоднократно приводил перевальцев в их творчестве к примиренчеству по отношению к классовому врагу». Лозунгам «Перевала», как сообщает КЛЭ, был дан решительный отпор. Лозунги эти в энциклопедической справке перечисляются: «лозунг «искренности творчества», под флагом которого оправдывались подчас заведомо реакционные произведения; лозунг «моцартианства» ... наконец, лозунг «нового гуманизма», противопоставленный «Перевалом» реальной борьбе пролетариата и провозглашавший любовь к человеку вообще» (КЛЭ, т. 8. М., 1934, с. 499-501).

В повести Караваевой не то чтоб поэтизировалось, но с симпатией открывалось делание на крестьянском дворе – делание и традиционное, и изобретательное. Молодой мужик занят с утра до ночи. Служа в Красной Армии в мирные уже годы, соскучился по сельской работе, но и пристрастился к технике, доверяет учебным пособиям.

Караваевой из установок «Перевала» близкой была, по-видимому, установка искренности. Она смотрела на хорошо знакомую ей жизнь рассудительно и бодро. С тем, что в крестьянине соседствуют труженик и собственник, она, как член ВКП(б), не спорила, но ей виделось: чем лучше, чем результативней работаешь, тем меньше в тебе собственника. И наоборот. В повести над своим и наворованным трясется, на чужое зарится злая и нищая семья Корзуниных.

Дискуссия в Комакадемии, платформу «Перевала» осудившая, прошла в апреле 1930 г., перед самой премьерой «Двора» в МХАТ 2-м.

Пьеса Караваевой и спектакль по этой пьесе далеко ушли от повести «Двор». Предлагали иной предмет.

«Веселое разорение» – под таким заглавием в плане на сезон 1929/30 г. инсценировку утвердил Главрепертком. Так ее объявили «Известия» (1929, 22 августа). В повести мотивы разорения, едва ли веселого, тоже возникали (Степана Баюкова соседи-разорители доводили до краю, попахивало кровью). В пьесе, изданной МОДПИКом и имеющую разрешительную печать ГУРКа за подписью его главы О.С.Литовского (РГАЛИ, 2452. 4.797), герои носят те же имена, но сюжет другой и время действия другое. В деревне организуется колхоз (в повести, вышедшей в 1926 г., о том речи не было). Обсуждают устав. Планируют объединение земель. Деревня взбаламучена. Тайно гнет свое кулак Матонин (в повести этого персонажа не было). Он хитро пользуется претензиями семьи Корзуниных – ненавистников Баюкова; умеет подать оплошности Баюкова так, что того отстраняют от колхозных дел. Но сколько веревочке ни виться... – кулак выдаст себя, его будут судить за подстрекательство к убийству.

Вероятно, отрыв пьесы от повести понятен литературоведу, изучавшему путь Караваевой (она в 1931-м станет главным редактором «Молодой гвардии», потом на долгие годы войдет в редколлегию «Октября» – оба журнала редакторским установкам А.К.Воронского полярны). Понятен он и социологу, осмысляющему перегон от 1926 до весны 1930-го с остановкой 21 декабря 1929 г. Глядя же без специальной оптики, хочется глаза отвести. Как не знать, *что* к весне 1930 г. сталось с умными и работящими крестьянами, прототипами Баюкова, так похоже написанного в «Дворе».

«Двор» был третьей работой А.А.Арапова в МХАТ 2-м. Рецензент описывал: «Художник вдвинул в остатки двора клин, раздробил дом углами, не побоялся дать огород яркими пятнами мака и невероятных размеров капусты, заменил привычный деревенский голубой небесный задник лыковой плетушкой, а в финальной картине очистил сцену от всего, оставив лишь



Сцена из спектакля

стремительную дорогу, по которой идут в новый общий двор колхозники. Финал подан и режиссурой и художником как апофеоз» («Советский театр», 1930, № 5/6, с. 17).

Побывавшему на генеральной репетиции В.В.Лужскому увиденное понравилось меньше, чем критику Н.Скубе. Лужский писал Серафиме Бирман, что ему мешали и затяжки пьесы и режиссерская «заостренность» – не лучше ли всех М.А.Кравчуновская, которая играла бабу-сводню – «совсем без «заостренности», а смотрите, сорвала аплодисмент зала!! А ведь очень робко и наивно подавала роль...» (СТ-2, с. 214). Лужский дал десятки предложений-поправочек по ролям, но начинал-то с главного: поправляй не поправляй, успеха, какой был у «Чудака», не будет.

Возможно ли было сходство «Двора» с «Чудаком»? Пожалуй, возможно. Борис Волгин и Степан Баюков органически счастливы каждый в своей работе, которую органически любят и органически делают хорошо. Страну, в которой живут, они тоже, само собой, любят – именно само собой, идеология ни при чем. Обаяние «Чудака» было скорей всего в этом.

И Чебан, и Бирман, ставившие «Двор», были участниками «Чудака». Они вложили себя в энергию того спектакля, шедшего от жизни и к жизни, неожиданно для всех свободного. Сделать что-либо подобное с пьесой, в которую превратился «Двор», не удалось бы. Как бы они ни старались.

Со стороны считали, что все в порядке. «Отчетная работа МХТ II «Двор» выгодно отличается от ряда других деревенских пьес». Автор статьи в «Советском театре» (1930, № 5/6) предпочел ее всем другим спектаклям на колхозную тему. Заверяли: «Баюков в исполнении Чебана займет в ряду новых сценических образов одно из видных мест». Фотографию актера в роли вынесли на обложку номера: солдатский суконный шлем со звездой сдвинут к затылку, улыбка, какую полагается описать: «широкая белозубая».

Как при первом обсуждении на худполитсовете МХАТ 2-го (29 апреля 1929 г.) все всё одобрили, так и сейчас одобряли. Но жизнь спектакля не заладилась. Он прошел всего 14 раз (меньше шел только «Король квадратной республики»).

В каждом спектакле обычно бывает кто-то из участников, кто его бережет. Таким «берегущим» мог бы стать если не Чебан, то Подгорный, он тут сыграл Маркела Корзунина, – старик ненавистничающий, скрипучий, липучий, с повадками тихого пасечника. Могла бы стать Дейкун, у которой тут в роли разбитой параличом старухи был бурный монолог (к «народной мелодраме» близко это лицо и в повести). Но «берегущего» у «Двора» не нашлось.

И.Соловьева

«Светите, звезды!»

28 НОЯБРЯ 1930 Г.

Пьеса украинского писателя И.К.Микитенко («Светите нам, звезды!», другое название «Кадры») носила черты социального заказа, но была и собственным отзывом автора на требования времени. Бывший председатель окружной Комиссии по борьбе с беспризорностью являлся главой Всеукраинского союза пролетарских писателей, орудия партии по воспитанию новых художественных кадров.

Авторское посвящение в пьесе звучало патетически: «Пролетарскому студенчеству, бурей и натиском разрушившему душные «храмы» буржуазной науки и создавшему огненную кузницу пролетарской революционной мысли». Смесь летучих лозунгов и бодрого говорка будущих активистов, входящих в эти самые храмы и железной поступью шагающих по представителям буржуазной науки, создавала видимость лирического репортажа.

Сюжет пьесы вышел цветист и раскидист. В целом благожелательно настроенный Ю.Юзовский, озаглавив свою энергичную рецензию «Долой Дюма!», подробно объяснял: не стоит городить литературный огород из заговоров, засад, преследований, подслушиваний, таинственных убийств, когда речь идет всего лишь о требованиях борьбы с «чуждыми элементами», выдвинутых Комиссией по чистке сов. аппарата. Скажем, скрытая «мелкобуржуазная» идеология вузовского преподавателя с последующим его исключением из кадрового состава – коллизия сама по себе жизненная и вполне драматическая. Вместо этого – анонимное, с явным антисемитским душком, письмо-запрос; поиски злодея, скрывающегося под маской пролетарского студента; самодеятельное расследование... Намеченные портреты тускнеют, на сцене бушует митинг, незапоминающаяся «безликая масса», от вида которой зритель начинает валом валить из зала (см. «Советский театр», 1931, № 2/3, с. 47).

Была и другая критика, ставившая в заслугу спектаклю как раз преодоление «лирики», обилие «общих планов»: митинг, теплушка, вокзал (см. Литовский, с. 280). Режиссер спектакля Б.М.Сушкевич при постановке шел от «стремительности молодежного спектакля», искал мизансцен «свободных и раскидистых». Лирика лирикой, но в пьесе – 60 персонажей; от принципа массовости никуда не деться. Сцену в теплушке он ставил как бытовую, с

подробной фактурой вещей и лиц (хороша там была С.Г.Бирман в роли Кумы). Но как и у автора – во всем этом читалась «символика множеств», современного Вавилона, разноголосица... Попик с Афона пытается проникнуть в теплушку, тоже найти себе место под солнцем, а его не пускают: «Как же это, православные?» Ответ: «Мы уже пятый год безбожники, спекулянты, мешочники, дезертиры, саботажники и мануфактурщики». Такая толпа готова бить «евреев», «студентов», «власть» – они валят в вагон со своими узлами и мешками, спотыкаются о рельсы, давят друг друга... Но и студенты потом точно так же, прущей массой, переступают через золотые буквы «Императорский Университет». В пьесе эпизод так и называется: «Остановить невозможно».

Тема коллективной души (шедшая от «Сверчка на печи») и коллективного строительства (с этого начиналась сцена в гавани в «Петре I», поначалу не входившая в авторский текст и целиком придуманная театром) продолжали волновать Сушкевича-режиссера гораздо больше, чем тема «перерождения» человека, ходовая в 20-е гг. Его интересовало, что же происходит, если не с душой, то, по крайней мере, с коллективной плотью. Чтобы ощутить тональность этого интереса, стоит прочитать звуковую партитуру спектакля.

Со сцены неслись радостные шумы «вузовского», молодежного представления с песнями и танцами, неслась музыка железных дорог, мчащегося поезда, барабанного шума строящегося города: «1-я картина – пулемет, гудок поезда, стыки, барабан. 2-я – пение «Вихри враждебные», шум мотора. 3-я – шум моря. 6-я – перекат, скрипы, лебедка. 7-я – соловьи (много!). 8-я – шум города (тяжелая индустрия), мотор пилки, железная палочка, колесо со щетками, рельсы, мотор. 13-я – поезд, барабан, шум города. Гудок, свисток, звонок...» (ГЦТМ, 538.32, л. 104-105).

С.В.Гиацинтова вспоминает, что в этот период Сушкевичу, несмотря ни на что, удавалось «создать остро зрелищные спектакли, в которых билась жизнь». Свидетельство существенное. Жизнь именно бьется – с мертвечиной нарождавшихся идеологических схем. При этом художником создается то, что современный исследователь назовет «поэтикой подставных проблем» в искусстве 30-40-х гг. (*Чудакова М.О.* Избр. работы. Т. 1. Литература советского прошлого. М., 2001, с. 358).

Как бы ни основательны были упреки режиссеру (кстати, всегдашние) в «разнобое стиля» – от натурализма до символики, – но как раз эклектика и была его подлинным стилем. Другое дело, что в новой реальности разнородное соединялось по-иному: не душевное и бездушное, романтическое и «масочное», а массовое и лично-героическое, бездушное и «жизнеутвер-



Финальная сцена

ждающее». Со сцены МХАТ 2-го уходил экспрессионистский слом сознания вахтанговско-чеховских линий – оставался реальный *разнобой* действительности, с неумолимым боем часов истории «за кадром».

Если и запоминались живые лица в их реальных проявлениях – страха, тревоги, чувства безнадежности, – то это были А.Э.Шахалов – профессор Богоявленский, А.И.Благонравов – тот самый замаскировавшийся враг Смола; он из «поповичей», его убивают прямо в аудитории. Запечатлевалась – благодаря принципу «кинематографического» укрупнения – фигура какого-то босяка, появлявшегося в спектакле на одно мгновение. Худой, как Дон Кихот, Мося Шкиндер Е.А.Гурова запоминался и этой худобой, и характерным акцентом. Критики особо обсуждали Антонио Б.М.Афонина: «туповатый, обреченный человек, случайно забытый на земле», как описал его автор.

С этим персонажем был связан отдельный сюжет в спектакле: сцена «Мещанская слобода». По тяжкому колориту это был отыгрыш бабелевского «Заката». Антонио не вписывался в студенческий быт – он желал сделать «харакири» или же, на худой конец, перейти на факультет изобразительного искусства. Мечтал о женщине-тайне (она окажется из «бывших» и будет нюхать кокаин), а жил с квартирной хозяйкой.

Б.В.Алперс увидел в этом сюжете характернейшую для МХАТ 2-го тему извечного столкновения мечты и реальности, Дульсинеи и Альдонсы. «Театр с большим темпераментом и тщательностью разрабатывает центральный эпизод Антонио с его гибелью в финале. Он создает мрачный, тускло освещенный интерьер с уходящей вниз лестницей черного хода...». В спектакле Антонио окружают маски пошлого мещанского быта. «Они обступают его со всех сторон, и наконец черной тенью приходит к нему смерть, «мечта» с сифилитическими язвами на лице». Критика удивляла и раздражала настойчивость, с которой «театр ищет и находит малейшую возможность вернуться к своей излюбленной теме» («Советский театр», 1931, № 5/6, с. 21).

Но критик вряд ли был прав, предполагая, будто МХАТ 2-й упорствовал в своем пессимизме.

Ставя Микитенко, театр пробовал идти от романтической образности, оправдывать сгущение красок, ударные ходы фабулы; пробовал не смущаться ужасными негодяями из «кулаков-недобитков», благородными д'Артаньянами из активистов. Пробовали пользоваться тем, что предлагали Дюма и Шиллер. Пробовали пользоваться современным «романтическим фольклором» и в этом имели успех. Был эффектен А.М.Азарин, игравший беспризорника Котю. Котя отбивал чечетку, трещал на деревянных ложках, исполнял сиплым голосом полублатной фольклор, коверкая слова на «народный лад». Он демонстрировал публике мечту: о «жиганской красоте», о прощении у матери-старушки (этот «блатняк» стал общим местом после снятого год спустя фильма «Путевка в жизнь»). Успех в роли выпал большой, однако актера не радовавший. За театр было «огорчительно»: по сравнению с «Чудаком» сделан шаг назад, ставящий театр «в шеренгу посредственностей».

Спектакль оказывался тем более огорчительным, что в него были вложены незаурядные силы. Художником позвали Владимира Дмитриева. В согласии с Сушкевичем он разрешал многофигурную пьесу, связывая конструкцию с динамикой массы. Он решал пространство, разместив разновысокие площадки под нависающими под углом к сцене ячеистыми стеклами. Надо всем высилась то ли кафедра, то ли трибуна. У ее подножия ползла, изгибаясь, шеренга людей. Массовые сцены членились на небольшие группы; там преобладали прерывистые, пунктирные линии – было важно, как кто реагирует на происходящее («Все против друг друга» – название одной из сцен).

В финале все линии выравнивались, и уже нельзя было выйти из общего ритма.

Вокзальной очередью-шеренгой спектакль заканчивался. Люди в шапках и шляпах, с портфелями и мешками стояли в профиль, на фоне огромной, от-

ражающей стеклянной поверхности, за которой смутно светят фонари города. Бывшие студенты покидали аудитории, куда только что врывался один из них с важным сообщением: «Стражи революции, наше славное ГПУ открыло контрреволюционный шахтинский заговор в Донбассе...»

«Даешь Донбасс!» – был отзыв финала. Беспризорник Котя бросался вслед поезду – «но опомнился», как сказано в финальной авторской ремарке. Досказано в следующей пьесе Микитенко, о доблестном труде шахтеров: «Дело чести».

С.Васильева

«Генеральная репетиция»

30 ДЕКАБРЯ 1930 Г.

Спектакль был подготовлен к юбилейной дате – к 25-летию декабрьского вооруженного восстания 1905 г. в Москве. Театры советской столицы обещали отмечать эту годовщину широко. Например, прошла информация: Малый театр ждет от К.А.Тренева, что тот напишет как бы пролог своей знаменитой «Любови Яровой», представит юные годы ее героев, завязку предстоящих им столкновений в обстановке первой русской революции и, конечно, панораму известных событий. Ставить должен был Л.М.Прозоровский.

Но ни этот спектакль, ни другие премьеры, предполагавшиеся к юбилейной декабрьской дате, не состоялись. На большинстве московских сцен обошлись «политинтермедиями» (в Театре б. Корш выкроили полит- интермедию из пьесы участника декабрьского восстания Д.Ф.Сверчкова. – См. ВМ, 1931, 5 января). Работа МХАТ 2-го оказалась бы одинокой, если бы ей не составил компанию «1905 год» К.Д.Гандурина, поставленный Е.О.Любимовым-Ланским в Театре им. МОСПС.

МХАТ 2-й предполагал ставить «Буревестника» С.Д.Мстиславского. Предыдущая драма этого автора «На крови», также посвящавшаяся революции 1905 г., дала вахтанговцам материал для спектакля острых положений, резких красок и характеров (1928). Но из производственного плана МХАТ 2-го на сезон 1930/31 г. «Буревестник» был исключен Главреперткомом (см. РГАЛИ, 1990.1.21, л. 1). Пришлось искать что-то другое.

На афише спектакль МХАТ 2-го обозначался: «Рассказ со сцены о Московском вооруженном восстании 1905 года». Обозначался также материал, в этот рассказ вовлеченный, – фрагменты художественной прозы, репортажный отчет, статьи В.И.Ленина, прокламации времен восстания, тексты из газет, выдержки из труда историка М.Н.Покровского, документы, приказы.

Перечисление материала предполагает монтажный способ его использования, эффект стыков разнородного.

В числе использованных материалов называли «Карательную экспедицию» Владимирова. Полное название этой книжки – «Карательная экспедиция отряда лейб-гвардии Семеновского полка в декабре на Московско-Казанскую жел. дор.» (М., 1906). На контртитуле дана справка из «Правительственного вестника»: «По определению Московской судебной палаты прекращено про-

изводством дело по обвинению автора книги «Карательная экспедиция» Владимирова в преступлении, предусмотренном ст. 281-4 ул. о нак. и п. 5 ст. 129 угол. улож.; наложенный Московским комитетом по делам печати арест на означенную книгу отменен». Книга сложилась из статей, которые в газетах «Русь» и «Молва» в январе – марте 1906 г. под псевдонимом Владимиров печатал Владимир Евграфович Попов.

Он имел перед собой копию приказа полковника фон Мина, в согласии с которым действовал начальник отряда Риман («арестованных не иметь и действовать беспощадно»); привел ее текст вплоть до расписки на копии: «Верно: Полковой адъютант подпоручик фон Брюммер». Проехал по маршруту, указанному семеновцам, от станции Сортировочная до Голутвина. Характеризовал свои записи: «материал, добытый при опросе на месте целого ряда свидетелей, семей пострадавших и убитых».

Если, по слову Пушкина, «не приведи Бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный», то и видеть русское подавление бунта не приведи Бог. Оно так же беспощадно и так же бессмысленно.

В книжке описана комната, где киот с образами, где на стене портрет царя с семьей и где застрелили рабочего парня – Владимир Евграфович выслушал его мать, стреляли при ней («посторонись, старуха!»). Жители сомневаются, русские ли были солдаты, разве свои так могут? О Римане слух, что он «финляндский князь». Списки убитых составляются по церковным книгам (уведенных из дому не отдавали их семейным, тела находили кого где, чаще всего доставляли к храму, там записывали и неопознанных).

Карателей репортеров не приглашали, снимков расправ нет. Книга иллюстрирована фотографиями из домашних альбомов, с удостоверений железнодорожников. Много привлекательных лиц, профессию и ценз не угадаешь. Нет того, что можно назвать социальным гримом рабочего или интеллигента. У каждого свой собственный облик в пределах хорошего русского типа. То, что всех этих людей убили, – кроме всего прочего, еще и национальная потеря.

Когда фотография из домашнего альбома идет на странице, где описано, как этого человека изуродовали, убивая, а рядом про портрет царской семьи на стенке в доме другого убитого, – это уже монтаж. В пору, когда Владимиров составлял свою книгу, эффект монтажа еще не был осмыслен, но в пору, когда к этой книге обратился МХАТ 2-й, монтажный принцип уже стал одной из основных категорий современной культуры (как формулирует академик Вяч. Вс. Иванов).

Давши себе труд вчитаться в весьма разнообразные тексты, с которыми работали Ю.В.Соболев и В.А.Подгорный, можно подтвердить: МХАТ 2-й

располагал материалом, годным для монтажного исследования декабрьских событий 1905 г. Иное дело, сохраняли ли тут к осени 1930 г. желание взяться за такое дело.

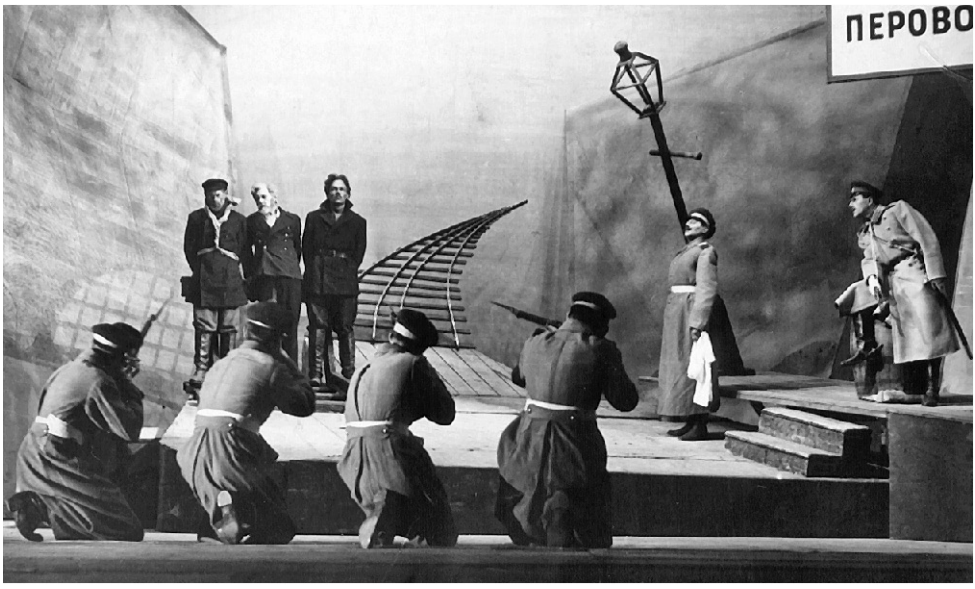
Текст, организуемый Соболевым и Подгорным, проходил в Главреперткоме со скрипом. Второй вариант возвратили в ноябре 1930 г. Разрешающий гриф поставили на третьем – 18 декабря, премьеру сыграли 30-го.

И.Н.Берсенев был человеком осведомленным и чутким во всем, что касалось сцены. Беря на себя в «Генеральной репетиции» роль Рассказчика, он имел перед глазами эксперимент «Воскресения», с особым положением Качалова – Чтеца – хозяина спектакля, с широтой и необычностью мизансцены, когда тот мог спуститься по боковой лесенке в зал, вполоборота прислониться к суфлерской будке, оттуда кинуть реплику персонажу на сцене. Понятие об энергии монтажа у него было. Берсенев знал также себя самого. Знал, что исследовательского нерва не имеет. Дорожил в себе осмотрительностью. Он мог бы сказать, как один из персонажей Пушкина: «Я сам не трус, но также не глупец, // И в петлю лезть не соглашуся даром». Исследовать национальные бездны ради полагающегося «к дате» представления было бы в самом деле неосмотрительно. Мало ли что рискуешь обнаружить и высказать. Метод ассоциативного монтажа рискованней прочих.

У Берсенева – Рассказчика был облик рабочего-интеллигента, пиджак поверх косоворотки, ровная в своей серьезности и некоторой приподнятости интонация. Берсенев – Рассказчик комментировал не от себя, не от себя свидетельствовал, приводил не свои воспоминания; не имел он и намерений заражать зал своим (Ивана Берсенева) откликом на оглашаемое. Он держал структуру спектакля не единящей все мыслью или лиризмом, но внятностью и последовательностью. Один из рецензентов воспринял спектакль как чреду драматических иллюстраций к тому, что мы слышим (А.Орлинский. – ВМ, 1931, 20 января. То же говорили рабочие зрители на устроенном в театре обсуждении).

От монтажных приемов в работах МХАТ 2-го не отказывались (см. «Тень освободителя», последняя премьера того же сезона 1930/31 г.), но применялся монтаж сокращенно и упрощенно. Контрастировали зачитанные документы, сталкивались по тональности эпизоды.

Над литературным текстом работали вплоть до выпуска. В Главреперткоме лишь в середине декабря наложили резолюцию: «С поправками можно принять». Окончательно материал сложили в девять эпизодов, расположив эпизоды «по хронологии» – от манифеста 17 октября, как его восприняла городская площадь, до расправы с декабрьским восстанием. В первом эпизоде воспользовались тем, что нашли в повести Ал.Кипена «В октябре».



3-е действие, 9-й эпизод. «Расправа». *Слева направо:* И.И.Лагутин – Собакевич, М.М.Майоров – Кулик, А.А.Чебышев – Власенков, В.С.Фотиев – унтер-офицер, М.Д.Орлов – полковник Риман

Персонажи эпизода второго («Черная сотня») взяты из рассказа «Крамола» – Н.Д.Телешов писал своих охотнорядцев с натуры. В.В.Готовцеву было за что уцепиться в коротенькой роли Красавицына: мясник, «молодой, с розовым лицом и голубыми глазами», на собрание пришел из лавки, не успев переодеться; «вокруг себя разносил запах крови и сала».

При компоновке спектакля легко было предвидеть замечание: недостаточно показаны большевики как руководители революции. В эпизоды 2-й и 4-й вводилась фигура Военного организатора. Роль поручили И.Ф.Аргольду, с его опытом в ролях сильных, волевых героев. Впрочем, это не избавило МХАТ 2-й от предвидимых упреков. Рецензентам больше понравилось, как партийное руководство показано в спектакле Театра им. МОСПС. Там большевика – вожака стачечников играл В.В.Ванин, сохраняя в новой роли веселую победоносную энергию, найденную в Братишке («Шторм» В.Билль-Белоцерковского). Его герой к тому же пел и в конце лихо расправлялся со своим конвоиром, тем подтверждая: победа будет за нами. На обсуждении спектакля МХАТ 2-го зрители (среди них участники декабрьских событий) считали недостатком, что не показана радость борьбы (см. ГЦТМ, 538.56).

Что было одобрено, так постановочная сторона. Процитированный выше А.Р.Орлинский выразил это так: «Художественное оформление, по-

строенное на световых и звуковых моментах (алое зарево, гул пальбы, механический шаг солдат за сценой, музыка) содействует оживлению спектакля» (ВМ, 1931, 20 января). В первом эпизоде нерв давала смена флагов: мальчишки срывали вывешиваемые царские, один из них взлетал вверх на фонарь, мизансцену решала вертикаль столба и красное полотнище над круговертью внизу. Дирекция заключила соглашение с художником А.А.Араповым за две недели до премьеры. Но для него это была уже четвертая его работа в МХАТ 2-м, и спешка ему не мешала – он хорошо уже знал эту большую сцену, эффект ее кубатуры, отличную акустику зала. Он с «Митькина царства» сотрудничал с чудесным «звуковых дел мастером», как сам себя назвал В.А.Попов. В «Генеральной репетиции» эти двое несли основную ношу, и хвалили их больше, чем кого-либо из актеров.

В Бахрушинском музее (538.68) есть экземпляр текста с пометками помрежа Зинаиды Лемм: подымающийся, опускающийся тюль, сгущения тюля, вспыхивающий и выключающийся фонарь, музыкальные переходы в лад переходам световым. Темнота и свет на чтеца. Рождающийся и уходящий гул. Звуковая картина обороны баррикады. Пушки вдалеке. Военные сигналы. Барабан, шаги солдат. Стук затворов. Рожок. Залп. Похоронный марш. Свет на убитых.

При такой продуманности звуковой партитуры – необъяснимое (если не случайное) распределение ролей. В труппе было несколько признанных «травести», но мальчишку Федю (это он в первом эпизоде вывешивал красный флаг на фонаре) отдали Е.И.Корнаковой, артистке отважно женственной, только что триумфально явившей эту женственность в роли красавицы Джозианы («Человек, который смеется»). Что означал вольт, как Корнакова играла – восстановить не удается, в рецензиях ее имя проходит со знаком плюс, остальных исполнителей не упоминают. Среди исполнителей были меж тем упоминаний достойные. В одном из самых напряженных эпизодов жену рабочего играла вернувшаяся в труппу Е.Г.Сухачева (кто, как не она, была способна на конденсированный выброс драматической энергии). Полковника фон Мина играл Б.М.Сушкевич – есть замечательный фотоснимок, описаний нет. У спектакля вообще тощая пресса.

Казалось, спектакль был не нужен никому: ни самому театру, ни тем, кого полагали заказчиком постановки «к дате». Как если бы его поставили обознавшись. После премьеры его долго не играли (в январе 1931 г. зал был предоставлен гастролерам из Белоруссии). До конца сезона он дожил. В репертуар сезона следующего его не включали.

И.Соловьева

«Нашествие Наполеона»

18 ФЕВРАЛЯ 1931 Г.

5 февраля 1931 г. в «Вечерней Москве» напечатали статью «Нашествие Газенклевера».

Пьесу Вальтера Газенклевера МХАТ 2-й сыграл 18-го, а за два месяца до того, 20 декабря 1930 г. ее под названием «2 Наполеон 2» уже дали в Театре сатиры. «Браки заключаются на небесах» того же автора в том же Театре сатиры с музыкой Исаака Дунаевского шли с позапрошлого сезона. Пьесу «Ein besserer Herr» обработал А.Н.Толстой – она с 1928 г. шла в Театре б. Корш и в Ленинградской акдраме под названием «Делец»; в Студии Ю.А.Завадского ее назвали по фамилии героя «Компас». Пьеса Газенклевера «Нашествие Наполеона», написанная в 1930 г., манила как новинка автора, который давно был знаменит и который недавно вышел в «кассовые». Его написанные на рубеже 20-30-х гг. – пьесы хранили отсветы экпрессионистских тем и средств, но парадоксы начального положения, взвинченность хода событий, его колкие сломы становились тут скорее формальными признаками, чем выражением внутренней тревоги, Один из вчерашних лидеров экспрессионизма, Газенклевер дистанцировался от его страхов, от его чувства уязвимости, от судороги, от мучительной скорченности.

В пьесе «Браки» Богу докладывают о трех самоубийцах. Друг друга они не знали, каждый погиб от несчастной любви. Может быть, они были бы счастливы, сойдясь? Им возвращается жизнь в новом обличье. Жизнь даруется к тому же со всеми удобствами – вилла, роллс-ройс и т.п. Но драму эти трое разыгрывают наново с тем же смертельным исходом. По просьбе Марии Магдалины, сваливающей неудачу на социальные причины (богатые не ценят жизни), Бог повторяет чудо, сварьировав жизненные обстоятельства трио: шахтерский поселок, углы, общее жилье, постылый картофель, снова три смерти. Ничего не попишешь. Неизбежность как трагикомический, если не чисто комический эффект.

В пьесе «Нашествие Наполеона» Газенклевер брал тот же мотив воскресения-неудачи и ту же тональность трагикомедии, склоняющейся к комизму. Продолжена игра с десакрализацией. Современный Пантеон не что иное, как музей восковых фигур. Пьеса разворачивает злосчастные приключения Наполеона, ушедшего из этого музея, чтобы попытать себя в нынешней об-

становке. Не понимающий других и не знающий сомнения в себе, он трагикомичен, когда его приглашают в вожди и в любовники, чтобы тут же отказаться от него и в том и в этом качестве. Драматург дает событиям дергающий, ироничный ритм. Фабула пружинисто подпрыгивает, в нее вкручены эпизоды в киностудии – там срываются съемки боевика про Наполеона и Жозефину, актер подвел фирму. А тут такое неправдоподобное сходство! Такой типаж! Такой жар!

Переводчики в СССР спешили застолбить право на немецкую новинку. 21 апреля 1930 г. начальник Главреперткома Осаф Литовский просил сотрудницу ознакомиться с пьесой. Между переводчиками возникали трения. 24 июля 1930 г. спорщиков мирили на заседании Всероссийского комитета драматургов. В Театре сатиры сыграли в обработке В.З.Швейцера. Газенклевер ее авторизовал так же, как авторизовал другую, которую взял МХАТ 2-й.

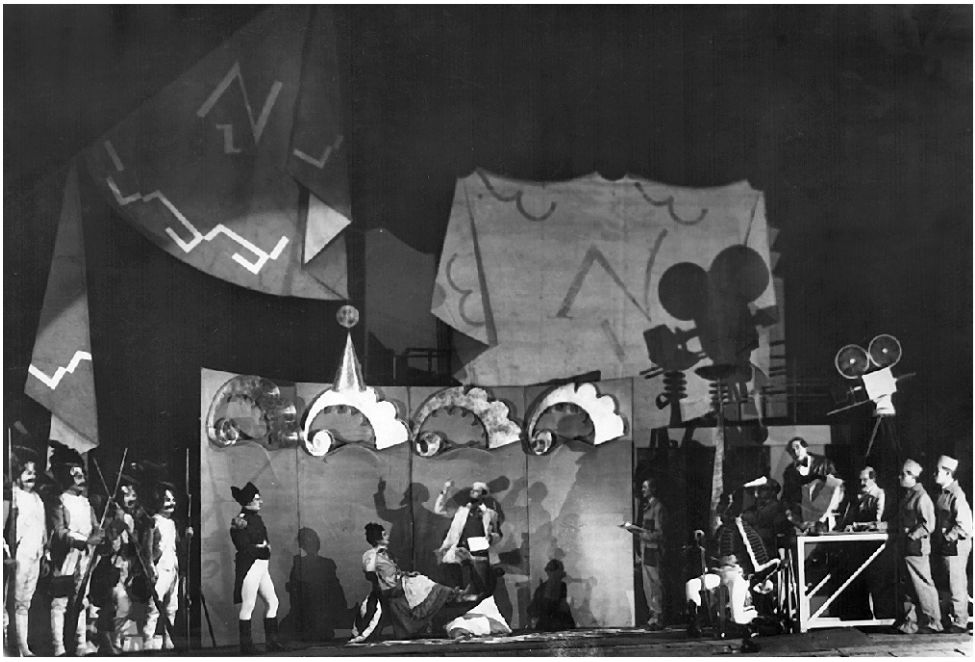
Поначалу А.И.Дейч перевел пьесу, какова она в оригинале. Но ему (как накануне премьеры рассказали в газете «Советское искусство») дали понять, что по оригинальному тексту ставить не стоит. «Получив от ряда авторитетных товарищей указания относительно идейной туманности газенклеверовских установок, их идеалистической путаницы и на неприемлемость пессимистического конца пьесы, Дейч обратился к тов. Луначарскому с предложением совместно осуществить переработку пьесы». Они так и поступили.

Очищая пьесу «от интеллигентского пессимизма», заодно освободили и от «ненужной советскому зрителю газенклеверовской романтики». Уклонились от иронии, исчез оттенок романтической двусмысленности. Задача упростилась.

Энергично вводился мотив империалистической агрессии – политиканы хотят двинуть объявившегося Наполеона в новый русский поход. Сочинен эпизод в психиатрической клинике – она сплошь населена взбесившимися антисоветчиками. «Отброшен газенклеверовский конец с его мнимо философской разочарованностью»... На месте сбежавшей восковой фигуры уже стоит новенькая. Возвращающейся старой в экспозиции места нет. Ее волокут на свалку.

В оригинале Наполеон говорит под занавес: быть непонятым – это выше славы. Финальную фразу выбросили.

Статью в «Вечерней Москве» под заглавием «Нашествие Газенклевера» написал А.Р.Орлинский, его знают как одного из прототипов Латунского из «Мастера и Маргариты». Странно бы в чем-либо опираться на него. Но рецидив экспрессионизма в русском театре на рубеже 20-30-х гг. анализирует и критик иного ранга, создатель научной школы, мощный ум-



4-я картина. «Киноателье». *В центре:* А.М.Азарин – Наполеон, Н.Н.Бромлей – Жозефина Дельмар

А.А.Гвоздев. Как рецензент он пишет и о «Дельце», и о спектакле Театра революции «Гоп-ля, мы живем!» по Толлеру. Статью «Экспрессионистские тенденции в советском театре» (РиТ, 1930, № 36) он разворачивает, убеждающе обнаруживая их, эти тенденции, и в «Ревизоре» Мейерхольда, и в постановке в Малеготе оперы Шостаковича «Нос», и в «Заговоре чувств» Олеши, в обострении мотивов испуга, метаний в поисках потерянного и стыда потери («Нос»). К этому присоединяется усталость от страха, сдача во власть на тебя напирающему. Наезды фигур и предметов. Угрожающее обособление изделия от сделавшего (экспрессионистская тема Голема, Франкенштейна, кабинета доктора Калигари – машина по имени Офелия, которую создает Иван Бабичев в «Заговоре чувств»). Мотив кукол, манекенов (массовка манекенов в соборе – «Нос»).

Если в СССР сохранялся театр, имевший родовую связь с экспрессионизмом, то кто же, если не МХАТ 2-й – через Стриндберга и Вахтангова в «Эрике XIV», через пронзительность чувства боли, завещанного Сулержицким. Парадокс, но и логичность спектакля «Нашествие Наполеона» в том, что на материале уступчивого драматурга, так или иначе изживавшего страсть и страхи экспрессионизма, театр от своих родовых связей даже не отрекался: просто их не помнил. Шли к той именно цели, какую заявляли:

без стеснения разоблачали Наполеона, лишали его ореола не только романтического, но и трагикомического; представляли задорным петушком, фанфароном, драчуном. «Стремились дать жизнерадостный, занимательный спектакль, содержащий острую и четкую сатиру на современную Европу» (СИ, 1931, 17 февраля).

Судя по протоколам репетиций, ставили спектакль не мешкая (первая запись – 1 декабря 1930 г., премьера 20 февраля 1931-го).

Если у А.М.Азарина, который играл Наполеона, было все, чтобы в задуманном так театральном представлении оказаться и фанфароном, и петушком очаровательным, у режиссера В.С.Смышляева необходимых средств для четкого смешного спектакля не имелось. Бравший до сих пор бесстрашно и, как правило, безуспешно предметы масштабные, композиции многофигурные и динамичные (невыпущенный «Прометей» в МХАТ 1-м, «Орестея», «Взятие Бастилии»), он не был готов к задаче нарочито облегченной.

Ставилось сатирическое обозрение со сквозным героем.

Ю.Юзовский, написавший рецензию в «Литературной газете», суммировал впечатление: «В общем, должен был получиться веселый спектакль. Драматизм улетучился, ирония стала легче, легкомысленнее что ли, а сверкающее мелькание реплик и непрерывный бег причудливых ситуаций должны были создать спектакль, полный, как говаривали в старину, огня и экспрессии.

Не случилось этого. Спектакль двигается не спеша – чего зря торопиться – этак с перевальцем. Могут возразить, что темп в театре – дело наживное и – как аппетит по французской поговорке – приходит во время игры. И все же комедийного аппетита актеры никак не обнаруживали, за исключением Азарина» (ЛГ, 1931, 24 февраля).

По мнению критика, Азарин может сказать: «Спектакль – это я». Наблюдения же над тем, что не Азарин, приходится итожить: «Беда все-таки в том, что в спектакле нет стиля, идеи нет. Взять хотя бы декорации, которые не могут оставаться равнодушными свидетелями сатирического спектакля. Неудобно как-то говорить, что их роль обвинять, высмеивать, подтрунивать...». Художник спектакля В.Н.Мюллер как раз поступал в штат постановочной части МХАТ 2-го, он был образованным человеком и хорошим технологом, но надеяться на его юмор не приходилось.

П.А.Марков в ту пору как рецензент почти не выступал, для «Нашествия Наполеона» сделал исключение. Его отзыв появился в газете «За коммунистическое просвещение» 9 марта 1931 г. Он оговаривал исходную противоположность советской и западной драматургии: советская сцена «требует определенности и четкости... Театр не решился сделать Наполеона трагикомическим героем».

Об этом писал и Юзовский. Он обмолвился насчет черты, которая есть у персонажа Газенклевера: он смехотворен; «смехотворность – общепризнанная профессия Дон Кихота». В спектакле этой черты персонаж не вовсе лишен, но это смехотворность иная – не донкихотская, не трагикомическая.

Марков использует странное слово – говорит о «безосновности» постановки. «Азарин блестяще играет смешное *положение*, в котором очутился Наполеон, он виртуозно играет *внешнюю линию* образа, но поверхностно и осторожно скользит по внутренним противоречиям. Из-за чрезмерного внимания театра к комизму положений спектакль превратился в поверхностную и привычную пародийную комедию».

Режиссер заканчивал спектакль тем, что исполнитель в полный голос объявлял под занавес: «Я не Наполеон, я артист МХАТ-2 Азарин!» Азарина публика очень любила.

Посещали «Нашествие Наполеона» и в Москве, и на гастролях в Свердловске охотно, хотя – как суммирует обзор, сохранившийся в архиве, – «в общем и целом спектакль получил, как говорится, «плохую прессу». Рецензия в «Комсомольской правде» называлась «Ненужная пьеса на советской сцене» (1931, 7 марта). Лотта Шварц в «Москауер Рундшау» была ближе к мнению публики, она заключала: «В общем, все-таки приятный вечер».

И.Соловьева

«Тень освободителя»

11 МАЯ 1931 Г.

Автора «Тени освободителя» Павла Сухотина в МХАТ 2-м считали специалистом по инсценировкам и человеком театру близким. В нем ценили образованность, свойскость, умение чувствовать воздушные потоки заказа. «Тень освободителя» была написана в затребованном «разоблачительном» жанре в уже опробованной форме монтажа, когда встык шли сменяющие друг друга и не связанные сюжетно эпизоды. В духе времени Сухотин писал не инсценировку романа «Господа Головлевы» Салтыкова-Щедрина, но инсценировку «всего автора».

Даже критики, не принявшие спектакль по эстетическим соображениям, приветствовали «Тень освободителя» как наглядное подтверждение новой линии театра, начатой «Чудаком», в верном направлении освобождения от аполитичности.

Помимо «Господ Головлевых» пьеса включала в себя эпизоды и персонажей из «Помпадуров и помпадурш», «Губернских очерков», «Невинных рассказов» и «Сказок». Кроме головлевского семейства (сильно урезанного) в инсценировке действовали помпадуры и помпадурши, купцы, помещики, квартальные, военные, чиновники губернский и из Петербурга, городничий, губернатор, повитуха, советник ямудского принца, а также крепостные, лакеи, народ. Всего – 54 персонажа, не считая «крестьян на пожарище, гостей на балу, квартальных, народа на базаре и крепостных девушек». Действие перебрасывалось из дома Головлевых в гостиную помпадура Козелкова; из леса, где застрял губернаторский тарантас, в Погорелки в комнаты Анниньки и Любиньки.

Спектакль был оправлен пышной рамкой кукольных интермедий, начинавших каждый акт и представляющих своего рода отдельные «пьесы в пьесе». В них действовали: Подьячий-мздоимец и Подьячий-лакомка, Мужик, Генералы, Барин, Индюшка, Прелестница, Квартальный, Купчиха, Купец, Мастеровой и Александр II. Кукол играли актрисы театра – М.А.Скрябина, Е.Э.Оттен, М.В.Миронова, Е.В.Богословская, Н.П.Шиловцева, О.П.Ключарева. Доброжелательный критик И.А.Крути отмечал, что «кукольные интермедии, имеющие темой «Сказки» Щедрина, сделаны с замечательным чувством кукольного стиля (ассистент С.В.Образцов) и великолепно разыг-



Сцена «У Козелкова». В.В.Готовцев – Козелков, И.И.Лагутин – Кошельков

раны актрисами (мягкость движений дает фигурам почти ощутимую ватность), но даны все же в излишнем количестве. К 4 акту куклы утомляют».

Тем более что и исполнители драматических ролей – кроме угнетаемых крестьян и дворовых – явно подчеркивали кукольность щедринских персонажей. Актеры МХАТ 2-го в этой постановке щедро использовали парики, накладные бороды, бакенбарды, клееные носы, румянец яблочком. А предложенное художником Д.Л.Крейном деление сцены на три части явно напоминало пространство кукольного вертепа.

Приглашенный Б.М.Сушкевичем из Государственного белорусского театра Д.Л.Крейн использовал систему ширм, стилизованных под шлагбаумы николаевской эпохи, мгновенно выгораживающих тот или иной уголок провинциального городка.

В правой части сцены-вертепа пакостничал, жадничал, молился Иудушка (И.Н.Берсенев). Гиацинтова вспоминала: «Играл его густо, черно, а характер получался до изумления живой, убедительный при всей его неправдоподобной гнусности». Луначарский оставил убедительную зарисовку этого Иудушки: «...мышиная походка с воробьиным подпрыгиванием, шмыгающие глаза, язык болтуна и сластолюбца, не умещающийся во рту».

В левой части сцены умирал Павел (Н.А.Антонов), сбивалась с пути Аннинька (Е.И.Корнакова), гулял откупщик Кукишев (А.И.Чебан), бедствовали крестьяне, а два маленьких казачка – Ваня (С.В.Гиацинтова) и Миша (М.А.Дурасова) – решались на самоубийство. «Помню нашу с Дурасовой сцену, когда мы, похожие, в одинаковых казакинчиках, сидели в одном кресле и до ужаса просто обсуждали, каким способом окончить эту невыносимую жизнь. «Улита приказывает: лизни горячую печку, а я на твою рожу погляжу» – Дурасова произносила эти слова без возмущения, скорее, привычно и беспомощно», – вспоминала Гиацинтова (с. 310).

Два сценических мира объединяла доносчица и стяжательница Улита (С.Г.Бирман). Верная Личарда Иудушки, Улита – Бирман объяснялась короткими шипящими фразами, нависая над собеседником гремучей змеей. Иудушка – Берсенев по ходу действия оказывался на коленях у Улиты, и она укачивала его как младенца, напевая: «Баринок мой золотой, да уж добренький-предобренький».

Над миром «обывателей» располагалось бюрократическое обиталище помпадура Козелкова. В.В.Готовцева в роли помпадура называли центральной фигурой спектакля. «Возможно, свой блеющий говорок Готовцев нашел в фамилии героя. Но как выразителен и смертоносен этот бараний взгляд недоросля, глупая барственная внешность, усталость от амурничанья», – писал И.А.Крути. Ему вторил С.Л.Цимбал: «Готовцев играет омерзительную куклу, непосредственно смыкающуюся с марионеточными интермедиями спектакля». А вот о Готовцеве в воспоминаниях Игоря Ильинского: «Замечательно играл он в «Тени освободителя» ... найдя неповторимые краски для лазоревого, благоухающего и с наслаждением пасущегося на служебной и жизненной ниве жандарма, щедро и художественно раскрыв его преуспевающую, сладострастную душу борова» (Ильинский, с. 216). Игорь Ильинский высоко ценил и всю постановку Бориса Сушкевича в целом, ставя ее в ряд с «Петербургом», «Делом», «Блохой».

Доброжелательный к спектаклю в целом, Луначарский, однако, пенял на излишнюю лоскутность действия. Нарком просвещения сравнивал создателей «Тени освободителя» с людьми, которые «набрали слишком большой букет, который сыпется у них из рук», и советовал подсократить спектакль, урезать эротику, которой слишком много в кукольных интермедиях (любопытно, что за избыток эротизма в сценах «разложения» буржуазии тогда же упрекали и спектакли Мейерхольда, не беря в расчет желание театра хоть как- то «очеловечить» и «заземлить» политические задания).

Но главным в дробной и неровной постановке было ощущение невидимого присутствия чьей-то властной управляющей всем руки. Бог из маши-

ны не появлялся, но его гнетущее присутствие было действенным. «Людей нет – есть бездушные куклы, в сущности говоря, совершенно безответные – потому что они куклы и нет им ни слова, ни имени. Весь конвейер чудовищных человеческих преступлений и подлостей оказывается движущимся по инерции, по произволу какого-то невидимого кукольника» (С.Цимбал. – РиТ, 1932, № 6). Тема конвейера преступлений, тема людей-марионеток, управляемых злой волей невидимого кукольника, видимо, была в 1931 г. настолько болезненно-актуальной, что ее попросту боялись расслышать.

О.Егошина

«Дело чести»

2 ЯНВАРЯ 1932 Г.

Чуть больше года пройдет со времени постановки студенческой пьесы И.К.Микитенко, еще полностью проходившей под лозунгами «Даешь пролетарское искусство!», «Даешь пролетарские кадры!». Однако политическая конъюнктура менялась так скоро и изощренно, что впору было проявлять особую гибкость. Над активистами РАПП уже реяли новые лозунги: готовилось объединение художественных организаций по приказу.

В обществе обсуждались дальнейшие пути «развития социалистических форм труда», куда подверстывались и проблема кадров, и тема «роста производительности труда». Человек ставился в новую, почти сверхъестественную зависимость – от техники и технологии, взятых в аспекте сугубо политическом. Велись споры о том, закупать ли технику и технологии за рубежом. Несмотря на официальную риторику о мировой революции, еще руководитель ОГПУ Ф.Э.Дзержинский (затем нарком путей сообщения, а с 1924 г. председатель ВСНХ СССР) отстаивал вариант развития промышленности с опорой на собственные силы и ресурсы. Им же были созданы спецподразделения, занимавшиеся привлечением в СССР зарубежных квалифицированных рабочих и инженеров, в том числе, из среды русских эмигрантов.

Портрет Дзержинского висит в комнате героя среди сора, пустых бутылок на полу, примуса, чертежей машинных конструкций на стенах в пьесе Андрея Платонова «Высокое напряжение». Вернувшийся на родину инженер Абраментов пытается вывести «формулу живой силы» в зависимости от человеческих мучений: надо, чтобы «человеку было трудно, он лучше, когда мучается...».

Герой пьесы «Дело чести» Гнат Орда тоже мучается. Страдает, что его труд старого шахтера-кадровика недооценивают. Глубоко заблуждается (вплоть до злоупотребления спиртными напитками), выступая против нововведений, которые предлагает его сын-инженер. Истово ненавидит приглашенных к нам шахтеров-немцев. Полностью осознает свои ошибки к концу пьесы.

Речь Сталина на совещании хозяйственников 23 июня 1931 г., в которой говорилось о смене политики разгрома старой интеллигенции на политику

«привлечения и заботы о ней» («Правда», 1931, 5 июля), пышно обрамлялась публиковавшимися материалами Шахтинского дела (1928) и процесса Промпартии (1930), не публиковавшимися – о вредительской организации Трудовая крестьянская партия (обвинительное заключение от 21 сентября 1931 г.). В какой момент совершился чудесный «поворот этой интеллигенции в сторону Советской власти» и когда, забыв былые распри, всем участникам трудового процесса следует объединяться с целью повышения производительности, – решали не авторы пьес; там был драматург повластительней. Установку вождя на труд как «дело чести, дело славы, дело доблести и геройства» озвучивала в пьесе Микитенко парторг Сана Карманюца. Актриса Е.И.Кузнецова подчеркивала ее «экзотическую» внешность.

Широкий социальный заказ на производственные пьесы осуществлялся в форме соревнования: конкурс на создание образа нового человека объявляет журнал «Рабис» (1932, № 9/10). В том же журнале (№ 12) рассказывается, что интерес к шахтерской, в частности, теме возник гораздо раньше, еще с итальянской мелодрамы Делла Грацио «Катастрофа», с обязательным взрывом шахты в финале. Интерес возобновился в сезон 1928/29 г., как раз после Шахтинского процесса («Черное золото» в театре «Семперанте», «Гора» в Театре революции, «Голос недр» в Театре им. МГСПС). Конкурс выдвинул новый лозунг: «Чтобы создать образ нового человека, надо самому быть новым человеком» (П.И.Новицкий, зам. зав. сектором искусств Наркомпроса).

На страницах журнала печатаются фотографии шахтеров и крестьян, ударников труда. Основная цель: «тесная связь с изображаемой средой». Эта связь становится все более тесной. Театры должны слушать лекции, выезжать на места, обмениваться опытом постановок – к примеру, между Театром им. Вахтангова, где ставят «Пятый горизонт» П.Д.Маркиша, и МХАТ 2-м с «Делом чести». 10 октября 1931 г. все приглашаются на кинолекцию о Донбассе «Всесоюзная кочегарка» К.К.Крживоблоцкого в Клуб театральных работников в Старо-Пименовском переулке. А уже 13-го постановщик спектакля Б.М.Сушкевич для изучения быта горняков выезжает с постановочной группой в подмосковный угольный бассейн (возвращаются 28-го). Спектакль пойдет в декорациях И.И.Нивинского, в октябрьские праздники оформляющего здание театра и автомобиль на демонстрации (СИ, 1931, 28 октября). Нивинский также выезжает в Донбасс, чтобы собирать изобразительный материал. Долго живет в Никитовке, на шахте «Мария».

В декабре выбирают новый местком театра; в «наказе» ему предлагается сосредоточить все внимание «на скорейшей и полной реализации шести условий, выдвинутых тов. Сталиным». Среди этих условий: на ближайший

период сосредоточить все свое внимание на успешном выполнении промфинплана 1931 г., т.е. на своевременном выпуске пьесы «Дело чести» (РМ, 1931, 15 декабря). 20 декабря театр снова выезжает в подмосковный угольный бассейн. Премьера пройдет 2 января 1932 г. А в мае в «Вечерней Москве» сообщается о «необычных гастролях»: по маршруту Ленинград – Кузбасс – Одесса с показом своих лучших спектаклей. Впрочем, информация не подтверждается.

В письме к Нивинскому (РГАЛИ, 2029.1.56) Сушкевич называет пьесу «индустриальной, очень большого размаха». К этому времени художником уже были выполнены серии офортов «ЗаГЭС» и «Азнефть» – так что он понимал, о закреплении какого стиля может идти речь. Но на шахте «Мария» искалось что-то другое: в подтверждение или в опровержение того духа эпики, о котором пишет режиссер. Ведь и на фотографиях шахтеров лица героев-ударников действительно новы, они как бы прикреплены к своим «орудиям»; радости свободного труда тут явно не увидишь. Сохранилось много натурных рисунков Нивинского, в основном, с деталями костюмов, инструментами, устройством шахт – исследователи отмечают «сухость» этого изобразительного материала.

На макете – фронтально движущаяся по рельсам вагонетка, вертикаль вышки со скрещением металлических конструкций и огромными колесами. Там, наверху, возникнет и запоет актер А.Н.Глумов, игравший роль немецкого комсомольца Гарри. Глумов знал немецкий язык, и слова бодрой, маршеобразной немецкой песни помнил с детства (см. Глумов, с. 250). На сцене крутились колеса и шестерни, двигались с шумом машины, сверкали световые сигналы. Приходилось читать звучные стихи (уже почему-то по-русски), вися почти у самого портала, на станке, изображавшем вертикальный ствол шахты – встраивая слова в оркестровые ферматы (музыку для этой сцены специально написал будущий великий композитор Арам Хачатурян, брат зав. постановочной частью С.И.Хачатурова). В двух последних сценах возникала настоящая «симфония труда». Действие, согласно заданию драматурга, перерастало в «драматизированную политическую ораторию» (беседа с Г.Г.Александровым. – «Известия», 1931, 13 сентября).

Первоначально пьеса называлась «Уголь». Микитенко предлагал новые редакции – с учетом критики, с еще более четкой расстановкой сил (окончательный реперткомовский экземпляр имеет дату 20 октября 1931 г. – РГАЛИ, 656.1.1940), по принципу: «беспартийные кадровики», «шахтеры-комсомольцы», «немецкие рабочие и их жены», «летуны», включая сюда и раскулаченных крестьян. Убираются интродукции – «кровавая пасть топки» мчащегося по степи локомотива, гудок шахт, «как из бездны». Остается упоминание о



А.Я.Козлова, С.В.Михайловская и Н.П.Шиловцева в ролях откатчиц

терриконах, похожих «на Хеопсову пирамиду». Варьируется транскрипция обильно звучащей немецкой речи. А.Э.Шахалов, игравший штейгера Штрауса, говорил по-немецки отлично, его роль была из запоминающихся. Как и роли «немецких жен» (Кравчуновская, Кемпер), тоскующих о родине, вспоминающих о страданиях Вертера и Гретхен... В финале музыка должна была славить «рождение громкого человека», который строит социализм вовсе не ради высокой производительности, а ради высочайшей идеи.

Максим Горький, в 1929 г. пробовавший связать Андрея Платонова с МХАТ 2-м на предмет инсценировки романа «Чевенгур», в начале тридцатых не брался рекомендовать театру его пьесу «Высокое напряжение» (хотя автору писал: «...с ее литературной, формальной стороны нахожу ее своеобразной, интересной и достойной сцены»). По времени написания «Высокое напряжение» Платонова и «Дело чести» Микитенко почти совпадают. Нет оснований ставить на одну доску две этих совершенно не сопоставимых пьесы на одну «производственную тему». Однако в драматургическом рисунке «Высокого напряжения» явно прослеживается «вертикаль», угаданная Нивинским, башня с металлической обрешеткой – только гибельная. Там человек-ударник висит с зажатой механизмом рукой, а его тело становится

проводником высокого напряжения, сгорая под эту самую «симфонию труда». У Платонова, который сам был «человеком техническим» и имел патенты на изобретения, – в пьесе совсем другая музыка; она играет в «нездешнем саду», для людей с выжженными глазами. Это уже не «поэтика подставных проблем», а сама проблема: судьбы нового человека с его утопическими чаяниями трудового рая. Но жить «безвредно и героически», как о том мечтает Почтальон – невольный виновник аварии на заводе, – невозможно.

Как бы ни стремился МХАТ 2-й к сценической форме, где могла бы существовать большая, эпическая концентрация пространства и времени через знаки присутствия технического прогресса (техническая оснащенность самой сцены была достаточной), такое стремление не могло не вступить в противоречие с основной темой этого театра – человека сознающего и обособленного.

В центре пьесы драматург ставил старого шахтера Гната Орду. Гнат уверен, что производственную задачу можно решать только так, как то привычно ему, знаменитому забойщику. Он таит обиду. Роль была отдана А.И.Чебану. «Кого бы ни играл этот актер, творчество которого чрезвычайно типично для Второго МХАТ, старого ли русского царя («Смерть Иоанна Грозного»), еврея-извозчика («Закат»), разбогатевшего крестьянина («Дело»), он, по существу, играет один и тот же образ... Это образ сильного человека, который не находит истинного применения своей силы в жизни» («Рабис», 1932, № 12, с. 6). Но Чебан в «Деле чести» не пытался искать глубин (которых тут и не было), ограничивался крепкой характерностью – огромные усы, шахтерская шляпа, грубый загар, тяжеловатые движения, руки, привыкшие к обушку. Между тем роль (как и вся драма) была автором построена по возникавшим правилам «производственного конфликта» – старый забойщик или старый инженер равно должны были убеждаться в своих ошибках и принимать правоту новаторов. Расцветить действие характерностью удавалось в спектакле одному Чебану, у других исполнителей материала не было. Иван Орда (М.М.Майоров) – «типичный резонер». Зануда (И.И.Лагутин) – «мечтатель из народа». Фигуры «прогульщиков» – образцово отрицательные. Передовик Штандаренко в исполнении А.Г.Вовси – «сердитый техник». Даже привычные к политической конъюнктуре критики отмечали полную неудачу спектакля.

С.Васильева

«Униженные и оскорбленные»

26 АПРЕЛЯ 1932 Г.

Имя Достоевского на театральной афише к началу 30-х гг. стало редкостью. В 1928 г. в планы Художественного 1-го еще включали возможность «Братьев Карамазовых», год спустя к этому названию не возвращались. По соседству с «Униженными и оскорбленными» можно было увидеть только спектакль «Дядюшкин сон» в МХАТ 1-м, выпущенный в декабре 1929-го. Задумали его еще весной 1926 г.: начатый В.Г.Сахновским как эксцентрическая комедия, он не задавался. Выпуск Немирович-Данченко повел «в темпе» – как бы учтя, что еще немного, и не пройдет Достоевский, даже и под видом «разоблачения психологии и быта» провинциального дворянства. Оценка, какую давал Ленин («архи-скверный Достоевский»), выражения, в каких Горький отчитывал МХТ за обращение к «Карамазовым» и «Бесам», равно были памятны театрам и советскому театральному начальству...

В том, как приступал к «Униженным и оскорбленным» Ю.В.Соболев, очевидна неустойчивость задач и средств инсценировщика.

Хотелось доказать право на обращение к Достоевскому, для чего вспоминали его начало и его каторгу. Сходство Ивана Петровича (героя-рассказчика в «Униженных») с автором романа усиливали. В первом варианте был пролог: «силуэтные очертания Семеновского плаца», эшафот, столбы, группа приговоренных – «как бы сквозь дымку». Предполагалась и сцена в конце, кольцующаяся с прологом, как бы предваряющая Семеновский плац. Иван Петрович перед товарищами говорит бурно: «Я слишком долго жил в мире униженных и оскорбленных... Я пришел к вам для того, чтобы напомнить великие слова: «Мы осудили на смерть существующий строй – пора приговор исполнить». И я предлагаю...» На многоточии вступали шумы, которые должны были завершать действие: «Стук в дверь. Тяжелые шаги. Бряцание шпор. Голубые мундиры жандармов». От пролога и эпилога отказались, но сохранилось сочиненное Соболевым свидание Ивана Петровича и «человека с пледом, члена революционной организации». Тот журил писателя-разночинца: «Кроме обманутых невест, осиротевших детей, оскорбленных отцов – есть в мире еще кое-что. Почему вы перестали бывать у Петрашевского?» Спрашивал: «Может быть, вы вообще решили с нами порвать? Что вам мешает быть с нами до конца?» Впрочем, готов был согласиться:

«Неплохо, что вы возитесь с разными обиженными людьми. Это, знаете, дает некоторую зарядку ненависти».

По социальному признаку упрощались персонажи. Утратила наивное порывистое благородство «богатая невеста» Катя, лишался отсветов Маслобоев, гаер и сыщик, «работающий по частным комиссиям». Критик напишет: «Артист Сушкевич создал замечательную фигуру, скрипучие, гнусавые интонации его Валковского дают законченную характеристику «негодяя» (ЛГ, 1932, 12 мая). Рядовой подлец с брюшком. Тот же критик сожалеет – упущены «наметки мефистофельского профиля». Эскиз Свидригайлова и Ставрогина, властные соблазны цинической мысли в князе из инсценировки не считывались. Зато было добавлено про его связи с III отделением, князь угрожал Ивану Петровичу доносами на «кружок».

Все эти действия Соболева оправдывались его желанием пусть с потерями, но провести на сцену текст Достоевского, драгоценный для актера. В своей монографии о Немировиче-Данченко (1918) он приводил суждения Н.-Д. на этот счет: «Образы Достоевского дают возможность актерам исчерпать их творческую силу до дна. Вникните в это: когда у актера есть материал исчерпать до дна свою фантазию, темперамент и отзвук своей души на крупные переживания и на большие запросы духа, то работа становится для него большой радостью».

К началу 1932 г. люди 2-го Художественного могли по такой радости истосковаться. Подряд прошли премьеры – «Двор», «Светите, звезды!», «Генеральная репетиция», «Нашествие Наполеона», «Дело чести» – каждую легко оправдать (необходимый шаг, полезно), но какие уж там возможности творческих сил, какие уж отзвуки души.

И еще один мотив подсказывал Соболеву герой его монографии. Немирович говорил: соприкасаясь с Достоевским, актеры вырастают как люди. «Достоевский врывается в их личную жизнь, направляя ее, помогая им осознать ее, углубить, расширить... Они уже стали после Достоевского иными, богаче духовно, духовно осложненнее и вместе с тем – духовно проще, облагороженнее, истинно человечнее».

Ставить «Униженных и оскорбленных» в начале советских тридцатых потому и было рискованно. Человечность и как тему творчества, и как личное свойство не поощряли.

Даже в момент, когда спектакль «Дело» уж и Демьян Бедный хвалил в рифму, некто Непримиримый писал: театр «подает сигнал сочувствия «задавленной человеческой душе» современности. Это совершенно ясно. Недаром режиссура настоятельно указывала, что, по ее мнению, острота и актуальность пьесы делает ее *необходимой* в репертуаре... Спектакль встает

в окружении *антипролетарских настроений*. Муромский – Чехов – тонкий апологет мещанской и мелкобуржуазной идеологии наших дней. Он пророк «униженных и оскорбленных», пророк деклассированных и реакционных слоев» (*Павлов В.А.* Пророк в маске. – НЗ, 1927, № 9).

Немудрено, если во МХАТ 2-м старались обезопасить постановку 1932 г. от таких упреков. Но по невычисляемой логике приливов и отливов, зажимов и послаблений в культурной политике СССР их премьера состоялась на третий день после роспуска РАПП – могло показаться, будто «перезимовали». Яркий и сильный молодой критик Ю.Юзовский написал с огорчением: «Соболев, Берсенев, Бирман, Чебан, Дурасова, Сушкевич, Гиацинтова, Кисляков, Дейкун, художник Тихомиров, весь театр в целом с какой-то настороженностью, бдительностью, щепетильностью вытравливали и выскабливали Достоевского» (ЛГ, 1932, 12 мая).

Стиль оформления подсказывался не столько текстом Достоевского, сколько бескрасочными гравюрами и литографиями середины XIX века. В фойе МХАТ 2-го они были размещены по стенам, заранее настраивая глаз. Даже в сцене «Во дворе Бубновой» не воспользовались резкостью, с какой у Достоевского внезапно вводится цвет: грязно-желтые стены, «багровая баба», зеленая шаль, красный детский гробик (вывеска похоронных дел мастера) – ничего этого не взяли.

М.Н.Тихомирову – штатному работнику постановочной части и хорошему технологу – поручалось обеспечить темп сменяющихся картин: комната у Ихменевых, бедный уют; улица в следующей сцене («Уход Наташи»), кофейня Миллера... Отбивки давались затемнениями. Инсценировщик и режиссеры усвоили уроки «Карамазовых»: действие членилось неравномерно, стыковывались эпизоды краткие, на считанные минуты, и длящиеся весьма долго, иногда в молчании. Так замедленно и долго без единого слова шла сцена в кофейне, где слышно приятное фортепиано Амальхен, где шуршат добрые читатели газет и где странен тощий как скелет старик с его псом- скелетом. Потом сцена очень короткая – перегородивший улицу излом забора, старик на деревянном приступке тротуара, его предсмертное «Душно!» и названный им адрес.

Четкость прочеканки фабулы, внятная связь событий станут «фирменным знаком» Берсенева-режиссера. Таинственность и авантюрность линий романа занимала его менее, чем прямые столкновения оскорбленных с оскорбителями. Мужскому складу его дарования сантимент природно не грозил, вкус у Берсенева был строгий.

В том, как А.И.Чебан играл старика Ихменева, которого разоряют и позорят, в его жажде дуэли с князем, в его бурлящей беспомощности угадывали



С.В.Гиацинтова – Нелли

рифму к «Делу». Одна из последних картин (в инсценировке двадцатая и Соболеву едва ли не целиком принадлежащая) эту рифму усиливала: Ихменев – Чебан, проигравший свое «дело», защищающий честь дочери, пробовал прорваться в то закрытое пространство, где вершили суд, – его не пускал швейцар, у него кровь бросалась в голову, жандарм подхватывал его, как в «Деле» подхватывали теряющего сознание Муромского – Михаила Чехова.

«След Михаила Чехова» в постановке Достоевского очевиден, хотя Чехов Достоевского ни в студии, ни в МХАТ 2-м не играл.

Михаил Чехов и Достоевский тема отдельная.

Решившись «показываться» Станиславскому, юноша читал ему Мармеладова (из «Преступления и наказания»). Но в МХТ Чехова займут лишь в «массовках» «Братьев Карамазовых», потом в «Николае Ставрогине» (сцена на паперти). В студии Чехов вместе с И.Лазаревым инсценировал рассказ Достоевского «Вечный муж», должен был играть там Трусоцкого – не состоялось (в феврале 1926 г. Чехов подпишет договор на съемки в той же роли – не состоялось). «Не состоялось» стоит как помета опять и опять: К.С. назначил Чехова на роль Фомы Опискина в «Селе Степанчикове», но роль перешла Москвину. В 1923 г. запротоколировали, что возьмутся за «Подростка» с Чеховым – «не состоялось».

«След Достоевского» можно рассмотреть в главной и опять же несостоявшейся работе Михаила Чехова: Дон Кихот, «рыцарь бедный», любимый герой автора «Идиота».

Так вот, Достоевского Чехов в своем театре не играл. Монолог Мармеладова, тот самый, который он показывал Станиславскому, входил лишь в его концертный репертуар.

Один из вывертов культурной политики: запретный для театра, Достоевский допущен на эстраде. Играть «Братьев Карамазовых» в Художественном театре нельзя, но в концертах Качалову можно читать «Кошмар Ивана», Москвину – «Надрыв в избе», «И на чистом воздухе». За его штабс-капитаном Мочалкой стояло «какое-то беспросветное отчаяние, придавившее не только этого человека». Есть сходство в описаниях с тем, как воздействовал в Мармеладове Чехов.

Выступал он со своим монологом, например, на вечере памяти Достоевского 4 декабря 1926 г. Скорее играл, чем читал, описывают его грим: «Этого лица с желтоватым отливом и мешками под глазами, багрового носа, жалкой бороденки, клочковатой растительности на щеках, этой головы со встрепанными седыми волосами (голова Лира, игрою судьбы брошенная на Сенную) забыть невозможно» (МЧ, т. 2, с. 500).

14 ноября 1927 г. ради Павла Орленева (великий актер продолжал играть в провинции Раскольникова) в Москве на сцене Экспериментального театра силами лучших московских артистов был собран спектакль «Преступление и наказание». Мармеладова взял Чехов. «Деклассированный человек», опустившийся и срама не скрывающий, выламывался и выворачивал душу наизнанку, нуждался в слушателе неистово, обретал «решительность вдохновения», говоря о Страшном суде, где пожалеют «пьяненьких и слабеньких».

Лучшее описание Чехова – Мармеладова принадлежит тому же Юрию Соболеву (см. КН, 1926, № 17).

Пронзительный дар сострадания был завещан Первой студии Сулержицким. Того мучило видение мира – воспитательного дома, где подкидыши плачут и мрут в мокрых пеленках. Мучила реальность: в самом деле плачут, в самом деле мерзнут, в самом деле мрут, и ты ничего не можешь изменить. Чтобы изменить, у меня слишком мало любви – терзал себя Сулер.

Неспособность примириться с чужим страданием, которому не можешь помочь, неспособность ощущать страдание чужим, неспособность отречься от жалости, как бы тебе ни толковали про чью-то социальную, историческую или личную вину, – Художественному 2-му нужно было что-то делать с этой наследственной неспособностью в обстоятельствах советских 30-х гг.

Ведь можно было и отказаться от некстати завещанного перед семнадцатым годом.

Постановка «Униженных и оскорбленных» – кроме всего прочего – была актом самосохранения, «отказом отказаться».

В работе приняли участие едва ли не все коренные люди Первой студии, к началу 30-х гг. остававшиеся в театре. Можно заглянуть в афишки: семью

Ихменевых из романа, отца и мать играли А.И.Чебан и А.И.Попова, Наташу – М.А.Дурасова, Нелли – С.В.Гиацинтова, князя Валковского – Б.М.Сушкевич, Бубнову, хозяйку «заведения» – Л.И.Дейкун, купчика Сизобрюхова – В.А.Попов: почти все они, как и сорежиссер «Униженных» С.Г.Бирман, играли в «Гибели «Надежды», с которой студия начинала свои спектакли.

На первый план выдвинулась роль Нелли. Ее играла Гиацинтова. Она имела право обмолвиться в рассказе об «Униженных и оскорбленных» – «мой спектакль». Она строила роль на «отказе отказаться от себя самой», на действенном напряжении в таком отказе.

Москвин, читая в концерте «Надрыв на чистом воздухе», произносил почти со страхом: «В маленьком существе, а великий гнев!» То, что нашла в «Униженных и оскорбленных» Гиацинтова, было тому сродни. Она прикасалась здесь к трагическому.

Таинственность, которую приглушили в фабуле, жила в этой девочке, в ее настороженности при появлении в низкой, почти пустой комнате. Она молчала. Едва шевелилась, или, напротив, двигалась неожиданно резко («подстреленность движений», – заметил Юзовский). Переводила взгляд, всматривалась. Нельзя было понять, чего она боится, и боится ли. Это пугало.

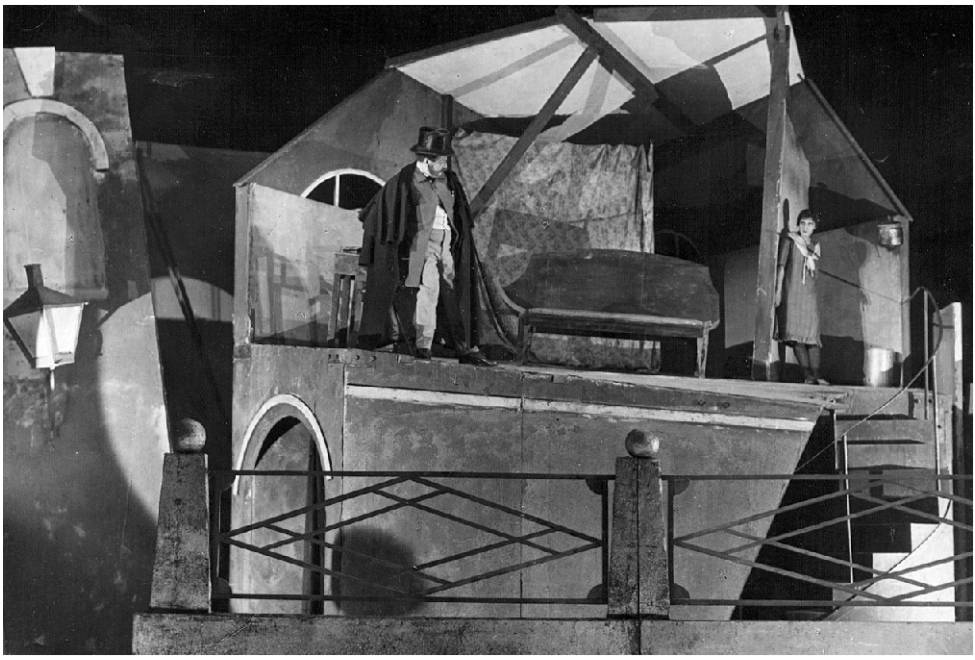
В сценах на Шестой линии (дом Бубновой) страшно было таящееся в сжавшейся девочке *знание*. Гиацинтова, вспоминая «свой спектакль», так – курсивом – выделит слово. Из того, что свалилось на девочку – сиротство, нищета, обиды, – знание всего тяжелее. Мир ей понятен, как понятна бушующая багровая баба (Бубнова – одна из лучших ролей Дейкун), черная брань, побои и кисейное платьице, в которое переоденут к вечеру.

Актриса вникла, почему эта девочка молчит. Нашла в роли особый тип действенных задач «на отрицание»: не проронить ни слова; не дать себя разгадать; не принять чужих правил, не уступить; не поклониться; не смириться, не растратить «великого гнева». Нашла взрывной контраст молчания-сопротивления – с огромным монологом, который становился заключением спектакля.

Одной из самых главных задач Нелли – Гиацинтовой в ее молчании было – «не простить». Задача в монологе – показать въяве: нельзя не прощать. Надо простить.

В журнале «Советский театр» (№ 7/8 за 1932 г.) В.М.Млечин выносил приговор: «Центральная идея романа – идея христианского прощения», и спектакль несет именно эту идею. – И да, и нет.

Нелли – Гиацинтова умирала от разрыва сердца, падала, сломавшись (мизансцену нашли с Мейерхольдом – соседом по лестнице, предложившим по-



Сцена «Встреча Нелли с князем». Б.М.Сушкевич – князь Валковский, С.В.Гиацинтова – Нелли

репетировать ночью, на площадке). Финал таил накаленность. В конечной интонации спектакля (если можно так выразиться) было что-то от того, как отвечает Алеша Карамазов на вопрос Ивана, как быть с генералом, затравившим мальчика собаками. «Расстрелять!»

Мир, в котором погибает дитя (Гиацинтова играла не подростка, но девочку, оттого и ужасало постигшее ее *знание*), – чего этот мир заслуживает? Какое ему оправдание? Нет ему оправдания.

Вокруг спектакля «Униженные и оскорбленные» к весне 1932 г. возникало широкое русское поле отзвуков. В афише обозначили «ответственного руководителя постановки» (И.Н.Берсенев), так с почина Станиславского подписывали работы, которые заведомо предстояло отбивать. Но обошлось.

Спектакль играли с успехом – в сезоне 1932/33 г. чаще, чем «Униженные», шел только «Чудак», на следующий год «Униженные» обогнали даже великолепную «Двенадцатую ночь» (та прошла 51 раз, «Униженные» – 59).

Гиацинтовой писали, что на спектакле «много плакали, и это очень хорошо. Нашему зрителю *надо, необходимо* поплакать...» (Гиацинтова, с. 302).

И.Соловьева

«Неблагодарная роль»

7 ИЮНЯ 1932 Г.

После «Евграфа, искателя приключений» отношения драматурга и 2-го Художественного были прерваны на пять лет. Свою следующую пьесу – мелодраму на современном советском материале «Человек с портфелем» – Файко отдал в Театр революции, в руки перешедшему туда Алексею Дикому. В пору, когда «оппозиция» конфликтовала с Михаилом Чеховым, драматург группу Дикого поддерживал и после ее ухода остался своим предпочтениям верен. «Человек с портфелем» в Театре революции стал одним из самых ярких событий сезона 1927/28 г. Затем на несколько лет затянулась пауза, Файко пьес не выпускал.

В мемуарах Гиацинтовой постановка «Неблагодарной роли» названа очередной и не очень удачной попыткой МХАТ 2-го пополнить репертуар советской пьесой (см. с. 308). Но комедия Файко сама по себе для такого назначения не годилась. Правда, за основу взято положение, охотно использовавшееся в советском искусстве с конца 20-х: иностранец в Стране Советов, комические приключения по ходу знакомства и пафосные итоги. Немецкая журналистка-буржуазка Дорина Вейсс хочет собрать материалы для книги очерков о Стране Советов. Комсомолец из дальнего Тургача, монтер Костя везет ее к себе на родину, почитая ее членом героической Германской компартии. Множество квипрокво. Намечающаяся взаимная влюбленность.

По лекалам сюжета, иностранец мог так же оказаться шпионом, как и честным интеллигентом, которого покоряет величие наших строек. Файко не дает ни разоблачения иностранки, ни ее прозрения. Он предается ритму игры, то ускоряющемуся, то медленному. Приключения, заводящие Дорину в КПЗ тургачской милиции (она совершает оттуда побег по всем правилам приключенческого жанра). Все кончается отъездом Дорины восвояси. Проводы. Гудки. Пароход отчаливает. Костя грозит кулаком Зам. автора, злясь на неправильный конец.

Файко, как пишет о нем Б.В.Алперс, вообще приверженный романтическим жанрам, здесь пользуется формой «лирической драмы романтиков с экспрессионистским налетом» (*см. Файко Алексей.* Пьесы. М., 1935, с. 18). «Файко как бы воскрешает традиционного «Автора» романтической комедии». Роль эта нашла исполнителя в В.А.Подгорном, свободу общения с публикой принесшего из опыта «Кривого зеркала» и «Летучей мыши». Зам.



5-я картина. С.В.Гиацинтова – Катеринка, Н.Н.Бромлей – Дорина, В.А.Подгорный – Зам. автора

автора не покидает подмостков, то и дело встревает в диалоги, нарушает сценическую иллюзию (просит дирижера дать «небольшой аккомпанемент»), не может помешать планам Дорины. Отсылки к Тику и Блоку близки пародии: Зам. автора от автора пьесы отмежевывается, у него повадки и страхи члена групкома драматургов.

Слушавший читку на труппе А.Н.Глумов пишет, что комедия произвела хорошее впечатление. Но дальнейший ход работы был без радости. «Репетиции протекали в обстановке весьма нездоровой: «головка» театра была недовольна исполнением Бромлей, возникло предложение ее заменить» (Глумов, с. 251). Н.Н.Бромлей играла Дорину. Ставивший пьесу Б.М.Сушкевич на то, чтобы снять ее с роли, не шел.

Не улучшало атмосферы репетиций сотрудничество с художником. Пригласили из Ленинграда Валентину Ходасевич – приглашение могло подсказываться ее репутацией мастера декораций легких, театрально-условных, иронических. Но в «Неблагодарной роли» оказались выстроены массивные, с сильно увеличенными масштабами интерьеры («словно вырезанные из дерева»), грандиозной («похожей на американскую тюрьму») стала КПЗ. На сцене стояли высоченные деревья (рецензенты пишут – настоящие, натуральные).

Ходасевич была в контакте с Сушкевичем и Бромлей после их общей работы («Архангел Михаил») – очевидно, она шла от общего режиссерского решения. В манере исполнителей отмечали ту же укрупненность, подчеркнутую рельефность, резкость «углов». За эту угловатость хвалили Бирман (она играла московскую даму Баклину-Кронеман – пожилая щебетунья-стоматолог вилась вокруг приезжей, сладостно ощущала себя европеянкой). Одобрили Подгорного. Другие актеры комплиментов не получили.

По характеру своего лиричного и умного комедийного дарования ближе иных к природе пьесы Файко должен бы оказаться А.М.Азарин (он играл монтера Костю). Но о спектакле писали с сожалением, что тонкая комедийность «Неблагодарной роли» из него ушла (Б.Алперс. – СИ, 1932, 27 октября).

Гиацинтова, игравшая в Тургачских эпизодах комсомолку Катеринку, признается, что о спектакле вряд ли сохранилась бы память, если бы не одно обстоятельство. «Неблагодарная роль» стала последней режиссерской работой Сушкевича в родном театре, который ему, Сушкевичу, остался многим обязан.

В сущности, Сушкевич к концу 20-х гг. был во МХАТе 2-м единственным высокопрофессиональным режиссером. Он был выучеником и товарищем Вахтангова (как режиссер участвовал в «Эрике»). Только в соседстве с такими могучими фигурами, как работавшие в ту пору Станиславский, Немирович-Данченко, Мейерхольд, Таиров, Дикий, Алексей Попов, его талант мог казаться не таким уж самобытным и сильным. Не кто иной, а Сушкевич поставил спектакли, наиболее значимые в афише МХАТ 2-го, начиная со «Сверчка на печи» и включая «Дело», «Закат», «Петра I». Он же поставил спектакли самые долговечные и посещаемые (например, «В 1825 году»). Он

тоньше многих понимал опасности «пережитков студийности». Его стараниями во 2-м Художественном оформителей «своих», домашних начали подпирать мастера с индивидуальностями мощными (в постановках Сушкевича, назовем по хронологии, участвовали С.В.Чехонин, Н.П.Акимов, Н.А.Андреев, М.З.Левин, И.И.Нивинский, В.В.Дмитриев. Особенно важен был возобновленный и предполагавший продление союз с Нивинским. Сушкевич нащупывал и закрепление союзов литературных – с Алексеем Толстым, с тем же Файко).

К началу 30-х гг. обозначилось, что в театре остаются двое имеющих данные претендовать на лидерство. Как организатор преимущества имел Берсенев. По режиссерскому опыту преимущества имел Сушкевич (Берсенев начинал, помогая Сушкевичу в его постановке «В 1825 году»).

Рядом с Сушкевичем была Н.Н.Бромлей, она полагала, что Берсенев ее мужа теснит. Меж тем Сушкевичу предложили принять руководство б. Александринским театром.

В пору работы над «Неблагодарной ролью» переезд в Ленинград еще не решился. И вряд ли эту постановку Сушкевич мог задумывать как прощальный бенефис. Его режиссерские достоинства – способность поверить в интерпретируемый материал, серьезность мыслей, углубленность, прирожденная крупность и вескость – лучше раскрывались на другом материале. Пожалуй, для него сугубо «производственные» и однозначно советские пьесы И.Микитенко были выигрышней, чем «Неблагодарная роль», с капризами ее игровых подступов к Тургачу, к тамошним энтузиастам социалистического строительства.

Уходу Сушкевича из МХАТ 2-го посвящены страницы в мемуарах Гиацинтовой. Гиацинтова снимает вопрос, в какой мере разрыв Сушкевича с театром произошел из-за творческих разногласий. Она вводит вопрос иной. Всматривается, как творческий процесс зависит от характеров людей, от их проявлений, от правил (не общих, но именно личных), от меры честолюбия, от пределов, на которые посягает оно, это честолюбие. Как важен «могучий фактор влияния» – в дружбах, в сценическом партнерстве, в браке. Как все это входит в психологию театрального дела.

Умнейшая, держащаяся фактов деликатная попытка анализировать новый (после расставания с «оппозицией») драматичный момент истории МХАТ 2-го итожится коротенькой констатацией: «Сушкевич, уйдя из театра, конечно, оставил “дырку”» (см. Гиацинтова, с. 314-316).

К.Р.

«Земля и небо»

7 НОЯБРЯ 1932 Г.

Спектакль подошел к назначенному сроку день в день. Что удалось, то удалось.

Пьесу еще осенью 1931 г. получили от журналистов, работавших под общим псевдонимом «братья Тур» (Тур – по началь

ным буквам фамилий Леонида Тубельского и Петра Рыжея, которые начали совсем юношами, двадцати и семнадцати лет, в киевском «Молодом пролетарии»). Они имели недурную репутацию как фельетонисты ленинградской «Смены», печатались и в «Известиях». Сложили два сборника, к одному предисловие дал авторитетнейший Михаил Кольцов (Бомбы и бонбоньерки. Л., 1929). Первые опыты для театра проделали, расширяя круг соавторства («Нефть» и «Утопия», обе с Я.Л.Горевым и А.П.Штейном);

«Нефть» поставили в Акдраме (режиссер Л.С.Вивьен), «Утопию» – в БДТ, обе постановки – 1930 г. Их следующей пьесой, «Земля и небо», в Ленинграде воспользовался пропагандировавший советскую драматургию Красный театр. В Москве авторы ее предложили МХАТ 2-му.

МХАТ 2-й в пьесе «к дате» был крайне заинтересован. Бывшие первостудийцы имели пример своих товарищей: воспитанниками Второй студии материя гражданской войны была освоена в «Днях Турбиных», в «Бронепоезде», в «Блокаде», и только что они сыграли «Нашу молодость». Театр, выросший из Третьей студии, имея за плечами «Виринею», «Барсуков», «Разлом», к 15-й годовщине приурочит «Егора Булычова» (спектакль великий безотносительно к дате). Малый театр, стоящий на площади визави, хотя ни «Любовь Яровая», ни «Огненный мост» еще не сошли с афиши, сверх того ставит инсценировку «Разгрома» А.Фадеева и драму И.Прута «Мстислав Удалой». Даже Камерный театр, навсегда заподозренный в буржуазном эстетизме, к 1932 г. после «Патетической сонаты» Н.Кулиша (распад, взрыв быта и душ в революционную пору) поставил поэтическую драму Леонида Первомайского «Неизвестные солдаты» – о юных героях гражданской войны. МХАТ 2-й выглядел белой вороной. Выглядеть так даже после роспуска РАПП все-таки не стоило бы.

За пьесу к дате взялся И.Н.Берсенев; он как режиссер имел отрицательный опыт с «монтажным» спектаклем на историческом материале («Генеральная репетиция»). Так что ему теперь предпочтительней была пьеса

крепко собранная, со сквозными персонажами, с четким фабульным развитием. Сочинение Туров выглядело именно таким.

При встрече с пьесой «вскрылись недостатки текста, словесного оформления» (то есть видели, что написана пьеса скверно), как могли, поправляли. Работал с авторами В.А.Подгорный, актер острый, человек умный и «литературный». Он получил главную роль в пьесе – академика-астронома Беклемишева. Подгорный же держал связь с учеными из Пулковской обсерватории. Действие пьесы происходит там, под куполом ее круглого зала. Ремарка гласила: «Весь купол может вращаться действием электрического привода»; щиты, из которых составлен потолок, раздвигаются – видно звездное небо. 12 августа 1932 г. заключили соглашение с ленинградцем М.З.Левиным – этот мастер первой величины до того работал как художник в МХАТ 2-м над «Закатом».

Астроном в шубе с бобровым воротником, в бобровой шапке, в высоких ботиках смотрит в трубу огромного прибора, похожего на артиллерийское орудие. Слышится пушечная пальба – астроном досадует: «Ведь могут попасть и сюда... ну, и разбить рефрактор». «В дверях фигура огромного, высокого, здоровенного человека в папахе с красной звездой. Он в худой рваной овчине, подпоясанный пулеметной лентой. В руке у него маузер, другая рука на перевязи, залитой запекшейся кровью». Вошедший кричит кому-то: «Расседлывай коней!.. пулеметы на вышку!»

Из обсерватории, куда вошел отряд чекистов, кто-то подавал сигналы разъездам Юденича. Когда МХАТ 2-й выпустит спектакль, при опросе зрителей наборщик из типографии «Правды» А.Одинцов удивится, почему «вредитель» не разоблачен (СИ, 1932, 21 декабря).

Братья Тур потом специализируются в жанре детектива (добавив к своему содружеству следователя Генеральной прокуратуры Л.Р.Шейнина, их пьеса «Очная ставка» про борьбу НКВД со шпионами в 1937 г. будет первенствовать по сборам). Но в «Земле и небе» детективный ход «зависал». Туманилась фигура фон Дризена, который в первой картине подавал сигналы белым, а в новые времена невнятно вел себя в деле с чертежами Беклемишева (с одной стороны – провоцировал их передачу за рубеж, с другой – сообщал кому следует). На первый план выступал идейно-производственный вопрос; сможет ли Оптический завод им. ОГПУ выполнить зараз и заказ армии на полевые бинокли для пограничников, и заказ астрономов, которые без нового мощного телескопа не смогут увидеть таинственное небесное тело. Академик Беклемишев полжизни готовился к дням, которые предсказывает «письмо Ригондуса», – послание из XVIII века от астронома, который вычислил прохождение этого тела с регулярностью ровно раз в 180 лет.

Иллюстрацию гражданской войны сменяли иллюстрации культурного роста победившего народа. В первой картине конник Никита вешал портянки сушиться на телескоп и ненароком опрокидывал чернильницу на рабочем столе хозяина обсерватории («Мои чертежи! Не троньте мои чертежи!» – крик-цитата должен был смешить публику). Во второй картине декорация и начальная мизансцена точка в точку повторяли начало картины первой. Неизменность мизансцены подчеркивала: вот как изменились люди. В.В.Готовцев перегримировывался: молодой конник пошел в науку и готовится исследовать небесные глубины.

По известным лекалам обрабатывается тема интеллигенции, казалось бы, уже отдежурившая в советских пьесах. Утверждается союз ученых и строителей социализма («ведь без наших звездных координат для землемерных работ ударные стройки как слепые»).

Госбюджет не предусмотрел покупок за границей – требуемое по чертежам Беклемишева берется изготовить Оптический завод им. ОГПУ (Цейс, которому разобидевшийся Беклемишев эти чертежи чуть было не отправил, сделать требуемое не смог бы. Цейс письмом уведомляет: у них кризис).

Предупреждающий мотив: сомнения ученого и его нетерпеливость того гляди послужат врагам. Психологические осложнения: «Тайком за границу... Цейсу поклоны бить... сукин сын... А мы-то с ним носились как...» Чертежи отцу изготовляла Валя, она замужем за тем начальником отряда чекистов Утюговым, который в первой картине наводил порядок в Пулкове, он же – директор Завода им. ОГПУ. Перспектива драмы в семье. Но, по счастью, Беклемишев вовсе не переслал чертежей. Так могло бы случиться, но не случилось.

Недоразумение там, где предполагают драму, входит в технику комедиографов ранних тридцатых – братья Тур берут этот прием, как берут почти все общие места ранних тридцатых. Общие мотивы вводятся без промедления и без промедления разрешаются. Выводятся одна за другой забавные фигуры. Вводятся фразы, рассчитанные на смех в зале: «Не можем мы столько валюты тратить на звезду накануне уборочной кампании», «У меня ваш Сириус на хозрасчете. У меня лимит», «Дура вы, Прасковья Михайловна, первой величины!» Служащий говорит, что его бросили на звезды.

Стремились сыграть, «как написано». Пьеса была премирована на Всесоюзном октябрьском конкурсе пьес 1932 г. Имела резюме Главреперткома: «Хорошая пьеса. Авторы сумели показать все значение науки для соцстроительства» (РГАЛИ, 656.1.2870). Пьеса вызывала симпатии прессы: авторы были из их среды. Редкость в тогдашней практике: дали репортаж с репетиций с фотографией макета. Все готовят для публичного успеха.



В.В.Готовцев – Никита Ершов

После первого представления в ленинградской газете радуются за земляков: «Премьера прошла с исключительным успехом. В конце спектакля занавес был поднят 11 раз. Авторам пьесы и спектакля и актерам была устроена бурная, долго непрекращавшаяся овация» («Красная газета», веч. вып., 1932, 7 ноября).

Возможно, были и овации. Но в «Вечерней Москве» 11 ноября идет жесткая и умная рецензия А.П.Мацкина «Под знаком фельетона». Никаких ком-

плиментов, полагающихся за тематику. Не столько укоризна, сколько констатация: «Все анекдотично и условно». «Земля и небо» – сумма задуманных острот и комедийных положений. ... Несущественно, кто произносит очередную остроту – академик Беклемишев или швейцар Назар. Важно, что острота произнесена». Персонажи «появляются и откланиваются».

Старый большевик А.А.Сольц пишет: все проблемы в пьесе ставятся правильно, но «большого искусства, большого творчества в ней мало» (ЛГ, 1932, 25 ноября). Та же «Лит. газета» поместит 20 ноября статью Ю.Юзовского «О чем думать под холодными туровскими звездами». Мало им, что проблемы ставятся правильно, подай им мастерства и мыслей.

Одна из задач историка советских времен – понять ритм (аритмию) сжатий и разжатий в культурной политике, как и на какие сроки почему-то становится лучше. Почему можно поклониться мастерству и мысли художника. Юзовский пишет о декорациях Левина: «Есть в оформлении замысел: какой-то средневековый, фаустовский дух в нем, оторванность от земли. Конструкция, для которой можно бы написать самостоятельную пьесу. Что касается «Неба и земли», остается выразить удивление, что эта пьеса получила премию на Всесоюзном конкурсе октябрьских пьес».

В.М.Млечин в «Рабочей Москве» (1932, 20 ноября) сочувствовал и В.В.Готовцеву, и Б.М.Афонину (тот играет Утюгова): «У актеров тут нет опоры на текст». Не все может искупить «фельетонная бойкость».

Кажется, одобрительный отзыв о постановке «Земли и неба» был только в журнале «Рабис» (№31/32). Садко (В.И.Блюм) один порадовался на «бодрый, как-то мобилизующий светлый лиризм». «Очень приятный, веселый и такой уместный в юбилейные, радостные дни празднования 15-й годовщины пролетарской революции спектакль». Общее же отношение к премьере Туров было таким, что актеры-коллеги, когда их интервьюировали, старались быть помягче: «“Земля и небо” выше уровня добросовестного среднего спектакля не поднимается» (О.Басов. – СИ, 1932, 21 декабря).

«Двумя новыми спектаклями театр закончит свою работу в четвертом, завершающем году пятилетки», – слова звучали бодро (Г.Г.Александров. – «Известия», 1932, 7 сентября). Но выпущенные одна за другой премьеры обе были признаны неудачами.

«Четвертый, завершающий год пятилетки» МХАТ 2-й дожил смутно. Следующий год станет в истории здешней сцены одним из самых тревожных, итоги его будут неожиданными.

И.Соловьева

«Не все коту масленица»

30 ДЕКАБРЯ 1932 Г.

М.Чехов на заседании правления 9 марта 1926 г. предлагал включить в репертуар «Волков и овец» (см. КС, № 13883, л. 55). Ставить хотел Л.А.Волков: сперва шла речь об его сорежиссерстве с Гиацинтовой, потом эта идея отпала. Волкову не верилось, что дадут осуществить его намерения. Так и случилось: именно на «Волках и овцах» схлестнулись и затянулись узлом противоречия двух групп; на худсовете МХАТ 2-го 28 декабря 1926 г. открылось, как огрубели и политизировались формы столкновения. Спектакль не состоялся.

Чехов рассуждал о художественном взрыве, который возможен в работе над классикой (примеры для него: «Ревизор» Мейерхольда и «Горячее сердце» Станиславского. – См. МЧ, т. 2, с. 95). К взрыву готовил себя Вахтангов («О, как можно ставить Островского, Гоголя, Чехова! У меня сейчас порыв встать и бежать, сказать о том, что у меня народилось». – Вахтангов, с. 335). Чехова в подобное состояние Островский, не приводил. Дикий, казалось бы, для Островского созданный, впервые поставил его в 1943 г. («Горячее сердце» в Казани). Так уж случилось. Художники их поколения – после взрывов «Леса» и «Горячего сердца» – от Островского отступили.

Да и Станиславский «Таланты и поклонники» в МХАТ 1-м поставит без взрыва. Его начатые с декабря 1932 г. занятия оживлялись педагогическими задачами: заботами о ритме, одолением штампов МХТ. Таково поветрие. Скромность и педагогичность – общая черта обращений к Островскому с начала 30-х гг. Л.И.Дейкун готовит к выпуску свою премьеру «Не все коту масленица» как раз в эту пору (декабрь 1932 г.), и ее постановка в этом смысле – образцовая.

Дейкун была прирожденным педагогом, если считать, что педагога делают благожелательность, терпение, самодисциплина и способность дисциплинировать. Она успешно готовила «вводы» (эту работу ей поручали с 1922 г.). Как режиссер, ставящий под спектаклем подпись, начала с пьесы, неблизкой ее природе («Дочь Иорио» Д'Аннунцио, общая работа с Н.Н.Бромлей). В комедийных и житейских «Бабах» по Гольдони Дейкун, режиссируя вместе с Бирман и Гиацинтовой, была больше в своей тарелке. До того взяла на себя «спектакль для молодых кадров» – в сезоне 1925/26 г.

вышел «Девичий переполох». Спектакль по давнишней, в свое время заигранной костюмной комедии В.А.Крылова, в основной репертуар не включался, но дал работу томившимся без ролей. Его играли «на выездах».

В газетах проходили информации, что МХАТ 2-й в сезоне 1932/33 г. поставит «Последнюю жертву», однако сыграли «Не все коту масленица».

Выбор был оправдан по многим мотивам. Начать с того, что этой комедии очень давно в Москве не играли (в Малом театре в последний раз – 22 октября 1886 г.; у Корша ставили в 1894-м). То есть и классика, и новинка.

Недорога постановка, если только не соблазниться рассказами ключницы Феоны, как ее хозяин, богач Ахов пугается в лабиринте своего фантастического жилья, выбраться не может, орет, надо спасать. Актер Г.А.Палин, который предложил себя художником (его проба в этом качестве в МХАТ 2-м) ничем не соблазнился, вполне справился.

Хорош материал ролей, позволяющий без риска провала дать работу и молодежи, и кому-то из мало занятых старших.

Роли разошлись в основном между актерами, недавно пришедшими в МХАТ 2-й из Цететиса (Дейкун была в числе преподавателей этого Техникума театрального искусства). Старика-купца Ахова играл Ю.Ю.Коршун (ему было 25 лет, Цететис он кончил в 1929-м, в труппе был с 1930-го). Из того же выпуска Цететиса была А.И.Исаева, исполнительница роли Агнии. Дурынду-кухарку Маланью играла «кандидатка в труппу» Е.Я.Ванчугова, окончившая Цететис в 1930-м. Дарью Федосеевну Круглову отдали К.Л.Розановой, прослужившей до того в вокальной части театра и во вспомсоставе. Ключницу Феону играла Н.П.Шиловцева, состоявшая в МХАТ 2-м с его открытия сотрудницей. Ипполита получил Г.А.Палин – он служил второй сезон, перешел из Театра им. МОСПС.

Если верить брошюре, которую МХАТ 2-й выпустил к гастролям (Харьков, Киев, Одесса, 1934), «в пьесе Островского театр раскрывал ее социальную тему. Тему власти денег. ... Ахов – представитель того азиатского капитализма, о котором говорил Ленин, а Ипполит – это уже вполне современный – для той эпохи – деятель биржи, банков. Ипполит – представитель оформляющейся силы торгово-промышленного капитала». Брошюра заверяет: «Финальная сцена построена так, что дает намек на будущее действующих в пьесе лиц. Ахов будет в конце побежден. Ипполит вырастет в крупного дельца и превратится в непреклонного повелителя и господина семейства Кругловых».

Фотографии не очень подтверждают это словесное описание: взъерошенный Ипполит в общей мизансцене машет руками, худющий, славный. И в комедии на такое будущее никакого намека. Не переписывали же текст



3-е действие. Ю.Ю.Коршун – Ахов, Г.А.Палин – Ипполит

наизнанку. А кроме текста есть еще и ритм (Михаил Чехов говорил о повелительности и убедительности ритма именно на примере пьес Островского. – См. МЧ, т. 2, с. 76). Подвижный, усмешливый ритм этой комедии с тем, что сулит брошюра, никак не свяжешь. Комедия оживленная и никуда не спешащая. Дивные диалоги.

Островский пояснял свое сочинение: «Имея постом свободное время, я нарочно взял немудреный сюжет, чтобы, не стесняясь сложностию задачи, заняться любезной для всякого художника работой: отделкой внешности, по возможности до той степени, которая называется оконченностию». В другом письме он говорит: «Это скорее этюд, чем пиэса, в ней нет никаких сценических эффектов; эта вещь писана для знатоков...» Вещь, над которой театру стоит поработать, учась тщательности.

Жесткость, грубость, навязывание пьесе своего вопреки ей – это плохо вяжется с тем, что известно о Дейкун. Внимательный к ней с ее первых шагов, П.А.Марков писал о лирике материнства, которая сквозила в ее ролях, о женственности и мягкости как ее постоянных свойствах. Как педагог она всегда учила держаться внутреннего тока текста. Даже там, где

Дейкун давала штрих острый, краски сгущенные (старуха в спектакле «Двор», Бубнова в «Униженных и оскорбленных»), это шло не от нажима на «социальное». Что могло с ней случиться, если она вправду так – как описано в упомянутой брошюре – обошлась с «Котом...». В ее мемуарной рукописи «Незабываемое» рассказ до поздних лет МХАТ 2-го не доходит. Как на самом деле звучал спектакль, как понимал Островского режиссер, из первых рук не узнаешь.

Если предположить, что в комедии Островского увлекал мотив достоинства жизни-быта, на которую, как ни напирай, а она не поддается, – мотив сопротивления без бунта, органичного и радостного (эти мотивы у Островского развиты играючи) – предположению нет опоры в документах. Хотя во МХАТ 2-м в его тяжелые сезоны существовали примерно так, как у Островского существует Круглова с дочкой Агничкой в собственном домике насупротив логовища-дворца-лабиринта, хозяин которого ходит к ним в гости. Лидия Ивановна по типажу, по происхождению, по бодрости, простоте и терпеливости натуры – родня симпатичной Дарье Федосеевне.

Скорее всего у режиссера не было каких-либо задач вне интересов скромных профессионалов – участников работы. Спектакль не изменил их положения, никого не прославил, но в репертуаре додержался до конца театра. Играли его, как правило, на утренниках. Расчет был на простодушную публику (в протоколе спектаклей зафиксировали: «Аплодисменты на второй выбег собаки (выход Ахова, 1-й акт»). В первый сезон сборы были стопроцентные. Потом пошатнулись. Присутствие в репертуаре этой постановки позволяло щадить усталого «Сверчка на печи», не гонять его по утренникам. Диккенса в последние годы жизни театра все чаще давали как спектакль вечерний, и он в этом качестве собирал зрителей куда надежней (РГАЛИ, 1990.1.552).

Все до одного исполнители спектакля «Не все коту масленица» – верные люди – оставались в театре до его ликвидации.

И.Соловьева

«Суд»

18 АПРЕЛЯ 1933 Г.

Под конец декабря 1929 г. в МХАТ 1-м слушали установочный доклад. Было запротоколировано: «Следует признать, что репертуар настоящего сезона в своей совокупности плохо звучит в современной обстановке. Коренные сдвиги, происшедшие в стране за истекший год, требуют от театра обновления тематики». Обновление указывали попунктно. Ряд актуальнейших современных тем: коллективизация в деревне, колхозное строительство, индустриальная реконструкция, вопросы нового быта, антирелигиозный поход, интернациональная революционная борьба.

Список был практически общий для театров Страны Советов.

В МХАТ 2-м с 1930 г. премьеры на современном материале выходили в том порядке по темам, в каком предлагал список. «Двор» (май 1930 г.) – советское строительство в деревне. «Светите, звезды!» (ноябрь 1930 г.) – подготовка пролетарских кадров. «Дело чести» (январь 1932 г.) – подъем производительности шахт. В сезоне 1932/33 г. постановка «Земли и неба» выполнила заказ двойной: спектакль «к дате» – к 15-летию революции (первый акт – гражданская война, бои с Юденичем, отряд чекистов в Пулковской обсерватории; продолжение – «в наши дни»: большевики как спасители науки, новые отношения астрономов и рабочих, новые отношения отцов и детей).

«Суд» отдавал долг МХАТ 2-го по двум последним из затребованных тем: борьба трудящихся в странах капитала и «антирелигиозный поход» (мать двоих рабочих-коммунистов исступленно верующая, патер побуждает ее в суде добиваться казни сына).

МХАТ 2-й относился к «Суду» как нельзя серьезней. Из всех пьес на затребованные по списку темы, ни одна не имела такого сильного состава: Чебан – старый социал-демократ, рабочий Клаус Маурер; Дурасова – его дочь Берта, жена коммуниста Рудольфа Кетвига; Бирман – фанатичка фрау Кетвиг; Берсенев – редактор Зольдтке; Азарин – безногий инвалид войны Карл. В ролях второго и третьего плана актеры «первого призыва»: А.И.Бла- гонравов – слепой отец рабочего семейства Кетвиг; М.А.Скрябина – младшая дочь Маурера; С.В.Попов – боевито настроенный безработный Франц; А.И.Попова – злющая от усталости прачка Вебер; И.П.Новский – патер;

Е.В.Измайлова – жена безработного Лизхен (ту же роль играла и В.Г.Орлова). И т.д.

Драматург тоже относился к работе более чем серьезно. К тому побуждала не только политически ответственная тема (Киршон такие темы всегда предпочитал) – было тут и еще кое-что.

В статье для сборника, вышедшего к ленинградской премьере (1933), Киршон писал: «Пьеса «Суд» задумана мною задолго до поездки за границу. Однако окончательно она оформилась во время моего пребывания в Германии и во Франции. Только там я понял, что написать пьесу, не познакомившись на месте с политическими условиями, жизнью и бытом западных рабочих, интеллигенции, капиталистов, – нельзя». Почему же нельзя? Без соприкосновения поэта с материей его пьес в середине 20-х написаны талантливым Алексеем Файко «Озеро Люль» и «Учитель Бубус», а в конце 20-х – «Список благодеяний» еще более талантливым Юрием Олешей. С чего бы Киршону замяться. Но факт тот, что он взялся за «Суд» лишь по возвращении.

В отлучке он был с декабря 1931 по май 1932-го. Без него в апреле было опубликовано постановление ЦК ВКП(б) о роспуске РАПП.

Летом Киршон работал над привезенным материалом, к осени еще не закончил. 16 ноября 1932 г. писал Горькому в шутливо доверительном тоне, вроде бы установленном между ними: «На днях мы с Александром Афиногеновым, самым длинным человеком в нашей среде, уезжаем в Гагры. Он там будет писать свою новую пьесу, а я – лечиться и дорабатывать свой “Суд”».

Обе пьесы обоих лидеров недавно распущенной РАПП назначались обоим Художественным театрам. Судьба пьесы Афиногенова «Ложь» («Семья Ивановых») – отдельный и острый сюжет. Но и судьбу пьесы Киршона стоит проследить. Надо заметить: она припозднилась. Другие театры до премьеры МХАТ 2-го (апрель 1933 г.) уже отработали заданную тему. В Театре им. МОСПС два года назад сыграли «Запад нервничает» В.Билль-Белоцерковского – сцены буржуазного разложения на фоне нарастающего революционного движения, в финале – сражение рабочих с полицией. Вс.Вишневский, разойдясь с ГосТИМом, которому назначалась его «Германия», успел показать ее в Театре революции под названием «На Западе бой» (18 февраля 1933 г.). Там же, в Театре революции, немного раньше сыграли «Утицу Радости» Н.Зархи – пьесу в совсем ином жанре, с «натурой», близкой тогдашним кинолентам Р.Клера и будущего неореализма, но с обязательной для всех расстановкой политических акцентов: коммунисты как верные вожаки класса, социал-демократы как предатели, успехи Советского Союза как маяк.

Киршона в работе над «Судом» летом 1932 г. не манила ни экспрессивная дробь шокирующих фрагментов, как у Вишневского, ни растворение поли-



Финальная сцена

тики в лирике Зархи, ни отходящая манера агит-ревю. Ему важно было вписаться в круг, после роспуска РАПП как будто менявший ось вращения, и доказать, что: все изменения направлены туда именно, куда всегда шел он, Киршон.

Связи с регулировщиками литературного движения Киршон не терял. Знал установки, которые скоро объявят. Термин «социалистический реализм» с 1932 г. уже вошел в речевой обиход. Киршон участвовал в выработке этого понятия. Знал предписание: «Необходимо знать жизнь, чтобы уметь ее правдиво отобразить в ее революционном развитии». «При этом правдивость и историческая конкретность художественного изображения должны сочетаться с задачей идейной переделки и воспитания трудящихся людей в духе социализма» (доклад А.А.Жданова. – Цит. по: Первый Всесоюзный Съезд Советских писателей. Стенографический отчет. М., 1934, с. 4). После ликвидации РАПП один из вождей ее предлагал себя как лидера на новом отрезке зигзага. Его претензии на лидерство подкреплялись его органикой.

Натуральности изображения Киршон держался всегда, видя предмет в заданном ракурсе (и только так). Своего рода дар предвзятости. Писатель-

ство, природно ориентирующееся на предписание и готовое в свой черед дать предписание.

Киршон строил «Суд» как обновленную модель политического театра. Проблемы и психологию разворачивал на зал фронтально. Драматизировал фабулу. Был верен своему и Афиногенова предпочтению: конфликт «между своими», «в доме». Афиногенов своей пьесе «Ложь» давал второе название «Семья Ивановых», Киршон мог бы «Суду» дать второе название «Семья Маурер – Кетвиг». Ремарки предлагают интерьер (опознаваемо немецкий) и черточки бытового поведения обитателей, столь же опознаваемого социально и национально: «У стены буфет, диван, пианино, радиоаппарат, стулья. На стенах – картины и тарелки... Образцовый порядок». Хозяин, придя с завода, «садится на стул у входа и переодевает ботинки на мягкие туфли». «Проходит в комнату, переодевается, потом идет в ванную, моется. Слышно, как он плескается и фыркает. Говорит оттуда». Принимает гостя: «Давайте вашу шляпу, господин доктор. Пожалуйста, вот кресло. Кофе? – Спасибо!»

Это пример того, как можно «видеть штампами». Кажется, драматург с тем единственно и выезжал, чтоб утвердиться: за рубежом все так, как в Москве представляют. И стулья расставлены, как в Москве себе представляют, и политические силы.

Драматург развивает политическую драму так, как, по имеющимся в Москве представлениям, она должна развиваться,

Поразительно, как ему не помешало то, что он ведь в Германии был. Мог видеть: все идет не по предвиденному.

В марте 1933 г. МХАТ 2-й получает пьесу. Киршон дописал ее так, как задал ее себе. Тем временем происходящее в Германии стремительно расходится с ее (пьесы) констатациями и прогнозами. Фабула Киршона связана с предвыборной кампанией. Коммунисты выдвигают Рудольфа Кетвига. Социал-демократы ему в противовес выдвигают его тестя, старого рабочего Клауса Маурера. Редактор («социал-предатель») Зольдке предлагает Рудольфу поддержать тестя: «Вдумайтесь! Отнимая голоса у Клауса, не голосуете ли вы за фашистского кандидата? Не торопитесь решать, вам вверена судьба людей». Рудольф даже не отвергает предложение. Он презрительно хохочет. Следуют провокации, покушения, убийства, лжесвидетельства, все это дело рук социал-демократов, а равно и клерикалов.

Фабула в пьесе, как и в исторической действительности, сращивала политику и детектив, но поразителен промах драматурга.

В ноябре 1932 г. в Германии выборы в рейхстаг. Коммунисты и социал- демократы единым блоком не выступили. Парламентское большинство – у Национал-социалистической рабочей партии Германии. Ее лидеру (таковы

правила) поручено формировать правительство. 30 января 1933 г. Гитлер назначен рейхсканцлером. Он у власти. Реванш за провал в Мюнхене.

27 февраля 1933 г. поджог рейхстага. Мутное дело, но уж точно, социал-демократы не замешаны.

Аресты, убийства, террор. Пытки в казармах.

14 марта 1933 г. официально запрещена КПГ.

23 марта 1933 г. Гитлеру вручаются неограниченные полномочия.

23 мая 1933 г. официально запрещена социал-демократическая партия (затем почти все партии остальные).

За Гитлером с 1 августа 1934 г. закрепляют пост рейхсканцлера пожизненно.

Установки Коминтерна отчасти корректируются, склоняются к идее единства антифашистских сил («Народный фронт»). В репертуар МХАТ 2-го на сезон 1934/35 г. «Суд» не включают. Но вплоть до последнего представления 22 мая 1934 г. Рудольф с презрением отвечал на происки редактора Зольдтке.

Берсенев сохранял карикатурную узнаваемость персонажа: хитрые глаза за роговыми очками, шляпа, не снятая в доме, щеточка усов, височки в бриолине, крахмал манжет, лайковые черные перчатки, трость и толстая сигара, толстый грим социал-предателя.

Берсенев выходил в этом гриме после того, как председателя социал-демократической партии Курта Шумахера и его товарищей бросили в концлагерь у них на родине (навыков подполья не имели, перехватали их легче, чем коммунистов, и терзали, судя по всему, больше).

Трудно представить, как карикатурная в деталях графика роли вписывалась в общий рисунок спектакля,

Чебан и Татаринов, выпускавшие премьеру, работали «в темпе». Как ключ спектакля предлагали стремительный ход событий при недвижной грозовой атмосфере. Тогда как техника Киршона опирается на быстро замыкающееся и размыкающееся напряжение в частых поворотах фабулы, режиссеры пробовали найти общий ток тревоги. Это могло сближать сцену с воздухом 1933 г. За самоуверенной пьесой с ее самоуверенной предвзятостью так или иначе просвечивало непредвидимое и опасное.

Многое решалось присутствием Игнатия Нивинского, с его чувством нервного, кризисного пространства.

В Театральном музее к программе спектакля приложена машинопись. В тексте любопытен разлад. Господствует лексика столь же официозная, сколь неразборчивая: «Пьеса В.Киршона дает достаточный материал к вскрытию и обоснованию идеологий политических партий. Это театр старался сделать через раскрытие социально-психологического облика тех людей, которые

являются носителями и выразителями идеологии этих партий, через показ тех действительных факторов политической борьбы, которые...» и т.д. Но о том, чего хочет театр, говорится короче и иначе. Входит слово «трагедийность». Утверждается роль ритма. Формулируется «театральный реализм». Используется термин «структура». Опечатка или не опечатка, но сказано о «возможности большой идеальной высоты. С этой стороны характерна и разработка художественного оформления спектакля».

В машинописи даны, как можно понять, клочки записанного за Нивинским. Сбивчиво, но живо:

«Основным необходимейшим приемом декоративного разрешения любой пьесы является выражение ее сценической декоративной сущности. Этот мотив, проходя через все картины, как бы объединяет всю пьесу, являясь ее основным стержнем. Таким стержнем ... является в оформлении «Суда» – *готическая стена*. ... Основой для разрешения цвета оформления «Суда», пьесы, по сути, трагической, может быть принят черный цвет. ... Он должен дать опору остальным краскам. В сцене храма он дает глубину церковного мрака, в сцене ратуши он послужит основой для фигуры средневекового рыцаря, в других черный фон с разбросанными на нем окнами дает впечатление городских небоскребов». Имеется в виду «Пустырь».

«Пустырь», «Собор», «Ратуша» – спектакль опирался никак не на бытовой интерьер, усердно обозначенный автором. Предлагал как доминанту стену и черный цвет.

Черный цвет и сламывающаяся вертикаль были определяющими в том, как играла Бирман. Роль фрау Кетвиг открывала цикл ролей матерей, который в биографии артистки станет важнейшим (оплакивающая сына крестьянка в «Начале жизни», Мать в героическом обозрении Афиногенова «Салют, Испания!», Васса Железнова, Мария Эстераг в драме «Мой сын» Ш.Гергеля и О.Литовского, Фанни Ферелли в пьесе Л.Хеллман «Семья Ферелли теряет покой»). Актриса в «Суде» играла пугающе и бесстрашно, возникало гротескное существо, убитое горем неподдельным. Скромный, много раз чищенный траур, круглая шляпка с мятыми полями, скудные прядки, безнадежный рот, ждущие глаза. Больше от понятливой тоски артистки, чем от задач «антирелигиозного похода». Нерв актера, как и ритм, темп, цвет, свет на сцене действовали непредвзято. Разлад в спектакле был при том очевиден.

Положительный отзыв Литовского в «Советском искусстве» если и был поддержан, то не дружно (среди поддержавших – критики В.М.Млечин, В.Ф.Залесский); Луначарский отозвался отрицательно, отрицательной была и статья в «Литературной газете» от 21 мая 1933 г.; в Ленинграде выступил

в «Красной газете» А.А.Гвоздев тоже неодобрительно, впрочем, он писал не о спектакле МХАТ 2-го, а о пьесе в связи с постановкой в БДТ.

Рецензенты толковали о пьесе, оценивали в основном ее. Театральная свобода тут была в самом деле ограничена. Молодой актер Сергей Образцов, занятно и сжато сыграв одного из судейских, был в рецензиях на спектакль отмечен «с плюсом». Но сам он в однодневной газете МХАТ 2-го «Театр в походе» написал без околичностей: в главной роли коммуниста «нет ничего нового, чего бы зритель не знал и без помощи автора. Монолог Рудольфа в суде (последний акт) это первый зачет по политграмоте. Зрителю не интересно смотреть, актеру невозможно, нельзя хорошо сыграть. Нечего и нечем».

Образцов оценил положение верно.

После «Суда» в МХАТ 2-м возобновят «Двенадцатую ночь». Образцову в чудесной комедии дадут шута. Можно бы сказать: не было счастья, да несчастье помогло. «Двенадцатая ночь» спешно заменяла собой снятый самим автором спектакль «Семья Ивановых».

Если у автора «Суда» была органика предвзятости, у автора «Семьи Ивановых» при его стопроцентном большевизме была потребность видеть все как есть и выходить мыслью на острое. Тяжеловесная, до безобразия политизированная, пьеса Афиногенова пустой не была. Актерам при желании было бы «что и чем». Впрочем, материал, в который вникал Афиногенов (материал закрытой партийной жизни и закрытой жизни людей, партии себя отдавших), не был приманчив для людей театра. Нет свидетельств, что актеры тяжко приняли запрет спектакля. Разве что Бирман жалела находку – как ее партийка, которую на собрании продает любовник, била себя по щеке со всего маху.

После «Суда» пьес на заказную «главную тему» МХАТ 2-й не имел.

И. Соловьева

«Двенадцатая ночь»

26 ДЕКАБРЯ 1933 Г.

3 января 1934 г. И.Н.Берсенев как директор делал доклад на общем собрании труппы. Настроение в театре было приподнятое. За декаду, прошедшую с первого представления новой «Двенадцатой ночи», получили всецелое одобрение этой работы. Все успели прочитать в газетах – их спектакль предлагался как образец верного отношения к Шекспиру. Можно было порадоваться.

Задача «шекспиризировать» вообще выдвигалась с большевистской настойчивостью: смотри отчет о диспуте в Комакадемии в «Советском искусстве» 8 декабря 1933 г. и т.п.

«Должен сказать, что декабрь месяц вообще является для нас историческим месяцем, – записывала за Берсеневым стенографистка. – Это месяц, который мне напоминает кризис, переживаемый человеком, больным тифом. Мы совершенно подготовили «Семью Ивановых» и должны были снять этот спектакль» (КС, № 13927. Выпуск был остановлен приказом по театру от 26 ноября).

О подготовке спектакля, которым удалось заменить несостоявшуюся премьеру, докладчик сказал: «Головокружительные темпы».

Можно было бы добавить: «Семью Ивановых» («Ложь») тоже работали лихорадочно. Первая информация о ней прошла 29 марта 1933 г. в «Вечерней Москве»: «Вчера на собрании труппы МХТ-2 А.Н.Афиногенов прочитал свою новую пьесу «Ложь», намеченную к постановке в этом театре». Остальное тотчас отодвинули. Утвердили лучший состав (Берсенев, Чебан, Азарин, Готовцев, Дурасова, Бирман). Включили В.А.Фаворского, оторвав художника от уже продвинувшихся занятий по «Двенадцатой ночи» (Фаворский не возражал; в процессе этих занятий сам писал: «Вслед за «12-й ночью» мне бы хотелось попытать счастья над пьесой, трактующей современную жизнь и современную тему»).

Все, касавшееся пьесы, решалось на высшем уровне.

По первому варианту пьесы имелись замечания (в основном совпадавшие) И.В.Сталина и Максима Горького, репетировали текст переработанный. Прознали, что и он не получил одобрения. Афиногенов блюл правила своего круга. Выразив готовность снять пьесу, он в письме от 9 ноября спросил лишь, не захочет ли генсек посмотреть результаты работы двух театров

(МХАТ 1-й тоже был готов выпустить спектакль в декорациях П.В.Вильямса, Немирович-Данченко пьесе симпатизировал). Генсек желания смотреть не имел, на полученном письме оставил резолюцию: «т. Афиногенову. Пьесу во втором варианте считаю неудачной. *И.Сталин*».

До премьеры 26 декабря «Двенадцатую ночь» имели в виду уже с год. 14 января 1933 г. в «Советском искусстве» прошла информация: «Возобновляется в новом оформлении с вводом ряда новых исполнителей комедия Шекспира... Режиссура возобновления – засл. арт. С.Гиацинтова и В.Готовцев».

Приодеть, освежить – так и раньше делывали. Когда на вечер 30 ноября 1919 г. спектакль студийцев впервые назначили в Камергерском переулке, Станиславский чистил его основательно. «Бедность внешней постановки – непозволительна для МХТ. Случайность подбора костюмов, безграмотность в эпохе – также непозволительны. ... Особенно плох костюм Оливии, неверен костюм сэра Тоби (ландскнехт?!!). Всю роль Сухачева играет без ножен, с обнаженной шпагой. Что это такое?.. Что это – безвкусица, непонимание костюма, стиля, небрежность, художественная распущенность? Недопустимо!.. Гарнитур синих сукон из лоскутов – неприлично. Всюду видны белые и коричневые изнанки. Падуги плохо опускаются» (Виноградская, т. 3, с. 90).

Фаворский начинал с убеждения: «Эта пьеса требует виртуозного использования театральной техники». До премьеры публиковались эскизы. Макет стал «театральным разрешением спектакля», Гиацинтова и Готовцев восприняли сделанное Фаворским как воплощение того, к чему надо было прийти (см. Новое прочтение «Двенадцатой ночи». – СИ, 1933, 8 октября).

Можно предложить исследователям как отдельную тему поиск мотивов, по которым после 1932 г. театры возвращали или намеревались возвратить определительные, «знаковые» в их афише названия. Что при этих возвращениях в спектаклях менялось или не менялось.

Незадолго до нового 1933 г. Камерный театр как премьеру показывает «Адриенну Лекуврер» – давно не игранную постановку 1919 г. 28 декабря 1933 г. «Вечерняя Москва» дает информацию: в МХАТ 1-м готовят «Синюю птицу» в новых декорациях (не шла четвертый сезон). С 1933 г. задуман новый царь Федор («знаковый» спектакль не видели в Москве с 15 января 1931 г.). В 1933 г. Станиславский и Немирович-Данченко переписываются о возвращении «Трех сестер». Иное дело, как замедлится и как сместит свои задачи процесс возвращений («Царь Федор Иоаннович» и «Синяя птица» вернутся лишь в сезон 1935/36 г.; премьера новых «Трех сестер» состоится в апреле 1940-го. Немирович-Данченко начинал, готовый к тому, что повторит спектакль 1901 г., новизна была итогом, а не задачей).

«Двенадцатую ночь» стоит взять в этот круг, задавая ей те же вопросы, что и остальным спектаклям-возвратам, и накапливая документальное обеспечение ответов. Без обеспечения – опасный простор гипотезам.

На сегодняшний день пишущий эти строки не имеет данных, чтоб сказать, как в театре восприняли снятие «Лжи». Вот что в 1927 г. Станиславский был бы рад, распорядись Репертком о полном запрещении «Бронепоезда», – из его письма явствует. Из архивов Берсенева и Чебана, режиссеров «Лжи», таких документов не извлекали. Нет устных преданий, как перенеслись в Иллирию из неуютных комнат, обитатели которых исступленно, насмерть (насмерть – не фигурально) спорят о том, про что не доспорили в парткоме, наркомате, в курилках президиумов. Декорацию «Лжи» делал В.А.Фаворский. 3 января 1934 г. на собрании труппы после доклада директора задавали вопрос: что будем делать с этими декорациями, не сгодятся ли для какой-нибудь еще советской пьесы, а то хранить негде? (КС, № 13927). Что художник обо всем этом думал? В каком был состоянии?

Была ли работа Гиацинтовой и Готовцева согласована с Б.М.Сушкевичем? Сушкевич постановку 1917 г. подписывал как режиссер и в первый год, и все дальнейшие сезоны. В конце декабря 1932 г. он оставил свой и их родной театр, расставание было не совсем полюбовным.

При желании можно счесть отсутствие данных о договоренности с Сушкевичем – лишним доводом, что новая «Двенадцатая ночь» тяготела к полной самостоятельности.

Обновление начинали с текста. Перевод П.И.Вейнберга заменили переводом А.И.Кронеберга, который по инициативе режиссеров был откорректирован Михаилом Лозинским. Лозинский же принял участие в перекомпоновке картин. Афиногенов возмущался: «МХАТ II при постановке «Двенадцатой ночи» выкинул все «непристойные», простонародные места, сократил и перепланировал пьесу, причесал ее, заэстетизировал и угробил Шекспира, сделав нарядный, но пустой спектакль» (Афиногенов. Дневники, с. 183). Стоит сопоставить с отзывом Михаила Кузмина. Тот в 1918 г. констатировал иные потери постановки: сокращен Шекспир-стихотворец, выброшена вся поэзия, шире – вся красота, весь природный наряд.

Как сменился текст, сменились и лица. На все «вторые роли» нашлись новые исполнители, и не только на «вторые». В компании весельчаков появился новый сэр Эгьючик – Н.Г.Китаев. Актер, предпочитавший на сцене тонкий штрих, на этот раз брал роль мазками: простак в ярко-клетчатом шотландском килте радовался обществу, в которое приняли, заливался счастливым смехом, почитая всякое слово за остроту, в драку лез ликующе и из драки спасался ликующе. Шут Фест был тоже новый (прелестно пел в этой



Макет декорации 1-го действия. Художник – В.А.Фаворский

роли С.В.Образцов). Герцогу Орсино, которого и прежде играл М.Д.Орлов, теперь придумали мужественно-спортивный стиль и энергичный молодой двор.

А.М.Азарин в Мальволио так же не копировал Чехова, как не полемизировал с ним. Персонаж сохранял маниакальную сосредоточенность на одном пункте. Только пункт менялся. Когда этот Мальволио докапывался до смысла подкинутого ему письма, у него пропадал голос, прорывался взвизг. С ума его сводила не перспектива ложа, а перспектива кресла: служебное повышение, продвижение во власть. Позывы этого Мальволио были столь же телесны и страстны, как эротические видения Мальволио – Чехова. Драму спятившего властолюбца Азарин сложностями не обставлял, играл без обертонов, со злостью и брезгливо. Взглянешь и поймешь: домашние Оливии вовремя поспели со своей затеей. Такому только дай развернуться. Узнаешь, кто на прекрасном острове хозяин.

Новая «Двенадцатая ночь» была спектаклем-фантазией о прекрасном острове. На острове жили не тоской о прекрасной жизни (как несколько лет спустя предложит Немирович-Данченко актерам своих новых «Трех сестер»), не мечтой и не воспоминанием, а полнотой проживаемого нынче мгновения – деятельного, горячего, осененного чудной листвой, проветренного бризом. Буря в прологе была обозначена занавесом, потом этот занавес уже не требо-

вался. Открывался остров-гора-замок. Он был спасителен и красив. Шелковые аппликации деревьев на стройных узких занавесах не томили мыслью, что близ них жизнь должна бы быть прекрасна. Жизнь, игравшая в просветах между ними, уже открывалась вполне прекрасной.

«Фаворский сделал в этом спектакле единую архитектурную установку на вращающемся круге, в которой точно сплавил свое впечатление от природы и искусства Италии в поэтичной и одновременно занимательной театральной форме. Грациозные позолоченные арочки, чутко выдержанные в ренессансных пропорциях, составляли основу оформления. К ним присоединялись небольшие занавесы (занавески), на которых в присущей художнику манере были нарисованы дома, пейзажи, море с волнами в белых барашках и т.п. На глазах у зрителей они попеременно могли служить интерьером и экстерьером, становились частью природы или тут же выполняли свою прямую функцию – функцию театрального занавеса» (*Сыркина Ф.Я., Костина Е.М.* Русское театрально-декорационное искусство. М., 1978, с. 164-165),

С театром художник до сих пор почти не имел дела (однажды участвовал в трудах кукольников Ефимовых). Помощником его в цехах стал С.И.Хачатуров; «завпост» опознал в пришедшем «своего», то есть человека сверх всего еще и «мастерового». Гравер знал, *что* зависит от руки с инструментом, от чувства материала.

Станиславский, захоти он прийти, мог бы оценить безупречность работы. Поворотный круг служит музыкально. Техника так человечно освоена, что накладки немыслимы (как они немыслимы в природе). Изумительно работает свет, опять же с какой-то волшебной природностью.

Успех ошеломил людей МХАТ 2-го, давно не слыхавших о себе такого. Успех был и официальным, газеты не скупились. Критиков словно расколдовали, вернули способность видеть и делать зримым. Воскресает и сила анализа. Статья И.А.Аксенова в «Театре и драматургии» (1934, № 2) дает вникнуть в приемы и в мысль художников. Забавно сказано про «этнический состав» страны-фантазии и про ее «историческое время». Можно понять: это вовсе не утопия (что означало бы «Нигде» и «Никогда»), а своего рода «Пантопия», то есть «Везде» и «Всегда». Остров, где живы все страны и все века Возрождения, и ренессансная мечта об античности, и сама античность, и нынешний народный цвет Балкан, и Англия, веселящая тяжелым юмором и мясным изобилием (черно-белое панно изображает полки в кладовой: целый олень, при нем неощипанная птичка; голая тушка кверх ножками; три свиных головы). На юбке Оливии выткан прекрасный крылатый конь. Эскиз предлагает Марии – Гиацинтовой облик гречанки: легкий бег, волосы, уло-

женные башней, сочетание красок весенней земли – бледно-зеленая туника, густая терракота рубахи. Женская обувь любого фасона, но на плоской подошве. Это делало шаг близким природе и на сцене необычным.

В том же тридцать третьем году Фаворский выполнил сграффито, украсившее Дом моделей. Юные женщины, расправляющие складки тканей, склоняющиеся подколоть длинный наряд подруги, держащие зеркало перед смотрящейся в нее (женщина с зеркалом замыкает композицию слева). Композиция античная. Дивно сопоставлены две фигуры подальше от нас. Они одеты так, как одеты москвички, с улицы видящие это сграффито. Так одеваются у нас в Пантопии.



А.М.Азарин – Мальволио, М.Н.Кемпер – Оливия

Аксенов передает дух спектакля и вникает, как все это сделано (культ прекрасного изделия Ренессансу присущ):

«Вращающийся круг вещь настолько хорошая, что его не прятать, а подчеркивать надо, и он [Фаворский] это сделал, устлав его поверхность теми квадратами, напоминающими шахматную доску, которые так любили выписывать мастера раннего итальянского Возрождения, воспроизводя мраморную шашку полов своих палаццо.

Только в прочерчивании разбивки своей круглой шашечной доски, на которой так изящно вычерчивается шахматная королева Кемпер – Оливия, Фаворский допустил лукавое новшество. Центр своей сценической композиции он вынес вперед по отношению к центру круга вращающейся площадки, и оттого линии, на которые она разбита, расходятся в глубину, создавая нечто вроде обратной перспективы: более удаленные квадраты кажутся крупнее более близких». В игру несовпадающих перспектив включается подчеркнутая перспектива «золоченых колонеток, украшенных ионийской капителью, вроде тех, которые можно видеть на картинах Карпаччо. Эти колонетки, не

переставляйсь, путем подвешивания к ним ковров, расшитых аппликацией (вроде сюзане) по белому фону, то образуют колоннаду аллеи парка с ее длинной и глубокой перспективой, то украшают собою балкон Оливии ... то служат поддержкой писаному фасаду дома, с его пилястрами, оконными проемами и рустовкой, нанесенными откровенно черным по белому» (там же, с. 54).

Архитектурная установка на вращающемся кругу оставляла остальную сцену просторной. Действие шло на ней.

В диалоге герцога с его мнимым пажом слышался ход итальянского любовного сонета. Сонет своего смысла никогда не таит, произносит его ясно. Виола – Дурасова не таилась – была влюблена, чудесные черные глаза сияли. Она ужасалась недогадливости Орсино. Боялась его догадливости – вдруг узнает и не полюбит. В услужение ему вкладывала душу. О том, как заклинать, если тебя отвергли, она говорила Оливии с края площадки, откинувшись, прикрыв глаза. Так читают любимые стихи, так поют. Мизансцена их не сближала. Тихая Оливия – Кемпер лишь привставала за своими занавесками, поворачивала голову, обращалась в слух.

Себастьяна восхищал город, в который он попал после месяцев в море. На суше его качало, он равно принимал и уходящую из-под ног землю, и наворот необъяснимых событий. Он отдавался жизни и Оливии, был ими счастлив, счастье было несомненно.

Смещающая, сбивающая игра перспектив, созданная художником, касалась лишь фабулы. Ни одной души путаница не сбивала. Все были верны в любви и верны в дружбе (может быть, сэр Тоби и пользовался кошельком Эгьючика. но как он бросается в бой, едва Эгьючика тронут!). Все были верны веселой человечности, так что и потехи над обезумевшим коротышкой Мальволио естественно было сократить. На сокращения вообще шли охотно. Описывая исполнителей, критик заметил: «Они ограничивали себя сознательно, чтобы не перегрузить зрелища и не разбить строгости его свободной формы» (там же, с. 55).

В глубине сцены к колосникам поднималась панорама города, расположенного по уступам скалы. Аксенов сообщает о ней: она «написана с тем любованием оттушевкой теней на плоскости, которое казалось утерянным в области современной живописи и восходит к Беллини и Мантенье». Упоминания мастеров итальянского Возрождения не мешают, а подталкивают критика рассказать об известном ему (и неосуществленном) замысле Фаворского – «награвировать план-панораму нашей советской Москвы». Готовясь, Фаворский несколько раз подымался над Москвой на самолете АНТ. Отсюда «аэропланность» взгляда (там же, с. 54, 55).

Взятая с высшей точки панорама города «Двенадцатой ночи» с панорамой Москвы сближалась. Время перетекало в наше время – «время, в которое мы гордимся жить». «Эпоха подлинного возрождения человечества наступает только теперь, и первые шаги свои делает по нашей стране» (там же, с. 58). Это все из той же статьи про постановку МХАТ 2-го. Не так-то просто объяснить форсировку радостного звука. Фальшивым он не кажется.

Сложны и логика и формы влюбленности Страны Советов с начала здешних тридцатых годов в Возрождение и в Шекспира-комедиографа. Отсылаем читателя к превосходной статье А.В.Бартошевича «Арденнский лес в сталинской России» (Мирозданью современный. Шекспир в театре XX века. М., 2002, с. 55-62).

«Двенадцатая ночь» в МХАТ 2-м была первой в кругу премьер, воплотивших эту влюбленность.

И.Соловьева

«Часовщик и курица»

11 МАЯ 1934 Г.

Премьера состоялась несколько месяцев спустя после того, как И.А.Кочерга получил премию на Всесоюзном конкурсе на лучшую театральную пьесу. Конкурс был объявлен постановлением Совнаркома СССР за подписью В.М.Молотова. К нему допускались только писатели-профессионалы («темы по выбору писателей – из быта СССР и заграницы»). Достаточно четкой была связь с подготовкой Первого съезда учреждаемого Союза советских писателей – в жюри конкурса входил председатель Оргкомитета ССП И.М.Гронский и И.Ю.Кулик – председатель Оргкомитета СП УССР (съезд состоится летом 1934 г.). Участие видных партийных работников означало больше, чем имена Станиславского, Мейерхольда, А.Толстого и пр., также названных в составе жюри. Раздачей премий пояснялись ориентиры обновлявшейся политики большевиков в области театра. Театры к тому прислушивались.

Прислушивались, например, к тому, что первой премии не дали никому. Это можно было толковать как рост требований по части художественности. То, что вторую премию на равных присудили двоим, а третью даже троим, читали как отсутствие жанровых предпочтений и авторов-фаворитов. Вторую премию получил начинающий Корнейчук за героическую драму из времен гражданской войны «Гибель эскадры» и отодвигавшийся в тень Киршон за милейший водевиль «Чудесный сплав», датируемый текущим днем. Третью премию получили Борис Ромашов за «Бойцов» (на материале быта и коллизий мирных дней Красной Армии), Мкртыч Джанан, создатель азербайджанского театра в Ереване – за «Шах-наме» (обращение к фабулам и образам древней народной поэзии), Иван Кочерга – за «Часовщика и курицу».

Премия казалась неожиданностью. Иван Антонович Кочерга был немолод (р. 1881) и не слишком известен даже и на родной Украине. Первые пьесы написал до революции. Начал с романтической сказки в средневековых костюмах «Песня в бокале», на сцену она не попала, зато ставились его комедии «Девушка с мышкой», «Полчаса любви» и пр. (биографы огорчатся «уступкой обывательским вкусам», да и в работе более поздней – историческая комедия «Фея горького миндаля», 1926, – найдут грех «опереточной облегченности в обрисовке нравов крепостнического прошлого»). В даль-

нейшем он охотно брал из национальной истории фабулы героические, тяготел к символике и к метафорам, предпочитал стихотворную речь, отрицательное подавал как гротесковое. Выработанную так манеру с конца 20-х гг. пробовал применить к материалу коллективизации («О чем поет рожь»).

Успех «Часовщика и курицы» на конкурсе объяснялся, пожалуй, двумя мотивами: принципиально одобрили близость старого писателя традиционному профессионализму и национальный колорит в самой технике письма.

Национальные авторы на конкурсе явно поощрялись. Этот сигнал в решениях жюри, как и иные, тоже стоило уловить. После разброда революционных лет Москва начинала утверждать себя как центр, манила и стягивала к себе национальные окраины. Поощрять и патронировать «многонациональную советскую культуру» начали тотчас после «года великого перелома» – в июне – июле 1930 г. в Москве прошла Олимпиада, в которой участвовало 16 театров, из 30 спектаклей лучшими признали работы Театра им. Руставели и еврейского театра из Белоруссии. Затем в Москве состоялось несколько премьер «национальных пьес» – так, в Камерном театре поставили «Патетическую сонату» Н.Кулиша (1931), «Неизвестных солдат» Л.Первомайского (1932). МХАТ 2-й вписался в это направление постановками двух пьес Ивана Микитенко – «Светите, звезды!» и «Дело чести».

Никакой принудиловки в обращении к «Часовщику и курице» не было (как не было принудиловки в том, что тогда же премированный «Чудесный сплав» включили в свой репертуар сразу четыре московских театра, в том числе и Художественный 1-й – пьеса ладная, роли симпатичные).

Премия «Часовщику и курице» и казалась и была знаком известных послаблений. Представилось, будто гнет поменьше, будто театральное пространство открывается пошире. Жанровая неоднозначность пьесы Кочерги, двоякость и материала и подходов к нему в глазах режиссеров МХАТ 2-го не были недостатками, – скорее, привлекали.

Пьеса Кочерги давала себя прочесть и как энергичную историческую хронику теснящих друг друга событий (тогда – опора на типы и бытовые краски в их яркой перемене), и как философичный этюд о времени (тогда – опора на метафорику, на странную и занимательную фигуру часовщика, на тень романтического гротеска), В труппе между тем был единственный в своем роде исполнитель на эту роль.

Часовщик Карфункель, утверждающий зависимость времени от часового механизма, был словно бы написан для Шахалова – для того актера, который блистательно начинал в театре Незлобина ролью Мефистофеля. Критики спешили описать его – зловещего, хромоногого, быстрого, с острым профилем. У Шахалова были данные романтического актера – поразительной

красоты голос, тень таинственности, сопровождавшая его персонажей, дар смещать абрис. Шахалову не везло – от него ушла его роль старика-поэта Гаэтана в «Розе и Кресте», которую он репетировал в МХТ, ушла и роль Люцифера в «Каине». Во 2-м Художественном он был использован как актер резко характерный; наиболее интересной работой стал Урсус в «Человеке, который смеется», фигляр и философ, с его долгими хитросплетенными монологами.

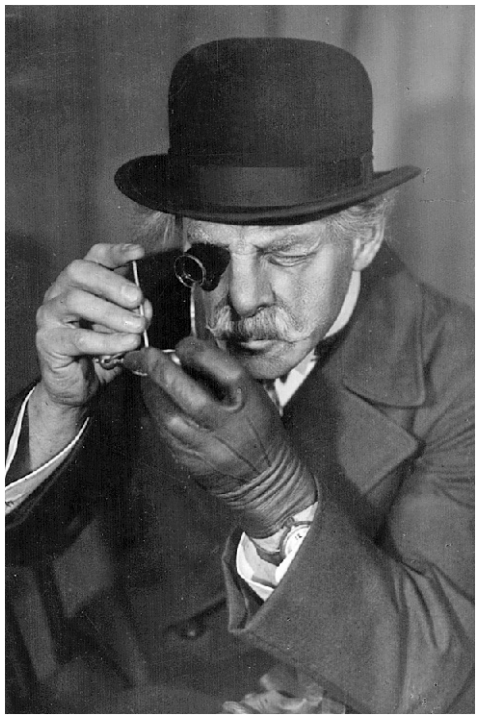
Именно с фигурой полуфантастичного, близкого гофманиане недоброго часовщика более всего был связан интерес зала. После ранней смерти первого исполнителя роль перешла к В.А.Подгорному.

У спектакля была странная судьба. Он имел неизменный зрительский успех, шел часто и с полными сборами. Но не оставил по себе воспоминаний участников и современников, критики тоже откликались неохотно – отзывы отыскиваешь с трудом.

Хрисанф Херсонский писал: «Московский Художественный театр Второй ... начав пьесу в приподнятой сценической манере, наметил стиль игры, нужный для передачи напряженного положения и динамичного хода развития действия. К концу же спектакль идейно и формально идет на снижение. Острая сценическая композиция сменяется в 4-м акте бытовой мелодрамой, разыгранной в шаблонных, ничем не радующих приемах. В этом снижении виноват прежде всего сам драматург» (РМ, 1934, 17 мая). Драматург растянул действие на семнадцать лет – с довоенно-дореволюционного 12-го года в первом акте, через революционные 19-20-е (второй и третий акты соответственно), к 29-му в последнем, четвертом акте. Перерождение представителей разных слоев общества показывалось по общеутвержденным правилам. Через судьбоносные испытания в спектакле проходили душевно хлипкий интеллигент Юркевич (М.М.Лебедев), передовая курсистка Лида (В.А.Дементьева), шофер «сорви голова» Таратута (А.Г.Вовси), богатенький старикашка граф Лундышев (А.А.Гейрот), сознательный машинист поезда Черевко (А.Е.Агапов). Результат был предсказуем. Социально перспективные Лида, Черевко и примкнувший к ним Таратута выковывались в революционных борцов и правильных советских граждан. Прочие болтались в рядах «бывших».

Забавно доигрывалась «тема курицы». Курица переставала быть знаком обывательщины и предметом бестолкового честолюбия бестолкового графа-птицевода. Ближе к финалу на сцену в коробке выносили кудахчущую чудо-курочку, ту самую графскую мечту из Парижа. Ей предстояла ответственная работа в коллективном курином хозяйстве – поднятие до немыслимых высот цыплячьего поголовья.

Театр играл ту пьесу, какую имел. Не делал видимых усилий приглушать барабанный звук, который возникал под конец, как до того честно сохранял примитивные комедийные приемы, какими по старинке пользовался автор (при подслушивании не понимают, о чем речь, – говорили о курице, а сочли, будто о даме, отсюда qui pro quo). Патетику должна была подкреплять обильно вводимая музыка. Нового художественного качества положенные вперемешку краски мелодрамы, привычной доброй комедии положений и общепринятой советской патетики не давали. Тем четче и занимательней прорисовался в спектакле заглавный ее персонаж.



А.Э.Шахалов – Карфункель

Шахалов – часовой мастер Карфункель решительно выпадал из привычной драматической схемы. Немец, каким-то чертом занесенный в украинское захолустье 1912 г., а может, и сам черт, играющий с его жителями по своей прихоти. С ним в спектакль входила феерия, театральная магия, по которой – как выяснялось – театр и его зрители истосковались. Часовщик – Шахалов был невысок, худ и легок. Открытый лоб, нос с мефистофельской горбинкой, волосы свободными прядями вдоль лица, нарочито сосредоточенного. Аккуратно, волосок к волоску, подкрученные кверху усы. Белая сорочка с бабочкой, черный сюртук. Немецкий черт, как известно, педант. Он неожиданно и быстро появлялся непонятно откуда и неизвестно куда исчезал. Собирался в дальний путь, в Германию, из вещей при себе имел только небольшой чемоданчик с множеством часов.

Маг, «мастер времени» претендовал на власть над ним, на то, чтоб его сжимать и растягивать, двигать его вперед, назад и по кругу. Все эти фокусы удивительный немец объявляет в первом действии публике и героям, последующие события полагает завихряющимися по его воле. Под конец он сорвется с вокзальной башенки с часами, вознамерясь переводом стрелки отменить прошедшие семнадцать лет Донесется только звук падения – негромкий. Старый шут, бывший бес, был сух и мелок. К тому же стук упав-

шего тела тут же глушился духовым оркестриком, как раз в это время вступавшим на вокзальную площадь.

В пояснительной статье к спектаклю, подписанной Берсеневым, Бирман и Залесским, о пьесе говорилось – «философский трактат». Поминался Кант. Фигуру Карфункеля предлагалось понять как пародию на Канта и на идеалистическую концепцию времени, на попытки субъективного и эгоистического бытия вне истории и современности.

Впрочем, насчет «философского трактата» сказано вряд ли серьезно. Вряд ли при таком повороте позвали бы оформлять спектакль графика-карикатуриста А.М.Каневского, с его подвижным, шутливым пером. Задачи сценографа тут простые – действие во всех четырех актах на одной и той же железнодорожной станции. Запрашивали разве что портативность – с расчетом на выездные спектакли. Существенней была шумовая фонограмма. Она вводила мотив дороги. Пока герои маялись на станции в ожидании посадки, заодно переживая кучу сюжетных перипетий, – невидимые поезда шли и шли, звали протяжными гудками, обещали дальний лучший путь. В последнем акте здание вокзала сдвигалось в глубь сцены. Действие выходило из замкнутого пространства ожидания, на привокзальную площадь. Реплики загружались символикой. Соответственно работал свет: залитая солнцем сцена, ликующая ясность. Ключевые слова – ширь, путь, простор, ветер, страна, история.

Карфункеля настигало известие с родины от друга, тоже великого часовщика: тот потерял работу на закрывшейся фабрике в Германии и собирался в Советский Союз, на часовой завод. На Западе упадок, в России расцвет. «Мастерами времени» можно быть только в СССР.

Нельзя сказать, что оптимистическая тональность спектакля «Часовщик и курица» от начала до конца фальшивила. Летом 1934 г. у нас в который раз пробовали жить ощущением, что худшее пережили. Люди устали бояться. Маленький и неуверенный, но искренний оптимизм мог соединять сцену в зал. Рецензенты отмечали, что артисты играют с удовольствием.

В финале вокзальная площадь была увешена лозунгами: «Привет мужественному бойцу за социализм машинисту Черевко – делегату V Всесоюзного съезда советов!», «Да здравствует пятилетка социалистического строительства». Сцена была сильно высветлена. Красные полотнища на фоне свежевыбеленных вокзальных стен (следы недавнего ремонта, лестницы, тара из-под краски) смотрелись отлично.

Люди на сцене и в зале не могли совсем уж ничего не предчувствовать, не знать хода вещей. Но всегда надеешься на хорошее.

С.К., И.С.

«Хорошая жизнь»

24 СЕНТЯБРЯ 1934 Г.

Пьеса Серго Амаглобели вышла в Гослитиздате с уведомлением «Репертуар Московского Художественного Академического театра Второго». Список действующих лиц автор давал так:

«Будьте знакомы – мои друзья.

Федор Сергеевич Орлов, архитектор, партиец – с ним вместе готов драться и умереть

Ольга, его жена, литработник – тонкая душа со сложными и ложными переживаниями

Александра Нестеровна, ее мать – извините, Александра Нестеровна, в ваши друзья я едва ли гожусь

Матвеевна, няня Ольги – спец по заготовке горчицы, в прекрасных отношениях с господом богом

Ира, аспирантка Орлова – вся мечта о новом мире

Мартын, критик, партиец – крепкий парень со слабым сердцем

Киселев, Васильев – комсомольцы, члены бригады Орлова, славные ребята. Вы хотите знать, где они родились, в какое время, в какой социальной среде?.. Пусть сами расскажут».

Ромен Роллан, чье одобряющее письмо сопровождало публикацию пьесы, приветствовал реплику ее персонажа: «Для большевиков грусть – самый худший уклон».

«Хорошая жизнь» входила в цикл комедий тридцатых годов, В этих комедиях коллизия определялась четко, разрешалась счастливо, а фабула держалась сцепкой недоразумений (в пьесе Амаглобели – слово «аборт» в ошибочно истолкованной записке; задетые этой запиской персонажи получали повод бороться с чувствами-пережитками – в первую голову с ревностью. Победив себя, они узнавали то, что исходно знал зритель: в записке речь об оплате лекции про вред абортов).

Все сулящее конфликт остается за сценой. За сценой сеют слухи, будто знаменитый старый зодчий Гектор Мотто намерен стать эмигрантом; его отъезд за границу разрешил руководитель-коммунист Федор Орлов («из партизан вырос в крупного архитектора»). Но Мотто возвращается в первом же акте. На Западе он лишний раз убедился: только в СССР простор строи-

телю. Тогда Орлова атакуют в связи с его взглядами на строительство в столице («Читал, как тебя разносят?»). Травлю инспирирует некто Павлинов. В свое время опознанный Орловым как «лжеспециалист» («через меня хотел карьеру сделать, а я его выгнал»), карьерист орудует в «Ассоциации» (он, как поясняют, имеет данные ваньки-встаньки: «Голова пуста, а зад тяжел». Зал реагировал на это, как и на задорный вопрос: «А разве коммунисты бездарными не бывают?»). Но повторим: все сулящее конфликт – за сценой. Ничто на сцене не меняет ни состояния Орлова, ни взаимоотношений персонажей, ни тональности комедии.

Ироничный юрист, друг дома, время от времени аккомпанирует известиям, беря на рояле бурные аккорды (роль элегантно и легко играл В.А.Подгорный). Бетховен вводится в шутку, всерьез он не затребован. Затребована мелодия «Нас утро встречает прохладой, // Нас солнцем встречает река...». Девушка напевает ее, переодеваясь за ширмой для спортивной прогулки (крохотный штриховой абрис лыжницы возникнет на обложке посвященной спектаклю книжечки). Играла эту Иру актриса Софья Соколова – ей было двадцать пять, она недавно кончила Гэктемас, только что перешла в МХАТ 2-й из ГосТИМа, ее смело ввели в «Чудака» на роль Юли. Репликами о том, какие храмы в Москве, конечно же, надо сносить, а какие, пожалуй, стоит оставить, она перебрасывалась со спорящим с нею другом. Было похоже на диалог на лыжне.

В «Хорошей жизни» любое тревожное ожидание представлено смешным (коль скоро ты наш человек и в добром здравии, что с тобой может приключиться плохого?). В том, как все же кто-то ждет дурного, – источник комизма. Старорежимная образованная Александра Нестеровна высовывается со своими мрачными цитатами из Байрона о близком потопе. Н.Д.Борская, пришедшая из закрытого Театра б. Корш, играла даму уютную, полную, с лорнетом; строки про потоп в ее устах так же рассчитаны на смех, как выходы няньки Матвеевны. В первом акте нянька выходила с тощей кошелкой: «Вот и все. Масла до конца месяца не дают, яйца для детей, а у нас их нет. Мясо все забрали». Роль играла А.И.Попова, в ее дар входила яркая, веселая энергия. Нянька вкладывает в беготню по очередям азарт, горда добычей: «Где что дают, я нюхом издалека чувствую. Встанешь в очередь, и пока стоишь – и душу отведешь и обо всем узнаешь». Из кошелки вынимает без числа баночек: «Вот сегодня добрые люди сказали, что горчицу за границу экспортировать будут. Запаслась, а то ее не станет». Та же Матвеевна с той же кошелкой, но битком набитой, заканчивает действие, ликующе отдуваясь: «Ну, всего достала... Гуся получила, масла, яиц. А горчицы-то и нет. Хорошо, что раньше запаслась».

Центральную роль Федора Орлова кроме А.И.Благонравова играл М.М.Лебедев. Этого актера, служившего с 1930-го, впервые отметили в «Нашествия Наполеона». Его роль здесь – восковая персона знаменитого женоубийцы Ландрю, на которого заглядываются юные посетительницы музея Гревен, пренебрегая маленьким толстеньким императором французов. Ландрю – Лебедев вел диалог с Наполеоном – Азариным, у него была отчетливая вежливая дикция (Лебедев после закрытия МХАТ 2-го стал известным диктором и чтецом).

В «Хорошей жизни» актер давал своему персонажу некий несдвигаемый балласт. Этого человека не мотало, не трясло. Его равновесие оттенялось слабым, нежным трепыханием его жены-интеллигентки (роль досталась Р.Н.Молчановой, которой в ту пору пришлось расстаться с МХАТ 1-м).

Спокойствие, не покидающее Орлова, по сюжету оправдывалось. Задолго до конца пьесы приносили газету с постановлением ЦК ВКП(б). «Ассоциация», где обретался Павлинов, ликвидирована. Известно, что Павлинов сам от себя отмежевывается и просится опять в друзья, но на сцене его как не было, так и не будет. Действующие лица на досуге распутывают узелки недоразумений, которыми повязаны.

Насчет комедии Амаглобели как произведения литературного ставившие ее А.М.Азарин и Б.Н.Норд вряд ли обольщались. Но взыскательность в этом вопросе чертою Первой студии никогда не была. В ее ранние годы Немирович-Данченко поражался: возможно ли новое театральное направление без задачи раскрыть нового автора, а кто же для студийцев – такой автор? «Гибель «Надежды» Гейерманса мало того, что слаба, но даже и не новинка, ее ставили в начале века и Н.Н.Арбатов в Москве, и Н.А.Попов в Питере (Новый Васильевостровский театр); другие его пьесы шли у Корша. Однако вскоре Немирович-Данченко отказался от подобных замечаний по репертуару, поскольку тут обнаруживались не просчеты вкуса, а принцип.

Именно в согласии с этим общим принципом Азарин в «Фроле Севастьянове» любил не только успешно сыгранную им роль отца заглавного героя, но весь спектакль: скучал без него, отстаивал его репутацию. Он чудесно играл и в пьесе И.Микитенко (беспризорник, «Светите, звезды!») и в «Суде» В.Киршона (безногий инвалид). Его влюбленность в роль и в пьесу создавала ауру «Чудака» (ни на одной другой сцене пьеса такого обаяния не имела). В постановке «Хорошей жизни» Азарин играл старика Мотто, очаровательна была сцена, когда архитектор подхватывал няньку и вел ее в фокстроте. Но существенней был эффект очаровательности режиссерской – эффект довольно редкий. Шарму Азарина опорой был крепкий молодой профессионализм начинавшего свою карьеру Бенедикта Норда.

«Хорошая жизнь» в постановке Азарина и Норда имела успех неподдельный на любой аудитории.

Режиссеры и художник В.А.Шестаков сделали спектакль легким на подъем, удобным для выездных. До официальной московской премьеры летом 1934 г. его 11 раз показали на гастролях театра в Киеве и в Одессе. В протоколах каждого из шести представлений в Ленинграде осенью 1934 г. запись помрежа К.А.Воробьевой: «Сплошные аплодисменты». 25 октября играли для рабочих в ДК Ленинской слободы. 26 октября для ОГПУ. Там тоже с успехом. За спектакль, показанный в порядке шефства 24 июня 1935 г. бойцам, начсоставу и художественному активу Ленинградского гарнизона, им шлют «красноармейское спасибо» (текст написан чертежным шрифтом на красивом листе, печать ДКА им. С.М.Кирова). В обоих сезонах, которые еще оставалось прожить МХАТ 2-му, «Хорошую жизнь» играли чаще всех иных постановок (в 1934/35 г., считая с выездными, 99 раз, в оборванном сезоне 1935/36 г. – 36 раз).

Критики полюбили спектакль меньше, чем зрители. Впрочем, признавали юмор, чувство сценического диалога, искренность, ясность, – «право Амаглобели на драматургическое творчество бесспорно» (П.Марков. – «Известия», 1934, 29 сентября). Равно распространяемое на действующих лиц дружелюбие скорее смущало, чем встречало одобрение. Но, посомневавшись, критик считает: «Удалось главное: воссоздать бодрую, вдохновляющую атмосферу наших дней» (Н.Оружейников. – ВМ, 1934, 25 сентября).

Амаглобели предлагал свою комедию как опыт «Театра социального оптимизма» и написал программу этого театра (разновидности театра социалистического реализма). Он объяснял программу умиротворения эстетического: «Театр социального оптимизма против театра субъективного психологизма (МХАТ), против конструктивистического театра (Театр имени Мейерхольда), против эстетского театра (Камерный театр), но он не сбрасывает нигилистически достижений этих театральных систем с пути своего развития. Он отрицает их только как законченную систему. Он наследует от МХАТ яркость сценического образа и четкость его психологического рисунка, от театра Мейерхольда – политическую заостренность спектакля, его динамичность и музыкальность, от Камерного театра – его синтетичность разных элементов сценической выразительности: слова, жеста, света и цвета».

«Театр социального оптимизма», судя по всему, имел в виду и перспективу умиротворения более широкого.

Первый вариант «Хорошей жизни» был готов к октябрю 1933 г., с ним и знакомили Ромена Роллана (ответ французского писателя датирован 18 ноября 1933 г.). 11 ноября в «Литературной газете» информировали, что пьеса



1-е действие. А.И.Благонравов – Орлов, С.А.Соколова – Ира, Н.А.Антонов – Мартын

включается в репертуар МХАТ 2-го, назвали срок выпуска – февраль. Однако с премьерой были задержки. Она состоялась уже после Первого Всесоюзного съезда советских писателей (заключительное заседание 1 сентября 1934 г.). Кстати, на этом заседании были посланы приветствия – «именных» всего четыре: И.В.Сталину. К.Е.Ворошилову, Эрнсту Тельману (тот в тюрьме) и Ромену Роллану. «Ромен Роллан! Великий наш друг! Товарищ наш в труде и в борьбе!..».

Семь лет назад после «Взятия Бастилии» МХАТ 2-му объявляли выговор: зачем ставить пацифиста, толстовца, путаника, принимающего революцию как торжество людского братства. Не меняются ли времена. Не светлеют ли.

По брошюре, выпущенной к премьере «Хорошей жизни», тоже можно было предположить, будто времена меняются. Брошюру открывала статья под заголовком «Почему мы поставили «Хорошую жизнь». «Театр почувствовал в пьесе Амаглобели продолжение той творческой линии, которую он когда-то утвердил в своей первой работе – «Сверчок на печи» и которую он затем неоднократно утверждал на протяжении всей своей истории, в частности в афиногеновском «Чудаке»... Идейным стержнем этой линии было –

утверждение человека, человечности». Оказывается, это хорошая, нужная нам линия. Любопытно было выслушать такое от В.Ф.Залесского (статья подписана им). Сближение работы над «Хорошей жизнью» с корневыми работами пережившего свое 20-летие театра можно бы подтвердить тем, как режиссеры ориентировали исполнителей. Искали не столкновений-отталкиваний, а взаимное притягивание действующих лиц. Сценическая задача и техника «притяжения-объединения» в самом деле обращала к давним урокам Сулержицкого.

В.Ф.Залесский, конечно, не преминул дать оговорки: «Если двадцать лет тому назад 1-я студия утверждала человека вообще, человека с большой буквой (так. – *И.С.*), то сейчас МХТ-2 утверждает человека-борца, человека – строителя социалистического общества». Поэтика спектакля имеет мало общего с этой громогласностью. У режиссуры быстрый штрих, летящий почерк. «Вместе с автором, – писали Азарин и Норд в «Известиях» 21 сентября 1934 г., – мы освободили «Хорошую жизнь» от излишней риторичности и публицистичности», «старались, чтобы ни одна реплика не оставалась без рабочей театральной нагрузки». Избегали лакировки. Искали обаяние новой предметности, новой архитектуры. Профильные мизансцены, просветы между фигурами, больше воздуха, чем людей. Поэтизировали новое жилище. Поэтизировали своих друзей. Поэтизировали свое время.

Режиссеры предуведомляли, что в сценической атмосфере, как они ее согласно драматургу создавали, хотели «отражения бодрой яркой красочной советской действительности» При том атмосфера определялась прежде всего временем года и суток. Мороз и солнце, день чудесный. Скользя по утреннему снегу. Янтарный блеск. Световое решение: без преград входящее прямое солнце.

Художник стал в спектакле очень важен. Сотрудник Мейерхольда, его ученик по Вхутемасу, мастер, любивший трансформировать единую сценическую установку («Доходное место»), вводивший в оформление движущиеся лифты, световые экраны («Озеро Люль»), Шестаков в спектакле МХАТ 2-го искал динамики иной. Играли простые, ясные, четкие формы, играли прямые линии, играли соприкосновения натуральных фактур (дерево, лен, стекло), играли нужные ловкие предметы. Художник отменил все, что обычно выносится на сцену, «конструктивистский» бытовой реквизит был неожидан и красив. Вещи жили свободно, стены едва обозначали себя, потолка не было. Сколько угодно синевы с янтарным солнцем.

Союз с Шестаковым намеревались закрепить. Художник сделает с Бирман последнюю постановку МХАТ 2-го («Начало жизни»), затем будет работать с ней над «Вассой Железновой» (1936, Театр им. МОСПС). С 1946 г. будет

главным художником Театра им. Ленинского комсомола, куда Бирман и остальные откочуют. Будет крепким товарищем в беде, начав со спектакля, который самую мысль о беде отвергал.

Стоит спросить, по какой логике поздний спектакль, сближаемый со «Сверчком», был осуществлен при преобладающем участии людей, с местной традицией не связанных. Из «основных» актеров почти никто не был занят: ни Берсенев, ни Бирман, ни Гиацинтова, ни Готовцев, ни Дурасова.

За месяц с небольшим до московской премьеры Амаглобели пояснял: «Я не рассчитывал на то, что «Хорошая жизнь» встретит единодушное признание. Во многих местах она вызывала резкий отпор одной части театра и такую же защиту другой» («Хорошая жизнь». Издание МХАТ Второго. М., 1934. Дополнение).

Не удалось найти документов – спорили ли с самой концепцией «социального оптимизма» (вряд ли!), или кого-то в театре смущал материал комедии (в газетной информации этот материал называли – «борьба вокруг строительства новой Москвы, в частности строительства Дворца Советов». – ЛГ, 1933, 14 декабря). Амаглобели жизнерадостно приветствовал общую энергию сноса и так же радовался, что какую-то церковь все же можно помиловать. Споры персонажей пьесы на этот счет, впрочем, не нагнетались. И вообще не на споре держался высветленный, облегченный, миролюбивый спектакль.

Спектакль выглядел приметой каких-то общих послаблений, идущих сверху. Многое нужно было перетерпеть, чтоб научиться радоваться таким послаблениям, разглядывать в них признаки счастливого изменения общего вектора. Но на представлениях «Хорошей жизни» большинство получало удовольствие без всяких выкладок насчет вектора.

Непостоянный вектор в очередной раз изменился после убийства Кирова 1 декабря 1934 г. Ленинград, по слову поэта, ненужным привеском болтался возле своих тюрем. «Хорошая жизнь» на очередных гастролях здесь по-прежнему хорошо посещалась. Но записи помрежа насчет «сплошных аплодисментов» на этот раз нет.

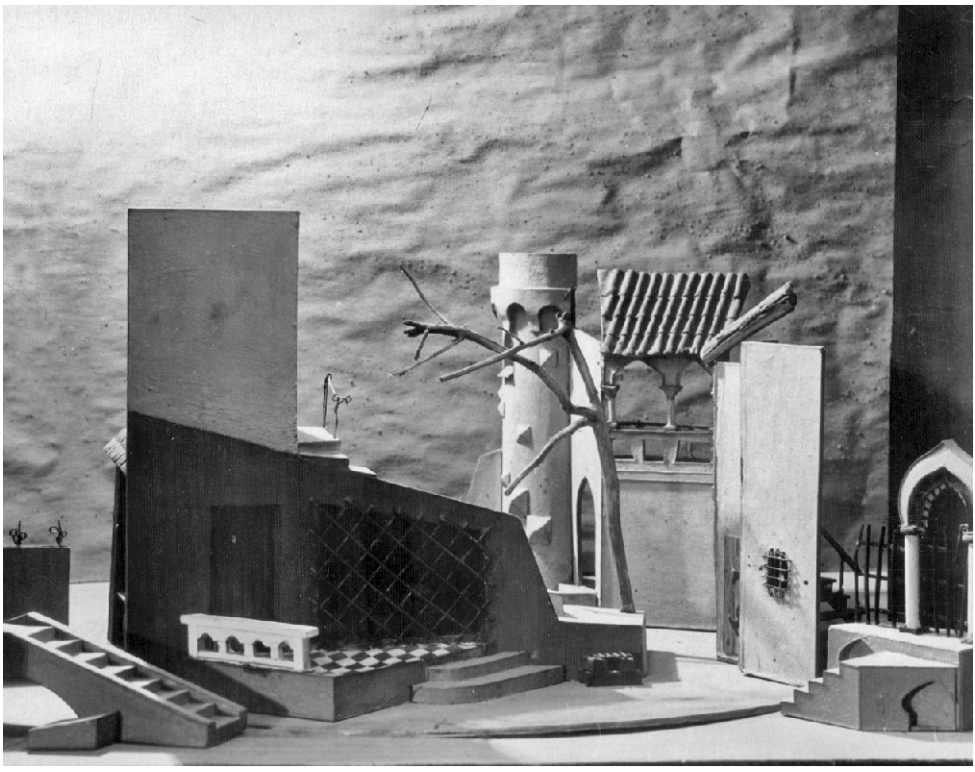
И.Соловьева

«Испанский священник»

2 ДЕКАБРЯ 1934 Г.

Премьера «Испанского священника» в МХАТе 2-м состоялась в декабре 1934 г. и вместе с поставленной несколькими месяцами ранее «Двенадцатой ночью» стала одним из первых свидетельств общего поворота театрального процесса в сторону мировой классической традиции, к классическому репертуару. В противоположность авангардному антитрадиционализму послереволюционного десятилетия теоретики и художники 30-х гг. хотели видеть в советском искусстве, в советском человеке законного и единственного наследника мировой культуры – и прежде всего искусства Ренессанса, истолкованного как безоблачное сияющее утро человечества. В том же 1934 г. на Первом съезде советских писателей Горький призвал учиться у классиков, прежде всего – у Шекспира. Объявленное властями возрождение традиций гуманистической культуры как раз накануне эпохи Большого террора несло на себе тяжкую печать казенного лицемерия. Но классические тексты, как ничто иное, давали художникам возможность вырваться из плена официозной мифологии, или, по крайней мере, соединить выполнение социального заказа с честным служением искусству. Постановки классики – от «Короля Лира» с С.М.Михоэлсом и «Отелло» с А.А.Остужевым до «Укрощения строптивой» А.Д.Попова и «Валенсианской вдовы» Н.П.Акимова – служили самосохранению нации, кристаллизации ее жизненных сил перед лицом смертельной угрозы.

Никогда в истории русской сцены не ставилось столько классических комедий, как в 30-40-е гг. Комедии Лопе де Вега, Шекспира, Гольдони, Шеридана, даже Морето и Бен Джонсона шли в сотнях театров, встречаемые всеобщим энтузиазмом. Постановки старых пьес, полные искренней веселости, звучных красок, мажорной музыки, с естественностью вписывались в шумный поток жизнерадостных комедий, затопивший тогда экраны кино и сцены театров. В те жуткие времена создавались самые веселые музыкальные фильмы, самые бодрые марши, полные самых светлых красок полотна живописцев. Авторами их были отнюдь не одни фанатики или карьеристы и к выполнению госзаказа на белозубый оптимизм дело не сводилось. Огромные массы людей с восторгом это искусство принимали, нуждаясь в нем, как в глотке чистого воздуха. Там, на экране и на сцене, ликующим смехом вытесняли, побеждали большие и малые страхи, которые несла с собой советская повседневность.



Макет декорации 1-го действия. Художник – А.В.Лентулов

О сочинителе «Испанского священника» в русском театре прежде и не слыхивали. Почему выбрали эту комедию, не лучшую из многочисленных пьес Джона Флетчера, неизвестно. Скорее всего, МХАТ 2-й соблазнился недавно сделанным и превосходным переводом Михаила Лозинского. К работе над комедией самого плодовитого современника Шекспира приступили, еще не остыв от только что сыгранной «Двенадцатой ночи», и тут же почувствовали разницу. После Шекспира Флетчер показался грубоватым, а главное, сюжет пьесы был скроен неловко, явно наспех – чудесные комические и любовные сцены сочетались с эпизодами крикливо мелодраматическими, запутанными и многословными. Серафима Бирман, режиссер «Испанского священника», решительной рукой до предела сократила историю соперничества Энрике и Хайме, братьев, сражающихся за наследство, и черной злодейки Виоланты, так что приглашенной на эту роль Вере Юреневой, как она ни старалась «смыть кровавый отблеск злодейств» и «осветить сверканием смеха и иронии ее стремление властвовать над людьми» (*Юренева В.* Моя Виоланта. – «Испанский священник», изд. МХТ 2, 1934, с. 27), по прав-

де, нечего было играть: ей-то и достались почти все уколы критики. Попутно с этими радикальными, но вполне оправданными сокращениями, из текста вылетели «слова о небе, о смирении, о терпении и т.п.» (Бирман С. Как мы работали над пьесой Флетчера. – Там же, с. 15), но не будем судить слишком строго людей 1934 г.

Рассказывая о том, как готовили спектакль, Бирман постоянно повторяет местоимение «мы» – «пьесу ставили мы все. В нашем театре очень хорошо чувствуют это слово: Мы» (там же, с. 14). Репетиции шли в атмосфере неутомимого веселья и беспрестанных импровизаций. Вместе пробовали мизансцены, сокращали текст (иногда слегка его дописывая), вместе с композитором В.П.Ширинским сочиняли музыку, он ее тут же записывал и ее немедленно пускали в дело.

В пьесе Флетчера кроме имен нет ничего испанского. Театру же была важна Испания, ее жар, ее ритмы. Художник Аристарх Лентулов развернул на подмостках пиршество южных красок – знойное небо, силуэты Кордовы на заднике, конструкция, состоящая из лестниц и разновысоких плоскостей, а попросту – деревенских домиков с крышами, балконами, зарешеченными окошками: дом старика Бартолуса, где он держит взаперти молодую жену, весь в разнообразнейших решетках и решеточках, которые она, отчаянно стремясь на волю, чуть ли не пытается разгрызть.

Все это кружилось, вертелось, плясало, двигалось в бешеном ритме веселого и умного фарса, который, впрочем, предпочитал называться «мажорной симфонией». Бурная динамика спектакля была призвана выразить энергию раскрепощенной человеческой природы, взрывчатую биологическую силу жизни, не желающей считаться ни с какими преградами и запретами – ни с сословными, ни с моральными. «Страна и эпоха делали образы непосредственными, пылкими, беспечными – импульсивными. ... Правят инстинкты. И нет границ хитростям инстинкта. И изворотливости. И безмерной его фантазии» (там же, с. 17).

В.А.Попов, игравший роль Лопеса, «испанского священника», продувного плута, выжигу и обиралу, вовсе не склонен был прибегать к краскам сатирическим. Его Лопес, заплывший жиром вечно хмельной поп с маленькими хитрыми глазками, был обаятелен и безгрешен, ибо не подозревал о существовании моральных законов. Он, полагал актер, «первобытен», «не ведает, что творит», а потому и судить его не за что. Ю.Юзовский писал: «...главное удовольствие для него не деньги. Он с наслаждением берется за авантюру. ... Когда он рассказывает о том, как он надует Бартолуса, он вдруг в восторге, этак молодецки, с какой-то гусарской удалью хватает себя за несуществующий ус. Мгновенной овацией наградила публика Попова за этот жест. Вот



3-е действие. С.В.Гиацинтова – Амаранта, А.И.Благонравов – Леандро

он, этот жест! Вот она, идея пьесы, пойманная в такую микроскопическую ловушку» (Юзовский, с. 141).

Даже в неисправимой интриганке Виоланте театр рассмотрел ту же наивность, «полную безотчетность чувств и действий» и не был склонен судить ее слишком уж строго.

Людям, жившим в социальной системе, построенной на жестких запретах и неустанных призывах к героическому самопожертвованию, МХАТ 2-й дарил душевное отдохновение, комический катарсис.

Спектакль, однако, говорил не только о плутах и простаках, но и о любви, взгляд на которую, впрочем, был лишен всякого следа сонетной сентиментальности, что не мешало ей оставаться самой собой.

Истинной душой «Испанского священника» была Софья Гиацинтова в роли юной Амаранты, насильно выданной за противного старика Бартолуса. Живую прелесть пробуждающейся чувственности, миг рождения женщины из неловкого подростка актриса передавала с всегдашней своей неотразимой грацией, утонченной иронией и совершенным знанием женской души. В одной из центральных сцен влекомая непобедимым любопытством, Амаранта заглядывала в окно комнаты, где поселился новый ученик ее мужа – стряпчего. Но дадим слово самой С.В.Гиацинтовой, прекрасно описавшей свою роль в воспоминаниях: «Тщетно стараясь разглядеть его, я пыхтела, обмахивалась платком, отступала и снова кидалась к заветному окошку. ... Но вот Амаранта и Леандро увидели друг друга – и первый же взгляд высек искру. Да что там искру – пожар! Подхватив широкую юбку, я бежала, но не к избраннику, а в счастливой панике – от него. Бежала через всю сцену со словами: «Мой муж, вы в этот дом внесли огонь!» (Гиацинтова, с. 326).

В спектакле был эпизод, который приводил публику и критику в единодушный восторг. Старик Бартолус, большой любитель шахмат, усаживал за игру своего скромнейшего постояльца, сам отлучаясь по мелкой надобности. Леандро и Амаранта, изо всех сил изображая равнодушие, чинно садились за шахматную доску. Но стоило только ревнивому старику мужу оказаться за дверью, неодолимая сила молодой любви тут же бросала их друг к другу. Следовал долгий самозабвенный поцелуй. От смущения и неловкости Леандро все никак не догадывался выпустить из рук доску, страшно мешавшую целоваться, и наконец замирал с нелепо вытянутой рукой, в которой была зажата проклятая доска. В мертвой тишине затаившего дыхание зрительного зала отчетливо слышно было, как одна за другой, точно отсчитывая секунды, из блаженно ослабевшей руки Амаранты звонко падали на пол слоны и пешки.

Придя после спектакля за кулисы, Алексей Толстой повторял: «Это что же такое, ну невозможно, право, невозможно так целоваться!»

Кажется, не было ни одной рецензии, в которой не описали бы этот поцелуй, стыдливо именуя его «сценой игры в шахматы». Разумеется, критики не забывали упомянуть о полнейшей невинности, безупречном целомудрии чувства, связавшего два юные существа. Они были правы – Гиацинтова и Благонравов играли историю первой полудетской любви. Но в этой любви, в этом поцелуе была головокружительная сила чувственности, плохо сходившейся с казенным советским морализмом.

В другой сцене ревнителям революционного аскетизма было приготовлено испытание еще более болезненное. «Амаранта вернулась с любовного свидания. Она вся пронизана еще не прошедшим возбуждением, но, надменно и оскорбленно отводя ревнивые подозрения Бартолуса, гордо поворачивается и открывает зрителям и растерянному мужу совершенно голую спину – впопыхах она забыла застегнуть свое глухое, строгое платье. Эта голая спина производила фурор – неожиданностью и всем тем, что за ней скрывалось: волна чувственности, плотской радости переливалась через рампу в зал» (там же, с. 328).

Благожелательным критикам тут помогали ученые ссылки на ренессансную «реабилитацию плоти». А публика просто хохотала и наслаждалась пропитывавшим спектакль МХАТа 2-го воздухом свободы, ароматом живой, никем и ничем не стесненной жизни.

До закрытия театра оставался год и три месяца.

А.Бартошевич

«В овраге»

17 ФЕВРАЛЯ 1935 Г.

Год 1935-й был для А.П.Чехова юбилейным: в январе 75-летие со дня рождения. Театры старались ознаменовать этот факт постановками, вводящими писателя в принципиально новый социальный контекст. Так, Андрей Лобанов ставит «Вишневый сад» – полемически следуя словам автора насчет того, что он, Чехов, написал комедию, даже фарс (Студия п/р Р.Симонова, сезон 1934/35 г.). В ГосТИМе Мейерхольд 25 марта 1935 г. показывает водевили «Юбилей», «Медведь», «Предложение», спектакль называется «33 обморока». Критик О.С.Литовский поясняет: доктор Чехов поставил диагноз своего «расслабленного и неврастенического века». В нынешней реальности никто больше в обморок не падает: «Другое, здоровое время, другая, здоровая среда, другие, полноценные и крепкие люди» (Водевили доктора Чехова. – СИ, 1935, 11 апреля).

Водевильность «совершенно невероятных происшествий», трагикомизм обыденности не притягивали людей МХАТа 2-го. В театре, бесповоротно отделенном от своего родового древа, прошедшем к тому времени через целую серию необратимых потерь, еще срабатывала память и о «мхатовском», и о собственном Чехове. В пору становления Первой студии Сулержицкий предлагал делать этюды именно по рассказам Чехова – на «общение», «вживание», «лучеиспускание». С марта 1916-го в репертуар вошел Вечер Антона Павловича Чехова. Сверчок на печи перекликался с тем, из «Дяди Вани», тянущим свою песнь сострадания.

Во МХАТ 2-м постановку начали готовить внепланово за два года до чеховского юбилея, в 1933-м, по инициативе Л.И.Дейкун. В брошюре, пояснявшей спектакль («В овраге». Изд. МХАТ-2. М., 1935), она напишет, что держали курс на «нового Чехова» – «не певца «хмурых людей» и бесплодного мечтателя, а острого, лаконичного в драме юмориста, иногда страшного в унылой, тупой повседневности, иногда нежнейшего лирика...». К материалу чеховской прозы подбирались новые принципы инсценировки: писался «сценарий» или «композиция сценического текста», причем материал компоновался «по некоей кривой». Так формулировал Ю.В.Соболев, которому и была поручена литературная работа.

Соболев к началу 30-х был не только авторитетным специалистом по Чехову, но и штатным сотрудником МХАТ 2-го. Соболев близко знал об-

стоятельства театра, постоянные претензии к нему. В начале 30-х он инсценировал Достоевского («Униженные и оскорбленные») осмотрительно – с учетом этих претензий, отсюда социологические пережимы (после премьеры пережимы сгладились – спектакль жил хорошо, шел часто, его любили). При вводе на сцену Антона Чехова в начале 30-х тоже требовалась осмотрительность, и ее опять проявляли.

В первичной репетиционной работе пробовали «Степь», обращались к рассказам «Маска», «В усадьбе», «Печенег», «Бабы», «Свирель», но построили спектакль иначе. «Остов сюжета» составили повести «В овраге» и «Мужики», перемежаясь и вклиниваясь друг в друга. Моменты авторского повествования были приравнены к «ремаркам» или же кусками вставлены в «живую речь» персонажей. Обеспечивалась требуемая «динамика общего социального процесса»: процесс накопления в семье «кулака Цыбукина» и процесс обнищания «бедняцкой семьи Чикильдеевых». Во всяком случае, так предлагал понимать происходящее на сцене В.Ф.Залесский в процитированной выше брошюре к спектаклю.

Рассуждения Залесского – одна из проб начавшейся «реабилитации» классики и приспособления ее к своим нуждам. Чехов истолкован как «предшественник» и, в сущности, «свой» (выбраны рассказы, где автор с народниками как бы в споре, к марксистской точке зрения на деревню как бы близок).

Берсенев, поддержавший внеплановую работу, мотивировал обращение к «крестьянскому циклу» Чехова: здесь явлен «сгусток жизни, такой жестокой и страшной, одно созерцание которой должно привести нас в содрогание... В ненависти к социальной неправде Чехов – наш союзник» (СИ, 1935, 17 февраля).

Чуткость к неправде, понятливость к чужой обиде и боли, страх перед страшным – это в природе Дейкун нашлось бы. Была и чуткость к реалиям. Не доставало другого. В пору ее артистической молодости Станиславский пояснял противникам «бытового» на сцене: «Можно застрять на быте, а можно через быт дойти до громадных обобщений и глубин» (Виноградская, т. 3, с. 139). Для подобного у Дейкун-режиссера не было ни склонности, ни силы. Она на быте застревала.

Не было мощи и у художника спектакля. В этой роли опять попытали Г.А.Палина (он же играл купца Хрымина). У Чехова важен мотив «оврага», края (за ним герои видят и рассвет, и закат, и «светлую, точно помолодевшую церковь»: здесь место «исхода» – и евангельское «бегство в Египет», и реальный уход героев в Москву). В макете Палина овраг – всего лишь образ темной, «овражной» жизни; картина упрощается до «перевернутой иллюстрации»: по одну сторону оврага как знак мужицкого разорения избушка с



1-е действие, 1-я картина «Дворяне московские». *Слева направо:* О.П.Ключарева – Саша, Г.В.Хижнякова – Мотька, М.А.Кравчуновская – бабка

покосившимся входом, напротив – крепнущий дом лавочника с двором и галерейкой. Верен, но не очень выразителен оказался подбор бытовых вещей. Следили за звукописью: звон к вечерне, пение соловья, кваканье, лай, скрип подъезжающей телеги (какой нагоняй получил актер-ученик, не озвучивший ее отъезда, рассказал в своей книге сам виновник «накладки» – им был Юрий Любимов).

Дейкун не делала попыток ввести «авторский голос» (как в свое время хотели сделать, инсценируя «Петербург») или «лицо от автора». Критик «Советского искусства» (1935, 11 марта) посетовал, что в спектакле нет ни чеховских обобщений, ни чеховского видения картин, чеховского чувства природы (хотя с «пейзажной» панорамы начиналось сценическое представление). Вместе с тем спектакль признавали сделанным «с умом», «культурным» и «нужным». Жанровые краски, хоть и огрубленные по отношению к литературной канве, были взяты исполнителями точно. Хвалили Н.Г.Китаева за роль умирающего молодого лакея, А.И.Благонравова за старика-возчика – за то, что чувствовалось, сколько он успел поколесить по России. Описывали, как отливающая зеленой сединой «бунтовщица» бабка (М.А.Кравчуновская) неистово, но с юмором отстаивает свой самовар у ста-

росты. В том, как М.М.Майоров играл Анисима, признали какие-то отсылки к Достоевскому («с порченкой»), запомнили его кривоватую походку. Отмечали в роли Мотьки Г.В.Хижнякову (актрисе было едва за двадцать).

Дейкун была по призванию педагог, она в свой спектакль зазвала и учеников созданной при театре школы, и людей, давно застрявших во вспомсоставе. Семинаристов в многофигурной сцене свадьбы играли не очень-то молодые Г.С.Волынец и П.Н.Дюмон, потом главный режиссер театра в Туле. В той же сцене девиц-«епархиалок» (персонажей этих в повести нету) играли юные А.Ф.Шиллингер, Н.П.Попрыкина, семнадцатилетняя Г.К.Григорьева. «Молодые кадры справились с трудной задачей воссоздания давно ушедшего типажа», – писал В.Блюм.

Премьера «В овраге» была сыграна 17 февраля 1935 г. – она для публики сближалась с идущим в те же дни Вторым Всесоюзным съездом колхозников-ударников. 15 февраля на съезде выступал Сталин. Мрачные образы старой русской деревни должны были контрастом усиливать высветленность итогов коллективизации. Нужды нет, что реальный ужас всесоюзного голодомора начала тридцатых России перекрывали все страшное «деревенской прозы» Чехова.

Впрочем, спектакль МХАТ 2-го на эти контексты не ориентировался. Постановка заняла свое место в репертуаре скромно и прочно. Она никого не восхитила, но на нее ходили.

Афиногенов записал в дневник: «Спектакль «В овраге» (МХАТ-II) – перетяжелен, нагнали ужасов и мрака, просвету нет... и растянуто, актеры ходят, говорят, сидят, говорят... и все об одном – о проклятой жизни» (Афиногенов. Статьи, с. 118).

Можно задуматься, как отстоит эта картина от чеховского видения жизни как всеобщей связи, упования и несовместимости идеала и реальности. Можно привести отклик другого зрителя на другое представление. «Вечер Антона Павловича Чехова в 1918 г. в Первой студии: «Предложение», «О вреде табака», «Ведьма» и «Юбилей». Ощущение светлой праздничности. Как играли? Попробуйте передать «своими словами» пение соловья... А на Скобелевской площади чернели трупы, ветер полоскал побуревшие плакаты. ... Какое счастье, что среди бурного и мутного потока еще высится такой прекрасный, такой чудесный остров забвения, каким является сейчас Студия Художественного театра.

Только бы не захлестнуло его! Только бы не захлестнуло...

Пронеси, Господи!» («Рампа и жизнь», 1918, № 13).

К.Р.

«Свидание»

5 АПРЕЛЯ 1935 Г.

Репутация комедиографа, сочинения которого энергично сцепляются с общей театральной ситуацией, закрепилась за К.Финном после его пьесы «Вздор». Один из самых умных критиков тех лет Ю.Юзовский язвил, показывая, как проблематика и техника тут заимствуются у Олеши («Заговор чувств»), которому Финн идеологически оппонирует. «Вздор», поставленный в Театре им. МОСПС (1932), пошел широко, имел успех. Из МХАТ 2-го к Финну с просьбой написать для них обратились 29 сентября 1933 г., оговорили тему: «о человеческой любви и новых людях». Ответ Финна – согласен (см. РГАЛИ, 1990.1.42, л. 80). Сдать пьесу автор по договору должен был не позднее 1 декабря 1933 г.

Комедия о том, что происходит, когда с дальней стройки после долгой отлучки возвращается к жене в Москву ссыльный инженер Измайлов, поспела в МХАТ 2-м очень кстати. Здесь довольно давно ждали пьесу на ту же тему от другого автора. К теме их адресовал Горький – в «Правде» 13 апреля 1933 г. сообщалось:

«А.Н.Толстой принял предложение МХТ-2 написать пьесу на тему о переделке людей, происходящей в той замечательной человеческой лаборатории, какой является трудколония ОГПУ им. Ягоды.

– На эту тему, – заявляет А.Н.Толстой, – обратил мое внимание А.М.Горький, постоянно интересующийся деятельностью коммуны. Все материалы и богатый запас человеческих документов я получил в самой коммуне».

Однако, когда 3 января 1934 г. на общем собрании 2-го Художественного докладчика спросили, как дела с пьесой Толстого, докладчик ответил: на нее рассчитывать не стоит.

«Перековка» как тема и предмет в момент работы МХАТ 2-го над «Свиданием» обживалась на советской сцене. В Художественном 1-м в сентябре 1934 г. приступали к репетициям «Портрета» А.Афиногенова – в центре фигура перевоспитавшейся бандитки (ей предстоят испытания в ее новом мирном доме). Пьесу Н.Погодина «Аристократы», действие которой происходит на строительстве Беломорско-Балтийского канала, темпераментный Николай Охлопков решал в условных приемах японского театра (Реалистический театр, премьера 17 января 1935 г.); был и спектакль Б.Е.Захавы (Театр им. Вахтангова, 6 мая 1935 г.); была и постановка в БДТ – «Аристократы» шли по стране широко.

Спектакли о «перековке» замыкали цикл, посвященный тому, как расстается со своими сомнениями и обидами интеллигенция, как включается в социалистическое строительство. Во всяком случае, так толковали «Свидание» после читки очередного варианта: «Сложный психологический процесс, переживаемый интеллигенцией, которая пересматривает свое прошлое и приходит к активному участию в социалистической действительности, – вот в двух словах тема этой пьесы» (ЛГ, 1934, 30 сентября).

Фабула «Свидания» завязывалась, когда инженеру Ракитину на кисловодской почте отдают лежавшее с прошлого года письмо. В прошлом году здесь в Кисловодске Ракитин пережил роман. Женщина была замужняя, мужа не любила, да и обретался он где-то далеко. Она написала год назад, что любит его, Ракитина, звала, ждала. Ракитин срывается из постылого Кисловодска, заодно черт знает зачем сорвав с места влюбленную в него девушку с почты – соблазняет внезапностью изменения судьбы.

Ракитин приходит в дом позвавшей его женщины как раз на утро после того, как муж вернулся из ссылки. Жена от мужа в восхищении: «Веселым он приехал, ласковым, молодым, приехал нашим человеком. – Это каким таким нашим? – Нашим – это значит советским, молодым, радостным, энергичным. Вот что значит нашим».

Приезд Ракитина вносит не драму, а сумятицу.

Финн был сценичен, ставя действующих лиц в запутанные положения и вводя эффекты квипрокво, выдумывая гэги. Смешны бывали его репризы – обмороки жовиального старичка-трусишки Николая Ивановича, вторжения забулдыги Звягина, появляющегося со своими уточнениями кто есть кто как раз тогда, когда уточнения персонажам никак не кстати. Автор честно предлагает играть напрямки, безо всяких сложностей. Но в МХАТ 2-м обращались с его материей деликатно, предполагали какую-то тонкую загадку стиля. «Игра положений». «Особое, художественно-театральное сочетание правды и неправдоподобия». «Жизненный парадокс является особым стилевым приемом автора». Актер А.Г.Шишков полагал роль Николая Ивановича близкой трагикомедии. «Смех и жалость». Молодая Адель Шиллингер, пришедшая в МХАТ 2-й из Студии Завадского, видела девушку с почты Шуру не старорежимной мечтательницей, а напротив – «отчаянной парашютисткой»: решалась – и прыгала (см. высказывания актеров в книжечке-спутнике «Свидание». М., изд. МХТ 2-го, 1935).

Пьесу, которую, в сущности, надо было только «развести» и подавать поярче, репетировали полгода. Финн уверял: «Живые герои пьесы, рожденные талантливыми актерами, захотели жить по-своему, иногда по-новому. Каюсь, отказать я им ни в чем не мог. И тогда в рукописи пьесы стали по-

являться новые слова, новые поступки, новые улыбки» (там же, с. 20). Воображали биографии персонажей (А.М.Азарин придумал перевоспитавшемуся налетчику Павлу беспризорное детство и запойное чтение романов: паренек видит себя в плаще и при шпаге, защитником оскорбленной Шуры). Воображали профессиональные привычки (А.Г.Вовси для роли одного из московских друзей Измайлова искал руки хирурга, талантливые, берегущие себя руки), вникали в душевные состояния.

Эти попытки брать поглубже явно вредили. «На первом же прогоне обнаружилось, что хотя мы и правильно вскрыли содержание комедии и главных ролей, но не достигли легкости, искреннего веселья, не сумели передать много смешного, – играли не комедию, а психологическую пьесу». Курс выправили.

А.И.Чебан, игравший Измайлова, в книжечке-спутнике пояснял опасность: «Перенасыщение психологией отделяет образ от современности, снижает его социальный оптимизм» (там же, с. 32).

Чебан был в «Свидании» сорежиссером Азарина, для которого «социальный оптимизм» стал сродни после «Хорошей жизни». О своей режиссерской работе в «Свидании» Азарин писал: «...я очень полюбил трудный материал талантливого К.Финна». За спиной Чебана такого опыта оптимизма не числилось. То, что он сотрудничал в постановке «Свидания», должно бы озадачить. Разве что дело шло о «перековке».

В «Свидании» из «замечательной человеческой лаборатории ОГПУ» люди выходят не только лучшими, чем были. Они дают фору и уроки всем, в лаборатории не побывавшим. Ракитин со своими неизжитыми комплексами проигрывает обновленному Измайлову по всем статьям.

На сцене не понадобились ни бараки близ Белого моря, откуда на честный путь вышел налетчик, ни строительная площадка, где преобразился интеллигент-брюзга. В «Свидание» пригласили Бориса Волкова, он слыл мастером интерьера, любил сочетание строенных декораций с живописью.

Сценограф возражал минору первой реплики. Беленькое почтовое отделение, где скучает Шура, сдвинуто на край большой сцены (выгородочка без потолка), за ним во всю глубину и ширину открыт прекрасный вид, прекрасный вечерний свет. В следующей картине играло утреннее солнце, московскую комнату оно заполняло вместе с бодрым шумом за очень широким окном. Финал в осеннем Александровском саду шел на дымке, деревья по обе стороны над скамьей расправляли ветви, глубина прямой аллеи отдалялась и светлела. Во всех картинах соблюдена и обыгрывалась симметрия.

И.Н.Берсенев, получивший роль Ракитина, задумывал ее на забавном контрасте: выдержанный, безупречный профессионал, а «личное хозяйство



3-е действие. И.Н.Берсенев – Ракитин, А.Ф.Шиллингер – Шура

безалаберно», «не пошляк, но допускающий пошлые вещи, не глупый, но попадающий в глупые положения». В роли смущала «скачкообразность» поступков и состояний – артист захотел не прикрывать ее, а дать как черту натуры и как театральный прием. Предложил «выявление сценического характера через отношение героя к создавшимся положениям» (см. там же, с. 26-30). Подсказ был воспринят. Мы «увидели, что персонажи комедии часто сами смеются над собой и своими положениями, в которые их ставит пьеса; отсюда нашлась соответствующая окраска иронии у актера» (там же, с. 24).

Под конец репетиций утвердились: «Самая структура пьесы не терпит никакой психологической нагрузки. Режиссура создавала спектакль в таких приемах, которые, исключая всякого рода подчеркивания идейной направленности пьесы, вели к чисто комедийной форме». Искали «лирическое звучание этой пьесы о счастье, любви и дружбе» (там же, с. 6).

«Пьесы о счастье, любви и дружбе» получали в эту пору лицензию на сценическое существование. Более того: с трибуны Первого съезда писателей их появление оценили как отклик на указания т. Сталина в его докладе на XVII съезде партии. «На основе дифференциации и обогащения нашей жизни советская драматургия заинтересовалась «молекулярными» процессами, происходящими в быту, в личной жизни, процессами, изображающи-

ми новую нравственность нового строя (см., например, новые пьесы Амаглобели, Финна, Соловьева, Билль-Белоцерковского, Киршона, Микитенко и др.)» (заседание 16-е, утреннее, 27 августа 1934 г.).

«Свидание» соответствовало затребованной модели советской комедии («зритель смеется радостным смехом. Ему хочется брать пример с героев комедии, так же как они, легко и оптимистично разрешать жизненные вопросы»).

С премьерой, намеченной на декабрь 1934 г., вышла, однако, задержка. У задержки были свои, узкотеатральные, мотивы. Но за время, пока спектакль откладывали, в связи с убийством Кирова произошло очередное ожесточение режима. Какой ориентир режим даст теперь искусству, – не знали. Сохранится ли установка на оптимизм, на светлую картину общей жизни- стройки. Пьесу Финна сыграли в апреле 1935 г., когда выяснилось: установка на свет и бодрость только крепнет (возникает термин: «героический оптимизм»). «Свидание» в этом смысле должно было прийтись ко двору. Но ни официального одобрения, ни актерских удовольствий спектакль не принес.

Критик не хотел называть фамилии актера, который играл Измайлова – не актер же («вообще говоря, превосходный») виноват. «Он добросовестно выразил автора. Он шагал по сцене и каждый раз как бы взрывался (по адресу публики): «Посмотрите, какой я бодрый», «какой я жизнерадостный», «посмотрите, какой переродившейся», «какой ни в чем не сомневающийся». Однако за этой бодростью, жизнерадостностью, ясностью была пустота... Он ходил и сверкал и поскрипывал, как новый чемодан» (Юзовский, т. 1, с. 92).

М.А.Дурасовой досталась роль жены Измайлова Татьяны Николаевны. Год спустя после создания МХАТ 2-го писали: «Дурасова – актриса целомудренных и сдержанных чувств. Она скупа во внешних проявлениях. Ее мастерство – в овладении глубокими струями «подводного течения» образа». Как при этих исходных данных артистка могла в роли Татьяны Николаевны справляться с репликой «Мне кажется, он не совсем наш человек» и с монологом «Увидела, какой ты хмурый, как не любишь людей наших, время наше, все то, что дорого мне, – и не могла с тобой жить. Я люблю нашу страну, она родила меня. Я люблю ее за то, что она ближе всех к солнцу, она самая южная, наша страна».

Дурное и ложное и Чебану и Дурасовой плохо удавалось. Как ни старались они обмануться и прельститься.

И.Соловьева

«КОМИК XVII столетия»

5 ОКТЯБРЯ 1935 Г.

Приуроченная к 200-летнему юбилею русского театра, пьеса А.Н.Островского впервые была сыграна на сцене Малого театра 26 октября 1872 г. Событием драматического искусства «Комик XVII столетия» не стал и долгой сценической историей не обзавелся. Однако в собранных на крепкую живую нить бытовых сценах, внутри интермедий в пьесе жил дух «народного театра», обнаруживая ее не рвущуюся связь с нуждами сцены. Тема самоопределения русского актера-комедианта в пору близящейся перестройки общей жизни привлекала к «Комику» в послеоктябрьские годы: в 1922-м он был показан в Студии Малого театра, в 1923-м – в Ленинградском ТЮЗе), а затем – в круто менявших свою «оптику» тридцатых. В «Комике» аудитория готова была признать как «свое» крутизну изменений, к которым быстро приноравливаешься: у Островского всего два дня проходит от «Петровского заговенья», от картин быта по Домострою – до эпилога с массовым народным сбором и чтением царского указа об учреждении «театральной хоромины».

Очередная премьера МХАТ 2-го, выпущенная в сезоне 1935/36 г., в сопровождавшем ее буклете предлагалась публике как прославление государства-строителя и как прославление художественной самодеятельности. «Этим замечательным инструментом культурной революции втягиваются десятки и сотни тысяч нашей советской молодежи. ... Недавно прошедший международный фестиваль самодеятельного искусства в Лондоне воочию показал колоссальные успехи художественной самодеятельности народов Советского Союза. Тема рождения русского театра, первого лицедея – всегда волновала наш творческий коллектив. В этой теме чувствовалась романтическая героика нашей профессии, нашей творческой жизни», – писал И.Н.Берсенев. В.Ф.Залесский, цитируя стародавние документы, подчеркивал разницу: нынешним народным комедиантам, «потомкам Васьки Мешалкина со товарищи» выпала лучшая участь – теперь они «полноправные участники социалистического строительства».

Спектакль ставили Е.А.Гуров и П.Д.Ермилов – давние работники МХАТ 2-го, но новички в режиссуре (впрочем, Гуров в 1926 г. с Л.И.Дейкун ставил комедию В.А.Крылова «Девичий переполох», играли «на выездах»). Ради

усиления сценической динамики перемонтировать и дописывать «Комика» был приглашен Василий Каменский.

С присутствием Каменского рецензент связывает вольности, к которым тяготел спектакль (по словам рецензента, боярин Артамон Матвеев – инициатор европеизации – представал «кутилой», а пастор Грегори выходил «цирковой фигурой». – СИ, 1935, 23 октября). Но планы приглашения поэта были шире.

Бывший «футурист-песнебоец и пилот», Василий Каменский, много болевший, оставался фигурой яркой. Давнюю идею действа о Разине, идею коллективного, народного театра он заново пробовал продвинуть у «водников», мечтал о создании «плавучего театра». Гуров сблизился с ним как раз у «водников» – в Центральном театре водного транспорта: ставил там его пьесу «Счастливый лоцман» (1934). К тому времени на Каме уже был пароход, названный именем поэта к 25-летию его творческой деятельности. Хутор Каменка с собственноручно, по личному проекту построенным домом, Каменский отдал колхозу. Переселился в пустующий дом в селе Троица.

Встреча Гурова, Ермилова и Шахета (исполнителя центральной роли в «Комике») состоялась 5 января 1934 г. «Были у Каменского, – записывает Гуров. – Тот – в валенках, черном пиджаке и, как всегда, нервно трясущимися руками держащий папиросу. Лицо изрытое, как проселочная дорога, колеями морщинок, и хитро-лукавые глаза в этой паутине морщин» (ГЦТМ, 700.49, л. 42-43). Они говорят и о новом замысле поэта – поэме «Иван Болотников». «Шуйский Василий вертит государством в бане. Голые политики – это очень остро». В тот день речь шла и о новых принципах драматургии Каменского: тот считает «интересным и логичным явную нелогичность. Происходит это от некоей присущей ему гипертрофии впечатлений». О роли пастора Грегори как «идеолога» и учителя первых русских актеров: «Грегори у него как иностранец увлекается фольклором, хорошо видит нечто «типично русское» и вносит боль этого «рюс» в театр».

К репетициям приступят только через год, в феврале 1935 г.

Василий Каменский смело вводил в сценический текст поэзию обряда и «народного театра». Действие сразу, без всяких бытовых обиняков помещалось в выстроенное на ходу пространство театра-рая. У Островского – как оно и было на самом деле – ученики Грегори готовят «Комедию об Есфири», на сцене же была декорация «Гистории жалостливой об Адаме и Еве». Из записей режиссера: «Открывают Рай и вносят Солнце и Луну на шестах, как хоругви». Тут же реквизит Ада: «Бубен на полтора метра – с бубенчиками – является сковородой для Егорки-атамана». В Рай, – придумывает

Гуров, – ученики Грегори тащат все, что попадется под руку, вдруг сгодится (кушак – для волос Евы, хвост змея).

Вместо комической сценки «Цыган и лекарь» разыгрывали интермедию «Разбойник и палач», о вавилонском разбойнике атамане Егорке. Реквизит – секира палача, коса Смерти, адская сковорода с бубенчиками, маски чертей (разные!). У чертей жалейки и дудки. Обдуман трюк – на сцене нажимали педаль, и отрубленная голова на шесте в нужный момент приплясывала. Впрочем, режиссер настаивал: «Юмор палача и разбойника искать от серьеза, не от ерничанья, прощанье с белым светом не шутка»...

В финале полностью переписанного второго действия история атамана разбойников круто уходила в сюжет «разинского струга» и приемы народной игры «Лодка» (Гуров фантазировал: на веслах можно написать имена драматургов. Список такой: Мольер, Шекспир, Пушкин, Гоголь, Островский, Чехов, Маяковский).

Гуров подробно фиксировал в тетрадях этапы работы. Первое обсуждение сделанного проходит в мае. МХАТ 2-й не слишком спешит с выпуском этой премьеры, другие постановки пропускают вперед. В тетрадке Гурова есть его шутливые стишки: «Пусть «Свиданье» пройдет, // Нам успех принесет, // Пусть «Оврагом» всяк будет доволен. // Чтоб людей насмешить, «Комик» должен спешить. // Торопиться, пока не посолят». В спектакле делают замены. Премьеру переносят на следующий сезон (который станет последним сезоном МХАТ 2-го), хотя отзываются о работе недурно – говорят, что спектакль «богат выдумкой. Интереснее многих наших благополучных спектаклей»; кто-то называет его «очаровательным примитивом». На обсуждении делали подсказы: говорили о России (страна азиатская, страшная и наивная, остро талантливая – это слова Бирман). Подсказывали: «больше соблазна по линии актерства» – надо больше заражаться игрой, вовлекаться. Берсенев расхваливает – называет «подарком» работу А.А.Чебышева, тот сыграл роль Вани, ее у Островского нет (еще один ученик Грегори, который играет и Еву, и Палача). Но настаивает, чтоб до конца отладили техническую сторону.

Гуров старался не вводить в лишние расходы: – в его записях указано, что можно взять из оформления «Баб», из «Петра I» (крыльцо для последнего акта «Комика»), маски – из «Митькина царства».

23 сентября 1935 г. Каменский пишет Гурову из Троицы (на конверте: станция Сыява, Пермская обл.). Просит прислать весь текст «Комика», как он окончательно сложился; афишу премьеры. Он болен, но это еще не та серьезная болезнь, которая прикует его к постели на 13 лет: с ампутированными ногами, после инсульта, он будет продолжать работать, напишет либретто оперы о Пугачеве. «Евгений (гений Евг)... – так он обращается к

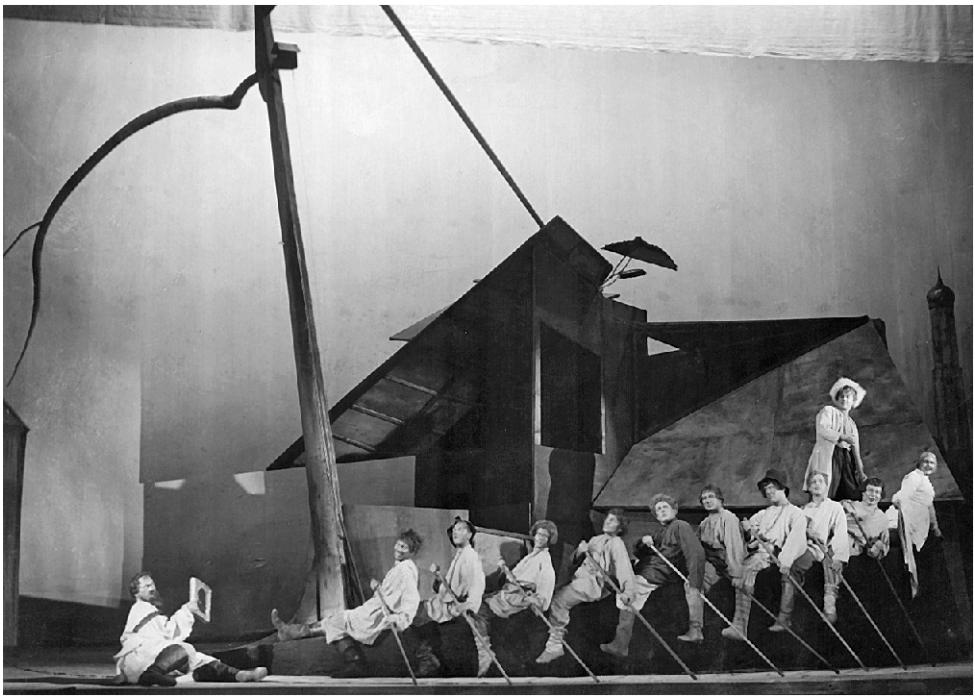
Гурову. – ...Я верю, что Вы, чудесный пастор, создадите великолепное зрелище. Это будет, несомненно, началом Вашей славы нового блестящего режиссера...» (ГЦТМ, 700.203).

«Премьера – 5 октября 1935 г. Занавес 10 раз. Аплодисменты среди акта».

Славы нового блестящего режиссера никто после премьеры «Комика» не получил. «Гений Евг» – это комплимент-шутка. Но в Гурове несомненна художественная добросовестность. Его записи свидетельствуют культуру и серьезность, с которой выполняется «средний спектакль», где занят «второй и третий состав».

Особое место в этих записях отдано работе с художником. Гуров пишет, что в его воображении возникал сперва «васнецовский» сказочный стиль. Парча, бревенчатые стены, купола, кресты. Портал хотели оформить иконописью, таким же сделать и занавес – из комбинированных икон или палехской росписи на тему «скоморохи на Руси» («Лики святых как бордюр. Ангелы смешные»). Фон – задник с уходящими вверх улицами Москвы. «Фактурные крыши, заборы, церквушки, грязь реальной жизни»... Предлагали оформлять спектакль А.А.Дейнеке – тот отказался: «Не мой материал». Думали о В.А.Фаворском, потом пришла мысль пригласить В.Е.Татлина. «Дружба с Велимиром Хлебниковым решила все» – так Гуров пишет о встрече с Татлиным в его мастерской на Мясницкой, очевидно, имея в виду оформление художником «Зангези» в 1921 г. Да еще тут был кстати опыт работы Татлина над «народной драмой» о царе Максимилиане (Литературно-художественный кружок в Москве; 1911).

Мало кто помнит: Татлин хорошо играл на бандуре, в 1914 г. ездил с ансамблем на Художественную выставку в Берлине и Париже. Народно-поэтический лад был не чужд создателю «конструктивизма». Его памятник-башня Коминтерна, как и «плавучий театр» Каменского, являли человеческую мечту о будущем единении людей в динамических формах искусства («динамо-форма», по выражению исследователя творчества Татлина Н.Н.Пунина). К 30-м годам эта мечта оказалась развоплощенной, превратившись в смутный образ. «В действительности мы увидели, увы, только макет этой Вавилонской башни высотой в 4 аршина, неподвижный и построенный из деревянных багетов и дощечек» (*Анненков Ю.* Дневник моих встреч, с. 582). Дерево, «дощечки» – основной материал при оформлении «Комика». Фон – левкас, как на иконах. Объем деревянного дома, обработанная фанера. В отдалении – колокольня Ивана Великого (на макете она скошена), на переднем плане срез соснового сука, покрытого янтарной корой. Режиссеру виделись «искусно выточенные «деревья рая» с вырезанными из жести сверкающими листьями; залитое небо светом... ».



Финальная сцена

В спектакле МХАТ 2-го для Татлина имели значение фактура и цветовая насыщенность материалов – их взаимосвязь, их отзывчивость на происходящее. Масляная поверхность задника – и блеск металлических скоб. Лепящиеся друг к другу плоскости крыш и стен. «Эти избы – ходячие» (интервью в «Советском искусстве», 1935, 17 сентября). Незначительного поворота площадки достаточно, чтобы сменить всю перспективу. «Все время текущая перемена...». Во время спектакля «к зрителю приближался то один, то другой угол комнаты. Декорация двигалась навстречу входящему действующему лицу, «вводя» его на сцену к нужной реплике» (А.Февральский. – ЛГ, 1935, 9 октября). Отмечались и «замечательно найденные формы деревьев». Татлин добивался контраста общей условности и отдельных подлинных вещей (настоящая икона в руках у разгневанного отца комедианта). Но и здесь во всем – «текущая перемена». Обычную вещь зритель и дома увидит; в театре нужно «развернуть феерию из вещей... Заполнить игрой вещей весь круг, как идеологическим фактором, придав вещам равновесное значение с актером...» (ГЦТМ, 700.412). Татлин рассчитывал на осветителей: северное утро, луч в окне идет от темноватого неба, свет возникает постепенно, по мере постройки театра. Фон – серый, но имеющий разные оттенки

глубины. Горит лампа или свеча, актер учит роль, ходит взад-вперед, а круг двигается вправо-влево, так что кажется, что человек стоит на месте. Потом яркий задник, золотой купол, костюмы обозначаются как «цветовые массы». Преобладала красно-зеленая гамма. Нанковые, в зеленую полосочку, длинные штанишки Евы, коротенькие – у скоморохов. Румяный Ангел в полосатых носочках. Похожий на мужика крепкий пастор Грегори. Но ни одна из сохранившихся фотографий спектакля прелести этих эскизов не передает.

В запасе у театра были два написанных Каменским варианта финала. В первом по ремарке «раздается барабанная дробь. На переднем плане с полу поднимается белое полотно с большими рукописными фразами жалобного письма...» Яшка Кочетов со товарищи бьют царю челом, прося жалованья и корму, чтобы не умереть с голода... «Когда полотно доходит до конца, раздается удар меди и трубный марш. Комедианты раскланиваются перед письмом». Никакого разинского струга. Финальные слова: «Царь-государь, смилуйся!» Однако предпочли другую концовку.

При словах Грегори о тех, кто из-за Гекубы «слезами горд насмешить» (текст Каменского), круг начинал двигаться, Яков свистел лихо, занавес взвивался, и шла хоровая песня «Гуляй, гуляй...» (композитор Н.И.Сизов сохранял народный музыкальный строй). Театр победоносно демонстрировал свою простодушную технику. Готовится представление, проносят «протекающую реку с лодкой» и «берег».

Позже, придя в Театр им. Ленинского комсомола по приглашению Бирман и Берсенева, Гуров поставит там «Снегурочку», признанную лучшим спектаклем года. Но это уже другая история, также оставшаяся без продолжения.

С.Васильева

«Мольба о жизни»

5 ДЕКАБРЯ 1935 Г.

Если бы история умела сочинять, она не могла бы придумать более хлесткого заголовка для последнего спектакля Второго МХАТ. Спектакль был удачей, обещал стать «хитом», как нынче говорят. Ликвидация театра в 1936 г. сделала его легендой.

Мне довелось видеть его на одном из девятнадцати состоявшихся представлений. Не помню, как я на него попала, не могу похвастать, что помню спектакль. Мне было одиннадцать. В памяти сохранились осколки – бессвязные, но, как бывает с осколками, острые. Можно было бы попытаться восстановить постановку по прессе и проч. Но я останусь при воспоминаниях.

Пьеса Жака Деваля построена с той жесткостью, которую сегодня впору принять за стилизацию. История трех поколений Массубров «в самом сжатом очерке» организована приемом «вечного возвращения» – ситуаций, поступков, реплик. Ключевые слова: деньги, наследник, насилие.

Массубр-внук возвращает отцу насилие, учиненное когда-то над Массубром дедом. Такова сущность «массубризма». Предмет насилия – деньги, собственность, положение. Предмет потребления – женщины (служанки, кормилицы, секретарши, подруги жен и прочие в поле зрения). Символы «вечного возвращения» – часы покойного прадеда, которые не идут, но переходят из поколения в поколение, и судебная тяжба «о стене».

Массубры – Морис, Пьер, Робер – похожи, но неодинаковы, как не одинаковы времена, в которые им довелось жить. Морис – чиновник Третьей империи, испуганный Парижской коммуной. Пьер – собственно, протагонист пьесы – Массубр – строитель, инженер, изобретатель, делец: «локомотив Массубра», «электрификация Гаронны», «метрополитен Барселоны», ценные бумаги, акции. Он начинает на рубеже столетий – Массубр «прекрасной эпохи». Робер – биржевик, спекулянт на отцовские деньги. Начало его карьеры (1933 г.) знаменателен рождением Третьего рейха, но даже автор пока не знает, чего следует бояться. Грядущие годы еще таятся во мгле.

При этом Массубры если и не добродетельные, то относительно добропорядочные буржуа; не преступники. Они если и грабят, то не убивают друг друга – никаких Мафий, Бригад, Триад. Никаких «sexual harrasment» и принуждений. За небольшую (а к старости за большую) мзду, ради положения или по собственному желанию, женщины охотно отдаются



И.Н.Берсенев – Пьер Массубр

Массубрам. Они – классика буржуазности. «Зерно» пьесы – «разоблачение буржуазного общества»; его меркантильного, эгоистического и потребительского духа.

Пройдет время и лучшие умы Франции, ее левые интеллектуалы, будут сдирать с себя буржуазность вместе с кожей. Опытная и обучаемая, вместо репрессий, чаще всего неэффективных, буржуазия станет щедро оплачивать и присваивать протест, как многие другие «анти», «контр», «пост» и прочие движения, превращая их в эксцентричности моды, в часть самой себя – маневренность, недоступная диктатурам.

Я думаю, если бы сегодня можно было вызвать из небытия старый спектакль МХАТ 2-го 1935 г., он оказался бы к месту и ко времени в новой российской действительности. Увы, видео еще не было...

То, что сохранилось отрывочно в моей памяти семьдесят с лишним лет спустя, меньше всего претендует на реконструкцию спектакля. Это не более как детские впечатления. Но они оказались очень долговременными.

Не помню комнат Массубров – безвкусицы, созданной безупречным вкусом знаменитого гравера Фаворского. Зато помню возносящийся над ними нарисованный легкими, как бы необязательными штрихами голубоватый силуэт тогда еще новенькой с иголочки Эйфелевой башни. Еще совсем молодой, неокрепший силуэт – будущее «означающее» Парижа, символ новой эры, знак несовпадения созидаемого и созидателей (Собора Парижской Богоматери в прологе не помню).

Очень приблизительно представляю Пьера Массубра – И.Н.Берсенева, его красивую, постепенно седеющую голову (впрочем, это фантазия) и отлично сидящий костюм – что еще?.. Гораздо лучше помню Берсенева в других, более поздних ролях и спектаклях, в другом театре, где он, Гиацинтова и Бирман естественным путем снова станут премьерами после расформирования труппы МХАТ 2-го. Помню его в «коронных» ролях Протасова

(«Живой труп» Л.Толстого), Сирано де Бержерака в пьесе Э.Ростана, Хельмера в «Норе» Г.Ибсена. Сирано здесь не очень причем, но в роли Протасова, которую он играл долго и со славой, мне Берсенев не нравился. Он казался мелок, может быть от того, что, страдая от лицемерия общества, берсеневский Протасов жалел себя и как бы позировал этим страданием: по-одному перед Машей, по-другому перед прокурором и т.д. Странным образом, для Толстого ему не хватало простоты Романова (Киев) или цельности Симонова (Ленинград). Он был актер скорее для Достоевского (был непревзойденным Верховенским на сцене МХТ). Зато Хельмера он играл замечательно, обогащая ибсеновскую строгость своею сложностью. Его красивый, по-мужски обаятельный, уверенный и доброжелательный Хельмер, конечно же, любил не столько Нору, сколько свою любовь к женщине-«белочке», к заботливо обустроенному уюту домашнего гнезда. На фоне умирающего и исходящего любовью ироничного доктора Ранка – Оленева, на фоне отчаянной тарантеллы Норы – Гиацинтовой эта трепетность к себе была особенно внятна. Надо ли удивляться, что бунт Норы порождал в нем не только недоумение, обиду, гнев, но и то сострадание к собственному страданию, которое служит сентиментальным алиби для буржуазного эгоизма.



С.В.Гиацинтова – Женевьева Тессонье

Надо думать и в жесткой пьесе Деваля Берсенев умел привнести свою сложность в букет «массубризма». Впрочем, это не более как предположение задним числом.

Зато помню Гиацинтову в роли нежной подруги жены и фривольной любовницы Пьера Массубра Женевьевы Тессонье. Этой планеты-спутницы эгоизма Массубров. Как сказано, пьеса Деваля лаконична в каждом эпизоде, но пространна во времени действия. Разные возрасты, разные житейские ситуации, разные эпохи требовали от актеров особой, можно сказать новеллистической техники. Завершенности каждого отдельного эпизода.



3-е действие. И.Н.Берсенев – Пьер Массубр, С.В.Гиацинтова – Женевьева Тессонье

Прелестная Женевьева – вихрь кудряшек, рюшек, кокетливых интонаций; воплощение изящества, участия, полудетского лукавства и женской практичности – была неотразима, когда мгновенной и невинной ложью спасала подругу от кредитора. Для меня она стала самой яркой и привлекательной точкой спектакля. Но уже следующая метаморфоза (десять лет спустя) странным образом заключалась в старательном ненаступлении метаморфозы. Те же инфантильные интонации – теперь уже сюсюкающие, то же, но уже надсадное изящество; то же, но уже деланное легкомыслие. Еще прекрасный женский возраст, но в нем – подспудный страх будущего. Может быть, поэтому, не дожидаясь соблазнения, она сама торопливо, грубо, почти нагло соблазняла мужа лучшей подруги. Кризис среднего возраста – сказали бы о мужчине...

Может, все это и кануло бы среди множества других театральных впечатлений, если бы не прощальная встреча с Пьером еще двадцать лет спустя, когда Женевьева, вернувшись из дальних странствий, приходит к бывшему любовнику – не за помощью даже, а со сравнительно невинной просьбой об одолжении.

Вероятнее всего, сидя тогда в зале, я еще не знала слова «гротеск» и уж, во

всяком случае, ничего о роли гротеска в палитре МХАТ 2-го. Оглядываясь назад, думаю, что Гиацинтова – актриса, в отличие от ее подруги Бирман, к гротеску отнюдь не тяготевшая, – воспользовалась именно этим сильнодействующим средством. Девалевский прием «вечного возвращения» она довела до последней черты. Ее героиня вообще не желала меняться – разве что назад, в сторону детства. Как заевшая пластинка, Женевьева повторяла все те же интонации, ужимки и все это лепечущее квазиинфантильное кокетство, уменьшительные эпитеты, все эти «птички» и «кошечки», фальшивые, как накладные кудряшки – в устах существа обрюзгшего, не по возрасту нарядного, взгромоздившегося на стол, были для меня, тогдашней, не тем ужасны, что смешны, глупы или безобразны, а тем, что невыносимо, стыдно жалки. Публика смеялась над Женевьевой, а мне хотелось ее убить. На этом спектакле я впервые и навсегда осознанно пережила тот мучительный переход от ужаса стыда и жалости к ужасу почти что ненависти, который, кстати, гораздо чаще составляет подоплеку известного феномена детской жестокости, чем принято думать.

Когда Женевьева, всячески оскорбленная Пьером, вымещившем на ней собственный страх старости, произносила, уползая, первые человеческие – горькие – слова, зал, должно быть, сочувствовал ей. Но у меня на прощение уже не хватало сил.

Пронзительное впечатление этой недостойной, мучительно жалкой старости и шире – этой фальшивости, этой тщетной «мольбы о жизни» осталось для меня вечным memento. Может быть, даже охранной грамотой. Имело ли это отношение к замыслу спектакля?..

И последнее мое воспоминание, связанное не со сценой, а скорее с залом. Меня с раннего детства брали в театры, и «предспектакли» (как и антракт и буфет) были мне знакомы и любимы как часть театрального удовольствия. Особенно, конечно, в Большом, где можно было смотреть, как настраивается оркестр. Но здесь было нечто иное, и это я тоже помню отчетливо. Помню странное несовпадение ярко, даже парадно освещенного зала, подъема, который всегда сопровождает хороший спектакль и в то же время чувство какой-то тревоги в публике, как бы угрозы, которая не имеет отношения к самому спектаклю (подобное, впрочем, вполне осознанное несоответствие я испытаю много лет спустя, войдя в ярко освещенный зал Дома литераторов, где сейчас будут громить «критиков-космополитов»). Может быть, слухи о закрытии театра уже циркулировали, и зрители знали, что они пришли прощаться? Что «мольба о жизни» останется тщетной?

...Все это было давно. Более семидесяти лет тому назад.

М.Туровская

«Начало жизни»

9 ФЕВРАЛЯ 1936 Г.

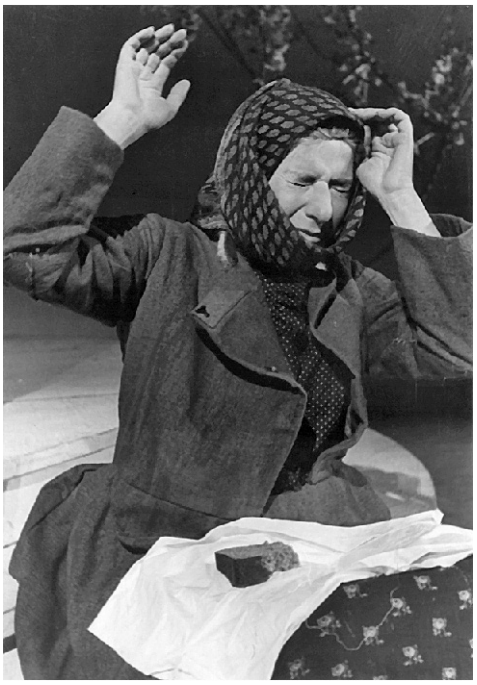
Рукопись «Начала жизни» получили в театре заблаговременно: драматург-поэт предпочитал доводить текст заодно с актерами, в атмосфере репетиций. Новичком он не был, его пьесы обошли украинскую сцену, в Камерном театре ставились «Неизвестные солдаты». Трагедию в стихах «Ваграмова ночь» Юрий Завадский в своей студии выпустил примерно тогда же, когда за «Начало жизни» бралась Серафима Бирман.

Леонид Первомайский хранил верность предмету – боевая юность, украинские степи, гражданская война, подполье. Героика у него получалась с лирическим тремоло. Подобно Михаилу Светлову, он поэтизировал напряжение недавних лет, отступавших в историческую даль, но у Светлова патетику проницало и окутывало его ироничное обаяние, у Первомайского же она перенапрягала фабулу в ущерб вкусу и мере. Получив «Начало жизни» в черновике, театр пафос принял, а сюжетные узлы скорее расслаблял, чем выявлял. Сапоговского – врага, пробравшегося в наши ряды – уводили из центра спектакля (игравший Сапоговского актер А.Г.Шишков принял такую расфокусировку). Взамен фабульного напряжения искали эпического и песенного лада.

По ходу работ сменили художника: предполагалось участие украинского сценографа Захара Толкачева, потом пришел Виктор Шестаков. Его знали в театре по «Хорошей жизни»: шарм свежего быта, легкие разумные вещи. В «Начале жизни» Шестаков, вопреки авторским довольно щедрым ремаркам, оставлял сценическую коробку пустовать. Точный реквизит был скуден (деревянная коробка полевого телефона, фонарь «летучая мышь»). В одежде походное время едва помечалось (пояс с кобурой, затянутый поверх ситцевого платья). Художник видел фигуры скульптурно: но не в мраморе, а в дереве, не высечено, а вырезано, как на досуге ножом из чурбашки (эскиз – начальник караула с фонарем).

«Для ряда картин, – пишет Шестаков, – использовалось пространство всей сценической площадки, открывая его до пределов вглубь и ввысь и освобождая по возможности от кулис и паддуг». Так шла картина похорон отряда. Художник одолевал портальную арку, низкий двойной помост-круг со сцены заходил в пространство зала. Две группы стояли над условной линией рва, на плоском всхолмке под ветреным, неспокойным небом. К знамени от руки

подшивали траурную кайму. Оно вздымалось низко, казалось придымленным. Женщины у древка молчали и не двигались. Близко к рампе старуха стелила наземь белое полотенце, ставила на полотно свечу, на голове старухи ярко белел платок. У стоящих были лопаты. Трибуны не было. Режиссер предлагал актерам немитинговую речь. Задача – «запечатать горе». Произносятся «слова, имеющие практический смысл». Речь Некутного, который говорит последним, по подсказу режиссера «строится концентрически. Говорит как бы не для других, а в себя. Не с трибуны (как и остальные). Некутный уходит последним. Он некоторое время остается у могилы. Это как бы последний караул... Затем под звуки траурного марша он берет знамя, оставленное комсомольцами, бережно и заботливо кладет его на могилу и уходит со склоненной головой, но с прямыми плечами, твердый, готовый к действию. Зритель долго видит уходящего Некутного в спину» (из записей, сделанных на репетициях лаборанткой).



С.Г.Бирман – Домаха Чуб

Серафима Бирман исходила из убеждения: «Каждый спектакль должен иметь свою острую характерность». «Характерность» спектакля по Первомайскому она искала через четкость в патетике. Для искусства Бирман патетика была так же органична, как эксцентрика, опиралась на ту же взвинченность жизненных реакций и на технику актрисы-«канатоходца». Она любила озадачивающие предложения. Могла объявить: «Время как дефицитный товар отпускаем только на главное». «Трагическое звучание – через предельную сдержанность и безупречную точность пространства и времени». Она оценивала соприсутствие земли и неба в историческом действии (начало: «Широкий простор степи. Ясный знойный день. Яркая синева над домом и степью»). С художником договаривались: «Здесь нельзя делать обычной декорации, натуралистически обозначая место действия». Аппаратуру В.А.Попова, такую точную в воспроизведении многообразных шумов, использовать не стали, обратились к оркестру и к поющим голосам.

Драматург восхищался, как ведет пьесу режиссер.

В первом варианте не было такого персонажа – Домаха Чуб, «она пришла с репетиций». Патетичная ситуация: комсомольский отряд порубан бандитами так, что мать не опознает своего сына; мать в слове над общей могилой оплакивает и славит всех как своего единственного, кровного. Патетике предшествовал – на контрасте ее готовил – разыгранный почти как упражнение на точность физической памяти пронзительный момент: старуха с узелком садилась на ступеньку и длинными худыми руками медленно развязывала принесенное сыну.

«Начало жизни» имело разрешение ГУРК с 3 июля 1935 г. и было тогда же напечатано издательством Цедрам. Постановку хотели посвятить X съезду комсомола, который должен был состояться в апреле следующего, 1936-го. Съезд в апреле и состоялся. Но в апреле о МХАТ 2-м говорили в прошедшем времени (официальная формула: «так называемый 2-й МХАТ»).

Основное время репетиций пришлось на январь 1936 г.

Двадцать с лишним лет назад по системе Станиславского устанавливая условия творчества, студийцы осваивали «круг внимания» (или просто «круг»). В кругу достигалась сосредоточенность на сценическом действии; круг не впускал ничего постороннего, а посторонним сценическому действию исходно казался зал и все за стенами зала. На капустнике в МХТ смеялись шутке – телеграмма от Лилиной: Станиславский замкнулся в круг, пришлите слесаря.

С условием «круга» связывалось столь же необходимое условие творчества: вера. Во все, на чем замкнуто действие в круге, надо поверить. Если репетируешь Ночь в «Синей птице» со Станиславским, надо верить, что он – Кот. Не можешь сделать Ка Эсу выговор, зачем всю ночь шатался по крышам? Значит, не в кругу. Очень плохо.

В «Начале жизни» надо было верить в героев-комсомольцев, в девушку с наганом, отрекающуюся от возлюбленного-труса, верить в идеалы и цели автора. Надо было верить в свою веру в те же цели и идеалы. Верить в Станиславского на крыше, возможно, было легче, но Бирман и на этот раз справилась.

Трудно представить, сколь плотным должен был быть круг, чтобы вести спектакль к выпуску, когда все извне предупреждает: пустые хлопоты. Готовьтесь к закрытию.

На сцену вышли, когда дурные слухи уже не шелестели, а овеществлялись. «С каждым днем становилось все яснее, что театр спасти не удастся. Неизвестны оставались только сроки» (Гиацинтова, с. 354).

Способность продолжать труд в этих обстоятельствах была бы величава, как при всем комизме величаво упорство Станиславского, продолжающего



Сцена из спектакля

занятия «Горем от ума» под декабрьским обстрелом 1905 года. Несомненно, Бирман вкладывала в дело всю душу. Сомнительно, стоило ли того дело. Работа была заказная – заказ из тех сфер, где готовили решение о ликвидации. Ставили посредственную пьесу «к дате». Как ставили все. После ухода Михаила Чехова за восемь лет в этом направлении было сделано довольно.

Выпуск и первые представления «Начала жизни» шли синхронно выходу редакционных статей в «Правде». Статья «Сумбур вместо музыки» напечатана 28 января, несколько номеров спустя – «Балетная фальшь». В цикл входят статьи про книжную графику В.В.Лебедева («О художниках-пачкунах»), о фильмах («Грубая схема вместо исторической правды»), «Какофония в архитектуре». Удар направлен против формализма (так, отодвигаясь от них, воспринимают статьи в доме Булгакова – см. Дневник Е.С.Булгаковой). 6 февраля днем генеральная «Мольера» в филиале МХАТ 1-го, 11-го – генеральная с публикой, 14 февраля просмотр пьесы Булгакова для пролетарского студенчества.

Вернемся к делам МХАТ 2-го, введем архивный документ.

Председатель недавно созданного Комитета по делам искусств П.М.Керженцев обращался к И.В.Сталину и В.М.Молотову: «Прошу дать мне указание относительно окончательного разрешения вопроса». Вопрос – что делать

с МХАТ 2-м. Керженцев рискует сообщить, даже подчеркнуть: «...коллектив уже существует более 20 лет». Сообщает, что по телефону к нему, Керженцеву, обращался Станиславский со словами в защиту театра (см. РГАСПИ, 82.2.950, л. 5).

За пять дней до того как Керженцев просит указаний, 15 февраля 1936 г. в МХАТ 1-м сыграли наконец официальную премьеру «Мольера» М.А.Булгакова. Великий комедиант там вопит в отчаянии – он ли не пластался перед господином: «Всю жизнь я ему шпоры лизал и думал: только не раздави. И вот все-таки раздавил. Тиран!.. За что? Не понимаю... Я, быть может, мало льстил? Я, быть может, мало ползал?..»

Не стоит спрашивать власть имущего, за что давит. Власть имущий давит не за что-то и не для чего-то, – давить его функция и инстинкт. Среди скромных садистических радостей власть имущего – довести талант до уровня заурядности, Чтоб иметь основания сказать ему: чем ты лучше прочих? У меня такой дряни без тебя хватает.

«Решено», как было написано в углу посланной Керженцевым бумаги. 28 февраля 1936 г. «Известия ВЦИК» дали публикацию: «В Совнаркоме Союза ССР и ЦК ВКП(б)». Пункт I – О ликвидации задолженности по заработной плате учителям; пункт II – О Втором Московском Художественном Академическом театре. «СНК СССР и ВКП (б) считают, что так называемый 2-й МХАТ не оправдывает своего названия МХАТа и на деле является посредственным театром, сохранение которого в Москве не вызывается необходимостью».

Редакционной статьи ликвидируемый театр не удостоят, дадут подписную (Б.Резников. – «Правда», 1936, 29 февраля).

Вечером МХАТ 2-й играл в последний раз. Шло, слава Богу, не «Начало жизни» (последнее представление отыграли 25-го). Вечным, «знаковым» «Сверчком на печи» тоже не воспользовались. Подытоживали жизнь на Театральной площади свежей работой, блестящим спектаклем по пьесе Деваля – жестким, насмешливым, бытийственным, достойным посмертной славы.

И.Соловьева

Имена

Серафим Васильевич АЗАНЧЕВСКИЙ (1898, Коломна – 14.01.1937, Ленинград) – Актер. З.а. РСФСР. В составе МХАТ числился с 1919 г. (Люлюков в «Ревизоре» с М.Чеховым; 1921). Вошел в труппу МХАТ 2-го при его открытии. Среди ролей А. в репертуаре Первой студии, перенесенном на сцену МХАТ 2-го, – Валентин, придворный герцога, а также герцог Орсино («12-я ночь»), Нильс Стуре («Эрик XIV»), Люченцио («Укрощение строптивой»). Был занят в первой премьере театра – Горацио в «Гамлете». Протоколы репетиций сохраняют следы его вдумчивого отношения к общему ходу работы, в которой другу Гамлета и самому мотиву дружбы определялось важное место («все персонажи делятся на друзей и врагов Гамлета»). Подобно Гамлету, Горацио с самого начала ощущает присутствие Духа. Режиссура подсказывала: «В чем стихия Горацио? Это луна Гамлета, это спутник души Гамлета, его охранитель. Единственное настоящее око на Гамлета и единственный, кому верит Гамлет. Горацио нужен для того, чтобы были места, где звучит настоящий Гамлет, так как с одним Горацио Гамлет говорит открыто... Горацио сопереживает всему тому, через что проходит Гамлет. Несет в себе стихию истинной, чистой и жертвенной дружбы». М.Чехов подсказывал: Горацио – это «великолепный земной рассудок. Высшее, что можно достичь в земной этике и мудрости, есть в Горацио». Он может понять Гамлета, может идти за Гамлетом, но они «на разных планах. Иначе вся структура



Азанчевский С.В.

пьесы ломается. Героя трагедии на его пути сопровождают все *элементы земли* – от самых низких до высочайших – это Горацио». Подсказывали ритм «разгадчика», человека вслушивающегося, вникающего и призванного сохранить и разъяснить. Отсюда жадность вопросов к Духу, энергия слов: «Тебя я заклинаю!» На Гамлета – Чехова Горацио – А. реагировал как струна на звук другой струны (см. МЧ, т. 2, с. 389-390). Фотографии сохранили суровость облика Горацио: жесткое, сильное лицо и печать страдающей мысли на этом лице, простом и честном (штрихи мужских гримов в «Гамлете» вообще были не острые, бунтующие, как в «Эрике», скорее – фиксирующие, вырубленные).

В списке работ А. один из свистовых казаков Платова («Блоха»), Рейтерн в «Короле квадратной республики»; наряду с И.Н.Берсеневым играл Кирилла («В 1825 году») и был

отмечен в этой роли: «Азанчевский очень скупо и убедительно рисует Кирилла, и в этой скупости, за которой звучит волнение, счастливо и умно находит спасение от чрезмерной актерской чувствительности» (Марков, т. 3, с. 318).

Ушел из МХАТ 2-го после окончания второго сезона. Отмечали ровность и цельность его исполнения заглавной роли в «Комедии о Робин Гуде» С.Заяицкого (Московский театр для детей); позднее вступил в труппу Театра революции. Рецензируя здешний спектакль «Когда поют петухи», посмертную постановку пьесы Ю.Юрьина, где автор «придерживается излюбленной им манеры своеобразного агитационного анекдота», Марков писал: режиссер «сумел в ряде исполнений соединить сатирическую остроту с хорошей актерской естественностью – Белокуров, Чистяков, Азанчевский достигают большой типичности и сценической легкости». А. был введен на роль Жадова в «Доходное место», играл (во втором составе) Башкирова в «Человеке с портфелем» А.Файко, был занят в «Голгофе» Д.Чижевского (князь), в «Матраце» Б.Ромашова (Новожилов) и др. В 1929 г. перейдя в Ленинградскую акдраму к Н.В.Петрову, позднее встречаясь здесь как с режиссером с Б.М.Сушкевичем, занял в этом театре ведущее положение (Кречинский в «Свадьбе Кречинского», Бобров в «Страхе», Николай Скроботов во «Врагах», граф Альма

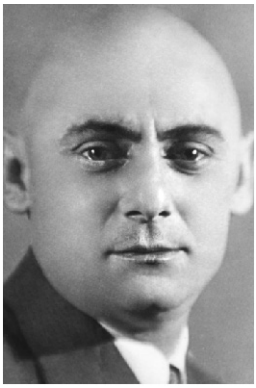
вива в «Женитьбе Фигаро», Неизвестный в «Маскараде» и др.). Путь актера пресекла ранняя кончина.

И.С.

Азарий Михайлович АЗАРИН (наст. фам. Мессерер; 18.03.189730.09.1937) – актер, режиссер. З.а. РСФСР (1935). Родился в семье московского врача, давшей плеяду мастеров и работников искусства (Асаф, Суламифь, Борис Мессерер; Майя и Азарий Плисецкие).

До революции А. пытался присоединиться ко Второй студии МХТ. Добровольцем пошел в Красную Гвардию. В 1918 г. поступил в студию Евг. Вахтангова (Мансуровскую), всегда оставаясь его учеником в приверженности к острому рисунку, точному жесту и ритму сценического образа. Роли в учебных показах (в основном, в рассказах Чехова, к исполнению которых А. и впоследствии будет охотно возвращаться) должны были прежде всего развивать характерность у будущего актера, отличавшегося при этом внутренней содержательностью и присутствием собственного человеческого звучания. Природная жизнерадостность, вкус к сочным бытовым деталям довершают портрет актера уже в зрелом возрасте, определяя сквозное качество его игры: умный комизм.

Планы Вахтангова, связанные с постановкой «Сказки об Иване-дураке и его двух братьях» Л.Толстого



Азарин А.М.

(инсценировка М.Чехова; 1922) с согласия Станиславского проложили А. путь во Вторую студию МХТ. Роль Отца, лубочного и вместе с тем жизненно мудрого, «себе на уме» старца, сразу обратила внимание на молодого актера – внешняя трансформация была разительной, сродни дару перевоплощения. С 1919 г. А. полноправный участник студии.

В.В.Лужский отмечал его как одно из ярчайших здесь дарований, вровень с Хмелевым. Среди ролей этого периода: Фрэзер («Потоп»); эпизодическая, но цельно гротескная роль Патера («Разбойники» Шиллера); уездный мыслитель Кулигин, загубленный «темным царством» («Гроза» Островского); Космэ («Дама-невидимка» Кальдерона), своими эксцентрическими трюками и озорством мимики заставлявший зрителя умирать со смеху. На сцене МХАТа А. играет Кота («Синяя птица»), Бобчинского («Ревизор»; Хлестаков – Чехов), Загорецкого («Горе от ума»), а в гастрольной группе артистов этого театра – в «Наследниках Рабурдена» Э.Золя (Леду, доктор Мург, Рабурден).

С 1925 г. А. – на сцене МХАТ 2- го. Он с равной отдачей играет роли эпизодические и главные, возрастные и подростковые, людей различных социальных слоев и жизненных стихий. Дошлый, но умеющий сострадать ближнему купец Мякишев («Расточитель» Лескова) – и «сказовый» Левша с реальными повадками мастерового («Блоха» Замятина; удачный ввод с трех репетиций после прекрасного исполнителя этой роли Л.А.Волкова). Одержимый жаждой наживы и мстящий неудачник Тарелкин («Дело» Сухово-Кобылина; Муромский – Чехов), отлитая в «маску» социальная сатира – и простодушный, на грани серьезно-наивного, Игнат Севастьянов («Фрол Севастьянов» Ю.Родиана и П.Зайцева). Эффектный беспризорник Котя, лихо отбивающий чечетку, жалостливо коверкающий слова «народной» песни («Светите, звезды!» И.Микитенко), – и Наполеон, человек-фантом, которого актер играл в трагикомическом ключе, с переходами от обывательского простодушия к нервной экзальтации, фанфаронству и пустословию. Герой «европейской комедии» возникал из воскового музейного тлена. Спектакль «Нашествие Наполеона» выходил в 1931 г. – постановка совпадала с очередным «обострением» международной ситуации, и переделка пьесу изрядно политизировала. Политизация облегчалась за счет

того, что в финале А. «выходил из образа», напоминал, что он – актер Азарин, а не проекция в жизнь опасного диктатора. В практикующихся в ту пору диспутах и обсуждениях в театре это вызвало нешуточные нарекания в излишней «безобидности» трактовки, отсутствии разоблачительного пафоса (ГЦТМ, 538.56). Однако сценический результат был убедителен – «ожившая восковая фигура загоралась чисто галльским огнем живости ума, страстности и остроумия» (Дейч).

В своих работах А. искал не столько «характерность», сколько плоть и кровь персонажа, «ход мысли образа», чтоб реальное, смешное и опасное в человеке загоралось ярко и зримо. Кажущаяся легкость, безыскусность актерского исполнения была подпитана массой схваченных налету деталей, его игра молниеносно заражала зал, иногда даже вне зависимости от качества спектакля в целом.

«Мудрость от таланта» – так определил эту актерскую суть Михаил Чехов. Точно так же как «в одно касание» А. усваивал различные жизненные фактуры, так же он охотно соприкасался с духовной «аурой» другого художника, делая это соприкосновение радостным и плодотворным. Межличностных, как теперь говорят, отношений, вроде сшибки Чехова с А.Д.Диким, в данном случае не возникало. А. был весь, полностью захвачен чеховскими идеями «космической» связи человека-актера – и его роли, ощущая эту связь как вполне земную и осязаемую. В будущем спектакле А. отводилась роль Санчо Пансы, а также главного помощника в репетициях по новому чеховскому методу (этот замысел не был осуществлен из-за отъезда художественного руководителя). В свою очередь, игра А. в роли синагогального служки Арье-Лейба в «Закате» Бабеля дала Чехову «ключ» к плачу Дон Кихота в сцене издевательств Герцога над красотой-Дульсинеей. Гиацинтовой запомнились также особые, без ресниц, «голые глаза» Арье-Лейба, так безнадежно пытавшегося примирить неистовое семейство.

«Азарин был наделен необыкновенной музыкальностью и музыкальной памятью, – пишет Гиацинтова. – Имея под руками лишь оконное стекло, он изображал целый духовой оркестр, который играл заказанное сочинение. А как он имитировал знакомых нам людей! Вернее, не имитировал, а схватывал существо характера...» (Гиацинтова, с. 291). Он умело играл вещами на сцене, создавая волшебство из простого. Был отличным, внимательнейшим партнером. В каждой его роли, однако, был некий собственный «пуант»: заострение, приподнятость. И свое отстранение. Эффект легкости возникал при соединении, казалось бы, несоединимого – комедийно-бытового, лирически окрашенного, героико- романтического. Среди ролей во

МХАТ 2-м: Гоншон во «Взятии Бастилии», Юрий Мнишек в «Митькином царстве», Лелио в «Бабах», Ян Пуринг в «Евграфе, искателе приключений», Костя Завьялов в «Неблагодарной роли», Карл Герц в «Суде». Большой удачей А. стала роль Бориса Волгина в «Чудаке» Афиногенова (1929). Его «идеальный герой» вышел благородным чудаком, даже и не помышляющим о каких-то подвигах – просто насыщающим жизнь личным энтузиазмом. В нем угадывались черты классического героя- разночинца, странным образом сохранившего присущий ему душевный строй в обществе уже изменившемся. Легкая картавость, мягкость, «интеллигентность» доброкачественной натуры – А. привносил в складывающуюся поэтику соцреализма нужный канон: «органику естественного жизненного существования». Волгин был «чудо-человек, несущий радость». Для Б.В.Алперса тут мелькала тень Сулержицкого. Но не от Дон Кихота ли и верного его друга Санчо Пансы тянулась ниточка «идеализма», веры в прекрасное не завтра, а уже сегодня? Не от уроков ли Михаила Чехова исходила «светоносность», дававшая такую радость и новому советскому зрителю. «Санчо – энтузиаст. ... Санчо преисполнен любви к земле, к людям, хочет жить, любит жить. Роль кончается словами: «Вот это жизнь!» ... Санчо – пламенный романтик. ... Мысли Санчо тесно в его маленьком мозгу, а душе тесно в теле». Такова была разработка роли (*Азарин А.* Дневник репетиций «Дон Кихота». – Цит. по: *Мессерер Е., Лейкин Н.* Азарий Михайлович Азарин. М., 1972, с. 56).

В одном из своих интервью А. признавался, что намеренно направлял свою артистическую волю, воспитывая в себе «чувство жизнерадостности»: «Работаю над ролью прежде всего весело». Личные устремления и актерский запал совпадали с вектором времени. Оптимизм становился государственной доктриной – и человек-праздник, каким считали актера его же товарищи по цеху, не мог и не хотел быть иным. Тем более что интересы цеха шли в том же направлении.

Веселое отношение к серьезному никогда не изменяло и не мстило актеру, но иногда к его изобретательной комедийности примешивались жесткие и сумрачные тона. В новой постановке «12-й ночи», когда-то игравшейся Н.Ф.Колиным, М.А.Чеховым, И.И.Лагутиным, А. теперь через своего Мальволио, если верить критике, выражал «социальное отношение к образу». Вовсю нес ненависть к этому тупоголовому и самовлюбленному типу, который «мешает людям жить». Смаковал повадку «полупридворного-полулакея». Нынешний Мальволио был смешон и омерзителен, полон «петушиной спеси дурака», со своей походкой индейского петуха и обезьяньими губами.

Руку воображаемой Прекрасной дамы намертво, убийственно смешно наматывал себе на локоть.

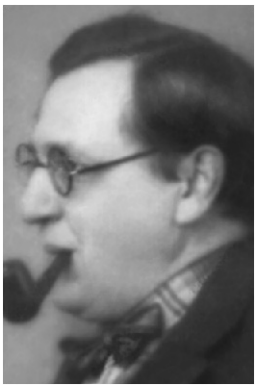
Он пытался работать и в области режиссуры, ставя спектакли в духе «театра социального оптимизма»: «Хорошая жизнь» С.Амаглобели (с Б.Н.Нордом; роль архитектора Мотто; 1934) и «Свидание» К.Финна (роль Павла; 1935). Радость работы приносило постоянное участие в радиопередаче «Театр у микрофона» (А. читает Чехова, П.Романова, Зощенко).

После закрытия МХАТ 2-го А. работал в Малом театре. Был назначен главным режиссером Театра им. Ермоловой (ставил «Шторм»; постановку заканчивала М.О.Кнебель). Летом 1937 г., в соответствии с планом объединения актерской труппы «ермоловцев» и Студии Хмелева, он настаивает на передаче художественного руководства новым коллективом своему товарищу по Второй студии. Играет в Малом театре Счастливцева («Лес»); Григорьева («Семья Волковых» Д.Давурина); Черных («Слава» В.Гусева). Ставил с В.Н.Пашенной в качестве режиссера пьесу Афиногенова «Салют, Испания!» – работа не удовлетворяла, спектакль был неудачный. Параллельно эту пьесу поставил Берсенев в Театре им. МОСПС, с куда большим успехом. В Театре Красной Армии А. репетирует Перчихина в «Мещанах» Горького, Петра Тыжнова в «Голубях мира» Вс.Иванова. К этой незавершенной работе актер, со свойственной ему тягой к деталям и обстоятельствам, сочинил целую биографию-новеллу. Сын дьякона, продавший подрясник отца и обманом вылезший в люди, пытается обменять свое богатство на власть в молодой Дальневосточной республике: «Японцы так японцы, черт с ними, лишь бы забрать власть! «Коммунию» он не принимал инстинктом, боялся ее, страшился и думал: «Всех и каждого могу обвести, а с этим наваждением – Советской властью – справиться не могу, мало того, тут, чую, меня обведут, тут мне каюк, крышка!»

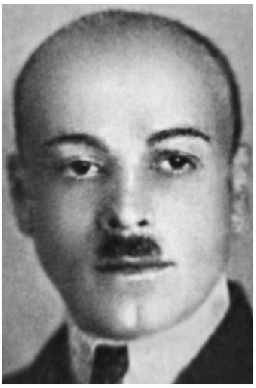
А. был одной из первых кандидатур на роль Ленина в кино (фильм М.И.Ромма «Ленин в Октябре», 1937; эту роль сыграл Б.В.Шукин). Умер неожиданно, от сердечного приступа.

С.Васильева

Григорий Григорьевич АЛЕКСАНДРОВ (07.03.1886, Выборг – 09.07.1937) – директор МХАТ 2-го с июля 1930 г. по декабрь 1933-го. Гражданин Швеции. Окончил факультет гуманитарных наук Королевского университета в Упсале (кафедра славянских языков и культур). В 1902-1922 гг. работал в Гельсингфорсе (Хельсинки), Дерпте (Тарту), Упсале, Стокгольме (в консульстве, в торгпредстве, в представительствах РОСТА, ВОКС, ТАСС; занимался журналистикой, преподаванием). С 1928 по 1930 г. – в Москве (работник Профинтерна, Теакинопечати; преподаватель Цететиса и Ком. универ



Александров Г.Г.



Алексеев Н.А.

ситета). Пост директора МХАТ 2-го А. передал своему многолетнему заместителю И.Н.Берсеневу, сам же стал директором Нового театра. В дальнейшем работал в издательстве «Academia» (редактор и организатор серии «Скандинавская литература»). 11 августа 1936 г. был арестован в Пятигорске, а спустя год расстрелян.

К.Р.

Николай Алексеевич АЛЕКСЕЕВ (28.11.1896, Москва – после 1964?) – зав. гримерной частью МХАТ 2-го с его создания до ликвидации. Школу гримерного дела прошел в МХТ (ученик Я.И.Гремиславского), служил там в 1910-1919. гг. с перерывом на годы Первой мировой войны; с 1919 г. – в Первой студии. Как художник-гример работал позднее в Театре им. Ленинского комсомола, возобновив там сотрудничество с И.Н.Берсеневым, С.Г.Бирман, С.В.Гиацинтовой. В 1952 г. отмечали 40-летие его творческой деятельности. В архиве Гиацинтовой сохранился на бросок текста выступления на чествовании; актриса приготовила своему гримеру теплые слова.

Е.К.

Борис Владимирович АЛПЕРС (11.03.1894, Новониколаевск – 07.09.1974, Москва) – критик и историк театра, педагог, театральный деятель. Его отец принимал участие в прокладке транссибирской железной дороги (А. родился в поселке строителей, ныне Новосибирск). Гимназические и студенческие годы А. провел в Петербурге. В семье царило увлечение музыкой, поэзией (особенно Блоком). С 1912 г. в круг интересов властно вошел театр: летом в Териоках произошло знакомство с Мейерхольдом. Тот пригласил юношу и его сестру в Студию на Бородинской. А. был здесь прича- стен к изданию журнала «Любовь к трем апельсинам». Как театральный критик А. впервые выступил в 1919 г., в Ростове-на-Дону, где заканчивал свое юридическое образование (печа-



Алперс Б.В.

тался в здешнем «Театральном курьере»). Из Ростова А. перебрался в Новороссийск, чтоб быть полезным учителю (Мейерхольд, оказавшийся на Юге при белых, был арестован). По окончании гражданской войны нарком Луначарский вызвал А. в Петроград на работу в тамошнем театральном отделе и Политпросвете; затем А. занимал должности председателя местного реперткома и управляющего государственными театрами. Два года был худруком созданного им с В.Н.Соловьевым и А.Л.Грипичем Театра новой драмы. Весной 1924 г. А. расстается с Ленинградом и по приглашению Мейерхольда вступает в Театр революции как руководитель литературной части. Он сохранит пристрастие к контактам с драматургами и с их проблемами, но на месте завлита останется лишь до 1927 г. Чем дальше, тем четче прорисовывается его основное призвание – театральная критика. В этом цеху А. несомненно был одним из самых талантливых в пору, вовсе не скудную критическими дарованиями. Орга

нику человека культуры, литературный дар, убеждающую силу описаний он соединял с особым лирическим напором. Став с годами историком театра, он сохранит эти качества. Его исследования и монографии (начиная с книги о Театре революции, 1928, и с «Театра социальной маски», начатого тогда же, но вышедшего в 1931-м) вырастали из зерна его рецензий, двигались энергией и эмоциями начальных впечатлений и с тех пор преследующих мыслей. Точность видения и слова в его статьях соединялась с пристрастностью, – этот критик был опасен как враг, обвинения имели опору, страсть заражала. Для МХАТ 2-го А. был именно врагом, – много лет спустя после гибели их театра С.В.Гиацинтова и С.Г.Бирман оставались при убеждении, что именно статья А. в журнале «Советский театр» № 5/6 за 1931 г. эту гибель на них наслала. На одном из собраний в театре Бирман настаивала, что надо как-нибудь сказанное в той статье опровергнуть, – задача не из простых. А. прослеживал корневую систему их искусства, заветы человечности, христианские ценности, страх за эти ценности в угрожающе меняющемся мире, трагические константы искусства Михаила Чехова. Во всеоружии описаний критик показывал, что все это прорастает во МХАТ 2-м. Сообразим: в 1931 г. упоминание о «проповеди христианской любви к людям» звучало идеологическим обвинением. Кроме об

винений идеологических, статья подводила к обвинениям политическим. О «Смерти Иоанна Грозного», «Деле», «Петре I» А. писал:

«Любопытно сопоставление дат этих спектаклей с хроникой политических событий революции.

«Смерть Иоанна Грозного» была создана театром в период напряженной борьбы с троцкистской оппозицией, борьбы, которую буржуазные группы толковали как развал партии, как личную борьбу за власть.

«Дело» было поставлено в разгар кампании по борьбе с бюрократизмом и явилось своеобразным ответом на обращение ЦК по этому вопросу.

Наконец, «Петр I» был поставлен театром в годы решающего социалистического наступления в городе и деревне, в самый критический напряженный год реконструктивного периода.

В «Смерти Иоанна Грозного» театр ставит тему борьбы за власть. В центре спектакля стоит политический вождь, крупный государственный деятель, осуществляющий одному ему ясную осязаемую идею. Ему противостоит его окружение, люди, которые являются послушными орудиями в его руках, которые покоряются его железной воле, его фанатическому исповеданию одной идеи. Преследующие личные интересы, они молчат или глухо ропщут при жизни железного вождя-фанатика. После его смерти болото заговорило. Жадные честолюбивые хищники вступили между собой в жестокую борьбу за власть. Они начинают делить наследие умершего вождя.

Театр не довольствуется далекими аналогиями с современностью, которые ему может дать сама пьеса. Привычными для себя средствами из исторического факта, характерного для определенной эпохи, он создает широкую схему, лишенную конкретных исторических черт. Эпоха Иоанна Грозного отсутствует на сцене МХТ 2-го. Сцена театра обставлена условными декорациями, которые не претендуют хотя бы на приблизительную точность воспроизведения старинных комнат и палат. Они дают заведомо вымышленную, абстрактную обстановку для действия. На сцене почти отсутствуют предметы домашнего быта того времени. Исторические костюмы заменены условными нарядами. Гримы актеров также далеки от исторического и бытового правдоподобия. 2-3 резкие черты, одна крупная деталь грима создают условную маску на лице актера. Движения и жесты действующих лиц не согласованы не только с историей, но и с самой обыкновенной бытовой правдой. Актеры двигаются по сцене, рисуя геометрически правильные углы и фигуры, говоря монотонно, поставленным на одной ноте голосом, выделяя в своем образе только одну тему: хищность, алчность, честолюбие.

Этим путем театр вытравляет со сцены конкретные черты прошлой

исторической эпохи. Он открывает широкий путь для аналогий с нашими днями, заставляет работать свою схему в плане современной публицистической темы.

В такой схеме, построенной «чистыми» художественными средствами, классовый враг с удовлетворением может найти свое понимание сегодняшней политической ситуации.

Таким же путем пошел МХАТ 2-й при создании «Дела». Сатира на царскую бюрократическую Россию превращается под руками театра в трагедию человеческой личности, раздавленной государственной машиной «вообще», бюрократией "вообще"».

Расписаться в том, что и христианские ценности, и переживание трагедии личности, раздавленной государственной машиной, в самом деле входят в природу и определяют жизнь МХАТ 2-го, означало бы подписать решение о ликвидации театра задолго до того, когда такое решение будет властями принято. Обдумывая возможность защититься, мастера МХАТ 2-го упирались в невозможность возражений. Как бы эти возражения выглядели? Дескать, что вы, какая же христианская любовь к людям! Какая же боль за личность, убитую государством? Где это вам померещилось?! А. был настойчив в своих взглядах на МХАТ 2-й, уже вдогонку его ликвидации написал статью «Конец эксцентрической школы», разоблачение не убеждений уже, но обеспечивающей эти убеждения актерской стилистики и техники. Впрочем, эта статья касалась не одного лишь закрытого МХАТ 2-го, – она вписывалась в цикл, начатый в «Правде» редакционным выступлением «Сумбур вместо музыки». К этому циклу примкнула и статья А. в «Литературной газете» от 10 марта 1936 г. – отклик на премьеру МХАТ 1-го «Мольер» под заглавием «Реакционные домыслы М.Булгакова».

К концу 30-х гг. А. отдается педагогической работе и трудам историка; в 1945 г. появляется его книга «Актерское искусство в России», – одно из влиятельнейших исследований типологии актерского творчества, построенное в основном на материале театра XIX века (конкретно – на фигурах Мочалова и Щепкина). А. преподает в ГИТИСе как театральную критику, так и историю русского театра; его работы появляются в журнале «Театр» (в частности, здесь в № 6 за 1963 г. А. выступил против спектакля Георгия Товстоногова в БДТ «Горе от ума»). Для двухтомника «Театральных очерков» (вышедшего посмертно, в 1977 г.) текст статьи 1931 г. «Творческий путь Московского Художественного театра Второго» был существенно переработан.

И.Соловьева

Сергей Иванович АМАГЛОБЕЛИ (12.05.1899-1937) – театральный деятель, драматург. Учился в университете в Тифлисе (1920-1924), в



Амаглобели С.И.

1924-1928 гг. читал лекции в своей alma mater, в консерватории, в Закавказском Коммунистическом университете; с 1925 г. – директор Театра им. Руставели. После 1928 г. работал в Москве (ГАХН, Комакадемия и т.д.), в 1931-1932 гг. возглавлял Новый, а в 1933-1936 – Малый театр. Среди его идей как директора Малого театра было предложение Крэгу ставить Шекспира и организация приезда режиссера в Москву весной 1935 г. В письмах к Алперсу Крэг интересовался пьесой «Хорошая жизнь», которая шла в МХАТ 2-м; однако во время пребывания в Москве английского гостя спектакль был вывезен на гастроли в Харьков, и Крэгу его не показывали.

«Хорошая жизнь» была издана в Гослитиздате (1934). Тексту предпосылалось письмо Ромен Роллана – лестный отзыв о пьесе: «Вы обладаете даром изображения жизни... Реплики перекрещиваются в живом диалоге... Мне особенно нравятся ваш юмор и широта мысли. Я слышал, что Вы любите Кола Бреньон... Так вот, Кола узнает себя и своих близких из СССР и весело рукоплещет тому, что они строят своими руками, своей мыслью, вашим Мотто, Федям, Борисам и т.д.». Назвав персонажей пьесы А., Ромен Роллан с удовольствием цитирует слова одного из них: «Для большевиков грусть – самый худший уклон». И выбором среды (партийная и тяготеющая к партии творческая интеллигенция), и высветленной тональностью «Хорошая жизнь» предваряла цикл комедий 30-х гг., где коллизия разрешалась счастливо для героя (чаще всего – мудрым вмешательством сверху), а фабула держалась цепью недоразумений. «Хорошая жизнь» и написанный вслед за ней «Сбор мандаринов» в материалах Первого съезда писателей (1934) упоминались как достижения советского грузинского театра. А. мог числиться среди тех, кого Немирович-Данченко, размышляя о советских драматургах, называл «стопроцентными», рядом с Киршоном, Афиногеновым, Микитенко. Идеологически «стопроцентной» подразумевалась и постановка МХАТ 2-го (сентябрь 1934 г.). Но энергичная успешная жизнь этого театрального деятеля была прервана. В РГАЛИ в фонде Комитета по делам искусств имеется выписка из протокола заседания Президиума ЦИК Мордовской АССР от 29 июля 1937 г.: «Постановили: лишить звания засл. деятеля искусств Мордовской АССР Амаглобели как врага народа». Сведения о

конце А. расходятся: в ТЭ указана дата смерти 15.04.1946 г.; однако прокурор, который занимался реабилитационными делами, свидетельствовал, что А. был расстрелян в 1937 г. вместе с основной частью труппы Театра им. Руставели.

И.С.

Александр Николаевич АНДРЕЕВ (наст. фам. Натан; 26.02.18861976) – актер, чтец. В МХАТ 2-м с открытия театра числится как сотрудник, с 1 апреля 1929 г. переведен из вспомсостава в основную труппу. Программки сохранили сведения о нем как исполнителе чаще всего безымянных ролей: в «Гибели “Надежды”» – 1-й и 2-й стражник, в «Расточителе» – купец Варенцов, в «Гамлете» – воин и Франциско, в «Блохе» – и царский генерал, и камергерный генерал, лорд Гервей в палате лордов («Человек, который смеется»), в «Орестее» – в хоре старцев и др. В перечне ролей А. – Герман Германович («Петербург»), Чибисов («Дело»), князь

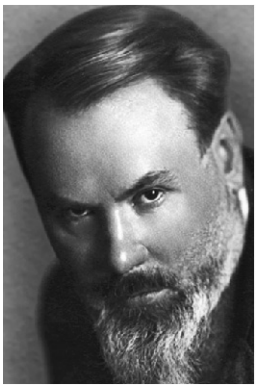
Мстиславский («Смерть Иоанна Грозного»), Дюпле («Взятие Бастилии»), подрядчик Фомин («Закат»). В декабре 1929 г. А. сыграл мистера Шельби в «Хижине дяди Тома», на которую ее участники возлагали большие надежды, впрочем, не оправдавшиеся. После сезона 1929/30 г. ушел из МХАТ 2-го. Творческую жизнь продолжал как чтец.



Андреев А-Н.

К.Р.

Николай Андреевич АНДРЕЕВ (14.10.1873, Москва – 24.12.1932, там же) – скульптор, график. З.д.и. РСФСР (1931). В 1883-1891 гг. учился в Строгановском училище (Москва), в 1892-1900 гг. – в Московском училище живописи, ваяния и зодчеств (у скульптора С.М.Волнухина). В 1892-1918 гг. преподаватель Строгановского училища. Автор памятников Гоголю, Герцену, Огареву, Островскому в Москве. В 20-е гг. создает серию графических портретов государственных деятелей и людей искусства, цикл скульптурных и графических портретов В.И.Ленина. С миром театра А. впервые соприкоснулся, выполнив надгробие Н.Л.Тарасова – пайщика-вкладчика и содиректора МХТ. Как театральный художник впервые выступил в 1913 г., оформляя «Клеопатру» П.П.Потемкина в театре Н.Ф.Балиева «Летучая мышь». В 1916 г. его пригласили в МХТ для работы над «Флорентийской трагедией» Уайльда (спектакль



Андреев Н.А.

не был завершен). В 1919 г. А. стал сотрудником Станиславского в постановке мистерии Байрона «Каин». Разделяя замысел режиссера, он провел огромную подготовительную работу (эскизы декораций, разработка их конструкций, эскизы костюмов, предлагающие исполнителям определенную пластику, предложения гримов, наброски мизансцен) и практически содействовал осуществлению задуманного (лепка, драпировка, изготовление каркасов и т.п.)

«Каин», показанный весной 1920 г., не удержался в репертуаре, но Станиславский высоко оценивал найденный им в работе с А. «скульптурный и архитектурный принцип постановки». Одновременно с «Каином» А. разрабатывал проект сценографии к пьесе Рабиндраната Тагора «Король темного покоя» и сделал эскизы к пьесе В.Волькенштейна «Маринка». Обе пьесы входили в планы МХТ и его студий, но спектакли не были доведены до премьеры (Тагора в незавершенном виде показывали с М.Н.Германовой в главной роли на сцене

«Летучей мыши» незадолго до отъезда артистки в эмиграцию).

А. испытывал неизменный интерес к людям, с которыми его свели разнообразные пробы от «Флорентийской трагедии» до исторической драмы из эпохи Смутного времени «Маринка». Он дал зарисовки мизансцен и персонажей мхатовской постановки «Ревизора» (с Михаилом Чеховым, 1921). Остались незаконченными скульптурные портреты Станиславского, Л.М.Леонидова.

В МХАТ 2-м А. оформил два спектакля, из них первый – «Дело». Сценограф дал спектаклю архитектурный портал: статуи Закона и Фемиды слева и справа соприсутствовали всему происходящему. Читались надписи на них: «Закон – блаженство всех и каждого»; «Гнушаясь мерзости коварства, решу нелицемерно при...». Вращением сцены жилой интерьер Муромских устранялся. Взамен представал «монолитный департамент, построенный из одних необъятных шкафов» (С.Марголин. – НЗ, 1927, 22 февраля). Описание неколебимо высящихся шкафов – хранилищ «дел» – другой рецензент дополнял описанием подобострастно-суетливого метания чиновной мелкоты над шуршащей бумагой (см. М.Шелюбский. – «Киевский пролетарий», 1929, 11 июня). Художник не давал разбегаться глазу, никто из писавших о спектакле не упустит, как все запирает «гигантский и урезанный портрет царя, представленного лишь огромными бот-

фортами и лосинами» (Л.Гроссман. – ВМ, 1927, 9 февраля). Безобразные суетящиеся мелкие группировки оказывались вынесены на самый край сцены. (Н.Д.Волков, рецензировавший «Дело» в газете «Труд», видел в этой мизансцене аналог работ А. как скульптора – барельефы на постаменте памятника Гоголю.)

Дробящимся «барельефом» на авансцене в спектакле отвечала подача слов: свистящие звуки, хрип, рык, басы и фальцеты, шаркающие шаги, шелест бумаг, шепот в унисон. При том пространство, как его строил А., используя огромную «коробку» сцены МХАТ 2-го, по контрасту поражало гулкостью и «особой холодной пустынностью» (Л.П.Гроссман). Не оспаривая черт преувеличения, которые, по свидетельству критика, были рассыпаны в постановке Б.М.Сушкевича, художник поддерживал в спектакле «ту суровую и спокойную простоту, без которой немыслим Сухово-Кобылин» (П.Марков. – «Правда», 1927, 12 февраля). Черты лаконизма и жесткой значительности все более проступали в искусстве А. в его поздние годы.

Черты жесткой крупности очевидны были во второй работе А. во МХАТ 2-м, которая была выполнена также в сотрудничестве с Сушкевичем. («Человек, который смеется»). По определению искусствоведа А.В.Бакушинского, А. здесь «дает гротеск романтический». А. утрировал архитектурные формы. Усиливался мрачный юмор. Подобно образу «неимоверных шкафов» в «Деле», в инсценировке Гюго возникала неимоверная пышная «Спальня королевы»: «Большая кровать с балдахином, несметное число подушек в изголовье кровати, причем таких огромных, что я – Анна – совершенно скрывалась за ними» (Бирман, с. 201). Тень юмора скользила и в преувеличенности картин тюрьмы, в сходстве архитектуры ее и палаты лордов, в натуральности пыточных устройств. При организации большого представления, которому театр – уходя от автора – давал социально-оптимистический финал, художник более остальных «открывал прием», смелее остальных акцентировал условности жанра исторической мелодрамы.

Последние годы работы А. были почти полностью отданы начатой им с 1919 г. «Лениниане» – графике и скульптуре.

А.М., И.С.

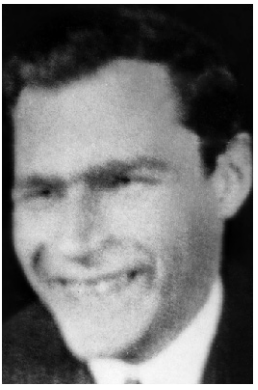
Галина Ивановна АНДРИЕВСКАЯ (28.04.1904, Курск – 1987) – актриса. Вступила в МХАТ 2-й по окончании Театрального техникума им. Луначарского с 1 сентября 1925 г. Положение ее неизменно оставалось скромным. Часто роли ее были безымянными – одна из жительниц Тулы в «Блохе», дама в «Петербурге», Эриния в одном из хоров «Орестеи», студентка в «Фроле Севастьянове»; в «Человеке, который смеется» А. уча-



Андриевская Г.И.

ствовала в «Танце негра и трех толстых женщин» и выходила среди «мужчин и женщин Лондона» во второй и в седьмой (последней) картинах. Роли «с именами» не сделали ее более заметной – артистку не очень- то выделяли, рецензируя «Смерть Иоанна Грозного» (жена Годунова), «Взятие Бастилии» (Тереза Кабарюс), «Хижину дяди Тома» (Гарриэт), «Светите, звезды!» (Грушкина), «Тень освободителя» (дочь предводительши), «Униженные и оскорбленные» (Катя, богатая невеста молодого Валковского). В «Комике XVII столетия» А. играла нареченную «комика», мастерицу Наталью, – роль жанровую, весело бытовую. Если прав вспоминавший ее товарищ по сцене А.Н.Глумов и А. в самом деле была по характеру дарования «лирической героиней», эти ее качества оставались невостребованными в театре, в котором она играла до его закрытия. Распоряжением УГАТ А. направлялась в Московский театр Ленсовета. Служила в Московском областном театре, затем в Уфе (1945-1956). С 1956 по 1963 г. - режиссер в доме культуры Красногорского механического завода.

Николай Александрович АНТОНОВ (05.11.1892, г. Кохма Шуйского уезда – 19.02.1965, Москва) – актер. С 1912 г. был студентом физико-математического факультета Московского университета; увлекшись искусством, занимался в школе дикции и декламации В.К.Сережникова и входил в одну из студий, образовавшихся после распада Мансуровской (б. Студенческой), Студию Вахтангова (в дальнейшем был в Мамоновской). Участвовал в спектаклях задуманного Вахтанговым Народного театра у Каменного моста. На разовых играл во МХАТе. В 1919-1922 гг. – во Второй студии МХАТ (репетировал тут Ивана-дурака в инсценировке рассказа Л.Толстого); с 25 декабря 1922 г. – в Первой студии. При ее переформировании стал сотрудником МХАТ 2-го, в основной состав переведен с начала 1929 г. Долгое время ему по-



Антонов Н.А.

ручали фигуры второго плана, если не вовсе безымянные: в его послужном списке слуга в «Балладине», слуга в «Укрощении строптивой», рыцарь («Король Лир»), член городской думы («Расточитель»), Бернардо («Гамлет»), оружейник Силуян и один из «свистовых казаков» («Блоха»), 2-й наблюдатель («Петербург»), 1-й солдат («В 1825 году»), 2-й гвардеец («Взятие Бастилии»), Тишка («Дело»), студент Шейко в «Фроле Севастьянове», задира-матрос в толпе зрителей («Человек, который смеется»).

В «Хижине дяди Тома» А. получил роль дяди Тома. Не став событием, эта работа актера внушила большое доверие к нему.

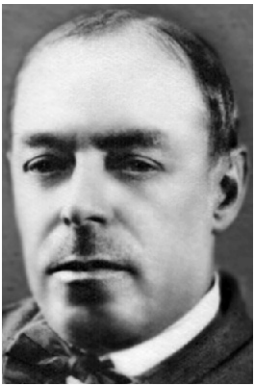
В последующие годы А. играл Мишку Лопухина, боярского недоросля в «Петре I», в «Дворе» – молчаливо злобного мужика Андреяна; имел вводы – Гарабурда в «Смерти Иоанна Грозного», директор Дробный в «Чудаке», а в пьесе «Светите, звезды!» ему уже на премьере досталась главная роль – молодой большевик Терень Крыжень. А. играл в премьерном составе «Генеральной репетиции» (рабочий Максимов), «Тени освободителя» (Павел, умирающий брат Иудушки Головлева), «Неблагодарной роли» (Ленька Баламут). В автобиографии А. особо выделял страницы своей профсоюзной активности в революционные и послереволюционные годы (в профсоюзе кожевников и пр.). В МХАТ 2-м, как он сообщает о себе, «по профсоюзной линии состоял членом месткома, а затем его председателем». А. оставался в труппе вплоть до закрытия театра, распоряжением УГАТ от 26 марта 1936 г. был направлен в Центральный театр Красной Армии. С 1937 по 1958 г. – в Художественном театре (он был женат на актрисе Е.А.Алеевой). Его положение здесь мало чем отличалось от его положения в МХАТ 2-м: в премьерных спектаклях – Лесогонов («Достигаев и другие»), Бородатый солдат («Кремлевские куранты»), гость у Горлова («Фронт»), Квартальный («Последние дни»). В порядке ввода получал такие роли, как обер-кондуктор в «Талантах и поклонниках», Кирпатый в «Днях Турбиных», Иван Иванович Шуйский в «Царе Федоре», офицер в «Любови Яровой», лакей в доме леди Снируэлл («Школа злословия»). Впрочем, в дальнейшем список пополнялся вводами на роли более заметные: Клещ в «На дне», Прохожий в «Вишневом саде», Трагик в «Талантах и поклонниках», Корней в «Анне Карениной», Наркис в «Горячем сердце» и Флор Федулыч в «Последней жертве» (1 февраля 1952 г.).

И.С.

Анатолий Афанасьевич АРАПОВ (21.11.1876, СПб – 21.12.1949, Москва) – театральный и кино художник, график, живописец. Окончил Московское училище живописи,

ваяния и зодчества в Москве (18981906), учился на архитектурном отделении. Однако больше его интересовала живопись, прикладное искусство, оформление книг и театральная декорация, образцы которой видел в постановках Мамонтовской оперы и в творчестве петербургских мастеров «Мира искусства». В студенческие годы А. участвовал в оформлении народных гуляний, устраивавшихся театром «Скоморох». Вместе с товарищем по училищу Н.Сорохтиным придумал и показал представление, в котором демонстрировались изображения видений девушки, лежащей на гамаке. В 1904 г. был одним из помощников В.А.Симова в исполнении декораций «Вишневого сада». Был причастен к трудам Студии на Поварской.

Первая самостоятельная работа на профессиональной сцене – оформление в 1905 г. двух картин спектакля – «Евгений Онегин» в постановке Л.А.Сулержицкого. После окончания училища занимался живописью, его картина «Испуг» (1907) была показана С.П.Дягилевым на выставке русского искусства в Париже. В 1908 г. – вместе с Н.Н.Сапуновым и С.Ю.Судейкиным, товарищами по работе в Студии на Поварской и объединении «Голубая роза» (где все они представляли мирискусническое крыло этого объединения), делал декорации и костюмы к спектаклю «Цезарь и Клеопатра» Б.Шоу в театре В.Ф.Комиссаржевской. Режиссер спектакля Ф.Ф.Комиссаржевский, удовлетворенный работой молодого художника, пригласил его к сотрудничеству в антрепризе К.А.Незлоби- на, где наиболее заметной их постановкой стал «Фауст» Гёте (1912). Перед зрителями предстали монументальные архитектурные декорации. Это направление творчества спустя шесть лет А. развил в образах древнерусского новгородского зодчества при оформлении спектакля «Посадник» А.К.Толстого в Малом театре (1918). С другой стороны, увлечение художника эстетизмом, стилизацией и декоративизмом, воспринятыми от мастеров «Мира искусства», проявились в постановках пантомим «Покрывало Пьеретты» А.Шницлера и «Желтая кофта» Г.Бенримо и Д.Хазлтона (1913, Свободный театр, режиссер А.Я.Таиров). Мирискусническая традиция «иллюминированной графики» петербургских мастеров претворилась у А., испытавшего воздействие художников из московского объединения «Голубая роза», в живописной манере. В



Арапов А.А.

1917 г. работал в Большом театре (новые декорации к спектаклям текущего репертуара – две картины в опере «Аида», отдельные акты в «Псковитянке», «Пиковой даме», «Лебедином озере»). В 1920-1923 гг. А. по состоянию здоровья жил и работал в южных городах: несколько месяцев в Ростове-на-Дону, где оформлял спектакли оперного театра, а затем в Баку, где писал декоративные панно и сотрудничал с режиссером В.З.Швейцером, руководителем театра Сатир- агит. Вернувшись в 1923 г. в Москву, делал по заказу В.Г.Сахновского для Театра им. Комиссаржевской эскизы жанрово-комедийных декораций спектакля «Женщины в народном собрании» Аристофана. Одновременно оформлял постановки Театра им. МГСПС «Калигула» Дюма-отца и «Герцог» Луначарского в режиссуре Е.О.Любимова-Ланского: декорация эпилога – архитектурно конструктивная единая установка – создавала обобщенный образ «города Солнца» Фомы Кампанеллы. Современные конструктивно пластические идеи претворились (сквозь призму неизменно присущего А. мирискуснического и бубново-валетного эстетизма) и в решении оперы «Тоска» Дж.Пуччини. Опера шла под названием «В борьбе за коммуну» на сцене ленинградского Малегота (1924) и действие было перенесено из Италии в революционную Францию 1871 г. «Настоящую» Италию художник показал спустя пять лет – в МХАТ 2-м.

Здесь он сочинил единую, динамично вращавшуюся на круге, декорационную установку спектакля «Бабы», объединившего две пьесы К.Гольдони «Бабьи сплетни» и «Любопытные». В оформлении А. «оживала шумная веселящаяся Венеция, с тротуарами- набережными, гондолами, мостиками, с узкими улочками, лестницами, с бельем, развешенным на веревке через всю сцену» – писала Е.Б.Ракитина, автор единственной монографии о творчестве художника (М., «Советский художник», 1965, с. 42). Вместе с тем, как отмечал в рецензии на спектакль П.А.Марков (т. 3, с. 578), ощущалось «восприятие театром Венеции не как исторического города в определенную эпоху, а как плацдарма веселых событий, как того прекрасного города с каналами, города на воде, о котором ходят легенды». При этом Марков счел важным подчеркнуть, что художник Арапов не прибегнул к стилизации: «Он не хотел быть строго реалистическим». В его работе «атмосфера привычной легенды о Венеции заполнила сцену» – это была «венецианская игра», «площадные игры Венеции». Однако в других рецензиях художника упрекали за то, что декорации были «слишком серьезными для веселой буффонады Гольдони». Э.М.Бескин, критик вульгарно-социологического толка, утверждал: «Арапов совершенно удушил жизнерадостного Гольдони громоздкой постройкой, на фоне неподвижного картона огромного

задника», «декоратор Арапов «взгрустнул» по выставкам «Мира искусства». «Взгрустнувший» художник неожиданную поддержку нашел в отклике одного из «рабочих зрителей». Гр. Игнатьев, нарядчик автобазы НКПТ, написал в газете: «Прекрасно, цветисто, солнечно дана Венеция». Декорация – единственное, что понравилось рабочему зрителю: «Но всегда грустно и досадно, что столь большое мастерство отдается на такие табакерки, бонбоньерки». «Бабы» были второй работой А. в МХАТ 2-м. Первая состоялась годом ранее, в 1928 г., – «Митькино царство» К.Липскерова. На драматургическую фантазию по мотивам российского Смутного времени А. откликнулся фантазией декорационной. Он сочинил композицию единой установки по мотивам иронично, пародийно интерпретированных форм московской и кремлевской архитектуры. Открывал спектакль занавес с изображением географической карты: «В излучине реки расположились церквушки и избы. Вверху надпись «Митькино царство», внизу масштаб, все по правилам, как на настоящей карте» (Ракитина, с. 44). Еще два спектакля МХАТ 2-го А. оформил в 1930 г. «Генеральная репетиция» Ю.В.Соболева и В.А.Подгорного – о московском революционном восстании 1905 г. и «Двор» по роману А.А.Караваевой. В этом спектакле, по свидетельству рецензента Уриэля (О.С.Литовский), «просты и удобны декорации, но недоумение вызывает плетенное оформление сцены», из-за этого, видимо, сугубо декоративного обрамления пространства деревенской фактурой сцена оказалась для критика «как бы в клетке». В конце 20-х – первой половине 30-х гг. оформлял спектакли Малого театра, решал пространство в разных декорационных манерах. От сочного бытового жанризма – в постановке «Растеряева улица» по Г.Успенскому (режиссер М.С.Нароков; 1929) – до романтического лаконизма и обобщенности – решение пространства «Дон Карлоса» Ф.Шиллера (режиссер К.А.Марджанов; 1933). Работал в кинематографе, оформил девять фильмов, среди которых «Праздник святого Иоргена» (1930) и «Бесприданница» (режиссер Я.А.Протазанов; 1936).

В.И.Березкин

Иван Федорович АРНГОЛЬД (20.11.1898, Екатериненштадт Новоузенского уезда Самарской губ. – 19.12.1968) – актер. Театральное образование получил в Студии им. Горького (1920-1923); служил в МХАТ 1-м в 1927-1928 гг., с 16 сентября 1928 г. вошел в МХАТ 2-й сперва как актер вспомсостава; оставался здесь до закрытия театра. Начав с фигур безымянных (музыкант Клуба безобразных и член палаты лордов – «Человек, который смеется»), А. вскоре закрепил за собой персонажей не

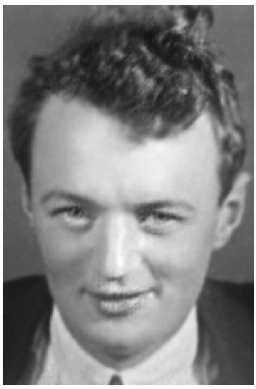


Арнгольд И.Ф.

первопланных, но деятельных, волевых, очерченных внятно. Ему пришлась под стать роль Якубовича, на которую он был введен в спектакль «В 1825 году». Ему был поручен решительный, готовый оружием защищать свою свободу мулат Джордж в «Хижине дяди Тома». Ему был поручен в «Петре I» кузнец – красавец- парень, с рывка перерешающий свою судьбу, кланяющийся Меншикову: «До твоей милости. – Кто таков? – Васька Поспелов, холоп боярина Лопухина. Скучно стало боярину спину чесать. Вижу – ваша сила берет. Бога для – запиши меня в полк. – А ты, вижу, боек. – Не без этого. – Своей охотой льву в пасть лезешь? Крови, сучий сын, не боишься?». Судя по всему, такие-то, действующие круто и крови не очень боящиеся персонажи удавались артисту; ему досталась роль военного организатора, ведущего рабочих на восстание («Генеральная репетиция», картина «Заседание Московского Совета Рабочих Депутатов. 6 декабря»). Среди его ролей – пират Антонио, друг Себастьяна («Двенадцатая ночь»; 1933); гонец из осажденного Пскова (в обеих редакциях «Смерти Иоанна Грозного»). В «Комике XVII столетия» А. опять столкнулся с пьесой в стихах – играл боярина Матвеева, энергично и весьма близко к собственным мыслям Островского разворачивающего в монологе задачи русского театра. В спектакле «Земля и небо» у него была эпизодическая роль пограничника. В спектакле «Неблагодарная роль» он получил Шалытова – предрика в дальнем Тургаче; у Файко эта роль занятна, тут слышны призвуки пародии на штампы советской пьесы начала 30-х гг.; однако неясно, были ли эти оттенки уловлены. В «Мольбе о жизни» А. играл Марселя Тессонье, но, щедро называя актерские удачи выдающегося спектакля, рецензенты его имени не упоминают. При закрытии МХАТ 2-го распоряжением УГАТ был направлен в Театр Ленсовета (Москва).

И.С.

Александр Николаевич АФИНОГЕНОВ (22.03.1904, г. Скопин – 29.10.1941, Москва) – драматург. Происходил из семьи интеллигентов революционно-народнического толка (отец – литератор, писавший под псевдонимом Н.Степной, мать – учительница). Сближение А. с МХАТ 2-м, а затем и с МХАТ 1-м приходится на рубеж 20-30-х гг., когда молодой писатель был одной из цент-



Афиногенов А.Н.

ральных фигур советской литературной жизни, руководил театральной секции РАПП и как теоретик-марксист разрабатывал «диалектико-материалистический метод». Серьезно интересовался теорией драмы (в 1931 г. выпустил книгу «Творческий метод театра. Диалектика творческого процесса»).

Член партии с 18 лет, А. после Института журналистики успел поработать в Пролеткульте, ставя здесь свои первые пьесы (инсценировка рассказа Джека Лондона «По ту сторону щели», «Роберт Тим», «Гляди в оба», «Товарищ Яншин»). Но уже в «Малиновом варенье» и «Волчьей тропе» стало ясно: автор ищет модификаций приемов, которым был поначалу привержен. Он все более интересуется психологическим анализом социальных коллизий (от чего он со своими единоверцами только что открещивался). И как практик, и как теоретик А. вскоре станет отстаивать «ибсеновскую» форму разрешения идейных конфликтов, стремясь к замкнутости действия в кругу немногих персонажей и к декорации «с потолком». С весны 1929 г. А. сблизился с МХАТ 2-м. Напрашивается соображение, не связано ли то с общей политикой РАПП: эта организация пролетарских писателей с большой энергией шла на сближение с театрами мхатовской системы (если не на захват их). Какое-то время в МХАТ 2-м хотели видеть А. «красным директором». Впрочем, к началу сезона 1929/30 г. этот план отпал. Зато 12 ноября 1929 г. состоялась премьера его пьесы «Чудак» (ее поставили И.Н.Берсенев и А.И.Чебан, которые и сами играли в ней с А.М.Азариным, С.Г.Бирман, С.В.Гиацинтовой, М.А.Дурасовой, Л.И.Дейкун, В.С.Смышляевым и другими коренными людьми труппы). Пьеса другого вожака РАПП, В.М.Киршона, тогда же была принята МХАТ 1-м («Хлеб»). Тут идеология и эстетика предлагалась театру с очевидной насильственностью – в отношении А. к МХАТ 2-му такой агрессии не чувствуется, тяга была искренней и взаимной. Автор скажет о «Чудаке»: «Работа над ним с МХАТ-2 перевернула во мне все представления о сущности и характере драматургического ремесла. Прежние пролеткультовские вывихи стали ненавистны, и я из работника Пролеткульта превратился в яростнейшего его врага и боролся с ним – до последнего его издыхания». Делая доклад в Теаклубе, А. пояснял задачу, которую ставил себе в «Чудаке»: «Я решил попробовать на-

писать пьесу о простом человеческом чувстве в условиях нашей действительности. Я хотел проследить, как эти чувства изменяются, во что они вырастают, какие новые чувства рождаются. Я думал о том, что такое в наших условиях дружба». А. указывал на влияние, оказанное на него «Заговором чувств» Ю.Олеши. В дневниковых записях есть существенная для становления драматурга мысль; описывается пейзаж: «Березы, трава, рожь, речка, но в простоте этой – великолепие задумчивости, покой медленной органической жизни, тихая поступь времени, созревания, цветения, теплоты. Простота пронизывала все окружающее». Отзвук этого лирического рассуждения о пейзаже слышался в том, что делал А.-драматург, сквозь идеологемы его пьес.

Участникам «Чудака» запомнилось, как все складывалось счастливо – распределение ролей, застольный период. Помнили, как перед выпуском премьеры автор предложил отказаться от выходных, и как единогласно это было принято. Помнили непривычно легкую «приемку». Помнили, как на первых представлениях считали, сколько раз давали занавес (до 30 раз!). Гиацинтова, свою роль в «Чудаке» (Сима Мармер) недолюбливала, но хранила целостное ощущение события: «Премьера «Чудака» прошла триумфально. Спектакль, сделанный за два месяца на одном дыхании драматурга, режиссеров, актеров, взбудоражил Москву, потом Ленинград... (Рабочей аудитории «Чудак» нравился, потому что события разворачивались на фабрике и проблемы, решавшиеся на сцене, были ей близки. Интеллигенция же благодарно аплодировала спектаклю, доказавшему, что у нее есть свое достойное место в строю)» (Гиацинтова, с. 294-295). «Чудака» запрашивали на гастроли и по клубам (был подготовлен «в запас» молодежный состав), последнее представление – 6 февраля 1936 г. После премьеры было ощущение, что нашли своего драматурга-поводыря, который знает дорогу к изображению советской современности и уважителен к природе театра. Однако следующая пьеса А. досталась не МХАТ 2-му – усилиями Немировича-Данченко договор на «Страх» был подписан с МХАТ 1-м (в Ленинграде право постановки было отдано Акдраме).

Принимая «Страх» к постановке, Н.-Д. оценивал и актуальность («тема – наука и политика»), и «стопроцентность» автора – «крепкого коммуниста», и «прекрасные роли» (см. НД-4, т. 3, с. 309, 340).

В известной мере чувствуя себя в долгу перед МХАТ 2-м, А. право на постановку своей следующей пьесы хотел предоставить одновременно обоим театрам. Этой пьесой стала «Ложь» («Семья Ивановых»).

В согласии с заглавием своей статьи 1929 г. («За социально обоснованный психологизм») А. в «Лжи»

продолжил драматические штудии современных социально-психологических дилемм. Он работал серьезно.

Дневники успешных лет (обилие постановок, переводы на иностранные языки, долгая поездка за границу, работа в Оргкомитете создаваемого Союза советских писателей, должность главного редактора «Театра и драматургии», – по его собственному слову, «карусель») сохранили горькое самонаблюдение: «Ужасно... Я перестал мыслить образами, конкретное уплывает – одни теоретические выводы. Усох человек». В начале 30-х гг. А. в высшей степени востребованный автор. Практика, когда новую вещь предоставляют одновременно нескольким театрам, Немировичу казалась странной и для него неприемлемой, – между тем именно так случилось и с «Ложью», последовавшей за «Страхом», и с «Портретом». Договорные отношения связали автора и с МХАТ 1-м, и с МХАТ 2-м, которые готовили эти пьесы как бы в состязании.

А. испытал воздействие Горького, у которого весной 1932 г. гостил на Капри (благодарил за подсказ темы и сюжета, который собирался сделать основой будущей пьесы). Год спустя А. послал Горькому свою «Ложь» («с трепетом и страхом», как сказано в письме). В «Страхе» дилемма решалась на материале идейной распри в науке; в пьесе «Ложь» материалом была взята «внутренняя интимная жизнь партии», как резюмировал Горький. Понимая обоюдоострость вопроса о лжи и правде в их соприкосновении с классовыми и партийными задачами, А. ознакомил с первым вариантом «Лжи» не только Горького (получил от него жесткий отзыв – «Ваша пьеса неудачна и вредна»), но и Сталина (сохранился побывавший у вождя экземпляр пьесы с его пометками и правкой). Второй вариант, сделанный после рецензий на высочайшем уровне, усиленно репетировался в МХАТ 1-м и в МХАТ 2-м. МХАТ 2-й ставил ее под названием «Семья Ивановых». Автор в беседах с журналистами не отдавал предпочтения ни одной из работ, близившихся к завершению, ограничился тем, что назвал их участников: в проезде Художественного театра репетировали Н.П.Хмелев, Н.П.Баталов, Б.Н.Ливанов, М.М.Тарханов, Б.Г.Добронравов, В.А.Орлов, О.Н.Андровская, К.Н.Еланская, Н.В.Тихомирова (ставил И.Я.Судаков); на Театральной площади были заняты А.И.Чебан, В.В.Готовцев, А.И.Благонравов, М.А.Дурасова, С.Г.Бирман, ставили Берсенев с Чебаном (см. ВМ, 1933, 20 сентября). В Харькове до них пьесу уже выпустил Н.В.Петров, когда автор получил через Киршона известие, что Сталин недоволен и окончательным текстом. В письме от 9 ноября выразив готовность тут же остановить театральное распространение пьесы, А. спрашивал лишь, не хочет ли Иосиф Виссарионович сперва ознакомиться с тем, как она

звучит со сцены обоих МХАТов: спектакли были «на выпуске». Но в обоих театрах выпуск отменили; в МХАТ 2-м сорванную премьеру, где Горчакову замечательно репетировала Бирман, в ударном порядке заменили обновлением «Двенадцатой ночи». Негативный отзыв Сталина ставил крест на пьесе, и не только на ней.

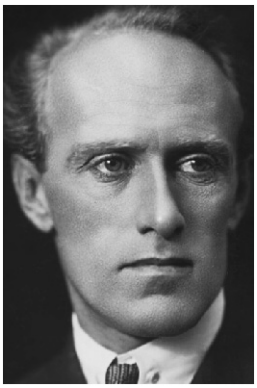
А. остро чувствовал свое колеблющееся положение на Первом съезде писателей (лето 1934 г.). В круге, к которому он издавна принадлежит, читают между строк, – подсчитывают количество и характер упоминаний имени в докладах и выступлениях делегатов, обращают внимание, что его нет в президиуме съезда (из драматургов тут Киршон, Микитенко). В то же время подсчитывают: в делегации от «актерской громады», которая приветствует съезд, трое из МХАТ 2-го и все трое – из «Чудака» (Берсенев, Бирман, Подгорный). Ни от одного из театров нет столь представительной группы (от МХАТ 1-го двое, от остальных по одному человеку – от Камерного произносящий приветствие Таиров, Радин от Малого, Рубен Симонов от вахтанговцев, Бахметьев от Театра им. МОСПС). Умевшие разбираться в знаковой системе улавливали: падение акций А. остановлено. Он получает на съезде пусть не доклад и не содоклад, но слово. По окончании съезда он выбран в Правление и в Президиум правления. Той же осенью 1934 г., когда завершался Первый съезд писателей, оба МХАТа опять сталкивались в одновременной работе над пьесой А. «Портрет». После резолюции Сталина насчет «Лжи» драматург записал в дневнике: следует все начинать заново, а «в голове так пусто, будто шаром покатили по стеклянной посудке». Сюжет А. привез из поездки на строительство Беломорско-Балтийского канала (рассказ «Лиза Сорокина», другое заглавие – «Женщина Беломорстроя»). А. записывал: для пьесы нужна история кровавая и страшная, но только с хорошими людьми и в обычной обстановке. Бывшая бандитка, вернувшаяся со стройки с орденом, едва не становится снова убийцей, чему причиной – недоверие к ней в новой среде. Тема «перековки» разрабатывалась в приемах, близких мелодраме. Немирович-Данченко считал, что доработки «Портрет» только портят. Как и в МХАТ 1-м, во МХАТ 2-м репетиции были остановлены после того, как они зашли довольно далеко. «Политических» причин, по которым их прервали, вроде бы не было: драму, не пошедшую в Москве, благополучно играли в Ленинградской акдраме и на периферии. Отказ от «Портрета» отдалил на время драматурга от обоих МХАТов, свою следующую пьесу «Далекое» (замысел ее под навеянным «Тремя сестрами» заглавием «В Москву!..» обозначился еще в 1927 г.) А. отдал вахтанговцам. Но в момент, когда тучи над МХАТ 2-м уже очевидно сгустились, 7 янва-

ря 1936 г. А. подписал договор с театром на пьесу к юбилейной дате «20 лет Октября». Указывался срок представления в основном законченной пьесы – декабрь 1936 г. Премьера – не позже 7 ноября 1937 г. Действие в Москве в первый послеоктябрьский год. В договоре сказано: ввиду исключительной сложности работы, ее размаха и значения для МХАТ 2-го организуется «кабинет пьесы» под руководством А. В составе «кабинета пьесы» один штатный работник – секретарь кабинета (см. РГАЛИ, 1990.1.45). Намеревались раздобыть материалы, включая «белую печать того времени», эмигрантские издания. Предполагались беседы под стенограмму с участниками и свидетелями событий. Решено было «объявить по театру сбор материалов о быте Москвы 1918, слухах, фактах, работе и пр.». Ликвидация МХАТ 2-го поставила на этих трудах точку. 26 марта А. подписал на ту же пьесу под условным названием «Москва – Кремль» договор с МХАТ им. Горького, обязуясь сдать ее не позднее 15 октября 1936 г. (РГАЛИ, 2172.1.25, л. 5). Что-то, очевидно, снова срывается, работающая в МХАТ 2-м ликвидационная комиссия 5 мая 1936 г. передавала права на пьесу дирекции Малого театра (постановка осуществилась лишь годы спустя после смерти автора, в 1956 г., на другой сцене). После того как МХАТ 2-й был закрыт, А. отдал группе его артистов, принятых в Театр им. МОСПС, пьесу «Салют, Испания!» – пылкий, спешный отклик на только что разразившиеся события, сцены борьбы с фашистским мятежом. Берсенев поставил эти патетические сцены в сотрудничестве с В.В.Ваниным, сам сыграл (почти экспромтом) летчика- республиканца Хосе, Гиацинтова – Кончиту, рвущуюся в воздушный бой и погибающую вместе с Хосе, Бирман – полусимволическую Мать (премьера 24 ноября 1936 г.).

В пору террора 1937 г. А. был исключен из партии и из Союза писателей, ждал ареста, хотел покончить с собой; впрочем, его дело было пересмотрено, он получил снова партбилет, вернулся в драматургию. Творческие отношения с товарищами из бывшего МХАТ 2-го восстановиться не успели – А. погиб в первый год войны, при бомбардировке Москвы.

И.Соловьева

Борис Макарович АФОНИН (13.12.1888, Москва – 05.04.1955) – актер, педагог. З.а. РСФСР (1934). В МХТ поступил сотрудником и учеником школы. Работал в 1909-1913, 1916-1922 гг. – участвовал в народных сценах, небольшую роль получил в «Живом трупе» (офицер в сцене у цыган). Заменял Н.Н.Званцева как Чтец в «Братьях Карамазовых». В крэговском «Гамлете» играл Франциско и 3-го актера («злодея»). В сезоне 1918/19 г. сыграл Клеща в «На дне». Основная же его деятель-



Афонин Б.М.

ность протекала в Первой студии и затем во МХАТ 2-м (будущие студийцы еще в 1911 г. собирались на квартире Афонина для занятий по «системе», которыми руководили Вахтангов и Сулержицкий). Роли в спектаклях Первой студии – Кострин («Балладина»), Симон («Гибель "Надежды"»), пират Антонио («12-я ночь»), Первый («Калики перехожие»), Гремио («Укрощение строптивой»). Крепкий, надежный актер, помнивший весь строй спектакля, А. выручал при заменах – так, в «Гибели "Надежды"» он получил роль хозяина шхуны Клеменса Босса, в «Эрике XIV» ему довелось играть как герцога Карла, так и герцога Иоанна, в «Гамлете» с Михаилом Чеховым он играл не только Марцелло (как на премьере), но вводился и на роль Полония (готовился к ней с поры репетиций, см. протокол от 16 октября 1923 г. – там весьма занимательный актерский набросок). Коренной первостудиец, А. мог бы рассчитывать на судьбу более щедрую, чем та, какая ему выпала. Но преданности своему театру он не нарушал. Использовали его разнообразно. Его охотно занимали в спектаклях, где требовалось чувство истории и стиля (Неуловимый в «Петербурге»; Якубович – «В 1825 году»; Михайло Нагой – «Смерть Иоанна Грозного»; князь-кесарь Ромодановский – «Петр I»; человек из толпы, маниакально обличающий короля-отравителя – «Взятие Бастилии». В «Хижине дяди Тома» он играл спившегося, полубезумного плантатора, которому мерещатся его жертвы. Роль хорошо вписывалась в композицию добросердечной мелодрамы. Но А. был чуток и к бытовым краскам (Никифор – «Закат»; лавочник Цыбукин – «В овраге»), в том числе и к краскам быта современного, к его типажам; он успешно входил в советский репертуар, как тот складывался в последние годы МХАТ 2-го (Антонио – «Светите, звезды!»; сначала чекист, потом директор завода Утюгов – «Земля и небо»; секретарь УКОМа Некутный – «Начало жизни»). Стоило бы вникнуть, как доброкачественность этих ролей соотносится с суждениями актера о времени, в которое ему доводится играть.

Дошло письмо А. к его другу А.М.Жилинскому, в Литву, пересланное в январе 1930 г. Актер МХАТ 2-го пишет: «Раньше мы жили сегодняшним днем и, несмотря на все слова отчаяния, в глубине сознания надеялись, что хоть в области культуры и искусства будет поворот к лучшему...» Дело не только в скверном,

назначенном сверху директоре по фамилии Смирнов, – весь ход вещей направлен к тому, чтобы «как можно скорее превратить театр в типичный стандартный советский». Описав, как «наши “старухи” бегают утром изучать политграмоту, готовятся к зачету по колхозному движению (!)», как «фойе, актерские и раздевалка заклеены объявлениями бесчисленных кружков, комиссий, заседаний, приказами, циркулярами», А. итожит: «Изменить хода событий мы не в силах – театр перестраивается неизбежно. Вопрос идет только о том, чтобы своими, нашими руками ломать и переделывать, чтобы не было лишней боли, глупости и гадости. Понимаешь, как это весело?» Сообщив о самоубийствах в артистическом кругу, А. пишет далее: «Масса самоубийств среди крестьян... Пьют повсюду – водки не хватает. ... У нас чувство, что мы – обреченные» (цит. по: Смышляев, с. 24, 25, 28). При том слог письма ясен и о том, чтоб самому наложить на себя руки, речи нет. Обречены жить.

После закрытия МХАТ 2-го А. распоряжением УГАТ от 11 марта 1936 г. был направлен в Театр транспорта, где и ранее работал как режиссер (режиссерский опыт А. имел со времен «Орестеи», помогая Смышляеву). Вел педагогическую работу, которую начинал еще в Московском пролеткульте и в различных студиях, затем на кафедре драматического искусства в консерватории (с 1929 г.).

В годы войны был руководителем Фронтового Музыкального театра ВТО.

Исаак Эммануилович БАБЕЛЬ (01.07.1894, Одесса – 27.01.1940; расстрелян) – прозаик, драматург. Родился на Молдаванке, в семье купца 2-й гильдии, прививавшего сыну традиции разных культур. По настоянию отца дома он изучал иврит, Библию, Талмуд, а в Одесском коммерческом училище – английский, французский, немецкий, товароведение, политэкономию и др. Еще в отрочестве Б. прочитал все 11 томов «Истории государства Российского» Н.М.Карамзина, увлекался Расином и Корнелем, сам пробовал писать рассказы по-французски. В 1916 г. окончил в Киеве Коммерческий институт по экономическому отделению. Параллельно в 1915-м зачислен на юридический факультет бехтеревского Петроградского психоневрологического института (сразу на 4-й курс), полу-



Бабель И.Э.

чив тем самым временный вид на жительство в столице (второе высшее образование осталось незаконченным).

Писательская судьба Б. складывается во многом благодаря М.Горькому, который публикует в журнале «Летопись» два его рассказа. В 1918 г. Б. активно печатался как репортер и публицист в петроградской газете «меньшевистского» направления «Новая жизнь», где в этот же период публиковались «Несвоевременные мысли» Горького. В 1920 г. в Ростове-на-Дону Б. на полгода присоединяется к Первой Конной армии Буденного в качестве военного корреспондента газеты «Красный кавалерист» – с ним удостоверение на имя Кирилла Васильевича Лютова (первая литературная «маска»).

В 1923-1925 гг. имя писателя становится знаменитым. «Конармия» только выходит отдельной книгой (1926), а новеллы Б. уже сравниваются с лучшими произведениями европейской литературы. Бурную читательскую реакцию, близкую к шоковой, вызвали не запретные для обывателя темы, а филигранное мастерство и крепкий авторский голос, уравнивающий низкое и высокое, духовное и физиологически-плотское. Завораживало изначальное свойство бабелевской прозы – ощущение яркой и яростной жизни под Солнцем, жажда заглянуть «за край». Основной тональностью становится парадоксальное соединение восхищения и ужаса перед происходящей в России социальной и моральной катастрофой. Действительность преломляется в творчестве Б. через «быт» и битвы Первой Конной, укладываясь в рассказы «пластами»: «барахольство, удальство, профессионализм, революционность, звериная жестокость» (*Бабель И.* Сочинения в 2-х т. М., 1991-1992. Т. 1, с. 319). В «Одесских рассказах», полных лирической иронии, налетчики с Молдаванки составляют одну плоть и кровь со своими жертвами.

В условиях разлетающейся жизни опорой и критерием оказывалось для писателя его чувство стиля, отлитость в словесные образы гула и хаоса времени. В своих образах-притчах Б. поляризует не дух и плоть, а естественность и отсутствие жизненной энергии и страсти. В самой прозе глубоко запрятана театральность, впитанная еще в детстве, когда на сцене Одесского театра заезжий трагик играл и «Лира», и сицилианскую народную драму, «каждым словом и движением утверждая, что в исступлении благородной страсти больше справедливости и надежды, чем в безрадостных правилах мира» («Ди Грассо»).

«Театр» самого Б. – не традиционно психологический, а скорее обращенный к античной архаике и европейскому барокко. В человеческом лице автор различает «смертельный холод глазниц, налитых стынущей слезой» («Путь в Броды»). Костел в месте побоища стоит «как ослепи-

тельная декорация», а на могилах валяются конские черепа («У святого Валентина»). Бывший цирковой атлет ударами хлыста поднимает издыхающего коня и взметывает оперным плащом («Начальник конзапаса»). Пылание заката – как «надвигающаяся смерть» («Комбриг два»). Действие у Б. движется непримиримостью великого «агона» – борьбы жизни и смерти на грани полного истощения сил. Мировая «недостача» восполняется «фигурами речи» (недаром каждый свой рассказ Б. любил декламировать). «Удар» и «ритм» – у героев в крови; примирения им не требуется.

Драматургический опыт «Заката» велся именно с таким прицелом, и было не вполне понятно, что театру делать с «пылающими лесами заката», «огненными ямами на небе» в ремарках, с «лентами крови» изо рта у гусара Левки, с силой героев, которая «жаждет», и с печалью, которая «утоляет сердце».

Б. привлекали и современный театр, и кинематограф. Кино даже в первую очередь – как дело продуктивное и «коммерческое», но и как наиболее ярко выраженная форма для идеи движения («развертывающаяся динамическая целостность», по Ю.Тынянову): монтаж, «крупные планы» персонажей, ударность разорванного межкадрового текста. Но фильмы по сценарию «Беня Крик», первоначально предназначавшемуся для С.М.Эйзенштейна, и по «Блуждающим звездам» Шолом-Алейхема (оба – в 1925 г.) удовлетворения писателю не принесли. Позже в Париже ему был заказан сценарий фильма «Азеф» (Б. написал две сцены). В 1936 г. он работал с Эйзенштейном над вторым вариантом киносценария «Бежин луг», кардинально переделав текст А.Г.Ржешевского (17 марта 1937 г. работа над картиной была прекращена).

Сближение Б. с театральными кругами происходило на волне резкого поворота Художественного театра к современным авторам, «передающим вкус и запах подлинной жизни» (П.А.Марков). В 1925 г. во МХАТе 1-м принимается постановление репертуарно-художественной коллегии: «Признать желательным вступить в переговоры относительно написании пьес» с рядом новых авторов, в том числе, с Бабелем (Книга завлита, с. 526). В 1927 г. к празднику 10-летия революции театром задумывается представление: история революции «в ярких кусках» и сценах. Б. откликнулся на этот призыв вместе с М.А.Булгаковым, Л.М.Леоновым, Б.А.Пильняком, Е.И.Замятиным, Вс.В.Ивановым. Но от спектакля- монтажа отказались (его заменил «Бронепоезд № 14-69»).

Ранее Б. написал пьесу «Закат» (в 9 дней, потом текст долго перерабатывался). 13 октября 1926 г. знакомил с ней завлита, потом актеров Художественного театра. «Вчера читал пьесу Маркову. По его мнению, она представляет интерес, но не-

обыкновенно трудна для постановки и, уж конечно, никак не актуальна. Хлопот мне предстоит много» (И.Бабель. Воспоминания современников. М., 1972, с. 177). «Закат» ставился в Бакинском рабочем театре (премьера 23 октября 1927 г.), в Одесском Русском драматическом театре (25 октября 1927 г.), в Одесском украинском театре (1 декабря 1927 г.). В Москве постановку во МХАТ 2-м осуществил Б.М.Сушкевич (28 февраля 1928 г.) без запрещенной Реперткомом сцены в синагоге и ряда важных по смыслу реплик, что заставило драматурга желать снятия пьесы с репертуара.

Сам Б. считал свое произведение «странным» (письмо В.П.Полонскому. – Т. 1, с. 250) и «чудаковатым» и пребывал в твердом убеждении, что «Закат» «провалится с неслыханным позором». Не верил он и в способность театра «донести до зрителя тонкости, заключающиеся в этой грубой по внешности пьесе» (письмо к Ф.А.Бабель. – Там же, с. 271). Опасениям писателя дал пищу также отзыв Маркова в «Правде» на «Иоанна Грозного» в МХАТ 2-м (критик писал о «внутренней упрощенности» постановки и снижении образа Грозного «до образа умирающего безумца», о трагедии – через «атмосферу катастрофы и обреченности», вместо «живой борьбы» Годунова и Грозного). Все это заставило Б. сделать скоропалительный вывод: «Плохой театр, тут и толковать нечего». Отзывы критики, отмечавшей противоречивость московской постановки, его нисколько не удивили: «Единственное, чего я вправду не ожидал, это то, что спектакль выйдет скучным, и он был, очевидно, томительно скучен. Еще в этом худо то, что никаких денег не будет, потому что, очевидно, никакого скандала (способствующего сборам) не было, просто спектакль покорно опустился в Лету» (письмо И.Л.Лившицу. – Там же, с. 268).

То, что Б. принял за «скуку», на деле являлось не до конца наведенной резкостью зрения – как со стороны театра, так и со стороны драматурга, даже не пытавшегося объяснить театру свой замысел. В то же время Б. с благодарностью пожинал плоды этого «неуспеха», думая о будущей работе в театре.

«Если еще раз в своей жизни напишу пьесу (а кажется – напишу), буду сидеть на всех репетициях, сойдусь с женой директора, загодя начну сотрудничать в «Вечерней Москве» или в «Вечерней Красной» – и пьеса эта будет называться «На переломе» (может, и «На стыке») или, скажем, «Какой простор!» (там же, с. 270). Только через несколько лет он вернется к своим театральным планам. Пьеса будет называться «Мария», и в ней мотив слепоты станет основной пружиной действия. На красноармейку Марию никому взглянуть так и не удается. Зато ее письмо доносит весть об увиденных ею во сне

«погоне, мучительстве, смерти», о «слепых глазах» юношей, бросающих копье. Сама послереволюционная реальность в пьесе уже нереальна и страшна – люди смотрят друг на друга, но не видят надвигающейся развязки. Зато еще при жизни видно, «какой человек будет мертвый». И новая хозяйка в окне квартиры бывшего царского генерала стоит «подобно статуе, поддерживающей своды».

Пьеса предназначалась для С.М.Михоэлса – тема трагической слепоты отзовется потом в его «Короле Лире». «Дорогой С.М. Я жив и пишу рассказы, не пьесу, а рассказы. Замерзшая пьеса лежит, лежат сотни исписанных листов. Самое удивительное в этом деле, что я ее все-таки напишу; она не дается, но мы ее оседлаем» (письмо от 28 ноября 1931 г.). В 1934 г. написанная пьеса предназначалась одновременно для двух театров – Вахтанговского и Госета. 24 февраля 1934 г. Б. читает ее в Литературном музее и А.К.Гладков записывает в дневнике: «"Мария" очень трудна будет для театра своей простотой и лаконизмом. Не знаю, правомерно ли такое сравнение, но мне захотелось сказать, что она почти так же трудна, как трудны для сцены маленькие драмы Пушкина (там же, т. 2, с. 567). МХАТ 1-й в июле 1934 г. включал ее в свой трехлетний план на будущее. В 1935 г. пьеса печаталась в журнале «Театр и драматургия», но поставлена так и не была.

Инакомыслие и «формализм», приравниваясь друг к другу, уже становились главными врагами новой советской действительности.

Под близящимся ударом чувствовали себя многие. Ю.К.Олеша своей тревоги не скрывал: «В связи со статьей в «Правде» против Шостаковича я очень озабочен судьбой моей картины, которая должна со дня на день поступить на экран. [Речь идет о фильме «Строгий юноша» по сценарию Олеши.] Моя картина во много раз левее Шостаковича. Как бы меня не грохнули из всех орудий. Мне непонятны два разноречивых акта: восхваление Маяковского и унижение Шостаковича... Если это новый курс, то он ни к чему не приведет...» (Власть, с. 290).

Бабель реагировал куда менее тревожно: «Не нужно делать много шума из-за пустяков. Ведь никто этого не принял всерьез. Народ безмолвствует, а в душе потихоньку смеется. Буденный меня еще хуже ругал, и обошлось...» (там же). Не обошлось.

15 мая 1939 г. писатель был арестован на даче в Переделкине. При аресте были конфискованы все его рукописи.

С.Васильева

Андрей БЕЛЫЙ (наст. имя и фам. Борис Николаевич Бугаев; 14.10.1880, Москва – 10.01.1934, там же) – поэт. Внешне его роль в истории МХАТ- 2 – роль небезынтересная, но проходная. По мотивам своего романа «Пе-



Белый А.

тербург» (1914; 2-я редакция – 1922) Белый, до 20-х гг. не имевший дела с живым театром, в 1924 г. написал очень длинную и не очень внятную пьесу. Ее сокращали, перекраивали, автор, как водится, обижался: «... странное Чехово-Белого-Гиацинтово-Чебано-Берсенево-Реперткомово и т.д. «детище» уже, конечно, не имеет отношения к основному тексту», жаловался он в письме к Р.В.Иванову-Разумнику (27 сентября 1925 г.).

Спектакль был выпущен 14 ноября 1925 г., Михаил Чехов сыграл в нем роль сенатора Аблеухова. В жизни актера эта роль стала не менее важной, чем роли Эрика, Хлестакова, Гамлета, но спектакль в целом успехом не пользовался и шел редко (последнее представление – 18 января 1928 г.).

В рецензии, а затем в обзоре сезона 1925/26 г. Павел Марков, самый проницательный и самый дружественный из критиков (Чехов в 1925 г. мечтал заполучить его к себе завлитом), объясняет: «Для театра Белый убил свой роман. Разрушив его строй, он не создал пьесы из его обломков.

Разорвав его в клочья, он наполнил сценарий бледными и отраженными тенями своих героев». Театр же, пишет Марков, никак не хотел согласиться с качественным перерождением текста, с превращением великолепной ритмической прозы в «сценарий фарса»: «Театр находился под очарованием романа Белого. Он хотел вложить в спектакль то, что исчезло у самого автора». Конечно, это так – но не только так.

В «Петербурге» открывались новые возможности словесного искусства. Владимир Набоков не ошибся, назвав этот роман «одним из четырех главных произведений XX века» (рядом, по Набокову, стоят «Процесс» Кафки, «Улисс» Джойса и «В поисках утраченного времени» Пруста). МХАТ-2 сполна ощутил «очарование романа», но также он испытал на себе неотразимое, отчасти соблазнительное очарование самого Белого. И в этом разница: спектакль подчинился не роману, а автору романа.

Андрей Белый в 20-е гг. – последний хранитель символистской идеи жизнетворчества (см. эссе «Почему я стал символистом и почему я не переставал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития», 1928). Блестящий, хоть и не очень последовательный мыслитель, один из членов-основателей Вольной философской ассоциации (Вольфила, 1919-1924). Филолог, обладавший сверхчеловеческой памятью и впервые применивший к изучению

стиха математические методы. Поразительный собеседник и рассказчик, феноменально образованный и, без сомнения, гениальный человек. Наконец, мистик, приобщавший сотрудников МХАТ-2 (не всех) к антропософии, учению Рудольфа Штейнера, и, тем самым, бывший в 20-е гг. духовным наставником Михаила Чехова. Такой Белый сыграл в жизни театра неизмеримо более важную роль, чем Белый – автор пьесы «Петербург». Знакомство Чехова с Белым определило вектор работы МХАТ-2 и, в конечном счете, судьбу театра. После «Петербурга» в театре начался раскол; его последствия были печальны, но, подчеркнем, бескровны.

Знакомство состоялось 15 октября 1921 г. Чехов в это время заинтересовался идеями Штейнера и почувствовал возможность применить их в сценическом искусстве; за подробностями он обратился к самому известному из российских держателей «духовно-научного» (в терминах самого Штейнера) знания: «Ради Бога, простите за беспокойство и разрешите мне прийти» (записка, первая половина октября 1921 г.). Белый, восхищавшийся Чеховым в роли Хлестакова, немедленно отозвался: он знал, что нужно рассказать, не только как адепт – неофиту, но и как художник – художнику.

Белого давно уже занимала проблема сверхрациональной (т.е. лишь до известного предела объяснимой, но все же имеющей логические обоснования) связи между звуком, жестом и цветом. В 1917 г. он пишет книгу «Глоссолалия», в которой антропософские откровения весьма увлекательно сочетаются с филологическими выкладками (соединять эзотерику и науку, скажем, штейнеровский «Очерк тайноведения» и работу А.А.Потебни «Мысль и язык», делать из этих соединений совершенно неожиданные выводы – стиль мышления, очень характерный для Белого). Сам он называл эту работу «поэмой» и, печатая ее в 1922 г. в Берлине, предупреждал: «Было бы совершенно превратно в «Глоссолалии» видеть теорию, собирающуюся кому-то что-то доказать. «Глоссолалия» - импровизация на несколько звуковых тем ... но знаю я: за образной субъективностью импровизаций моих скрыт внеобразный, несубъективный их корень». Учение Штейнера скоро станет основой мировоззрения для Чехова и для некоторых его сподвижников; то, как оно преломлялось у Белого, даст новую программу всей работе МХАТ-2.

«...На линии жестов опустятся звуки; и – светлые смыслы сойдут. Жестикуляция, эвритмия – искусство словесности», – вещает Белый; «Каждый звук, как гласный, так и согласный, невидимо заключает в себе определенный жест. Он может быть вскрыт и произведен видимо, в качестве жеста человеческого тела», – напишет в 1946 г. Чехов («О технике актера»). Это общие положения зву-

ковой эвритмии: Чехов мог их знать и до знакомства с Белым, хотя бы по печатным материалам Антропософского общества. Важной для театра оказалась разница между «общими положениями» и «субъективностью импровизаций»: сработали вторые.

Говоря в «Глоссолалии» о внутреннем содержании звуков, Белый исходит не из штейнерианских трактовок, но из сугубо личных ощущений.

«– Красно-оранжевый «о» – ощущение, чувственность, полости тела и рта: наслаждений и боли; объятия – жесты для «о»: воплощение, воля к нему.

– Звуки «у» – теплота, угол, узкость, глубинности, коридоры гортани, темноты, падение в мраки, пожары пурпурности, воли, усилия и муки родов» и т.д. – разумеется, это говорит не теоретик, а поэт. В терминах позднего Чехова можно сказать, что Белый описывает здесь свои «психологические жесты», которые отличаются от «эвритмических» по определению. Эвритмический жест заранее задан и канонизирован; психологический надо находить личным усилием, изобретать заново. Сочинение жеста в понимании Белого и Чехова – не только духовная практика, но и *начало искусства*.

Для Белого антропософия «не была тихой гаванью, как для многих усталых душ, – для него это был только порт отправления в бесконечный простор космической философии и новых художественных экспериментов», – скажет в очерке-некрологе Евг. Замятин. Белый примкнул к штейнерианцам еще до Первой мировой войны, с увлечением слушал лекции, много беседовал с Доктором (так называли Штейнера его последователи), усердно трудился на строительстве Гетеанума – антропософского храма в Дорнахе, но долго оставаться верным учеником никак не мог. Видимо, он вообще не умел быть верным учеником. Мешали свойства характера (о болезненной нервности Белого, вспыльчивости, мнительности, пугающих «взрывах сознания» пишут самые доброжелательные из мемуаристов; едва ли не мягче всех – Михаил Чехов в «Жизни и встречах»); мешало также слишком пылкое творческое воображение, понуждавшее все перетолковывать по-своему.

Летом 1923 г. Чехов встречается со Штейнером и через несколько лет станет убежденным антропософом; в это же время прямые связи Белого с Дорнахом рвутся окончательно (этот разрыв в самых мрачных тонах описан В.Ходасевичем). Белый приехал к своим собратьям, пишет Ходасевич, чувствуя себя «послом от России к антропософии» – и оказался решительно никому не нужен. В состоянии, близком к истерике, он осенью 1923 г. возвращается в Россию. С этой же осени Андрей Белый постепенно начинает входить в жизнь МХАТ-2.

Нужно отчетливо представить себе его положение в России 20-х гг. Бранят его нещадно, с самых высоких

трибун. «В Белом межреволюционная (1905-1917), упадочная по настроениям и захвату, утончавшаяся по технике, индивидуалистическая, символическая, мистическая литература находит наиболее сгущенное свое выражение, и через Белого же она громче всего расшибается об Октябрь», – диктует Лев Троцкий («Правда», 1922, 1 октября), и в последней строке выносит приговор: «Белый – покойник, и ни в каком духе он не воскреснет». Это не критика, это директива; как бы ни старался Белый доказать свою лояльность (а он старался, причем не очень изящно), он остается «чужаком», «пережитком», «трупом»: клеймо поставлено намертво. «...Самое появление мое в общественных местах напоминало скандал, ибо «*трупы*» не появляются, но гниют», – с горечью напишет он в очерке «Почему я стал символистом...». Но все же Белый составил себе имя еще в начале века и, в качестве реликта старой культуры, он вызывает у власти уважение (каковым не пользуются ни Ахматова, ни Мандельштам – младшие, припозднившиеся современники). Да и «Петербург», как-никак – роман о революции 1905 года, это тоже заслуга перед режимом. В скобках заметим: раньше Белый подчеркивал, что тема его романа – не «революция», а «провокация»; теперь он утверждает обратное.

Белому позволяют печататься и жить в относительном уюте, но в глазах властей он остается подозрительной, а в глазах большинства коллег по цеху – исчерпавшей себя, никчемной фигурой.

Нетрудно представить, какой радостью было для него предложение Чехова прийти в МХАТ-2 и прочитать несколько лекций: о литературе, о символизме и о чем угодно.

Эти лекции были удивительны. Вспоминая о Белом-лекторе, Чехов прежде всего пишет о его артистизме; о театральности его жестов в самом лучшем смысле слова. «Говорил ли он об искусстве, о законах истории, о биологии, физике, химии – тотчас же *он сам становился* тяготением, весом, ударом, толчком или скрытой силой зерна, увяданием, ростом, цветением. В готике он возносился, в барокко – круглился...» («Жизнь и встречи»). Но также Чехов пишет и о забавных проколах: о том, к примеру, как увлекшийся Белый чересчур резко взмахнул рукой, сбил с себя черную академическую шапочку и ужасно сердился на рассмеявшуюся публику; о том, как, вызвав рукоплескания, он никак не мог понять, кому это хлопают – видимо, подобных случаев было немало. М.О.Кнебель вспоминает Белого как «человека, готового будто отделиться от земли, куда-то улететь и вместе с тем понимающего бессилие этих попыток. Было в нем что-то и трагическое и смешное одновременно» («Вся жизнь»). Это очень точно.

К сказанному стоит добавить: когда в 1928 г. Чехов обдумывает роль Дон Кихота (крайне важную для не-

го, но так и не сыгранную), он записывает: «Движения его сопровождаются или, вернее, вызываются теми искро-силами, какие были видены мной в руках А-а. ... Нет полужестов. Жест в своей максимальной выразительности исполняется сильно и сам наполнен силой А-а и силой любви» («Дневник о Кихоте»). «А-а» значит «Андрюшана»; так по-домашнему (вероятно, только за глаза) Чехов зовет Андрея Белого. В письмах интонация совершенно иная: «Дорогой, ненаглядный Борис Николаевич! ... Услышьте меня, я хочу *Вас* как *Учителя*, я нуждаюсь в Вас. В Вашем особом внимании ко мне как к запутавшемуся «младшему» (осень 1925 г.). «Андрюшан» – и Учитель с большой буквы: все так. Применительно к Белому иначе и быть не могло.

В 1924 г. лекции стали чередоваться с практическими занятиями: Белый и Чехов учили актеров МХАТ-2 переводить стихи, прозу, музыку на язык тела. «Думаю, что именно под влиянием Белого ритм стал одной из основных проблем, которые разрабатывались Чеховым», – пишет М.О.Кнебель («О Михаиле Чехове и его творческом наследии»), с осторожностью говоря о «так называемой “эвритмии”». «Хочу подчеркнуть, что ни в какие антропософские теории Рудольфа Штейнера ни Белый, ни Чехов нас не посвящали», – добавляет она. Вернее было бы сказать: посвящали лишь тех, кто проявлял особую заинтересованность.

Эзотерические знания выдавались очень избирательно. Дело было не в том, что с 1923 г. в России начались гонения на антропософию (репрессии начнутся в 1931-м, после доклада Секретно-политического отдела ОГПУ «Об антисоветской деятельности интеллигенции»; в число арестованных ненадолго попадет и жена Белого, К.Н.Васильева). Белый был трусоват, но говорить о «главном» это ему никогда не мешало, а, перестав быть правоверным штейнерианцем, он все же оставался антропософом. Но «тайноведение» не добавляло к работе над актерской техникой ничего, а Чехову и Белому важны были именно художественные результаты.

Для Белого эти результаты оказались не очень утешительны. Чехову он изливает свои восторги: «Сейчас прочел в «Веч. Москве», что этот образ ставят выше Вашего Хлестакова. Конечно! В образе сенатора Вы достигаете для меня предельной высоты. Образ сенатора, мной увиденный когда-то в романе, содержится внутри Вашего образа как лишь часть его, лишь одно воплощение его» (письмо от 14 ноября 1925 г.); Иванов-Разумник получит от Белого столь же эмфатическое письмо с противоположными оценками. «...Когда на первой генеральной я увидел весь не мой «*Петербург*» – впечатление было невыразимое: впечатление ужаса, боли, отчаяния от невыразимого уродства, в которое отлилось перека-

леченное и *пере-пере*-калеченное целое драмы... И М.А.Чехов вычертил лишь одну сторону сенатора; все же роль сенатора – самая слабая из всех ролей его» (6 марта 1926 г.).

Это неприятно озадачивает, но не будем торопиться с упреками в лживости и притворстве: все куда сложнее. Говорить надо не о двуличии, а об особом складе мышления. В.Ходасевич полагает, что постоянный семейный разлад в доме Бугаевых сформировал или, лучше сказать, навсегда деформировал душевную жизнь Андрея Белого. Никогда и ничему Белый не умел сказать окончательное «да» или «нет»: он всегда находил, чем возразить самому себе, его картина мира держалась на противовесах, не имеющих диалектического (в гегелевском смысле) разрешения. «Всякое явление оказывалось двусмысленно, раскрывалось двусторонне, двузначаще. Сперва это ставило в тупик и пугало. С годами вошло в привычку и стало модусом отношения к людям, к событиям, к идеям. ... Порой он лгал близким и открывал душу первому встречному. Но и во лжи нередко высказывал он только то, что казалось ему «изнанкою правды», а в откровенностях помалкивал «о последнем», – свидетельствует понятливый Ходасевич.

Письмо Иванову-Разумнику и есть та самая «изнанка правды», которую Белому необходимо высказать даже против своей воли. Впрочем, он быстро спохватывается и посылает вдогон еще одно письмо, в котором принимает неудачу спектакля с покорностью: «...они напирают на становление сознания актеров, а не [на] достижения для публики. Может, – они правы. По Чехову, до «*Петербурга*» у театра стояли одни задания; после – ищут в другом направлении. ... Я тоскую о разбитой форме; театр же радуется, что черепкам нашлось такое удачное применение...». Он по-прежнему настаивает: Аблеухов у Чехова – лишь часть моего Аблеухова, но теперь добавляет: «...Не соглашаясь, я соглашаюсь; и благодарен; когда Чехов интерпретирует, он – творит заново; и он конгениален в со-творении любому драматическому классику, а не мне, грешному»; о самом же Чехове пишет: «Я давно изучаю М.А. и удивляюсь огромной духовно-моральной интенции, заряженности, в нем действующей при эмпирической даже какой-то беспомощности, малознающие сказали бы – подслеповатости, почти «*Федор Иоаннович*'естве». Но это только флер личности в Чехове... внутренне это человек железно-бескорыстной воли к «сознанию», к «со-осознанию...» (18 марта 1926 г.). Можно сказать, что Белый видит в Чехове свою противоположность: за это и любит.

Глагол, впрочем, не вполне верен. Восхищаясь Чеховым, Белый все же относится к нему несколько отстраненно: он его «изучает», он его «наставляет» – не во всем понимая. Че-

хов же, напротив, знает о Белом гораздо больше, чем полагалось бы знать благоговейному ученику. «Много темного жило в душе его... Мысль- огонь увлекала его в «бездны сознания» (его выражение) и подолгу держала его в отчуждении, в холодных и темных углах, тупиках, лабиринтах, где сердце молчит и где близки границы безумия. ... Любил ли он? Вероятно, любил, но по-своему, силою мысли (не сердца). Он утверждал, и это ему заменяло любовь», – пишет Чехов в «Жизни и встречах». Сам же он в 20-е гг. старался принимать Белого целиком и любить «силою сердца». Его письмо, отосланное из Берлина не позднее апреля 1929 г., удивляет своей пылкостью: «Ах, дорогой, дорогой Борис Николаевич, как мне хочется пожать Вашу руку, ту руку, которую Вы протянули мне. Мне кажется часто теперь, что моя здешняя жизнь – эскиз к другой, очень нужной кому-то жизни. ... За любовь, за память, за внимание, за ласку, за РУКУ – спасибо. Сколько у меня есть любви, нежности, привязанности, преданности – посылаю Вам, мой родной Борис Николаевич».

Белый на это письмо не ответил: дружба как-то внезапно кончилась. Ни с того ни с сего охладевать к близким людям, разрывать с ними отношения и даже клеветать на них в своих мемориях – это, увы, тоже входило в его искореженный душевный склад.

Постоянно противоречить самому себе в мыслях и поступках – сущая мука: для Белого она была основой жизни. Люди, тепло относившиеся к Белому, старались прощать ему все, что возможно. «...Белого трудно судить, еще трудней осудить его, многоликого, жившего вечно в бунтарстве, в контрастах, в умственных “трюках”», – пишет в «Жизни и встречах» Михаил Чехов, старательно выбирая слова. Разумеется, он никак не мог знать, что это уже сказано с предельной четкостью и весомостью Осипом Мандельштамом: «И за то, что тебе суждена была чудная власть, // Положили тебя никогда не судить и не клясть» – гласит вторая строфа из стихов, написанных в ночь с 10 на 11 января 1934 г. Точно так же Мандельштам не мог знать, что в третьей его строфе – «На тебя надевали тиару – юрода колпак, // Бирюзовый учитель, мучитель, властитель, дурак!» – отзовется переписка Белого с Чеховым. «...Дурацкий колпак – на мне. Вы написали – я: подписываюсь. Но Вы написали и еще кое-что. Написали: колпак этот – есть венок на мне-человеке...», – читаем мы в берлинском письме Чехова (трудно не заметить, что синтаксис заимствован у адресата): в этой согласованности слов, не знакомых друг с другом, право, есть нечто «сверхрациональное».

Процитированное стихотворение – первое из пяти, написанных Мандельштамом на смерть Андрея Белого. Мандельштам собирался вы-

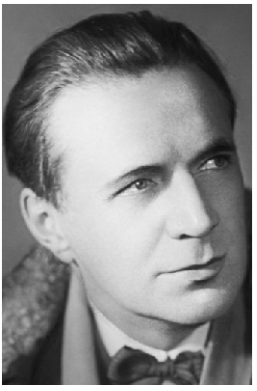
строить цикл, загодя называл его «мой реквием». Местоимение надо понимать двояко: оплакивая Белого, Мандельштам оплакивает время, к которому сам принадлежал и которое истекло со смертью последнего символиста; заодно с Белым он отпевает и самого себя. Все «прежнее» кончилось насовсем, и это ощутили многие, не только Мандельштам.

«Ни одна из смертей последнего времени не впечатляла меня так сильно, как эта смерть. Оборвалась эпоха, с которой мы были – хотим ли мы это признать или нет, безразлично – тесно связаны. Обнажилась пропасть, куда ступить настает уже наш черед» (письмо Бенедикта Лившица к Михаилу Зенкевичу, январь 1934 г.): здесь важно заметить, что эпоха не завершилась, а «оборвалась». Что же до Мандельштама, реквием ему не удался: пять стихотворений, три из которых совершенны (гениальны – все пять), не сплотились, не стали единым целым, да и вряд ли смогли бы стать. В этих стихах запечатлелось невыносимое отсутствие цельности: главное в Белом.

«При всей своей гениальности отнюдь не был талантлив: не хватало способности адекватно оформить свои интуиции и не хватало смелости дать их в сыром виде», – напишет в 1935 г. о. Павел (Флоренский), Белого недолюбливавший: эти безжалостные слова полностью справедливы. И все же их нельзя принять как некую последнюю правду: Белый раскрывался миру так же, как мир – ему: двузначаще.

А.Соколянский

Иван Николаевич БЕРСЕНЕВ (наст. фам. Павлищев; 11.04.1889, Москва – 25.12.1951, там же) – актер, режиссер, театральный деятель. Н.а. СССР (1948). Происходил из семьи коммерсантов, молодость провел в Киеве, в гимназические годы начинал как актер-любитель. Учился в драматической школе Лепковских. Несмотря на благодарные данные, он медлил отдаться актерству профессионально и лишь после неоднократных приглашений в 1907 г., оставив юридический факультет Киевского университета, вступил в труппу соловцовского театра и встретился тут с К.А.Марджановым (в его «Трех сестрах» сыграл свою первую роль – Родэ). После «марджановских» четырех сезонов в Киеве и Одессе (Орленок в пьесе Ростана, Эрос в «Эросе и Психее» Жулавского и пр.) Б. был вызван письмом своего режиссера,



Берсенев И.Н.

недавно вступившего в МХТ и отрекомендовавшего Немировичу-Данченко талантливого красавца. С весны 1911 г. Б. вступил в труппу МХТ. Среди его первых вводов – князь Шаховской в «Царе Федоре», бурно врывающийся к царице, напугав «розовую боярышню». У той текст: «Какой-то вломился в терем сумасшедший!..» Розовую боярышню играла Гиацинтова.

В свой первый сезон в МХТ Б. играет великолепного ледяного Фортинбраса в «Гамлете», поставленном Гордоном Крэгом, и следователя в «Живом трупе» – элегантного, выхоленного, сладострастного в своем нарочитом равнодушии к судьбам, в которых по должности разбирается. Среди его «вводов» гусар Курчаев («На всякого мудреца довольно простоты»); адвокат Фетюкович («Братья Карамазовы»); Загорецкий («Горе от ума»); Барановский («Будет радость») и др. Из ролей в премьерах театра (Мухин – «Где тонко, там и рвется»; Алеша – «Екатерина Ивановна»; Савелов – «Мысль»; Молодой человек – «Пир во время чумы»; Гриша – «Будет радость») выделился Петруша Верховенский («Николай Ставрогин», 1913). Б. играл этого спутника Ставрогина как его влюбленную и пакостную тень, покусывал ногти, дразнил вертлявостью, лихорадочно мелкими гримасками; он был как рыба в воде в толчее, сновал от одного к другому окручивающими длинными восьмерками, – роль оценили как шедевр.

После 1917 г. Б. в порядке замен играл Иервена («У врат царства»), Блуменшена («У жизни в лапах»), был введен в «Вишневый сад» (Петя Трофимов) и заново истолковал Глумова («На всякого мудреца»), открыв в нем злую бездну энергии и цепкости. Тогда же Б. проявил себя как способный организатор. После голодной московской зимы 1918-1919 г. он вместе с Л.Д.Леонидовым организовал летние гастроли большой группы актеров МХТ во главе с Качаловым. Во время спектаклей в Харькове город был занят войсками Деникина, и начались странствия так называемой Качаловской группы сначала по Югу России, потом в Грузии и за границей. В сложных обстоятельствах Б. оказался незаменим. «Это был человек совершенно исключительный, наделенный огромной энергией, неутомимостью, силой воли, деловой изобретательностью... Берсенев был больше чем хороший администратор, гораздо, гораздо больше. Берсенев был Кромвелем, Бонапартом, но не в политике, а в театре. Что самое определяющее для завоевания власти? Мне кажется, что это абсолютная вера в свое право на эту власть. Полное отсутствие каких бы то ни было сомнений в этом праве. Больше – ощущение этого права должно быть так же свойственно, как дыхание. Ему нельзя было сопротивляться – он рано или поздно находил возможность сокрушить то, что было на его пути. Я думаю, что не романтизирую его, нет,

таким он и был...». Таким увидел Берсенева в двухлетних странствиях их группы сын Качалова В.В.Шверубович (Шверубович, с. 180).

После воссоединения Качаловской группы с метрополией (лето 1922 г.) Б. некоторое время находился «в подвешенном состоянии» (Станиславский предполагал в нем виновника затяжек с возвращением и не желал его присутствия в стенах МХАТ). С 1 декабря 1922 г. Б. актер и член правления Первой студии. В ноябре 1923 г. введен на роль Бира в «Потоп». В премьере «Короля Лира» он – Эдгар (рецензент назвал его среди тех, кто тут «играл в традициях старого психологизма». – «Театр и музыка», 1923, № 25). 15 марта 1924 г. в премьере «Расточителя» Б.создал интригана Минутку: жалкий чиновничек из польских ссыльных, обезьянье печеное личико, извилистое, извивающееся тело, весь в чужих руках, раздавленный и ненавидящий страстный человек, существенная неглавная роль в пьесе.

Об административной деятельности нового работника свидетельствуют документы (см. Летопись, с. 625, 626). Последние строчки в одном из них гласят: «...закончена огромная ответственная работа нескольких месяцев, за что Правление от имени Студии приносит И.Н.Берсеневу глубокую благодарность. *Мих. Ал. Чехов*». Чехов тогда же передоверил Б. все административные полномочия.

Как актер Б. участвует в первой премьере МХАТ 2-го (Лаэрт). Следующая его роль – в «Петербурге».

Берсеневу на сцене великолепно давались все варианты людей интриги – те, кто интригу ведет, и те, кто в ней запутан: повязанный с террористами сын сенатора Николай Аблеухов, обязанный убить отца («Петербург»); Борис Годунов из «Смерти Иоанна Грозного», который в толковании артиста казался выучеником ордынцев, пронзительно умным, знатоком приемов выживать и губить при дворе ханов; царевич Алексей, с его странноватой, мягкой, будто в валеночках поступью, повод и жертва больших планов, не вышедший в отцеубийцы и делающий сыноубийцей Петра («Петр I»); Иудушка Головлев, источающий свои липкие ниточки почти непроизвольно («Тень освободителя» по Салтыкову-Щедрину); позер Мишка Ливер, разыгрывающий из себя короля притонов, но и в самом деле умный и опасный, организатор операции-грабежа, которую неудачливо, кроваво проваливает герой «Евграфа, искателя приключений». В.М.Киршон восхищался тем, как Б. играл в его «Суде» политического интригана, «социал-предателя» Зольдтке.

Одной из лучших работ Б. стал Беня Крик в «Закате», с его судорогой вражды к стареющему Менделю; тревожаще и резко здесь отзывался сквозной в нескольких ролях артиста мотив

«отца и сына», сплетенный с мотивом силы и власти.

Показательно, что роль, образцово подходившую к фактуре Берсенева (благородный, мужественный молодой романтик Кирилл из пьесы «В 1825 году»), изначально поручили не ему, а С.В.Азанчевскому. Не стал его удачей «Человек, который смеется»: «верный по рисунку образ не заражал зрителя должным волнением». Зато актер был беспощадно тонок в передаче таких ролей, как Игорь Горский (вполне искренний, но и вполне неверный друг героя «Чудака»), как пробивающий себе дорогу инженер Пьер Массубр. Б. умел в этой роли из «Мольбы о жизни» передать не столько возрастную деградацию, физический позор старости, сколько логику с первых нот сфальшивевшей бесстыжей, скверной жизни. Эта роль, как и Хельмер в «Норе», которого Б. сыграл уже после закрытия МХАТ 2-го, осталась признанным шедевром.

Первым режиссерским опытом Б. было его участие в спектакле «В 1825 году». Соавторство в постановках входило в правила Первой студии, сломлено оно было только Вахтанговым, а после смерти Вахтангова восстановилось. Б. участвовал в постановке «Чудака», «Униженных и оскорбленных», «Часовщика и курицы», «Мольбы о жизни»; его единоличными работами были спектакли, затребованные к «датам» («Генеральная репетиция», в которой Б. взял на себя и роль Рассказчика, – к 25-летию событий 1905 года; «Земля и небо» – к 15-летию Октября). Собственный режиссерский почерк его спектаклей мало отличен от общей манеры его театра; на первых порах он был подчинен общей артистической установке и актерской технике (критик в 1927 г. свидетельствовал: «Смысл игры Дурасовой, Гиацинтовой, Дейкун, Готовцева, Берсенева и других заключается не в развертывании сценического образа, а в его подчеркнутом *показе* – стилизованном обнаружении его внутренних качеств». – Марков, т. 3, с. 450).

После эмиграции М.А.Чехова приказом от 9 октября 1928 г. Б. назначен замдиректора. Ему предстояло проявить все таланты администратора и дипломата, чтобы удержать театр, который снова и снова обвиняли в следовании курсу Чехова, в отстаивании «абстрактно-гуманистических» ценностей.

Стенограммы свидетельствуют, что и Б., и многие в труппе овладели запасом полагавшихся идеологических формул и приемами их подачи. Это не могло пройти бесследно: театральная природа такова, что неизбежно усвоение произносимого, сживание с ним. Может быть, на Б. такое вживание скажется больше, чем на иных. Но что бы ни оказалось записанным в стенограммах, при нем в афише упорно сохранялись «знаковые» для Первой студии и для МХАТ 2-го спектакли, подавшие по-

вод для обвинений в христианском гуманизме. До конца сезона 1932/ 33 г. шли и «Потоп» (последнее представление 24 июня 1933 г.), и «Гибель "Надежды"» (последнее представление 19 мая 1934 г.), а «Сверчок на печи» в последний раз был сыгран 30 января 1936 г.

Держать баланс этих спектаклей и постановок Микитенко и Киршона было тур де форсом, но Б. держать такой баланс умудрялся. Как его учитель Немирович-Данченко, он обретал победоносность в критических ситуациях. Осенью 1933 г., когда отзыв Сталина о пьесе Афиногенова «Ложь» («Семья Ивановых») остановил выпуск готовой постановки, – менее чем за месяц успели выпустить новую редакцию своей классической работы, «Двенадцатую ночь» Шекспира, не шедшую с тридцатого года. Сыгранная в новых прекрасных декорациях В.А.Фаворского, с Мальволио – А.М.Азариным, комедия получила зараз признание зрительское и официальное (как образец подхода советской сцены к Шекспиру). Положение МХАТ 2-го казалось в этот момент выровнявшимся, упрочившимся, тому было много подтверждений. Б., в апреле получивший звание заслуженного деятеля искусств РСФСР, в декабре 1933 г. был утвержден директором, а затем и худруком. Начавшееся на рубеже 19351936 гг. новое нарастание угрозы было непредвиденным и оказалось неотвратимым.

Известно, что на здание МХАТ 2-го претендовал Московский театр для детей Натальи Сац. У Б. было, однако, вдоволь аргументов в защиту: он ссылался, что по кассовым сборам его театр занимал второе после Художественного театра место; имелись документы о перевыполнении промфинплана пятилеток, о выездах актеров в Сибирь, Казахстан, Донбасс, об успехе гастролей в союзных республиках. 22 декабря 1935 г. Б. называл в «Комсомольской правде» свои и театра планы: «Дать в 1936 году большой спектакль современности... продолжать творческую работу с нашими советскими драматургами по созданию пьесы к 20-й годовщине Октября». Но цепляться за версию, будто их выселяют, чтобы дать помещение получше (Театр б. Корш), не удавалось. Б. и остальные ведущие артисты пишут письма и лично Сталину, и в секретариат ЦК ВКП(б), и в иные инстанции: сохранились черновики, неизвестно, были ли письма перебелены и отправлены, скорее – нет. Вопрос к этому времени был решен. 28 февраля 1936 г. в «Известиях» было опубликовано решение СНК СССР и ЦК ВКП(б) о ликвидации МХАТ 2-го.

Согласно решению УГАТ Б. с группой актеров был направлен на работу в Театр им. МОСПС. Здесь с В.В.Ваниным он ставит «Салют, Испания!», играет там летчика Хосе; играет дон Гуана в «Каменном госте»; ставит пьесу Л.Никулина «Порт-Ар-

тур»; премьера в Театре им. МОСПС в январе 1938 г. совпадает с назначением Б. художественным руководителем заново формируемого Театра им. Ленинского комсомола. Первая постановка здесь – «Миноносец «Гневный» В.Кнехта (сорежиссер В.Р.Соловьев). Худруком этого театра Б. остается до конца жизни.

В момент перелома жизни (19371938) Берсенева позвали в фильм Ф.М.Эрмлера «Великий гражданин» (роль преступного главаря оппозиции Карташова). Б. отказывался (отговаривал И.М.Москвин); нервничал при встрече с режиссером, ссылался, что не знал и не знает таких людей. Эрмлер ему напомнил о Петрушe Верховенском, добился согласия. Ленфильм снял дачи в Сестрорецке для Н.И.Боголюбова – Шахова и для Берсенева – Карташова. Первая серия «Великого гражданина» вышла на экран в феврале 1938 г. 1 апреля 1938 г. Б. был награжден «Знаком Почета» за участие в фильме.

В Театре им. Ленинского комсомола Берсенев-актер после Хельмера («Нора») сменяет «амплуа»: его роли здесь – Федор Протасов («Живой труп»), Мирон Горлов («Фронт»), Сирано в героической комедии Ростана, следователь в «Поединке», полковник Савельев («Так и будет»), Кузьмин в «Губернаторе провинции» и др. Режиссерские работы: «Нора», «Мой сын», «Парень из нашего города», «Валенсианская вдова», «Фронт», «Юность отцов», «Поединок», «Так и будет», «За тех, кто в море!», «Губернатор провинции», «Жаркое лето», «Цель жизни» и «Особняк в переулке». В этом перечне отдельное место принадлежит спектаклю «Наш общий друг» по Диккенсу – работа неожиданно сердечная, тонкая, с изящной проработкой сюжета.

В сентябре 1947 г. вступает в КПСС, получает орден Трудового Красного знамени. В феврале 1948 г. (к юбилею театра) награжден Орденом Ленина. 5 июля 1948 г. получает звание народного артиста СССР. Последние два с половиной года был тяжело болен, умер в Рождество 1951 г.

И.Соловьева

Борис Владимирович БИБИКОВ (09.07.1900-05.11.1986) – актер, режиссер, педагог. З.д.и. БАССР (1959). Занимался в студии М.А.Чехова. Начинал как актер в Первой студии (с 1922 г.). В труппе МХАТ 2-го с его открытия. Список его актерских работ включает роли по большей части безымянные (шляхтич в «Балладине», участник народной сцены в «Герое», один из охотников в прологе «Укрощения строптивой», рыцарь в свите короля Лира, воин в «Гамлете», «аглицкий половой чернорожий» в «Блохе», генерал в «Короле квадратной республики», 2-й лакей Аблеухова в «Петербурге», один из старцев в хоре «Орестеи»); имел ряд вводов – слуга Текльтона, «Сверчок на печи»; Клиент в «Потопе». Последняя его

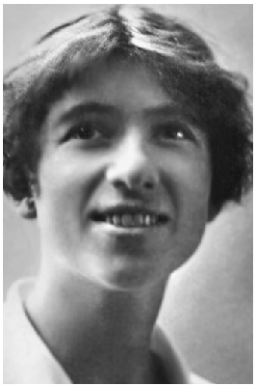


Бибиков Б.В.

роль в МХАТ 2-м – конферансье на эстраде в пивной («Евграф, искатель приключений»). Он оказался среди оппонентов линии, которую вел М.А.Чехов; вместе с остальными из этой группы ушел с 1 сентября 1927 г. Принятый вместе с Диким, Пыжовой, Музалевским и др. в Театр революции, получил ряд вводов в здешний репертуар – Миллер в «Озере Люль», Мордаев в «Воздушном пироге» и председатель суда в «Конце Криворыльске»; был занят в новых постановках – адъютант в «Голгофе», Немцевич в «Инге», Лихомский в «Человеке с портфелем»; играл и в следующей постановке Дикого («Первая Конная», 1930). В «Человеке с портфелем» стал режиссером-ассистентом А.Д.Дикого (1928). С середины 30-х гг. Б. как режиссер соавторствовал с О.И.Пыжовой; их спектакли в Третьем детском театре по пьесам М.Светлова привлекали поэзией театральной условности; постановка пьесы С.Михалкова «Я хочу домой» в ЦДТ была отмечена Сталинской премией. Как многие выходцы из МХАТ 2-го, Б. нашел себя в педагогике – с 1934 г. преподавал в ГИТИСе, вместе с Пыжовой готовя кадры для союзных и автономных республик СССР (студии туркменская, таджикская, аварская, башкирская и др.). С 1942 г. во ВГИКе (профессор с 1951-го), вместе с Пыжовой вел тут мастерскую; их выпускники разных лет (Н.Мордюкова, В.Тихонов, Р.Нифонтова, С.Чиаурели, Л.Куравлев, Л.Федосеева-Шукшина и др.) отличались яркой выявленностью актерской личности, энергией экранного присутствия, внятностью крепкого и смелого построения ролей.

И.С.

Серафима Германовна БИРМАН (29.07.1890, Кишинев – 11.05.1976, Москва) – актриса, режиссер, театральный писатель. Н.а. РСФСР (1946). Выросла в семье офицера-отставника в Молдавии. Старшая сестра, учась на курсах, играла в «народных сценах» МХТ и разожгла воображение младшей. Опоздав на экзамены в те-



Бирман С.Г.

атр, после которых отбирали сотрудников, долговязая, худая юная провинциалка с неправильными чертами лица, да еще и с сильным южным акцентом все же поступила в драматическую школу А.И.Адашева (1908). Пора ее пребывания здесь совпала с временем, когда Станиславский поручил Сулержицкому в занятиях с учениками школы опробовать первые варианты «системы»; вместе со своим старшим соучеником Вахтанговым Б. стала одной из самых преданных посетительниц его уроков. Именно Сулержицкий, Вахтангов и, наконец, Станиславский одолели зажатость ученицы, подчас столбеневшей на сцене и чувствовавшей себя свободно разве что в лихих «капустнических» номерах, и нашли ключи к парадоксальному и сильному дарованию, столь же близкому трагедии, сколь и гротеску.

Принятая по рекомендации Качалова в сотрудники МХТ с начала сезона 1911/12 г., она соприкоснулась, с одной стороны, с экспериментами Крэга (в «Гамлете» была в числе придворных, чьи золотые плащи и золотые колпаки, плотно облегавшие голову, сливались в знаменитую единую золотую пирамиду) и – с другой стороны – с экспериментами Станиславского, касавшимися глубин душевной техники артиста. Ее фамилия стоит в перечне актеров из записи Станиславского, озаглавленной «Студия. Цель». В первых спектаклях Первой студии Б. – жена хозяина шхуны г-жа Босс в «Гибели “Надежды”» Гейерманса, старая дева Августа в «Празднике мира» Гауптмана (1913). Вероятно, именно нажитый в студийных занятиях опыт позволил дать ей первую «большую» роль в МХТ: Б. буффонно разгадывала простодушную шарлатанку Гортензию в «Хозяйке гостиницы»; ее дневники репетиций Гольдони закрепили раннюю практику применения «системы». Б. сыграла затем на сцене МХТ Леночку Лобастову («Смерть Пазухина»), «голос» в «Пире во время чумы» («Он сумасшедший!..»), девицу Перепелицыну («Село Степанчиково») и др., репетировала Звездинцеву в невыпущенных «Плодах просвещения» (1921-1922). Числясь в труппе МХАТ до 1924 г., она сама себя ощущала прежде всего актрисой Первой студии. Смолоду она мечтала о трагическом репертуаре и пробовала себя в нем в годы ученья (Вахтангов посвятил ее пробам в «Орлеанской деве» юмористические гекзаметры); готовила роль повелительницы вод Гопланы в романтической «Балладине», но Станиславский не только снял ее с роли, но и взял обещание – никогда не играть ничего подобного. При том именно Станиславский пенял актрисе, если та не решалась покинуть пределы скромной жизненности, поощрял чувствовать границы правды и смело гулять за ее пределами. Присущий Бирман дар трагического гротеска и сила экспрессионистской об-

разности были затребованы в «Эрике XIV» (Вдовствующая королева); она нашла грим, скашивавший лицо («странные черные тени, острые и режущие... дерзкий взмах карандашей, бунт грима»), подклеивала ресницы к глазной впадине, что сдвигало и делало незрячим немигающий глаз; нашла шорох и отзвуки шагов в коридорах безнадежного дворца (на репетициях «Эрика» ее просили: «Будь добра, пошурши»). В неясном «Короле Лире» выделялась ее работа: «...исполнение других актеров не было приведено к единству, из них интереснее всего играла Гонерилью С.Г.Бирман, у которой трагическая напряженность нашла выражения подчеркнутые и монументальные» («Театр и музыка», 1923, № 25).

Так же как к трагической острой укрупненности, Б. тяготела к укрупненности комической, ни в том, ни в другом случае не уклоняясь от особой, ей присущей правдивости. Рецензент «Блохи» (1925), не принимавший этой режиссерской работы А.Д.Дикого, выделял именно в силу их правдивости эпизоды с участием Б. и Л.А.Волкова (сцены Левши с заморской девицей Мери).

Сама о себе Б. заметила: ее техника и задача в ролях – техника и задача канатоходца, а не пешехода. С теми же задачами «канатоходца» она брала бытовой материал, исторический или современный, играла ли она эпизод у Венкстерн («В 1825 году» – гостья дома Ланских, соседская барышня Аннет), или у Бабеля (Двойра в «Закате», перезрелая невеста с выжидающе-обиженным выражением лица), или у Файко (маникюрша Тамара в «Евграфе, искателе приключений», ощущающая себя недоступным предметом вожделений, с ее манерной дикцией – «где вы так себе ногытць сломали»; прообраз всех тусовщиц, безостановочная дама-стоматолог Баклина-Кронеман, которую в «Неблагодарной роли» волокут бурные волны собственного ее пусторечия).

С той же резкостью Б. играла Улитушку в «Тени освободителя» по Салтыкову-Щедрину, королеву Анну в инсценировке «Человека, который смеется».

Улита констатировала смерть Павла Головлева так, как будто Головлев слишком долго хитрил, обманывал и только теперь прекратил надувать. У Улиты были изработавшиеся, с негнущимися пальцами руки, но глаза покойнику она закрывала большим пальцем мастерски, получая удовольствие от мастерства. Это осклизлое, шмыгающее старое существо с бантиком в тощей девичьей косице жило последовательно алогично – детей травила так, что мальчики прикидывали, как бы умереть; пожилого развратника тетешкала жалостливо, брала на ручки: мотив жизни выверченной, неестественной, противочеловечной был доведен в роли до гротескной четкости.

Работу Б. в инсценировке Гюго оценивали: «Острейший образ королевы, дегенеративной и злобной». Назначение было внезапное – актрисе, как она пишет, оставалось «впрыгнуть» в роль с риском сломать себе шею. В мемуарах Б. оставила литературный автопортрет в этой роли. Зарисовка – с появления королевы из-под несметных подушек под балдахином. Под балдахином оказывалось что-то вроде разворошенного крысиного гнезда с новорожденными, что-то белесое, голое, розовое. Лысая головка. Мемуаристка описывала грим – как изнутри тонировала уши розовым. Гротескная линия вела в пунктире остро-натуральных подробностей: королева спускала на пол ночную рубашку, беспардонно переступала через нее, вытирала ноги.

С той же смелостью форсировки была затем сыграна злая Виоланта в «Испанском священнике» – не хитроумно вкрадчивая, какой представила ее первая исполнительница, В.Л.Юренева, но буйная, нарядная, жадная, ненавидящая и интригующая на полную катушку.

Эксцентризм, резкость толкований, бесстрашие формальных решений в пору массовой борьбы с формализмом (середина 30-х гг.) подставляло Б. под удар едва ли не более остальных во МХАТ 2-м. Между тем со всей прямотой и горячностью, какие были ей свойственны на каждом сломе ее зигзагообразного движения в искусстве, Б. стремилась приблизиться к тому, чего с конца 20-х гг. стали от ее театра требовать. Стенограммы сохранили пылкость ее правоверных речей на диспутах. Искренним было ее увлечение Афиногеновым. О ней в этом спектакле, где она играла нахрапистую и душевно неповоротливую Анну Трощину, писали: «...совершенно первоклассно исполнение Бирман, которая сумела за всей суматошливостью председательницы фабзавкома в чертах обостренной характерности раскрыть и ее веру в страну, и прекрасное сердце, и потому ее раскаяние в последнем акте не было ни неожиданным, ни фальшивым» (КН, 1929, № 30). Энергично и изобретательно репетировала она в пьесе «Ложь» немолодую женщину-ответработника: когда любимый мужчина и товарищ по партии публично предавал ее, по авторскому тексту следовал монолог-укор, к нему обращенный. Б. предложила замену: задохнувшись словами «Давай, давай, товарищ!..», она сама себе с размаху молча отвешивала пощечину. Впрочем, «Ложь», которую одновременно готовили и в МХАТ 1-м, не удалось выпустить ни там, ни там; остановили и репетиции еще одной пьесы Афиногенова («Портрет»), где Б. также должна была участвовать.

Б. была исполнительницей и в пьесе другого лидера РАПП – сыграла фрау Кетвиг в «Суде» Киршона (1933). Эта роль оказалась на пере-

путье от острой манеры, вносящей в бытовой рисунок эксцентризм, – к патетике. Фрау Кетвиг, теряющая сыновей, злобная, упорная, с какой-то исступленной покорностью беседовала со статуей Христа, прося объяснить смысл и надобность ее несчастий; взгляд и навсегда кривовато стиснутый рот выражали боль тупую, прямые серые пряди из-под шляпки с полями висели безнадежно, монолог был огромен, занимал целую картину. На монологе была построена и роль в спектакле «Начало жизни»: Б. играла здесь Домаху. Эпически звучал здесь ее плач над общей могилой, где лежит и ее единственный и неопознанный ею, порубанный сын. Тему материнства, трактуемую ею патетически, Б. продолжит после закрытия МХАТ 2-го (Мать в спектакле «Салют, Испания!» – символическая мать-Испания, отдающая одну за другой своих трех дочерей в борьбе с фашистскими мятежниками; мать коммуниста Мария Эстераг в пьесе Ш.Гергеля и О.Литовского «Мой сын»).

Список ролей Б. в МХАТ 2-м дополняет секретарь месткома Ганджумова («Земля и небо»).

Б., вслед за Бромлей и Дейкун, стала одной из первых женщин-режиссеров («Любовь – книга золотая», 1924); вместе с Татариновым и Чебаном участвовала в работе над «Петербургом» (1925), с Сушкевичем – в «Евграфе, искателе приключений» (1926), со Смышляевым – в «Митькином царстве» (1928). Втроем с Гиацинтовой и Дейкун ставила спектакль по Гольдони «Бабы» (1929), с Чебаном – пьесу Караваевой «Двор» (1930), с Берсеневым – «Униженных и оскорбленных» и «Часовщика и курицу» (1932 и 1934); единовластно осуществила «Испанского священника» (1934) и последний спектакль МХАТ 2-го – «Начало жизни» (1936).

Горький передал Б. новый вариант «Вассы Железновой» (с ролью Рашели, которую поручали Дура- совой); эту работу актриса осуществила уже на другой сцене.

При ликвидации МХАТ 2-го Немирович-Данченко (как передавали актрисе) был не против ее возвращения, а К.С. сказал, что она не может рассчитывать на работу тут (во всяком случае, так было ей передано). «Но я и сама не вернулась бы в МХАТ, – пишет Б.: там большинство актеров моего и младшего поколения относилось ко мне предвзято, порицая мою «гротескность» и экстравагантность, а мне были не по душе «равнинность» исполнения и сценическое равнодушие, бесстрастие многих исполнителей. Вернувшись через четырнадцатилетнее отсутствие в МХАТ, я вернулась бы не в тот театр, не к тем, пред кем я благоговела» (Бирман, с. 168).

Вместе с Берсеневым, Гиацинтовой и еще с семью актерами Б. вступила в Театр им. МОСПС (19361938 гг., а оттуда перешла в Театр им. Ленинского комсомола. Ей предсто-

яла еще долгая жизнь и там и снова в Театре им Моссовета. Последней ее режиссерской работой стало «Скандальное происшествие с мистером Кеттлом и миссис Мун» Дж.Пристли на «Таганке». Одному из участников работы запомнился подсказ: интонация должна быть перпендикулярна тексту.

Ее воспоминания, где восстановлен облик важнейших постановок Первой студии и МХАТ 2-го и где особое место принадлежит Станиславскому, Сулержицкому, Вахтангову, Михаилу Чехову, Гордону Крэгу, составили книги «Путь актрисы» (М., 1959) и «Судьбой дарованные встречи» (М., 1971).

И.Соловьева

Аркадий Иванович БЛАГОНРАВОВ (03.03.1898, село Числовские Городища, Юрьев-Польский р-н Иваново-Вознесенской области – 1975) – актер, режиссер, педагог. Учился на медицинском ф-те МГУ (не окончил), с 1919 г. – в Первой студии, в МХАТ 2-м с его открытия до ликвидации театра. В списке его работ – небольшие разноплановые роли, требующие всякий раз сжатой и яркой характерности (Антонио, друг Себастьяна, в «12-й ночи»; Ниггельс, придворный ювелир в «Эрике XIV»; Портной в «Укрощении строптивой»: Освальд в «Короле Лире»; ямщик в «Блохе»). Он играл деревенского парня Микитку, наряженного фавном и обязанного баловаться с нимфами в «Любви – книге золотой»; в «Расточителе» он имел роль



Благонравов А.И.

купца Канунникова, вводился также в этой цветистой и тяжелой пьесе на роль ерника-фабричного, бывалого, подвижного, горластого обличителя преступлений, затем без сопротивления и, пожалуй что, с удовольствием подчиняющегося преступнику.

Не принадлежа к «первым сюжетам» труппы, Б. был, однако, постоянно занят в крупных работах, участвуя в их узловых сценах. Так, в «Гамлете» он играл 2-го актера. По замыслу постановки, компания бродячих комедиантов очень важна, это «приток сил из духовного мира». Обратимся к записи сценического текста, сделанной Т.Б.Шанько: «Перед закрытым занавесом один за другим проходят актеры. Когда они уже почти миновали сцену, слева появляется Гамлет и останавливает их двойным хлопком ладоней и протянутой рукой. На его призыв актеры оборачиваются, подбегают один за другим и дружески окружают его. Кого-то по-

луобняв, кому-то положив руку на плечо, Гамлет спрашивает: «Друзья мои, старый друг мой! Можете вы сыграть «Убийство Гонзаго»? Гамлет чуть отступает, садится, а актеры, перейдя на середину просцениума, исполняют короткую пантомиму. Первый актер и Первая актриса нежно прощаются друг с другом. Он показывает, что утомлен и нуждается в отдыхе, она покидает его, и он засыпает. Появляется Второй актер и закалывает спящего ударом кинжала. Тут Гамлет останавливает его хлопком: «Друг мой, сыграй эту сцену так!» Он встает и, сделав несколько движений руками, всем телом, то лицом, то спиной к зрителям, в ритме музыки приближается к спящему, на миг застывает, простерши над ним руки, затем двумя поворотами кисти и пальцев как бы отвинчивает крышку воображаемого сосуда и плавно и осторожно поворачивает его, вливая яд в ухо спящему. И тот вздрагивает и умирает. Гамлет выпрямляется и уже не в образе «злодея» на миг останавливает на убитом взгляд и вдруг отворачивается, закрыв одной рукой глаза, а другой берет и сжимает руку актера. Потрясающим был этот короткий момент. Гамлет возвращается на свое место. Продолжается пантомима. Второй актер повторяет убийство так, как было показано, и скрывается. Появляется актриса, склоняется над мужем и, найдя его мертвым, предается отчаянию. Снова встает Гамлет. «И эту сцену вы сыграете иначе». Он снова движется в образе убийцы и, подойдя к ломающей руки актрисе, горделивым движением обеих ладоней, касающихся груди, а затем широко раскинутых, указывает ей на себя. Затем он становится позади нее, кладет ей сзади ладонь на лоб и закрывает двумя пальцами глаза, точно напряженно вливая в ее сознание свою волю».

Б. был благодарным и умным учеником. По природе своего дарования склонный в плотной жизненной характерности, Б., казалось бы, должен был сторониться линии, которую вел М.А.Чехов, но его подпись стоит под письмом группы актеров, написанным в момент раскола (20 ноября 1926 г.) и изъявляющим полную солидарность с руководителем труппы.

Из работ Б. был заметен его Иван Петрович в «Униженных и оскорбленных». Задача актера осложнялась, поскольку инсценировщик усиливал автобиографичность образа, предлагал видеть в персонаже самого Достоевского. В первом варианте был пролог – картина Семеновского плаца; в 11-м эпизоде инсценировки к Ивану Петровичу приходил Человек с пледом, укорял, почему перестал посещать кружок Петрашевского; выговаривал: «Вы все взываете к добру и милосердию, к всепрощению. Но нельзя быть милосердным в этой жестокой схватке». Допрашивал с пристрастием: «В святость будущего коммунистического общества веруете?»

Получив ответ («Верю. В святость будущего коммунистического общества я верю»), уходил, обнадежив: «Раз верите, значит – придете к нам! Придете!»). Этот уклон в понимании роли не очень увлекал артиста, он играл не автора, а лицо романа – играл мягко, лирично.

Б. постоянно бывал занят в постановках классики. В «Смерти Иоанна Грозного» переиграл несколько ролей (царевич Федор, боярин Захарьин-Юрьев, польский посол Гарабурда, гонец из Пскова). В «Блохе» ему довелось в разное время сыграть 7 ролей. Играл в «Тени освободителя» по Салтыкову-Щедрину (Кукольник в интермедиях), возчика в инсценировке Чехова («В овраге»). Играл Леандро в «Испанском священнике» (по отзыву критика, его краски и фактура были грубоваты и не оправдывали увлечения тонкой, прелестной умницы Амаранты – Гиацинтовой). Как успех – с оговоркой, что у Б. в роли мало материала – отмечали его Арлекина («Бабы»). Но чем дальше, тем больше в списке ролей Б., больших и малых, становилось авторов современных: граф Авен («Петербург»), Рылеев («В 1825 году»), комсомолец Григорий Литваков («Евграф, искатель приключений»; был и ввод на заглавную роль), Хома («Митькино царство»), хулиган Василий Котов («Чудак»), Поспелов («Петр I»), Платон («Двор»), затаившийся среди комсомольцев их классовый враг, погромщик Смола («Светите, звезды!»), Меньшевик («Генеральная репетиция»), Гамма («Нашествие Наполеона»), секретарь парткома Вершигора («Дело чести»), слепой рабочий Вильгельм Кетвиг, отец сыновей-коммунистов («Суд»), архитектор-партиец Орлов, которого пытаются затравить и которого воскрешает постановление ЦК о роспуске РАПП («Хорошая жизнь»). В последней постановке МХАТ 2-го «Начало жизни» – командир интернационального отряда Лайценс.

После закрытия был направлен в Центральный театр транспорта (этот коллектив, выросший из существовавшего с 1929 г. передвижного театра, довольно долго был «подшефным» МХАТ 2-го). Служил здесь в 19361938 гг., один год был режиссером Центрального театра Красной Армии, на какое-то время попал в Театр сатиры, в 1941-1943 гг. работает в Театре революции, но с 1944 г. сделал тот же выбор, что и многие другие люди из МХАТ 2-го: стал педагогом. Преподавал в Училище им. Щепкина в 1943-1969 гг.

И.С.

Ричард Валентинович БОЛЕСЛАВСКИЙ (наст. фам. Стржезницкий; 04.02.1887 [1889?], Варшава – 17.01.1937; похоронен на кладбище Форест Лоан Мемориал Глендейл) – актер, режиссер, педагог. Смолоду он готовился к карьере военного моряка, но переломил судьбу и выбрал



Болеславский Р.В.

сцену. В труппе МХТ был с 1908 г. (начинал в спектакле «Три сестры» – офицер, окликающий Тузенбаха перед дуэлью). Сыграл студента Беляева в «Месяце в деревне» Тургенева (1909), Левку в «Miserere» Юшкевича (1910), Лаэрта в «Гамлете» (1911), Фабрицио в «Хозяйке гостиницы» Гольдони (1914), красавца Барановского в «Осенних скрипках» Сургучева (1915). Исходя из строгих правил воспитания молодых актеров, ему в МХТ и после Беляева (признанной его удачи) давали эпизоды и вовсе третьестепенные роли (пан Врублевский, «Братья Карамазовы»; офицер в «Живом трупе»; Аслак в «Пер Гюнте»); играл вводы (кн. Мстиславский, «Царь Федор Иоаннович»; Блуменшен, «У жизни в лапах»; дон Карлос, «Каменный гость» и др.). Б. был природно сценичен (то есть ярко «виден» на сцене, как расшифровывал однажды это понятие Станиславский), был радостен и скор в работе, считался «фаворитом» театра, и его действительно долгие годы баловала удача; час, когда для Станиславского высветились его недостатки (конкретно это связалось с ролью Лаэрта), он переживал драматически, как актерский кризис. В это-то время он захотел осуществить себя в режиссуре и педагогике, стал одним из адептов Первой студии, инициатором ее первого спектакля «Гибель “Надежды”» (1913); ставил «Калики перехожие» Волькенштейна (1914); репетировал принесенную им в студию пьесу польского поэта Ю.Словацкого «Балладина» (декорации по его эскизам были вышиты руками студиек). Эту работу Б. не завершил, решившись в январе 1920 г. расстаться с послеоктябрьской Россией. За границей присоединился к Качаловской группе, где работал по преимуществу как режиссер (ему принадлежала выполненная здесь редакция крэговского «Гамлета»). Снова встретился с Художественным театром в Нью-Йорке в 1923 г. (Б. приехал туда с «Revue russe» Марии Кузнецовой, для которой поставил в декорациях Льва Бакста трагическую пантомиму «Lachete»). Принимал участие в гастролях МХАТ, работая с массовкой как режиссер, и дублировал Станиславского в «На дне». В Россию не возвращался, прожив в США короткую, но вполне успешную жизнь режиссера и педагога: с М.А.Успенской основал Американский Лабораторный театр (1923-1930), опубликовал свое изложение основ «системы» (книга «Acting: the first six lessons»). Преподавательскую деятельность Б.

переславивал активной работой в бродвейских театрах («Орел», 1927; «Три мушкетера», «Макбет» и «Укрощение строптивой», 1928; «Иуда», 1929), а позднее и в Голливуде (снятый им фильм «Распутин и императрица» сделал большие сборы, за этим фильмом последовало еще пятнадцать, из которых десять получили «Оскара»). Б. умер на съемках. Оставил две автобиографические книги «The way of a lancer» (1932) и «Lances down» (1935; в ней интересные главы посвящены Художественному театру годов революции).

В репертуаре МХАТ 2-го оставалась его постановка «Гибель "Надежды"».

И.С., Л.С.

Надежда Дмитриевна БОРСКАЯ (наст. фам. Климова; 21.01.1885, Москва – 28.01.1963) – актриса. Н.а. РСФСР (1954). Ученица Филармонического училища (курс Немировича-Данченко и А.А.Санина), с 1903 г. – в Ярославской труппе, затем в крупных провинциальных театрах (роли по преимуществу в русской классической комедии); с 1912 по 1933 г. в Театре Корша в Москве, откуда (после его расформирования) была направлена в МХАТ 2-й; служила там с 1 апреля 1933 г., успела исполнить две роли (Александра Нестеровна в «Хорошей жизни» Амаглобели и тетя Ирэна в «Мольбе о жизни» Деваля – персонаж из пролога). После того как МХАТ 2-й был закрыт, Б. стала актрисой Малого театра (играла там в 1936-1954 гг.).



Борская Н.Д.

К.Р.

Александр Моисеевич БРОДСКИЙ (31.12.1878, Рига – 10.01.1961, Ленинград) – деятель культуры, один из создателей театрального книжного дела в России. Организатор и редактор художественного издательства «Светозар». Выпущенные по его инициативе книги о явлениях и деятелях искусства соединяли фундаментальность, выразительность иллюстративных материалов и превосходное оформление. Под его литературной, художественной и технической редакцией на рубеже 20-х гг. вышли в свет первые монографии о Станиславском, Немировиче-Данченко, Качалове, а также книги, посвященные спектаклям МХТ и его студий («Вишневый сад», «На дне», «Горе от ума» и др.). Его труд был вложен в образцовое издание «Московский Художественный театр. 1898-1923» (1924).



Бродский А.М.

С Первой студией Б. сблизился при подготовке монографии «Сверчок на печи» (1918); вошел в состав театра. Его должность была определена: «консультант по художественным и литературным вопросам»; он выпустил том in folio «Московский Художественный театр Второй», поспевший к концу первого сезона. Обложку, фронтиспис, буквицы, концовки и заставки выполнил один из лучших современных графиков С.В.Чехонин (в работе принял участие также художник-студиец М.В.Либаков); «все современные снимки», как предуведомляет авантитул, выполнены М.А.Сахаровым (тот предпочитал называться не фотографом, а «художником светописи»). Издание, в которое кроме текста Б.С.Ромашова «Московский Художественный театр Второй и современность. 1922-1925» вошла исчерпывающая статья П.А.Маркова «Первая студия. Сулержицкий – Вахтангов – Чехов. 1913-1922», стало само по себе явлением культуры. Оно помогало сохранять представление об искусстве театра, чье имя было предано официальному забвению. Гордон Крэг в июле 1935 г. напоминал Серафиме Бирман письмом о своем желании иметь эту книгу (с автографами представленных в ней артистов) – «не забудьте прислать мне как-нибудь». В числе позднейших трудов Б. – юбилейный том «Московский Художественный театр в иллюстрациях и документах» (1938) и серия Ежегодников МХТ (при его участии вышло девять томов, а всего их было 11).

Круг интересов Б.-издателя отличался широтой: его стараниями выходили в свет книги о Чайковском, Собинове, Малом театре, Ленинградской акдраме (б. Александринском), по истории оперы и балета.

И.С.

Надежда Николаевна БРОМЛЕЙ (по мужу Сушкевич; 17.04.1884, Москва – 27.05.1966, Ленинград) – актриса, режиссер, литератор. З.а. РСФСР (1932). Родом из обрусевшей английской семьи, дочь промышленника, обитавшего в Замоскворечье. Родственница В.А.Фаворского. Окончила Московское филармоническое училище. Обучалась в Мюнхенской Художественной школе живописи у венгерского живописца Ш.Холлоши. В 17 лет играла в дачном театре под Москвой. С 1908 г. в МХТ на вводах: графиня-внучка в «Горе от ума», одно из метерлинковских деревьев, Вода в «Синей птице», призрак Агнес в



Бромлей Н.Н.

«Бранде», дама в «Жизни Человека». Первый писательский опыт – книга стихов и лирической прозы «Пафос» (1911, изд. автора). Заражаясь идеями символизма и футуризма (через группу «Центрифуга», дружбу с поэтессой Е.Гуро), Б. являла расхожий вариант «жизнетворчества», оборачивавшийся импрессионистической мешаниной и часто безвкусицей. В 1918 г. она связала свою судьбу с Первой студией, а впоследствии МХАТ 2-м (вместе с Сушкевичем входила в состав «девятки», режиссерского управления театром). И в жизни, и в творчестве Б. сознательно культивировала манеру «человека-куклы»: «Возраст актера – 12 лет. На всю жизнь ему дана кукла, с которой он играет; его кукла – это он сам» (Автобиография. – В кн.: Актеры и режиссеры. Т. 1. М., 1928); одновременно она улавливала коллективные веяния студии, тяготение к гротеску и фантасмагории. Неожиданным образом использовала свои голосовые и внешние данные: от резких, диссонирующих нот до ровного «белого» звука, от «игрушечной» женственности до травестийности. Госпожа Фильдинг в «Сверчке на печи», Матильда Босс в «Гибели Надежды» (ввод), острогротесковая мать Персона в «Эрике XIV», Шут как альтер эго главного героя в «Короле Лире», а также по-настоящему сказочная Гоплана в «Балладине» – работы в Первой студии, позволившие Б. выявить ее актерские возможности и занять место рядом с Л.И.Дейкун, С.Г.Бирман, М.А.Дурасовой. Там же, в студии, она поставила «Дочь Иорио» Г.Д'Аннунцио (1919; с Дейкун), пытаясь добиться предельной эмоциональной интенсивности «пастушеской трагедии»; подлинная нота «боли и крика», однако в этом спектакле звучала только у В.В.Соловьевой.

Техника детализации, как внешней, так и внутренней, не привлекала актрису, казавшись ей приметой покинутого «старого дома искусства», где «издавна творение человека цвело мелким цветом иммортелей». Так, былая страсть Б. к коллекционированию старинных предметов превращалась в хлам вещей в ее ленинградской квартире. В студийную же пору Б. влек «театр будущего», сродни скрябиновской «симфонической партитуре». Ее пьеса «Архангел Михаил» (1922; Первая студия, режиссеры Б. и Сушкевич) была снята М.Чеховым после нескольких показов. Кроме претенциозности замысла, Чехова отталкивал антирелигиозный пафос и огрубленная мистика сюжета, хотя

лично у него в роли Пьера обнаруживались сильные моменты: прорывалось «что-то жуткое в его бредовом, больном, пьяном от вина и от духовной опустошенности ваятеле» («Театральная Москва», 1922, № 44). Вахтангов, первый начавший репетировать эту роль, был увлечен фантазийностью драматического действия, темой несовершенного и ранящего дара художника в лоскутной, осколочной действительности; саму их дружбу, прерванную смертью режиссера-реформатора, актриса назвала «фантазерской». Не подошла труппе и драматургическая переделка прозы Б. «Аббат Симон». В осуществленном, но не удержавшемся в репертуаре поэтическом трагифарсе «Король квадратной республики» (1925; прошел 5 раз) при помощи нарочитого стыка патетики и лирики выражалось духовное первенство личности человека над «колбасным народом». Наивную детскую сказку, вполне пригодную для кукольного театра, разглядел в этой постановке П.А.Марков. Актеры же и зрители единодушно чувствовали псевдосерьезность пьесы, невозможность найти человеческое содержание и элементарный здравый смысл в ее странных образах. Только Дурасова – Паулетта казалась настоящим ожившим вандейковским портретом. В дальнейшем эта усугубляющаяся авторская «странность» проявлялась в упорном нежелании отойти от раз и навсегда заданной схемы: одинокий, непонятый художник «гамлетовского» склада – власть филистеров – и питающая народная стихия. В искаженном виде тут присутствовала блоковская мысль о «ручной», «карманной» цивилизации, в рамках которой народ воспитывается культурой и тем создается новая художественная среда. Но трудно было «укрощать» народную стихию ажурными замыслами и условно-романтическими жестами. МХАТ 2-му была нужна, по выражению критика, не «маргариновая современность» и театральная условность, а «бережливость», «груз психологии, истории, быта» (по словам того же Блока применительно к современному театру в целом. – Т. 6, с. 321). Несоответствие внутренних данностей и театральной позы вело к нарушению творческой органики, образный диапазон Б. быстро сужался: от гротескной животности Мякишевой в «Расточителе», сочно сыгранной в стиле «рюс» (1924), от острохарактерной мадам Холоденко в «Закате» (1928) – к веренице «гранд кокет» и «гранд дам»: Ланская («В 1825 году»; 1925), актриса Конта («Взятие Бастилии»; 1927), комедиантка Жозефина Дельмар («Нашествие Наполеона»; 1931). В роли Екатерины в «Петре I» сквозь комедийность проступали «искренние ноты» кокетливой простолюдинки, которой не было дела до государственных планов супруга (Н.Волков. – «Известия», 1930, 9 марта). «Созвучным эпохе» своим романтическим протестом против ти-

рании оказался, по мнению критики, спектакль по роману В.Гюго «Человек, который смеется» (1929; несмотря на вольное обращение с оригиналом, хвалили инсценировку Б. и В.А.Подгорного, а в роли королевы Анны – Бирман, заменившую внезапно заболевшую Б.). Настоящей удачей для актрисы могла стать встреча с драматургией А.Файко («Неблагодарная роль»; 1932). В характере одетой по последней моде иностранной пришелицы Дорины Вейсс, «запутавшейся в простых вещах», была жестковатая отстраненность соцарта и лирическая ирония («трещинка где-то поперек груди»). Неукротимая любовь к пустой, декоративной фразе у персонажа вступала в странные взаимоотношения с прямыми, плакатно-водевильными ходами пьесы о героях-комсомольцах: одно другое уничтожало. Однако эту «антигероиню», сыгранную Б. с рельефностью скульптурного изображения, зритель счел лишь отрицательным примером женской взбалмошности на фоне положительной советской действительности. Шиллеровская «трещинка» не прочитывалась. (Драматургия Файко, с ее острым ощущением «нового быта», непросто входила в жизнь театра, а, корректируясь им, оставляла бреши в сознании и публики, и создателей спектакля.) В сезон 1932/33 г. Сушкевич и Б. покинули МХАТ 2-й, переехав в Ленинград. В 1934-1941 гг. в Ленинградской акдраме (Екатерина в «Петре I»; постановка «Дуэли» по рассказу Чехова и др.). В 1944-1956 гг. в Новом театре (с 1953 г. Театр им. Ленсовета). Ставила преимущественно классику. Внесла вклад в советскую «шиллериану», толкуя романтическую драму в духе реализма, а в коллизии человеческая личность и власть отдавая явное предпочтение интересам «защиты прогрессивного государства»: «Дон Карлос», «Мария Стюарт», «Заговор Фиеско» (последнюю пьесу Б. перевела ямбическим стихом, с использованием модернизированной лексики, напомнив тем, кто еще помнил, о поэтике «Короля квадратной республики»). Занималась педагогикой, в частности, вопросами голосоведения стиха.

С.Васильева

Сергей Борисович ВАСИЛЬЕВ (10.09.1899, Москва – 1978) – актер. Театральное образование получил в Грибоедовской студии. С 1 января 1922 г. вошел в Первую студию, участвовал в ее зарубежных гастролях этого года; в основном составе МХАТ 2-го с его открытия.

С первых лет В. был введен в коренной репертуар студии: в «Гибели “Надежды”» в разное время играл и 1-го, и 2-го стражника, и бухгалтера Капса; в «Потопе» – Клиента; в «12-й ночи» – Фабиана. Был занят в «Балладине» среди гостей, в народных сценах «Героя». В «Укрощении строптивой» его роль – паж Бартоломей; в «Любви – книге золотой» – крепост-



Васильев С.Б.

ной Федор; в «Расточителе» – фабричный Обрезов. На премьере «Гамлета» он играл 1-го придворного, потом – как ввод – Гильденштерна; в «Блохе» вслед за Б.В.Бибиковым он Аглицкий половой, чернорожий. Имел два ввода в «В 1825 году»: Иван (вслед за Л.А.Волковым) и Оболенский (вслед за А.Н.Кисляковым) и др. В списке актерских работ В. также принц Редега («Король квадратной республики»), писарь охранного отделения («Петербург»). Дневники Смышляева зафиксировали его участие в планах «молодежных» постановок (не осуществлены). Как помреж вел спектакли «Блоха», «Петербург», «Орестея». С августа 1931 г. был отчислен в связи с переходом в кинематограф (на фабрику звуковых фильмов «Рот Фронт»); участвовал в спектаклях МРХТа (Московский рабочий художественный театр), когда тот выезжал на Урал для обслуживания новостроек. Вернулся в МХАТ 2-й (1933), был введен в спектакль «Суд» (Макс).

Настойчивость и точность наблюдений составляет цену мемуаров В. Ему принадлежат, например, описания работы М.А.Чехова над ролью мастера Пьера в «Архангеле Михаиле» (см. МЧ, т. 2, с. 478).

К.Р.

Юрий Николаевич ВАСИЛЬЕВ (19.04.1898, Москва – ?) – актер. Окончив реальное училище в 1918 г., учился в Московском университете; с 1919 г. – актер Камерного театра; в Первой студии с 10 октября 1922 г. В списке личного состава труппы МХАТ 2-го числится как сотрудник. Он участвовал в спектаклях «Потоп» (Гюг Гиггинс), «Укрощение строптивой» (Люченцио). В перечне ролей В. офицер в «Короле Лире», 2-й фабричный в «Расточителе», один из царских генералов в «Блохе». Примерно так же используют этого актера и далее: в «Короле квадратной республики» – Херцль, в «Петербурге» – один из двоих Окружающих обывателя, в «Евграфе, искателе приключений» – один из гостей салона Дины Крае-



Васильев Ю.Н.

вич, ученый секретарь Петин, в «Деле» – Герц, во «Взятии Бастилии» – Леонид, в «Закате» – подпольный ходатай Урусов, в «Петре I» – Брюс, в «Нашествии Наполеона» – секретарь Мориса, а также статс-секретарь, в «Униженных и оскорбленных» – герр Шульц. Как правило, В. бывал участником многофигурных сцен, – так было и в «Суде», где он играл домовладельца (1933).

По косвенным данным (письмо С.Б.Васильева к В.Д. Бутурлину от 20 января 1934 г.) В. ушел в середине декабря 1933 г. к А.Д.Дикому в Театр им. ВЦСПС, где, судя по всему, служил до его закрытия в 1936-м. Сезон 1936/37 г. провел в Реалистическом театре.

Встретившись с ним в 1939 г. в недолговечном Театре комедии и эстрады, обслуживавшем дома отдыха и санатории Подмосковья, его партнерша по «Льву Гурычу Синичкину» писала: «С Юрой Васильевым работать было одно удовольствие. Такой обаятельный, он прекрасно общался, легко переходил от мелодрамы к гротеску (влияние М.А.Чехова!)» (РГАЛИ, 757.2.17, л. 96, 111).

К.Р.

Евгений Богратионович ВАХТАНГОВ (01.02.1883, Владикавказ – 29.05.1922, Москва) – актер, режиссер, педагог. Он был старшим среди тех, с кем Станиславский и Сулержицкий начинали свою студию-лабораторию, к моменту вступления в МХТ ему было около тридцати, он начинал с запозданием (подлинно творческой



Вахтангов Е.Б.

жизни ему выпало всего десять лет). За ним был опыт любительства во Владикавказе (первая режиссерская работа – «Предложение» и «Медведь» Чехова, роли Ломова и Смирнова). В 1903-1911 гг. учился в Московском университете, переходя с факультета на факультет; в университетском студенческом кружке ставил «Дачников» Горького (роль Власа; в этом спектакле участвовал также Б.М.Сушкевич) и др. Осенью 1909 г. поступил в драматическую школу Адашева, где его педагогом стал Сулержицкий. На выпускных экзаменах Немирович-Данченко отметил его в отрывке Гоголя «Собачкин». С марта 1911 г. – сотрудник МХТ (цыган в «Живом трупе», 1911; актер, играющий королеву, во втором составе «Гамлета», 1912; один из докторов в «Мнимом больном», 1913; Крафт в «Мысли» Л.Н.Андреева, 1914). Первое его дело в театре – записи репетиций, которые К.С. и Н.-Д. вели по плану Крэга. К.С.

одобрил эти записи. Вахтангову поручено составить нечто вроде задачника по «системе», он ведет занятия с группой актеров. Перспектива этих занятий изначально двоится. 9 августа 1911 г. В. записал: «К.С. сказал мне: «Работайте. ... Мне нужно, чтобы был образован новый театр. Давайте действовать потихоньку. Не произносите моего имени». У В. была стенографическая память, вряд ли он записал неверно. Остается соотнести эту строку с написанным через полгода с лишним (17 марта 1912 г.): «Говорил с К.С. о Студии». В начале сентября 1912 г. на собрании внесли в протокол: «Студия существует при Художественном театре и для Художественного театра, в помощь ему». Предстояло так или иначе сориентироваться.

Есть исходный разрыв между ориентацией на новый театр или на лабораторию, призванную служить театру, который есть.

Еще раз из записи В.: «6 октября 1912 г. Открытие нашей Студии. Пусть будет так». Фраза не похожа на радостное восклицание.

В конце сезона 1912/13 г. Станиславский в списке молодых сотрудников МХТ против имени В. пометил: «Крайне необходим в Студии. Может выработаться в хорошего педагога и режиссера. Прибавить».

Как педагог и режиссер В. нарасхват; с сентября 1911 г. преподает в школе актрисы МХТ Халютиной, сотрудничает с театрами «Летучая мышь» и «Бродячая собака», Блок приглашает его в театр в Териоках. В Первой студии В. ставит «Праздник мира» Гауптмана (1913). Спектакль был отмечен жесткой обнаженностью чувств, которая грозила разрушить грань между жизнью и творчеством актера; Станиславский и Сулержицкий этой работы не приняли. Судя по описаниям очевидцев, реакция К.С. резкостью превосходила его знаменитое и гибельное для Студии на Поварской вмешательство в ход репетиции Мейерхольда («Смерть Тентажиля», 1905). «...Он бушевал так, что сам Зевс-громовержец завидовал, вероятно, ему в эти минуты» (Гиацинтова, с. 121). В заключение он объявил В., что тот должен впредь ограничить себя работой с актерами, спектаклей же не ставить. Участники «Праздника мира», набравшись храбрости, однако ж, выпросили право показать работу артистам МХТ, – Качалов потом заверил Станиславского, что это один из лучших спектаклей, им виденных, и в открытие нового сезона студии 15 ноября 1913 г. «Праздник мира» был предъявлен публике. Несовпадение установок сказалось и тогда, когда В. предъявил публике Первой студии свою следующую режиссерскую работу – «Потоп» (до того он как актер выступил в «Сверчке на печи» – Текльтон). Перед премьерой (14 декабря 1915 г.) В. записывал, что после вмешательства Станиславского и Сулержицкого он до странности спо-

койно смотрит на «вырубленный сад». «И не больно. И не жаль. Хочется только молчать. Молча молчать» (Вахтангов, с. 142).

Вмешательство коснулось сути, а, значит, и режиссерских средств: для К.С. и Сулержицкого братское одушевление персонажей в момент угрозы есть раскрытие их сути, для В. – всего лишь химера, самообман.

Как режиссер В. в Первой студии смолкает (следующей его премьерой здесь станет в ноябре 1918 г. «Росмерсхольм», в котором В. ищет начал мистерии; в том же 1918-м он ведет пробы по «Каину», но работа над Байроном позже перейдет в руки Станиславского, в МХАТ). Тем энергичней его работы в Студенческой (она же – Мансуровская) студии, организаторы которой пригласили его в конце 1913 г. (вскоре после истории с «Праздником мира»). Дробясь, меняя название и состав, эта студия под конец получит права Третьей студии МХАТ и Театра им. Вахтангова. Первый спектакль здесь – «Усадьба Ланиных» Б.Зайцева, 26 марта 1914 г. Здесь же осуществлены первые редакции спектаклей В. «Чудо святого Антония» Метерлинка (1917), «Чеховский вечер» («Свадьба», «Юбилей», «Воры»), несколько опытов трагедии («Электра»). Студенческая студия в ее вариациях – не единственная площадка самоосуществления В. На заседании Совета Первой студии в конце 1918 г. ему брошены обвинения в том, что центр его интересов теперь на стороне. В. пишет (но не отправляет) ответное длиннейшее письмо. Он адресует товарищам укор в том, что они поглощены профессией и теряют миссию, врученную Станиславским («К.С., может быть, единственный сейчас на земле художник театра, имеющий свое «Отче наш»... жизнью своей оправдавший свое право сказать «Молитесь так»). Да, он, В., работает и во Второй студии. Да, он работает и со своими мансуровцами. Все это – исполнение миссии, а не творческая (а то и нетворческая) жадность, как сплетничают товарищи. «Да, я сорганизовал Библейскую студию, почувствовав у К.С. желание ее осуществить всю от начала до конца... Да, под моим руководством организуются еще две группы (Мамоновская и Студия А.О.Гунста. – И.С.)... Да, я работал на Пречистенских курсах рабочих (без денег), и сейчас под моим руководством налаживается Пролетарская студия. Да, я сорганизовал с моими учениками Народный театр... Все это я сделал и буду делать...». Посыл один – научить «молиться», передать символ веры Станиславского.

Вероятно, от обращения к Совету Первой студии удержал Чехов. В статье С.Марголина «Вахтангов и Чехов» приводится выдержка из письма. Чехов писал: «Твоя миссия и твое дело – идти к твоей цели, никогда не отвлекаясь ни на какие дела, – и тем более не отвлекаясь на самозащиту

и самооправдание. Это сделают лучше тебя – другие. *Верь в свою миссию и думай только о ней. Ты необыкновенный человек и делай свое необыкновенное дело.* А дела обыкновенные, касающиеся тебя, будем делать за тебя – мы» (ЖИ, 1925, № 22, с. 10).

Накал миссионерства-мессианства через некоторое время обернется бурным отказом от него. В знаменитых, шокирующих «Всехсвятских записях» В. насмешничает над миссией «пробуждать добрые чувства». Культу той или иной вне искусства лежащей цели противополагает культ театра, прокламирующего себя как театр не больше, но и никак не меньше, театр во всем его блеске, в его самодостаточной поэзии, которой ни перед кем не надо оправдываться. Возникает культ расширяющихся, самодействующих режиссерских средств. Празднуя высвобождение «из пут Станиславского», В. фиксирует: он сам «дошел до чувства ритма, познал, что такое выразительная пластика, что такое внимание публики, что такое сценизм, скульптурность, статуарность, динамика, жест, театральность, сценическая площадка и пр., и пр.» (Вахтангов, с. 335).

Как педагог В. работает по-прежнему разбросанно (как в студиях мхатовского толка – Оперной студии Большого театра, Шаляпинской студии, так и в Пролеткульте), но режиссерское его самоосуществление резко и целостно. В играющей на иврите студии «Габима» он ставит «Гадибука» в декорациях Н.Альтмана, – спектакль соединяет поэзию, стиснутую лирику, мистику местечка с идеями и средствами экспрессионизма. Те же черты трагизма и мистичности проступают в его последней постановке в Первой студии («Эрик XIV», премьера 29 марта 1921 г). Он рвет с эстетикой жизнеподобия, ведет мятежные поиски новых форм (его острым мизансценам отвечают кубистические декорации И.Нивинского, с которым он ставит «Эрика XIV» и «Принцессу Турандот»), проявляет крайний субъективизм в восприятии авторов и персонажей, склоняется к всепоглощающему гротеску (новые редакции «Свадьбы» Чехова и «Чуда святого Антония» Метерлинка в Третьей студии, 1920 и 1921) . При том для него исходно важными остаются проблемы актерского творчества.

Продолжая следовать «системе», В. хочет соединить ее с законами авангардной сцены. В поисках он склоняется к утверждению: не правда переживания играемого образа, а обнаружение самого себя, собственного «я» актера, собственного отношения к образу должно быть целью. Отказ от сценической иллюзии ради освобождения и очищения чистой актерской «игры с образом» лежит в основе его последнего спектакля – сверкающей и овеянной романтической иронией «Принцессы Турандот» Гоцци (1922).

Вряд ли есть смысл гадать, как сложились бы отношения В. с Первой

студией, доживи он до момента раздела ее с метрополией; отношения были драматичны и неоднозначны и на более ранних стадиях. Данные В.-лидера были ясны товарищам. Чехов пояснял источник его влияния: «У него были идеалы и проблемы (отличительная черта русского художника)». При всей плодотворности последующей близости между этими двумя, в ней всегда сохранялось опасное напряжение (драка во время игры в «ученую обезьяну», столь известная по «Пути актера» – лишь буффонный разряд этого напряжения). Их убеждения резко разошлись в работе над пьесой Н.Бромлей «Архангел Михаил» (см. в воспоминаниях Сушкевича: «Вахтангов ненавидел Христа... А у Чехова было иное представление обо всем этом. Вот отчего он отказался играть в спектакле и потребовал снятия пьесы». – Стенограмма заседания в Академии искусствознания 4 мая 1934 г.).

Повел бы В. МХАТ 2-й в сторону «режиссерского театра», как это понятие складывалось в двадцатые годы? Каковы были бы основы его режиссуры? Вспоминая работу В. над «Эриком» Бирман упоминает роль ритма и музыкальность, создание ритмической партитуры спектакля. «Вахтангов часто говорил – вы поймите, какая кровь в вас течет, и как она течет, какая музыка этой крови. Я помню, что в «Эрике» разделяли движение крови на три части. Во-первых, она текла в мертвецах придворных, она текла холодная, синяя, с медленными какими-то изгибами и извивами и была оживлена только той ненавистью, которую питали они (а ненависть чувство, пожалуй, холодное, а не горячее) к тому, что было не ими.

Затем – Вахтангов искал судорожного движения, бульканья крови Эрика, и наконец – просто здоровое, нормальное движение крови в эриковском простонародье» (РГАЛИ, 860.1.556).

В рассказах о работе В. с исполнителями Чехов пояснял: режиссер «как бы незримо становился рядом с актером и вел его за руку. Актер никогда не чувствовал насилия со стороны Вахтангова, но и не мог уклониться от его режиссерского замысла... Он не показывал образа в целом, он не играл роли вместо самого актера, он показывал, играл схему, канву, рисунок роли. Ставя «Эрика XIV», он показал мне таким образом рисунок роли самого Эрика на протяжении целого акта пьесы, затратив на это не более двух минут». Акт стал ясен во всех деталях, хотя их В. не коснулся. Он дал основной, волевой каркас, на котором Чехов смог распределить потом детали и частности роли.

Чехов заканчивал характеристику В.: «Он ставил пьесу для публики, и потому его постановки были всегда так убедительны и понятны. Он не страдал той режиссерской болезнью, которая так распространена в наши дни и которая побуждает режиссера

ставить спектакль исключительно для себя самого» (МЧ, т. 1, с. 75).

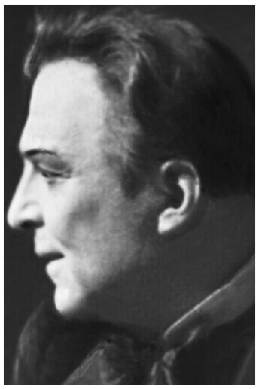
Остается решать, с натуры ли написан этот портрет, или тут обрисован идеал режиссера, который возникал у руководителя МХАТ 2-го уже после кончины В.

Чехов свидетельствует, что в последние недели жизни В. его интерес к делам Первой студии обострялся мучительно; В. стал подозрителен, ему казалось, будто от него что-то скрывают. Студия готовилась в эту пору к зарубежной поездке, и В. не допускал мысли, что может не поехать. Но он умер до отъезда.

«Со смертью Вахтангова, – констатировал Чехов, – студия потеряла своего художественного руководителя, который мог бы повести ее по новым, живым путям». Каким, это остается неясным. С лета 1922 г. Чехов думал о себе как о художественном руководителе общего дела; когда 23 сентября 1922 г. был созван Центральный орган студии, он просил доверить ему эту роль.

И.Соловьева

Константин Васильевич ВАХТЕРОВ (18.10.1901-29.10.1987) – Актер. Учился в студии актрисы О.Э.Озаровской, на профессиональную сцену впервые вышел в 1918 г. (Первый рабочий театр, Москва). Дух бродяжничества был заложен в его актерской природе, В. сменил много мест службы, в том числе побывал в Театре им. Комиссаржевской, где работал с В.Г.Сахновским (1924-1926). В



Вахтеров К.В.

МХАТ 2-й В. был зачислен приказом от 1 сентября 1927 г., – то есть тогда именно, когда отсюда ушла группа «оппозиционеров» и еще несколько молодых. Однако вновь пришедшим не очень спешили воспользоваться. Ему достались вводы на малозаметные роли в текущем репертуаре (ночной сторож в «Блохе», декабрист Оболенский в спектакле «В 1825 году»). В. тяготел к стихотворной речи, любил исторические драмы, ему давались образы внутренне патетические, открыто темпераментные, так что по складу дарования и по склонностям В. мог бы быть занят в премьерах тех двух сезонов, которые он пробыл в МХАТ 2-м («Смерть Иоанна Грозного», «Взятие Бастилии», «Человек, который смеется»). Он и был здесь занят: слуга князя Шуйского в трагедии А.К.Толстого, 3-й франт в пьесе Роллана, один из трех тюремщиков в инсценировке Гюго и один из лордов в картине «Палата лордов» (в том же «Человеке, который смеется»

В. выходил еще раз – в толпе, обозначенной в программе как «Мужчины и женщины Лондона»). Для 26-летнего актера, только что пришедшего в театр, это было не так уж плохо (плюс роль Флориндо в «Бабах» и студент во «Фроле Севастьянове»). Но импульс странничества взял свое – В. ушел после двух сезонов. Вплоть до войны он служил в Московском театре водного транспорта, устраивавшем его ритмом постоянных разъездов и романтическим репертуаром (здесь он играл в «Уриэле Акосте» К.Гуцкова, в «Графе де Ризооре» В.Сарду); в 1942-1945 гг. – во фронтовом театре. Как многие актеры, прошедшие через МХАТ 2-й (например, А.Н.Глумов, М.М.Лебедев), В. увлекался театром слова; с 1947 г. на необычно для себя длительный срок оказался в Литературном театре ВТО (сам поставил тут «Разбойников», играя и Карла и Франца Моора). В 1953 г. вступил в Театр им. Пушкина. У этого эмоционального актера, обладателя прекрасного голоса, была своя публика; он сохранял ее и как гастролер-концертант (Москонцерт – последнее место его работы). Умер он в глубокой старости.

И.С.



Венкстерн Н.А.

Наталья Алексеевна ВЕНКСТЕРН (21.10.1891[1893?] – 06.09.1957, Москва) – литератор. Родившись в семье писателя и переводчика А.А.Венкстерна, с детства увлекалась литературой и театром, писала стихи, рассказы, пьесы. В юности готовила себя к артистической карьере: вместе со своей двоюродной сестрой С.В.Гиацинтовой занималась у актрисы МХТ Е.П.Муратовой. Попытка поступления в МХТ (1910) закончилась неудачей; она избрала литературную профессию (основной жанр – инсценировки). В. принадлежат инсценировки романов Г. де Мопассана, М.Твена, Ч.Диккенса, А.Конан-Дойла, М.Е.Салтыкова-Щедрина, Н.Г.Чернышевского, Ф.М.Достоевского и ряд собственных пьес: «Кусок мяса», «Дуэль», «Метель», «Письмо в крепость», «Судьба Байрона», «Юный Герцен», водевиль «Друзья-сочинители» (последний ставился в Театре им. Ленинского комсомола) и др.; многие пьесы написаны в соавторстве, просматривается интерес автора к исторической теме.

Пьеса В. «В 1825 году» была поставлена во МХАТе 2-м (режиссеры Б.М.Сушкевич и И.Н.Берсенев) к 100-летию восстания декабристов. Положительно отозвавшись об акте

рах («лучшее в спектакле – это прекрасное актерское исполнение» – В.З.Масс; особенно пленила рецензентов С.В.Гиацинтова в роли Шурочки Ланской), критика предъявила автору упреки в политической (и драматургической) наивности и сентиментальности (вплоть до выражений о пьесе «наивная безделушка» – Ю.В.Соболев и «лирически-сентиментальный анекдот» – П.А.Марков), преследовавшие В. и в дальнейшем. Самые значительные комплименты из выпавших на долю этого сочинения В. таковы: «...пьеса, все же приятно выделяющаяся своею скромною грамотностью из общей массы «исторических» пьес, не во всем скромных, но бьющих на сенсацию» (Г.Треплев) и «наивная и осторожная мелодрама, обезоруживающая критика чистотой намерений и кротостью мировоззрения» (П.А.Марков).

На основе инсценировок В. были созданы спектакли МХАТ 1-го «Пиквикский клуб» (1934, возобновлен в 1955) и «Домби и сын» (1949). Обе работы по Диккенсу осуществил как режиссер В.Я.Станицын. В работе над пьесой по «Пиквикскому клубу» В. поначалу помогал М.А.Булгаков. Эту инсценировку выбрал для своей постановки и Г.А.Товстоногов (БДТ, 1978). «Домби и сын», выпущенный отнюдь не в «диккенсовскую эпоху» (премьеры МХАТ того же сезона – «Зеленая улица» А.Сурова и «Заговор обреченных» Н.Вирты), пользовался неизменной любовью публики и прошел 317 раз; здесь заявили о себе первенцы Школы-студии МХАТ, тонко почувствовавшие жанровые особенности и сердечные струны романа (Флоренс – В.В.Калинина, Сьюзен – К.И.Ростовцева, Эдит – М.В.Юрьева, Уолтер Гей - А.В.Вербицкий, миссис Чик – Е.Н.Ханаева); в их ансамбль легко входил

В.Н.Муравьев – мистер Тутс. Из «старших» успеху содействовали А.И.Чебан (мистер Домби) и А.П.Кторов (Кэркер).

По поводу инсценировок В. знаток английской культуры М.М.Морозов замечал, что «дух романов Диккенса был очень верно передан». В инсценировках В. спектакли по Диккенсу шли в Англии.

В расчете на молодежь МХАТ, многообещающе представшую в спектакле «Домби и сын», и режиссера В.Я.Станицына (в этот раз имелся сорежиссер – С.К.Блинников) создавалась пьеса «Вторая любовь» – инсценировка романа Елизара Мальцева «От всего сердца» из колхозной жизни (1950). В том же году ее поставила в Театре им. Ленинского комсомола Гиацинтова, сотрудничавшая с В. неоднократно. Во МХАТе играли Е.А.Хромова, В.С.Давыдов, А.В.Вербицкий, В.К.Трошин, из «старших» – А.П.Георгиевская.

В 1946 г. для выпускного спектакля Школы-студии МХАТ В. была сделана инсценировка романа А.А.Фадеева «Молодая гвардия». В середине 50-х гг. предполагалась постановка во МХАТе

ее пьесы «Утраченные иллюзии» по одноименному роману О. де Бальзака, но все осталось на уровне замысла.

Сохранились отдельные наброски и черновые материалы к задумывавшейся В. книге «О драматургии» (труд завершен не был, как и несколько начатых романов). Опубликованный в 1928 г. роман «Аничкина революция» был запрещен цензурой.

М.Халиева



Вишневская Е.И.

ЕЛЕНА ИВАНОВНА ВИШНЕВСКАЯ (17.05.1907, Киев – 1981) – актриса. З.а. Литовской ССР (1954). Отец – актер Малого театра. Театральное образование получила в Киеве на Гос. драматических курсах (ее педагогом тут был А.М.Бучма), а затем в театральном техникуме, где преподавал А.И.Адашев. Окончив техникум в 1927 г., поступила в МХАТ 2-й, где оставалась до его ликвидации. Среди ее ролей здесь – вводы в «Сверчка на печи» (Мей), в «Блоху» (участница народной сцены). Она участвовала в пляске скоморохов («Смерть Иоанна Грозного»), выходила в толпе во «Взятии Бастилии», в «Закате» ее ролью была одна из девок в трактире Рябцова, в «Фроле Севастьянове» играла одну из безымянных студенток, во второй и в последней картинах «Человека, который смеется» появлялась среди «мужчин и женщин Лондона».

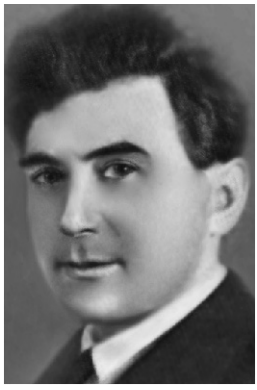
Под конец своего второго сезона в МХАТ 2-м В. получила роль Беатриче в «Бабах». Более или менее заметные работы ей доставались в «Чудаке» (дублировала Дурасову в роли Юли), играла Любиньку с Е.И.Корнаковой – Аннинькой («Тень освободителя»), в «Униженных и оскорбленных» ей была отдана роль Кати, богатой невесты, которую прочат Алеше. В последующих постановках В. имела роли Феклы, невестки Чикильдеевых («В овраге») и мадемуазель Сюро – секретарши и любовницы главного героя «Мольбы о жизни».

После закрытия МХАТ 2-го распоряжением УГАТ В. была направлена в Центральный театр Красной Армии.

При довольно бескрасочных ранних годах дальнейшая жизнь актрисы богата событиями. В автобиографии она рассказывает: выехав во время войны с фронтовой бригадой, она оказалась в плену, была на принудительных работах в Германии, в 1945 г. попала в сборный лагерь военнопленных, оттуда уехала с группой французов. Жила и работала со

своим другом Роже Дессеном в Нанте. В 1946 г. она восстанавливает советское гражданство и возвращается в Москву, к А.Д.Попову в ЦТСА. Год спустя она оказывается в Прибалтике, в Лиепае, в Театре Балтийского флота, где служат три ее сотоварища по МХАТ 2-му. За одного из них – за Г.А.Палина – она выходит замуж и в 1949 г. вместе с ним переходит на работу в Русский драматический театр в Вильнюсе. Преподает актерское искусство в Литовской консерватории (1960-1963). Как актриса в обоих театрах несла основной репертуар. Среди ее ролей в Вильнюсской русской драме – герцогиня Мальборо («Стакан воды» Скриба), Елена Кармина («Женитьба Белугина» Островского и Соловьева), Купавина («Волки и овцы» Островского), Панова (Любовь Яровая» Тренева) и т.п., вплоть до Матрены во «Власти тьмы». С 1963 г персональный пенсионер.

Е.К.



Вовси А.Г.

Аркадий Григорьевич ВОВСИ (01.05.1900-29.06.1971, Москва) – актер. Н.а. РСФСР (1962). Актерское образование начал в Студии М.А.Чехова, окончил Цететис в 1926 г. (курс Б.М.Сушкевича); вместе с другими его и А.П.Петровского выпускниками вошел в Театр Замоскворецкого совета, которым руководили их педагоги. В 1930 г. перешел в МХАТ 2-й. В. прочно занял здесь положение если не ведущего, то достаточно занятого в репертуаре характерного актера. В старых спектаклях, унаследованных от первых лет театра, его не занимали, как не занимали и в постановках русской классики (исключение – ввод на роль купца Ахова, «Не все коту масленица»), но почти во всех новых постановках советских драматургов В. играл (постоянно переходящий на крик и ругань технорук Штандаренко в «Деле чести», помнач милиции Тургачского района Горбатенко в «Неблагодарной роли», Хвощ в «Земле и небе», комсомолец Эрих Кетвиг в «Суде», шофер Таратута в «Часовщике и курице», скептик-интеллигент Дмитрий Сергеевич в «Свидании»). Характерный актер, комик по преимуществу, В. умел соединять присущую этому амплуа крепкую, усмешливую наблюдательность с теплотой красок, а позднее – и с глуховатой печальной нотой. Наиболее заметной его работой в МХАТ 2-м был пономарь Диего, спутник «испанского священника» Лопеса: в блистательном спек-

такле с солирующей исполнительницей центральной роли Амаранты, с бисером изысканных режиссерских подробностей, с очарованием конструкций Аристарха Лентулова дуэт В. с В.А.Поповым смешил безотказно: «Оба вечно хмельные, они прямо-таки с трогательной сосредоточенностью соображали, кого и как бы еще обмишурить» (Гиацинтова, с. 325). После закрытия МХАТ 2-го В. не расставался с Берсеневым, Гиацинтовой, Бирман, вместе с ними перейдя сперва в Театр им. МОСПС (1936-1938), а затем в Театр им. Ленинского комсомола. В новых для него театрах, как и в МХАТ 2-м, В.был занят по преимуществе в пьесах современных советских авторов (успешно играл в первых же пьесах К.Симонова); всегда был контактен при встречах с новой режиссурой (участвовал в спектаклях А.В.Эфроса по пьесам Э.Радзинского «104 страницы про любовь», «Снимается кино»). В Театре им. Ленинского комсомола В. пребывал с небольшим перерывом до конца артистической карьеры.

И.С.

Ленонид Андреевич ВОЛКОВ (наст. фам. Зимнюков; 05.05.1893, поселок Дубовка Саратовской губ. – 18.09.1976, Москва) – актер, режиссер, педагог. Н.а. РСФСР (1945). По анкете – «из мещан». Окончив реальное училище в Вольске, прослушал курс лекций в московском Коммерческом институте, но диплома не получал. По-видимому, увлекся театром. В.



Волков Л.А.

стал одним из организаторов Студенческой студии, руководство которой принял Вахтангов. Мастер следил за В. внимательно (вот замечания насчет работы над «Егерем» по А.П.Чехову: «Вы хорошо работаете. Имейте чуть терпения. Поверьте немножко и мне, и Вы увидите, как будет идти «Егерь». Его нельзя найти скоро». – Вахтангов, с. 213). Вахтангов сделал с ним также роль матроса Селестена («В гавани» по Мопассану). В ноябре 1918 г. Вахтангов поручил ему режиссерскую и педагогическую работу над «Потопом» – спектакль силами учеников готовился для Народного театра у Б.Каменного моста.

Дарование актера раскрывалось в ролях характерных, которые В. решал в духе вахтанговской театральности. (В. называет сыгранных в Студенческой (Мансуровской) студии чеховского «Злоумышленника» и Селестена, далее в послужном списке – Жозеф, Доктор и Кюре в спек-

такле «Чудо святого Антония», Фрэзер в «Потопе», Сержант в пьесе «Когда взойдет месяц» (см. личное дело, хранящееся в Музее МХАТ). В. принимал также участие в спектаклях Второй студии МХТ «Зеленое кольцо» (Вожжин), «Узор из роз» (Повар), «Младость» (Василий Васильевич).

Числясь одним из организаторов Студенческой студии, В. был причастен и к ее распаду. Имя В. снова и снова проходит в записях Вахтангова с осени 1918 г., когда он констатирует угрозу такого распада и анализирует характеры студийцев: «Или вы не видите, как эгоистичен Леонид Андреевич, не желающий поступиться ради Студии ни одной своей слабостью, а особенно слабостью держать людей в подчинении?» Вахтангов обещает сдерживаться при студийцах, когда ему «нужно будет выругать Леонида Андреевича за дурной характер, за пристрастие, за неумение быть объективным» (Вахтангов, с. 239, 242).

С 1921 г. судьба В. связывается с МХАТом и Первой студией. На сцене метрополии он сыграл Иванова в «Нахлебнике» Тургенева, в «Ревизоре» репетировал Осипа, выходил одним из купцов. В Первой студии был введен в «Гибель “Надежды”» на роль бухгалтера Капса и Дантье; в «Потоп», где играл Нордлинга и Чарли; в «Эрике XIV» участвовал в «народной сцене». В «Расточителе» он вслед за В.А.Поповым сыграл Пармена Семеновича Мякишева. В «Укрощении строптивой» В. получил роль Сляя – пьяницы, которого разыгрывает компания насмешников из замка; роль была выдвинута режиссурой едва ли не на первый план. Актер играл ее – как писали о нем – «со смачным реализмом» (см. МХТ 2, с. 26). В. сыграл также князя Серпуховского в премьере «Любовь – книга золотая». К моменту переформирования студии в МХАТ 2-й он пробыл тут уже три сезона. Однако пишущие об этом театре воспринимают В. как человека со стороны: («пришли такие интересные актеры, как Берсенев, Волков, Подгорный». – Там же, с. 174-175).

В автобиографии, написанной в 1943 г. при поступлении на работу во МХАТ, В. не упомянет ни Первую студию, ни МХАТ 2-й. Между тем его пребывание здесь в 19211927 гг. ознаменовалось крупными событиями.

Событием был блистательный тульский оружейник Левша в «Блохе». Эта роль В. закреплена описаниями П.А.Маркова. Марков спектакля не принял, но актером восхищался. Постановщик спектакля в мемуарах писал: «Л.Волков играл Левшу действительно вдохновенно. Он подчеркивал в образе черты народного гения, настоящего русского мастерового-умельца. ... Был он простодушен, с курносым носом, с неразлучной гармоникой – тот самый «Иванушка-дурачок» русской сказки, который всех умных перехитрил» (Повесть, с. 347348). «...Трогательная наивность и затаенная грусть светились в откры-

том, светлом взгляде народного умельца Левши в исполнении Волкова» – напишет много лет спустя С.В.Гиацинтова (с. 258).

О небольшой роли Ивана («В 1825 году»), сыгранной после Левши, отозвались положительно, хваля исполнителя заодно с остальными: «Дейкун, Волков, Готовцев и другие играют четко и просто» («Правда», 1926, 12 января). Но и по размеру успеха в Левше, и по складу натуры В. претендовал на крупную работу. Такой работой могли бы стать «Волки и овцы». Постановку предложили включить в работу театра на заседании правления 9 марта 1926 г. Именно в связи с «Волками...» в сезоне 1926/27 г. впервые был сформулирован конфликт между большинством труппы и группой актеров, в которую вошел В.

Глафиру в комедии Островского должна была играть О.И.Пыжова, Аполлона Мурзавецкого – А.Д.Дикий, Беркутова – Г.В.Музалевский, Горецкого – В.П.Ключарев. Иначе сказать, в «Волках и овцах» были объединены по меньшей мере пятеро из той семерки, которая поведет борьбу с Михаилом Чеховым. Перипетии этой борьбы прослежены в Летописи (см. наст. изд., с. 665-686).

В декабре 1926 г. несколько газет поместили сообщение: «Во МХАТ 2 группа артистов во главе с Диким и Волковым потребовала изменения художественной линии театра в сторону отказа от мистических уклонов и переход на современный реализм. Руководители театра Чехов и Берсенев в свою очередь настаивают на сокращении группы артистов, недовольных репертуаром театра» («Красная газета», 1926, 10 декабря).

В марте 1927 г. Гиацинтова пишет Немировичу-Данченко о конфликте в МХАТ 2-м, называя его мотивами – зависть, интригу в борьбе за власть в театре и находя в доводах противников Чехова – демагогию («ложь – их гражданские чувства...» – НД, № 3697). Трудно сказать, насколько она была права. Столь же вероятно, что В. держался высказанных им убеждений искренне.

С сезона 1927/28 г. перейдя в Театр революции, В. через считанные дни по приходе играет свою первую роль здесь – председателя сельсовета Сидора Ивановича в «Голгофе» Д.Чижевского («октябрьская премьера» 8 ноября 1927 г., поставленная М.Терешковичем в духе агитспектакля). Сыграл затем профессора Андросова в «Человеке с портфелем» А.Файко. Больше как актер в Театре революции не выступал, став заведующим труппой и занявшись режиссурой.

В Реалистическом театре В. с успехом поставил «Бравого солдата Швейка» (1929). В Театре революции в конце сезона 1929/30 г. выпустил «Историю одного убийства» М.Левидова. В основе была пьеса американских авторов М.Андерсона и Г.Хикерса, связанная с историей суда над Сакко и Ванцетти. Сценически она

была решена как обозрение-сатира. После премьеры В. с Театром революции расстался. Служил в Госцентюзе (в 1931-1934 гг. был здесь художественным руководителем).

В 1933-1942 гг. работает в Малом театре, где ставит спектакли «Скутаревский» (1934), «Бронепоезд 14-69» (1936), «Ревизор» (1938), «Богдан Хмельницкий» (1939), «Свадьба Кречинского» (1940), «Волки и овцы» (1941). С 1943 по 1948 г. является художественным руководителем ЦДТ (за поставленный здесь вместе с В.С.Колесаевым спектакль «Город мастеров» Т.Габбе получил Сталинскую премию), одновременно актером и режиссером МХАТ (среди ролей Симеонов-Пищик в «Вишневом саде», Ферапонт в «Трех сестрах», Скептик – «Кремлевские куранты», Василий Шуйский – «Иван Грозный», Битков – «Последние дни»). Из МХАТа уходит в 1951 г. в Малый театр режиссером и педагогом по актерскому мастерству в Театральное училище им. Щепкина.

Как режиссер и педагог В. подчеркивал свою приверженность Станиславскому. Педагогической деятельностью занимался на протяжении всей творческой жизни. В личном деле (архив Щепкинского училища) его рукой вписан перечень студий, где с 1918 г. преподавал: студии Вахтангова, «Синяя птица», имени Шаляпина, имени Горького, студия при Театре б. Корш, имени Глазунова и пр.

Драматическую студию он вел и в ЦДТ. В 1948 г. после показа дипломных спектаклей «Машенька» и «Дети Ванюшина» одиннадцать студийцев, учеников В., были приняты в труппу ЦДТ.

В Училище им. Щепкина В. работал до 1969 г. Среди учеников В. – Никита Подгорный, Виталий Коняев, Светлана Немоляева, Микаэлла Дроздовская, Владимир Сулимов, Алина Покровская, Тамара Дегтярева, Инна Чурикова. Его принципы и практика освещены в книге Л.В.Цукасовой «Л.А.Волков. Театральная педагогика».

В автобиографии 1950 г. (архив отдела кадров Училища им. Щепкина) про Первую студию и МХАТ 2-й В. по-прежнему не упоминает. Но ученикам, вероятно, об этой странице своей жизни рассказывал. Светлана Немоляева в книжке «Школа Малого театра» (М., 2000), выпущенной к 190-летию Щепкинского училища написала, что ее учителем был потрясающий педагог-легенда Леонид Андреевич Волков, «выходец из МХАТ 2, ученик Михаила Чехова».

Т.А.Горячева

Клавдия Аландреевна ВОРОБЬЕВА (23.10.1890, Москва – ?) – актриса, помощник режиссера. Получила театральное образование в Императорском училище (Москва). С 1908 г. – в Художественном театре. Немирович находил ее дарование сомнительным, о ее вводе на роль Анны при



Воробьева К.А.

возобновлении «Дна» заметил: «не плоха, но бесцветна»; впрочем, вполне представлял ее в безмолвной роли недокормыша Флипоты, служанки г-жи Пернель (неосуществленный спектакль «Тартюф»). За В. сохраняли место в театре, ценя ее дисциплинированность, охотно давая деловые поручения. После отъезда МХАТ на зарубежные гастроли в 1922 г. осталась в Первой студии, с которой была связана еще в раннюю ее пору (имя В. стоит в перечне, которым заканчивается запись Станиславского «Студия. Цель»). При создании МХАТ 2-го она была зачислена в труппу как помощник режиссера. Учитывая многолюдность большинства спектаклей, сложность сценических конструкций и не раз обострявшуюся напряженность обстановки внутри театра и вокруг него, труд человека, отвечающего за безупречный порядок хода действия, был не из легких. Имя В. как помрежа стоит в программах «Потопа», «12-й ночи», «Эрика XIV», «Расточителя», «Гамлета», «В 1825 году», «Евграфа, искателя приключений», «Дела», «Взятия Бастилии», «Заката». «Тени освободителя», «Суда», «Хорошей жизни», «Свидания». В своей изначальной должности В. оставалась вплоть до ликвидации МХАТ 2-го и на ту же должность в апреле 1936 г. ее направили в Театр юного зрителя.

И.С.

Александр Александрович ГЕЙРОТ (20.02.1882, СПб – 08.02.1947, Москва) – актер, художник, педагог. З.а. РСФСР (1933). Из дворян. Отец – военный в отставке, занимался литературным трудом. Мать – дочь героя Севастопольской обороны и сестра командира крейсера «Варяг». Окончил Николаевский кадетский корпус (1903), учился в школе живописи. В 1904 г. уехал в Париж, где продолжил художественное образование; после Парижа жил во Флоренции на доходы от продажи своих картин. Выставлялся у «Независимых» в Париже, а также в Берлине, Нью- Йорке, Гельсингфорсе. Вернулся в Россию и по инициативе Н.Н.Евреинова вступил в Старинный театр актером (1911-1912). Затем был приглашен Станиславским в МХТ и в Первую студию (1913). На сцену МХТ впервые вышел в премьере «Николая Ставрогина» (Антон Лаврентьевич – рассказчик в «Бесах», ставший в инсценировке действующим лицом). Был введен в «Дно» (Барон), играл в обновленном «Горе от ума»



Гейрот А.А.

г-на D. В сезон 1915/16 г. играл Моцарта в Пушкинском спектакле, Фабрицио в «Хозяйке гостиницы» (однажды в порядке срочной замены – графа Д'Альбафьорита).

Отнеся себя при опросе 1919 г. ко «второй группе» (студийной по преимуществу), Г. – как и многие тогда – не спешил закрепить себя за одной лишь Первой студией. Играя в ее спектаклях, он включился и в работу над «Дочерью Анго» (заговорщик Трениц, 1920). Дополнительное применение своим силам Г. находил в Камерном театре, Армянской студии, Шаляпинской студии и в студии собственной. Затем вошел в труппу МХАТ 2-го; в спектаклях, унаследованных от Первой студии, играл Неизвестного (т.е. сына Калеба, он же жених Мей) в «Сверчке на печи», Бира в «Потопе», шута Феста в «12-й ночи».

Г., которому, по мнению Вахтангова, в ранних ролях не хватало простоты и темперамента, компенсировал свои недостатки актерским остроумием, смелостью открытого приема.

В спектакле «Расточитель», представлением которого открылся МХАТ 2-й, Г. был художником (применил тут узорчатые падуги, писаные декорации заменял ситцевыми платками, сближал развороты мелодрамы с красками карусели); как актер, он сделал здесь роль городского головы, «буффона» Колокольцова – беззлобного, пустозвонного, вредоносного. Острота рисунка и жесткость линии, присущие Г., были использованы и в «Блохе» (министр граф Кисельвроде). Он давал четкость и определенность эпизодам (Николай I, «В 1825 году»; инженер Руденко, «Евграф, искатель приключений»); изобретательно вел исходно схваченный гротескный мотив в «Нашествии Наполеона» (американский миллиардер Моррис), держась заданной в спектакле образности музея восковых фигур; графика роли мсье Боярского оттеняла тяжелую живопись, нарочито телесную фактуру спектакля по драме И.Бабеля «Закат».

В списке его заметных ролей – Урсус («Человек, который смеется», ввод), Брюс («Петр I»), кн. Валковский («Униженные и оскорбленные»), Антоша Пустой («Неблагодарная роль»), астроном Дризен («Земля и небо»).

Уход артиста из МХАТ 2-го в 1935 г. был связан с доносом на него. В РГАЛИ можно прочесть приказ № 106 за подписью директора ГИТИСа А.Н.Фурмановой от 17 марта 1935 г.: «Отстранить от работы

преподавателя мастерства актера II режиссерского факультета тов. Гейрота за антисоветские высказывания, выразившиеся в политически вредных формулировках, характеристиках и определениях задач актера-режиссера советского театра. Поставить вопрос перед ЦК Рабис о запрещении всякой преподавательской работы в учебных заведениях. Проработать высказывания Гейрота на кафедре режиссуры и на всех факультетах ВУЗа, училища. Дело о нем передать в партком МХАТ-2» (РГАЛИ, 1990.1.220. л. 4). Сохранились стенограммы общего собрания сотрудников МХАТ 2-го. Г. подал заявление об уходе. Руководители МХАТ 1-го рискнули после этого взять Г. к себе, зачислив его в труппу с 5 сентября 1935 г. и введя в спектакли «Воскресение» (Председатель суда), «Таланты и поклонники» (князь Дулебов). Он сыграл затем дипломата в «Анне Карениной», Клеанта в «Тартюфе», Репетилова в «Горе от ума». Оставался в МХАТ до конца жизни.

И.С.

Софья Владимировна ГИАЦИНТОВА (23.07.1891, Москва – 12.04.1982, там же) – актриса, режиссер. Н.а. СССР (1955). Дочь профессора, историка искусств, она и родством и воспитанием была связана с интеллигентной элитой Москвы. Была принята в МХТ в 1910 г. (отобрана в числе пятерых из 500 экзаменовавшихся – вместе с А.Д.Диким, Ф.В.Шевченко, Г.М.Хмарой и Л.И.Дейкун); выходила «белоснежкой», а потом «розовой боярышней» в «Царе Федоре», девкой в сцене «Мокрое» («Братья Карамазовы»), танцевала на балу у Фамусова, была одной из «запасных» княжон («Горе от ума»); вместе с Чеховым и Дурасовой участвовала в пляске обойщиков вокруг Аргана, как все ученики, прошла «стажировку» в «Синей птице» – «подставная» Митиль, спящая в кроватке после конца первой сцены (самое Митиль начала играть в сезон 1916/ 17 г.), один из умерших братцев и сестриц в Стране Воспоминаний, одна из звезд в Царстве Ночи, внучка соседки Берленго; первые слова, произнесенные ею на сцене, – слова Нерожденной души, несущей на землю 33 средства; в Царстве будущего играла также (с О.В.Баклановой) сцену влюбленных. Первая «собственная» роль – служанка фру Гиле («У жизни в лапах», 1911). На сцене МХТ Г. сыграла Машеньку в «На всякого мудреца довольно про-



Гиацинтова С.В.

стоты» (после ухода Коонен), тролля в «Пер Гюнте» и др. Любимой ролью называла бесстыжую послушницу Пелагею («Будет радость»,1916). Вошла в состав Первой студии при ее создании: Клементина в «Гибели “Надежды”», Ида Бухнер в «Празднике мира», 1913; Фея в «Сверчке на печи» (1914; играла затем и Малютку, и няньку Тилли); эльф Искорка в «Балладине» (1920); Пеггин в «Герое» (1923). В годы своей студийной юности вместе с Ольгой Пыжовой разыгрывала водевиль «Спичка между двух огней», где роль пылкого приказчика исполнял Михаил Чехов. С ним же играла Сонечку в инсценировке рассказа А.П.Чехова «Свидание хотя и состоялось, но...» Среди учебных работ Г. в студии – придурковатая Химка из комедии Островского «За чем пойдешь, то и найдешь»; Г. привела в восторг Станиславского единственным принадлежавший ей по роли шепелявым воплем, с которым проносилась по сцене: «Башмачник пришел!» Впрочем, восторг К.С. потом казался артистке столь же избыточным, как и его избыточное неодобрение роли Иды Бухнер или его уход с репетиции, когда Сушкевич отказался по его требованию («у нее грустные глаза») заменить Гиацинтову в «12-й ночи». Прочтем позднее признание современника: «Она играла и застенчивых, и задорных, и лирических девушек, пока ее творческий порыв не получил ошеломляющего, полнокровного, обжигающего выплеска в «Двенадцатой ночи». Торжеством молодости звучал ее «победительный, идущий из самой глубины души смех» (Марков, т. 4, с. 420).

Летом 1924 г. перед открытием МХАТ 2-го Г., ища выход распиравшим ее творческим силам, подготовила «Белые ночи»; к спектаклю в Переславле-Залесском костюм Настеньки сделала художница Делла-Вос-Кардовская. Г. сохранила «Белые ночи» в свом репертуаре. Зритель одного из «вечеров Достоевского» годы спустя напишет актрисе: «Как меня поразил, вернее, пронзил тогда Ваш голос, в котором было что-то такое по-достоевски напряженно-звонкое, терпкое, невероятно чистое, молодое, незащищенное...» (из письма В.Я.Виленкина).

В первые сезоны МХАТ 2-го Г. сохраняла за собой «студийные» роли: играла и Фею, и Марию, и Катарину в «Укрощении строптивой» (Катарину она играла, введя в роль мотив бурного нарастания влюбленности в Петруччо), и Саньку из спектакля «Любовь – книга золотая» (об этой азартной девке артистка говорила: «Санька на всякий зов не просто откликается – она мчится, несется, летит»; из более поздних работ близка этой природе была бешеная девчонка Кеккина из Кьоджи в спектакле «Бабы»). В новых же работах артистка овладевала острой экспрессивностью, в 20-е гг. ставшей свойственной искусству МХАТ 2-го.

В спектакле «Петербург» ей принадлежала Лихутина. Вот ее собственные слова о роли: «...нервическая дама, с изломом, надрывом, ядовитая и манящая, влюбленная и предающая, равнодушно-злая и терзаемая раскаянием, – еще один петербургский фантом, возникающий и растворяющийся в тумане пепельно-серого города и в «туманах сознания» персонажей пьесы Андрея Белого» (Гиацинтова, с. 243). Персонаж, чуждый личности и природе артистки, волновал ее «до сердцебиения»; она работала над ролью по методике М.А.Чехова, пользуясь его упражнениями – ритмическими, музыкальными.

Лихутина впервые появлялась не в платье, а в черном шелковом кимоно – туго обтянутое тело, руки, исчезающие в широких рукавах, непредсказуемость их коротких движений («Я все делала мгновенно, неожиданно: двигалась, улыбалась, раздражалась»). Артистке воображался «персонаж реальный, но из сна – бывают же такие сны, в которых все реально, а все-таки это сон. И вот такое реальное сновидение было естественно выражать движением, танцем, походкой, манерой, звуком голоса». Наедине с Николаем Аполлоновичем Лихутина заводила граммофон и обольщающе танцевала под «Полет валькирий». Роль создавалась перепадами, как и звуковая партитура: Вагнер на сцене, за стеной робкая флейта, наигрывающая для чижика, за окнами тяжкое пение «Вы жертвою пали», стонущий гудок парохода.

Артистке нравилось разнообразие задач, какие ставили первые ее три роли в премьерах МХАТ 2-го (Лихутина – Шурочка в чистосердечной, «неразумной» пьесе Венкстерн о юношах 1825 года – Зоська в «Евграфе, искателе приключений», ее блатной шик и тупая влюбленность в своего Ливера).

Близость к М.А.Чехову сказывалась в том, как актриса соотносила себя с образом, через что искала сближения. Г. признавалась, что внешний облик виделся ей прежде всего и через него она и сближалась с внутренним его существом.

Творческое воображение артистки создавало этот внешний облик любыми средствами. О роли в «Деле» Г. рассказывала: «Лидочка пришла ко мне ночным видением. ... Она мелкими, легкими шагами прошла из одного угла комнаты в другой. В светло-зеленом платье, туго перетягивающем очень тонкую талию, с темными волосами, плоско уложенными на нежных щеках... Я даже приподнялась с подушки, а она вернулась, уже в маленькой шляпке и мантильке, и тихо присела на краешек стула» (Гиацинтова, с. 254). Но точно так же внешний облик роли мог определяться совершенно сторонними впечатлениями. От них Г. шла, готовя Марину Мнишек в «Митькином царстве»: толчком стала иностранка в бриллиантах из «царской

ложи» Большого театра: чуть поворачивает голову в кивках туда и сюда; на образ дамы из царской ложи наложилась «мазурочная» интонация польской кондитерской на Тверской, ритм здешних продавщиц.

Шедевром стала Амаранта, сыгранная в «Испанском священнике» (сезон 1934/35). Золотисто-розовый парик, придуманный художником Фаворским, сверкал победоносно – прелестная женщина справляла триумф. Амаранта – Г. к середине 30-х гг. открыла цикл женских ролей в ренессансной комедии, в тридцатые годы так или иначе утверждавших: личности всегда дано расковаться (Ц.Л.Мансурова – Беатриче, «Много шума из ничего», 1936; Л.И.Добржанская – Катарина, «Укрощение строптивой», 1937; М.И.Бабанова – Диана, «Собака на сене», 1937).

Г. блаженно жила личным торжеством, свободой своей героини, нахлынувшей смелостью. Она играла утонченно и поражающе вольно. «Золотая Амаранта» знала свою силу. Критики, покоряясь, обретали дар слова – писали ярко, так, что надолго стало видно и слышно. «Амаранта – Гиацинтова вдруг произносит каким-то бездонно счастливым голосом: «Как я счастлива!» Это голос из глубины сердца» (ЛГ, 1934, 24 декабря).

Последней ролью Г. в МХАТ 2-м была Женевьева в пьесе Ж.Деваля – обаяние женщины-птички в начале, скверный, стыдный конец; птичкой старалась примоститься на край стола в кабинете былого любовника, в этой же позиции потом обвисала, постаревшая, расплывающаяся, ссутулясь, как марабу.

Безошибочный мастер, знаток и аналитик женской психики, Г. была – как замечали – не из тех, кто обнажает собственную душу. Ее сила была не в самораскрытии, а в точности и глубине отзвука, в остроте понимания другого человека и в даре сострадания. Так она играла в дуэте с Дурасовой мальчиков-самоубийц в «Тени освободителя» (казачок Ваня). Так неполюбившаяся ей роль Симы Мармер в «Чудаке» у нее «пошла» после одного спектакля, когда ее задел тревожный голос Бирман – Трощиной: «Где Мармер? Сима Мармер?» – «заболело сердце от мысли, что истерзанной горем девочки уже нет, она не живет больше». Одной из важнейших в биографии МХАТ 2-го работ была ее Нелли в «Униженных и оскорбленных» – Г. видела ее совсем девочкой: девочкой, ведущей свою битву, девочкой со стыдливым, отрочески неловким телом, с затрудняющейся речью – слова теснятся в горле, душа захлебывается любовью и горем.

В списке ролей Г. – дочь профессора Миллера художница Елена («Фрол Севастьянов»), «домовница» Липа («Двор»), Катеринка Мравина («Неблагодарная роль»). В новом варианте «Вассы Железновой», которую автор вручал МХАТ 2-му, Г. должна была играть Рашель. Эту роль она сыграла уже на другой сцене

Г. играла много, не заботясь об единстве своих работ по теме, по внутреннему звуку, – они объединялись благородством профессионализма. Она бывала терпелива к слабостям авторского материала и блистательна, когда материал позволял ее мастерству и уму развернуться.

В артистическую природу Г. входила гибкость; это позволило ей выстоять после закрытия МХАТ 2-го и создать несколько выдающихся ролей сначала в Театре им. МОСПС (Рашель, 1936; Дона Анна в «Каменном госте», 1937), а затем в Театре им. ленинского комсомола (Нора в пьесе Ибсена, 1939; Леонарда в «Валенсианской вдове» Лопе де Вега, 1940). С той же гибкостью, не теряя себя, Г. прошла и возрастные рубежи – от ролей девочек к ролям стареющих (Наталья Петровна, «Месяц в деревне» Тургенева, 1944) и затем старых женщин (тетя Тася в «Годах странствий» Арбузова, 1954). Как режиссер в МХАТ 2-м она работала в соавторстве («Бабы»; 2-я редакция «Двенадцатой ночи», 1933); этой привычки держалась и в Театре им. Ленинского комсомола («Нора», «Месяц в деревне», «Семья» И.Попова, 1949; «Годы странствий», «Вишневый сад», 1955). В 1952-1958 гг. была здесь главным режиссером. Ее мемуары «С памятью наедине» (М., 1985), вводят в мир высокой культуры, театральной и этической.

И.Соловьева

Александр Николаевич ГЛУМОВ (наст. фам. Глухарев; 19.08.1901, Москва – 22.12.1972) – актер, чтец, музыковед. Выпускник Высших художественных мастерских Малого театра, на сцене которого начал актерскую деятельность (1919-1925). В МХАТ 2-м с 1 сентября 1925 г. Как положено актеру вспомсостава, он участвовал в массовых сценах, вводился в старые спектакли (Клиент в «Потопе»), играл 2-го декабриста и 2-го солдата («В 1825 году»), клиента парикмахерской и посетителя пивной в «Евграфе, искателе приключений», старца в хоре «Орестеи»; получил одобрение как Ямщик в «Блохе», играл Шерца в «Деле». Не выдвинувшись на первое положение, Г. не имел оснований считать себя обойденным. В «Смерти Иоанна Грозного» (редакция 1927 г.) имел огромный, на долгом дыхании рассказ Гонца из Пскова (можно было жалеть, что при общих сокращениях спектакля этот рассказ был изрядно порезан). В «Митькином царстве» Г. играл Маржерета. С удовольствием вспоминал, как репетировал во «Фроле Севастьянове» недоросля из буржуазной семьи Димочку: «Я очень любил эту роль: было, где победокурить, подурачиться, лихо и легко пробежаться по огромной сцене, озорно попрыгать, чуть потанцевать с Оленькой Ключаревой фокстрот под музыку «Смерть Озе» (к слову сказать, Г. не единственный из участников работы над сочинением Родиана и Зай-



Глумов А.Н.

цева, кто поминал ее добром). В «Закате» удачей актера стал косноязычный богач Вайнер, с корчами выдергивавший из себя неразборчивые слова (при нем состоит толмачом супруга). Характерность уродливой речи была взята тем уверенней, что Г. – в школьные годы ученик С.М.Волконского – щепетильно работал над дикцией. Сушкевич ввел его в «Сверчка на печи» – Г. стал Чтецом в этом спектакле. Роль он исполнял в тех мизансценах, которые утвердились при переносе «Сверчка» на большую сцену: если прежде Чтец располагался в кресле, освещенный отблесками камина, находившегося в зрительном зале, то уже в «Альказаре» Чтец стоял перед занавесом внизу, около первого ряда, с фонарем в левой руке, и только лицо его освещалось свечой – не электрической, а восковой (описание дал Г. в своих мемуарах, с. 170).

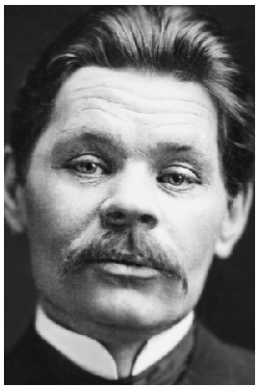
Г., не участвовавший в «оппозиции», однако вместе с другими довольно многочисленными членами труппы желал более ярких работ. Внутри театра возникла группа «Содружество», куда входили – как пишет Г. – кроме него самого «острохарактерные М.А.Кравчуновская, М.В.Миронова, героини Л.П.Жиделева, А.Д.Давыдова, лирическая героиня Г.И.Андриевская, инженю О.П.Ключарева», из мужчин – К.В.Вахтеров, М.М.Майоров, М.Д.Орлов, И.Ф.Арнгольд, В.А.Таскин. Задумали ставить «Хижину дяди Тома». Г. получил в ней нравившуюся ему роль мальчишки-выдумщика Бена; по его инициативе поэт Антокольский добавил к пьесе Бруштейн и Зона пролог: Бен, уже старик, представляет залу драматическую картину времен своего детства. Впрочем, спектакль не дал участникам творческого удовлетворения.

В том же сезоне в «Петре I» Г. получил значительную в структуре пьесы роль мужика, возникающего как бы из снов и страхов царя, но реального, вынимающего – перекрестясь – топор. Ночная сцена «на двоих»: Петр вскидывается в постели: «Что? Кто? Ты что это? Кто ты?.. Кто тебя послал? – Бог». Но возможности роли, судя по всему, были использованы мало. Следующая новая работа досталась актеру лишь два года спустя и интереса для него не имела (вожак немецкой комсомольской бригады Гарри в «Деле чести»), позднейшие годы были вовсе пустыми. Не видя перспектив в МХАТ 2-м, Г. с сезона 1934/35 г. перешел в Ленинградскую акдраму, руководимую Сушкевичем, куда уже потянулись ученики этого режиссера Козубский и Казанский,

а за ними и Новский, и Ратко, и Дудин, и Козлова, и др. Среди ролей Г. в Акдраме – Мнишек в «Борисе Годунове», Карл XII в «Петре I» и др. Оставался здесь до 1937 г. В дальнейшем продолжал деятельность как мастер художественного слова и адепт «театра чтеца», а также как пушкинист, сосредоточась на теме «Пушкин и музыка».

Г. оставил мемуары, содержащие ценные сведения о жизни МХАТ 2-го (Нестертые строки. М., 1977).

И.С.



Горький М.

Максим ГОРЬКИЙ (наст. имя и фам. Алексей Максимович Пешков; 16.03.1868, Нижний Новгород – 18.06.1936, Горки) – писатель, драматург, общественный деятель. Впервые в печати имя Максим Горький появилось 12 сентября 1892 г. в провинциальной газете «Кавказ», где был опубликован рассказ «Макар Чудра». По воспоминаниям Г., звучный псевдоним был придуман прямо в редакции газеты (крестьянский поэт Н.Иванович-Новиков вспоминал: «Горькими у нас в деревне и городе – все равно, – называли или запойных или просто незадачливых. Это импонировало, являлось вызовом с неожиданных позиций» (*Иванович-Новиков Н.* Максим Горький в Нижнем Новгороде. Н.-Н., 1928, с. 99). «Оригинальность», «вызов», «непривычность» – именно эти определения уместны в характеристике впечатления, производимого молодым Горьким на современников. Образ Горького во многом формировался именно на страницах его сочинений, но и творения его воспринимались через призму их автора. Горький соединил в себе одновременно автора и главное действующее лицо своих произведений. Год появления первой книги Г. совпал с годом открытия Художественного театра. Познакомились театр и писатель в 1900 г. в ялтинском доме Чехова, считавшего, что Г. обязан писать пьесы для МХТ. Осенью 1901 г. Горький передал МХТ драму «Мещане». В 1902 г. на его сцене появляется «На дне». После премьеры знаменитый Влас Дорошевич скажет о главном чувстве, вызванном «обитателями дна»: «Вы, зритель, почувствовали, что он, бывший арестант, шулер, ночлежник выше вас в эту минуту и умственно, и нравственно» (*Дорошевич В.* «На дне» в Художественном театре. – «Рус. слово», 1902, № 349). Вскоре после премьеры Горький обвинил Художественный театр, и прежде всего Моск-

вина – Луку, в идеологически неверном прочтении его пьесы.

Г. скоро стал одним из самых репертуарных российских драматургов начала века: «Наши театры попали в заколдованный круг: «Мещане» и «На дне», «На дне» и «Мещане» – вот альфа и омега их репертуара» (Хроника. – «Театр и искусство», 1903, № 25, с. 463). Ставятся пьесы Г. и за рубежом («Nachtasil» в театре Макса Рейнгардта).

Отношения с МХТ у писателя становятся напряженными после конфликта вокруг «Дачников». Период написания «Дачников» был переломным для автора – время пересмотра своего отношения к прежним идеалам и ценностям, к прежним учителям и кумирам, приход к марксистам и Ленину. Пьеса, по сути, представляла собой манифест новой политической платформы. В письме-разборе Немирович-Данченко делился с Г. соображениями по поводу пьесы: «Негодование автора не вылилось в художественные образы». И далее отмечал, что звучащую в «Дачниках» проповедь «нет возможности принять, а потому не верится, что эта проповедь принадлежит Горькому» (НД-4, т. 1, с. 511, 518). Охлаждение между театром и драматургом еще усугубил уход из МХТ гражданской жены Г. – М.Ф.Андреевой. Г. решил пьесу напечатать и пусть ее ставит, кто хочет.

Премьера прошла в театре Комиссаржевской в Пассаже (11 ноября 1904 г.) и вызвала скандал («...день первого представления «Дачников» – лучший день моей невероятно длинной, интересной, моей хорошей жизни, которую я всю сам сделал». – Из письма Л.Андрееву. Переписка М.Горького в 2-х т. Т. 1. М., 1986, с. 268).

Отношения возобновились по инициативе МХТ, обратившегося к Г. с письмом поддержки, когда писатель сидел под арестом в Петропавловской крепости (вскоре после событий 9 января 1905 г. Горький был арестован в Риге, куда поехал к опасно заболевшей М.Ф.Андреевой). В крепости были написаны «Дети солнца», пьеса была отдана в МХТ, куда вернулась М.Ф.Андреева. Заканчивались репетиции в атмосфере нарастающего взаимного неприятия драматурга и театра.

«Дети солнца» открывают цикл пьес, написанных Г. накануне первой русской революции, в которых изображен «последний день Помпеи», когда среди будничного шума уже слышны подземные толчки и ясно, что скоро все участвующие исчезнут в хаосе разыгравшихся стихий. К этому циклу примыкают «Варвары» (премьера состоялось в 1906 г. в Берлине; в 1907-м пьеса была без особого успеха поставлена в Современном театре и в Новом Василеостровском в Петербурге). Пьеса «Враги» была в 1907 г. запрещена цензурой к представлению на российской сцене (в 1917 г. ее сыграет Василеостров-

ский рабочий театр Петрограда. А в середине 30-х гг., когда тема врагов станет ведущей темой страны, – статья Г. «Если враг не сдается – его уничтожают» будет напечатана в двух центральных газетах одновременно, – театры массово обратятся к пьесе тридцатилетней давности).

«Последние» (1907-1908) открывают второй цикл драм Г., написанных им в предоктябрьское десятилетие, когда отъезд из страны и цензурные запреты ослабили его непосредственную связь с современным театром. К этому периоду относятся пьесы «Чудаки» (1910), «Васса Железнова» (1-й вариант, 1910), одноактная комедия «Дети» (1910), драмы «Зыковы» (1913), «Фальшивая монета» (1913), а также незаконченная пьеса «Яков Богомолов» (предположительно начало 1910-х гг.). Все эти пьесы Г. объединены общей проблематикой: семья в эпоху распада привычного жизненного уклада (характерно, что пьеса «Последние» имела первоначально заглавие «Отец», а «Васса Железнова» снабжена подзаголовком «Мать»). Писатель исследует мир, где все обманщики вольные и невольные, где не осталось нравственных барьеров, порваны кровные и родственные узы, разрушена система вековых ценностей и норм, а новые правила жизни еще только нащупываются. Мужья изменяют женам (Мастаков в «Чудаках»), жены – мужьям (Ольга в «Якове Богомолове»). Дети, как Любовь в «Последних», Наташа в «Фальшивой монете», имеют отца настоящего и отца «по документам». Дядя (Прохор в «Вассе Железновой») заводит роман с женой племянника. Племянник (Павел в «Вассе») убивает дядю. Мать (Васса) отправляет сына – невольного убийцу – в монастырь. Отец (Антипа в «Зыковых») женится на невесте сына. Сестры и братья интригуют друг против друга ради наследства. Грехи отцов отравляют кровь детей. Г. закончил пьесу «Последние» словами из статьи «О цинизме», написанной в это же время: «Смерть покорно служит делу жизни... Слабое, ненужное – гибнет».

В начале 1911 г. Г. возвращается к старым планам написания народной комедии и обещает посетившему его на Капри Станиславскому отдать МХТ пьесу в духе комедии масок. Станиславский в ответ знакомит Г. с разрабатываемой им системой актерского творчества. Они обсуждают вопросы места импровизации в актерском творчестве и планы создания студии театральной молодежи, где бы пьесы также создавались коллективно. Осенью 1912 г. Г. приглашает Станиславского вместе с молодыми артистами приехать на Капри, чтобы попробовать поставить драму, бытовую комедию и мелодраму нового типа.

Однако после открытого письма Г., резко не принявшего обращения МХТ к Достоевскому («О “карамазовщине”» 22 сентября 1913 г. и «Еще о «карамазовщине», 27 октября 1913 г.),

отношения писателя и театра вновь разладились (ситуацию усугублял отрицательно решенный вопрос о возвращении в труппу театра М.Ф.Андреевой). Расхождение с метрополией только обострило интерес Г. к недавно созданной Первой студии, как альтернативе МХТ.

Вернувшись в Россию после амнистии по случаю 300-летия царского дома Романовых, Г. начинает интенсивно знакомиться со столичной театральной жизнью. Так, в МХТ смотрит «Николая Ставрогина», а в «Летучей мыши» пародию на эту постановку под названием «Встреча», которую возобновили специально в связи с визитом Г. В Первой студии МХТ он вместе с Андреевой смотрит «Гибель "Надежды"» и «Праздник мира». Как вспоминала Гиацинтова, «они захвалили нас, удивляясь, как это при такой молодости мы показываем «совершенно взрослое искусство». «Праздник мира», рассказывающий о распаде и гибели семьи Шольц, был по-особому близок автору «Мещан» и «Последних». Тема обреченности на смерть в «Гибели "Надежды"» и вовсе была излюбленной темой Г., который на встрече с артистами заявил, что «студия – самый интересный из всех существующих театров» (М.Горький в студии Художественного театра. – «Раннее утро», 1914, 15 февраля). Артисты знакомят Г. с актерской системой Станиславского. В том числе они, по воспоминаниям Сушкевича, импровизируют на заданную Г. полуфантастическую тему: «Невидимое каверзное существо делает мелкие гадости (опрокинет солонку, прищемит шлейф, подсунет записку), и люди начинают ссориться, разоблачая подлинный характер своих отношений» (*Сушкевич Б.М.* Гениальный мастер. – «Красная газета», 1936, 19 июня).

В это время Г. возвращается к мыслям о создании большого общедоступного театра. Ведет переговоры с Монаховым, Шаляпиным, Бенуа, Не- злобиным о создании паевого театрального товарищества. В прессе сообщается о согласии Шаляпина выступить в качестве драматического артиста и о том, что Г. специально для него напишет пьесу. Попытки эти не встречают поддержки меценатов. А потом в планы вмешивается Первая мировая война.

24 ноября 1914 г. Г. приходит на спектакль «Сверчок на печи». В интервью «Биржевым ведомостям» М.Чехов скажет: «Самый яркий момент нашей театральной жизни – это было посещение Горьким Студии». Сказочная счастливая развязка резких жизненных коллизий отвечала художественным убеждениям Г. (и в них он совпадал с основателем Первой студии – Л.А.Сулержицким). Оба необыкновенно остро ощущали беспощадность и жестокость жизни людей. Но в произведениях искусства оба хотели слышать оптимистические ноты, даже если для этого требовалось «приукрашать действитель-

ность». Светлая интонация «Сверчка на печи» (где перерождается даже злодей) произвела на Г. сильнейшее впечатление. Не став автором Первой студии, Г. вполне может быть назван в числе людей, чье присутствие повлияло на художественные воззрения и убеждения первостудийцев.

В 1915 г. он заканчивает пьесу «Старик», которую 23 октября 1917 года читает Первой студии МХТ. Тема прошлого, цепко держащего людей в своих лапах, была близка пер- востудийцам. Страшный выходец из прошлого Питирим возникает в доме бывшего товарища по каторге, счастливо бежавшего и много лет упорно трудившегося, строителя и хозяина. Шаг за шагом он доводит Мастакова до самоубийства угрозой разоблачения, нравственными пытками, особой удушливой атмосферой ненависти, которую он принес с собой. Пьеса для студии была выбрана весьма подходящая. Но вмешалась история, через день после читки произошел Октябрьский переворот. Пьеса «Старик» была впервые поставлена Малым театром (премьера – 1 января 1919 г.; в конце месяца пьесу смотрят оправившийся после ранения Ленин и Крупская).

В начале марта 1917 г. Г. отказался от предложенного ему поста директора бывших императорских театров. В это время пьесы Г. активно возвращаются на подмостки (новые постановки «На дне», «Мещан», «Врагов», «Последних»; ставятся «Зыковы», активно ставятся инсценировки прозаических произведений). Так, первостудиец И.В.Лазарев создает театральную Студию им. Горького с «ярко выраженным пролетарским характером» (располагалась в доме 1/29 на углу Тверской и Садовой). В ней идут инсценировки рассказов «Дружки», «Страсти-мордасти», «Весельчак» и «Челкаш» (после просмотра последнего Горьким его часто играли на выездах в рабочих районах и в красноармейских клубах, были организованные Луначарским гастроли в Саратов). В репертуаре были горьковские «Мальва», «О чижелгуне и дятле – любителе правды».

С 18 апреля 1917 г. Г. – редактор газеты «Новая жизнь», на страницах которой он резко выступал против большевиков, требуя отказаться от революции, считая, что «на сей раз события примут еще более кровавый и погромный характер». После прихода большевиков к власти «Новая жизнь» стала одним из главных критиков новой власти. Г. обвинил Ленина и «его приспешников» в уничтожении свободы печати, «авантюризме», в оправдании деспотизма власти («большевизм – национальное несчастие, ибо он грозит уничтожить слабые зародыши русской культуры в хаосе возбужденных им грубых инстинктов»). 16 июля 1918 г. «Новая жизнь» была закрыта. В 1918-1919 гг. Г. принимал активнейшее участие в создании 1-го Рабоче-крестьянского университета, Большого драматического театра, из-

дательства «Всемирная литература», был инициатором начала выпуска «Библиотеки русских классиков». С января 1920 г. председатель Петроградской комиссии по улучшению быта ученых. В октябре 1921 г. выехал лечиться за границу, жил в Германии и Чехословакии, а с апреля 1924-го в Сорренто (Италия).

И.Н.Берсенев посещает его в Берлине осенью 1922 г., а в июле 1926-го Берсенев и Гиацинтова навещают Г. в Сорренто, где он передает рукопись пьесы «Фальшивая монета» для постановки в МХАТ 2-м. 8 сентября 1926 г. в газете «Заря Востока» Берсенев сообщает, что «пьеса Горького «Фальшивая монета» приобретена нами и пойдет в Москве, вероятно, во второй половине текущего сезона». Однако премьера не состоялась. О.С.Бокшанская информировала Немировича о делах МХАТ 2-го: «С репертуаром у них, так же как и у нас, слабо. Им запретили «93-й год», за который они будут спорить и грызться. Они сами не приняли «Фальшивую монету» М.Горького, объяснив, что пьеса прибыла из Италии слишком поздно. На самом деле пьеса, по общим отзывам, так слаба, что просто нельзя из уважения к Горькому ставить ее на сцене».

В период с 1915 по 1930 г. Г. либо доделывает и шлифует старые пьесы, либо создает наброски новых, которые не доводит до конца. М.Ф.Андреева пишет в 1927 г. А.В.Луначарскому: «Алексей Максимович написал несколько сценариев для кино, но ни одной пьесы. Да уж вряд ли и напишет, он теперь театр не любит». Среди рукописей Г. после его смерти была обнаружена законченная пьеса «Сомов и другие» (написанная предположительно в конце 20-х – начале 30-х гг.). Это единственная пьеса Г., где изображается постреволюционная действительность, а сюжет ее подсказали процессы над спецами-«вре- дителями».

С 1928 г. ежегодно (кроме 1931 г.) Г. приезжал ненадолго в СССР, совершая путешествия по стране и публикуя очерки о своих поездках. Посетил «Человека, который смеется» и особенно высоко оценил Бирман – королеву. В том же 1929 г. Г. будет сватать МХАТ 2-му роман Платонова «Чевенгур». «О романе вашем я говорил с Берсеневым, директором 2-го МХАТа. Возникла мысль – нельзя ли – не можете ли вы переделать часть его в пьесу?» (из письма А.П.Платонову. – ЛН, с. 314). Литературная часть МХАТ 2-го мысль об инсценировке «Чевенгура» отклонила. Однако Г. продолжал активно интересоваться современным репертуаром МХАТ 2-го.

Желая защититься от нажима органов, драматурги часто обращались к Г., посылая ему свои новые пьесы. Так, на отзыв Г. посылал свои пьесы Киршон. Отправляя в марте 1933 г. «Суд», он писал в прилагаемой к пьесе записке: «Мне очень хочется получить от Вас указания к этой работе». Бывший лидер недавно ликвидиро-

ванной во многом именно усилиями Г. РАПП теперь ищет в Сорренто поддержки.

В 1933 г. Афиногенов знакомит со своей пьесой «Ложь» Сталина и Г. (обоим влиятельным читателям пьеса не понравилась, и в результате ее сняли до выпуска).

В начале 30-х гг. Г. задумал написать цикл пьес, отображающий период от кануна Февральской революции до современности. Как пометил в своем дневнике А.Н.Афиногенов, Г. при встрече с ним в Сорренто сказал: «Моя пьеса о вредителях не вышла, а вот надо написать несколько пьес, с Февраля по наши дни, и показать, как менялись люди в маленьком какомлибо городке, монахини, игумены, попы, купчишки, учителя гимназии, почтовые чиновники, мастеровые, как убывали и сменялись люди, ломались и приспосабливались характеры, как вышелушивалась новая порода». В «Егоре Булычове» скорый конец, предстоящий главному герою, срифмован с концом огромного исторического периода русской жизни. Все смешалось и перевернулось из-за болезни хозяина в доме Булычовых, все смешалось и перевернулось в стране. «Светопреставление какое-то!» – вздыхает его туповатая жена Ксения. В пьесе «Достигаев и другие» (1932) действие происходит в период от июльских дней 1917 г. до октябрьского переворота в губернском городе. Персонажи, показанные в «Булычове» в домашней обстановке, здесь выведены на арену общественной и политической деятельности. Каждому из персонажей пьесы предстоит сделать выбор: с кем он? К началу 30-х сам Г. свой выбор сделал бесповоротно, признав, что его позиция в 1917-1918 гг. была ошибочной, что он недооценил «созидательные силы пролетариата в революции». Его юбилей в 1932 г. был отпразднован с беспрецедентным размахом. Постановлением ЦК ВКП(б) и ЦИК СССР была создана специальная комиссия по проведению 40-летнего юбилея литературной деятельности Г. В числе других мероприятий (переименования Нижнего Новгорода в Горький, создания Литературного института им. Горького, учреждения 25 стипендий и др.) был переименован МХАТ 1-й в МХАТ им Горького, имя Горького было присвоено БДТ. 25 сентября – в день торжеств – в Вахтанговском театре и в БДТ состоялись премьеры «Егора Булычова». После этого Г. получает массовые письма от российских театров с просьбой о разрешении на постановку «Егора Булычова» и других его пьес и прозаических инсценировок. МХАТ 2-й к Г. обратился позже других, прося разрешение на сценическую переработку «Фомы Гордеева» и романа «Дело Артамоновых» (20 октября 1933 г.). В это время Г. уже окончательно переселяется в Москву, где в его распоряжение отдан особняк Рябушинского.

Идея с инсценировками продол-

жения не имела. И только два года спустя, в 1935 г., МХАТ 2-й обращается к «Вассе Железновой». Берсенев информирует Г. письмом о том, что актеры МХАТ 2-го с увлечением работают над «Вассой Железновой», и спрашивает об изменениях, которые Г. намерен внести в текст. Г. отвечает в тот же день, 22 декабря 1935 г., телеграммой, в которой просит приостановить репетиции и обещает прислать в январе совершенно новый текст с новыми фигурами. 1 января 1936 г. он посылает переработанный вариант «Вассы Железновой» Немировичу-Данченко и пишет в сопроводительном письме: «Второй МХАТ собирался ставить весьма неудачную пьесу мою «Васса Железнова». Я попросил Берсенева не делать этого, обещая взамен новую пьесу, что мною исполнено. Я чувствую себя обязанным посылать Вашему театру домодельную продукцию мою». Месяц спустя Немирович-Данченко информирует Г., что новая «Васса Железнова» «решительно понравилась», но брать ее для постановки в МХАТ им. Горького считает невозможным, поскольку это нанесло бы тяжелый удар интересам МХАТ 2-го. Можно предполагать, что оба корреспондента осведомлены о считанных днях, оставшихся до закрытия МХАТ 2-го. И оба ведут себя в этой ситуации в соответствии с собственным моральным кодексом.

Новый вариант «Вассы Железновой» будет поставлен Серафимой Бирман в Театре им. МОСПС. До премьеры 28 октября 1936 г. Г. не дожил.

О.Егошина

Владимир Васильевич ГОТОВЦЕВ (21.01.1885, село Заборье Вяземского уезда Западной губ. – 30.04.1976, Москва) – актер. Н.а. РСФСР (1948). Родившись в семье техника-чертежника-железнодорожника (во всех анкетах он будет писать: «из мещан»), с двухлетнего возраста Г. живет в Москве, среднее образование получает в 4-й Московской гимназии, высшее – в Московском университете на юридическом факультете (1912). По всей видимости, театральное дело его интересовало всегда. После гимназии он учится в школе Адашева, в 1908 г. поступает в Художественный театр на филиальное отделение, параллельно учась в университете. Молодой способный человек с выигрышной внешностью обращает на себя внимание основателей Художественного театра. В 1910 г. Не-



Готовцев В.В.

мирович-Данченко пишет Станиславскому: «...нам надо как можно скорее делать актеров из Болеславского и Готовцева» (НД-4, т. 2, с. 146). С 1912 г. под руководством Станиславского и Сулержицкого Г. принимает деятельное участие в создании Первой студии МХТ.

Тут он кроме актерских трудов принимает обязанности помощника режиссера, заведует постановочной частью, заведует административно- художественной частью. Им сыграны в студии (по большой части как вводы): матрос Матис («Гибель "Надежды"»), Прокопий («Калики перехожие» Волькенштейна), Почтальон («Ведьма» Чехова), Чтец и извозчик Джон Пирибингль («Сверчок на печи»), сэр Тоби («12-я ночь»), Гюг Гиггинс и Нордлинг («Потоп»), Грабец («Балладина»), Педер Вельмсон («Эрик XIV»), Петруччо («Укрощение строптивой»), москательщик Дробадонов («Расточитель»). Критика отмечает яркого талантливого актера с драматическим темпераментом. На особом счету его характерные роли. О его сэре Тоби напишут как о фламандской натуре, любителе жизни, веселья и отметят свежесть замысла и хороший вкус.

Вместе с Сушкевичем, Вахтанговым и Лазаревым Г. входит в Совет студии, который взял на себя все руководство студией: Сулержицкий счел нужным отстраниться (см. наброски его письма Станиславскому от 27 декабря 1915 г.).

По мнению Михаила Чехова, «истинными создателями студии как молодого театра, как учреждения были главным образом Б.М.Сушкевич и В.В.Готовцев» (МЧ, т. 1, с. 60). При создании МХАТ 2-го Г. вошел в состав его правления.

Г. явно обладал организаторскими способностями, которые проявились еще в Первой студии. Во время балтийских и немецких гастролей (1922) кроме актерских на нем лежали еще и административные обязанности. Имеющий юридическое образование, Г. оказался незаменимым в ведении нового театрального дела. В 1925 г. Немирович-Данченко, озабоченный финансовыми делами Художественного театра, в письме В.В.Лужскому отметит грамотное и профессиональное ведение дел в молодом театре: «У нас по хозяйству и финансам вовсе уж не так идеально, чтоб мы могли держать себя гордо. Это не то, что во 2-м МХАТе. Там экономно, скромно и ясно. Там Готовцев, Берсенев, Сушкевич сами в Товариществе, сами члены всех приходов и расходов» (НД-4, т. 3, с. 109).

Г. продолжает играть репертуар, перешедший из студии. В новых спектаклях театра Г. 1-й Халдей, он же Раешник («Блоха»), Семеныч и камердинер («Петербург» Белого), Ланской («В 1825 году»), Варравин («Дело»), посол Гарабурда («Смерть Иоанна Грозного»), Фрол («Фрол Севастьянов»), Митька («Митькино царство»), Петр («Петр Г»), черно-

сотенец Красавицын («Генеральная репетиция»), Козельков, помпадур- либерал («Тень освободителя»), Громкий («Дело чести»), Никита Ершов («Земля и небо»). Во многих спектаклях критика отмечает работы Г.: «... живая игра двух халдеев (Готовцев, Громов). Перевоплощение в разных действующих лиц» («Блоха»); «Прекрасно сыграна Готовцевым фигура кровососа Варравина, делающего из суда орудие грубого торга и мздоимства»; «Сыграно мастерски: Его превосходительство Варравин (Готовцев) подписывает бумаги, которые подсовывают ему всяческие экзекуторы и титулярные советники. Немая сцена, а в публике грохот аплодисментов» («Дело»); «Хорош польский посол Гарабурда – артист Готовцев. Импозантная фигура европейца и демократа» («Смерть Иоанна Грозного»); «Несколько живых, не шаблонных фигур, среди них Готовцев – Фрол», в другой статье более критично по отношению и к пьесе, и к актеру: «Фрол у Готовцева – тяжел, фальшив и безжизнен», в третьей рецензии: «Готовцев (Фрол) и Гиацинтова (Елена) усугубляют своей игрой ту идеологическую и художественную неправду, которую таит в себе пьеса». «Готовцев – Митя создал совершенно исключительный образ, сочетающий в себе одновременно и черты буйного размаха и силы, мягкого лиризма, тонкого теплого юмора. И драматического подъема и темперамента; образ трагикомичный и трогательный, и смешной, выразительный и живописный» («Митькино царство»).

П.А.Марков в статье, посвященной 15-летию Первой студии – МХАТ 2-о, назовет Г. в числе лучших актеров в ряду с Дурасовой, Гиацинтовой, Чебаном, Дейкун, Бирман, Бромлей (у Чехова место особое).

Г. пробовал себя и в режиссуре. Вместе с А.Д.Диким он ставит в 1925 г. «Блоху» (спектакль пройдет 225 раз), а в 1927-м – «Взятие Бастилии» по Ромену Роллану (постановка В.С.Смышляева, режиссер В.В.Готовцев).

После закрытия МХАТ 2-го возвращается в труппу МХАТ. Играет в основном вводы: Медведева в «На дне», Симеонова-Пищика в «Вишневом саде», Бартоло в «Женитьбе Фигаро», губернатора в «Мертвых душах» и др. Удачной стала роль Пантелеева в «Победителях» в 1947 г. В 1959-м актер уходит на пенсию. В характеристике будет написано: «...актер выдающегося дарования, обладающий заразительным темпераментом, разнообразием сценических красок и острой выразительностью. За время работы во МХАТе создал ряд ярких, запоминающихся сценических образов».

Много сил и времени уделяет преподавательской деятельности. С 1939 по 1950-й преподает актерское мастерство в Московском театральном училище, а с 1950 г. – в ГИТИСе.

Т.А.Горячева

Виктор Алексеевич ГРОМОВ (07.03.1899 – 14.03.1975) – режиссер, актер. З.д.и. РСФСР (1958). Был учеником Чеховской студии – Чехов отметил его юмор и способность уберечь студию от сентиментальности; Г. стал тут и преподавателем, и «нянькой», как полуофициально именовали старших студийцев, занимавшихся с младшими. Г. принимал участие в работах, снискавших Чеховской студии официальный статус («Первый винокур» Л.Н.Толстого и «Шемякин суд» Н.А.Попова). Он и далее оставался одним из самых преданных сотрудников Чехова – и как партнер (в первой премьере МХАТ 2-го с Чеховым – Гамлетом играл Могильщика), и как товарищ в режиссуре. Г. был причастен к замыслу «Дон Кихота»; незадолго до своего отъезда Чехов переписывался с ним по поводу общей работы над сценарием «Красы ненаглядной» по русским сказкам, предполагал в нем соавтора при теоретическом осмыслении опытов своей педагогики). Вместе с Чеховым Г. осуществил постановку «Фрола Севастьянова» (Г. сыграл тут Генриха, сына профессора Миллера).

Сколько-нибудь развернутых ролей Г. не играл и при Чехове (разве что Бельский участвует в нескольких картинах «Смерти Иоанна Грозного»). Но в эпизодах Г. брал свое. Ему удался 2-й халдей в «Блохе» (он же Царский скоморох-курьер, он же Тульский купец, он же Самолучший аглицкий мастер), как до того удался Бионделло в «Укрощении строптивой». В отзыве на «Петербург» рецензент оценил напористость его исполнения Моркови-



Громов В.А.

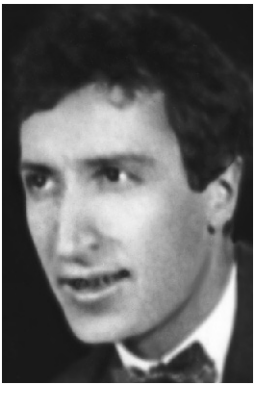
на. В «Деле» Г. играл курьера Парамонова (имел в этой почти бессловесной роли еще один дуэт с Чеховым, дуэт жутковатый: Парамонов под конец помогает вынести из присутственного места тело Муромского). Но перечень ролей Г. недлинен, даже если считать безымянного 5-го гвардейца («Взятие Бастилии»). После отъезда Чехова новой работой Г. в МХАТ 2-м был только Лелио в «Бабах» (1929).

В сентябре 1929 г. Г. присоединился к Чехову в Берлине (где в то же время оказалась на съемках жена Г., А.Д.Давыдова) и вплоть до лета 1934 г. сотрудничал со своим учителем в его театральных предприятиях (Прага, Рига, Каунас, Париж). Перед возвращением Г. в СССР, Чехов, рекомендуя его Мейерхольду, перечислял сделанное им за рубежом: «Больше всего работал Громов здесь режиссерски: «Эрик», «12-я ночь», «Смерть Грозного», «Гамлет», «Село Степанчи-

ково», «Потоп» (все новые самостоятельные варианты). В Литве создал интересный спектакль из старинной древнееврейской легенды «Мигдал оз». Наконец, на сцене латвийской Национальной оперы он поставил «Корневильские колокола» и «Сильву» (МЧ, т. 1, с. 417). По возвращении в Москву Г. был принят в ГосТИМ (Чехов писал Мейерхольду: «За него я счастлив безмерно и верю, что он будет служить Вам преданно. Он умен, понимает по-настоящему и серьезному то, что любит, и, следовательно, отдаст все силы на служение Вам. Спасибо Вам большое, большое». – Там же, с. 419). Г. в самом деле сумел стать полезен Мейерхольду в одной из важнейших его работ – в незавершенном «Борисе Годунове». Оставался в ГосТИМе до закрытия театра (в здешней школе вел «класс сценической практики»). С 1940 г. как режиссер и как драматург работал в театре кукол и в анимационном кинематографе (с С.В.Образцовым поставил «Ночь перед Рождеством», «Короля-Оленя»). Один из первых взялся за возвращение опыта М.А.Чехова и МХАТ 2-го в общекультурный оборот (Михаил Чехов. М., 1971; Софья Гиацинтова. М., 1976). Его книги ценны как достоверностью, так и талантливостью описаний, детальных и четких при умении передать облик, ритм и мысль спектакля как целостности.

И.С.

Евгений Алексеевич ГУРОВ (21.01.1897, село Раменское Бронницкого уезда Московской губ. – 31.12.1987) – актер. В анкете указано: «из крестьян». Некоторое время учился во Вхутемасе. В 1919-1922 гг. занимался в драматической студии «Молодые мастера» (преподавателем там был И.Н.Певцов). В Первой студии с октября 1922 г., в МХАТ 2-м при его создании – сотрудник, в 1927 г. переведен в основной состав. Среди его ролей критика приметила, например, Бригеллу («Бабы»), который был решен в принципах народной игры, с заразительной веселостью и без чрезмерной подчеркнутости. Список его работ весьма длинен, включает много вводов: Симон-плотник («Гибель “Надежды”»), Педер Веламсон, солдат («Эрик XIV»), 2-й охотник («12-я ночь»), рыцарь («Король Лир»), Павлушка Челночек («Расточитель»), Могильщик (ввод в «Гамлета», на премьере которого был среди воинов), один из свистовых казаков («Блоха»), граф Лейден («Петербург», в этой же постановке – писарь охран-



Гуров Е.А.

ного отделения и Цукатов), Человек в полушубке и фельдъегерь («В 1825 году»), куплетист Милягин («Евграф, искатель приключений»), Вестник («Орестея»), лекарь Якоби («Смерть Иоанна Грозного»; эту роль играл в обеих редакциях постановки), рабочий («Взятие Бастилии»), мужик Семен («Закат», там же один из соседей Крика), Леднев («Фрол Севастьянов»), Адам Вишневецкий («Митькино царство»), лорд Годольфин («Человек, который смеется»), работорговец Уилькинс («Хижина дяди Тома»), Мося Шкиндер («Светите, звезды!»), гид музея Гревен («Нашествие Наполеона»), Иеремия Смит («Униженные и оскорбленные»), Андроныч («Неблагодарная роль»), носильщик («Часовщик и курица»), Октавио («Испанский священник»), старик-возчик («В овраге»), дедушка Массубр в начале «Мольбы о жизни». Экономя место, проще бы назвать спектакли, в которых Г. не бывал занят.

Г. пробовал себя в режиссуре, вместе с П.Д.Ермиловым поставив «Комика XVII столетия» («спектакль молодежных кадров», как он официально значился).

При ликвидации МХАТ 2-го в марте 1936 г. был вместе с основными силами расформированной труппы направлен в Театр им. МОСПС, где имел вводы в спектакли «Враги» и «Мятеж», в «Каменном госте» сыграл Командора. В 1938 г. вместе с Берсеневым, Бирман и др. вступил в Театр им. Ленинского комсомола. В годы войны работал во фронтовом театре, созданном при 33-й армии. С 1 марта 1946 г. вернулся в Театр им. Ленинского комсомола, где оставался до ухода на пенсию в 1959 г. С осени 1959 г. он оказывается в Магадане – актер и режиссер Музыкально-драматического театра им. Горького, с 1963 г. – в Областном доме художественной самодеятельности. Во 2-й половине 60-х гг., вернувшись в Москву, работал на киностудиях (одна из последних его работ – эпизод в 7-й серии «Семнадцати мгновений весны» Юлиана Семенова и Татьяны Лиозновой).

И.С., Е.К.

Александра Давыдова ДАВЫДОВА (Френкель; 01.06.1904-1990) – актриса. В Первой студии с 1 октября 1923 г., в МХАТ 2-м с его открытия (сотрудница, в состав труппы включена с 1 сентября 1927 г.). В списке ее работ «Расточитель» – служанка у Мякишева, а потом ввод на роль слободской девушки Саши; «Гамлет» – среди придворных, а потом актриса, играющая в «Мышеловке» королеву; еще одну роль «с именем» Д. имела в «Смерти Иоанна Грозного» (Марья Григорьевна, жена Годунова), в остальных же постановках – «среди туляков» («Блоха»), одна из дам («Петербург»), в «Евграфе, искателе приключений» – Просто барышня, в «Орестее» – в хоре Эриний, во «Взятии Бастилии» – 1-я женщи-



Давыдова А.Д.

на. Самая значительная роль среди ее вводов – Виола в «12-й ночи» (после О.И.Пыжовой). Последняя ее работа – в «Человеке, который смеется» (участница «танца негра и трех толстых женщин», а затем в картинах «Мужчины и женщины Лондона»). С 17 сентября 1929 г. Д. была уволена «за невозвращение в срок» (она снималась в Германии, просила разрешить ей задержаться, разрешения не получила). Оставшись за границей, Д. и ее муж В.А.Громов некоторое время пользовались помощью М.А.Чехова (тот принял их актерами в свой театр в Париже).

Как и Громов, она затем вернулась на родину и некоторое время играла в ГосТИМе (Наталья Дмитриевна в «Горе от ума», 1935 и др.). В дальнейшем работала как чтица на эстраде, выступала с литературно-музыкальными композициями («Поэма о Родине», 1950 и др.).

К.Р.

Лидия Ивановна ДЕЙКУН (по мужу Благонравова; 15.01.1889, Нежин Черниговской губ. – 1980) – актриса, режиссер, педагог. З.а. РСФСР (1933). Образование получила в Киеве. Окончила курсы А.И.Адашева в 1910 г. (по другим данным – в 1911- м), с того же года – сотрудница МХТ (цыганка в «Живом трупе», 1911; кухарка Ступендьевых в «Провинциалке», 1912; мать Ингрид в «Пер Гюнте», 1912; вводы на роли бабушки в «Синей птице» и Ингеборг в «У царских врат»). Станиславский, порадовавшись пробам учеников, которых Вахтангов летом 1911 г. вывез в провинциальный городок Новгород-Северский (Д. была участницей этих маленьких гастролей), и позднее одобрял актрису, заметил ее ввод в «Мудреца» (Манефа), находил, что ее в МХТ недооценивают. «У нее есть темперамент и теплота» (КС-9, т. 8, с. 457). Речь шла о жалованье, он настаивал: «надо прибавить», тем более что она исполняет обязанности «старосты сотрудников», а это хлопотное и нервное дело.



Дейкун Л.И.

Более счастливо складывалась судьба Д. в Первой студии. Она сыграла Книртье – вдовую главу рыбацкой семьи в первой здешней премьере («Гибель “Надежды”»). Д. бессменно исполняла эту роль. Она играла в студии также г-жу Шольц («Праздник мира»), мать в «Балладине», мать в «Дочери Иорио», Сузен в «Герое», Карин в «Эрике XIV», Екатерину II в «Любви – книге золотой». В труппе МХАТ 2-го была с его создания до ликвидации.

П.А.Марков в год открытия театра писал о мягкости ее дарования. Иногда мастерство актрисы несколько расплывчато, но существо всегда просто и ясно. «Круг ее ролей – земные заботы, земные радости, тихие слезы: вне резкости характеристики и вне яркости красок. Но ее «душевность» крепка и неколебима. Так плачет старуха Книртье над утратой своих сыновей, так мать в «Празднике мира» тщетно тоскует о возвращении былого семейного мира, так Карин покорно и ясно принимает удары судьбы» (МХТ 2, с. 170).

Общий сдвиг стиля и актерской техники Первой студии – МХАТ 2-го в сторону большей остроты, впрочем, отозвался и в работах Д. – тот же Марков отмечал остроту приема (уход с пением) в роли Аблеуховой- матери («Петербург», 1925). На какое-то время и эта актриса склоняется не к развертыванию сценического образа, а к его сжатости, предлагая стилизованную эссенцию качеств.

Резко сгущались краски, когда Д. играла лишившуюся крова старуху – мать Марины в «Расточителе»: фиксированность на слове «домик», впалый рот, выговаривающий жалкую и постыдную просьбу, тревожные руки слепой. Патетической сгущенности, если не мелодраматизма требовала роль полупарализованной старухи-мятежницы Дарьи («Двор»). Критика выделила Д. в «Униженных и оскорбленных» (Бубнова, мрачная и деловитая хозяйка «заведения»).

Иначе и ближе к своей природе артистка раскрывалась в «Бабах» Гольдони. Д. со смаком играла старьевщицу Сгуальду – сплетницу степенную, убежденную, врущую положа руку на сердце и нипочем не принимающую версию сплетни, которую стремительно, лихо, напролом излагала молодая прачка (ту играла Е.И.Корнакова). Это походило на студийное упражнение в исполнении мастеров: «объект» фантазировала каждая в своем ключе, но с равной силой реакции на воображаемое и свободой его подачи.

Среди ролей Д., которые она играла в первом ли составе, в порядке ли ввода, – Харчевница (она же жена Гортензио) в «Укрощении строптивой», дворовая у Ланских Пелагея («В 1825 году»), бешеная старуха верхом на пушке («Взятие Бастилии»), буффонная пани Мнишек – мать Марины в «Митькином царстве», Матвеевна в «Чудаке», боярыня Лопухина в «Петре I», помпадурша Матрена

Ивановна в «Тени освободителя», жена Цыбукина («В овраге»).

Вышло так, что Д. была занята во всех спектаклях, узловых в истории Первой студии – МХАТ 2-го: Книртье в первом спектакле студии, Карин в последнем спектакле, поставленном здесь Вахтанговым, жена профессора Миллера в последнем спектакле, поставленном здесь Чеховым («Фрол Севастьянов») и Домаха Чуб (которую она должна была играть в очередь с Бирман) в последней постановке театра «Начало жизни».

Д. оказалась одной из первых в России женщин-режиссеров, вместе с Н.Н.Бромлей поставив в сезон 1918/19 г. «пастушескую трагедию» Г.Д'Аннунцио «Дочь Иорио»; в более поздние годы одна или в сотрудничестве работала над спектаклями «Бабы» (1929), «Не все коту масленица» (1932), «В овраге» (1935). Вне родного театра режиссировала, ставя русскую классику («Бешеные деньги» в Театре транспорта). Сюда она и была направлена распоряжением УГАТ после ликвидации МХАТ 2-го. С 1932 г. преподавала в ГИТИСе, с 1943 по 1969-й – в Московском театральном училище, там и там готовила кадры для национальной сцены (калмыцкая, мордовская, татарская, якутская студии).

Рукопись воспоминаний «Незабываемое», посвященная людям и спектаклям Первой студии, хранится в Музее МХАТ (КП, № 32564).

И.С.

Валерия Алексеевна ДЕМЕНТЬЕВА (07.06.1907, Астрахань – 20.10.1990, Москва) – актриса. Н.а. РСФСР (1970). Училась в ГИТИСе, но не окончила, ушла в 1926 г. В 19231933 гг. играла в Театре им. МГСПС, в 1933 г. перешла в МХАТ 2-й, где успела сыграть главную женскую роль в «Часовщике и курице» (в пьесе, действие которой идет с перерывами на годы, Лида появляется почти девочкой, потом женщиной-комиссаром, героической и авантюрной, в конце – рачительной, влюбленной в свое дело руководительницей передовой птицефабрики). В «Свидании» Д. имела комический эпизод (девчонка, которую зазвал послушать патефон влюбчивый сосед-старикан), в последнем спектакле, выпущенном перед закрытием театра («Начало жизни»), Д. играла Ольгу – юную участницу гражданской войны, верящую в своего любимого и обманутую в своей вере. В МХАТ 1-й была принята 16 марта 1936 г. Актриса с ярким чувством русского быта, она стала здесь первой исполнительни-



Дементьева В.А.

цей ролей Маланьи («Трудовой хлеб» Островского), нищей в «Кремлевских курантах» Погодина, смотрительши в «Последних днях» Булгакова, Шабловой («Поздняя любовь» Островского), тещи («Старый Новый год» Рощина), старухи Грибовой («Вагончик» Павловой), няньки Марины («Дядя Ваня» Чехова, 1985), Дарьи («Тамада» Галина), Лиды («Московский хор» Петрушевской) и др.

К.Р.



Дикий А.Д.

Алексей Денисович ДИКИЙ (25.02.1889, Екатеринослав – 01.10.1955, Москва) – актер и режиссер. Н.а. СССР (1949). Вырос в семье, связанной с украинской сценой. Учился в школе С.В.Халютиной (в поставленной здесь «Власти тьмы» играл Никиту), с 1910 г. вступил сотрудником в МХТ, в первый год был занят в народных сценах «Братьев Карамазовых» и «Царя Федора», в «Ревизоре» получил ввод – слуга городничего Мишка. Дар сценической заметности сказался даже в таких «выходах», как судебный пристав («Живой труп», 1911), или в том, как пробегал перед появлением графа Любина Миша из «Провинциалки» (1912). При возобновлении «Дна» (январь 1912 г.) Д. получил роль Алешки.

Войдя в Первую студию с начала ее, Д. в роли Баренда – молодого моряка, ненавидящего море и погибающего на «Надежде», – запомнился силой жизни, отчаянным отрицанием выпадающей ему судьбы, яростными слезами. В «Каликах перехожих» Д. играл Василия – искусителя среди калик, разбойника и юродивого заразе. Энергия била в артисте ключом, ему было мало театра и студии, он связался еще с Пречистенскими рабочими курсами (преподавал здесь), вел еще и кружки. Сцена виделась ему единственно стоящим приложением сил: время, которое он с начала Первой мировой войны по декабрь 1917-го провел в Действующей армии, на Кавказском фронте, Д. называл безнадежно потерянным, несмотря на «громадные и единственные впечатления» (см. Автобиография. – РГАЛИ, 2378.1.108). После демобилизации Д. вошел в МХТ уже как полноправный член труппы (Епиходов в «Вишневом саде», доктор Львов в возобновлении «Иванова» – ту и другую роль Д. наследовал от И.М.Москвина; Красильников в «Царе Федоре»). В Первой студии Д. вводился в «12-ю ночь» (шут, Мальволио), в «Сверчка» (Джон Пирибингль), «Потоп» (Фрэзер) и др. Был

заметен в финале «Эрика XIV»: на пустеющую сцену рыжий герцог Иоанн входил спокойно и каменно; как топором вырубал слова в реплике (брат напоминал, что они договорились разделить власть): «Первый – раз – слышу».

Свой первый спектакль Д. поставил не в Первой студии, а в Студии им. Шаляпина: 1 ноября 1921 г. – премьера его постановки «Зеленый попугай» А.Шницлера (рецензенты отмечали неспадающий темп, яркость игры). Для работы в Первой студии Д. избрал пьесу ирландца Дж.Синга «Удалой молодец – гордость Запада» (под названием «Ирландский герой» уже ставившуюся в Камерном театре).

Чуковский, приезжавший в Москву на репетиции, 28 ноября 1922 г. записал в дневнике впечатления: «...Алексей Денисович Дикий, умный, себе на уме – вроде Куприна – чудесный исполнитель Джона в «Сверчке» – без высших восприятий, но прочный и приятный человек. На лице у него детски-хитрое, милое выражение, играет он четко, обдуманно, работает, как черт, и режиссерствует без суеты, без криков, но авторитетно. Я сказал ему, что нельзя ставить любовную сцену в «Плэйбое» в тех тонах, в каких ставит он, что это баллада и проч. – он согласился, принял все мои указания и уже две недели работает над этой сценой». Спектакль, впрочем, от пожеланий переводчика оказался весьма далек. Тот ужаснулся: «...о рыжие и голубые парики, о клоунские прыжки, о визги, о хрюкание, о цирковые трюки!» Об этом опыте буффонады отрицательно отозвался и разумный и благожелательный Ю.В.Соболев; ждали, что Д. затеет спор, но тот сказал, что «статья Соболева ему нравится» (Чуковский, с. 218, 237).

В журнале «Театр и музыка» № 4 за 1923 г. с рецензией на «Героя» выступил Сергей Ауслендер:

«Странный спектакль, который все время беспокоит и местами волнует своими парадоксальными неожиданностями. Это беспокойство, будораженье зрителя входит в замысел автора и исполнителей, иногда оно приходит в неприятное недоумение, и это неудача автора и исполнителей.

Вначале вообще ничего не понимаешь... Почему у Гиацинтовой так резко нарисованы глаза и такой крикливый голос, почему у Благонравова клоунский грим и костюм, почему Ключарев с таким преувеличением изображает дефективного питомца колонии малолетних преступников и почему он вызывает всеобщее восхищение своим рассказом о страшном отцеубийстве. ... Выход трех стариков пьянчужек в карикатурных костюмах не забавен, а скорее зловещ». Критик прослеживает далее моменты, когда «начинаешь понимать и внутренне принимать всю эту парадоксальную фантастику, где так прихотливо сливаются и язвительная

насмешка, и балаганная гримаса, и грубая буффонада, и подлинные человеческие чувства и страсти». «Неожиданности уже не вызывают больше никаких неприятных недоумений. Они волнуют и влекут».

Рецензия итожит: «Это не только занятно, это хорошо, очень хорошо».

Режиссерский труд Д. продолжил без перерыва. Четыре месяца спустя после «Героя» выпустил в театре Натальи Сац спектакль «Пиноккио» (инсценировка С.Шервинского, помощником Д. стал тут надежный Сурен Хачатуров, помреж из Первой студии). Критики приветствовали жизнерадостную непосредственность красочного, динамичного и общепонятного представления. Еще через полгода, 16 ноября 1923 г., состоялась премьера в Театре б. Корш «Обращение капитана Брассбаунда» Б.Шоу. П.А.Марков в «Печати и революции» (1924, № 4) сказал о «крепкой и яркой постановке Дикого и хорошем исполнении, хотя в целом английский юмор Шоу был вполне поглощен темпераментом режиссера». Через четыре месяца имя Д. как одного из режиссеров стояло на афише «Расточителя». Искали принципы и колорит народной мелодрамы. В этой постановке – последней осуществленной под грифом Первой студии и шедшей в вечер открытия МХАТ 2-го – Д. играл несчастного богача Молчанова.

Искусство МХАТ 2-го сильно менялось, отходя от актерских принципов Первой студии. При всем различии индивидуальностей здесь с начала 20-х гг. означалась сжатость, воля к обобщению, к выделению немногих, важнейших черт, усиленная проработка пластики. Природе Д. такие изменения техники и задач, пожалуй, были органичней, чем кому- либо из студийцев: крупность и четкость были его природными свойствами. Тема Молчанова-«расточителя», тема гибели в среде родной, кровной тебе, вовсе не была лирической темой Дикого, но его хватало – как описывал критик М.Б.Загорский – на «весь диапазон чувств затравливаемого человека, от простоты и тихости во втором акте, через взрыв возмущения и гнева в третьем к растерянности и раздавленности в четвертом» («Зрелища», 1924, № 79, с. 9). Загорский отмечал при том уверенность актера, распределяющего силы в перегруженной, изобилующей сломами бурной роли. Свою творческую жизнь Д. так же перегружал и выводил на сломы, спасаясь уверенной в себе энергией.

Еще не выпущен «Расточитель» – уже через В.П.Ключарева Д. ведет переговоры с Замятиным о «Блохе». Такое наслоение работ друг на друга выигрышно. «Расточитель» готовил приемы «Блохи»: здесь висели узорчатые падуги, ситцевые платки заменяли писаные декорации, рецензенты смущались вторгавшейся «поэзией балагана», близостью красок к «карусельной росписи»; в антрактах «Рас-

точителя» пел русский хор Крынкина – трактирный хор. В биографии режиссера все это переслаивается еще и выпуском спектакля в театре Натальи Сац («Находка», она же «Малютка Полле» Е.Тараховской, премьера 14 апреля 1924 г.), постановкой в Ленинградском Госнардоме («Землетрясение» П.Романова, премьера 19 июня1924 г.).

«Блоха», по свидетельству критика и историка театра А.П.Мацкина, в те годы близкого к Д., готовилась «осмотрительно», так, чтоб до премьеры не привлекать внимания.

Д. при его независимости был художником, остро воспринимавшим окружение. Свой русский сказ Д. задумывал, соседствуя с победительной эстетикой «Турандот»: окликал ее, чтоб возразить. Трое халдеев, которые вели спектакль Дикого, – и аналогия, и антитеза маскам итальянской комедии: возражали один другому способы одолевать традиции психологизма. Возражали один другому и способы объявления театральной природы зрелища, способы вовлечения в игру зрителей.

В «Блохе» Д. выходил напрямик на бесцеремонный лубок и балаган – не на стилизацию того или другого (тут был еще один адрес возражений – Н.Н.Евреинову, а заодно «Летучей мыши»). Русскую старинную сцену режиссер изучал по книгам (к кабинетным занятиям Д. был склонен больше, чем можно бы предположить), к тому же знал кровно. Он строил «Блоху» затейливо-то затейливо, но существенно, едко и горько. Куклу мастера, забитого насмерть, в конце спектакля бросали в реку, истязатель провожал жертву словами, какими царь Николай – говорят – проводил в могилу Лермонтова: «Собаке собачья смерть».

Добавленный Лескову финал (короткий проход Левши с гармошкой и заверенье халдея, что Левша помереть не может) и вязался и не вязался с духом спектакля. Финала не навязывали сверху (во всяком случае, бумаг с казенным предписанием не обнаружено), талант Дикого сам тяготел к мажору. Но критик – друг режиссера – замечает о Д.: «...мне кажется, что где-то в глубине, в запрятанном сознании, он был доволен, что в веселой кутерьме «Блохи» промелькнула тень трагедии» (Мацкин, с. 82).

Работа над сказом Лескова в МХАТ 2-м совпадала с завершением работ над трагическим спектаклем, который вызревал как программа театра в мыслях Михаила Чехова. В начале первого сезона 7 сентября 1924 г. утвердили распределение в «Блохе»; с 10 сентября почти каждый день идут возобновившиеся репетиции «Гамлета». Осуществление спектакля Дикого в «магнитном поле» идей Чехова влияло на его собственные токи.

Оппонирование очевидно уже в «Герое». Нагловатая фабула, терпкий цинизм выводов, плотность бытовой материи в сочетании с озорством трюков, нарочитая грубость актер

ских средств – не было ли все это подхлестнуто в «Герое» эзотерикой занятий по «Гамлету». «Герой» в репертуар МХАТ 2-го не был перенесен, тем резче оказывалась протестная интонация следующей работы режиссера. Слышна эта интонация и в его работе актера (Д. сыграл в «Блохе» Платова – национальный герой и держиморда, незабываемый кулак, оглушительная бессмыслица команд, поза стоя в санях среди лета).

Конфликт Чехова и Д. был, как можно понять, более всего конфликтом двух натур, двух творческих природ (в той и в другой постановке каждый из них играл, кажется, самую показательную из своих здешних ролей). Вкус к материи жизни, а не к ее проблемам, дар превращать эту плотную материю в материю театральной буйной игры – все это при масштабе таланта и творческом властолюбии не могло не вести к столкновению с тогдашней установкой Чехова на пьесу как на иероглифы, как на знаки, сквозь которые актер должен прорваться вверх в неведомые миры (см. МЧ, т. 2, с. 378). Для выработки потребной на то актерской техники – система упражнений: трансляция космической энергии, «руки-лучи» и пр.

Соседство «Блохи» и «Гамлета» на афише выдерживалось с настойчивостью: премьеру «Блохи» дают 11 февраля 1925 г., 12-го идет «Гамлет», 13-го – опять «Блоха». Пара «Гамлет» – «Блоха» выдерживается на афише 20 и 21 февраля, 27 и 28 февраля, 5 и 6 марта, 13 и 14 марта, 17 и 18 марта, и так «в паре» они остаются до конца сезона, пока 24 мая 1925 г. театральный год не закрывается 25-м представлением «Блохи».

В сезоне 1925/26 г. Д. ставит в Театре б. Корш «Тень осла» Л.Фульда и оперу П.Триодина «Степан Разин» в Экспериментальном театре. Занимается с приехавшей в Москву из Белоруссии Еврейской студией – «Праздник в Касриловке» по Шолом- Алейхему он с художником И.Рабиновичем решает как народную буффонаду на жанровом материале. С тем же художником он готовит «Любовь к трем апельсинам» С.Прокофьева в Большом театре (премьера 19 мая 1927 г.). Но во МХАТе 2-м за то же время у Д. ни одной новой работы.

Столкновение творческих натур и методик в условиях советских двадцатых годов политизировалось как наблюдателями, так и самими художниками. Спор Д. с Чеховым оформился как спор об отношении МХАТ 2-го к советской действительности, к ее отражению в драме. Д. и его сторонники переносили решение на уровень «оргвыводов»; вопреки ожиданиям они на первых порах поддержки в верхах не получили и были вынуждены уйти (их не подумали вернуть, когда через год был вынужден эмигрировать их антагонист).

После смерти Вахтангова в Первой студии никто, кроме Д., не имел

столь внятного призвания, не обладал столь мощной режиссерской индивидуальностью, не располагал так властно красками сцены, не добивался такой насыщенности чисто режиссерских образных средств, – словом, никто тут не мог бы с таким правом, как Д., войти в число лидеров «режиссерского театра». Иное дело, что со времен Сулержицкого (и Чехов тут был его последователем) Первая студия – МХАТ 2-й путей режиссерского театра сторонилась.

Пунктир судьбы Д. после его ухода из МХАТ 2-го причудлив. С мая 1927 по май 1928 г. он – худрук Театра б. Корш (ставит здесь «Пургу» Д.Щеглова и драму из жизни современной Индии «Джума Машид» Г.Венецианова в декорациях Павла Кузнецова). С сентября 1927-го по 1 мая 1928 г. он режиссер Театра революции («это большой спектакль вне споров», – пишут об его постановке «Человека с портфелем» А.Файко). С июля 1928 по июнь 1929 г. Д. работал в Палестине и Сирии («Клад» по Шолом-Алейхему и «Корона Давида» Кальдерона в «Габиме»).

23 февраля 1930 г. в Ленинградском Госнардоме Д. выпускает «Первую Конную» Вс.Вишневского, – и снова рецензии говорят о «событии». С автором режиссера роднили темперамент, страстность отношения к материалу. Меняя сценографов и композиторов, Д. в том же 1930-м ставил «Первую Конную» в Минске, в Москве (Театр революции), в Днепропетровске.

Быстро расстававшийся с театрами (к их числу надо присоединить Свердловский, которым он руководил в 1931/32 г., поставив тут «Страх» Афиногенова), чем-то напоминавший по способу жизни великих русских актеров-бродяг, Д. имел при том свой идеал работы, близкий студийности. Он следовал этому идеалу, ведя созданную в 1931 г. Театрально-литературную мастерскую (с 1935-го – Театр-студия Дикого). Она просуществовала в Москве до 1936 г., первый спектакль (интермедии Сервантеса) выпустив в 1933-м, а затем играя «Леди Макбет Мценского уезда» по Лескову и «Бедность не порок» Островского. Со своим идеалом Д. сближал и работу худрука Театра им. ВЦСПС («Матросы из Каттаро» Ф.Вольфа в обработке Вс.Вишневского, «Девушки нашей страны» И.Микитенко, «Вздор» К.Финна, «Вершины счастья» Д.Дос Пассоса и др.). О здешней постановке «Глубокой провинции» М.Светлова Валентин Катаев писал в «Литературной газете» 24 декабря 1935 г.: «Это лучшая режиссерская работа из всего, что я видел за свою жизнь в театре».

Сломы и дальше помечают ход этой жизни. В марте 1936 г. Д. назначается худруком БДТ (его спектакли здесь – «Матросы из Каттаро», «Большой день» В.Киршона, «Мещане» М.Горького: о работах с Д. как

о высшей школе говорит игравший в его здешних спектаклях Борис Бабочкин). В Малом театре 31 октября 1936 г. премьера его спектакля «Смерть Тарелкина» – по слову А.П.Мацкина, в постановке Сухово-Кобылина «Дикий блеснул выдумкой, сомкнув воедино приемы трагедии и цирка». В год большого террора Д. репрессирован. Для его спасения много старался Немирович-Данченко; однако, когда усилия возымели успех, Вл.Ив. на идею прихода Д. в МХАТ откликнулся телеграфно: «Молния два адреса Москва Комитет искусств Храпченко копия Художественный театр Сахновскому. Сосчитайтесь моим крепким убеждением. Режиссура Дикого принесет МХАТу много вреда. ... Наш коллектив будет отравлен непоправимым изломом, отобьет охоту добиваться совершенства, засорит работу излишней борьбой. Трудно бороться с вредным соблазном. Чудесные превращения не верю. Привет».

Дикий вернулся на сцену, мощно вылепив парадоксальную фигуру генерала Горлова («Фронт» А.Корнейчука, 1942, Театр им. Вахтангова). С 1946-го – в Малом театре (сыграл тут Сталина в «Незабываемом 1919-м» Вс.Вишневского, 1949; в том же году получил звание народного артиста СССР). Снимался в ролях Кутузова, адмирала Нахимова. С 1946 по 1950 г. имел пять Сталинских премий. Его последняя режиссерская работа – сатира «Тени» Салтыкова-Щедрина в Театре им. Пушкина (1953) – поразила неразрушенной сценической культурой и леденящей точностью психологии; этот спектакль подтолкнул восстановление русского театра в последующие годы.

И.Соловьева

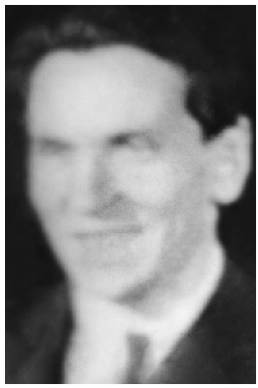
СЕРГЕЙ ИВАНОВИЧ ДНЕПРОВ (16.10.1884-14.03.1955) – актер. З.а. РСФСР (1949). Окончил юридический факультет Московского университета (1904), с 1908 по 1911 г., после Курсов драмы Адашева, работал в Художественном театре. В МХАТ 2-й пришел в 1932 г. после долгих опытов в провинции и нескольких лет службы в Малом театре сформировавшимся актером с известным именем. Ему были поручены сразу же центральные роли в новых пьесах советских авторов (играл коммуниста Рудольфа в «Суде», архитектора Мотто в «Хорошей жизни»). Имел яркий эпизод в «Часовщике и курице» (Полковник). Его отметили в роли старика Мориса – родоначальника фами-



Днепров С.И.

лии Массубров («Мольба о жизни»). При ликвидации МХАТ 2-го Д. был с группой ведущих актеров направлен в Театр им. МОСПС. Там он занял видное положение, которое сохранял до своей кончины. Вел педагогическую работу.

К.Р.



Должанский А.М.

Анатолий Михайлович ДОЛЖАНСКИЙ (08.09.1895, Екатеринослав – ?) – актер. В личном составе с открытия МХАТ 2-го числится сотрудником. По бумагам РГАЛИ он значится уволенным с 1 сентября 1929 г. и вновь зачисленным в труппу как актер вспомсостава с 1 октября 1929 г. В программках засвидетельствовано его деятельное, хотя малозаметное участие в работах театра: один из сыновей Нильса Стуре в «Эрике XIV», 2-й джентльмен в свите короля Лира, один из фабричных в «Расточителе», Марцелло в «Гамлете» (в дальнейшем вводился на роль Горацио), один из царских генералов в «Блохе», один из Окружающих обывателя в «Петербурге», Рылеев («В 1825 году»), 1-й франт и 2-й швейцарец во «Взятии Бастилии», Сенька Топтун в «Закате», студент Аршак в «Фроле Севастьянове», Ахмет-бей в «Митькином царстве», тюремщик в «Человеке, который смеется» (в той же постановке участник массовки «мужчины и женщины Лондона»). Д. подключился к группе тех «младших», кто после ухода «оппозиции» задумывал филиал при театре и кого «в принципе» поддерживали и Смышляев, и Дейкун, и Сушкевич, соглашаясь с необходимостью иметь место, «где бы и старики, и молодежь могли проводить свои эксперименты в области театра и чего на большой сцене (из-за сборов) правление допустить не может» (Смышляев, с. 51). Точная дата ухода Д. из МХАТ 2-го нам неизвестна. Дальнейшая жизнь Д. прослеживается по афишам Московского рабочего художественного театра и Центрального театра водного транспорта, где он был худруком в 30-е гг.

К.Р.

Мария Александровна ДУРАСОВА (12.08.1891, Москва – 17.10.1974, там же) – актриса. З.а. РСФСР (1928). В анкетах, где полагалось указывать социальное положение родителей, честно писала: дворянин, дворянка. На Курсах драмы А.И.Адашева Д. оказалась соученицей Вахтангова, ее школьными работами были Нора,



Дурасова М.А.

Снегурочка. Окончив курсы в 1912 г., по конкурсу прошла в сотрудники МХТ. Как большинство вновь приходящих в труппу, начала с ввода в «Синюю птицу» (одна и затем другая Неродившаяся душа в картине «Царство будущего»). Потом она заменила А.Г.Коонен в роли Митиль (Немирович прибавил к одной из своих рабочих записок, адресованных Д.: «Недавно опять смотрел «Синюю птицу» – вторую половину – и очень, очень порадовался, как Вы играете»). Когда планировали «Коварство и любовь», А.Н.Бенуа полагал попробовать ее на Луизу (постановка не осуществлена). В «Пире во время чумы» (1915) она была Мери. При создании Первой студии сразу же вошла в нее, став одной из самых близких учениц Сулержицкого. Под его руководством она создала роль Малютки в «Сверчке на печи» (1914). Ей прежде всего спектакль был обязан звучанием темы дома и теплоты очага; маленькая хозяйка жила здесь как воплощение женственности. А.Н.Бенуа сказал о Д. в «Сверчке»: «Здесь кончается «хорошее» и начинается «чудесное». Артистке запомнилось, как ее хвалила Ермолова.

Когда в 1919 г. артисты Художественного театра должны были определить, к какой из обрисовавшихся в театре групп они себя относят, Д. назвалась артисткой группы студийной. Среди ее ролей здесь – Алина в «Балладине» (1920), Бьянка в «Укрощении строптивой» (1923). После переформования Первой студии в МХАТ 2-й оставалась в нем до его ликвидации.

Афиша первого года нового театра включила «старые» спектакли, где Д. играла центральные роли. Кроме «Сверчка» был «Король Лир» – в сбивчивом, лишенном завершенности спектакле Д. – Корделия покоряла простотой ноты трагической и трогательной вместе. Была «12-я ночь» – роль Виолы Д. наследовала от Е.Г.Сухачевой, играла менее «героично», ближе к законам фантазийной комедии.

Имя Д. в начальный год театра называли среди первых, сразу вслед за именем Михаила Чехова. Ее искусство рано определилось в своих свойствах. В его правдивости было больше от проникновенности, чем от жизнеподобия. В нем соединялось обостренное мастерство характерности с лиризмом подчас болезненным. Так она играла Офелию – ведя мотив любви-жертвы; Офелия мучилась стремлением облегчить страдания

Гамлета и невозможностью облегчить их, трепетно заботилась о нем, как и он в сцене с нею – «Офелия, о нимфа...» – жил мукою заботы о ней. В этой странной, бледной придворной девушке иные чувствовали с самого начала зерно безумия, иные – ее открытость тому Свету, с которым имеет дело Гамлет.

Д. умела оберегать собственное пространство в спектакле, со строем которого природно и по эстетическим убеждениям не совпадала. Так, по свидетельству рецензента, она играла принцессу Паулетту в «Короле квадратной республики» (1925) – «порвала с основной струей постановки».

Д., казалось бы, не была обделена ролями. Играла акробатку Бетти Шрадер, в которую пылко, безнадежно, агрессивно влюбляется Евграф, искатель приключений (П.А.Марков замечал в постановке пьесы Файко движение к стилю «некоего статичного плакатного реализма» и находил, что «в этом стиле ярче и замечательнее всего играют Бирман, Чебан и Дура- сова»). Играла горюющую смиренницу царицу Марью в «Смерти Иоанна Грозного» – образ был слитен с общей атмосферой спектакля, с мотивом общей закостенелости при смятении и смертном страхе. На премьере «Человека, который смеется» ее ролью была кроткая слепая Дэа, бессильная помочь любимому.

Д. держалась в стороне от постановок советских пьес в 1930-1933 гг., была занята в инсценировках классики. В дуэте с Гиацинтовой играла в «Тени освободителя» (два мальчика, похожие, в одинаковых казакинчиках, сидя в одном кресле решали, каким способом покончить с жизнью; Гиацинтова играла Ваню, затравленного ребенка, в муке дошедшего до взрыва; Д. играла тихого, не имеющего сил на возмущение Мишу). В спектакле по Достоевскому «Униженные и оскорбленные» Д. играла Наташу Ихменеву (критики отмечали мягкость, деликатность актерских средств). Впрочем, закрепление за ней ролей такого типа таило и опасности. Вероятно, именно ощущение подобной опасности и побуждало Д. просить, чтобы в инсценировке Гюго ее освободили от Дэи и попробовали бы в романтически резкой роли герцогини Джозианы – дерзкой сестры – соперницы убогой и уродливой королевы. Чутко следивший за актрисой критик радовался, что Д. находит веселую остроту и характерность, играя в «Бабах» (см. Марков, т. 3, с. 580). В возобновлении «Двенадцатой ночи» (1933) она по-прежнему играла Виолу.

Отгораживание от нового репертуара у Д. программности в общем- то не имело. В списке ее ролей – Юля, любимая девушка «чудака», которая уезжает с его приятелем-антагонистом Горским (по оценке Гиацинтовой, Юлю – роль служебную – Д. сыграла «изящно»); Берта, жена коммуниста Рудольфа в «Суде»; Та-

тьяна Николаевна («Свидание»). Не чуралась Д. и общественных обязанностей. Перед самым закрытием МХАТ 2-го, 22 февраля 1936 г., ей была объявлена благодарность «за большую работу по культобслуживанию подшефной Военной академии им. Фрунзе и в частях Красной Армии»; тогда же и за то же «награждена мелкокалиберной винтовкой» (сведения из личного дела. – Музей МХАТ).

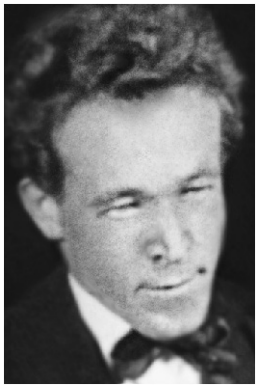
После ликвидации их театра Д. вместе со своим мужем А.И.Чебаном оказалась среди тех бывших первостудийцев, для кого МХАТ СССР им. М.Горького открыл двери. Но знавший положение дел Немирович- Данченко сомневался, станет ли сейчас здесь нужной Д., чей талант он издавна ценил. В автобиографии, написанной для мхатовского отдела кадров в марте 1952 г., Д. позволила себе сказать: «Это возвращение сопровождалось моими переживаниями. Я оплакивала свои роли, которые я играла, и я с трепетом ждала других. По необходимости пришлось сразу перейти от молодых и ведущих на роли пожилых, а творческих сил и возможностей было еще много. За это я имела три творческих встречи с В.И.Немировичем-Данченко в работе над ролями: 1) графиня Лидия Ивановна в спект. «Анна Каренина», 2) Жанна в сп. «Достигаев и другие» и 3) Испуганная дама в сп. «Кремлевские куранты». Я была счастлива получить его творческую помощь. Кроме того, я уже 11 лет с удовольствием

играю роль леди Снируэлл в “Школе злословия”». Еще сыграла в спектакле «Синяя птица» соседку Берленго – это пятая ее роль в «Синей птице».

Д. работала в МХАТ с 16 марта 1936 по сентябрь 1955 г., присоединив к списку своих здешних работ графиню Чарскую (ввод в «Воскресение»), – это были достойные работы, однако ни одна из них не достигала уровня ее ранних созданий. Около двадцати лет прожила на пенсии. Д. не оставила мемуаров; сколько-нибудь обобщающих исследований ей не посвящали, сведения разрозненны, и облик артистки для сегодняшней публики неуловим.

И.Соловьева

Павел Дмитриевич ЕРМИЛОВ (20.06.1901, село Мясново Тульской губ. – 1992)- помощник режиссера МХАТ 2-го. Учился в Грибоедовской студии (студия закрылась ранее, чем он кончил курс). Вступил в МХАТ 2-й при его создании (сперва как рабочий сцены), участвовал в «массов-



Ермилов П.Д.

ках». Избирался в местком и пр. Обязанности помрежа ему поручили с 1928 г. (в спектаклях «Двор», «Нашествие Наполеона», «Униженные и оскорбленные», во второй редакции «Смерти Иоанна Грозного»). В режиссерском соавторстве с Е.А.Гуровым осуществил постановку «Комика XVII столетия». Биография Е. после ликвидации театра, где он служил до конца, прослеживается в провинции. Был очередным и главным режиссером в Мичуринске. В этом городе продолжал жить, выйдя на пенсию. Скончался на девяносто втором году жизни.

К.Р.

Лидия Петровна ЖИДЕЛЕВА (по мужу Васильева; 26.02.1896, Москва – 1980) – актриса. В МХАТ 2-м при его открытии была сотрудником. Как большинство членов труппы, прошла вводы в «Сверчка на печи» (одна из исполнительниц роли Мей, невесты Текльтона). Играла крестьянскую девушку в «Балладине», хозяйку харчевни в «Укрощении строптивой», Стешку в «Любви – книге золотой» участвовала в народных сценах «Героя». В первой премьере МХАТ 2-го («Гамлет») ей досталась роль актрисы-королевы (по замыслу Чехова, принц с тремя бродячими комедиантами репетировал, наново строя в старинной драме мизансцену убийства – показывал, как к склонившейся над телом мужа и ломающей руки женщине подходит убийца, как горделивым жестом указывает ей на себя, как, встав за спиной, кладет ей на лоб ладони и



Жиделева Л.П.

вдавливает двумя пальцами глаза, вливая в ее сознание свою волю). Была занята также в спектакле «В 1825 году» (одна из дворовых Ланских).

1 сентября 1927 г. Ж. была переведена в основной состав. Оставалась здесь до 1 сентября 1930 г. После ухода некоторое время работала в Московском рабочем художественном театре, которым руководил другой выходец из МХАТ 2-го А.М.Должанский. В сезоне 1930/31 г. ее сослуживцами тут были также расставшиеся с МХАТ 2-м С.Б.Васильев, К.В.Вахтеров, Г.К.Маркс и др.

К.Р.

Андрей Матвеевич ЖИЛИНСКИЙ (наст. фам. Голяк; 10.1.18931948) – актер, режиссер, педагог. Известен также как Андрюс Олека- Жилинскас. Родился в семье московского врача, выходца из юго-запад-



Жилинский А.М.

ной Литвы (Сувалки). С семейными пристрастиями связаны первые домашние опыты любительского театра на литовском языке и участие в них Ж. Год проучившись в Московском университете, он оттуда уходит. В 1918-1922 гг. сотрудник МХТ (участвовал в массовках и эпизодах). Основная деятельность Ж. связана с Первой студией и МХАТ 2-м (19131929). В 1917 г. был введен на роль Неизвестного в «Сверчке на печи». Год спустя Вахтангов, называя его имя в письме к Станиславскому, еще колеблется: сможет ли начинающий актер справиться с ролью Ангела в «Каине» (в студии этот замысел осуществлен не был). Впрочем, «лицо у него есть для этого и голос». Первая большая роль Ж. – Герд в «Гибели "Надежды"» (1919). С этого времени он был занят во многих спектаклях студии, а потом МХАТ 2-го, но надолго так и остался – «лицом» и «голосом». Внешние данные давали основание для ролей, в которых нужны стать и благородная повадка.

Работа Ж. в Первой студии прервалась на два года. В 1920-м он вместе с женой В.В.Соловьевой отправляется в Литву, но ему не удается тогда создать в Каунасе свой театральный коллектив. В Париже супруги входят в театр миниатюр «Летучая мышь» Никиты Балиева, но вскоре, в Праге, присоединяются к так называемой Качаловской группе. К сезону 1922/23 г. Ж. вернулся в Москву, в Первую студию, где репертуарный расклад для него оказывался довольно удачным. Он хорошо вписывался и в линию классики, и в сказочно- символистский модерн: Киркор («Балладина», 1922), герцог Карл («Эрик XIV», 1922). Он в несколько тяжеловесной манере сыграл красавца-адъютанта императрицы Завалишина в комедии «Любовь – книга золотая» (1924), а незадолго перед тем – Эдмунда в «Короле Лире». В этой шекспировской постановке П.А.Марков заметил поиски актером «трагических приемов». Но, в силу значительных текстовых сокращений сцен с двумя сыновьями Глостера, приходилось свидетельствовать лишь о «прилежной скупости» игры (Марков, т. 3, с. 120-121).

О внешних данных Ж. щедро скажет Чехов, что они «зачаровывали публику». «Красивое, правильное лицо, стройная высокая фигура и глубокий, проникающий в душу голос – все было к услугам этого замечательного актера» (МЧ, т. 1, с. 232). В перечень ролей Ж. входит Николай I («В 1825 году»), Гюллен («Взятие Бас-

тилии»), Оскар Стронский («Евграф, искатель приключений»), лорд Дэвид («Человек, который смеется»). В «Закате» Ж. играл «гусара» Левку Крика – назначение на роль выглядело странностью, как и назначение роли Нехамы В.В.Соловьевой: актерам с признанным тяготением к лаконизму и к «трагическим приемам игры» поручались персонажи, требующие едва ли не преувеличенно бытовых черт и ритмов. На таких «мелких и подвижных ритмах» Ж. и построил свою роль.

В 1926 г. он играет Ореста в неудачной постановке «Орестеи». При кажущемся внешнем соответствии античному герою, значительного образа не сложилось. В спектакле отсутствовала единая сильная мысль. Зритель, приславший в театр подробный разбор, советовал режиссеру в другой раз дать Ж. роль еврипидовского Ипполита (ГЦТМ, 538.65). Возможно, это действительно больше соответствовало бы цельности натуры актера, его волевым и душевным качествам.

В нем жило не трагическое, но не менее важное, сопутствующее трагедии начало: пропускать через реальность собственной личности чужие беды и бездны, откликаться на них. Михаил Чехов, крепко уверовавший в дарование Ж. еще в 1923 г., занимался с ним ролью графа Киркора в поэтической драме Словацкого. Напутствовал актера, подсказывал ключ: встреча Киркора с королем-изгнанником, решимость восстановить право, отомстить тем, кто его попирает. Быть «одержимым идеей». «Надо оценить, какой это могучий, горячий, безумный... рыцарь, которого свела с ума такая большая мысль и который выполняет ее, не останавливаясь ни перед чем» (МЧ, т. 2, с. 62).

Свои замечания участникам спектакля «Балладина» Чехов делал 29 апреля 1923 г. – то есть спустя 17 дней после официального решения начинать «Гамлета». В «Гамлете» Ж. получил роль 1-го актера.

В этом спектакле (1924) для Чехова была символична встреча его героя с бродячими актерами как с носителями особого творческого начала. Медиаторы между двумя мирами, они должны были «заражаться» от атмосферы королевского двора и в тоже время резко отличаться от придворных. В 1-м актере в исполнении Ж. было важно соединение реального темперамента, «костюма», не скрывающего его ремесленнической принадлежности, и дара всеобщей скорби, способность плакать об убитом короле. Божественные слезы – «при вымысле пустом». «По мере чтения актер вырастает, вырастает и стоит над всеми как прекрасное огромное существо» (там же, с. 402).

Судя по фотографиям, грим Жилинского – 1-го актера, как и сходный с ним грим С.В.Азанчевского – Горацио, нес приметы некой просветленной царственности, знак близости персонажей к миру Духа.

Спустя время, уже в начале тридцатых, Чехов опишет всюду проникающий (и «излучающий») взгляд в Гамлете, сыгранном Ж. в его, Чехова, каунасской постановке; увидит его «удивительным существом». «Как будто над событиями окружающей его жизни проходила, проносилась его душа. И вместе с тем весь он, с его пламенным, страдающим сердцем, острым умом и все пронизывающим взглядом, был здесь, на земле, с королем, королевой, Офелией, Горацио и старым Полонием. ... Не свою только роль чувствовал и играл Жилинский, но весь спектакль в целом» (МЧ, т. 1, с. 232).

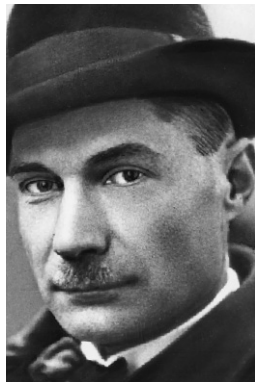
Однако, чтобы заслужить такую оценку, Ж. должен был пройти и через разрушение братства во МХАТ 2-м, и через трудный опыт собственного театрального дела. Его путь к «целому» складывался из ряда ролей, которые оставляют отпечаток в душе актера и влияют на его человеческую судьбу. Как можно понять, впечатался и Киркор, и Горацио.

Жилинский снимался в ранних экспрессионистских фильмах Ю.Я.Райзмана: «Круг» (1927, на тему В.Г.Шершеневича) и «Каторга» (1928). В Московской консерватории актер поставил оперу С.В.Рахманинова «Алеко» (в классе у Ж. учился оперной режиссуре его младший брат, певец П.М.Олека).

В 1929 г. Ж. принял литовское гражданство и выехал из СССР. В Государственном театре Литвы он – директор и художественный руководитель трех трупп (драматической, оперной и балетной), руководитель театральной школы. Воспоминание о Первой студии – постановка «Потопа». Ж. пытался организовать в Каунасе и гастроли МХАТ 2-го. В 1932 г. приглашает на постановку и лекции Михаила Чехова. Тот напишет впоследствии: «Два года, проведенных в театре Жилинского, я всегда буду вспоминать с радостной благодарностью» (МЧ, т. 1, с. 233). Кроме «Гамлета», Чехов ставит «Двенадцатую ночь» и «Ревизора» (в декорациях М.В.Добужинского). Наряду с Гамлетом, Ж. играет сэра Тоби. Чехов предлагал актеру в этой роли опираться на образы Шаляпина («партитура вкуса») и Балтрушайтиса («партитура смеха»); фиксировал контраст двух ролей, сыгранных одним актером: «Мудрые глаза превратились в подслеповато-пьяненькие, в голосе – разгул, в движениях – озорство и размашистость, и вся стройная фигура Гамлета преобразилась в рыхлую, уютную, отягченную немалым животиком фигуру сэра Тоби» (там же). Со своими учениками Ж. организует недолго просуществовавший Театр Молодых, работая по чеховскому методу эвритмии и по системе Станиславского (поставил «Хижину дяди Тома», планировал «Балладину»). Недовольный шовинистической атмосферой в Литве, в 1933 г. Ж. окончательно уходит из Гостеатра и едет на лечение за границу.

Вместе с В.В.Соловьевой, Г.М.Хмарой и М.А.Крыжановской он вошел в парижскую труппу М.Чехова «Moscow Art Players» как педагог. Вел занятия в школе Т.Х.Дейкархановой, затем вместе с Соловьевой открыли свою актерскую мастерскую. Преподавал также технику игры будущим оперным певцам. Работал над рукописью книги «Радость игры».

С.Васильева



Замятин Е.И.

Евгений Иванович ЗАМЯТИН (20.01.1884, г. Лебедянь Тамбовской губернии – 10.03.1937, Париж) – прозаик, драматург, литературный критик. Родился в семье священника. Еще в воронежской гимназии проявляя склонность к сочинительству, в дальнейшем обратился к трудно дающейся ему математике и выбрал профессию инженера. Студентом Петербургского политехнического института (кораблестроительный факультет) вступил в РСДРП, также идя «по линии наибольшего сопротивления» (см. Автобиография. – Замятин, т. 1), был осужден и выслан под надзор полиции. В 1908 г. окончил институт, вышел из партии. Работал инженером, преподавал. В 1911-м за нелегальное проживание в столице снова был выслан, жил в Сестрорецке, Лахти.

Впоследствии З. говорил, что ссылки способствовали его развитию как писателя, позволяли узнать провинциальный российский быт. Его повести «Уездное» (1911), «На куличках» (1913) пользовались большим успехом, обозначив тяготение к социальному критицизму в духе Салтыкова-Щедрина и дальнейший интерес к истокам национальной жизни через язык народа – «стихия его слов отборно русская» (Ремизов А. Огонь вещей. М., 1989, с. 468). Этот сдвоенный фокус делает творчество З. насыщенным разно заряженной образной энергией и одновременно цельным: «сказ» и «поток сознания», быт и свобода от быта, вживание и отстраненность взгляда имеют тут точку пересечения. «Уездное» могло обнаружиться и в портовой Англии, где З. участвовал в наблюдении над строительством ледокола «Святой Александр Невский» (после революции – «Ленин»). Подчиненность личности общественной догме как в России, так и на Западе являлась для писателя общим предметом литературы, не знающим национальных границ.

З. первым ввел в художественный язык 20-х гг. понятие «неореализм» или «синтетизм», став живым вопло-

щением, мэтром этого нового стиля. «Сама жизнь – сегодня перестала быть плоско-реальной: она проектируется не на прежние неподвижные, но на динамические координаты Эйнштейна, революции. В этой новой проекции – сдвинутыми, фантастическими, незнакомо-знакомыми являются самые привычные формулы и вещи. ... Разрушено все, что было нужно, – и все, что было можно: пустыня, соленый, горький ветер – и вот застроить, заселить пустыню. Ужас пустоты – есть не только в природе, но и в человеке» (Замятин, т. 4, с. 268-269).

Глубоко чувствуемая грядущая энтропия, одиночество деятельной личности заставляли писателя развивать такое качество, как «автодидактизм», быть бессменным работником и своеобразным миссионером искусства. После революции он – ведущая фигура в культурной жизни Петербурга, основатель журналов, литературных кружков, наводящих мосты между старой и новой, отечественной и западной литературой. От Чехова – до Андрея Белого, от Ремизова – до «Серапионовых братьев» и Гофмана. З. был членом правления издательства «Всемирная литература», видя смысл этого горьковского проекта в том, чтобы «заставить интеллигента-гуманитария поверить в реальность и ценность существования в мире хаоса и разрушения» (там же, т. 3, с. 329). Возглавлял ленинградское отделение Всероссийского союза писателей.

За хаосом вещей, будто бы случайно «выброшенных на одну плоскость», как в картинах любимого им Юрия Анненкова, З. прежде всего распознавал волю художника. Сам выстраивал личную стратегию поведения и свою «философию жизни». Главной здесь была мысль о свободе, которую писатель подкреплял знанием о новейших научных открытиях. Теория относительности, законы термодинамики оказывались необходимы, чтобы сделать вывод о невозможности «математически выверенного» общественного блага. Но и чтобы открыть новый «символ веры»: вечный человеческий двигатель, вместо мертвых, «объективных» истин.

Именно «студийность», еще не оплотненный быт литературы и театра первых послереволюционных десятилетий в России казались отправной точкой для такого сознательно выбираемого человеком пути: подвижнического и «еретического» разом. Замятинский образ «еретика», задающего жизни «детские» вопросы, – образ писательского творчества в современном мире. Отсюда у З. его «евгеническая» программа по совершенствованию человеческой природы, кардинально расходившаяся с государственной доктриной. В области театра и драматургии эта программа действовала в рамках задач по образованию новой «художественной среды». З. участвовал в работе Репертуарной секции при Театральном отделе Наркомпроса под председательством

А.Блока, в проекте «Исторические картины» (инсценировки по истории культуры).

В контексте предложений Блока могут быть поняты историческая драма З. «Огни святого Доминика»(1920), его трагикомедия «Общество почетных звонарей», трагедия «Атилла» (в 1928 г. принята к постановке в БДТ, но была запрещена); киносценарии «Стенька Разин», «Царь в плену». Тут был сохранен привкус мелодраматизма и романтической героики, выходящий на первый план в силу невозможности откровенной социальной сатиры или подлинной трагедии на советской сцене. Но такая эстетика легко трансформировалась вместе с надеждами на «ручную и карманную цивилизацию», которую можно насадить в Советской России. Тревожно и остро возникал вопрос, какие же все-таки исторические и «народные сюжеты» нужно внедрять в эти «загадочные массы».

Роман-антиутопия «Мы» (задуманный еще в 1917-1918 гг. и законченный не позднее середины 1921 г.) появился на Западе в 1924-1925 гг. в переводах. В ответ на развернувшуюся в печати кампанию травли З. вышел из Союза писателей, написал заявление с просьбой о разрешении на выезд за границу. Но перед этим он был дважды арестован и едва не выслан в 1922 г. на печально знаменитом «философском корабле». В 1923-м писатель получил разрешение на выезд, но он не спешил им воспользоваться.

И крамольный роман, и смелые художественно-публицистические статьи З. создавались на фоне его вроде бы куда более безобидных «сказок» про Фиту; этот странный персонаж зародился еще в подполье полицейского управления как «надувной американский черт», а ныне издавал указ о «свободе песнопений и шествий в национальных костюмах». В другой сказке херувимы (в доцензурной редакции) отдают приказы «пытать на дыбе» и «рвать ноздри» (1917). В притчах-пародиях «Чудеса» (1920, 1924) у каноника рождается «красный ребенок с громадным, мудрым лбом». Эти замятинские «чудеса» еще откликнутся при написании шуточного «Жития «Блохи...», написанного уже после премьеры знаменитого спектакля во МХАТе 2-м. В этом пародийном сюжете Блоха – «чудо от дьявола», «исчадие» с мышиными зубами. На рисунках Б.М.Кустодиева в виде Святого Духа изображен Лесков, архангел с мечом – Платов в исполнении Дикого. Обнажая игровой прием, З. его затушевывал, впоследствии написав, что его «оплодотворение» лесковским «Левшой» имело вполне невинный, книжно-архивный характер. «Диета была такая: русские народные комедии и сказки, пьесы Гоцци и кое-что из Гольдони, балаганные афиши, старые русские лубки, книги Ровинского» (там же, т. 4, с. 302). (Д.А.Ровинский – коллекционер и автор труда по истории русского лубка.)

За драматургическим замыслом «Блохи» просматривается сам автор с его «схватывающим» синтетическим стилем повествования. Несмотря на выбранную для сценического представления форму «игры», З. утверждал, что является приверженцем совсем иного, «мхатовского» метода, основанного на «внутреннем психологизме» и «вживании». Но писатель вкладывался в то, над чем работал, весь целиком. «Народный театр» (не «омассовленный», как он настаивал, «театр для народа») вбирал всю его человеческую наличность и «еретика», и «ребенка», не боязнь задавать нелепо-наивные вопросы и знание непростых ответов. Горек и трезв его взгляд на советских детей: «Они не знают никаких сказок, никаких фей, никаких чудес: стихия детской фантазии введена в строго рационализированные, бетонированные, утилитарные каналы. Крылья – только аэропланные, превращения – только химические, святые – только революционные. Большая часть прежних детских книг изъята из библиотек и заменена новыми» (там же, с. 566). Но не мандельштамовский пафос: «только детские книги читать...» – театральный замысел З. содержал реальный призыв не относиться к «демосу» как к неразумному ребенку (там же, с. 302). Затянувшееся состояние детства означало для писателя возможное рабство в отсутствии подлинного духовного «детоводителя». На неокрепшее сознание людей нового времени ложился неподъемный груз: культуры прошлого. У детей же все в форме игры, все «настоящее» – в виде игрушек. Сама роль художника балансировала на этой грани. Но З. угадывал, что может быть, когда «мир рассыпан на куски только из озорного детского желания буйствовать» (там же, с. 287).

Вначале для постановки в МХАТ 2-м фигурировала пьеса «Общество почетных звонарей», написанная на западном материале, по повести «Островитяне». Но идея «Блохи» все перекрыла. Свою «русскую комедию» З. вел от балагана, от райка с раешниками, хорошо знакомыми с сегодняшним жаргоном. Он думал об «игре – с разоблачением игры» (письмо В.П.Ключареву. – Дикий, с. 281). Рождался сюжет-парабола, линию которого замыкала горечь и боль рассказчика. В сказочности, предложенной писателем, имелись свои зазоры. З., как всегда, выстраивал свою художественную конструкцию «мерой и числом», чтоб в ней было удобно жить шутке и вымыслу. Но «никакая революция, никакая ересь не уютны и не легки, потому что это скачок – это разрыв плавной эволюционной кривой...» (там же, с. 296). Заявления о «добродушной сатире» пьесы, вообще вроде бы присущей народному зрелищу (см. Народный театр. – Замятин, т. 4, с. 428), обмануть не могли. В блошиных скачках «кусающегося» сюжета, через «быстрый и острый, как код», сценический язык действовал простейший меха-

низм комедии: «игра дураков в умные»; летали «золотые блестки глупости» (см. Будущее театра. – Там же, с. 432). «Детское» проявлялось в персонажах и как наивное, и как идиотическое. Это состояние рождало своего рода театрального пересмешника – погибшего таланта, счастья и свободы, оставляя непонятную радость от того, что все на сцене куда- то движется, звучит и играет.

З. возражал Дикому: эту историю *нельзя* идеологизировать, рассказывать как притчу с умыслом. «Ведь сюжет «Левши» очень близок к целому ряду русских сказок о плутоватых и сметливых русских хитрецах (вроде сказки о солдате и черте), и только как сказку – с неправдоподобиями, противоречиями, анахронизмами – только так и можно разрабатывать этот сюжет» (Дикий, с. 290). То была игра в «живое-мертвое», как в подлинной сказке, а «по-настоящему живое, ни перед чем и ни на чем не останавливается... Пусть ответы неверны, пусть философия ошибочна – ошибки ценнее истин... Истина – машинное, ошибка – живое, истина – успокаивает, ошибка – беспокоит ... последнего числа нет» (О литературе, революции и энтропии. – Замятин, т. 4, с. 294). В московской постановке плохо прочитывалась «вложенная в пьесу ирония», поэтому для Большого драматического театра текст был изменен.

Из письма Дикому: «Делать на программке посвящение «русскому рабочему» или «гению русского народа», по-моему, не стоит: при общем балаганном тоне ... будет принято как насмешка» (Дикий, с. 346).

От лесковской, разучившейся плясать из-за вмешательства «русского гения» железной блохи, в пьесе осталась плясать тень ее фольклорного сородича из русской поговорки: никакой блохе не проскочить между жизнью и смертью.

Дикий этого замысла до конца не понимал, потом даже назвал З. «писателем-юмористом». Режиссер искал не только, как это принято считать, свой, жизнерадостно-яркий стиль в театре новой эпохи. Он искал свои точки отсчета в том, что такое феномен «левши» в русском бытовом варианте: «быть отвержену» русскому гению, не удостоиться «правой», праведной стороны.

З. не то в шутку, не то всерьез предлагал ему на обложке программки поместить эмблему МХАТ... с блохой вместо чайки.

По ходу работы МХАТ 2-й во многом отошел и от житейского сказа, и от реальной былинности. В декорациях к спектаклю буйствовал живописный гротеск, возникали «предметы-монстры». Не случайно З. подмечал у художника спектакля Кустодиева, видевшего Русь куда «ласковее и мягче», чем он сам, особое выражение «голодных глаз». Голод по живой натуре, по народному быту. Замятинская Тула была гораздо ближе к Белому и Михаилу Чехову с

их «фантомным» Петербургом, чем это может показаться на первый взгляд. За сочностью «сказа», за яркостью лубочной миниатюры угадывался паноптикум. За итальянской же комедией масок – Пещное действо.

Писатель тут шел за писателем, З. следовал лесковскому «баснословному складу легенды». Повесть «Левша» не являлась переработкой народного сказа о туляках и блохе – такой истории не существовало, ее придумал автор, сам и запустивший литературную легенду. Догадывался об этом З. или нет, он поддержал «игру» и, внеся свои коррективы в «национальный миф», рассказал сказочную историю о вывороченном мире. Но в финале все же пообещал и дал кукольное «воскрешение» – там, где у Лескова навсегда застывает «душа человечкина».

В 1931 г., прося у Сталина разрешение на выезд, З. продолжает еще мыслить в привычных для себя категориях: «...как некогда христиане для более удобного олицетворения всяческого зла создали черта – так критика сделала из меня черта советской литературы. Плюнуть на черта – зачитывается как доброе дело, и всякий плевал, как умеет» (Власть, с. 154). Просьба о выезде была удовлетворена; аргумент, как видно, подействовал. Уехав из России, писатель не «эмигрировал», а считал себя уехавшим «с разрешения». В 1934 г. З. приняли в СП СССР. В 1935 г. он участвовал в Международном конгрессе писателей в защиту культуры в Париже как представитель Советской России.

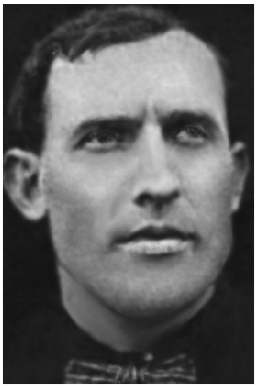
Среди других работ и планов: инсценировка повести «Пещера» (1920), фарс «Африканский гость» (19291930), «Горе от ума» (переработка для Мейерхольда), автобиографическая пьеса «Рождение Ивана» (1931, не опубликована), киносценарий по пьесе Горького «На дне» (1936; режиссер Ж.Ренуар), действие которой было перенесено в современную Францию.

С.Васильева

Александр Васильевич ИВАНОВ (август 1900, Зарайск – ?) – бутафор. В МХАТ 2-м с 1927 г., с 1934-го – зав. бутафорским цехом. Его имя стоит в программках спектаклей «Петр I», «Тень освободителя», «Хорошая жизнь», «Испанский священник», «Свидание», «Комик XVII столетия», «Начало жизни». Распоряжением УГАТ от 11 марта 1936 г. вместе с группой ведущих актеров и режиссеров ликвидируемого театра был направлен для постоянной работы в Театр им. МОСПС.

Е.К.

Василий Прохорович ИВАНУШКИН (1892-?) – зав. бутафорской мастерской, проработавший в этой должности с открытия МХАТ 2-го. Его имя значится в программках спектаклей «В 1825 году», «Евграф, иска-



Иванушкин В.П.



Игумнова З.С.

тель приключений», «Орестея», «Дело», «Взятие Бастилии», «Закат», «Фрол Севастьянов», «Человек, который смеется», «Бабы».

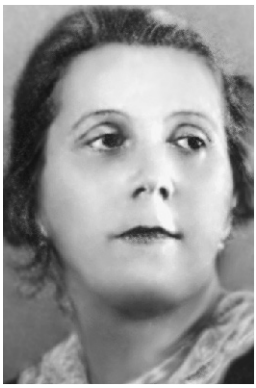
Е.К.

Зинаида Сергеевна ИГУМНОВА (09.09.1900, г. Вязники Владимирской губ. – 1981) – актриса. Сотрудница МХАТ 2-го с его открытия. Театральное образование получила в Грибоедовской студии. В ее послужном списке (включая вводы) – Наташка, «Любовь – книга золотая»; придворная в «Гамлете»; царевна Анфиса в «Блохе»; Марфушка, прислуга у Лихутиных, в «Петербурге»; Анюта, «В 1825 году» (там же 1-я баба); одна из хора Эриний («Орестея»); Марья Григорьевна, жена Годунова («Смерть Иоанна Грозного»); проститутка во «Взятии Бастилии»; Катя, член правления клуба («Фрол Севастьянов»); делегатка Настасья, «Двор»; сенная девушка во 2-й редакции «Смерти Иоанна Грозного»; нянька Матвеевна, «Хорошая жизнь». После ликвидации МХАТ 2-го И. вошла в труппу ГосТИМа, где оставалась до его закрытия. В 19381940 гг. работала в Театре им. Ленинского комсомола; в 1941-1942 гг. актриса городского театра в Вязниках, затем (вплоть до 1945 г.) – в Первом фронтовом театре ВТО (частушечница). В 1945-1946 гг. служила в Объединении передвижных театров и вела педагогическую работу; с конца 1946 г. – в труппе Московского театра драмы и комедии.

По имеющимся сведениям в свои поздние годы она руководила драмкружками (школа № 655, Москва).

Е.К.

Елизавета Владимировна ИЗМАЙЛОВА (18.10.1894, Москва – ?) – актриса. Как указано в ее анкете, она – «дочь портного из мещан» – окончила в 1919 г. школу Художественного театра, по тем же анкетным сведениям с 1919 г. вошла в Первую студию. В труппе МХАТ 2-го с его открытия до закрытия, но распоря-



Измайлова Е.В.

жения УГАТ об ее направлении в какой-либо театр, подобного тем распоряжениям, которые касались остальных в труппе, в архиве не обнаружено.

И. вводилась в «Гибель “Надежды”» и на роль Ио, и на роль невесты-вдовы Маритье; в «Сверчке на печи» играла юную Мей, которую прочат за Текльтона; в порядке ввода играла и Лицци в «Потопе». Что своего она вносила в эти роли, не восстановишь: отзывов не сохранилось. В первом составе играла невесту Персона Агду в «Эрике XIV». Она была также участницей премьеры «Короля Лира», сохранился отзыв о ее Регане: артистка искала «трагических приемов игры; эти приемы не обнаруживали себя как нечто новое и возвращали к приемам старого театра» («Театр и музыка», 1923, № 25).

В дальнейшем актрисе не предлагали новых опытов ни в кругу лирики, ни в кругу трагедии. За ней закрепились роли, требующие крупной характерности, русской по преимуществу. В «Любви – книге золотой» И. играла Наташку – одну из дворовых девок-нимф (это к ней бурно ревнует Санька своего Никитку, обряженного фавном). В «Расточителе» И. имела напряженный яркий эпизод: слободская девушка Алена, уже побывавшая в любовницах у Князева, позвана развлечь его сызнова и приводит с собой еще одну, совсем молоденькую, слобожанку; извиняется за приведенную: «Она робеет, Фирс Григорьич, с непривычки».

В первых постановках МХАТ 2-го И. была занята «в толпе» – среди придворных в «Гамлете», среди туляков в «Блохе» (Бойкая девка), среди гостей в доме Ланских (соседка – «В 1825 году»), в толпе парижан (3-я женщина – «Взятие Бастилии»). В «Евграфе, искателе приключений» И. имела опять броский эпизод – певица на эстраде в пивной. В «Человеке, который смеется» И. играла фиглярку Фебею. Последние ее работы – Клаша Зубарева («Закат»); сквалыжная, злющая Прасковья – жена одного из братьев Корзуниных в деревенской драме «Двор»; квартирохозяйка-жулябия Клавдеюшка Пустых («Неблагодарная роль»). В «Суде» И. играла Лизхен: жена безработного токаря, она с мужем и дочкой ходит по дворам с песней – «Первые ласки, // Волшебные грезы, // Весенние сказки, // Счастливые слезы...» Эпизод с этой песней, которую они поют в своем нищем и грязном темно-сером дворе-колодце, в спектакле обрывался резкими свистками полицейских. Ударность, резко-характерная окрас-

ка были свойственны и другим немногословным ролям артистки – Марья, жена Кирьяка («В овраге»), прачка в «Начале жизни».

К.Р.

Александра Иванова ИСАЕВА (18.09.1905, по другим данным 1906 или 1908, Воронеж – 22.08.1981) – актриса, режиссер. Окончила драматическое отделение Цететиса, курс Б.М.Сушкевича в 1929 г., с 1 сентября – кандидат в труппу МХАТ 2-го. Оставалась здесь до ликвидации театра. Ее прекрасные внешние данные были использованы в «Петре I» (Мария Гамильтон), в спектакле «В 1825 году» (ввод на роль Вареньки Ланской), в «12-й ночи» (ввод на роль Оливии), в комедии «Не все коту масленица» (Агния). Она играла также Марью Григорьевну – жену Годунова в обеих редакциях «Смерти Иоанна Грозного», горничную Жозефины Дельмар в «Нашествии Наполеона», Цаплю в «Неблагодарной роли», одного из летунов в «Деле чести». После ликвидации МХАТ 2-го вошла в Московский театр Ленсовета, где сыграла Ларису в «Бесприданнице»; в дальнейшем служила в ЦТКА, в Литературно-драматическом театре ВТО. В 1955-1971 гг. режиссер главной редакции для детей и юношества на Центральном телевидении. Отсюда ушла на пенсию.



Исаева А.И.

Е.К.

Мария Николаевна КЕМПЕР (декабрь 1888, Харьков – после 1957?) – актриса. Первые шаги сделала в антрепризе А.Л.Загарова в Грозном. Окончила курсы А.И.Адашева (1910), в МХТ с 1909 по 1924 г., в Первой студии с ее создания, в МХАТ 2-м с его открытия до закрытия; в апреле 1936 г. направлена в Малый театр, в труппе которого числилась по сентябрь 1941 г.

Имя К. проходит в записях Станиславского («Студия. Цель»); далее К.С. упоминает ее в числе тех, кому вредят спешными вводами. В «Синей птице» она переиграла нескольких из толпы Неродившихся душ, срочно вводилась на роль Воды. «Премьерных» ролей К. почти не имела, если не считать служанки Блуменшена («У жизни в лапах»). Самостоятельность ее дарования сказалась в Деянире из «Хозяйки гостиницы», которую она играла в партнерстве с Гортензией – Бирман. Н.Е.Эфрос счел нужным остановиться на этом дуэте: «Если все другое игралось под



Кемпер М.А.

знаком комедии, да еще комедии «психологической», устремлялось в сторону переживания, то эти две актрисы игрались г-жами Бирман и Кемпер в явном стиле буффонады. Это было и в их костюмах, и в их гримах, еще больше – в мимике, жестах, интонациях. И это было прелестно...» Отметил успех К. и такой суровый наблюдатель МХТ, как А.Р.Кугель, написав, что на театральном небе появилась яркая звездочка. При возобновлении «Горя от ума» (1914) К. получила роль Натальи Дмитриевны. Но поворота в судьбе К. не случилось. И в студийном репертуаре, и в репертуаре МХАТ 2-го К. несла обязанности дублера: в «12-й ночи» играла Оливию вслед Баклановой, в «Укрощении строптивой» Катарину после Корнаковой; дублировала и актрис малозаметных: роль Дунечки получила после З.Н.Невельской, а Танечки Мерцаловой – после З.А.Малаховой («В 1825 году»). Лишь в шестой премьере МХАТ 2-го, в «Евграфе, искателе приключений» выступила первой исполнительницей

роли: сыграла кассиршу парикмахерской Ольгу Ивановну, настырно и трогательно влюбленную в заглавного героя. Если в первый год жизни театра о К. было сказано, что она ищет на сцене женственности – спокойной, мягкой, немного холодной, в пьесе Файко мотив женственности прозвучал у нее смещенно, жалобно, в лирико-комическом ключе.

В конфликтах, полосовавших МХАТ 2-й, К. пребывала на стороне Чехова; тот числил ее среди своих близких, занял ее в своей последней постановке (роль жены профессора во «Фроле Севастьянове»). После отъезда Чехова К. оставалась полезным и достаточно загруженным работником театра. Она добивалась комедийной выпуклости в характерной роли Элеоноры («Бабы»); играла помпадуршу в композиции Сухотина по Салтыкову-Щедрину «Тень освободителя»; Оливию в новой редакции «Двенадцатой ночи», но чаще ее занимали в современных пьесах, охотно поручая ей роли дам «старорежимных», смешных в своей «породистости» (Мамаева, «Светите, звезды!»; Александра Нестеровна, «Хорошая жизнь»; Мария Павловна, «Свидание»). В список ее работ входит также Лола из «Нашествия Наполеона», Каролина Штраус из «Дела чести».

В Малом театре К. сохраняла за собой то же положение «полезности». Ее ввели в «Горе от ума» (графиня-внучка), в «Ревизора» (жена Хлопова), она играла г-жу Миллер

в «Коварстве и любви». Отмечая 30-летие артистической деятельности К., многотиражка Малого театра в номере от 29 декабря 1939 г. поместила отзыв В.О.Массалитиновой, сказавшей про дисциплинированность и скромность юбилярши, и дала слово Бирман: та вспоминала, что еще в школе Адашева К. всю себя отдавала единственно работе; «к делу своему она относится с любовью, страхом, смирением и настойчивостью. Может быть, страх в ней сильнее, чем следовало бы, и это мешает ей быть уверенной».

Дату смерти К. установить не удалось – последние сведения о ней относятся к лету 1941 г. Можно предположить, что ее коснулись акции осенью 1941 г., когда в Москве широко прошли аресты граждан, по паспорту числившихся немцами (их жертвой стал, например, профессор Е.Е.Фромгольд, лечащий врач Станиславского, был взят пианист Г.Г.Нейгауз и т.д.). Впрочем, в списке лиц, получивших единовременное пособие по постановлению Бытовой комиссии ВТО за 1942 г., имеется фамилия Кемпер без инициалов. Возможно, это М.Н. По данным «Домовой книги» (дом 3 по Сытинскому тупику) К. проживала в кв. 18 до 1957 г. и выехала отсюда в связи с обменом жилплощади.

И.Соловьева

Владимир Михайлович КИРШОН (06.08.1902, Нальчик – 28.07.1938, Коммунарка; расстрелян) – драматург. В 16 лет ушел в Красную Армию, член РКП(б) с 1920 г. Учась в Коммунистическом университете им. Свердлова в Москве, пишет и ставит агитки. После КУСа преподавал в ростовской совпартшколе; становится лидером здешней Ассоциации пролетарских писателей. С РАПП связывается и дальнейшая деятельность К. в Москве.

Первые его пьесы («Ржавчина» в соавторстве с А.В.Успенским, 1926; «Рельсы гудят», 1928) были поставлены в Театре им. МГСПС.

На диспутах, которыми ознаменовался конец 20-х гг., К. был застрельщиком атак на МХАТ, который после «Унтиловска», «Растратчиков» и «Блокады» обвиняли уже не в игнорировании современности, но в сопротивлении пролетарской идеологии. Как сопротивление пролетарской идеологии рассматривался сам творческий метод театра.



Киршон В.М.

К. при всем принципиальном рационализме своих пьес и политизированной предвзятости подхода к проблемам, вокруг которых строил сюжет, обладал несомненным драматургическим темпераментом, умел создавать сценическое напряжение и разряжать его эмоциональными эффектами; строя характеры героев по жесткой схеме, он, однако, искал их доходчивого жизнеподобия. Немирович-Данченко в «Рабочей газете» от 25 марта 1928 г., говоря о премьере Театра им. МГСПС, оценивал именно это: «Все исполнители этого спектакля живые, настоящие люди... «Рельсы гудят» – пьеса жизнерадостная, а сейчас нужны именно такие жизнерадостные и бодрые пьесы».

При крутых поворотах культурной политики чутье не подводило Немировича-Данченко. Он угадал: в выступлениях Сталина конца 20-х гг. именно «Рельсы» будут упоминаться как «стопроцентно советская, пролетарская, коммунистическая вещь».

РАПП искал сближения с театрами «мхатовского» толка. Примерно тогда, когда Афиногенов приносит в МХАТ 2-й «Чудака», в конце 1928 г. К. читал в МХАТ 1-м историко- революционную драму «Город ветров» (она легла в основу оперы Л.Книппера «Северный ветер», которую поставили в Музыкальном театре им. Немировича-Данченко; 1930). Н.-Д. был готов спустить молодому автору жесткость техники и огрубленность мысли; К. влек уверенностью в себе и замахом, с каким брался за животрепещущий материал. МХАТ 1-й поставил «Хлеб» – пьесу о классовой борьбе и о партийной линии в деревне.

На дискуссиях в Комакадемии вызрели утверждения: творческий метод МХАТа – если его поставить «с головы на ноги» – может и должен послужить партийному искусству, но для этого необходимо участие в руководстве театрами. В нескольких вариантах разыгрывалась идея превращения МХАТа 1-го в театр РАПП. Эти планы были разрушены обращением Станиславского к Сталину (оно было написано при участии Горького). Зато экспансия рапповских и близких РАПП авторов в репертуар МХАТ 2-го в начале 30-х гг. обозначалась все отчетливее: инсценировка повести А.Караваевой «Двор» (4 мая 1930 г.); «Светите, звезды!» И.Микитенко (28 ноября 1930 г.); договор 1931 г. на пьесу Ф.Ваграмова «Егор Иванович» (постановка не осуществлена), «Дело чести» И.Микитенко (2 января 1932 г.); «Земля и небо» бр. Тур (7 ноября 1932 г.); «Суд» В.Киршона (18 апреля 1933 г.).

Пьесу о борьбе политических сил в современной Германии К. задумал давно (форма семейной драмы с сильной примесью детектива). Она определилась в общих чертах еще до поездки К. в Германию и Францию, длившейся с декабря 1931 по май 1932 г. Историю работы можно узнать в сборнике «Суд» (Л., 1933). В фев-

рале 1933 г. К. послал экземпляр пьесы Горькому. В ответном письме критических замечаний множество, следов, что они были использованы, в окончательном тексте пьесы не видно.

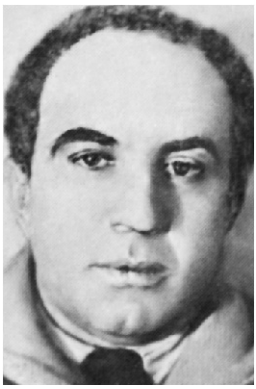
В «Суде» социал-демократы, трактованные как предатели немецкого рабочего класса, действуют против коммунистов. Такова была политическая установка давно выработанная Коминтерном. К. всегда исправно следовал установкам. Реальности не могли сбить его.

При том К. вовсе не был лишен гибкости. После ликвидации РАПП он, как и другие ее вожаки, удержал влиятельность. К. работал в Оргкомитете вновь создававшегося писательского союза, был избран в президиум его Первого съезда, выступил с содокладом «За социалистический реализм в драматургии»; по окончании съезда вошел в Правление ССП, затем в Президиум Правления (из «чистых» драматургов там были только он, Афиногенов и Микитенко. Вс.Иванов и Л.Леонов присутствовали скорее как прозаики).

Не прерывались и творческие связи недавних рапповцев с театрами. Так, Б.А.Мордвинов выпустил на сцене филиала МХАТ в мае 1934 г. комедию К. «Чудесный сплав», получившую премию на правительственном конкурсе драматических произведений и в сезоне 1934/35 г. прошедшую в Москве в шести театрах. Спектакль отвечал тому, что говорил К. в докладе на I съезде писателей СССР: «В советской стране создается новый тип комедии – комедии положительных героев. Комедия не высмеивает своих героев, но показывает их так весело, так любовно и доброжелательно подчеркивает их положительные стороны и качества, что зритель смеется радостным смехом, ему хочется брать пример с героев комедии, так же, как они, легко и оптимистично разрешать жизненные вопросы. Смех победителей, смех, освежающий как утренняя зарядка, смех, вызванный не насмешкой над героем, а радостью за него, все громче и громче звучит на нашей сцене». В репертуар МХАТ 2-го «Чудесный сплав» не включался, но установка на комедию, действующую наподобие утренней зарядки, прослеживается в спектаклях «Хорошая жизнь» С.Амаглобели (около 150 представлений за полтора сезона), «Свидание» К.Финна (52 представления за полсезона, последнее – 22 февраля 1936 г.). В филиале МХАТ 1-го «Чудесный сплав» прошел 143 раза и, вероятно, выдержал бы и больше представлений, если бы не исключение из партии, арест и расстрел автора.

И.Соловьева

Зиновий Михайлович КИСИН (сентябрь 1897, село Каменское Екатеринославской губ. – ?) – актер. В 1916 г. учился на драматических курсах в Екатеринославе. С 1918-го вступил в Красную Гвардию (рядовой), потом был командиром батальона



Кисин З.М.

(анкета указывает и дальнейшее продвижение по службе: командир конного дивизиона, комиссар полка связи. Награжден за службу наганом и часами). С 1919 г. член РКП(б). В 1928-1932 гг. – «актер-лаборант» в Театре им. МГСПС. Затем зачислен в МХАТ 2-й как актер и зав. секретной частью и военно-учетным столом. Был активным общественником: газета, выпущенная к XVII годовщине революции, давала информацию – «От Октябрьской комиссии. Сбор нашей колонны для участия в демонстрации 7 ноября назначается в 10 час... руководителем колонны МХТ-2 назначен тов. Кисин». На сцене он был менее заметен. В программках его фамилия попадается трижды: он один из царских генералов в «Блохе», Парень в «Суде», Рында во 2-й редакции «Смерти Иоанна Грозного». 15 апреля 1935 г. К. показывал самостоятельно подготовленные отрывки худполитсовету МХАТ 2-го. В протоколе записано мнение смотревших: К. в МХАТ 2-м давно, но работать начал только в последние три месяца. Ему 38 лет, учиться поздно, актерской работы ему не предвидится. С 1 сентября 1935 г. К. взял отпуск без сохранения содержания и уехал работать в городской театр на Сахалине. Формально он оставался в штате до 1 января 1936 г. В 1937-1944 гг. он в труппе Малого театра (в основном занимается шефской работой).

К.Р.

Аркадий Николаевич КИСЛЯКОВ (31.07.1898, Наро-Фоминск – после 1973) – актер. Окончив Студию им. Ермоловой в 1924 г., вступил в МХАТ 2-й (его как своего ученика рекомендовала Чехову актриса Малого театра Е.К.Лешковская). Из вспомсостава К. перешел в основной состав с начала 1929 г. Примерно в это же время Чехов писал ему из Германии: «Ваша добрая душа мне очень близка, и я благодарен Вам и вспоминаю Вас с нежностью и любовью. ... Вспоминаю Вас – Ромео. У Вас чудные данные для этой роли... Мне очень бы хотелось поставить с Вами Ромео...» (МЧ, т. 1, с. 348). В программках его фамилия проставлена, когда называют исполнителей «народных сцен»» (свистовые казаки, «Блоха»; хор старцев, «Орестея»); он исправно играл роли, в программках обозначавшиеся: правовед («Петербург», сцена бала), 1-й торговец и 2-й инвалид («Взятие Бастилии»), турок («Закат»), черносотенец («Гене-



Кисляков А.Н.

ральная репетиция»), 2-й бой («Нашествие Наполеона»), комсомолец – член бригады («Хорошая жизнь»). Более приметные роли ему доставались как вводы: Чарли в спектакле- долгожителе «Потоп», шут Фест в «12-й ночи» (до генерального обновления 1933 г.; играл он в том спектакле и Валентина). Он был занят в первом составе спектакля «В 1825 году» (Оболенский, вводился сюда и на роль Александра); в «Смерти Иоанна Грозного» был 1-м волхвом; в «Человеке, который смеется» выходил в картине «Клуб безобразных» (лорд Крью).

К. заявил себя как актер серьезный, способный на ответственные роли и гибкий. К. не был связан ни амплуа, ни приверженностью к какому-то одному жанру. В перечне его работ итальянская бытовая комедия (Беппо в «Бабах» по Гольдони), подкрашенное экспрессионизмом сочинение Газенклевера в обработке Луначарского и Дейча (киноактер Ипполит, «Нашествие Наполеона»), «Двор» Анны Караваевой (Лешка); с его почти нарочитой топорностью, и энергично разворачивающая свои лозунги и свою фабулу драматургия Ивана Микитенко (Микола Прядка, «Светите, звезды!»), – но и Достоевский (в «Униженных и оскорбленных» он имел роль важную – играл Алешу, сына князя Валковского: рецензент писал о нем, что он «конечно, запоминается»). В «Петре I», играя Андрея Нарышкина, К. имел партнером Берсенева – царевича Алексея; Нарышкин значим в сюжете, хотя у него лишь одна сцена и считанные короткие реплики. С Берсеневым К. играл и последнюю свою роль в МХАТ 2-м – на этот раз обратившую на себя внимание (Робер Массубр).

При ликвидации МХАТ 2-го К. получил назначение в МХАТ. Числясь поначалу во вспомсоставе, имел вводы (офицер в «Анне Карениной», слуга Годунова в «Царе Федоре», из сколько-нибудь заметных – Август Снодграсс в «Пиквикском клубе»). В премьерах играл Валера («Тартюф»), Виктора – одного из сыновей Маккавеева в «Половчанских садах», Егора Копрова в «Трудовом хлебе». Оставался в Художественном театре до 1941 г. Короткое время прослужив в Театре революции и Театре Ленсовета (Москва), с октября 1943 г. перешел в Театр сатиры.

Снимался в фильме М.И.Ромма «Мечта» в партнерстве с Ф.Г.Раневской (сын хозяйки пансиона, 1943).

К.Р.

Николай Геннадиевич КИТАЕВ (18.04.1893, сельцо Высокое Буйского уезда Костромской губ. – 1942) – актер. По образованию юрист (юридическое отделение Демидовского лицея в Ярославле, 1918). Актерскую карьеру начал на периферии, с 1924 г. – в Театре сатиры (Москва), затем в МГСПС. В МХАТ 2-й перешел с 15 сентября 1931 г. Его роли тут (включая вводы) – Рыгачев в «Чудаке», Солдатенко в «Деле чести», Доктор в «Униженных и оскорбленных», Бурмистров в «Земле и небе», Нордлинг в «Потопе» (последний исполнитель), князь Мстиславский в «Смерти Иоанна Грозного», Николай Чикильдеев («В овраге»).

Ю.Юзовский, рецензируя спектакль «Испанский священник», оценил иронию, сквозящую в том, как К. играет испанского гранда дона Энрике: легкий актер незаметно «дает щелчки» чопорному тяжеловесному персонажу. Но вообще-то описание работ К. в рецензиях – редкость. Зато К. оставил прочную добрую память в публике и у партнеров. «Этот тонкий, поэтичный и умный артист пришел к нам «со стороны», но сразу стал своим, восприняв и метод нашего театра, и сценическую манеру, и наши мысли об актерской профессии. Мы подружились, он стал непременным членом всех домашних собраний. Коля ощущал все смешное с удивительной зоркостью. ... Своих героев Китаев обычно рисовал тонкими черно-белыми штрихами, не расцвечивая, сдержанно – как книжную графику. А вот в «Двенадцатой ночи» использовал масляные краски. Его Эгьючик, мошка по чувствам и движениям, был всегда глуповато доволен собой и неизвестно чему неожиданно смеялся. Играл Китаев с беззаветной отдачей – так и стоит перед глазами в смешной шотландской юбке...» (Гиацинтова, с. 321-322). Она же с удовольствием припоминает, как в ее, Гиацинтовой, коронном спектакле («Испанский священник») Китаев играл одного из враждующих братьев – того самого дона Энрике, за роль которого актера хвалил Юзовский.



Китаев Н.Г.

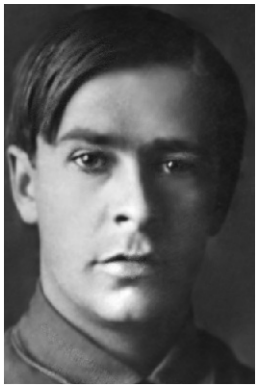
В Малом театре, куда К. был направлен распоряжением УГАТ при закрытии МХАТ 2-го, актер служил по 8 апреля 1940 г.

К.Р.

Виктор Павлович КЛЮЧАРЕВ (1898, г. Александров – 1957) – актер. Рассказ его о себе начинается традиционно: «Лет 7-8-ми от роду первый раз играл в пьесе «Кукольный переполох», потом гимназические спектакли, где играл все, начиная с женских ролей, кончая 80-летними стариками... В 1918 г. поступил в школу Художественного театра, а в 1919 г. был принят в 1-ю студию МХАТ». Не состоя официально в труппе, играл в спектакле МХАТ «Ревизор», партнерствуя с Чеховым – Хлестаковым (трактирный слуга). Был занят в премьерах Первой студии «Король Лир» (Освальд) и «Расточитель» (Павлушка Челночек), среди вводов – Баренд, играл одного из жнецов в «Дочери Иорио» и пр. Как любимую роль из сыгранного в студии К. называл Кристи в поставленном А.Д.Диким «Герое» Дж.Синга (1923).

Роль Кристи в «Герое», судя по описаниям, К. играл в самом деле отлично. Он ошарашивал поначалу, представ дефективным подростком и захлебываясь своими россказнями о совершенном им отцеубийстве. Но по мере того, как ко второму акту меняется свет и цвет (за окном вставало «карикатурное, но пленительно яркое Радаковское солнце» и все заливалось ярким золотом), возникают сдвиги. «Кристофер Мегон, все еще такой же грязный и оборванный, вдруг делается привлекательным не только для карикатурных обитателей фантастической страны Синга, но и для нас...

Прекрасно торжественное шествие, когда выносят победителя на



Ключарев В.П.

всех соревнованиях, героя Кристофера Мегона». «Сколько раз этот прекрасный герой Кристофер Мегон свергается со своего шуточного трона, становится снова жалким и смешным и потом снова прекрасным и обольстительным. Надо отдать справедливость Ключареву, он делает все эти опасные переходы очень изящно и легко, без всякого напряжения...» (С.Ауслендер. – «Театр и музыка», 1923, № 4, с. 524-525).

«Герой» – спектакль столь же спорный, сколь и программный для Дикого и для К., – в репертуар МХАТ 2-го не включили.

К., служивший в МХАТ 2-м с открытия, нес тут кроме актерских еще и обязанности в литературной части. Через него шли переговоры с Е.И.Замятиным сначала относительно «Островитян», а затем насчет инсценировки «Сказа о тульском косом Левше и о стальной блохе». Как актер в первой здешней премьере получил роль Гильденштерна, имел вводы в старые

спектакли (в «Гибели “Надежды”» – и Баренд, и Дантье; в «12-й ночи» и Фабиан и шут Фест; в «Эрике XIV» – герцог Карл, ювелир Нигтельс, один из придворных). Вслед за несколькими эпизодическими ролями (аглицкий полшкипер в «Блохе», слуга президента Старый Фридрих в «Короле квадратной республики», обыватель в «Петербурге», декабрист Якубович в пьесе Н.А.Венкстерн) К. сыграл Евграфа, искателя приключений. По мнению П.А.Маркова, в пьесе, где взята «тема о людях, которые душевно не могут вынести твердого шага нашей нелирической эпохи», у Файко сбой и красок и линий: «Слишком путано ведется линия Евграфа между «лирическим» человеком и «мелким» человеком». Говоря же об исполнителе заглавной роли, критик ограничивался словами: Ключарев «дает простую и трогательную фигуру» (Марков, т. 3, с. 377). Близки этой оценке воспоминания Гиацинтовой: «...хорошо играл Евграфа – убежденно, обаятельно, наивно»; как помнится былой партнерше, актеру трудно было вписываться в насмешливо- изящное оформление Н.П.Акимова (парикмахерская с головами восковых кукол в витрине, цирковой подъезд, чайная).

Когда артисту для автобиографии и творческого самоанализа предоставили место в сборнике «Актеры и режиссеры» (М., 1928), К. как важный факт выделил: «В 1922 году я был за границей и там очень крепко с большой гордостью осознал, что я гражданин Страны Советов». Он писал далее: «В жизни я видел много дурного. Видел много человеческой дряни. Слишком много. И все же не переставал любить жизнь и людей. Этим пусть будет оправдано мое существование».

По убеждениям и по природе дарования К. бодро принимал социальную действительность. К тому же К. был то, что тогда называлось «общественник». Против направления М.А.Чехова он ратовал в месткоме, вместе с Б.В.Бибиковым выступил в стенной печати (в ответ на общем собрании решено было отстранить соавторов от их выборных должностей). В группе оппонентов Чехова К. стал одной из центральных фигур. Формально он, как профсоюзный деятель, не мог быть освобожден от работы вместе с остальными, но он сам подал заявление об уходе (1927).

Как и многие из его группы, К. вступил в Театр революции. Он был успешно введен в здешние спектакли Мейерхольда и Грипича (вожак революционеров Педро Кабраль в «Озере Люль» Файко, Кизяковский и Лодыжкин в спектаклях по пьесам Б.Ромашова «Воздушный пирог» и «Конец Криворыльска»). Последовали работы в постановках Дикого (директор института, большевик Башкиров в «Человеке с портфелем» А.Файко, 1928; боец-бузотер в «Первой Конной» Вс.Вишневского, 1930); в перечне позднейших ролей – брига-

дир Граммофонов («Мой друг» Н.Погодина, 1932), лейтенант Корн («Гибель эскадры» А.Корнейчука, 1936), Яков Коломийцев («Последние» М.Горького, 1937), следователь («Павел Греков» Б.Войтехова и Л.Ленча, 1939), лорд Берли («Мария Стюарт» Ф.Шиллера, 1941), полководец Румянцев («Ключи Берлина» К.Финна и М.Гуса, 1941).

В начале сезона 1929/30 г. во МХАТ 2-м возбуждался вопрос о возвращении К. в театр. Идею выдвинул Сушкевич, но ее в самой резкой форме отвергли Берсенев и Готовцев; она была снята с повестки.

Во время войны К. перешел на работу в кино. Был в Театре-студии киноактера, занимался дубляжем.

И.С.



Ключарева О.П.

Ольга Павловна КЛЮЧАРЕВА (29.06.1903, г. Александров – 1987) – актриса. Окончила Студию им. Горького в 1924 г., в МХАТ 2-й вступила при его создании (поначалу числилась сотрудницей). В первых премьерах ее занимали в ролях безымянных (в «Гамлете» появлялась среди придворных, в «Блохе» среди туляков, в «Петербурге» выходила барышней на балу, в «Орестее» участвовала в хоре рабынь). В репертуаре, унаследованном МХАТ 2-м от студии, К. довелось играть Клементину в «Гибели “Надежды”», Фею-сверчка, но ее дарованию был ближе другой ввод – Тилли Слоубой в «Сверчке на печи». Она играла няньку в доме Пирибинглей совсем девчонкой, чем-то похожей на пестуемого ею младенца. В «Евграфе, искателе приключений» К. была девочкой, играющей во дворе у Евграфа, сердилась на толстого мальчика («Вы с ним не водитесь больше, с буржуем»), пела песенку, которая потом войдет в страшный сон героя: «Ходи в пекло, ходи в рай...». Во «Взятии Бастилии» ей поручалась роль Жюли – ребенка, устами которого говорит мудрость и человечность (по пьесе девочку несут на плечах, штурмуя Бастилию – это она просит народ взять крепость, чтобы освободить тех, кто там заперт, и она же потом заступается за гарнизон взятой крепости, когда тому грозит народная расправа). К. разнообразила свои роли травести, точно чувствуя жанр спектакля, стиль автора, характер персонажа. В списке ее ролей – 3-й принц («Король квадратной республики»); в «Закате» играла сына косноязычного богача Вайнера, во «Фроле Севастьянове» – подростка Наташу, дочку профессора Мил-

лера, в «Бабах» по Гольдони – мальчишку Тофоло, найдя, как сказано в рецензии, «хорошую типичность». В том же ее списке не повторяющих друг друга ролей «травести» – девочка Саша («В овраге»), Асканио («Испанский священник»). В одном и том же спектакле К. имела вводы на весьма несходные роли, так, в «Униженных и оскорбленных» она играла и белокуренькую идеальную Амальхен, и жительницу сомнительного дома Бубновой.

Артистку тянуло к заостренности – она искала ее в «кукольных» сценах «Тени освободителя» (сказка о том, как мужик генералов прокормил), в финале новой редакции «Смерти Иоанна Грозного» (пляс и визг скоморохов вокруг умирающего царя).

Последняя работа в МХАТ 2-м выводила актрису из круга травестийных ролей: в «Мольбе о жизни» она с сухим блеском сыграла юную Сесиль – «девушку с перспективой», по наследству от отца Массубра переходящую к сыну. Но в дальнейшей судьбе актрисы этот опыт не был продлен. После закрытия МХАТ 2-го К. распоряжением УГАТ направили в Центральный детский театр, который занял здание; на знакомых подмостках К. в первый же сезон сыграла в «Золотом ключике» А.Толстого Мальвину (1936); играла затем главную роль в «Дикой собаке динго» Р.Фраермана (1941) и др.

И.С.

Николай Федорович КОЛИН (07.05.1878, СПб – 03.06.1973, Наяк, штат Нью-Йорк) – актер. При издании книги «Московский Художественный театр 2-й» в списке труппы назван, хотя и с припиской «выбыл» (та же приписка сопровождала еще 10 фамилий). К. был одной из важных фигур в Первой студии. Войдя с 1911 г. в МХТ зрелым актером и получая тут такие роли, как Флеран в «Мнимом больном», Богдан Курюков в «Царе Федоре Иоанновиче», Кот в «Синей птице», Ежевикин в «Селе Степанчикове», он стал одним из первых учеников Станиславского. К.С. радуется после премьеры Мольера: «Прекрасен Колин – Флеран» (КС-9, т. 8, с. 322). В списке, где К.С. делил студийцев на разряды, определяя оплату (январь 1914), К. указан в числе пятерых с высшим разрядом (наравне с Болеславским, Вахтанговым, Готовцевым и Сушкевичем). В спектаклях Первой студии этому исполнителю принадлежали на премьерах Дантье («Гибель “Надежды”»), Старый калика («Калики перехо-



Колин Н.Ф.

жие»), дьячок («Ведьма» в «Вечере А.П.Чехова», 1916), Мальволио («12-я ночь»). Зрители отмечали в его работах остранение образа при ясности исполнения и лукавой ноте. Остались описания-оценки, которые давали товарищи по сцене. О К., игравшем старика Дантье в паре с М.А.Чеховым – Кобусом, Бирман писала: «Колин был намного старше Чехова, чуть ли не вдвое, – никакой возрастной метаморфозы для роли Дантье ему не потребовалось, но горечь безотрадной жизни, но угрюмость человека, не знавшего счастья, Колин выразил с великим сценическим красноречием. Прекрасный актер!» (Бирман, с. 84).

К. эмигрировал из России в 1920 г., жил во Франции, Германии, США, где в «Новом журнале» были напечатаны его письма-воспоминания.

К.Р.

Екатерина Ивановна КОРНАКОВА (Карнакова; наст. фам. Елина, по мужу Бринер) (10.06.1895, Забайкальская обл., слобода Кяхта – 15.08.1956, Лондон) – росла в купеческой семье, на границе России с Монголией. Восемнадцати лет покинула родные места, стала ученицей театральной школы Н.О.Массалитинова («Школа трех Николаев») и, с 1916-го, – актрисой Второй студии МХТ, «проблестев» в ее спектаклях.

Она сразу же обратила на себя внимание театральной Москвы в начале 20-х г.: «Очень хорошенькая девочка, кругленькая, с детски сытым и аккуратным видом, сказала только одну фразу – о том, как она вышла на лестницу и как ей отчего-то стало грустно! – и тут она заревела благим матом, неожиданно коротко, с наслаждением. Ее детский рев выражал гордость...» (С.Гиацинтова. – «Театр», 1975, № 4, с. 143). Речь, очевидно, идет о роли Кати Столяровой в спектакле «Младость» Л.Андреева (1921). Гиацинтова навсегда сохранила впечатление от обещающей красоты Тарасовой и от Корнаковой, которая могла быть и некрасивой, и неяркой. Но мгновенно загоралась и как бы исподтишка разила зелень ее узких глаз. «Пленительная актриса».



Корнакова Е.И.

В способности вдруг зарыдать или кинуться в пляс – на сцене и в жизни – проявлялась не только особая женственность, здесь обитало чувство подлинной артистической свободы. По уверениям той же Гиацинтовой, Станиславский очень выделял К., следил за ее работой на репетициях (в МХТ она сыграла Сашу

в «Селе Степанчикове», 1917). Однако именно такой счастливый дар фантазии и озорства грозил обернуться несчастьем и недовоплощенностью – в реальных обстоятельствах сцены и жизни.

В 1918-1925 гг. Корнакова – актриса Первой студии, а затем, с перерывами, МХАТ 2-го. 11 сентября 1931 г. она была уволена (или уволилась) из театра.

К.И.Чуковский, как переводчик пьесы Дж.Синга «Герой» часто бывавший в студии в начале 20-х гг., оставил стихотворные посвящения К.; свидетельство о причудливом быте актрисы и ее первого мужа А.Д.Дикого в бывшей дворницкой в Знаменском переулке: «В ее салоне, где посланники // Благоухают сединой, // Висят башкирские подштанники, // Киша башкирскою блохой...» В спектакле «Блоха» Корнакова не играла. Но не из бывшей ли дворницкой яркие и уютные «Катины» ситцы, «кузнецовские» с золотом розы на синем фоне – в страшноватом предметном увеличении «Блохи»? «Посланником» же, надо думать, был Борис Бринер – владелец известной на весь мир транспортной фирмы «Бринер и Ко», человек русско-швейцарского происхождения, уехавший с семьей за границу из Владивостока и наезжавший в Москву по делам. В 19231924 гг. он ушел от первой семьи, и Корнакова с ним некоторое время жила на той же Знаменке. (В 1925 г. в театре принимают решение о годовом отпуске К.) «Корнакова, Катя Корнакова, // Слышу крик монгольского орла, // И летит из лука из тугого // Дикая монгольская стрела... // И лихим безумным метеором // Ты неслась с безумием в очах // По пустым, по ледяным просторам // В мировых безумных сквозняках». Но не блоковской «кометой», на которую явно намекают стихи, являлась Корнакова. Звук ее был иным, но тоже абсолютно музыкальным, с примесью лихости и огня; от мира сего.

В 1932 г. (по другим сведениям в 1933-м) она окончательно распрощается с Россией и театром, окажется сначала в Лондоне, потом в Харбине.

Сделанное ею на оставленной ею сцене помнилось еще долго: она играла в рассказе «Ведьма» и в других чеховских рассказах («Вечер А.П.Чехова», 1916); в 1920 г. сыграла Алину в «Балладине» – по чувственной, но кристально чистой прелести ее образ сравнивали с «беленькой розой».

«Корнакова такая и была – юная, невинная, святая. В вышитой холстинковой рубашке, она на коленях трогательно, убедительно и без сантимента, читала свой монолог-молитву. Казалось, в нее вмонтирован удивительный музыкальный инструмент, который, как только она выходила на сцену, начинал звучать» (Гиацинтова, с. 193).

Она исполнила Катарину в «Укрощении строптивой» с особой, изысканной яркостью, роднящей эту шекспировскую героиню с дель' ар-

товской принцессой Турандот. К. владела искусством узорно перепутанных темпов и ритмов. Ее сценический рисунок был «легок, как флорентийское кружево, и столь же изящно утончен» (МХТ 2, с. 24). Автор статьи драматург Б.С.Ромашов даже усмотрел в ее причудливой натуре «идеал эпохи Возрождения», приподнимавший эксцентрику этого спектакля на совершенно иной уровень.

Было много уже написанных женских ролей, которые как нельзя лучше подходили бы для Корнаковой. Многие еще могли быть написаны – теперь, в живую, по-живому... Они с Гиацинтовой намечали, примеривали эти роли на себя, как любимые платья. В изящной пасторали с горькой начинкой «Любовь – книга золотая» А.Н.Толстого (1924) К. играла княгиню Дарью Дмитриевну (ее супруга звали Иван Ильич; имена из толстовской трилогии). Но ничто тут, конечно же, не предвещало будущего «хождения по мукам». Причуды молоденькой скучающей «глупышки», наряжающей своих крестьян нимфами и фавнами, не шли в сравнение даже с бунтарской дерзостью Катарины; отчасти попахивали жеманством. Но наивный натурализм спектакля улетучивался, как только женскую натуру героини – Корнаковой – замыкало коротким замыканием любви. Корнакова становилась трогательной и коварной одновременно, сочетая детскую чистоту и очарование знающей сладость греха прекрасной дамы. Это была «капризная и удивленная», по выражению П.А.Маркова, женщина.

Тему бешено вспыхивающей, бродящей крови – наследия воинственного духа и кровавых религиозных войн прошлого – К. могла бы замечательно сыграть в спектакле Дикого «Герой» ирландца Дж.Синга, но, очевидно, режиссеру требовались куда большая буффонная резкость и «гротеск». Он видел в роли Пеггин только Гиацинтову. К. же сыграла небольшую роль Сары.

Чуковский писал о К. – о «молоденькой монголке с опьянелым тихим лицом», за которым чувствовалась «отчаянная безумная кровь» (Чуковский, с. 218). Столь же верно было бы описать ее как женственное воплощение русской жизни, полнокровной, изменчиво-текучей, подобно самой русской жизни с ее запутанными корнями и пограничными «мутациями».

Женщина-жизнь – этот идеал с «кометным» блоковским привкусом, введенный в новую советскую литературу Алексеем Толстым, не находил себе места в постановках МХАТ 2-го. Может, и был в его репертуаре спектакль, в котором корнаковский «проблеск» пришелся бы весьма кстати, и отсутствие его кажется потерей: «В 1825 году» (1925). Но, вероятнее всего, графика Чехонина в этой утешительной олеографии на тему пушкинско-декабристской эпохи сковы-

вала бы актрису. Во всяком случае, то было далеко не единственное упущение в ее жизни.

Вернувшись в 1926 г. в театр, К., в очередь с Гиацинтовой, играет приблатненную Зоську в «Евграфе, искателе приключений»: роль эффектно характерную. Во «Взятии Бастилии» (1927) ее Люсиль кажется «лишней»; актриса впервые была не вполне органична в роли восторженно-игривой поклонницы пламенно революционного Демулена. Но зрительный зал по-прежнему радовался встрече с любимицей, бурно вызывал ее на поклоны. А после премьеры спектакля, где старуха Бужю в исполнении Л.И.Дейкун садилась на пушку, чтобы катить на Версаль, Корнакова подарила режиссеру спектакля старинный бронзовый бюстик изящнейшей работы с пожеланием счастья (см. Смышляев, с. 93).

Зато как привычно расцветал ее талант в бабелевском «Закате» (1928). Марусичка была прорисована Корнаковой подрагивающей тонкой линией: наивная грубоватость и трогательный юмор от несоответствия «уличных» слов, которые она внятно произносила, легкого хмеля, которым была пропитана, – и тяжкой эротики, разлитой в сцене любви со стариком Менделем. Критика почти единодушно считала «мещаночку» Марусю самой яркой и живой фигурой спектакля, театрального сезона вообще, рифмуя ее и с гётевской Гретхен, и с нынешними «маргаритками». «Нам редко приходилось видеть такую искреннюю, прозрачную и радостную игру» (Литовский, с. 249).

К. была портретно ослепительна в роли «авантюрной» герцогини Джозианы, побочной сестры королевы, в «Человеке, который смеется» по В.Гюго. Но страсти этой героини были слишком холодны – актрисе по плечу, но не по сердцу. В гольдониевских «Бабах» (1929) она снова ненадолго оживала: придумывала, бесшабашно импровизировала. В одной из сцен во время спора с соседкой, К. – прачка Катэ – лихо вскидывала подол юбки на голову и так, продолжая доказывать свою правоту, уходила за кулисы (по воспоминаниям, исполнительница была в восторге от собственной шалости). Игровой задачей этого спектакля, поставленного тремя актрисами театра, было дать «вечно бабье» вместо «вечно женственного». Это, действительно, был женский спектакль о женских дрязгах. И еще о сплетнях, далеко не женских, – по поводу тайных мужских заговоров.

К. была почти не занята в спектаклях начала 30-х гг. По какой-то непостижимой логике играла мальчика Федю в композиции на тему революционных событий «Генеральная репетиция» (1930): резвой «травести» вскакивала на стол... Аннинька в «Тени освободителя» (1931) – последняя роль Корнаковой в театре. Зрителем она воспринималась как

«слабый» человеческий противовес бездушному механизму российской империи, действующему во всех углах и закоулках жизни» (Литовский). Это был исход темы «женственности» – бледнеющей и постепенно стираемой.

В эмиграции с ней произошло то, что ее младшая подруга и отчасти ученица Н.И.Ильина назвала поахматовски: ей «подменили жизнь». Но, выражаясь словами другого, не менее прозорливого поэта, еще на Родине «на черную, другую» ей «подменили кровь». «Нетерпеливая, капризная, непоследовательная и страстная, она рождена была только актрисой. Но именно актрисой вне России стать не могла» (Гиацинтова, с. 192). В Советской России, судя по всему, тоже.

По инициативе мужа она открыла в Харбине драматическую школу, где в точности пыталась воспроизвести «Сверчка на печи» на сцене тамошнего Коммерческого собрания (1935); поставила «Ночь перед Рождеством» Гоголя (1936). Ученики разъезжались, дело распадалось... В 1946 г. они с мужем и приемной дочерью были проездом в Москве – девочка тяжело заболела ангиной, и они были вынуждены задержаться. Виделись с Диким и его новой женой. В 1949 г. Борис Юльевич Бринер умер. Его сын Юлий стал знаменитым голливудским актером Юлом Бриннером; отношения К. с пасынком были добрыми и далекими.

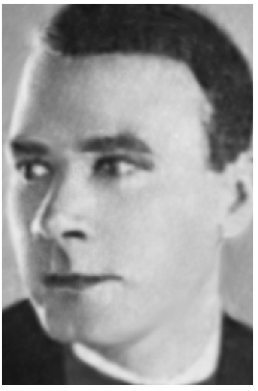
Как-то в Лондоне она встретилась с Михаилом Чеховым – они обнялись, и не обошлось без слез.

МХАТ 2-й она не забудет никогда. На сон грядущий всегда произносились слова из прежней роли: «День окончен, Балладина!»

Екатерина Ивановна Корнакова похоронена на лондонском протестантском кладбище, по православному обряду.

С.Васильева

Юрий Юрьевич КОРШУН (09.06.1907, Харьков – июль 1979) – актер, режиссер. З.а. РСФСР (1959). В 1929 г. по окончанию Цететиса был принят в Четвертую студию МХАТ, где сразу же получил одну из главных ролей, Гусакова, в «Седой юности» Г.Бывалого. С 1 сентября 1930 г. – в МХАТ 2-м. К. миновал обязательную почти для всех молодых новичков театра стадию «сотрудника» и сразу был зачислен в основной состав труппы. Дебютировал в небольшой роли Егора в одном из последних представлений «Двора», затем был за-



Коршун Ю.Ю.

нят в эпизодической роли 3-го студента в новой постановке – «Светите, звезды!» (1930), но уже в следующей премьере, «Генеральной репетиции», ему была поручена одна из главных ролей – рабочего Никиты Семеновича. За неполные 6 сезонов своего пребывания в театре К. сыграл 22 разноплановые роли, в 9-ти из них был первым исполнителем: городничий Желваков («Тень освободителя»), шахтер Карым Синагатулин («Дело чести»), член революционной организации – Человек с пледом («Униженные и оскорбленные»), купец Ахов («Не все коту масленица»), крестьянин Никодим («В овраге»), владелец велосипедного магазина Коржа («Мольба о жизни»), комсомольский вожак Марк Коршун («Начало жизни»).

После закрытия МХАТ 2-го вместе с большой группой своих коллег был направлен в Театр им. МОСПС. Во время войны снялся в нескольких фильмах, в том числе в эпизодической роли в фильме «Она защищает Родину» (1943).

Дальнейшая его творческая судьба связана, по большей части, с крупными провинциальными театрами (Ярославль, Иркутск, Хабаровск и др.), где он занимает видное положение как актер и режиссер (окончил режиссерский факультет ГИТИСа, курс Ю.А.Завадского). В 1967 г. был одним из создателей театра в Северодвинске, где учреждена актерская премия его имени. Изредка его фамилия мелькала в центральной прессе (в разное время в поле зрения критиков попадали его постановки «Доходное место», «Маскарад», «Фауст»). В 1953 г. во время гастролей Ярославского театра в Москве Марков отметил его в пьесе Горького «Сомов и другие»: К. «нашел для образа Троерукова не только верную запоминающуюся внешность, но и обнажил философию образа: его подпольные маленькие чувства, злобную ненависть к новым людям, своеобразную властность «бывшего» человека» («Правда», 27 мая).

З.У.

Мария Александровна КРАВЧУНОВСКАЯ (Егорова, (28.09.1893, Москва – 18.11.1978, там же) – актриса. З.а. РСФСР (1960). В 1918 г. окончила Студию пластики (с правами преподавателя); занималась в Студии М.А.Чехова, как актриса начинала в театре для детей (мальчик Гассан в «1001 ночи», Пиноккио и др.). В МХАТ 2-м начала работать с 1 сентября 1925 г., сперва во вспомсоставе, с 1 января 1929 г. в труппе.

В перечне работ этой актрисы вводы в «Гибель “Надежды”» (Матильда Босс), в «Сверчка» (мистрис Фильдинг), многочисленные эпизоды (барышня на балу, «Петербург»; гувернантка-француженка, «В 1825 году», 2-я девка и жена смотрителя в том же спектакле). Она участвовала в хоре Эриний («Орестея»), выходила в ораве скоморохов в финале «Смерти Иоанна Грозного», исполняла номер



Кравчуновская М.А.

«Гопак» в «Евграфе, искателе приключений», играла мадам Дюпле («Взятие Бастилии»), Марфу («Митькино царство»). Ее дар крупной, внятной лепки отвечал задачам театра, тяготевшего в «фоновых» фигурах к резкости одной или двух определительных черт. Актрису на сцене всегда было видно, она притягивала к себе внимание; хоть одним словом, но в рецензиях ее выделяют (так, например, она была отмечена в спектакле «Бабы» в роли мальчишки Мерлино).

Подобно многим в труппе, К. могла так же страдать от перегрузки в эпизодах и массовых сценах, как и от отсутствия «полнометражных» ролей. Не примкнув к оппозиции Дикого, К. была близка «Содружеству» – формировавшемуся в 1928-1929 гг. внутри МХАТ 2-го объединению актеров, не удовлетворенных своим положением и задумывавших собственные спектакли. Но эти планы если и бывали осуществлены, то в урезанном виде.

Как острохарактерная актриса К. была занята в спектакле «Двор» (бесстыдно предприимчивая тетка Ермачиха), в «Человеке, который смеется» (одна из фиглярок в балагане Урсуса), в «Нашествии Наполеона» (девица, в музее кружащая у восковой фигуры разрекламированного убийцы), в «Тени освободителя» (городничиха Желвакова, а также 1-й генерал и Барин из кукольной интермедии), в «Деле чести» (сердитая Гретхен, всякий раз появляющаяся с одним и тем же воплем обиды), в «Земле и небе» (уборщица, преисполненная сознанием своей ответственности). Краткость штриха, резкость краски К. находила равно для Софьи Петровны, роли казалось бы романтической («Часовщик и курица»), и для злобной бабки из нищей избы («В овраге»).

К. оставалась во МХАТ 2-м до его закрытия. Распоряжением УГАТ от 26 марта 1936 г. направлялась для работы в Малый театр, где служила до 1942 г. Вводилась в здешние постановки Островского: Зыбкина, «Правда – хорошо, а счастье лучше»; тетка Карандышева, «Бесприданница»; играла мамку в «Борисе Годунове», мать Луизы в «Коварстве и любви» Шиллера. С февраля 1942 по 1948 г. – актриса-чтица ГКО, затем – актриса Московского кукольного театра, актриса-чтица студии Союзмультфильм. В 1944-1948 гг. работала суфлером в МХАТ. Профессиональную деятельность завершала в Драматическом театре им. Станиславского, играя по преимуществу в пьесах современных советских авторов («Грибоедов», «В

Лебяжьем», «Правда об его отце», «Жизнь начинается снова», «Моя фирма». «В одном купе», «Здравствуй, Катя»).

К.Р.

Валентина Ефимовна КУИНДЖИ (01.08.1893, СПб – 06.06.1969, Ленинград) – актриса. Воспитанница студии Вахтангова, она была в труппе МХАТ 2-го с его открытия и играла как в большинстве спектаклей, перешедших в афишу из репертуара Первой студии (дочь судовладельца Клементина в «Гибели "Надежды"», Мей в «Сверчке на печи», Агда и камеристка в «Эрике XIV», Бьянка в «Укрощении строптивой», одна из девушек в «Герое», слободская девушка Саша в «Расточителе»), так и в премьерах (барышня на балу в «Петербурге», Варенька в спектакле «В 1825 году»). В обращениях Вахтангова к его студийцам в 1918 г. имя К. связуется с элементами, которые руководитель находил в известной мере угрожающими правилам и духу дела; подробности, впрочем, ускользают, как ускользают мотивы, по которым К. в 1927 г. покинула МХАТ 2-й вместе с группой Дикого. Как и они, она в тот же год вступила в Театр революции, но здесь ее актерская жизнь не сложилась, и в 1931 г. К. окончательно перешла на работу в кино, удачно использовавшему ее красоту и женскую привлекательность (снималась с 1924 г., участвовала в фильме «Аэлита»).

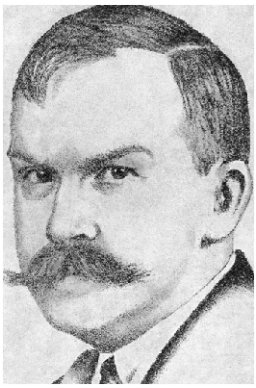


Куинджи В.Е.

Умерла в Ленинградском доме ветеранов сцены, где поселилась с января 1952 г. вместе со своим мужем художником М.В.Либаковым.

К.Р.

Борис Михайлович КУСТОДИЕВ (23.02.1878, Астрахань – 26.05.1927, Ленинград) – художник. Образование получил в Петербургской Академии художеств. Его живописные полотна отличались лаконизмом и обобщенностью образа, праздничностью колорита, стилизацией – поэтической и юмористической – старорусского быта. К работе в театре был привлечен в 1911 г. В Художественном театре создал декорации «Смерти Пазухина» Салтыкова-Щедрина (1914) и написал чудесные пейзажи провинциального города в «Осенних скрипках» Сургучева (1915). Было выполнено несколько эскизов к «Волкам и овцам», но МХТ не завершил этой работы. После 1917 г. К. работал по преимуществу в театрах Ленинграда



Кустодиев Б.М.

(спектакли по пьесам Островского, Гоголя, А.К.Толстого). Приглашение его в МХАТ 2-й произошло при «форс мажоре»: для спектакля «Блоха» по Лескову работал Н.П.Крымов, прекрасный пейзажист и знаток русской провинции; как вспоминает Дикий, в его эскизах «предстала во вдохновенном изображении реальная уездная среднерусская Тула: серое беспросветное небо, редкие тучки, покосившиеся избы с соломенными крышами, голые деревья, на одном из них – одинокая, тоскующая ворона. Это хватало за душу, но было весьма далеко от того, чего я доискивался в спектакле. То ли мы плохо сговорились, то ли он меня не понял, то ли не понял пьесы...» (Дикий, с. 70). 22 ноября 1924 г. Замятин обратился к К., прося выручить: «Единственный художник, который может дать в пьесе то, что нужно, – это Вы... Работа – срочная: для эскизов недели три». К. откликнулся без промедления; 28 ноября известил: «Пьесу прочел и вчерне эскизы сделал. Пьеса очень занимательная...» В письме – наброски и дворца, и Тулы, и Англии. Вот из другого письма, которое вдвоем писали К. и Замятин: «1 акт. Писаный задник: море, небо, пароходы, солнце. Остальное – пратикабли. Б.М. очень рекомендует поставить будку с колоколом: в будке сидит почетный будошник-генерал... Мелкоскоп лежит на полу (или почти на полу); смотрят с просцениума – тогда публике очень хорошо будет виден экран с блохой. Трон предполагается сделать очень маленький, вроде детского стульчика. Так что когда царь сидит, коленки у него поднимаются вверх.. » Дикий отвечал на полученное телеграммой: «Эскизы декораций приняты большим восторгом»; о том же писал в письме: «Дорогой Борис Михайлович! Очень Вы нас порадовали Вашей прекрасной работой... Ваша работа – как раз то, чего мы искали». Принимали ли спектакль радостно и всецело, оспаривали ли его замысел и краски (как оспаривал их Марков), – то и другое равно относилось к режиссуре и к сценографии.

«Блохе» и участию в ней художника посвящена стилизованная книжица с текстом Замятина, в оформлении самого К. Она вышла в свет уже после его кончины.

К. приезжал к выпуску «Блохи» и за несколько дней до ее премьеры видел «Гамлета». Вот из его письма: «Чехов – Гамлет меня совершенно потряс своей гениальной силой и темпераментом... Ни одного понижения или ослабления этого чувства». Как

некоторое дополнение, обращаясь к проблеме «Блоха» – «Гамлет», Дикий – Чехов, текст этого письма стоит иметь в виду.

И.Соловьева

Мария Александровна КУТУЗОВА (Смирнова, (1900-1983) – актриса. Имя этой молодой сотрудницы МХАТ 2-го обозначено в программках скромно: одна из дам («Петербург»), соседка («В 1825 году»), в хоре Эриний («Орестея»). Ушла с группой «оппозиционеров», с 1 сентября 1927 г. вместе с ними вступила в Театр революции. К. была введена в текущий репертуар («Воздушный пирог» и «Конец Криворыльска» Б.Ромашова), в очередь с Пыжовой играла Ксению Треверн в «Человеке с портфелем» А.Файко. а также Веронику в «Инге» А.Глебова, Ольгу в пьесе З.Чалой «Гора». Исследователь Театра им. Маяковского (б. Театра революции) В.Я.Дубровский пишет: «У актрисы была хорошая перспектива, но в 1930 г., после ухода из театра А.Дикого, театр покинули некоторые его прежние сотоварищи, в том числе и М.Кутузова». Не удалось проследить, что сталось потом с этой – как можно понять – порывистой и способной на преданность актрисой. Есть сведения, что в сезоне 1933/34 г. играла у Завадского.



Кутузова М.А.

К.Р.

Иван Иванович ЛАГУТИН (май 1887, Таганрог – 21.07.1952) – актер. З.а. РСФСР (1949). Учился в Петербургской консерватории, затем на Курсах драмы А.И.Адашева. Какое-то время работал в провинциальных театрах. В Москве стал заметен в спектаклях В.Г.Сахновского (Театр им. Комиссаржевской). В «Скверном анекдоте» Л. имел партнером И.В.Ильинского – генерала Пралинского; критика оценивала их таланты наравне, при том что работу Л. находили более завершенной и более близкой автору. «Лагутин играет Пселдонимова – чиновника, счастье которого так неожиданно разрушено появлением экзальтированного генерала, – с большой четкостью. В его спокойном и тонком образе есть печать Петербурга, казенных домов, проспектов и белых ночей. Это очень тонко и чисто, что делает Лагутин: в его образе играет, сквозит какое-то затаенное безумие, что так связывает его с Достоевским «Скверного анекдота» («Зрелища», 1923, № 61, с. 14). Л. был занят и в другом спектакле Теат-



Лагутин И.И.

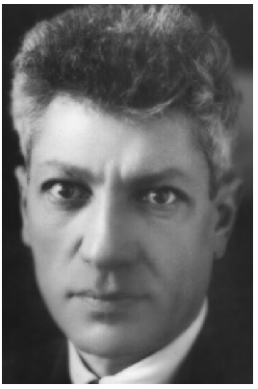
ра им. Комиссаржевской – в «Отжитом времени» по первым двум частям трилогии Сухово-Кобылина; Князя здесь он – по оценке того же следившего за актером критика – играл «совсем хорошо» («Правда», 1924, 30 декабря). Летом 1924 г. Л. играл в спектаклях Вольного театра – Интеллигента в «Квалификации» Н.Эрдмана, Шерлока Холмса в детективе Н.Тимошенко «K.R.Z.W.T.», секретаря суда в «Немой жене» Анатоля Франса.

В МХАТ 2-й Л. вступил с начала сезона 1925/26 г. Насколько серьезно этот актер был здесь воспринят, можно судить по тому, что в марте 1926 г. его наметили дублером Чехова – Мальволио. Среди работ Л. в новом для него театре – вводы в «Гибель "Надежды"» (бухгалтер Капс), Чтец в «Сверчке на печи», Могильщик в «Гамлете», юродивый Алеша Босой в «Расточителе». Л. был занят в большинстве значимых премьер МХАТ 2-го: Сановник в «Петербурге», Веселый посетитель в «Евграфе, искателе приключений», Иван Сидоров в «Деле», Василий Шуйский в «Смерти Иоанна Грозного», профессор Коннов в «Фроле Севастьянове», падрон Тони в «Бабах» (в дневнике Смышляева, спектаклем недовольного, оговорено: «Очень хорошо играет Лагутин»), рабочий Петр Петрович в «Чудаке», мужичок Антон Воробей в «Петре I», шпик Собакевич в «Генеральной репетиции», правитель канцелярии в «Тени освободителя», Человек с пледом, член революционной организации (так был обозначен персонаж, присочиненный авторами инсценировки «Униженных и оскорбленных»), Генрих, безработный вальцовщик, ставший уличным музыкантом, в «Суде», Шут в новой редакции «Смерти Грозного», ревнивый муж в «Испанском священнике» (как помнилось участнице спектакля, «дружный смех зала сопровождал выходы Лагутина – Бартолуса, самонадеянного, чванливого, но пребывающего в вечном страхе быть обманутым своей прекрасной пленницей Амарантой»). Играл Л. и в последней постановке театра (Повар в «Начале жизни»). Работам Л. была присуща ясность изобретательного абриса, цепкость разнообразной характерности; он смело выходил на контакт с ролями антипатичными, был тут мастером (шпик Собакевич предварил чреду киноработ Лагутина в этом «амплуа» – незабываем его персонаж в фильме «Ленин в Октябре», подсказывающий, как душить: «За яблочко...»).

При ликвидации МХАТ 2-го Л. распоряжением УГАТ от 26 марта

1936 г. был направлен в Малый театр; оставался тут до конца жизни. Среди сыгранных здесь ролей – купец Абдулин в «Ревизоре», Дунькин муж в «Варварах» и др.

И.С.



Левин М.З.

Моисей Зеликович ЛЕВИН (18.02.1896, по другим данным – 1895, Вильно – 19.07.1946, Ленинград) – художник театра и кино, кинорежиссер, теоретик сценографии. Законченного художественного образования не имел. Однако полученные им в юности профессиональные знания и навыки отличались глубиной и разнообразием. С детства помогал отцу – ремесленнику-кустарю, книжному переплетчику. Позже по его настоянию обучался в Палестине в Школе прикладных искусств, где работал с металлом, деревом, камнем (с марта по октябрь 1911 г.). Вернувшись в Вильно, занимался в Вечерних классах рисования при ремесленном училище, затем в Художественном училище, которое закончил в 1915 г. С 1915 по 1922 г. Л. – военнообязанный. Участвует в боях Первой мировой, служит в Красной Армии. С января 1918 г. – в Петрограде, предположительно, посещает Курсы мастерства сценических постановок Вс.Мейерхольда, где занимается Е.П.Якунина, будущая театральная художница и жена Л. (до 1926 г.). Служит на эвакопункте Петроградского и Западного фронтов. Наезжая в Петроград, учится в Свободных художественных мастерских у Н.Альтмана (19191920). Первые спектакли оформляет в 1920-1922 гг., работая в Художественных мастерских Политуправления РККА, обслуживающих красноармейские части Западного фронта. В 1922 г. приходит в Лиговский театр, созданный сотрудниками и учениками В.Э.Мейерхольда В.Н.Соловьевым, А.Л.Грипичем, К.К.Тверским, К.Н.Державиным. В том же году становится главным художником Театра новой драмы, возникшего на базе Лиговского. Два спектакля 1923 г. – «Смерть Тарелкина» А.В.Сухово- Кобылина и «Падение Елены Лей» А.И.Пиотровского в постановке А.Л.Грипича – предъявили городу художника, исповедующего экспрессионизм и конструктивизм, от которого Л. после «Падения Елены Лей» отказался. Стерильность конструктивизма, приверженность чистой фактуре, отказ от живописности и цвета оказались чужды темпераменту и гротесковой природе его таланта. Л. легко освоил принципы и методы ху-

дожественного направления, формальная и инженерная составляющая его работ всегда была на высоте. Он возвращался к конструктивистскому методу, когда требовал материал (юбилейные спектакли 1927 г. в Малом оперном и БДТ, некоторые постановки Красного театра и ТЮЗа). За первые пять лет работы в театре, с 1922 по 1927 г., Л. оформил 23 спектакля в 17-ти театрах, работая практически со всей ленинградской режиссурой. На Международной выставке художественно-декоративных искусств в Париже получил серебряную медаль за макет к тюзовскому спектаклю «Проделки Скапена» (1925).

Л. экспериментировал в многочисленных театрах, не перешагнувших рубежа 30-х гг. (в Исследовательской сценической мастерской С.Э.Радлова, Красном театре, Драматическом театре Госнардома и др.). Работал в коллективах, тяготеющих к коммерческим формам («Комедия»), и в академических театрах (Ленинградская акдрама; «Смерть Пазухина» Салтыкова-Щедрина, 1924), одновременно испытывая на себе влияние этого театра, выразившееся в нарастании декоративного и живописного элементов в декорациях к «Пушкину и Дантесу» В.Каменского и «Бархату и лохмотьям» Э.Штуккена – А.В.Луначарского (1926 и 1927). Универсализм творческой личности Л., присущая ему музыкальность, делают логичным приход в музыкальный театр. Л. оформляет «Воццека» А.Берга и «Бориса Годунова» М.П.Мусоргского в Академическом театре оперы и балета (1927; последняя работа не осуществлена); «Сорочинскую ярмарку», «Камаринского мужика», «Периколу» в Малом оперном (1931, 1933); балеты «Раймонду» и «Баядерку» в Киеве и Харькове (1926). В 1924-1925 гг. он сотрудничает с кукольным театром марионеток, совместно с Е.П.Якуниной выпуская ряд спектаклей. В конце 20-х увлекается идеей массового индустриального театра, выступает в печати на эту тему.

В 1923 г. делает свой первый фильм («Торговый дом «Антанта и Ко»), иллюстрирует книгу («Падение Елены Лей»), следом вторую («Смерть командарма»). Оба издания содержали пьесы А.И.Пиотровского, написанные в эстетике экспрессионизма. В театре он деструктурирует реальность, заново воссоздавая ее в художественных формах. Атмосфера времени находит воплощение в экспрессионистических ритмах построений, в неожиданных ракурсах, смещенных плоскостях – будто мир распадается на глазах, – в динамичности рисунка, в определенности цвета. Цвет становится строительным элементом. В ранних эскизах Л. берет нужную ему краску и сплошь покрывает лист, поражая режиссера К.К.Тверского «громадной изобретательностью конструктора, использующего простейшие элементы для создания разнообразных, повторяющихся и в конце концов даже слож-

ных композиций». Другой режиссер, А.Л.Грипич, считает Л. «мастером плоскостей», утверждает, что он сделал их одним из главных средств выразительности. Часто встречаемый у художника композиционный прием – разрушение, деструкция привычного пространства и воссоздание, конструирование из его элементов новой не бытовой среды, сочетание экстерьера и интерьера, их совмещение.

Л. вырос в Вильно, через который проходила черта оседлости, с детства окруженный предметами еврейского прикладного искусства. Двухмерный орнамент научил его законам пластики, художественности и логичности пропорций. Прикладной, ремесленный характер еврейской культуры подготовил Л. к профессии театрального художника, а национальный менталитет сделал восприимчивым к экспрессионистическим и авангардным формам, характерным для искусства начала XX века. Формально его оснастили «левые школы». Одновременное применение прямой и обратной перспективы, использование последней – в равной мере характерно для искусства XX века и для еврейской изобразительной традиции, как одной из разновидностей народной примитивной культуры. Л. активно пользуется ими в работах, осуществленных на сцене МХАТ 2-го, в «Закате» И.Бабеля (1928) и «Земле и небе» П. и Л.Тур (1932).

Первой московской работой Л. был «Ирод и Мариамна» по пьесе Ф.Геббеля в «Габиме» (1924). Режиссерами значились Г.Л.Рошаль, Л.М.Леонидов и Н.Л.Цемах, из-за разногласий в руководстве театра, пьеса была снята с репертуара, спектакль не состоялся. Видимо, тогда же состоялось знакомство Л. с режиссером Б.М.Сушкевичем, выпускавшим там же «Голем» по пьесе Г.Лейвика. В 1927-м Сушке- вич пригласил художника на «Закат» И.Бабеля. Судя по отзывам прессы, между режиссерским замыслом и сценическим воплощением было несоответствие.

Постановщик стремился совместить бытовое и романтическое (что само по себе трудно), а Л. и А.И.Чебан (Мендель Крик) – к наполнению спектакля трагическим содержанием, порой метафизического свойства. После идеологических проработок и внутритеатральных конфликтов театр находился под прицелом. Пьесу упрекали в незавершенности, спектакль в несвоевременности и отсутствии положительного начала. В Менделе видели то короля Лира с Молдаванки, то сыгранного Чебаном Ивана Грозного. Бесспорными удачами были признаны лишь игра С.Г.Бирман в роли Двойры, Е.И.Корнаковой в роли Маруси, да работа художника. «Оформление спектакля дано в условно-реальных тонах, но не натуралистических» («Современный театр», 1928, № 8, с. 174). «Левин с исключительной остротой нащупал профиль и ритм нужного

реализма. Реализма динамического... не пассивного изображения, а социально-активного...» (Э.Бескин. – НЗ, 1928, № 10, с. 8-10), «создал ... оформление, передающее ... атмосферу мещанства» (Березарк, с. 90), «дающего как бы сгусток быта» (ВМ, 1928, 28 февраля). «Декорации М.Левина удачны в комнатах Криков. Лиловый цвет стен, нависшие потолки, мебель, типичная в своем рыночном безвкусии» («Огонек», 1928, № 12). «Действительно хороши только оригинальные декорации-установки. На них заметно влияние Марка Шагала, но они, во всяком случае, вполне соответствуют бабелевскому стилю» (Н.Осинский. – «Известия», 1928, 1 марта). Диссонансом звучал отзыв ленинградского критика А.А.Гвоздева: «Художник Левин, известный Ленинграду больше, чем Москве, всецело подчинился на этот раз замыслам нового для него театра и дал тихий и осторожный аккомпанемент в интересном оформлении, цельность которого нарушается лишь однажды каким-то случайным введением вращающейся сцены». И добавлял: «Но основное намерение – дать насыщенное глухими тяжелыми тонами воплощение мещанского быта – удалось вполне» (ЖИ, 1928, № 11, с. 10). Из восьми картин пьесы театр пожертвовал одной – синагогой. По общему мнению, самыми удачными были картины в доме Криков, где Левин предложил излюбленный им деформированный павильон и использовал низко нависающий потолок из тяжелых балок. Сцены подавались «крупным планом», словно выезжая к зрителю на отсутствующих сценических фурках. Головы касались потолка, пространство расплющивало, размазывало персонажей, комната извозопромышленника Менделя Крика воспринималась то гробом, то конюшней. Глубина пространства акцентировалась длинным столом, устремленным внутрь к низким дверным проемами внутри, занавешенным шторками. Ближе к авансцене комната словно бы «разламывалась», граница слома обозначалась массивным выступом стены, подчеркивалась высоким напольным зеркалом, расположенным слева в широкой части сценического пространства. Композиционная точка схода оказывалась в зрительном зале. Л. совмещал прямую и обратную перспективы. Плоскости боковых стен словно бы устремлялись в стороны друг от друга, казалось, они принадлежат разным пространствам и мирам, подобно отцу и детям Криков. Немногие строго отобранные художником предметы быта (канапе с оборванной бахромой, этажерка с цветочным горшком, разномастные настенные бра, стол со стульями, высокие спинки которых деревянной резьбой напоминали убранство синагоги) отличались точностью бытовых характеристик, эмоциональной выразительностью; костюмы обитателей Молдаванки (евреев, украинцев, русских; бедных

и богатых; раввинов и кучеров, синагогальных служек и деловых подрядчиков, официантов и трактирных флейтистов, извозопромышленников и налетчиков, кузнецов и гусаров, торговок и проституток) сочетали гротеск и лиризм. Л. неизменно относился с симпатией к своим персонажам. Разногласия с театром возникли в трактовке гримов. Сушкевич, по словам его ассистента, боялся, что «гримы – по характеру и зерну – верные», но «если их делать точно по эскизам, будут звучать карикатурой и резким гротеском», просил «смягчить и затушевать». Судя по фотографиям, склонить художника к компромиссу не удалось. Сдержанный и молчаливый, Л. отличался в работе редкой принципиальностью и жесткостью, позволившей позже В.В.Шверубовичу, зав. постановочной частью МХАТа, сравнить его с древнееврейским воином-маккавеем. Персонажи «Заката» скульптурно вылеплены. Прорисованы тени, изгибы бровей, подчеркнуты ноздри, переносица. Левинские гримы напоминают альтмановский «Гадибук» законченностью и совершенством художественных образов.

Художник диктует содержание образа, внешнюю характеристику и даже пластику персонажей. Богатая фактура литературного языка Бабеля получает равное ей по накалу и художественной выразительности воплощение. Художник кино Е.Е.Еней говорил о близости Левина М.Шагалу. Я бы уточнила: и С.Рыбаку, и И.М.Чайкову, и Н.И.Альтману, и И.М.Рабиновичу, и Р.Р.Фальку.

Второй работой Л. в МХАТ 2-м стала «Земля и небо» бр. Тур в постановке И.Н.Берсенева (1932). Место действия – астрономическая обсерватория. Содержание – перерождение старого дореволюционного профессора и формирование новых советских научных кадров, в пьесе есть вредители и энтузиасты, много остроумных реплик и столько же несуразностей. Л. предложил решение, напоминающее его классическую работу того же года – «Джой-стрит» («Улицу Радости») Н.Зархи в БДТ. Сходство – в планировке, в использовании обратной перспективы. Те же, словно бы падающие наружу стены-плоскости. Только вместо глухого английского двора-колодца, с бурыми кирпичными стенами, бегущими по ним лестницами и хаотично разбросанными редкими окошками – прозрачные стены обсерватории, оконные переплеты, игра образующих их вертикалей и горизонталей. Вертикалям оконных переплетов аккомпанируют длинные и тонкие стволы направленных в небо трех телескопов. Одно и тоже пространство показано в пору гражданской войны и спустя 13 лет. В первом случае в глаза бросаются бюсты Коперника и Галилея, латинские надписи на стенах, небольшое количество мебели красного дерева, лесенки с фигурными балясинами, украшенными шара-

ми, во втором – графики, приборы, станки, приметы нового быта. Вторжение новых людей в старую жизнь дано через костюм. Профессорские двубортные пальто с каракулевыми воротниками и меховыми шапками в форме пирожков вытесняются солдатскими шинелями и ватниками, ушанками и рваными платками, офицерскими планшетками и патронными лентами, наконец, портянками, повешенными будущим советским ученым, а тогда раненым комвзвода Никитой Ершовым для просушки на телескоп. Специалисты упрекали Л. в малых размерах «рефрактора», знакомого тем, кто бывал в Пулковской обсерватории. Ю.Юзовский, напротив, увидел в декорации Л. не иллюстрацию астрономической лаборатории, а «замысел художника»: «какой-то средневековый фаустовский дух», «оторванность» от «земли». Конструкцию, для которой можно было бы написать... самостоятельную пьесу» (ЛГ, 1932, 29 ноября). Благодаря новаторской работе Л. со светом, небо стало действующим лицом спектакля. Примитивное вульгарно-социологическое содержание пьесы художник переносил в метафизическое пространство. Декорации 2- го акта «Кабинет директора завода» и 4-го «Заводской цех» демонстрировали возможности трансформации декорации и ее урбанистическую красоту. А также способность художника с помощью одной и той же стены, разбитой на ячейки, создавать различные места действия. Светом Л. делает стену почти прозрачной, кабинет директора словно бы вплывает в завод, становится его частью, таким образом подчеркивается демократизм нового руководства и общий энтузиазм. Когда в картине «Цех» сверху подвешивается пешеходный мостик, пространство разделяется на три отсека. В центральном – станок, в правом – знакомая уже по «кабинету директора» стена. В ней теперь акцентируются проемы, в них высвечиваются работницы, по мелкой моторике движений которых мы догадываемся, что идет высокоточная сборка деталей телескопа. В левом свободном отсеке – двое рабочих на лестнице. Идет наладка станка, от него тянется лента эскалатора. Прессы, колеса, приводы – персонажи урбанистической композиции Л., в которой главенствует ритм. Но сухости и жесткости нет. В прессе писали: художнику, «просто и благородно оформившему сценическую площадку», удалось избежать «безобразной квазиконструктивности, которой... грешат работы наших художников» (С.Цимбал. – РиТ, 1932, № 32/33, с. 14-15). Говорили и о монументализме решения.

Оформление «Земли и неба» стало последней работой Л. во МХАТ 2-м.

С 1928 по 1934 г. Л. много работает в Москве: четыре постановки в Малом театре, две – в Московском мюзик-холле, по одной – во МХАТе и Театре им. ВЦСПС.

С 1925 г. Л. сотрудничал с Большим драматическим театром, главным художником которого стал в 1932 г. Вместе с главным режиссером театра К.К.Тверским и другими постановщиками он строит новый советский репертуар. Решения Л. «Авангарда» В.Катаева, «Города ветров» В.Киршона, «Джой-стрит» Н.Зархи, «Трех толстяков» Ю.Олеши вошли в золотой фонд отечественной сценографии. Процесс был прерван в 1936-м арестом К.К.Тверского. Л. ушел из БДТ, связав себя окончательно с кинематографом. С 1923 по 1946 г. он создал, как художник 12 фильмов, в четырех из которых выступил как режиссер («Подруги», «Путешествие в Арзрум», «Амангельды», «Райхан»). В трагическом 1937 г. уехал по командировке «Ленфильма» в Алма-Ату. Возможно, так спасся. Л. становится одним из создателей казахского национального кинематографа. Живет и работает там вплоть до 1940 г. Удостаивается званий заслуженного деятеля и народного художника Каз. ССР (1938 и 1944).

Л. обладал качествами лидера и организатора. В ответственные моменты жизни ленинградских театров он избирался директором Театра Новой драмы (весна – осень 1923 г.), становился одним из руководителей Красного театра (1925), заведующим художественно-постановочной частью театра «Комедия» (1925-1926); был председателем бюро секции театральных художников ЛССХ (1937-1941 и 1944 – до смерти), председателем Союза художников Казахской ССР (1942-1944). Ему принадлежит ряд статей, посвященных работе художника в театре и кино.

Творческий метод Л., сформированный в 20-е гг., предполагал осмысленность пластики и остроту формы. Позже, в 1935-м, он даст ему наименование – «изобразительная режиссура». Понятие это станет термином, вобравшим в себя все основополагающие черты сценографии 20 – первой половины 30-х гг. Режиссерская составляющая профессии сделает приход художников в режиссуру характерной чертой времени. Свидетельство тому судьба С.М.Эйзенштейна и Г.М.Козинцева, С.И.Юткевича и И.Ю.Шлепянова, Н.П.Акимова и М.З.Левина.

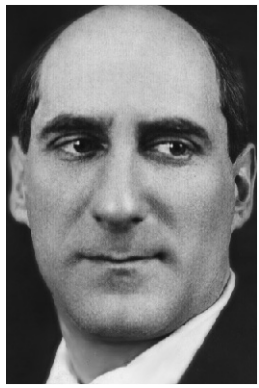
Л. – участник многочисленных выставок, в том числе международных: Парижской выставки 1925 г., Выставки театрально-декорационного искусства в США в 1934-м. Сегодня он практически забыт. Смерть от туберкулеза в возрасте пятидесяти лет прервала театральную и кинематографическую деятельность. Оба запланированных в Малом оперном театре спектакля («Евгений Онегин» и «Отелло») остались не осуществленными. Немногочисленные эскизы декораций и многочисленные костюмы легли навечно на полки театральных музеев.

Л.С.Овэс

Михаил Вадимович ЛИБАКОВ (15.10.1889. Витебск – 25.03.1953, Ленинград) – актер, театральный художник. В Первой студии МХТ с ее создания, в труппе МХАТ 2-го с его открытия по сентябрь 1929 г. Как актер Л. ни в студийных спектаклях, ни в позднейших работах МХАТ 2-го не выделялся, хотя участвовал во многих спектаклях: в «Гибели “Надежды”» выходил то 1-м, то 2-м стражником, в «12-й ночи» – одним из придворных герцога, в «Балладине» – кардиналом, в «Лире» – 1-м джентльменом из свиты короля. Он играл также Лорда в «Укрощении строптивой» (по режиссерскому замыслу Смышляева Лорд, дурачащий Сляя, сам играет в затеянном для Сляя представлении о строптивой). В репертуаре МХАТ 2-го Л. был занят в «Гамлете» (2-й актер), в «Короле квадратной республики» (Ментор); играл полковника Булгакова («В 1825 году»), Нотариуса («Взятие Бастилии»), Шереметева («Смерть Иоанна Грозного»), старшину Клуба безобразных («Человек, который смеется») и пр.

Более существенной была работа Л. как художника.

В Первой студии долго утверждалось авторство как бы растворенное, оформление первых спектаклей создавали сообща, пользуясь профессиональной помощью И.Я.Гремиславского (именем Гремиславского и подписана первая афиша «Гибели “Надежды”», афиша 1916 г. – именем П.Г.Узунова, с 1920 г. стоят имена Л. и Узунова). Один или вместе с Узуновым Л. обозначен как художник в афишах «Праздника мира», «Сверчка на печи», «Калик перехожих», «Потопа». Вахтангов работает с ним, ставя «Росмерсхольма» Ибсена. При первом переносе «12-й ночи» с комнатной сцены на большую труд нового оформления поручается также ему. Как художника, знающего желания своего театра, его зовут на помощь приглашавшимся со стороны мастерам, когда те в затруднениях: Л. выполняет декорации для «Архангела Михаила» по эскизам В.М.Ходасевич, пробует выручать карикатуриста А.А.Радакова, у которого не ладится «Герой».



Либаков М.В.

Чехов предпочел эскизы Л. к «Гамлету» намерениям И.М.Рабиновича, уже прославленного «Карменситой» и «Лизистратой» и сильно втянувшегося в шекспировские занятия МХАТ 2-го. Эскизы Л. казались ближе общему замыслу. Они материализовали столкновение мрака и света (постоянный мотив витражей, цветовое преломление света), выносили

трагедию в незамкнутое темное пространство.

Готовя «Петербург», Чехов еще раз оказал предпочтение близким ему людям. Вообще-то и С.В.Чехонин тоже был связан с МХАТ 2-м: он только что сделал прекрасное юбилейное издание, театру посвященное, с ним готовились поставить спектакль, посвященный декабристам, и тем не менее Чехов, работая над «Петербургом», в начале января 1925 г. отказался от чехонинских эскизов в пользу Л. и Б.А.Матрунина.

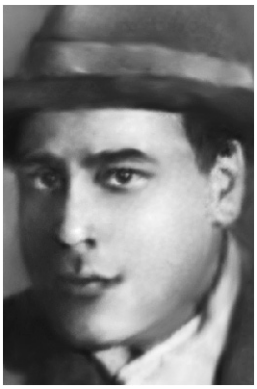
В пору утверждавшихся на сцене динамических конструкций Л. был верен вещественности и живописности. В «Петербурге» он цепко брал «бутафорию» модерна, но более всего был занят установкой света, игрой движущихся силуэтов сквозь сумрачные прозрачные вуали, добивался туманящихся перспектив тревожного города.

Последней работой Л.-художника в МХАТ 2-м стала «Хижина дяди Тома». 31 января 1928 г. было утверждено распределение работ в пьесе по Сервантесу, оформление поручалось Л. Художник успел предложить наброски декораций и «два маленьких рисуночка Кихота». Рисуночки очень понравились Чехову: «Ноги и руки там – без мускулов. Кихот не умеет ходить: он или прыгает, почти летает, или спотыкается и падает» (МЧ, т. 2, с. 100-101). Л. предлагал: «Декорации «Кихота» должны быть остры, экономны...» Но, как известно, работа не состоялась.

Когда после сезона 1928/29 г. Л. расставался с МХАТ 2-м, Чехов горячо поддерживал намерения «выписать» художника за рубеж (см. письма к Жилинскому, июль – сентябрь 1929 г.). Но Л. из СССР не выехал. В 1930 г. он работал в Московском театре оперетты; в 1934 г. оформлял (вместе с Матруниным) пьесу Ромашова «Бойцы» в Малом театре. В автобиографии, написанной им в Ленинградском доме ветеранов сцены, Л. перечисляет города, где работал как театральный художник: Ялта, Одесса, Херсон, Киев.

И.С.

Константин Абрамович ЛИПСКЕРОВ (25.01.1889, Москва – 28.10.1954, там же) – поэт, драматург, переводчик. Учился живописи в мастерской К.Ф.Юона. С 1910 г. выступает со стихами («Песок и розы»; «Золотая ладонь»; сборник формально строгих сонетов «День шестой»; «Туркестанские стихи»). Подражания восточной, библейской, античной поэзии равно пронизаны мотивами быстротечности жизни, которую должно возлюбить тем больше, что она преходяща. Л. также автор поэмы «Двойник», которую он читал в 1917 г. в кругу московской богемы; «московской поэмы» «Другой» (М., 1922), драматической поэмы в 1 д. «Морская горошина». Входил в литературную группу «Лирический круг». В альманахе «Северные дни» (1922) пе-



Липскеров К.А.

чатался рядом с Надеждой Павлович, которая станет важным лицом в окружении МХАТ 2-го. На стихи Л. откликались как критики В.Брюсов, В.Ходасевич и др. Принадлежностью к кругу, флюидами круга этот литератор определялся сполна, у него была органика даровитого эпигона (так усваивал он, например, лексику и настрой раннего Мандельштама: «Прозрачны краски призрачного света...»; «Какая легкая случайность // И я, и небо, и земля»). Особо значимы в судьбе Л. были отношения с Мариной Цветаевой.

В 1922-1923 гг. Л. написал пьесу на сюжет новеллы Мериме «Кармен». Тем временем Немирович-Данченко, задумав постановку оперы Бизе в Музыкальной студии МХАТ, столкнулся с проблемой текста. Либретто Мельяка и Галеви его никак не устраивало, но и пьеса Л. в том виде, в каком он с ней познакомился, ему не могла пригодиться. Н.-Д. писал автору: «... она настолько произведение драматического театра, что не нуждается в музыке Бизе и служить текстом для Бизе не пожелает». Некоторое время спустя пьеса была поставлена в драматическом театре в Тифлисе (1927), но до того Н.-Д. сделал автору предложение: «...не согласитесь ли Вы написать нам текст для оперы «Кармен», очень подробно разрабатывая мизансцену со мной» (НД-4, т. 3, с. 34). Л. согласился; итогом стал спектакль Музыкальной студии МХАТ (премьера 4 июня 1924 г.). Сотрудничество имело продолжение: Л. получил заказ на новый текст оперы Де Фалья «La vida breve» (шла под названием «Девушка из предместья», премьера 9 ноября 1928 г.). Месяц спустя была сыграна пьеса Л. «Митькино царство» – первая постановка, осуществленная в МХАТ 2-м после отъезда М.А.Чехова.

И драматург, и режиссеры перед премьерой давали интервью. С.Г.Бирман подчеркивала оптимизм, грубый юмор, земляное начало готовящегося представления. Л. аттестовал «Митькино царство» несколько иначе: «Я назвал эту пьесу широким именем комедии, хотя в ней есть и элементы фарса и трагедии. Меня всегда привлекала тема самозванства, тема двойника, время от времени появляющаяся в нашей литературе (Гоголь, Достоевский). На эту тему, между прочим, написана моя московская поэма «Другой» (НЗ, 1928, № 40). На какое-то время драматургу «показалось очевидным, что загадочный лже-Димитрий I был вовсе не самозванцем, а подлинным сыном Ивана

Грозного». По словам Л., комедия сложилась после погружения в материалы: «Чем больше я погружался в них, тем яснее становилась для меня недостоверность всех исторических документов». За всеми виделась предвзятость, желание подыграть чьим-то интересам. Фальшивящим документам Л. захотел противопоставить свободу фантазии на историческую тему, выдумал авантюру простака-хлопца, влюбившегося в панну и объявленного царевичем.

Самооценка Л., его понимание им сделанного, при знакомстве с пьесой кажутся завышенными. Впрочем, отклики на премьеру МХАТ 2-го были в основном положительные. В «Комсомольской правде» от 16 декабря 1928 г. О.Л. (Литовский) озаглавил свою рецензию «МХТ II на новом пути». «Идеологическое легкомыслие автора, – писал критик – искупается действительно бодрым, радостным зрелищем». В.С.Смышляев (сопостановщик Бирман) поставил комедию и в Одессе.

«Митькино царство» осталось неизданным. Дальнейшие связи театра с драматургом имели скорее рабочий, нежели творческий характер. Известно, что Л. посвящал режиссеров в планы своей «новой исторической пьесы» (можно предположить, что в центре ее должен был оказаться Николай I, – см. Смышляев, с. 217). Есть соглашение от 28 марта 1929 г. – дирекция МХАТ 2-го обязывается выплачивать Липскерову за текст интермедий и стихов в комедиях Гольдони, объединенных в спектакле под названием «Бабы», полтора процента со сбора с каждого представления (РГАЛИ, 1737.1.246, л. 7).

И.С.

Михаил Леонидович ЛОЗИНСКИЙ (08.07.1886, СПб – 01.02.1955, Ленинград – поэт, переводчик, литературовед. Окончил филологический факультет Петербургского университета. Дебютировал в 1912 г. (стихи, статьи). Был близок группе акмеистов. По инициативе Горького был привлечен к работе в издательстве «Всемирная литература», Л. стал одним из основателей советской школы художественного перевода (за перевод «Божественной комедии» Данте Л. получил Сталинскую премию, 1946). Он дал русской сцене в 30-е гг. тексты стихотворной европейской драмы – Шекспира, Мольера, Корнеля, Лопе де Вега, Тирсо де Молина, Аларкона, Гоцци, Шеридана и др. Строгая верность подлиннику, его ритмам, его фонетике у Л. не иссушала поэтического текста, он знал тайны театральности разных авторов.

С МХАТ 2-м Л. сошелся, помогая в работе над «Двенадцатой ночью» (1933), соединяя варианты старых переводов и щедро отдавая фрагменты собственного, еще не изданного. После этой работы он передал актерам незнакомую русскому театру пьесу Дж.Флетчера «Испанский священ-



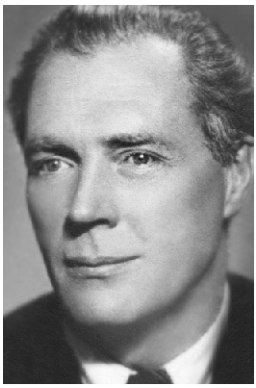
Лозинский М.Л.

ник» (право на первую постановку его перевода через Всероскомдрам закреплял договор от 5 февраля 1933 г.). Вместе с режиссером Л. сделал сценическую редакцию пьесы, оставался консультантом театральной работы. Гиацинтова напишет: «Испанский священник» еще раз убедил меня, как важно, если переводчик – настоящий поэт, к тому же чувствующий дух эпохи, природу театра, возможности сцены и актерской игры лучше, тоньше, чем некоторые профессиональные авторы современных пьес». В письме к актрисе Л. дал восторженное и при этом точное описание ее Амаранты (см. Гиацинтова, с. 224, 331).

Союз Л. с МХАТ 2-м предполагал продолжение: в портфеле литчасти ко времени ликвидации театра лежал договор на перевод «Собаки садовника» Лопе де Вега (см. РГАЛИ, 1990.1.53, л. 150). Л. также перевел для Гиацинтовой «Валенсианскую вдову» (Леонарду из этой комедии Лопе де Вега она сыграет в Театре им. Ленинского комсомола, 1940). Дружба с Л. поддерживалась перепиской, длившейся годами, не прерываясь и во время войны. Человек острого ума, мгновенно и метко реагирующий на впечатления, натура изысканная (как определяет его Гиацинтова), Л. и его жена были людьми той среды, которой держится и без которой вянет артистическая культура.

И.С.

Михаил Михайлович МАЙОРОВ (05.11.1906, Тула – 23.02.1993) – актер. Н.а. РСФСР (1962). Окончив в 1930 г. Цететис, в том же году с 1 сентября вступил в МХАТ 2-й кандидатом в труппу. М. вспоминал: «Я попал в МХАТ 2-й, где оказался среди таких великолепных актеров, как Берсенев, Гиацинтова, Дурасова, Гей- рот, Азарин, Сушкевич, Чебан, и был хорошо ими принят. Очень скоро получил серьезные интересные роли, выходил на сцену в окружении своих знаменитых коллег – и чувствовал себя непомерно счастливым». В сохранявшихся еще спектаклях Первой студии М. получил Гюга Гиггинса («Гибель “Надежды”»), в спектакле «В 1825 году» играл одного из декабристов, а также раненого солдата, в «Тени освободителя» играл лакея Ивана и унтера пожарной дружины. Впрочем, на таких маленьких ролях его держали недолго. М. был введен в «Чудака» на центральную роль Бориса Волгина, играл организатора рабочих Кулика в «Генеральной репе-



Майоров М.М.

тиции», инженера-коммуниста Ивана Орду в «Деле чести», Анисима Цыбукина в спектакле по Чехову «В овраге». В перечень его работ, пестрый поначалу, входят также гид музея восковых фигур («Нашествие Наполеона»), Шумов – рабочий Оптического завода им. ОГПУ («Земля и небо»), Курт Вальден («Суд»), князь Голицын («Смерть Иоанна Грозного», 2-я редакция), комиссар военного поезда («Часовщик и курица»), инженер Готье («Мольба о жизни»). В последней премьере МХАТа 2-го «Начало жизни» играл комсомольца Мадыку.

При ликвидации театра М. распоряжением УГАТ направлялся в Театр транспорта; Берсенев известил актера, что на него имеются также заявки из Камерного и Центрального детского; рискуя оказаться вообще без распределения, М. от этих предложений отказался: «Я, уж раз так сложилось, хотел бы в Театр Красной Армии к А.Д.Попову» (к Попову как педагогу Цететиса М. тянулся в свои студенческие годы). М. с 1936 г. стал артистом ЦТКА, где – как говорится о нем в ТЭ, – «им создан ряд образов советских воинов-патриотов: Бахметьев и Черкасов («Падь Серебряная» Погодина), Лазо (о.п. Бондаревой), Сергей Горлов («Фронт»), Обух («Южный узел» Первенцева), Друнин («Летчики» Аграновича и Листова), Игнатьев («На той стороне» Барянова), Морозов («Крепость над Бугом» Смирнова) и др.». Впрочем, М. как актер был разнообразнее, чем видно из этого списка: среди его ролей и Вандалино в «Учителе танцев» Лопе де Вега, и Райский в «Обрыве» по Гончарову, и Серебряков в «Дяде Ване», и профессор Витальев в комедии «Добряки» Л.Зорина.

И.С.

Зинаида Александровна МАЛАХОВА (Аландер, октябрь 1901, Майкоп – ?) – актриса. Училась на драматических курсах при консерватории, год работала актрисой военного театра, в сезоне 1922/23 г. играла у Корша. С 1 октября 1923 г. вступила как сотрудница в Первую студию, в МХАТ 2-м с его открытия и до его ликвидации. В перечень ее работ помимо участия в массовых сценах (среди туляков в «Блохе», среди хора Эриний в «Орестее») значатся Иберилла («Король квадратной республики»), Мегера («Петербург»), Танечка Мерцалова («В 1825 году»), царевна Ирина («Смерть Иоанна Грозного»), профессорша Вера Гав-



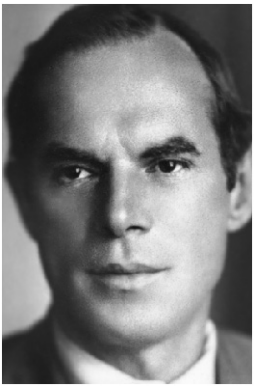
Малахова З.А.

риловна («Фрол Севастьянов»), леди Бьюкен («Человек, который смеется»), Агния Пустынница, жена предводителя и городничиха Желвакова («Тень освободителя»), Сима Мармер (ввод в «Чудака»), старуха в «Суде», одна из жен железнодорожников («Часовщик и курица»), Прасковья, мать Липы («В овраге»).

К.Р.

Павел Александрович МАРКОВ (10.03.1897, Тула – 05.04.1980, Москва) – театровед, критик, режиссер, педагог. З.д.и. РСФСР (1944). Окончил историко-филологический ф-т Московского университета в 1922 г., одновременно (с 1918 г.) работая ученым секретарем научно-художественной комиссии и историко-театрального сектора ТЕО Наркомпроса, а затем – в отделе академических театров. С 1922 г. – ученый секретарь и председатель группы современного театра ГАХН. С 1919 г. начал печататься по вопросам театра, наиболее тесно сотрудничая с журналами «Культура театра» и «Театр и музыка». В 1924 г. вышла его книга «Новейшие театральные течения», исследовавшая искания Станиславского, Мейерхольда и Вахтангова. В 1925 г. в подготовленной А.М.Бродским книге «Московский Художественный театр Второй» была опубликована его статья «Первая студия. Сулержицкий – Вахтангов – Чехов».

В том же 1925 г. Немирович-Данченко незадолго до своей долгой отлучки за границу пригласил молодого критика на работу в МХАТ 1-й. С деятельностью М. свяжутся важнейшие преобразования в этом театре, создание своего круга авторов, как и создание новой (взамен разрушенной и распыленной в ходе революции) среды. Причастность к делам МХАТ 1-го не мешала, однако, критику с высшей объективностью рецензировать спектакли иных театров и портретировать их актеров. Он находил краткие словесные определения образной сути театральных представлений, безошибочно называл их место в биографии художников и в



Марков П.А.

общем театральном процессе. Особое место в наследии критика занимает написанное им о Первой студии – МХАТ 2-м.

В книге, названой выше, М. упоминает конфликтность, которая заложена в студийном эксперименте, с его правилами «монастыря» и с выходом в профессиональный театр. Но в большей мере он связывает сложность жизни Первой студии со сложностью «системы Станиславского»: «...система, – поясняет М., – в основе и по своим заданиям была не только педагогической системой профессионального мастерства, впрочем, как все подлинные театральные учения. Жажда примирения правды актера-лицедея с личной правдой актера-человека издавна лежала в существе творческой деятельности Станиславского. Его монументальная и текучая «система» подводила итог долгой сценической работе и приносила разрешение мучительных для него вопросов. Предъявляя актеру ряд технических задач, учение Станиславского искало им оправдания в общем представлении о значении художественного творчества. Душевный натурализм, как ранее называли «систему» Станиславского, по существу, вытекал из этического оправдания «лицедейства», из стремления обнаружить и подчеркнуть внутреннюю правду и правоту актера: привести к единству кричащее раздвоение, которое всегда заставляло подозревать наличие первоначальной и непреодолимой лжи в лицедействе актера» (МХТ 2, с. 76).

Сложность жизни Первой студии М. связывает с несовпадающей природой ее создателей – Станиславского, Сулержицкого, Вахтангова. К загадке природы Вахтангова критик-историк после ранней статьи-некролога («Жизнь», 1922, № 3) будет возвращаться не раз. Также будет возвращаться к Михаилу Чехову. Михаила Чехова его портретист писал в ролях и вне ролей, находя формулу этого дарования.

Театральное портретирование – сильнейшая сторона М. Он не детализировал, брал главное. Так было уже в книге «Московский Художественный театр Второй», где почти каждому, кто входил в труппу, дана в абзаце в считанных строках надолго прогнозирующая характеристика. В книгу, которая так и называется («Театральные портреты», М., 1939), среди прочих пошел и портрет Серафимы Бирман; позднее к этому циклу М. добавил из числа артистов уже закрытого МХАТ 2-го С.В.Гиацинтову.

Оставаясь верным своему интересу к М.Чехову, критик долгие годы отслеживал путь его театра, почти все постановки разбирая или в отдельной рецензии, или в обзорной статье – в контексте с общим театральным процессом.

Свои труды рецензента М. сократит к началу 30-х гг. Из его более поздних выступлений следует выде-

лить статью к 15-летию МХАТ 2-го («Правда», 1928, 28 января), где он называет Чехова «одним из замечательнейших актеров нашей современности», а также его рецензию на «Путь актера», которая вышла в «Новом мире» незадолго до отъезда актера за рубеж. Эту рецензию М. заканчивал, настаивая на «глубочайшем уважении» к труду Чехова и к самому «принципу наибольшей свободы», который Чехов отстаивает в театральном творчестве.

И.Соловьева

Галина Константиновна МАРКС (Степанова; (09.03.1900, Рязань – ?) – актриса. До МХАТ 2-го она провела сезон в Камерном театре. В МХАТ 2-й пришла сотрудницей с 1 сентября 1924 г. (первый сезон выступала под фамилией Степанова). Как первая исполнительница она была занята в роли Ефрозины («Король квадратной республики»), дворовой девушки Анюты («В 1825 году»), барышни из киностудии («Евграф, искатель приключений»), 2-й женщины («Взятие Бастилии»), 1-й налетчицы («Закат»), женщины из народа («Человек, который смеется»), 3-й дамы («Бабы»); выходила в придворных в «Гамлете», в туляках в «Блохе», в Эриниях в «Орестее». Кроме того она вводилась на роли Маритье и Саарт («Гибель “Надежды”»), Агды («Эрик XIV»), Алены в «Расточителе» и др. С 1 апреля 1929 г. М. была переведена в основной состав и в следующем сезоне сыграла свою, пожалуй, самую значительную роль в



Маркс Г.С.

МХАТ 2-м – м-с Шельби в «Хижине дяди Тома», которая была отмечена критикой, как «вполне зрелое и интересное исполнение» (И.А.Крути).

С сезона 1930/31 г. М. покинула МХАТ 2-й, перейдя в Московский рабочий художественный театр – он формировался из молодых актеров 1-го и 2-го МХАТов и вахтанговцев для обслуживания рабочих окраин. Дальнейшая ее судьба по документам не прослеживается.

З.У.

Михаил Львович МАССИН (11.12.1872, Москва – 08.07.1952) – актер. З.а. РСФСР (1939). Сценическую деятельность начал в 1892 г. в Одессе, позже играл в крупных провинциальных труппах. В Москве с 1914 г., в Первой студии с декабря 1921 г., в МХАТ 2-м при его открытии – сотрудник. За ним закрепились маленькие роли (зачастую доставши-



Массин М.Л.

еся ему как вводы): плотник Симон («Гибель “Надежды”»), лекарь («Балладина»), врач («Король Лир»), придворный («Гамлет»), писарь охранного отделения («Петербург»), старый лакей («В 1825 году»), Омега («Дело»), князь Щербатый («Смерть Иоанна Грозного»), Бобринец, шустрый еврей («Закат»), доктор в сцене подземелья и лорд в сцене «Палата лордов» («Человек, который смеется»), 1-й крестьянин («Двор»). В рецензиях и иных материалах его исполнение не отражено. По архивным данным уволен с 1 сентября 1930 г. Некоторое время служил в руководимом Диким Театре им. ВЦСПС. В 1936 г. перешел в БДТ (Ленинград), где занял довольно видное положение (Устин, «Дума о Британке» Ю.Яновского; Сибирцев, «Человек с ружьем» Н.Погодина; Черных, «Слава» В.Гусева); сыграл здесь Бессеменова в постановке Дикого («Мещане», 1937).

К.Р.

Борис Александрович МАТРУНИН (16.06. [по другим данным 24.08].1895, Тула – 12.10.1959)- театральный художник. З.д.и. РСФСР (1950). Заведующий декорационно- живописными мастерскими МХАТ 2-го. Окончил экстерном Высший Архитектурно-строительный институт со званием инженера-архитектора. Как театральный художник начал с 1916 г. Работал в Шаляпинской студии и в Оперной студии Большого театра (костюмы к «Евгению Онегину», 1922). Во Второй студии МХАТ для «Узора из роз» Ф.Сологуба исполнил декорации по эскизам М.П.Гортынской; был также сценографом «Грозы». Сблизился с М.А.Чеховым как художник в его инсценировке «Сказки об Иване-дураке».

С Первой студией начал сотрудничать в «Укрощении строптивой». Позднее – вслед за А.В.Андреевым и М.В.Либаковым – в 20-е гг. делал один из вариантов оформления «12-й ночи» (при переносе ее на большую сцену). Ему принадлежали также декорации «Короля квадратной республики».

В МХАТ 2-м долго держались навыков, выработанных в Первой студии, когда нарочито простые декорации для комнатной сцены создавались своими силами (художник Либаков был из студийцев). М. оказался среди немногих театральных художников-профессионалов, сотрудничество с которым стало постоянным.

В работе над «Петербургом» Че-



Матрунин Б.А.

хов, отказавшись от эскизов С.В.Чехонина, передал оформление М. и Либакову (в письме к ним мотивировал выбор верой в них как в людей, разделяющих его глубинные цели. – См. МЧ, т. 1, с. 307-308).

Участница спектакля вспоминала: «тревожно-безумная» атмосфера Петербурга и его туманная призрачность были выражены «тюлями, вуалями, колышащимися за ними тенями человеческих фигур, а в последнем действии – бронзового Петра I. В дожде и тумане пролога шло шествие зонтов – одни двигались тоскливо- медленно, другие шныряли, торопливо спотыкаясь» (Гиацинтова, с. 244). Впрочем, критик находил: с внешней формой спектакля опоздали лет на десять. Описав те же тюли, вуали, обманчивый свет и тени, он итожил: «Вместо остроты театр дал сгущенный мрак, который действовал зрительно, а не по существу»; ощущая стилевые сбои (бытовые краски трактира – «черные маски» бала), критик готов был констатировать «всегдашний грех театра – выбор художника». (Марков, т. 3, с. 303). Эту тревогу Марков выражал и ранее – внешнюю сторону «Гамлета», решенную Либаковым «в духе мюнхенского модернизма или, в лучшем случае, современного немецкого экспрессионизма», он находил «очень противоречивой, чрезвычайно красивой и во многих отношениях шаблонной» (там же, с. 195).

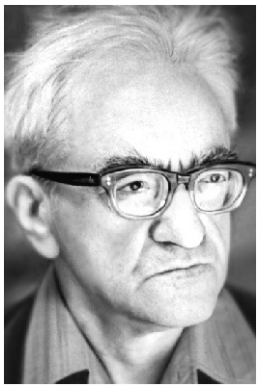
М. оставался верен принципам живописной декорации, оформляя «Взятие Бастилии» (ему принадлежат тут и костюмы).

К помощи Матрунина Чехов прибег в последней постановке, осуществленной им в СССР («Фрол Севастьянов»). В первом спектакле, который театр выпустил после отъезда руководителя, М. выполнил декорации по эскизам А.А.Арапова («Митькино царство»). Как руководитель декорационной мастерской МХАТ 2-го М. отвечал за декорации «Человека, который смеется» по эскизам Н.А.Андреева, за декорации «Генеральной репетиции» (художник А.А.Арапов), «Нашествия Наполеона» (художник В.Н.Мюллер), «Тени освободителя» (художник Д.Л.Крейн).

М. работал также в Студии п/р Р.Н.Симонова (спектакль А.М.Лобанова «Дети солнца», 1935); был главным художником ансамбля народного танца СССР п/р Игоря Моисеева; с 1944 г. в Перми (Молотов) – главный художник театра оперы и балета. Над оперой М. работал и ранее: «Броненосец «Потемкин» Чишко в Свердловске; «Князь Игорь»,

«Кармен», «Овод» Спадавеккиа, «Руслан и Людмила» – в Перми и др.

И.С.



Мацкин А.П.

Александр Петрович МАЦКИН (12.07.1906 – январь 1996, Москва) – Литературный и театральный критик, историк театра. Выступал в печати с 1923 г., с 30-х гг. сосредоточась на театре. Выделился среди критиков своего поколения неторопливостью сильных суждений при объективности позиции, углубленностью в предмет. Ему грозила участь «критиков- космополитов», ошельмованных в 1949 г. (как рассказывают, он был среди обвиняемых в директивной разгромной статье «Правды», но в последний момент его имя вычеркнул проводивший кампанию А.А.Фадеев). Не попавший под главный удар, в тягостной атмосфере общего погрома М. отстранился от повседневной практики театрального критика, сохранив, однако, и живой интерес к художественному процессу, и личную влиятельность (его комната в коммунальной квартире на Большой Калужской стала одним из немногочисленных в тогдашней Москве мест, куда сходились потолковать об искусстве и где привечали молодых). С начала пятидесятых годов появляются его статьи, связанные с историей Художественного театра («У истоков творчества» в Ежегоднике МХТ за 1951-1952 гг., «Станиславский, его искания и революция», «Нравственная идея Станиславского», «Шаг к Станиславскому» в журнале «Театр»). М. становится одним из авторитетнейших исследователей режиссерского искусства Немировича-Данченко. Выработанная им методика сочетает полноту собственного опыта зрителя и критика с позднейшим обращением к тому же материалу во всеоружии средств историка и архивиста. Именно так писал он и о Немировиче, о Вахтангове и его «Принцессе Турандот», которую он видел в пору премьеры, и о ранних годах МХАТ 2-го.

В предуведомлении к своей работе об А.Д.Диком М. говорил: «Я не берусь писать биографию Дикого в ее всеохватности. Я хочу коснуться некоторых фактов из его жизни и творчества, известных мне по непосредственным наблюдениям либо по доступным документам, материалам, хранящимся в ЦГАЛИ, в Музее МХАТ и у разных лиц». Ставя себе столь строгие ограничения, М. достигал классической ясности и полноты; к его страницам, посвященным

спектаклю Первой студии – МХАТ Второго «Расточитель», современному историку нечего добавить.

Той же исчерпывающей точностью обладает «портретная» статья об Ольге Пыжовой, написанная как предисловие к мемуарам артистки и включенная в книгу М. «Театр моих современников».

Талант наблюдений и непредвзятость авторской мысли делает наследие М. (подобно наследию П.А.Маркова) опорой добросовестных новых историков театра советских времен.

И.С.

Асаф Михайлович МЕССЕРЕР (06.11.1903, Вильно – 07.03.1992, Москва) – артист балета, хореограф. Н.а. СССР (1976). С 1921 г., окончив Хореографическое училище по классу А.А.Горского, вступил солистом в балетную труппу Большого театра. В 1926 г. впервые выступил как балетмейстер, поставив с выпускниками училища «Фею кукол». М. успешно работал и в драматических театрах как постановщик танцев. С МХАТ 2-м он начал сотрудничество с 1925 г.; им были поставлены танцы в спектаклях «В 1825 году», «Евграф, искатель приключений», «Митькино царство», «Человек, который смеется», «Двенадцатая ночь», «Испанский священник». Входил в число тех блестящих талантов, которые составляли дружеское окружение театра; встречал вместе с ними 1936 г., ставший для МХАТ 2-го последним.



Мессерер А.М.

К.Р.

Иван Кондратьевич МИКИТЕНКО (25.08.1897, местечко Ровное Херсонской губ. – 04.10.1937)- Украинский прозаик и драматург. Родился в крестьянской семье, окончил военно-фельдшерскую школу, в Первую мировую был на фронте, после Февральской революции – в полковых комитетах. Начал писать агитки в стихах с 1920 г., заведуя в селе Нечаевка лекпунктом и руководя там драмкружком. Его одноактные пьесы «Когда-то и теперь», «Плодородная земля», «В борьбе» были изданы в 1925 г., когда М. учился в мединституте и вступил в ВКП(б). Еще раньше были напечатаны его сценки на молодежную тематику для драмкружков («Советское рождество», «Благодарю вас»). Первая полнометражная пьеса М. – «Иду». Последовавшие затем «Диктатура», «Кадры» («Светите, звезды!»), комедия «Девушки нашей страны» были впервые поставлены в



Микитенко И.К.

Одесской Держдраме (в 1925-1926 гг. М. заведовал там литературной частью).

В 7-м томе КЛЭ (М., 1934) М. охарактеризован: «активнейший борец за пролетарскую лит-ру... Значительна роль М. в украинской пролетарской драматургии; его пьесы «Диктатура», «Кадры», «Дело чести» нанесли удар буржуазной и мелкобуржуазной драматургии. Они привлекли к себе внимание рабочего зрителя не только на Украине, они вошли в репертуар театров и других советских республик. В пьесе «Диктатура» (1929) М. показывает ожесточенную классовую борьбу пролетарской диктатуры за хлеб. Он рисует бешеное сопротивление кулачества всем мероприятиям советской власти на селе. ... Пьеса «Кадры» показывает творческий рост М. Актуальность темы, высокая художественность, активное, большевистское отношение автора к поставленной проблеме обеспечили ей небывалый успех. ... Герои пьесы – пролетарское студенчество восстановительного периода» (с. 298, 299).

МХАТ 2-й поставил пьесу «Кадры» («Светите, звезды!», в авторизованном переводе П.Б.Зенкевича) в тот же год, когда пьеса была написана. Так же без промедлений взялся театр за постановку «Дела чести» (пьеса написана в 1931-м, премьера состоялась 2 января 1932 г.). Обе постановки осуществил Б.М.Сушкевич. Они вошли в цикл работ, энергично подвигавший театр к упрощенно взятому современному материалу, к однозначной четкости высказывания (как писали в Литературной энциклопедии: «Для пьесы «Дело чести» – на тему о борьбе за уголь в Донбассе – характерны показ интернациональной солидарности мирового пролетариата в борьбе за СССР, разработка проблемы овладения техникой в связи со сложным диалектическим процессом перевоспитания человека»).

М. был одним из организаторов и деятелей украинской ассоциации пролетарских писателей, об его общественном весе говорит его избрание членом ВУЦИК. Украинские письменники содействовали длительному изъятию «Дней Турбиных» из репертуара МХАТ 1-го (по этому вопросу пошли на спор со Сталиным). При создании Союза советских писателей (1934) М. стал членом президиума его правления (пафос его выступления на съезде был направлен против коллег-драматургов, обвиненных в украинском национализме и антисоветскости). К середине

30-х гг. в пьесах М. усиливается энтузиастическая тональность, он тяготеет к бодрому обозрению. Об его «Девушках нашей страны» КЛЭ сообщает: «Пьеса дает ряд эпизодов из жизни и борьбы комсомольской бригады ударников. Основная идея пьесы – торжество коллективного начала над узко-индивидуалистическим». «Девушек нашей страны» ставил уже не МХАТ 2-й, а выходец из него Алексей Дикий в Театре им. ВЦСПС. Режиссер, как потом напишут, «блестяще преодолел серьезные изъяны драматургического материала» («Труд», 1935, 18 мая). Спектакль был весел и великолепен, партитура ритмов и мизансцен готовила полный юмора, мощный и звонкий финал – физкультурный парад (премьера 26 апреля 1933 г.).

На сцене МХАТ 2-го пьеса «Светите, звезды!» пользовалась известным успехом – шла три сезона, выдержала 94 представления. «Дело чести», на которое театр потратил огромные силы, со всеми эффектами работающей техники и производственных шумов, успеха не имела и в первый же сезон сошла после 18 представлений.

В постановках пьес М. были заняты лучшие силы МХАТ 2-го и участвовали великие сценографы (В.В.Дмитриев в постановке «Светите, звезды!», И.И.Нивинский в «Деле чести»), но в воспоминаниях встречи с М. не отражены. Молчание можно бы объяснять тем, что М. был репрессирован. Но и тогда, когда посмертная реабилитация сняла запрет, никто из МХАТ 2-го не проявил желания включить фигуру драматурга в свои мемуары.

И.С.

Мария Владимировна МИРОНОВА (24.12.1910, Москва – 13.11.1997, там же) – актриса драматического театра и эстрады. Н.а. РСФСР (1978). Училась в Театральном техникуме им. Луначарского, с 1927 г. пробовала себя на эстраде. 15 сентября 1928 г. была зачислена кандидатом во вспомогательный состав МХАТ 2-го. В первой картине «Человека, который смеется» (Клуб безобразных) М. участвовала в трио «Танец «тимтиримбасов» (с И.И.Лагутиным и Е.В.Богословской), в этом же спектакле фигурировала среди «мужчин и женщин Лондона», а в картине «Палата лордов» выходила как паж. В «Хижине дяди Тома» (1929) играла девочку-капризницу Фанни, которая мучит свою чернокожую ровесницу- рабыню. В «Тени освободителя» М.



Миронова М.В.

была занята в «кукольных» интермедиях: подьячий-мздоимец и подьячий-лакомка, купчиха, 2-я кухарка (лаборантом по работе с этими интермедиями был С.В.Образцов). В «Деле чести», где действие на шахтах, М. играла Марусю – выдвиженку из откатчиц, энтузиастку механизации. Ее кратким ролям была присуща яркая комедийная сжатость и точность. Оставалась в МХАТ 2-м, одновременно работая на эстраде. В 1931 г. была уволена по сокращению штатов. В 1932-1936 гг. актриса Московского мюзик-холла, в 1938-1947 гг. – в Московском театре миниатюр. С 1948 г. возник постоянный эстрадный союз «Миронова и Менакер», завоевавший успех и широкую известность (спектакли «Горящие письма», «Вы их узнаете», «Дела семейные», «Кляксы», «Мужчина и женщины», «Номер в отеле» и др.).

К.Р.

Раиса Николаевна МОЛЧАНОВА (по мужу Прудкина; 18.11.1897, Баку – 26.12.1980, Москва) – актриса. З.а. РСФСР (1933). В 1914 г. вопреки воле родителей уехала в Москву и выдержала экзамен в Школу драматического искусства (Н.Г.Александрова, Н.О.Массалитинова и Н.А.Подгорного). В 1916-1924 гг. студийка Второй студии, где после А.К.Тарасовой сыграла Финочку в «Зеленом кольце» З.Н.Гиппиус. Там же играла Лизу («Узор из роз» Ф.Сологуба), Амалию («Разбойники»), Катерину («Гроза»), Иоанна



Молчанова Р.Н.

Антоновича («Елизавета Петровна» Дм.Смолина) и др. Немирович-Данченко относил М. к артистическому ядру Второй студии. Во МХАТе 1-м М. работала в 19241933 гг. Подготовила три роли под руководством Станиславского (Селла в «Каине», 1920; Жермена в «Продавцах славы», 1926; Луиза в «Сестрах Жерар», 1927), играла наследника Тутти («Три толстяка», 1930), Ольгу («Хлеб», 1932), вслед за А.К.Тарасовой получила Машу в «Бронепоезде». Сложилось так, что в 1933 г. Молчановой пришлось расстаться с МХАТ 1-м, с ноября 1933 г. она вступила в труппу МХАТ 2-го. Она сыграла тут Ольгу в «Хорошей жизни» С.Амаглобели (1934); в «Мольбе о жизни» при блистательном актерском составе одной из лучших актерских работ была признана ее Франсуаза Массубр. Как знать, не подкашивало ли закрытие МХАТ 2-го артистку на ее новом взлете.

Роль слепой Берты в «Сверчке на печи» М. впервые довелось сыграть

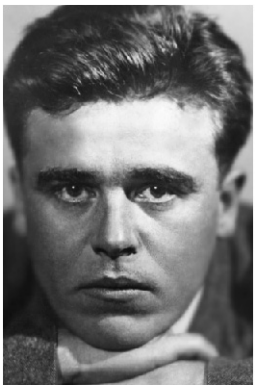
еще в 1919 г. Случилось так, что два последних представления великого «знакового» спектакля (29 и 30 января 1936 г.) играла она.

В момент, когда решалось распределение актеров закрытого театра, Немирович-Данченко адресовал директору МХАТ М.П.Аркадьеву письмо: «Я – с просьбою о Молчановой. Случай, когда чувствуется, что справедливость где-то не на поверхности, а глубоко. Она 18-19 лет выросла и росла в нашей атмосфере. Многомного ролей ее трогали нас по самому настоящему. Не могу отделаться от чувства чего-то родного. И ничем не запятнанного! ... Когда я вдумываюсь в ее данные, думаю, что второстепенная работа для нее всегда найдется. ... А старость ее тем менее будет страшна, – она, вероятно, станет трогательной старушкой» (НД, т. 3, с. 482).

В труппе театра, куда М. вернулась, ей были предоставлены вводы (Катерина, «Гроза», 1936; Долли, «Анна Каренина», 1941; леди Снируэлл, «Школа злословия», 1946, и др.) В 1955 г. ее вывели на пенсию.

О.Радищева

Федор Иванович МОСКВИН (1906, Москва – 1941) – актер. Сын И.М.Москвина. Он начинал в МХАТ 2-м (Аглицкий полшкипер и один из туляков в «Блохе», два выхода в спектакле «В 1825 году» – казачок и Пробегающий, раб Эгиста в «Орестее», мальчик-швейцар при парикмахерской в «Евграфе, искателе приключений»). Уйдя из МХАТ 2-го вместе с группой



Москвин Ф.И.

Дикого, он вместе с ней в 1927 г. вошел в Театр революции. На первых же порах ему предоставили роли в четырех спектаклях текущего репертуара, однако М. не сживался со здешним театральным строем и уже в 1930 г. перешел к вахтанговцам (дополнительным мотивом перехода могло быть то, что здесь успешно работал его старший брат В.И.Москвин). В Театре им. Вахтангова М. оставался вплоть до 1941 г., отсюда ушел на фронт. Был военным летчиком и погиб, как сказано в извещении, смертью героя.

К.Р.

Георгий Васильевич МУЗАЛЕВСКИЙ (1892-1942) – актер. З.а. РСФСР (1932). В личном деле записано: «Сын казака». Образование получил в Петроградском университете. Как актер начинал в Суворинском театре (1915-1918), одновременно



Музалевский Г.В.

работая в Театре музыкальной драмы у И.И.Лапицкого; в годы 19181924 – актер БДТ. Он был здесь на первом положении: сыграл заглавную роль в «Дантоне» Левберг, центральную роль в «Рваном плаще» С.Бенелли (постановка Болеславского), Швейцера в «Разбойниках», поставленных Сушкевичем, позднее – сэра Тоби в «12-й ночи». Рецензируя эту постановку, Михаил Кузмин писал: «После почти гениального исполнения роли Швейцера я все тщетно жду, когда этот талантливый артист снова подымется выше просто хорошего, приличного исполнения» (*Кузмин М.* Проза и эссеистика. В 3-х т. Т. 3. Эссеистика. Критика. М., Аграф, 2000, с. 197). Москва видела его во время гастролей БДТ (1923) в «Царевиче Алексее» Д.Мережковского (он играл Петра, по впечатлениям Маркова, – «очень самоуверенно, развязно, с неприятными физиологическими подробностями»). В труппе МХАТ 2-го с его открытия. В «Эрике XIV» был введен на роль Педера Веламсона, в «Расточителе» – на роль Дробадонова. В первой премьере театра играл Бернардо, в «Блохе» – оружейника Силуяна, в «Короле квадратной республики» – центральную мужскую роль Фридриха Без Имени, в «Петербурге» – Неуловимого, в спектакле «В 1825 году» царя Николая, в «Орестее» – Агамемнона. Критика его не очень одобряла (об его Николае написали: «Музалевский еще более упрощает и без того упрощенный образ»), но так или иначе в репертуаре он был занят основательно, роли имел если не центральные, то весомые, и не актерская обделенность могла подталкивать его в «оппозицию».

М. входил в число тех семерых, недовольных художественным управлением, о которых под конец заседания в Наркомпросе (как передает М.А.Чехов) было заявлено, что из театра они будут удалены, но что им «беспокоиться не приходится: двери всех московских театров для них раскрыты». Чехов пишет в мемуарах «Жизнь и встречи», что осталось ощущение: «настоящая победа на стороне семи исключенных из труппы актеров». «Один за другим произнесли они краткие, но эффектные, в духе современности, речи и – под громкие аплодисменты и топанье ног – вышли из зала» (МЧ, т. 1, с. 245).

Как большинство из группы Дикого – Волкова, М. вступил в Театр революции. Играл здесь директора ГИРК Башкирова в «Человеке с портфелем» Файко, Комиссара в «Первой

Конной» Вишневского (оба спектакля поставлены Диким), дублировал М.М.Штрауха в «Моем друге» Погодина (Руководящее лицо). Он был введен в постановки Мейерхольда (Вышневский в «Доходном месте» Островского, Бульмеринг в «Озере Люль» Файко); нашел общий тон с актером мейерхольдовской школы С.А.Мартинсоном («Когда поют петухи» Ю.Юрьина, режиссер М.А.Терешкович). Среди его ролей – лорд Берли в «Марии Стюарт», играл в «Ключах Берлина» и др. Умер в эвакуации.

И.С.

Зинаида Николаевна НЕВЕЛЬСКАЯ (по мужу Пампель; апрель 1891, Москва – 1952) – актриса. Окончила драматическое отделение Школы Званцева в Москве (1914). В Первую студию вступила с 1 июня 1921 г., в составе МХАТ 2-го с открытия театра. Участвовала в народных сценах «Эрика XIV» и «Героя»; в первом составе спектакля «Любовь – книга золотая» играла одну из «нимф» – дворовую девушку Лизку; в «Блохе» за ней (на пару с Е.В.Измайловой) значилась Бойкая девка в Туле. В дальнейшем перечне ее «премьерных» выступлений – проститутка в «Петербурге», Дунечка Ланская («В 1825 году»); Пифия («Орестея»); в «Митькином царстве» играла паненку Басю – спутницу Марины Мнишек (в шутовской сумятице последнего акта она неслась с рассыпающимся узлом парчовых платьев по подожженному Митькой дворцу).



Невельская З.Н.

В списке также Фабиола из «Баб», боярыня Лопухина («Петр I»), Эли («Дело чести»), Александра Семеновна («Униженные и оскорбленные»). Отзывы об ее ролях чаще всего давались суммарно с оценкой прочих исполнителей (так, в рецензии на спектакль по Гольдони, выделив Е.И.Корнакову – прачку Катэ, добавляли: «В полной мере убедительны и остальные участницы женских дрязг – Невельская, Попова, Оттен, Дейкун и другие»).

Остались без рецензентских откликов ее «вводы», подчас ответственные: после Е.И.Корнаковой Н. играла княгиню Дарью Дмитриевну в «Любви – книге золотой» и Аниньку в «Тени освободителя»; в «Блохе» заменяла Бирман – Халдейку со всеми ее перевоплощениями в «фрелину» Малафевну, в тульскую девку Машку и в аглицкую девку Мерю. Вслед за О.В.Баклановой, Пыжовой и Дурасовой Н. играла Лицци в «Потопе». Срочно заменяла Бромлей

в роли актрисы Конта («Взятие Бастилии»). В «Сверчке» Н. играла слепую Берту.

Распоряжением УГАТ от 11 марта 1936 г. она была направлена в Театр им. МОСПС, вместе с Берсеневым, Бирман, Гиацинтовой, Вовси и др.

И.С.



Нивинский И.И.

Игнатий Игнатьевич НИВИНСКИЙ (30.12.1880, Москва – 27.10.1933, там же) – график, монументалист, театральный художник. В 1898 г. окончил Строгановское художественно- промышленное училище, которое называлось тогда Центральным училищем технического рисования, где и был оставлен преподавателем рисунка. Уровнем обучения был недоволен, предлагал новые методики, которые не были приняты, в 1906 г. из училища ушел. В 1921-1930 гг. – профессор Вхутеина. В молодости глубоко изучал архитектуру и живопись эпохи Возрождения, копировал шедевры итальянских мастеров (сегодня художники предпочитают фотографировать). Дружба с архитектором И.В.Жолтовским, с которым неоднократно ездил в Италию, переросла в сотрудничество (несколько лет работал его помощником в архитектурной мастерской), проектировал особняки, дачи, храмы. Среди неосуществленных проектов есть и здание театра. В 1903 г. получает от Жолтовского предложение расписать интерьеры Скакового клуба в Москве. С этого заказа начинается плодотворная работа Н. в монументально-декоративном искусстве. В 1906 г. архитектор Р.И.Клейн пригласил его для декоративных росписей Музея изящных искусств, пять последующих лет Н. был руководителем и исполнителем всех декоративных работ в музее. Ему принадлежат также росписи ряда интерьеров гостиницы «Метрополь» (1908), особняка Тарасова в Москве (1912), Киевского вокзала (1916). В первые послереволюционные годы расписывает агитпоезда и пароходы, позже руководит оформлением интерьера Мавзолея Ленина, создав там в технике итальянской мозаики траурный фриз из склоненных знамен. В его время уже давала себя знать тенденция обособления художественных профессий и лишь немногие культивировали творческий универсализм мастеров эпохи Возрождения. Н. – в их числе. Он постоянно расширяет зоны художественной деятельности. Так, в 1908 г. впервые начинает овладевать техникой станковой масляной живописи, а через год уже участвует

в 18-й передвижной выставке любителей искусства («Весенний этюд»), впоследствии – на выставках Московского товарищества художников. Начав учиться технике офорта в 1911 г. у Г.Э.Гамон-Гамана, с 1913 г. регулярно участвует как офортист на различных выставках, становится членом объединения «Четыре искусства». В историю отечественного искусства вошел прежде всего как выдающийся мастер офорта, создатель собственного направления – «школы Нивинского».

В театр Н. приходит в 1921 г. уже известным художником, отозвавшись на предложение Е.Б.Вахтангова оформить пьесу А.Стриндберга «Эрик XIV» в Первой студии МХАТ. В дальнейшем делает декорации для «Принцессы Турандот» К.Гоцци (1922), «Комедий Мериме» (1924), «Марион де Лорм» В.Гюго (1926) в Третьей студии МХАТ, «Дамы-невидимки» П.Кальдерона во Второй студии (1924), три спектакля в МХАТ 2-м. Он изредка ставил и в других театрах, но, судя по всему, что-то привлекало его именно к мхатовским «пороslям» (в метрополию его не приглашали). Однако последней театральной работой Н. стал «Севильский цирюльник» Дж.Россини в режиссуре К.С.Станиславского в Оперном театре его имени (1933).

Возможно, Н. так органично и успешно вошел в театр не только потому, что тяготел к синтезу искусств, но и потому, что, будучи художником-монументалистом, всегда работал по заказам, умел вписываться в предложенные условия, решая собственные творческие задачи. В театре особую важность приобретал «заказ», исходящий от режиссера. В случае Вахтангова это было крайне интересно для Н., так как его острые, неожиданные предложения возбуждали фантазию художника, к тому же Вахтангов охотно принимал идеи Н., которые попадали в интонацию режиссера.

В «Эрике XIV» Вахтангов хотел «формы, далекой от исторической правды». Н. предложил Средневековье, преломленное через авангардную живопись. Он вообще любил соединять далекие друг от друга исторические стили, создавая свой собственный. И если в «Эрике XIV» узнаваемые формы средневековой архитектуры обретали требуемый режиссурой нерв, благодаря экспрессионистским изломам сценических площадок, колонн, арок, то в «Принцессе Турандот» Н. сочинил «китайское барокко» из мотивов возрожденческой итальянской архитектуры, элементов китайских пагод, пропущенных через кубо-футуристическую оптику. Цветные ткани, свисавшие с колосников, легкие занавеси, кое-где помеченные иероглифами, костюмы, где современные вечерние туалеты легко уживались с деталями одеяний персонажей commedia del'arte, с реквизитом, не скрывающим свою принадлежность московским

кухням... Художник создал условия для вольной актерской игры, озорных импровизаций, чего и хотел от него Вахтангов. В «Комедиях Мериме» Н. лишь отредактировал планировку, предложенную молодым режиссером А.Д.Поповым (остроугольная наклонная игровая площадка, легкие арки), сделал костюмы. В мелодраме Гюго построил сложную фантазийную архитектурную установку, но, очевидно, и режиссерский «заказ» был скромен, и использование предложений Н. оказалось не по силам постановщику-дебютанту Р.Н.Симонову, что и было замечено в рецензиях.

В МХАТ 2-м Н. начал с пьесы А.Толстого «Петр I» (1930), будучи увлечен не только эпохой, но и возможностями сцены Нового театра (ширина 17 м, глубина 14 м, высота до колосников 20 м, поворотный круг диаметром 13,3 м). Ему нравится открытое пространство сцены: на фоне почти монохромного задника (небо, море) – четкие контуры немногочисленных деталей петровской архитектуры, расположенных на круге, который фланкирован то силуэтами кораблей, то фрагментами строений Новой Голландии. Планшет выложен плиткой. Исторически точные костюмы обобщены по форме, насыщены по цвету, создают мощные колористические аккорды в массовых сценах.

Пьесу А.Н.Толстого Н. делал с режиссером Б.М.Сушкевичем, знакомым ему еще со времен работы в Первой студии МХАТ. Через него, через знакомство с репертуаром МХАТ 2-го, стремится понять творческие особенности этого театра, найти близкие себе. Разрабатывая в своих офортах тему индустриализации страны (серии «ЗаГЭС», «Московская Казанская железная дорога»), соглашается на предложение Сушкевича оформить пьесу И.Микитенко «Дело чести» (1932), которую режиссер ощущает как «героическую симфонию труда».

Н. едет в Донбасс, живет в Никитовке на шахте «Мария», рисует типажи, технику, пейзажи, инструменты и пр. В декорациях вновь использует открытое пространство сцены, помещая там ажурные подъемные сооружения с гигантскими красными колесами, шахтными колодцами, черными металлическими лестницами (цветной эскиз декораций хранится в РГАЛИ, эскизы костюмов – в ГЦТМ). Индустриальные сценические композиции, образы персонажей имеют черты сходства с аналогичными сюжетами живописи А.А.Дейнеки и других «остовцев».

Пьеса Микитенко недалеко ушла от уровня агитплаката, как и «Суд» В.Киршона (1933), но по жестким условиям времени театры были обязаны «откликаться» на актуальные темы. Суд над капиталистической Европой МХАТ 2-й стремился окунуть в более глубокие слои культуры. Режиссеры В.Н.Татаринов и А.И.Че-

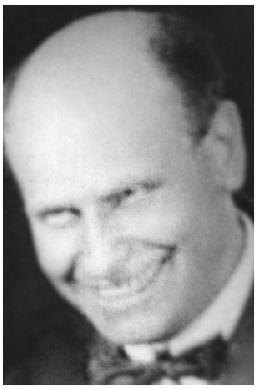
бан строили спектакль на сопоставлении современной Германии с варварским Средневековьем, для чего художник перемежал строения европейского города укрупненными элементами готической архитектуры, деталями, долженствующими нести символический смысл. Перекличка эпох не коснулась костюмов, которые были современны, точны, подробно разработаны (накладные карманы френчей, диагональная клетка гольфов, дамские туфли с «перепоночками» и т.п.). Н. и в офортах не пренебрегал житейскими подробностями, более того – любил их. И они никогда не разрушали целостность его листов.

Огромное количество подробностей понадобилось режиссуре «Севильского цирюльника». Впрочем, заказ Станиславского был увлекательно сложен. Ему нужна была декорация для русских артистов, которые будут петь итальянскую оперу по мотивам французской комедии об испанцах. Естественно, что при такой задаче изображение реальной Севильи исключалось. Н. сделал для 1-го акта фантазийную архитектуру городской площади некоего южно-европейского города, куда слева выходил фасад дома Бартоло, в центре располагался фонтан, через улицу – «офис» Фигаро и кафе. Здесь завязывалась интрига, а все последующие картины происходили в доме Бартоло, установленном на кругу, вращение которого обеспечивало ритм спектакля, легкость перемещений актеров, обзор старого захламленного дома, на внутренних стенках которого читались элементы барочного декора, а внешние стенки отсутствовали. Кроме светлой, солнечной комнаты Розины, все остальные помещения (кабинет Бартоло, гостиная, переходы) были словно запорошены пылью, заполнены утварью, скапливающейся у одиноких стариков как свидетельство прожитой жизни. Н. изредка использовал открытый цвет в костюмах, а декорации и реквизит объединялись приглушенной охристо- сизой гаммой.

Макет был показан Станиславскому уже летом 1931 г., невероятно понравился и был принят им без единой поправки. Художник тяжело заболел, делал эскизы костюмов, рисунки реквизита, уже не вставая с постели. Премьера «Севильского цирюльника» состоялась 26 октября 1933 г., а на следующий день И.И.Нивинский скончался. Станиславскому, который лечился в Ницце, об этом не сообщили. В его письме участникам премьеры сказано: «Шлю мои искренние поздравления художнику Нивинскому...»

А.Михайлова

Николай Павлович НИКОЛАЕВСКИЙ (март 1893, село Балтай Вольского уезда Саратовской губ. – 08.12.1963) – актер, режиссер. Театральное образование получил в Сту-



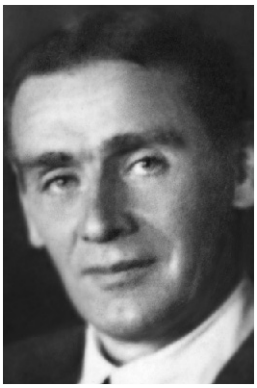
Николаевский Н.П.

дии М.А.Чехова (окончил в 1921 г.). С открытия МХАТ 2-го сотрудник, с 1929-го в основном составе. Чаще всего Н. участвовал в многофигурных картинах: нищий Иелле в «Гибели "Надежды"», фабричный в «Расточителе», один из царских генералов в «Блохе», 1-й лакей Аблеухова из «Петербурга», один из хора старцев в «Орестее», Шмерц в «Деле», носильщик во «Взятии Бастилии», Джекки в массовой сцене из «Человека, который смеется», Бета в «Нашествии Наполеона», комсомолец Бараболя в «Деле чести», чиновник в «Суде», 1-й мешочник в «Часовщике и курице» и пр. В спектакле «В 1825 году» играл и генерала Левашова, и еще одного безымянного генерала, и полковника Булгакова. Более развернутыми были роли Битяговского («Смерть Иоанна Грозного»), торгового человека Калашникова («Петр I»). Н. играл также Семена Корзунина в «Дворе», Архипова («темная личность») в «Униженных и оскорбленных».

В начале сезона 1927/28 г. после ухода «оппозиционеров» Н. входил в число тех, кто заговаривал о необходимости филиального отделения – места для режиссерских экспериментов и проб мало раскрывшихся актеров. Участвовал в затее с «Хижиной дяди Тома» (играл Перкинса – свирепого преследователя беглых рабов: «Мои собачки и кровь, и мозги подлижут»). Но внятных последствий ни для судьбы театра в целом, ни для личной судьбы Н. эта работа не имела. Н. оставался в труппе до конца на неизменном положении. После ликвидации МХАТ 2-го вел работу как режиссер (в этой профессии, как и в педагогике он пробовал себя и раньше: вместе с другими актерами МХАТ 2-го помогал колхозно-совхозным театрам Саратовской области, поставил тут в 1934-1935 гг. «Чудесный сплав» Киршона, «Слугу двух господ» Гольдони, «После бала» Погодина). В июне 1939 г. Н. был отмечен как руководитель Саратовского драматического театра (выступал на Всесоюзной режиссерской конференции в Москве). Позднее был главным режиссером Театра Тихоокеанского флота (Владивосток), сложил эту должность в 1953 г., в октябре перейдя на работу в Драматический театр ВТО.

К.Р.

Ипполит Петрович НОВСКИЙ (наст. фам. Семеновский; 13.08.1881, Москва – 1960) – актер. По первому



Новский И.П.

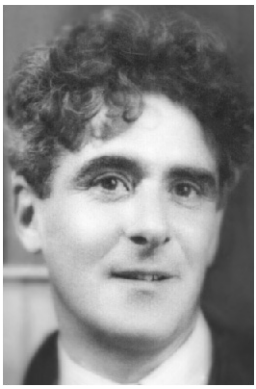
образованию юрист. В Первую студию вступил с 1 августа 1920 г., здесь ему принадлежала роль Сванте Стуре в «Эрике XIV» (присущая этому спектаклю укрупненная жесткость рисунка, резко читаемый грим); на студийных премьерах он играл канцлера в «Балладине», отца Катарины и Бьянки («Укрощение строптивой»), юродивого Алешу Босого («Расточитель»). В первой премьере МХАТ 2-го Н. – Розенкранц. Репетиционное предложение: оценить, что они оба, Розенкранц и Гильденштерн, игрушка – одна заводная игрушка. Игрушка страстно хочет, чтоб ее заводили. «Ощутить: сильный актив (оловянная игрушка с сильной пружиной). Искать ощущение этой пружинки как своего «центра»... Вопрос принца: «За вами посылали?» – это момент паники в «игрушке», когда она уперлась в стенку. Механичность, нет тонкости в поворотах» (МЧ, т. 2, с. 419).

Не относя его к ведущим актерам, можно смело назвать Н. актером, крепко занятым в репертуаре (граф Лейден в «Петербурге», Эгист в «Орестее», комендант крепости маркиз де Лоней во «Взятии Бастилии», парикмахер Ермаков в «Евграфе, искателе приключений», профессор Миллер во «Фроле Севастьянове», распорядитель Клуба безобразных в «Человеке, который смеется» и др.). Довольно длинен список ролей, которые Н. получил как ввод: в «Блохе» вслед за Гейротом Н. играл министра Кисельвроде, в «Сверчке» – Чтец, Текльтон, в «Потопе» Стреттон, в «12-й ночи» придворный герцога Валентин, позднее – шут Фест. В послужном списке также генерал Левашов («В 1825 году»), Апраксин («Петр I»), гласный Думы («Генеральная репетиция»), профессор-психиатр в «Нашествии Наполеона» и Президент международной конференции в той же пьесе, Хабибула, советник Ямудского принца («Тень освободителя»), Альберт Вайнер («Дело чести»), Патер в «Суде».

Большинство ролей Н. были сыграны в постановках Сушкевича. Когда тот оказался в Ленинграде главным режиссером Акдрамы, Н. перешел с небольшой группой актеров «среднего положения» туда же.

И.С.

БЕНЕДИКТ НАУМОВИЧ НОРД (Норд-Левин; 26.10.1901, местечко Брусилов Киевской губ. – 03.10.1965)-режиссер. Н.а. УССР (1954). Учился живописи в школе Мурашко. Окон-



Норд Б.Н.

чил в 1926 г. актерское и режиссерское отделение Института театрального искусства в Минске, служил в Киеве и Минске, затем в Московском центральном ТРАМе. К сотрудничеству с МХАТ 2-м был приглашен в феврале 1933 г. Берсеневым (официально введен в штат как режиссер с 1 сентября 1934 г.). Начинал здесь работу над «Американской трагедией» Т.Драйзера (МХАТ 2-й по ходу дела передал права на инсценировку Н.Базилевского МРХТ, где Н. и осуществил спектакль, шедший долгие годы под названием «Неизбежность»). Вместе с А.М.Азариным Н. поставил «Хорошую жизнь» С.Амаглобели. Войдя в штат МХАТ 2-го, Н. приступил к «Мольбе о жизни», которую в согласии с Берсеневым (тот готовил роль Пьера Массубра) задумывал как «семейную хронику», если не эпос буржуазного предпринимательства, стремясь увести от навыков современной французской комедии, от Паньоля и Вернейя к задачам и манере Горького – к «Делу Артамоновых», к характерам «Егора Булычова».

Переписка Н. с Азариным и с Берсеневым интересна как возможность ощутить культуру и нравственную атмосферу МХАТ 2-го в его последние годы.

После ликвидации МХАТ 2-го Н. работал по преимуществу на Украине. Возглавлял театры Киевского военного округа и Юго-западного фронта (1941-1946). В 1947- 1951 гг. был худруком Театра им. Франко (Киев), в 1952-1962 гг. – Театра им. Шевченко (Харьков). Его свойствами режиссера были внятность прочтения пьесы, сила сдержанных красок, твердость рисунка; постановки его отличались сценическим долголетием.

Н. постоянно занимался педагогикой. С 1963 г. – профессор ГИТИСа.

К.Р.

Сергей Владимирович ОБРАЗЦОВ (22.06.1901, село Медведково – 08.05.1992, Москва) – театральный деятель, актер драмы, создатель кукольного театра, носящего его имя (ГАЦТК). Н.а. СССР (1954). Происходил из традиционной интеллигентной семьи (отец – один из создателей сети русских железных дорог; мать – директриса женской гимназии). С 1918 по 1925 г. учился во Вхутемасе на факультете живописи, а затем графики. Одновременно в 1922 г. вошел как артист в Музыкальную студию МХАТ, сыграл здесь острохарактерную роль предводителя афинских старцев в «Лизистрате»,

слепого жреца в «Египетских ночах», полицейского агента в «Джонни»; имел вводы в «Дочери Анго» (жених Клеретты, парикмахер Помпоне), в «Периколе» (церемониймейстер двора Терапот), в «Карменсите и солдате» (мальчик).

По мере того как Музыкальный театр все более тяготел к серьезной опере, О. задумывался о переходе на драматическую сцену. В мемуарах он излагает свои тогдашние соображения: «Есть в Москве хороший драматический театр МХАТ Второй. Бывшая Первая студия Художественного театра. В нем работает моя троюродная тетка Марья Александровна Дурасова, или просто Маня. Но Маня Маней, а другие актеры там тоже очень хорошие, один к одному... Жаль, что Михаил Чехов в Америку уехал. Невероятно талантливый был актер. Так, как он играл Хлестакова, никто не играл. Курносый, шепелявый нуль. ... Одним словом, очень хороший театр. Один из лучших в Москве. Пойду к Берсеневу» (*Образцов С.* По ступенькам памяти. М., 1987, с. 120).

В МХАТ 2-й О. вступил с сезона 1930/31 г. Ему предложили дублировать очень нравившегося ему А.М.Азарина в роли беспризорника Коти («Светите, звезды!»), но не слишком обременяли вводами (впрочем, сыграл Молодого человека и Оболенского, «В 1825 году»); в премьерах сыграл чиновника особых поручений при губернаторе Летунова («Тень освободителя»), судью («Суд»), царевича Федора в новой редакции «Смерти Иоанна Грозного», – роли с четким



Образцов С.В.

контуром, как правило, обостренным. В новой постановке «Двенадцатой ночи» О. получил шута. Художник спектакля Фаворский придумал для него игру со шкурой теленка. Играть с ней можно было по всякому: «Если сложить шкуру вдвое, четыре ноги повисают. На теленка можно верхом сесть и скакать. Когда мы с сэром Тоби и Эгьючиком пьем из больших кружек, я теленка пою, и он напивается допьяна. Даже шатается. Целоваться с ним можно. ... А спать захочешь, расстели его как ковер – и спи на здоровье» (там же, с. 143).

Давняя партнерша писала про О.: «...он не проявил себя выдающимся драматическим артистом. А вот совсем маленькой ролью доктора ошеломил. Боже мой, как бездушен, брезглив, циничен был этот врачеватель, как устал он ездить к надоевшим больным, как скучно ему ставить диагнозы, и писать рецепты, и снова ставить

диагнозы, и снова писать рецепты – день за днем, год за годом. Он был раздражен бессмысленным вызовом к Франсуазе и, корректный, респектабельный, отработанным движением руки положив в карман большой гонорар, спешил уехать до конца агонии своей пациентки» (Гиацинтова, с. 347). О. и сам описал эту роль – профессора Досса в «Мольбе о жизни»; как профессор пользуется термином («летальный исход»), «запивая эти слова чашечкой кофе и заедая явно вкусным печеньем. Это последняя роль в моей жизни, и как мне кажется, больше всех мне удавшаяся».

Перед ликвидацией театра О. с частью труппы был на гастролях в Ленинграде. «А возвращаясь, в поезде по радио слышим, а потом в газете читаем, что «так называемый МХАТ Второй» закрывается, актеры же его труппы распределяются по разным московским театрам для укрепления их актерского состава».

О. описал последний вечер театра: «Занавес закрывается и на аплодисменты не открывается. Берсенев запретил. Зрители прямо неистовствуют, кричат: «Занавес, занавес, занавес!» Мы плачем и молчим. Разве у нас были плохие спектакли? За что? Вернулись в свои уборные. Молча разгримировались. Я разгримировался навсегда» (там же, с. 156).

После ликвидации МХАТ 2-го О. драматическую сцену оставил, всецело посвятив себя театру кукол.

Виктор Александрович ОРАНСКИЙ (наст. фам. Гершов; (22.04.1899, Феодосия – 27.09.53, Москва) – композитор. Воспитанник Московской консерватории (класс К.Н.Игумнова), он начал работу для театра как заведующий музыкальной частью Второй студии (музыка к спектаклям «Гроза», «Разбойники», «Дама-невидимка»). Вместе со студийцами сблизился с МХАТом и он: музыка к «Николаю I и декабристам» (траурный марш), к «Сестрам Жерар», к «Трем толстякам» (на этот сюжет им была написана также музыка балета, шедшего в Большом театре, а на сюжет «Бронепоезда 14-69» – неоконченная опера).

О. смолоду принадлежал талантливой компании, возникшей в Театральном отделе Наркомпроса еще в 1918 г., – там жил вкус к союзничеству, к обмену токами, теориями, задачами. О. легко откликнулся на приглашение Первой студии – он написал музыку для «Короля Лира» (1923), потом охотно сотрудничал при создании «Блохи». Как помнилось Дикому, «в спектакле прекрасно нашла свое место народная, русская, но и откровенно пародийная музыка В.А.Оранского». Позже О. найдет мелодии для одного из лучших спектаклей Дикого – «Глубокая провинция», и он же напишет ярмарочную, вихревую, наглую увертюру к «Смерти Тарелкина», которую Дикий поставит в Малом театре (1937; спектакль снимут в связи с арестом режиссера).

И.С.



Оранский В.А.

Для МХАТ 2-го О. создаст еще «монтажную» музыку «Петербурга» (стык Вагнера, пения «Вы жертвою пали..», городских шумов, стонов парохода). Но союз не продолжат: МХАТ 2-й не сходился на сколько-нибудь долгий срок ни с кем из композиторов, кроме Н.Н.Рахманова, старинного первостудийца.

И.С.

Михаил Диомидович ОРЛОВ (04.09.1900, Симферополь – 1992) – актер, педагог. З.а. РСФСР (1954). Окончил гимназию в Симферополе, где в городском театре начал актерскую карьеру. В 1922-1925 гг. О. ученик школы и одновременно сотрудник МХАТ, с 1 сентября 1925 г. и до закрытия – в МХАТ 2-м (сотрудник, через два сезона – в основном составе). О. один из самых востребованных актеров в труппе. Он был первым исполнителем ролей: Нелькина («Дело»), князя Сицкого (в обеих редакциях «Смерти Иоанна Грозного»), Демулена («Взятие Бастилии»),

Редько («Фрол Севастьянов»), Галифакса («Человек, который смеется»), Меншикова («Петр I»), Кочерги («Светите, звезды!»), полковника Римана («Генеральная репетиция»), Бета («Нашествие Наполеона»), Курзанова («Тень освободителя»), Норберта («Неблагодарная роль»), Вознесенского («Земля и небо»), Прокурора («Суд»), Орсино (2-я редакция «Двенадцатой ночи», в 1-й – он был дублером), дяди Анри («Мольба о жизни»).

Чаще всего критика тех лет упоминает актера в общем перечне исполнителей. Так, Литовский утверждал, что в «Мольбе о жизни» были «забавны, остры и достаточно «французисты» В.Подгорный, И.Вишневская, М.Орлов» (Литовский, с. 317); Юзовский в том же спектакле констатировал наличие «настоящего чувства стиля» у ряда актеров, в том числе у Орлова (ЛГ, 1935, 9 декабря). Особой похвалы удостоился О. из уст Литовского в спектакле «Человек, который смеется»: «Отличное впечатление оставляет молодой и талантливый актер М.Орлов в роли барона



Орлов М.Д.

Галифакса. Донкихотское обличье, удачная гримаса и смешок, характерные интонации, хороший голос и рост выдвигают его исполнение на одно из первых мест» («Современный театр», 1929, № 8, с. 125).

После ликвидации театра О. первоначально направляется в Центральный детский театр, но вскоре оказывается в Театре им. МОСПС, где работает до 1941 г. (Николай Скроботов во «Врагах», Дульчин в «Последней жертве» и др.). С 1942 г. О. последовательно пребывает в Театре драмы, Театре сатиры, наконец, в Театре революции – им. Маяковского (в основном занят был в современном советском репертуаре в возрастных ролях). Преподавал в ГИТИСе.

З.У.



Орлова В.Г.

Вера Георгиевна ОРЛОВА (по мужу Аренская (27.05.1894, Зарайск – 28.09.1977, Москва) – актриса. В 1911 г. сыграла Аннушку в фильме П.И.Чардынина «На бойком месте» (на ту же роль ее позовет Ч.Г.Сабинский в новой экранизации пьесы Островского, 1916). Брала частные уроки у Н.О.Массалитинова; прошла конкурсный экзамен и была принята в МХТ (1913). Вводилась в спектакли «Нахлебник» (Маша), «На дне» (Наташа), «Синяя птица» (Вода). В 1916-1918 гг. снималась в фильмах Я.А.Протазанова (Лиза в «Пиковой даме», Инга в «Сатане ликующем», больная девушка в «Отце Сергии» – ее толкование роли в экранизации Толстого одобрил Немирович-Данченко). Играла также в фильмах А.В.Ивановского (Дуня в «Станционном смотрителе», Муза в «Пунине и Бабурине» по Тургеневу, 1918) и др.

Летом 1919 г. О. выехала на Украину с Качаловской группой, скитания которой разделила: в 1919-1922 гг. исполняла тут роли Катерины Ивановны («Братья Карамазовы»), Верочки («Осенние скрипки»), Наташи («Три сестры»), Веры Николаевны («Где тонко, там и рвется»), Лицци («Потоп»). Наибольшим ее успехом была Дуняша в «Вишневом саде» – прелестная, одурманенная первым объятием Яши, почти Изольда, выпившая любовный напиток (как описывал ее в своих мемуарах В.В.Шверубович).

В сезоне 1922/23 г. О., оставшаяся с Пражской группой, искала возможности вернуться. Немирович-Данченко считал ее одной из тех, «которые и даровитые и могут работать», но устроить ее в Москве 1923 г. было трудно. «1-я Студия ее берет, но не может обещать работу. ... Вообще

это из хороших сил. Много пережила, стала еще глубже (всегда имела к этому склонность. Я убедился, когда проходил с нею как-то «Луковку» [сцена из «Братьев Карамазовых»]). Очень рекомендую обратить на этот случай внимание» (НД-4, т. 3, с. 28).

На сезон 1923/24 г. О. оформили в штат МХАТ; в труппе МХАТ 2-го она оказалась с возникновения театра.

Не принадлежа к кругу «первостудийцев», «отцов-основателей», она заняла скромное положение, будучи, впрочем, загружена работой как в «знаковых», коренных спектаклях (в «Гибели “Надежды”» играла в разное время и Маритье, и Ио, в «Сверчке» – Мей), так и в наиболее значимых новых постановках. В «Гамлете» она была одной из придворных, в «Петербурге» играла курсистку Варвару Евграфовну, в спектакле «В 1825 году» играла (после В.В.Соловьевой и М.А.Дурасовой) дворовую девушку Машу – крепостную возлюбленную одного из декабристов, во «Взятии Бастилии» – актрису Луизу Франсуазу Конта, в «Орестее» – Клитемнестру. По-видимому, к предстоящей премьере Эсхила относятся строки из письма Немировича к артистке: «Рад за Вас, что Вы наконец дотерпелись до роли, и верю, что Вы ее хорошо сыграете. Это письмо придет к Вам, когда Вы уже сдадите роль. Мне хотелось бы, чтоб, читая его, Вы торжествовали» (там же, с. 165). Торжества, однако, не было. Продолжались работы: соседка в «Закате», обитательница студенческого общежития во «Фроле Севастьянове», торговка апельсинами Виттория в «Бабах», Катерина Гриценко («Светите, звезды!»), «штаб- офицерка» – девица в «заведении» («Униженные и оскорбленные»), жена безработного Лизхен («Суд»). Некоторые из перечисленных ролей – во втором составе.

Вряд ли О. могла считать свою актерскую судьбу во МХАТ 2-м удавшейся и радостной, но ни в какие протестные группы она не входила. Оставалась тут до ликвидации театра. Последние ее роли здесь – кулачиха Марья в «Часовщике и курице», Хасинта в «Испанском священнике», играла и в последней премьере МХАТ 2-го (мать Михайлы в «Начале жизни»). Решением УГАТ направлялась на работу в Театр транспорта. Сведений о ее работе там не имеем. Некоторое время служила в Театре планетария; в поздние годы жизни – в Театре-студии киноактера (роли в спектаклях «Глубокие корни» Гоу и Д’Юссо, «Старые друзья» Л.Малюгина, «Дети Ванюшина» С.Найденова и др.). Дни свои артистка окончила в Доме ветеранов сцены.

И.С.

Елизавета Эмильевна ОТТЕН (19.09.1895, Москва – 28.09.1962, там же) – актриса. Ученица «Школы трех Николаев», вошла во Вторую студию МХТ (с 27 декабря 1916 г.); с 1 ок-



Оттен Е.Э.

тября 1922 г. – в Первой студии. Зрители запомнили ее в «Сверчке на печи» – ввод на роль смешной девочки-няньки Тилли. Также заменяя М.А.Успенскую, О. ввели в «Балладину» на роль эльфа Хохлика. Играла на премьере «Любви – книги золотой» девку Дуняшку («нимфу»), в «Расточителе» была одной из исполнительниц роли слобожанки Саши (очередная добыча сластолюбца Князева): эпизоды яркие, весьма различные по жанру. В премьерах МХАТ 2- го О. придворная дама («Гамлет»), барышня на балу («Петербург»), в спектакле «В 1825 году» переиграла несколько лиц в «народных» сценах и эпизодов (гостья у Ланских, соседка Ланских, жена Человека в полушубке, жена смотрителя почтовой станции и др.); в «Орестее», участвовала в хоре Эриний. Она была занята в последней работе М.Чехова (студентка Небесная, «Фрол Севастьянов»).

Имя О. часто возникало под конец рецензий, в бегло одобрительном перечне ролей второго плана (например, так упомянута П.А.Марковым ее портниха Анджолетта в спектакле «Бабы»). Поручались О. и роли травести – мальчик с «котлетиной», у которого выпрашивает булку голодный Евграф, искатель приключений; скоморох в «Смерти Иоанна Грозного», девочка во «Взятии Бастилии». Последней работой О. в МХАТ 2-м стала Топси («Хижина дяди Тома»). Роль вышла столь же выигрышной для исполнительницы (пение, танец, материнские заботы о кукле), сколь и впрямь трогательной.

В послужной список артистки входят генерал и купец из интермедий в «Тени освободителя», комсомолка Фирочка из дальнего Тургача («Неблагодарная роль», сцена в милиции: Фирочка по силе-возможности переводит несчастный дневничок иностранки, влюбившейся в здешнего паренька и подозреваемой в шпионаже). В доигрывавшемся репертуаре Первой студии О. оказалась исполнительницей вдовы Трюс и Клементины («Гибель “Надежды”»).

1 августа 1934 г. О. подала заявление об уходе в связи с переходом в Ленинградскую акдраму (б. Александринский), где художественным руководителем был ушедший из родного театра Б.М.Сушкевич и куда потянулись ее партнеры по «Хижине» А.Н.Глумов и др. С 28 августа О. отчислена из состава МХАТ 2-го.

В 1937-1951 гг. О. работала в ГЦТК под руководством Образцова (Ежиха, Лиса и Мышь в «Волшебной

калоше»; Мышиха-Писклиха в «Коте в сапогах»; комический «характерный» Лев в «Волшебной лампе Аладина»; Смеральдина в «Короле-Олене»; мисс Локнот, «Под шорох твоих ресниц»). В 1951 г. была арестована, осуждена Особым совещанием на 5 лет высылки-ссылки, была рабочей на шпалозаводе в Енисейском районе Красноярского края; амнистирована 4 июня 1953 г. Вернулась в театр Образцова, где оставалась до конца жизни.

К.Р.

Надежда Александровна ПАВЛОВИЧ (17.09.1895, мыза Лаудов Лифляндской губ. – 03.03.1980, Москва) – поэт, драматург, переводчик. Училась на Высших женских курсах в Москве, печаталась с 1912 г. В советские годы вышли ее сборники стихов «Берег» (1922), «Золотые ворота» (1923), позднее ее печатали только как автора книжек для детей. С М.А.Чеховым ее связывала и личная дружба, и общие отношения с Андреем Белым, и принадлежность к кругу антропософов (см. об этом в статье П. – «Прометей», 1980, № 12). В начале 1926 г. правление МХАТ 2-го решило заключить с П. и П.А.Аренским договор на пьесу «Дон Кихот». П. представила сценарий. Ознакомясь с ним, Чехов писал: «...страшно верю в твое творческое состояние, знаю, что будут чудесные, правильные ритмы и слоги, знаю, что захочется играть именно твоего Кихота...» (МЧ, т. 1, с. 322). Притом артист не вполне совпадал с поэтом в толковании и задачах, ради которых обращается к нему. В письме к П. Чехов излагает суть своих пожеланий, называет свою цель, подсказывает философскую подоплеку образов и столкновений. Переписку насчет дальнейшей литературной работы (Аренский из нее устранился, зато вошли Чехов и Громов, хотели консультаций Белого) и о толковании Дон Кихота см. МЧ, т. 1. Там же – письмо в Главрепертком по поводу задуманной постановки. Обсуждение последнего варианта состоялось 19 мая 1928 г. после читки на худсовете театра (пьесу читал слушателям Чехов). Отъезд Чехова остановил работу.



Павлович Н.А.

Чехов говорил о роли Дон Кихота: «...мне как художнику необходимо, так сказать, разродиться ею». Невозможность «разродиться» стала одной из важнейших причин расставания артиста с родиной.

И.С.

Григорий Александрович ПАЛИН (наст. фам. Попов; 23.07.1899, Темир-Хан-Шура – 02.08.1977) – актер, художник. Учился в Иркутске на экономическом факультете университета, а также в Высшей театральной школе Наробраза и в школе живописи. Вместе с Н.П.Охлопковым и П.В.Цетнеровичем участвовал в создании студийного Молодого театра. Работал как актер в Иркутске и других городах. С 1923 г. П. в Москве: играл в Студии К.В.Эггерта, в «Синей блузе». С 1926 по 1930 г. в труппе Театра им. МГСПС-МОСПС, участвовал в спектаклях по Д.Фурманову «Мятеж» и «Чапаев». В МХАТ 2-й вступил с сезона 1931/32 г. Был занят в «Тени освободителя» (Автор в интермедиях), в «Деле чести» (1-й немецкий рабочий), в «Униженных и оскорбленных» (половой в трактире, жандарм), играл в «массовках», но имел и роли достаточно заметные: Битяговский в новой редакции «Смерти Иоанна Грозного», дон Хайме в «Испанском священнике», фабрикант Хрымин («В овраге»). Сыграл Ипполита в комедии «Не все коту масленица», выступив в этом спектакле и как художник. П. был также художником спектакля «В овраге»; предполагалось его участие как художника в «Бешеных деньгах» Островского (см. РГАЛИ, 1990.1.126, л. 5), но постановка, задуманная на сезон 1934/35 г., не была осуществлена. Последней ролью П. был одержимый громкой фразой, сплошавший в бою Лев («Начало жизни»). П. оставался в театре до его ликвидации, распоряжением УГАТ был направлен в Театр транспорта. В 1937 г. Охлопков пригласил П. в Реалистический театр (роль Кассио в «Отелло», участие в пьесе М.Водопьянова «Мечта»); после закрытия Реалистического (1938) пришел в Театр им. Ленинского комсомола, возглавленный Берсеневым. В годы войны руководил фронтовым театром «Искра». В 1948 – в г. Лиепае, театр Балтфлота. В дальнейшем работал в Вильнюсе, в Чкалове (Оренбург); с 1960 г. на пенсии.



Палин Г.А.

К.Р.

Илларион Николаевич ПЕВЦОВ (25.11.1879, Антополь Гродненской губ. – 25.10.1934, Ленинград) – актер. Н.а. РСФСР (1932). В состав Художественного театра этот мастер вошел в 1922-м. И возможность и невозможность его слияния с коренной труппой предопределялась как биографией актера, так и складом его дарования. П. кончил то самое Филармоническое училище (курс Не-

мировича-Данченко; 1902), откуда продолжали приходить в МХТ молодые актеры, но сразу после выпуска он попал не в Художественный театр, а в Товарищество, руководимое только что расставшимися с alma mater Мейерхольдом и Кошеверовым. Среди его здешних ролей был царь Федор Иоаннович. Был затем включен в труппу Студии на Поварской (1905); после ее ликвидации играл в провинции. В 1915 г. стал актером Московского драматического театра. П. тяготел к тем же современным русским авторам, которые давали материал для спорных премьер МХТ в последнее десятилетие перед революцией: играл Леонида Андреева («Не убий», «Мысль», «Тот, кто получает пощечины»), Мережковского («Павел I»). Он предельно заострял психологию, доводил ее до экспрессионистской разорванности и взволнованности. Замыкались ли в себе его герои, или были взрывчатыми, они осознавали себя в безвыходном положении. Вот портрет П., сделанный близким ему режиссером, В.Г.Сахновским:

«Он любил, чтобы его актерскую индивидуальность разожгли, чтобы разволновали, разбудили в нем жадную и страстную натуру, темперамент его актерской мысли.

Я не оговорился. Именно это было его замечательным качеством игры. От него шла со сцены темпераментная мысль, которую он хорошо тонировал в очень послушном ему музыкальном и полном голосе.

Он чеканил эту мысль как бы крупным почерком речи. Он договаривал



Певцов И.Н.

ее вспыхивавшими и меркнувшими глубокими глазами.

В жестах он был скуп и даже не только не разнообразен, но действовал всегда с одним ассортиментом жестов. У него были одни и те же переходы в разных ролях на очень твердо ступающих, быстро несущих его к долго неоставляемой им игровой точке ногах.

Он любил какую-то низкую ноту голоса. Он приводил к ней свои интонации в самые напряженные моменты роли и ею же выносил наружу все богатство внутренне переживаемого им» (Певцов, с. 115).

В годы после революции П. увлекался педагогикой, создал Студию молодых мастеров, чьи работы («Цимбелин» Шекспира) вывозил в Иваново-Вознесенск; на какое-то время оказался вне театра.

Предложение вступить в МХАТ П. получил от своего учителя Немировича-Данченко весною 1922 г., – его приглашали в новый состав «Ца-

ря Федора Иоанновича», который готовили для зарубежных гастролей (П. в заглавной роли, Качалов – Борис Годунов, Пашенная – царица Ирина). В июне – июле Станиславский интенсивно вел репетиции, как видно из записей, усиливая «тему государства», острой личной ответственности за него. Однако работа, глубоко занимавшая и режиссера и актера, не увидела света рампы: по личным обстоятельствам П. был вынужден отказаться от поездки (запомнил реакцию Станиславского: «Как так не можете? ... Он вдруг вскипел невероятно». – Там же, с. 67).

Немирович приложил все усилия, чтобы разрыв не стал окончательным. Из рассказа Б.М.Сушкевича: «...я был приглашен к Вл.И.Немировичу- Данченко, который обратился ко мне с вопросом, не найдет ли Первая студия возможным использовать в своей работе служившего тогда в МХТ И.Н.Певцова», который оставался в Москве как бы не у дел. «Первая студия переживала тогда довольно тяжелый период. Ряд ее крупных ведущих актеров частью оказался в труппе МХТ, частью еще раньше уехал за границу. Только что была пережита смерть Е.Б.Вахтангова. Таким образом, основная творческая группа, на которую ложился весь репертуар, сильно поредела, и нужно было подумать над тем, как справиться с текущими и новыми постановками, тем более что отъезд МХТ ставил перед нами задачу обслуживать своими спектаклями две сценические площадки. Попытки вернуть из-за границы Хмару, которого соблазняли ролью короля Лира, успехом не увенчались, и вот эта роль и послужила поводом моей первой творческой встречи с И.Н.Певцовым» (там же, с. 147).

Если свои наметки «Короля Лира» к моменту встречи с актером имелись у Сушкевича, имелись наметки и у актера. П. готовил роль в Показательном театре с В.Г.Сахновским. Процитируем его: «Люди, которых я видел в его ролях и над которыми работал с ним, когда режиссировал те пьесы, в которых он играл, были *странные*. Не то что лишние, а не понимаемые окружавшими их людьми, с таким богатством содержания, до которого не каждому добраться. Собственно, это он выносил на сцену. Драму человека, мир души которого не понят, не совсем понят или не так понят, как страстно этого хочет герой...» (там же, с. 115). Лир намечался у П. в том же кругу, и как по мыслям, так и по технике трудно вписывался в чьи бы то ни было чужие планы.

О «Короле Лире» в Первой студии писали как о работе, отмеченной «печатью незавершенности и неполноты»: «...как будто спектакль брошен на сцену еще тогда, когда не кончилась борьба в творческой фантазии режиссера, замыслившего пьесу, и увиденные в тексте Шекспировой трагедии образы не вылились в определенные и конкретные очертания»

(Марков, т. 3, с. 117). Критик сомневался в перспективах П. в области трагедии (опыта в этом жанре артист не имел, если не считать случайного выступления в роли Шейлока). В Лире – Певцове определительной становилась мучительная и мучающая нота актера; острая дробность рисунка и изысканность измельченного жеста.

П. в воспоминаниях отнес эту свою работу к тем, которые «могут быть названы скорее неудачными», но добавлял: «доволен этой не принесшей мне успеха ролью больше, чем успешными другими» (Певцов, с. 25).

К суждениям о Первой студии и Шекспире вернулись после «Расточителя». В этой народной мелодраме, где режиссура и крупно подавала, и преодолевала быт, П. играл Фирса Князева. «У Князева – шекспировские масштабы... Роль была поистине трагической», – вспоминает Мацкин (с. 63). П. наделял истязателя и гаера сатанинской жаждой обладания, которая становится единственным, исключающим все остальные, стимулом жизни. В память врезалось впечатление силы, несущей деструкцию и смерть.

Пребывание П. в Первой студии – МХАТ Втором было недолгим (неудовлетворенный, он признавал: «Объективно условия работы там были великолепные, едва ли есть в этом отношении театр лучше...» – Певцов, с. 25). С мая 1925 г. ушел в б. Александринский театр (Акдрама, Ленинград), где занимал первое положение до конца жизни.

И.С.

Леонид Соломонович ПЕРВОМАЙСКИЙ (наст. имя и фам. Илья Шлемович Гуревич; 04.05.1908, Константиноград Харьковской губ. – 09.12.1973)- поэт, драматург. Родился в семье переплетчика. Писал на украинском языке. Печатался с 1924 г., взяв предметом знакомый ему быт и распад быта еврейского местечка. В 1926 г. вышел сборник рассказов «Комса», затем «Пятна на солнце», «В уездном масштабе» и др. В 1934 г. его определяли: писатель, занимающий «место в первых рядах комсомольской литературы советской Украины», называли материал и темы: «Героическая борьба комсомольцев на революционных фронтах ... восстановительный период; период нэпа, когда некоторые неустойчивые группы молодежи подпадали под буржуазное влияние и нужно было вы-



Первомайский Л.С.

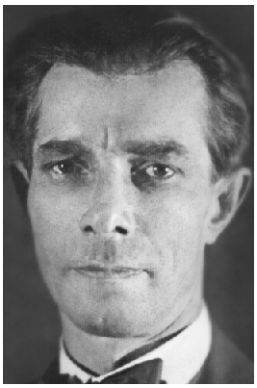
держать испытание на политическую зрелость ... грандиозный размах первой пятилетки, полоса рекордных темпов и решающих побед, рост нового поколения...» (КЛЭ, т. 8, с. 497). Первый опыт в драме – пьеса «Коммольцы» была поставлена в Киеве (Театр им. Франко) и широко шла на Украине. Драма «Неизвестные солдаты» в 1932 г. была поставлена А.Я.Таировым (его Камерному театру была близка приподнятость авторской манеры, напряженность положений). В Москве, в Ленинграде, в Харькове ставили стихотворную трагедию П. «Ваграмова ночь» (1933), среди обратившихся к ней Театр-студия Ю.А.Завадского. Годам колхозного строительства была посвящена пьеса «Местечко Ладеню» (1932). «Начало жизни», возвращавшее к поре гражданской войны на Украине, по тональности было близко таким пьесам, как «Двадцать лет спустя» М.Светлова, – события тут вставали как бы в отдалении, предполагали поэзию воспоминания.

МХАТ 2-й обратился к П., когда тот был уже вполне сформировавшимся драматургом. Режиссера С.Г.Бирман в «Начале жизни» увлекал песенный лад, скупость предложенных красок, сосредоточенность на одной черте, из которой вырастает образ. Спектакль «Начало жизни» МХАТ 2-й намеревался посвятить предстоявшему X съезду комсомола. Работа шла дружно и неспешно. Но выпуск спектакля пришелся на время, для МХАТ 2-го ужасное. Сначала как слух, потом как реальность вырисовывалась перспектива уничтожения. Премьера 9 февраля 1936 г. состоялась, когда судьба театра уже была предрешена. Соответствующее постановление Совнаркома СССР и ЦК ВКП(б) было опубликовано 19 дней спустя.

П. своей лепты в поношение театра не внес; нигде не обмолвился, будто «так называемый 2-й МХАТ» не умел раскрыть его комсомольский пафос.

И.С.

Владимир Афанасьевич ПОДГОРНЫЙ (22.02.1887 – 29.08.1944) – актер. З.а. РСФСР (1933). В труппе МХАТ 2-го с его открытия до его ликвидации. Пришел сюда после довольно долгих поисков себя и своей художественной среды. П. участвовал в Студии на Поварской (статист, второй суфлер и порученец при конторе), играл в 1906 г. в возобновившем ненадолго свою деятельность Товариществе новой драмы Мейерхольда («Мейерхольд научил меня любить театр во всех его областях», – напишет он в автобиографии-самоанализе. – Актеры и режиссеры, 1928). Работал затем в театрах Москвы и Петербурга: театр В.Ф.Комиссаржевской, 1908-1910; «Кривое зеркало», 1910-1914; Камерный театр, 19141915, в 1916 г. на какое-то время оказался в Александринском театре, за-



Подгорный В.А.

тем – в «Летучей мыши» (играл в здешних опытах инсценировок – Гирей в «Бахчисарайском фонтане», Иван Иванович в повести об его ссоре с Иваном Никифоровичем, Акакий Акакиевич в «Шинели»). Был связан с питерской «Бродячей собакой» как автор и как член правления, после ее закрытия забавно выдумывал «музей Собаки»; так же был затем близок кругу «Привала комедиантов» (здесь 15 июля 1917 г. М.А.Кузмин, О.А.Глебова-Судейкина, Н.Н.Евреинов, А.С.Лурье, Ю.П.Анненков, Б.К.Пронин и остальные разыграли ритуал торжественных именин П.). С 1919 г. сотрудничал с Первой студией. Играл также в недолговечном Театре комедии и мелодрамы (лорд Генри в «Портрете Дориана Грея», 1921; по описанию рецензента, «технически законченный, внутренне ясный и четкий образ, окрашенный в зловещие тона современного Мефисто, демонического спутника Дориана»). Среди первых ролей П. в Первой студии был Нильс Юлленшерна («Эрик XIV»), граф Глостер («Ко

роль Лир»); получил почетные вводы на роли, принадлежавшие «первым лицам» студии, М.А.Чехову в том числе: в «Гибели “Надежды”» он бывал занят и в роли Кобуса и в роли Дантье, в «Сверчке на печи» – и в роли Текльтона и в роли Калеба, в «Потопе» – и в роли Фрэзера и в роли Гиггинса; в «12-й ночи» играл Эгьючика. При невыгодных внешних данных (малорослый, щупленький, с орлиным носом) он обладал несомненным сильным темпераментом и звучным, великолепно поставленным голосом (во «Взятии Бастилии» мощно звучал монолог его Марата лунной ночью на улице Парижа). П. бывал оригинален в подборе характерных красок, обладал наблюдательностью, подчас злой. Роль, очерченную по банальным лекалам, он мог подкрасить пародией (такие оттенки возникали, когда в «Земле и небе» он играл центральную роль – адепта «чистой науки», одолевающего свои заблуждения). Ему далась в пьесе Файко «Неблагодарная роль» Зам. автора – роль, требующая чувства формы, юмора и почти эстрадной свободы присутствия.

Получая в премьерах МХАТ 2-го роли второго плана, он выделял их резко: журналист Homo sapiens в салоне Дины Краевич («Евграф, искатель приключений»), Важное лицо («Дело»; роль была особо оценена в рецензиях); раввин Бен-Захарья («Закат»), Петр Андреевич Толстой («Петр I»). В спектакле «Двор» он

занимательно очертил ханжу-подстрекателя, старика Маркела. Среди других работ П. – Камергерный генерал в «Блохе», камердинер Семеныч в «Петербурге», Человек с проседью в «Генеральной репетиции», министр Водруа в «Мольбе о жизни».

П. обладал литературным дарованием – один или в соавторстве писал для театров-кабаре, для МХАТ 2-го работал над монтажным текстом «Генеральной репетиции», участвовал в инсценировке «Человека, который смеется». Как и его брат, актер Н.А.Подгорный, который был влиятельнейшим лицом в руководстве МХАТ 1-го, П. обладал административными талантами; в МХАТ 2-м с момента создания был секретарем Правления, многие годы был членом худсовета; заведовал литературной частью до 1931 г., затем вел музейно-историческую часть театра; с сезона 1934/35 г. зав. труппой, и т.д.

После закрытия МХАТ 2-го П. вступил в Малый театр (Пимен, «Борис Годунов»; Кучумов, «Бешеные деньги»; Бен-Акиба в «Уриэле Акосте» и др.). Оставался тут до конца жизни.

И.Соловьева



Попов В.А.

Владимир Александрович ПОПОВ (09.07.1889, Москва – 20.07.1968) – актер, мастер шумового оформления спектакля. Н.а. РСФСР (1948). Десяти лет отроду сбежал из семьи, служил мальчиком в книжных магазинах, в 1904-1907 гг. учился в Московской консерватории по классу скрипки. Страстно увлекшись Художественным театром, вступил сюда статистом-«жаровцем» (по 10 копеек за вечеровое участие в спектакле: в «Бранде» и в «Борисе Годунове»). В дальнейшем его занимали в небольших ролях: музыкант в «Жизни Человека», Конь в «Синей птице» (картина с его участием вскоре была исключена из спектакля), юнга в «Пер Гюнте», выборный в «Царе Федоре Иоанновиче», Аполлон в «Провинциалке», 5-й доктор в «Мнимом больном». Перед мобилизацией на фронт (1915) на премьере «Моцарта и Сальери» (Пушкинский спектакль) сыграл слепого скрипача. По возвращении из армии в 1918 г. вступил в Первую студию, с которой был связан с ее создания (играл Дантье в «Гибели “Надежды”»; яркость участия П. в «Каликах перехожих» отмечал в своей юношеской рецензии Марков). Оставался тут после ее преобразования в МХАТ 2-й.

Его роли здесь – слуга Оливии

Фабиан в «12-й ночи», Транио в «Укрощении строптивой», шут Решето («Любовь – книга золотая»), Мякишев в «Расточителе», шутейный уютный царь в «Блохе», хозяин парикмахерской Никанор Семеныч в «Евграфе, искателе приключений», обороняющий пустую крепость темпераментный и немолодой начальник швейцарцев («Взятие Бастилии»), Оттавио в «Бабах», Сизобрюхов в «Униженных и оскорбленных» и др. В «Испанском священнике» его патер Лопес обманывал стряпчего ради денег, но при том получал прямо-таки телесное удовольствие от собственного плутовства, от умения обойти все помехи. Вообще же описания ролей П. в рецензиях редки, повторяются короткие оценки: в рецензии на спектакль «Петербург» – «запоминается Попов – Александр Иванович» («Правда», 1925, 21 ноября); об Оттавио в «Бабах» – «очень хорошо ведет роль» («Правда», 1929, 6 мая). Лаконично пишут о нем и в книге о МХАТ 2-м 1925 г.: «В.А.Попов один из крепких актеров студии, уже в «Двенадцатой ночи» обративший на себя внимание. Все последующие его роли («Расточитель», «Укрощение», «Блоха») показали, что в его лице театр имеет актера с прекрасным дарованием».

«Кроме актерства, я звуковых дел мастер», – писал о себе П. Он стал автором трудов по звукооформлению в театре и кино, изобретателем множества новых приемов и звуковых аппаратов. В МХАТ 2-м он придумал и сам выполнял, в частности, сложнейшее музыкально-шумовое решение «Петербурга». Услугами П. пользовались также в «Габиме».

П. стал последним исполнителем роли игрушечного мастера Калеба Племмера в «Сверчке на печи».

В автобиографии, сохранившейся в личном деле, П. писал: «Когда был закрыт МХАТ Второй, Константин Сергеевич Станиславский предложил мне вернуться в родной дом». С марта 1936 г. П. зачислили в труппу МХАТ. Товарищеской и творческой связи с ним тут никогда не теряли: как «звуковых дел мастер» П. помог в спектаклях «Бронепоезд 14-69», «Растратчики», «Гроза». Когда собирались ставить «Бег» Булгакова, в котором столь существенна звуковая партитура, к распределению ролей уверенно приписывали: шумы – В.А.Попов. При постановке «Егора Булычова и других» Немирович- Данченко «призвал на помощь Володю Попова для создания улицы, жизни за стенами дома, он это сделал исключительно хорошо» (НД-4, т. 3, с. 403). По возвращении в МХАТ П. работал над шумами в «Анне Карениной», «Победителях» Б.Чирскова и др. В списке сыгранного им после 1936 г. – более 40 ролей, в том числе Капитоныч в «Анне Карениной», поп Иосиф в «Достигаеве и других», Ферапонт в «Трех сестрах», Карп в «Лесе», капитан Каттль в «Домби и сыне», Повар в «Плодах просвещения», старый пастух в «Зимней сказ-

ке», трубач в новой постановке «Егора Булычова». Мало к кому так заслуженно и всерьез, как к П., можно было отнести слова из его «характеристики»: «Трудолюбивый, дисциплинированный, преданный искусству, он является одним из примерных людей театра».

И.С.



Попов С.В.

Сергей Васильевич ПОПОВ (21.08.1891, Пенза – 1957) – актер, режиссер, педагог. Окончил Курсы драмы А.И.Адашева. В 1912-1924 гг. работал в Художественном театре, в это же время – в Первой студии. В труппе МХАТ 2-го П. оставался с его открытия до его закрытия (уволен 1 апреля 1936 г.).

Вахтангов, в 1918 г. обдумывая «Каина», назначал ему роль Авеля (постановка Байрона в студии не была осуществлена). В репертуаре МХАТ 2-го П. был занят в шести спектаклях, унаследованных от Первой студии: Незнакомец в «Сверчке на печи» (первый исполнитель), Нордлинг в «Потопе», Курио в «12-й ночи», Макс, жених Карин, в «Эрике XIV», благородный герцог Альбанский, муж Гонерильи («Король Лир»), Молчанов в «Расточителе». В спектаклях МХАТ 2-го при Михаиле Чехове П. играл вслед за Азанчевским Горацио («Гамлет»), в «Петербурге» был занят в роли Александра Ивановича Дудкина. Во «Фроле Севастьянове» П. играл сына профессора Миллера Генриха – друга заглавного героя, человека сурово коммунистических убеждений.

За годы после отъезда Чехова П. в новых постановках почти не занимают: в «Чудаке» – ввод на роль Игоря Горского и эпизодический персонаж в «Суде» (Франц).

После ликвидации МХАТ 2-го П. работал как режиссер и педагог (обеими профессиями он владел с 1918 г., начав как педагог в Московском пролеткульте и в Студии Гунста, в 1922-1923 г. руководил Студией им. Горького), с 1934 г. ставил в Центральном театре транспорта, в том же году в порядке шефства руководил совхозно-колхозным театром в г. Пугачеве. В 1937-1938 гг. ставил в Центральном театре водного транспорта. В 1936-1943 гг. руководил областным театральным училищем в Свердловске, в 1943- 1946 гг. был завучем в училище при Театре им. Ленинского комсомола, а затем руководил Уральским театральным институтом (19451950). С 1950 г. профессор ГИТИСа.

К.Р.

Анна Игнатьевна ПОПОВА (март 1889, по другим сведениям 1886, Урюпинск – 2.2.1959) – актриса. З.а. РСФСР (1935). Училась на Курсах драмы А.И.Адашева; в Художественном театре, а затем и в Первой студии с 1908 по 1924 г., во МХАТ 2-м с его открытия до закрытия. Как сотрудница МХТ вводилась в небольшие роли (2-я приживалка в «На всякого мудреца довольно простоты», 1-я баба в «Пер Гюнте», мать Тины в «Miserere», горничная Груша в «Осенних скрипках»), на премьере «Братьев Карамазовых» играла бабушку (с Феней – В.В.Соловьевой; «возрастные» роли П. получала и в студии – мамка в «Каликах перехожих», 1914). В 1916 г. была введена в «Вишневый сад» на роль Вари, которую играла «в правильную очередь» с М.П.Лилиной. В первой студийной постановке играла вдову Саарт – веселую, молодую («Смеялись ее иссиня-черные волосы, смеялся рот жемчугом зубов. Вся ее слегка коренастая фигура дышала здоровьем. Не хотелось, чтоб Попова – Саарт уходила со сцены: уйдет, и что- то будто кругом погаснет», – описывает ее Бирман). Это обаяние жизненных сил, радостность сценического присутствия позволяли артистке подменять Гиацинтову в ее победоносной роли Марии («12-я ночь»).

Критик выделял артистку в тревожном, смущающем спектакле Дикого «Герой»: «Только появление вдовы Квин (Попова) разряжает несколько атмосферу неприятного напряженного недоумения. В ней так много яркой жизнерадостности, грубого, но



Попова А.И.

подлинного смеха, резкой смелости и в интонациях и в жестах, что начинаешь понимать и внутренне принимать всю эту парадоксальную фантастику, где так прихотливо сливаются и язвительная насмешка, и балаганная гримаса, и грубая буффонада, и подлинные человеческие чувства и страсти...» («Театр и музыка», 1923, № 4, с. 524).

В спектакле «Любовь – книга золотая», смысл которого был прежде всего в обнаружении актерских сил, П. увлеченно играла плотоядную фрейлину Полокуччи; в «Расточителе» играла старуху Дросиду – курьезная роль, смесь неизживаемой, давней злобы и угодничества, доля сладострастия в том, как вылизываешь обидчика дочери, как ждешь от него поживы. Здесь сказался вкус П. к густым краскам, интерес к гиперболизированному быту, к странностям натуры.

В премьерах МХАТ 2-го П. играла даму в трауре («Петербург»), Атуеву в «Деле», мадам Попятник в «За-

кате», кичливую Эльдонсу в «Бабах», тетушку Хлою в «Хижине дяди Тома», юродивую Анисьюшку в «Тени освободителя», Ихменеву в «Униженных и оскорбленных». Среди более поздних работ – зарабатывающая стиркой на всю семью, злобная от усталости жена безработного («Суд»); энергичная говорунья-нянька Матвеевна («Хорошая жизнь»), бабушка Бурелье (в прологе «Мольбы о жизни») – характерные «возрастные» роли с четкими жанровыми очертаниями, как правило, укладывающиеся в один более или менее приметный эпизод. Дублировала Бирман в роли Трощиной («Чудак»). При ликвидации МХАТ 2-го вместе с ведущими актерами его труппы была направлена решением УГАТ в Театр им. МОСПС.

И.С.



Потоцкий А.В.

Аркадий Васильевич ПОТОЦКИЙ (июнь 1879, Пенза – 16.02.1938, Магаданская обл.; расстрелян) – актер. В МХТ с 1904 г. (школу театра окончил в 1906 г.); в Первой студии с ее создания, в МХАТ 2-м – с его открытия в звании сотрудника. Список здешних работ П. довольно длинен: один из генералов в «Блохе», Вирт в «Короле квадратной республики», генерал с прошением в «Петербурге», генерал Толь («В 1825 году»), Татарин («Евграф, искатель приключений»), Шило в «Деле», Салтыков в «Смерти Иоанна Грозного», 2-й торговец во «Взятии Бастилии», Замойский в «Митькином царстве», умирающий под пыткой «компрачикос» Хардкванон и один из лордов («Человек, который смеется»), Гамма («Нашествие Наполеона»), юродивый Варлаам («Петр I»), Гели в «Хижине дяди Тома». П. был по возрасту старше почти всех в труппе, обликом и манерой изъясняться мог смешить приходящих со стороны. Афиногенов оставил зарисовку: «... когда ему говорят: «Поживее надо бы», – он отвечает: ага, понимаю, *косная сфера*. – Не косная сфера, а просто поживей. – Понимаю, не учите». В том же ироническом духе Афиногенов описывает П. в «Хижине дяди Тома» (П. тут играл рабовладельца, с ищейками охотящегося за черными беглецами): «Потоцкий знает планеты лиц и говорит о торжестве головы над желудком, а сам до смерти боится собак... *Доги бросаются* на него, они реалисты и ненавидят лунных мистиков с расплывающимися лицами» (Афиногенов. Дневники, с. 42-43). За последние пять лет жизни МХАТ 2-го П.

имел еще одну роль: пастор Иоганн Готфрид Грегори в «Комике XVII столетия». При закрытии театра был уволен 1 мая 1936 г.; сведений об его переводе в какой-либо другой театральный коллектив не имеется.

И.С.



Пыжова О.И.

Ольга Ивановна ПЫЖОВА (17.10.1894-08.11.1972, Москва) – актриса, режиссер, педагог. З.д.и. РСФСР (1947), з.д.и. Таджикской ССР и Татарской АССР. Дворянская семья, в которой было немало людей, причастных искусству (например, литератор Е.П.Леткова-Султанова, петербургская приятельница актеров МХТ), оказалась разоренной. Оставив институт благородных девиц, П. поступила на бухгалтерские курсы; во время гастролей МХТ в Петербурге предложила себя в актрисы (прошли две из двухсот экзаменовавшихся). Она вступила в МХТ в сезон 1914/ 15 г.; вошла в возобновление «Горе от ума» – гостья на вечере у Фамусовых; Немирович спросил ее на репетиции: «Вы кто же?» – «Я – бедная родственница». – «Вы бедная родственница? Не похоже...» Велел барышням, рассевшимся на диванчике- подкове у самой рампы, для этой гостьи потесниться.

Впрочем, на основной сцене П. сыграла мало (вводы: фея в «Синей птице», гувернантка в «Где тонко, там и рвется»). Дальнейшая жизнь связала со студией.

Первым здешним впечатлением П. была озадачена: «Сцены не было совсем: стулья зрительного зала и место, где играли актеры, находились на одном уровне. Я засмеялась, настолько странным и несерьезным показалось все это. А где же сцена?! Мне ответили очень спокойно и внушительно: «Мы играем без сцены» (Призвание, с. 29). Даже «Сверчок на печи» не сразу покорил. Ей помнилось, будто мешало почти полное отсутствие декораций и бутафории. Тут ошибка памяти: декорации и предметный мир в «Сверчке» были щепетильно проработаны, в них была тончайшая игра натуральности и условности (дергунчиков в мастерской Калеба вместе с Сулержицким делал Михаил Чехов, игравший Калеба). Но это в самом деле был другой театр, другие декорации, другой предметный мир, студийную работу от работ МХТ отличавший. П. не торопила себя с выводом, что по природе ее не сюда тянет, но доля отчужденности возникала. Сыграло свою роль и то, что в студии, суще-

ствовавшей еще недолго, уже было расслоение на «своих» и пришлых. Здесь поклонялись правде, а «пришлая» не скрывала убеждения: «Правдивость, органичность сами по себе, по-моему, не могут быть интересными... Все, что происходит на сцене, нужно обязательно пропустить через фантазию. В этом природа искусства» (там же, с. 45).

В студийные годы П. уже пробует себя в режиссуре, занимаясь с товарками; после подготовленной ею сцены из «Семнадцатилетних» Макса Дрейера Вахтангов позвал ее ставить с его, Вахтангова, учениками в Студенческую студию. Ставить же в Первой студии было сложно, П. не полюбила здешнее правило: «В Первой студии не употреблялось слово «режиссер», мы говорили: такой-то ведет спектакль... Режиссура работала сообща и поневоле шла на взаимные уступки. Я убеждена – спектакль нужно делать одному... Студийность, если она распространяется и на процесс создания спектакля, вернее, на его режиссерскую организацию, может привести к утрате постановочной энергии» (там же, с. 48). Она чувствовала, что не понравилась Сулержицкому, зато ей отлично работалось с Вахтанговым. Он вводил ее в «Потоп» (ее Лицци в финале уходила, став в чем-то опасной. Уходила, присвистнув). Вахтангов вводил П. и в «12-ю ночь» (Виола), и в «Балладину» на роль русалки Гопланы – «деревенской русалки», как он подсказывал ей, исходя из «земнородности» ее дарования. Во Второй студии П. участвовала в «Истории лейтенанта Ергунова» (роль Колибри). Вместе с Гиацинтовой и Чеховым играла водевиль «Спичка между двух огней».

Станиславский, увлеченный ее трезвым, веселым талантом, бодростью ее мироощущения, начал готовить с П. роль Мирандолины, пригласив участвовать в гастролях МХАТ (второй сезон за рубежом). П. играла хозяйку гостиницы с сияющими глазами, радостную девушку, не обольщающую кавалера, а ведущую с ним праздничный бой, вкладывающую в это сражение сангвинический темперамент. Актриса вспоминала «индейский победный клич», вырывавшийся у ее Мирандолины в сцене обморока. когда она остается одна – Кавалер побежал за нашатырем... В США П. имела большой успех (сыграла еще и Варю в «Вишневом саде»); Станиславский называл ее в числе немногих «надежд» труппы. Однако она решилась по возвращении вступить снова в Первую студию (в мемуарах П. мотивирует это решение страхом, что Станиславский может в ней разочароваться, а она того не перенесет). С 1924 г. П. – в МХАТ 2-м. Здесь за нею ее роли в «Потопе» и «12-й ночи», но новых работ мало (в конце первого сезона Катарина Хель в «Короле квадратной республики» – тут П. свои воспоминания ограничит фразой: «Это была странная пьеса, и роль, которую я иг-

рала, тоже была странной». – Там же, с. 205).

Сочное и рациональное искусство Пыжовой вошло в конфликт с художественными идеями Михаила Чехова; конфликт резко обозначился в связи с пьесой С.Моэма и Д.Колтона «Дождь» (в переводе К.Чуковского «Сэди»). Актрису привлекали и пьеса, где действуют проститутка и пастор, и роль. Но 1 марта 1926 г. Чуковский записал в дневнике: «...получил вчера письмо, что моя пьеса «Сэди» всем в Худ. театре понравилась, но ставить ее не могут, т.к. М.А.Чехов – против (по религиозным мотивам)». Но вряд ли нужно было обладать религиозными убеждениями, чтобы в пору преследований церкви отказаться разыгрывать этот сюжет. Настойчивость П. поразила руководителя театра: «Вам, что же, действительно нравится это?». Разговор, по воспоминаниям П., перешел на крик: «Ты нам чужая!» (Призвание, с. 212).

П. оставалась еще год в театре (роль хозяйки салона Дины Краевич в «Евграфе, искателе приключений»). Тому, что она полагала порождением антропософских увлечений («Гамлет»), пробовала противопоставить крепкое реальное начало: хотела сыграть Глафиру в «Волках и овцах» Островского, которых готовил Л.А.Волков; примеривалась к прозе К.Федина («Города и годы»). В 1927 г. она вместе с другими «оппозиционерами» при непредвиденном обороте событий (нарком Луначарский поддержал Чехова) была вынуждена уйти. Дальнейшая ее судьба связана с Театром революции (1928-1938).

П. и многие годы спустя сохраняла уверенность, что в конфликте с Чеховым правота на ее стороне, что, разойдясь с ним, она выиграла как художник: обратилась к современному репертуару, взрастила в себе общественный темперамент, занялась политическим образованием; избранная председателем месткома, с энтузиазмом приняла эти обязанности; гордилась, получив пропуск на завод «Электросвет», куда ее направили вести работу (см. там же, с. 219).

В Театре революции П. сыграла Ксению Треверн в поставленной Диким мелодраме А.Файко «Человек с портфелем», Веронику в «Инге» А.Глебова, Кикси в «Улице Радости» Н.Зархи, парторга Лену в «Личной жизни» В.Соловьева и другие роли, которые ей предоставляла советская драматургия. Блистательна была ее полнокровная Кормилица в спектакле А.Д.Попова «Ромео и Джульетте» (1935), с органикой ее веской походки, с ее природной смешливостью, с природностью ее цинически ясного, всеприемлющего взгляда на жизнь. Вот деловая характеристика П., написанная Мейерхольдом: «В лице т. Пыжовой советский театр имеет артистку высокого качества, артистку, владеющую яркими выразительными средствами, артистку, владеющую техникой выше, передовее той шко-

лы, из которой она пришла (МХАТ). Т. Пыжова сумела преодолеть (а это всегда бывает очень трудно) в себе "мхатовщину", навсегда с ней расстаться (сужу по Веронике). Т. Пыжова смело может быть поставлена в ряд артисток (в Москве их раз, два и "обчелся") новой техники и нового мировоззрения» (там же, с. 238).

П. успешно снималась в кино – Огудалова в знаменитой ленте Я.Протазанова (с Алисовой – Бесприданницей, с Кторовым – Паратовым, с Климовым – Кнуровым). С 1934 г. преподавала в ГИТИСе (с 1939-го – профессор), преподавала во ВГИКе.

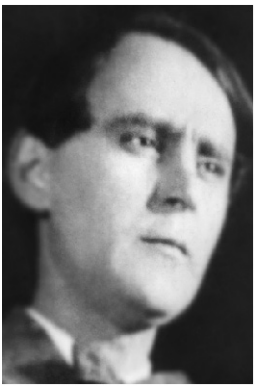
Уйдя из Театра революции, работала в театрах для детей (в сотрудничестве с Б.В.Бибиковым; наиболее значительны постановки пьес М.Светлова «Сказка», 1939; «Двадцать лет спустя», 1940). В пору эвакуации ставила в Казахстане; сблизилась с Театром им. Моссовета, находившимся в эти годы в Алма-Ате: приняла участие в постановке «Нашествия», сыграла здесь Анну Николаевну Таланову; готовила Аркадину в «Чайке», но не сыграла ее – болезнь глаз вынудила оставить сцену. После войны П. целиком отдалась режиссерской работе в театре для детей (в 1948-1950 гг. была худруком ЦДТ) и педагогике, ведя национальные студии в ГИТИСе. Оставила книгу воспоминаний (написана при участии О.В.Пыжовой).

И.Соловьева

Николай Николаевич РАХМАНОВ (наст. фам. Соколов; 22.11.1892, Одесса – 13.11.1964, Москва) – композитор, дирижер, заведующий музыкальной частью МХАТ 2-го с его открытия. Образование получил в Музыкальном училище в Одессе. В 1913-1916 гг. учился на курсах А.Г.Шор, уже будучи в Первой студии (он вошел в нее с 1912 г., при ее создании).

В музыкальном решении своих спектаклей Первая студия придерживалась тех же принципов, что и в решении сценографическом: искали его все вместе, находя потом организатора общих мыслей. Р. и оказывался таким композитором-«организатором». В этом качестве Р. был привлечен, например, к начинавшейся в студии работе над «Каином», когда с подачи мечтавшего о заглавной роли трагика Л.М.Леонидова Вахтангов приступил к Байрону. Пресса сообщала: «Каин» пойдет в музыкальном сопровождении, и на эту сторону постановки обращается особое внимание – музыка к мистерии явится, вероятно, коллективным трудом нескольких видных московских композиторов с участием и «присяжного» композитора студии – Рахманова» («Театральный курьер», 1918, 3 октября). Работа в студии не была осуществлена.

Р. взял на себя музыкальное оформление «Праздника мира», «Сверчка на печи», «Калик перехожих», «12-й ночи» (вариант 1917 г.), а также «Дочери Иорио», «Балладины», «Эрика



Рахманов Н.Н.

XIV», «Героя», «Архангела Михаила» («музыка и шумовой монтаж»). Ему же принадлежала музыка к «Гамлету», замечательный похоронный марш.

При открытии МХАТ 2-го Р. стал заведующим его музыкальной частью и дирижером. Это положение всегда сохранялось за ним. К немногочисленным композиторам, в разное время приглашавшимся «со стороны», Р. относился настороженно (так, возникли нелады из-за музыки В.Н.Крюкова, которого Смышляев вовлек в работу над «Орестеей» и «Взятием Бастилии»).

В списке, составленном к 1935 г. (отдел кадров МХАТ 2-го), значатся 29 сочинений Р., выполненных для его театра: кроме названного выше – музыка к спектаклям «В 1825 году», «Евграф, искатель приключений», «Смерть Иоанна Грозного» («музыкальные колокола»), «Закат», «Человек, который смеется», «Бабы» («музыкальная композиция, приспособление и оркестровка совм. с В.А.Власовым»), «Петр I», «Генеральная репетиция» («музыка и музыкальная композиция совм. с В.А.Власовым»; в официальной бумаге помечено: «Ударная работа. 1930»), «Тень освободителя», «Дело чести» («музыка к двум первым актам. Ударная работа. 1931 г.»), «Униженные и оскорбленные» («монтаж, приспособление и оркестровка»), «Неблагодарная роль», «Суд», «Двенадцатая ночь» («2-й вариант, новая музыка и переоркестровка варианта 1917 г.»). В этот перечень под номерами 22-24 включены «Интермедия к Октябрьским торжествам», «Интермедия к 10-летию взятия Перекопа», «Интермедия ко дням Парижской коммуны» («музыка»). В бумаге примечание: «Три последние работы – в порядке общественной нагрузки. 1930-1931 гг.». К списку следует присоединить две более поздние работы Р. («В овраге», «Начало жизни»). Опубликовал песни к пьесе А.Н.Афиногенова «Далекое» («записаны с напева Н.Г.Китаева и переложены для голоса с сопровождением гитары или фортепиано», Москва. Цедрам, 1936).

Почти все спектакли МХАТ 2-го Р. вел как дирижер.

В труппе Р. оставался до конца. Приказ об его увольнении из МХАТ 2-го и об его переходе в Малый театр датирован одним днем – 15 апреля 1936 г. В Малом театре был до осени 1941 г. Не эвакуировался с ним и вошел в состав Московского театра драмы; перешел отсюда в МТЮЗ (19431950), с тем, чтобы в декабре 1950 г. вернуться в музыкальную часть Малого театра.

Р. вел педагогическую работу; вместе с Н.С.Греминой создал в Москве школу, затем театр драматического балета (1917-1932). Был ректором Государственного драматического института хореографии; преподавал в ГИТИСе.

К.Р.



Розанова И.А.

Ирина Александровна РОЗАНОВА (1913-1943) – актриса. Студентка 2-го курса Театрального училища МХАТ 2-го, она оказалась среди тех, кто был включен в труппу с 1 января 1936 г., как раз перед разразившейся над театром бедой. Р. числилась уволенной с 15 марта, а распоряжением УГАТ от 16-го, т.е. на следующий день, была направлена для постоянной работы в МХАТ 1-й. Однако жизнь молодой артистки продолжилась не там, а в Оперно-драматической студии Станиславского. В «Летописи» И.Н.Виногорадской сказано, что, по мнению современников, «Ирина Розанова была яркой самобытной творческой индивидуальностью. С. работал с ней увлеченно». Когда в марте 1937 г. определялся репертуарный план занятий, Р. спросила, можно ли ей работать над «Гамлетом». – Над Офелией? – спросил К.С. – Нет. Над Гамлетом».

Свидетельница этого разговора передавала, что Станиславский не был удивлен. Его ответ дошел до нас в записи этой свидетельницы: «Если правильно работать над Гамлетом, добраться до его глубин, до правды человеческих чувств и мыслей, можно стать настоящим артистом. Гамлет поможет выявить все ваши душевные богатства». Сохранились стенограммы занятий. Станиславский упорствовал в требованиях, касающихся голоса и дикции: «Должна быть страшная выдержка, влюбленность в фразу, в мысль». Сквозное действие определял: «Вы, Гамлет, должны взять меч и пройти по всему дворцу, очистить все»; «как мессия вы должны пройти по всему свету и очистить его». Сверхзадача Гамлета – «познавание бытия». «Для чего, почему, что» (Виноградская, т. 4, с. 386, 450).

Незавершенная работа с Р., которая вряд ли и могла иметь завершение, очевидно, связана с прежними обращениями художественников к трагедии – дело не только в словесных совпадениях с репетиционными записями спектакля Крэга, но в возобновившимся споре-диалоге К.С. со спектаклем Михаила Чехова. Впрочем, кроме Н.Н.Чушкина никто не рассматривал опыт Оперно-драмати-

ческой студии в таком аспекте. Большинство писавших о Р. сосредоточились на ее личной судьбе. После смерти Станиславского с артисткой работала М.П.Лилина, предложившая готовить Катерину в «Грозе», но деятельность студии была свернута в связи с войною, а Лилина с весны 1943 г. была уже безнадежно больна и не покидала Кремлевской больницы. С 2 апреля 1943 г. Р. зачислили в труппу Малого театра, но она оставалась здесь лишь до 18 июля. Передают, будто Н.П.Охлопков звал ее к себе в театр, который он должен был возглавить, предлагая ей там Гамлета. Но летом 1943 г. Розановой не стало: она попала под троллейбус и скончалась на месте.

Судьбе Р. посвящены статьи А.Зоркого «...И помни обо мне». (ЛГ, 1964, 23 мая) и С.Клубкова «Ирина – Гамлет Станиславского» («Театральная жизнь», 1991, № 21-22).

И.С.



Свешников А.В.

Александр Васильевич СВЕШНИКОВ (11.09.1890 – 03.01.1980, Москва) – хоровой дирижер, педагог. Н.а. СССР (1956), Герой Социалистического Труда (1970). Создатель и художественный руководитель вокального ансамбля Всесоюзного радио (1928-1936); в 1937-1941 гг. – художественный руководитель Ленинградской академической капеллы; с 1942 г. руководитель созданного им Государственного хора русской песни; организатор и директор Московского хорового училища. Профессор и в 1948-1975 гг. ректор Московской консерватории. Лауреат Сталинской премии (1946).

Именем С. как хормейстера подписано большинство спектаклей МХАТ 2-го: «Расточитель», «Гамлет», «Блоха», «Петербург», «В 1825 году», «Евграф, искатель приключений», «Орестея», «Смерть Иоанна Грозного» (в обеих редакциях), «Взятие Бастилии», «Закат», «Фрол Севастьянов», «Митькино царство», «Петр I», «Генеральная репетиция», «Тень освободителя», «Испанский священник», «В овраге», «Комик XVII столетия». Свои обязанности штатного хормейстера МХАТ 2-го С. сложил с 1 января 1936 г., в преддверии закрытия.

К.Р.

Мария Александровна СКРЯБИНА (по мужу Татаринова; 29.05.1901, Москва – 18.08.1989) – актриса. Дочь композитора А.Н.Скрябина. Училась в Школе русской драмы при б. Алек-



Скрябина М.А.

сандринском театре; в 1921-1923 гг. – в труппе БДТ; в 1923-1924 гг. играла с труппой М.Н.Германовой в Праге; с мая 1924 г. вошла в Первую студию, сотрудница МХАТ 2-го с его открытия, с сентября 1927-го – в составе труппы. Не выделившись «на втором положении» (в толпе туляков в «Блохе», среди барышень на балу в «Петербурге», Аннет в «В 1825 году»), С., однако, получила роль Электры в «Орестее», в сезоне 1925/26 г. была назначена второй исполнительницей Офелии. «Скрябина хороша, но вряд ли это большое дарование. У нее симпатичная внешность и ничего деланного, надуманного, но на сцену сумасшествия ее не хватило – было однообразно и бесцветно; но все- таки для первой ответственной роли довольно хорошо», – записал 24 апреля 1926 г. в дневнике А.Б.Гольденвейзер, интересовавшийся сценической судьбой дочери композитора. Скрябину назначили затем второй исполнительницей царевны Ирины в «Смерти Иоанна Грозного», Симы Мармер в «Чудаке», Виолы в «Двенадцатой ночи»; в премьерных составах играла Розауру («Бабы»), белую девочку – защитницу рабов Дору в «Хижине дяди Тома», Хильду Маурер («Суд»). В список ее работ входила также Мей в «Сверчке на печи», Наташа – младшая дочь профессора Миллера в «Фроле Севастьянове», персонажи-куклы в интермедиях «Тени освободителя».

С. служила в МХАТ 2-м с перерывом: в марте 1931 г. была арестована по «делу антропософов», ее осудили на три года ссылки в Лебедянь. Благодаря хлопотам Е.К.Малиновской, в апреле 1932 г. артистке было разрешено вернуться в Москву и продолжить службу.

При ликвидации МХАТ 2-го С. была направлена в ЦДТ. В «Золотом ключике» А.Н.Толстого сразу же получила роль лисы Алисы, сыграла барыню в инсценировке «Белого пуделя» А.И.Куприна (1940) и др.

В поздние годы актриса была сотрудницей мемориального музея А.Н.Скрябина.

К.Р.

Антон Донатович СКУКОВСКИЙ (1889-?) – актер. В 1915-1922 г. сотрудник Художественного театра (дворник в «Трех сестрах»; посыльный и слуга «У жизни в лапах»; человек Крутицкого, «На всякого мудреца довольно простоты»). В те же годы участвовал в работах Первой студии. Был занят в «Дочери Иорио»,



Скуковский А.Д.

играл гонца в «Балладине». Ему был поручен старик Мегон – одна из важнейших ролей в «Герое». Вошел в труппу МХАТ 2-го с его открытия. В репертуаре, унаследованном от Первой студии, С. играл нищего Иелле («Гибель “Надежды”»), слугу Текльтона в «Сверчке», Клиента в «Потопе», Педера Веламсона в «Эрике XIV», герцога Бургундского и герольда в «Короле Лире». В новых постановках он не участвовал и вскоре покинул СССР; жил в Польше. Своему другу художнику М.В.Либакову писал оттуда, что в Варшаве видел В.Г.Гайдарова. Поминает Н.Ф.Колина – «он почти европейская известность», сообщает о Болеславском, что потерял его след (от американцев имел его адрес, но как-то затерял) (РГАЛИ, 2960.1.72).

Е.К.

Валентин Сергеевич СМЫШЛЯЕВ (14.03.1891, Нижний Новгород – 03.10.1936, Москва) – актер, режиссер. З.а. РСФСР (1935). Родился в семье земского статистика; отчим занимался революционной деятельностью. В 1911 г. С. поступил на юридический факультет Московского университета, не закончив его. В 1913 г. стал сотрудником МХТ. Играл Слепого скрипача в «Моцарте и Сальери», Алешку в «На дне». В 1915 г. С. пробует себя в Первой студии МХТ (Чарли в «Потопе», сэр Эгьючик в «12-й ночи»), заражаясь от Л.А.Сулержицкого идеей «коллективного театра». В мхатовском спектакле «Село Степанчиково», кризисном для актерского творчества Станиславского, он играет роль мастерового Васильева (1917). Посещает лекции Станиславского в студии, «полной гимназистов, гимназисток, лазаревцев и вообще самой зеленой молодежи...» (И вновь... с. 79). В 1918 г. преподает в Чеховской студии.

Открыто революционные взгляды и членство в РКП(б) помогли начинающему актеру вызволить Станиславского и Москвина, взятых в заложники в момент прорыва на Москву Белой армии. Он принимал



Смышляев В.С.

энергичное участие в организации фронтовых театральных бригад. В 1920 г. был назначен зав. секцией массовых представлений ТЕО Наркомпроса, до 1922 г. работал в Пролеткульте (режиссер и педагог; в Первом рабочем театре поставил спектакль «Мексиканец» по Дж.Лондону; соавтор инсценировки и художник С.М.Эйзенштейн). С. проявлял товарищескую заботу о Михаиле Чехове, который выстрелы и беспорядки во время революционного восстания переживал с чувством физиологического ужаса, но в его собственном дневнике это – хроникальный фон и импульс для рассуждений на тему смерти старого театра и спасения его силами молодых студийцев. «Голод – вот истинный друг революций... Все тот же «царь мира» правит и законами художественного творчества» (там же, с. 52). Жажда самореализации – цель многих творческих начинаний и «программ» С., его дневниковых записей, занятий музыкальной композицией и стихосложением. Он скоропалительно пытается изложить только еще разрабатываемую Станиславским систему работы актера над ролью, выпустив книгу «Теория обработки сценического зрелища» (Ижевск, 1921) – чем вызывает резкое недовольство своего учителя.

В репертуар МХАТ 2-го входит комедия Шекспира «Укрощение строптивой», поставленная С. в студии (1923), а год спустя его имя оказывается на афише «Гамлета», рядом с А.И.Чебаном и В.Н.Татариновым. В 1926 г. в сжатые сроки С. выпустил трилогию Эсхила «Орестея» (с В.А.Громовым и Б.М.Афониным), не ставшую успехом ни для театра, ни для режиссера.

Пошатнувшаяся вера в народовластие (С. быстро был оттеснен из авангарда «новой пролетарской культуры», а после Кронштадтского мятежа вышел из партии большевиков) требовала быстрой смены курса. С. пытался осуществлять в своей театральной практике принципы «массового зрелища», видя путь к его сегодняшнему воплощению в древнегреческом «синтезе искусств». Былой лозунг «искусство в массы» неожиданно и не вполне последовательно перетолковывается – в пользу «чистого искусства», которое должно возвышать до себя нового зрителя. Но «подойти вплотную к проблеме синтетического действа на театре» (интервью со Смышляевым. – ВМ, 1926, 2 ноября) оказывается не так-то просто. Серьезные задачи решаются внешними приемами, через «коллективную декламацию», столь популярную в коллективах художественной самодеятельности 20-х гг.

Одновременно С. готовил к показу ранее начатого на сцене МХАТ эсхиловского «Прометея»: «Вчера, без всяких световых эффектов, репетировали последнее действие, еще до сих пор не показанное К. С-чу. Вероятно, после показа оно тоже будет в корне изменено. Да и нельзя, по общему мнению, оставить эти кон-

фетные пляски с цветочками полуголеньких «ученичек» вокруг освобожденного Прометея. Не знаю, как все это будет на спектакле, но сейчас постановка может вызвать или протест, или стыд за театр, или смех. Смотря по отношению зрителя к театру» (Бок- шанская, т. 1, с. 494). Спектакль не дошел до премьеры.

Во «Взятии Бастилии» по Р.Роллану, выпущенном к X годовщине Октябрьской революции, в еще большей степени проявилась присущая постановочной манере С. декоративная «нарядность». «Парадные одежды» спектакля не могли скрыть двойственности художественного результата: за героико-монументальным, праздничным зрелищем стояла «олеография». В 1928 г. театр выпустил комедию «Митькино царство» К.А.Липскерова (режиссеры С. и С.Г.Бирман), где исторический материал был сведен с фарсом. Критика приветствовала этот, по словам И.Н.Берсенева, «звучащий бодростью» спектакль как поворотный пункт в жизни МХАТ 2-го без Михаила Чехова.

Последняя актерская работа С. – конторщик Рыгачев в «Чудаке» А.Н.Афиногенова (1929), персонаж, оттенявший центральный образ «мечтателя». В том же году в Театре Пролеткульта С. поставил «Бруски» по Ф.И.Панферову. В 1931 г. снова во МХАТе 2-м – «Нашествие Наполеона» по пьесе В.Газенклевера (с А.И.Чебаном).

С 1925 г. он работает в Московской консерватории (доцент по сценическому оформлению в оперном классе; постановка опер в концертном исполнении). Преподает в ГИТИСе. В 1933-1936 гг. художественный руководитель Московского драматического театра, игравшего на сценах клубов в провинции. Руководил театром «Семперанте», в одном из спектаклей опробовав даже приемы классического китайского театра.

С.Васильева

Юрий Васильевич СОБОЛЕВ (22.11.1887, Москва – 02.07.1940, там же) – филолог, театровед. Учился на юридическом и филологическом факультетах Московского университета, в театральной печати сотрудничал – как автор, как секретарь, как зав. редакцией – с 1910 г. («Рампа и жизнь», «Театр», «Путь» и др.). В 1922-1926 гг. заведовал редакцией журнала «Театр и зритель»; в эти же годы активно выступал по вопросам театра в «Известиях», «Правде», журналах «Рабис», «Красная новь», «Новый мир». Был рецензентом и потом историком спектаклей МХАТ. Ему принадлежат точные и богатые описаниями отклики на «Село Степанчиково» («Рампа и жизнь», 1917), на «Ревизора» («Вестник театра», 1921), на «Горячее сердце» и «Продавцов славы» (ВМ, 1926), ему принадлежат «портретные» статьи о Тарханове и Москвине в сб. «Мастера МХАТ» (1939), о Гиацинтовой (1933); к 40-



Соболев Ю.В.

летию театра вышла его небольшая емкая книга «Московский Художественный театр. Очерки» (1938). Автор первой монографии о Немировиче- Данченко (1918, изд-во «Светозар»); авторитетный исследователь и публикатор документов, связанных с А.П.Чеховым.

С. внимательно следил за жизнью Первой студии в ее изменениях. Заметной была его статья о «12-й ночи» в последнем номере «Рампы и жизнь» за 1917 г. Он стал одним из первых критиков, пытавшихся определить новые законы здешнего искусства, как оно определялось после смерти Вахтангова и после отъезда основной группы МХАТ на зарубежные гастроли; этому посвящена его статья об «Эрике XIV». Ему принадлежали тонкие наблюдения над генезисом ролей М.А.Чехова, которые С. связует с Достоевским и с шекспировским Лиром (КН, 1927, № 17). Как рецензент вплоть до 1929 г. откликался почти на все премьеры МХАТ 2-го (пока сам не вступил в руководящий состав театра). С. был одним из инициаторов и редакторов книги «Актеры и режиссеры» (изд-во «Современные проблемы»), где с опытами автобиографии и артистического самоанализа предстали виднейшие деятели новой русской сцены, в том числе артисты МХАТ 2-го; предполагалось продолжение этого издания, но на первом выпуске весною 1928 г. оно оборвалось. Не успела выйти в свет книга С. «Московский Художественный театр Второй», подготовленная к 15-летию Первой студии – МХАТ Второго (1928).

16 сентября 1928 г. (при смене руководства МХАТ 2-го) С. был зачислен секретарем дирекции и секретарем по литературно-репертуарным делам театра. С 1 ноября 1931 г. – зав. литчастью, с ноября 1932 г. – ученый секретарь художественной коллегии при дирекции. С 1 октября 1935 г – зав. учебной частью Театрального училища МХАТ 2-го.

К 25-летию революции 1905 г. С. вместе с Подгорным подготовил монтажный текст спектакля «Генеральная репетиция». С. выступил также с инсценировкой прозы Достоевского («Униженные и оскорбленные») и со сценической композицией по Чехову («В овраге»).

После закрытия театра С. сосредоточился на занимавшей его и ранее лекторской и преподавательской работе (с 1939 г. профессор); читал историю театра в ГИТИСе.

И.С.

Тарас Дмитриевич СОЛОВЬЕВ (20.01.1903-16.12.1954) – актер. З.а. РСФСР (1947). В составе Первой студии с 12 октября 1923 г., при создании МХАТ 2-го вошел в число сотрудников. Его имя значится в программках «Балладины» (гость), «Укрощения строптивой» (2-й слуга лорда, затеявшего розыгрыш Сляя), «Короля Лира» (один из рыцарей, один из слуг), «Любви – книги золотой» (Федор, крепостной), «Героя» (звонарь-глашатай), «Расточителя» (пришлый парень). В «Гамлете» был занят среди придворных, в «Блохе» – среди «свистовых казаков Платова», в «Короле квадратной республики» – среди «квадратных» (Копф), в «Петербурге» – 1-й половой, в «Орестее» – страж (однажды в экстренном порядке заменил исполнителя роли Аполлона). С. был отмечен критикой в романтической роли офицера-свободолюбца Александра из спектакля «В 1825 году» («Молодой актер Соловьев показал хороший темперамент, но не преодолел вполне своей сценической неопытности». – «Правда», 1926, 12 января).

С. оказался среди тех «младших» в труппе, кто не соглашался с удалением «оппозиции». Скорее всего его ориентация определялась складом дарования – С. тяготел к «земным» краскам, к грубоватой ясности.

С 1 сентября 1927 г. С. вошел в Театр революции; был занят в первой постановке, осуществленной здесь Диким, – в «Человеке с портфелем» Файко. С. играл тут с прежними товарищами по сцене – О.И.Пыжовой, Л.А.Волковым, Г.В.Музалевским,



Соловьев Т.Д.

Т.И.Щуруповой, Б.В.Бибиковым, органично нашел общее с мастерами нового для себя театра (М.И.Бабанова, М.Е.Лишин, Д.Н.Орлов и др.). У С. были все данные для успеха в роли энтузиастичного, доброго, честного комсомольца-аспиранта Тополева, по натуре противоположного «человеку с портфелем». С первого сезона С. был введен в текущий репертуар, сам Мейерхольд занимался с ним ролью Жадова в «Доходном месте». Позднее С. успешно работал в спектаклях А.Д.Попова (после инженера Белковского в «Моем друге» – озорник, смельчак и умница Меркуцио в «Ромео и Джульетте»). Во время войны не эвакуировался, с марта 1942 г. проработал в Первом фронтовом театре ВТО; в 1944 г. прежний товарищ по МХАТ 2-му Л.А.Волков, ставший руководителем ЦДТ, пригласил С. в эту труппу, где артист оставался до конца жизни (роли здесь – Бауман, «Грач – птица весенняя»; Кораблев, «Два капитана»; Скалозуб, Чичиков и др.).

И.С.

Вера Васильевна СОЛОВЬЕВА (по мужу Олека; 28.01.1892, Севастополь – 1989, Плэйнс, штат Нью- Джерси, США) – актриса, педагог. Ученицей школы МХТ стала в августе 1907 г., выдержав экзамен, на котором была отмечена Немировичем- Данченко за хороший голос (Заметки на экзамене. – НД, № 7633). Голос у нее в самом деле был и оставался замечательный – певучий, на редкость низкого тембра. За то, чтобы ее принять, ходатайствовал также А.А.Стахович (см. там же). Окончив школу МХТ, С. была зачислена в труппу. Стала первой исполнительницей ролей: Танцующая («Жизнь Человека», 1907), Феня («Братья Карамазовы», 1910), Маня («Miserere», 1910), 1-я пастушка («Пер Гюнт», 1912), Маша («Мысль», 1914); при возобновлении «На дне» (1916) ее хвалили за роль Наташи. С Первой студией оказалась связана с самого ее начала (перерыв в 1920-1922 гг.). Играла в первом же спектакле (роль Ио в «Гибели “Надежды”»). Бирман оставила описание: «Соловьева – Ио. Вот села к гримировальному зеркалу женщина с бледным лицом, с усталыми глазами. Немного коричневой краски на веки, и глаза ее наполняются силой и жизнью. Удивительно хорошела Соловьева от грима. Это показатель сценического призвания. Стоило также надеть ей театральный костюм, как мгновенно все движения ее обретали пластичность». В «Сверчке на печи» С. играла слепую Берту. При распределении ролей в «Каине», которого собирались ставить в Первой студии, Вахтангов ей назначал Аду (не



Соловьева В.В.

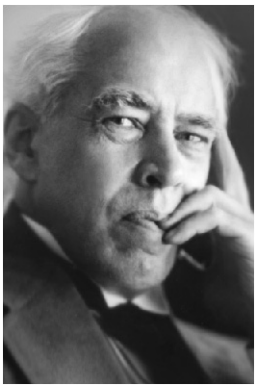
осуществлено).

Становление актрисы шло от психологически обостренной драмы к трагедии. Вернувшись в студию после двухлетней отлучки, С. получила в возобновлявшейся «Балладине» заглавную роль женщины, от преступления к преступлению идущей, ужасаясь и не отступая (ей после просмотра 29 апреля 1923 г. Чехов адресовал подробный, с подсказами разбор увиденного. – См. МЧ, т. 2, с. 59-61). П.А.Марков считал, что общие тенденции, которые превращали Первую студию в МХАТ 2-й, более всего явственны именно в искусстве С.: «В «Дочери Иорио» осталось наследство первоначальной обостренной чувствительности, когда – казалось – актриса сбрасывала строгость сдержанной формы и путы «задач» и «систем» и бросала в зрителя кричащие настоящею, подлинною болью слова, чувства, ощущения и т.д.» (МХТ 2, с. 170). В «Расточителе»

С. сыграла Марину Гуслярову, вокруг которой стянута фабула «народной мелодрамы»; театр в этом спектакле искал русского разгула и русской национальной стихии (самоубийство Марины идет под шум пожара, полыхает город, занимаются церкви). С. в роли повышала внутреннюю насыщенность, решалась на необузданность прямых и ярких средств. Итожа этот период, критик писал: «В позднейшем «Гамлете» взволнованность, разрыв эстетических граней переведены в строгую форму замкнутого трагического пафоса. Теперь глубокая горечь потеряла свою разорванность и налет необузданной неудержимости ушел от актрисы... Соловьева выделяет основную трагическую ноту» (там же). У королевы Гертруды был жесткий профиль, мучительно сломанные брови, тени под огромными глазами; это лицо, запечатленное сознанием ужаса, так же отличалось от скверных, одинаково искаженных и одинаково стертых черт придворных, как чеканное лицо Горацио или вольных актеров. Ключом роли королевы предлагалось «постоянное искание, где враг, где причина горя, – и невозможность найти это. Так, не найдя, она и умирает. Королева ищет возможности полного счастья со своим обожаемым, со своим избранником, с королем» (МЧ, т. 2, с. 424). Гамлет, после встречи с Духом освобождающийся от всех связей, только связи с матерью не обрывает – не должен оборвать. После роли в «Гамлете» писали: «От Соловьевой мы вправе ожидать воплощения на сцене трагедии» (МХТ 2, с. 170). В «Орестее» она играла Афину Палладу. Ее пребывание в МХАТ 2-м было зыбким: останется ли С. в Москве или уедет к мужу, А.М.Жилинскому (она оформила литовское гражданство). Новые роли, которые она получала, были мало связаны друг с другом, путь таланта по ним трудно проследить (жалующаяся на жизнь и на мужа старуха жена Менделя Крика в «Закате»; смелая Элиза, спасающая себя и дочь от рабства в «Хижине дяди Тома»; Марина в спектакле «Двор»; Евпраксея в «Тени освободителя»). С 1932 г. С. окончательно перерешила свою судьбу, работала в Каунасе; вместе с Чеховым, Крыжановской, Жилинским, Хмарой в составе труппы «Moscow Art Players» направилась сперва в Париж, а затем в США, где в 1936 г. открыла Школу сценического искусства (вместе с Жилинским и Дейкархановой). После смерти мужа продолжала дело, а в 1951 г. вместе со своей ученицей Кристиной Эдвардс создала Актерскую студию, долгие годы пользовавшуюся неизменно высокой репутацией в Новом Свете.

И.Соловьева, Л.Сенелик

Константин Сергеевич СТАНИСЛАВСКИЙ (5.01.1863, Москва – 7.8.1938, там же) – В «Моей жизни в искусстве» глава «Первая студия Ху-



Станиславский К.С.

дожественного театра» следует за главой «Опыт проведения «системы» в жизнь». Там повествовалось, как С. со своим другом и помощником Л.А.Сулержицким поначалу обратились к артистам Художественного театра. Возлагая всю вину на себя, С. пишет: «Со мной работали неохотно... Целые годы я был в холодных отношениях с артистами... Не добившись желаемых результатов у своих сверстников-артистов, я с Л.А.Сулержицким обратился к молодежи, избранной из так называемой *корпорации сотрудников*... Начались уроки по «системе», конечно, безвозмездные; но и это дело – по разным причинам – не развилось; к тому же молодежь была слишком перегружена работой в театре» (КС-9, т. 1, с. 429430).

Автор «Моей жизни...» поясняет опыт переноса занятий в школу А.И.Адашева: «...лабораторная работа не может производиться в самом театре, с ежедневными спектаклями, среди забот о бюджете и о кассе, среди тяжелых художественных работ и практических трудностей большого дела» (там же, с. 432-433). Благодарно описаны действия Немировича- Данченко, обеспечившего свободу студии и самолично подыскавшего первое ее помещение.

Задача лабораторного испытания «системы» с самого начала сдваивалась с широкими задачами этики.

В обзоре трудов и дней С. уделяет особое место усилиям своего «друга и помощника»: «Л.А.Сулержицкий мечтал вместе со мной создать нечто вроде духовного ордена артистов. Членами его должны были быть люди возвышенных взглядов, широких идей, больших горизонтов, знающие человеческую душу, стремящиеся к благородным артистическим целям, умеющие приносить себя в жертву идее» (там же, с. 437-438). Мечтали о студии-коммуне, о работе на земле. Поблизости от Евпатории в Крыму С. купил участки – предполагалось, что студийцы своими руками возведут тут жилье себе, конюшни и коровники, но и гостиницу для зрителей, которые станут приезжать на студийные спектакли.

Притом в первых же интервью, которые С. давал при создании студии, видно наслоение ее задач, едва ли не смущающих одна другую.

В «Русских ведомостях» от 8 февраля 1913 г. пишут: студия – «любимое детище К.С.Станиславского, который отводит здесь душу. Здесь настоящая лаборатория, где этот алхимик старательно вырабатывает в

реторте Гомункула – молодой театр». Мотив подхвачен. Студию принимают как возражение Московскому Художественному. Тот «потерял свое смелое «откуда-то», свой смелый авантюризм и становится маститым» («Южная мысль», 1913, май).

В очередном интервью С. сердито дает опровержение: «Все слухи о создании отдельного учреждения, чуть ли не враждебного Художественному театру, – вздорны. Студия – верная колония своей метрополии».

С. приписывает своему начинанию цель самую скромную, столь же далекую от задач лаборатории, как и от задач нового театра:

«У нас в Художественном репертуар слишком необширен.

Театральной молодежи приходится чуть ли не по целым годам быть на вторых ролях.

Во избежание этого и основана "Студия"».

«Московские ведомости» сообщают 29 августа 1913 г.: «Театр "Студия", начинающий свои спектакли в октябре в доме Варгина на Тверской площади, будет филиальным отделением Художественного театра. Его труппа будет состоять из сотрудников и молодых артистов, не находящих достаточного приложения своим силам».

Вряд ли сотрудник газеты тут фантазировал. Идея филиального отделения давно посещала К.С., в 1908 г. у него были деловые прикидки.

Но тут же проходит информация иного рода (и опять со ссылкой на

К.С.): «Студия явится, так сказать, театральным университетом». Она будет открыта для тех, «кто хотели бы изучать театральное искусство во всем его объеме. Наряду с занятиями по теории сценического искусства в студии будут пробовать свои силы и в составлении репертуара, в инсценировании литературных произведений, а также будут изучать декорационную технику, театральную электротехнику, бутафорию, умение создавать костюмы, макеты и т.д. Занятия в студии разделяются на три курса» («Русское слово», 1913, 20 августа).

Пройдет еще немного времени, и цели студии объяснят на еще один манер. В том же «Русском слове» 3 марта 1914 г. известят: прошло собрание учредителей общедоступных «порайонных театров». Созваны серьезные люди. «Труппа для общедоступных театров будет сформирована из сотрудников Студии Художественного театра. По мысли К.С.Станиславского, Студия должна стать питомником общедоступных театров». Репертуар составится из упрощенных, обретших портативность спектаклей МХТ и студийцев.

И опять же: тут вряд ли фантазия газетчика. За информацией можно угадать и давнюю мечту демократичности и давно волнующую С. идею распространения не только культуры МХТ, но и самих спектаклей МХТ. С. привлекал в эту затею сперва И.А.Тихомирова, потом Мейерхоль-

да. Иное дело, как он сам тогда повернул свои планы, что из них вышло.

В какие-то моменты кажется: С. создает студию ради того, чтобы все, в свой час не удавшееся, попробовать и наконец сделать.

Так, в первый год Художественного театра был объявлен и не состоялся «Отелло». В 1913-м, как пишет биограф Л.М.Леонидова, С. благословляет намерение студии поставить «Отелло» с великим трагиком МХТ (см. Рогачевский М. Трагедия трагика. М.,1998, с. 229. Там же сказано: «Потом планы изменились»).

В 1908 г. С. переживал неудачу «Росмерсхольма» в МХТ; поставивший драму Ибсена Немирович предпочел бы, чтоб на следующий сезон спектакль сняли, С. просил повременить. Студия десять лет спустя сделает «Росмерсхольм» одной из важнейших своих работ (ставит Вахтангов, Леонидов здесь играет Бренделя).

В студии поставят Стриндберга и Д'Аннунцио, к которым примеривались в МХТ (С. хотел играть и не сыграл «Отца» Стриндберга).

Редко вмешивавшийся в режиссерские труды студии, С. не удержится и включится в постановку «12-й ночи» – после неудачи второго сезона МХТ с этой комедией С. не раз хотел ее реабилитировать.

Школа при Художественном театре существовала с первых лет, С. (к огорчению учеников и руководителей ее) ею практически не занимался. Теперь С. следит за учениками неотступно. В списках, которые ему дают в конце сезона, его поименные примечания: «посоветовать уходить»; «неясен»; «трудно ожидать ее движения»; «работает»; «выяснилась вполне»; «прогрессирует во всех направлениях»; «очень нужен. Должен учиться». «Нужен, но начинает баловаться. Попугать». «Прекрасный темперамент, исправился от недостатка, известного Вам. Надо поощрить». «Совершенно согласен», что надо сделать прибавку (речь о Диком), как согласен и с тем, чтоб «запретить играть в малороссийской труппе, что он делал в прошедшее лето», и с тем, что ученик «от недостатка какой-то общей вульгарности избавляется медленно». К четырем именам приписывает: «Надежда будущего». Первая «надежда будущего» – М.А.Чехов. «2-я надежда» – приписка к фамилии Бирман. «3-я надежда» – так помечена Дурасова (см. КС, № 3370/1, 3371). В биографиях Вахтангова и Михаила Чехова приводятся тексты, относящиеся к ним, но С. развернуто характеризовал не только их, а и Е.П.Федорову, которая останется безвестной.

В многочисленных записных книжках С. почти не найдешь строк, оценивающих или портретирующих его товарищей по сцене МХТ. Наблюдения за студийцами записываются усердно. Педагог записывает, как и почему возникает какое-то движение у «Миши Чехова». Так же внимателен к этическим проявлениям: «Необхо-

дим для Студии. Будет недурной актер. Бескорыстен, деятелен, предан» (это об Н.Ф.Колине). «Деятелен. Корпоративен» (это об А.Д.Попове) (КС, № 3371).

С. относится к студии и студийцам остро. Он сам открыл возможность усматривать в этих отношениях модель отцовства и прежде всего модель отцовства как драмы. Уподобление себя королю Лиру он повторял настойчиво. На детей возлагается надежда, что они сделают все, чего хотел в жизни отец. Детей предполагают неотделимыми от себя, – и чем щедрее их наделяешь, тем более неотделимыми.

Идея «театра-Пантеона», как ее развивал С. с 1917 г., предполагала единство всех разветвлений: «Все отдельные группы, к счастью, неразрывно связаны навсегда одной основной общей сутью нашего искусства, которое вылилось через общие работы, искания и определенные методы МХТ. Но только каждый подходит к ним своими путями, своими самостоятельными ошибками и достижениями. ... Все лучшее, что будет создано каждой из отдельных студий, должно быть принесено после тщательных исправлений на сцену основного МХТ, являющегося гордостью всех трупп, образцом наивысших достижений общего творческого дела» (КС-9, т. 6, с. 34-35). С. уточнял горячо:

«Это не тот МХТ, который мы знаем в теперешнем его виде, и не тот, который был когда-то, а иной, лучший, самый лучший... Это театр – Пантеон русского искусства, перед которым современный МХТ с его «Скрипками» и «Лапами» должен казаться банальным и вульгарным.

В Пантеоне не может быть неудач, так как все недостаточно хорошие постановки не должны выходить из стен студий. Такой новый МХТ должны обожать все, от первого актера до рабочего, и надо дать возможность каждому обожать этот театр и служить ему. Самой высшей радостью и честью для всякой студии в отдельности должно быть признание ее работ годными для МХТ. ... Пусть все любовно несут свои посильные творческие лепты в Пантеон русского театра» (там же, с. 35).

С. грезилось здание, увенчанное куполом. Но вымечтанное им здание скорее похоже на традиционный русский дом с основной клетью и множащийся прирубами, – растущий, распространяющийся дом, из которого не уходят ни сыновья, ни дочери. Когда-то С. так увидел дом князя Ивана Петровича в картине пира («Царь Федор Иоаннович». Картину в театре называли «На крышах»).

Излагая свою идею, С. пробует на минуту допустить, что отдельные студии начнут откалываться: «Допустим, что Первая студия могла бы это сделать теперь или в скором времени...» И тут же отметает такое допущение: это, «на мой взгляд, вещь невозможная...», «я лично совершенно

отрицаю эту возможность» (там же, с. 37).

С. убеждал: без объединения в Пантеоне гибнет и МХТ и его студии. Его проект дважды (22 и 27 мая 1918 г.) обсуждало общее собрание товарищества МХТ, и оба раза проект был отклонен. Примерно с этого времени обозначилось то отдаление С. от Первой студии, которое предшествовало ее отделению. Однако в январе 1919 г. он после премьеры еще правит «Дочь Иорио», поставленную Бромлей и Дейкун; с ноября 1919 г. занимается «Балладиной», выпустит спектакль (ставивший его Болеславский эмигрирует).

Линия раскола эстетического обозначилась под конец жизни Вахтангова: тот был предельно резок в своих «Всехсвятских записях» (март 1921 г., те же мысли высказал в статье, сопровождавшей «Эрика XIV» («Культура театра», 1921, № 4). Стремясь понять как глубину трещины между ними, так и возможности перейти через нее, С. в сезоне 1921/22 г. просил Вахтангова заняться с ним ролью Сальери (предполагалось восстановление спектакля). Состоялась встреча-спор. Следы ее – в главке о гротеске, которую С. из американского издания «Моей жизни...» изъял и в русский вариант не включал. В споре о гротеске подразумевается спектакль «Эрик XIV» (когда С. смотрел его, не установлено).

Во время двухлетних зарубежных гастролей основной группы МХАТ через океан обсуждались разнообразные – и равно безрезультатные – проекты объединения пяти разрозненных актерских групп. То, чего в 1918 г. С. не позволял допускать в мыслях – сепаратное существование Первой студии, – в 1922 г. состоялось как факт, а в 1924 г. оформилось официально.

В день открытия МХАТ 2-го К.С. поздравил новый театр с новосельем, телеграмму заканчивал словами: «Спасайте остатки русского искусства» (цит. по: Виноградская, т. 3, с. 341).

Гиацинтова следила за С. в час триумфа «Гамлета». На «генеральную» пришли все. «Старики вели себя прекрасно, но Константин!.. Он не встал, когда стоял весь зал, он, весь искаженный, угрюмый, злой и гадкий в этом...» (М.Ф., № 510). Странно, что умница-ученица не вникла, откуда угрюмство («простим угрюмство... разве это // Сокрытый двигатель его...»).

Легенда, будто С. возненавидел студию-изменницу, опирается на его горькие обмолвки в письмах. Поступки доказывают: ненависти не было, была боль и отцовское одиночество. Вторую студию, на слияние с группой «стариков» охотно пошедшую, С. наградил именем студии- Корделии. Но ведь Вторая студия дочерью ему не приходилась.

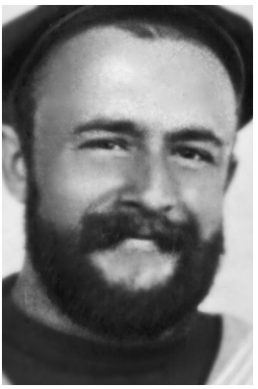
Неизвестно, от кого после ликвидации МХАТ 2-го скверно пополз слух, будто театр уничтожили с согласия, а то и по подсказу С. Имеется

документ – письмо председателя Комитета по делам искусств П.М.Керженцева И.В.Сталину и В.М.Молотову Керженцев просит «учесть то обстоятельство, что коллектив театра за последние годы очень окреп, работает дружно... К.С.Станиславский мне звонил по этому поводу и указывал на то, что МХАТ 2 – это первое ответвление Художественного театра и что решение о ликвидации коллектива или его отъезде из Москвы будет им и всем театральным миром воспринято с огорчением» (РГАСПИ, 82.2.950, л. 5).

Иное дело, что на письме Керженцева сверху припишут: «Решено».

И.Соловьева

Леопольд Антонович СУЛЕРЖИЦКИЙ (15.11.1872, Житомир – 17.12.1916, Москва) – режиссер, педагог, литератор. Родился в семье переплетчика. Учился живописи, но был исключен за громко высказанные убеждения. Будучи призван в армию, по религиозным мотивам отказался присягать, был судим (в тюрьме его навещал Лев Толстой; по просьбе Толстого С. в дальнейшем принял на себя хлопоты по переселению в Канаду русских крестьян-духоборов). Его бурная и чистая жизнь прошла уже множество поворотов, когда в 1900 г. он сблизился с Художественным театром. Станиславский вспоминал, как за кулисами усиленно заговорили: «Милый Сулер!» «Веселый Сулер!» «Сулер – революционер, толстовец, духобор», «Сулер – беллетрист, певец, художник», «Сулер – капитан, рыбак, бродяга, американец!»... – Да покажите же мне вашего Сулера! – кричал я...» (КС-9, т. 5, кн. 1, с. 180). Знакомство состоялось после письма, в котором С. с редкостной тонкостью анализировал роль доктора Штокмана и рассказывал о воздействии ее на его, Сулержицкого, душевную жизнь. Нравственная высота, богатство запасов его эмоциональной памяти, полная свобода от театральщины при даре игры сделали его для Станиславского одним из самых важных и нужных людей. Первое время труд С. в театре Станиславский оплачивал из своего кармана. С. участвовал в организации Студии на Поварской, в постановках «Драмы жизни» Гамсуна, «Жизни Человека» Леонида Андреева, «Синей птицы», «Гамлета» (последняя работа была омрачена для него обидами, которые ему нанес Крэг и которые он счел нужным стерпеть, чтобы не разладить атмосферу перед выпуском спек-



Сулержицкий Л.А.

такля). С его убеждениями связаны многие этические постулаты «системы» Станиславского, которую С. применял и разрабатывал сперва в школе А.И.Адашева, а потом в Первой студии. Именно этой студии, где выросли Вахтангов, Михаил Чехов, Гиацинтова, Бирман, Дурасова, Болеславский, Успенская, Колин и др., были отданы последние годы С. Он не только режиссировал почти все ранние постановки ее, но воздействовал на учеников силою личности и силою идеалов, которым служил: верою в добро и труд, в непротивление злу насилием, в силу правды на сцене, в объединяющую и целительную роль искусства, способного помочь разъединенным, утратившим дар любви человеческим душам.

В Первой студии состоялось и последнее прощание с С., здесь на его сороковинах 26 января 1917 г. Станиславский, еле справившись со слезами, читал свои «Воспоминания о друге».

Вся дальнейшая жизнь Первой студии и затем МХАТ 2-го так или иначе оказалась связана с памятью о С., с его нравственными установками (они же и установки эстетические). Об этике С. как основе МХАТ 2-го с особой настойчивостью писали наиболее зоркие оппоненты его искусства, обличители неискоренимого здесь христианского гуманизма и милосердия.

И.Соловьева

Елена Георгиевна СУХАЧЕВА (по мужу Фуат; 30.05.1892, СПб – между 1936 и 1956-м) – актриса. Соученица М.А.Чехова по Театральной школе при Суворинском театре. По окончании курса была, как и Чехов, принята в труппу этого театра (1910). В МХТ с 1914 г.; на основной сцене почти не была занята, – в записях отмечены многочисленные вводы ее в безымянные роли взамен отсутствующих сотрудниц: в сезоне 1916/ 17 г. так участвовала в «Горе от ума» (3-й акт), в «Осенних скрипках», позднее – в «Царе Федоре»; в конце 1918 г. начала играть Душу Света. В Первой студии как самостоятельную работу подготовила отрывок из «Орлеанской девы» Шиллера (кажется, слушали его только соученики). Показ «Хористки» (С. играла являющуюся к хористке жену ее содержателя) запомнился тем, как о ней поспорили: «Но ведь у нее чувства живые?» – настаивал Станиславский. «Может быть, – отвечал Немирович, – но это не Чехов». Впрочем, намереваясь обновить давно не шедшего «Иванова», Немирович летом 1916 г. именно о С. думал как об исполнительнице Саши: ее жесткая, требовательная молодая нота была бы там кстати (замысел не осуществился).

С. принадлежала к иному типу, чем студийцы первого призыва, воспитанники Сулера; С. начала выдвигаться, когда после «Потопа» резко меняется репертуар, на смену Дик-



Сухачева Е.Г.

кенсу проникают Шекспир, Словацкий и Д'Аннунцио. Тогда же хотят обратиться к «Каину» Байрона, к «Буре» Шекспира. В спектаклях «12-я ночь», «Балладина», «Дочь Иорио» можно было угадать стремление к «большому театру», к монументальности в героике, в буффонаде, в фантастике. Если режиссеры-студийцы сохраняли долю нерешительности в целях и приемах и ни один из спектаклей не стал разрешением выдвигавшихся задач, С., игравшая и Виолу (а еще увлеченней – храброго юного Себастьяна), и Балладину – убийцу сестры, и деревенскую колдунью из «пастушеской трагедии» Д'Аннунцио, решимостью природно обладала.

Театральная журналистика была скупа, приходится опираться на воспоминания товарищей С. по сцене. Бирман пишет: «Слух мой до сих пор сохранил интонации монолога Балладины в сцене в лесу после убийства ею сестры Алины. Монолог звучал дерзостью и отчаянием человека, перешедшего грань дозволенного: «Есть в небе Бог, забуду, что он есть, и буду жить, как будто бы нет Бога». Преступная героиня Сухачевой (пишет Пыжова) была «особенная, заколдованная женщина, подчинялась она каким-то неведомым законам. Сцена, когда Балладина пытается стереть выступившее у нее на лбу кровавое пятно, производила потрясающее впечатление. Она без конца повторяла: «Пятно... пятно... исчезни!» И сначала пыталась стереть его пальцами, потом тыльной стороной руки, потом лбом проводила по доске стола, вскакивала, билась головой об стену... падала на пол и, разметавшись, распластавшись на нем, она снова и снова, не теряя надежды, пыталась уничтожить со лба проклятый знак» (таков был жесткий подсказ Станиславского на репетиции: «Стирайте пятно! И не переживайте ничего. Не отрывайтесь от пятна...»). Пыжова восторженным человеком не была, но вот ее оценка возможностей своей товарки по сцене: «Сухачева – «звезда» Первой студии, преданная и любимая ученица Станиславского, была наделена редчайшим даром трагической актрисы. Актриса именно трагическая, не драматическая, она обладала способностью потрясать зрителя. Даже у очень талантливого, но не владеющего чувством трагического и особым темпераментом актера обязательно в ударных местах роли все-таки заметны его усилия. Сухачева брала эти препятствия с необыкновенной легкостью и простотой. Она была заразительна и мно-

гообразна в ощущении трагического, как Михаил Чехов был неутомим в поисках комического. Патетичность, приподнятость ее исполнения чудесным образом соединялись с простотой и живостью. Низкого тембра голос, упругий рот, темно-коричневые, без блеска глаза, правильные черты лица, сильная и тонкая фигура – вся она в своей сдержанной и суровой повадке была похожа на юношу. В жизни азартная, всегда немного задыхающаяся от внутреннего жара, обо всем говорящая с волнением, на сцене она была спокойной, ясной, с глубоким, сдержанным, трепещущим темпераментом. ... Для меня Сухачева с первого дня, как я ее увидела, навсегда осталась олицетворением артистки, идеально сочетающей в себе умение, страсть и выносливость» (Призвание, с. 85-86, 81-82).

Максималистка вступала в спор с руководителями МХТ, которых укоряла за снижение общих задач театра; видеть не могла, как люди тратятся на незначительные вещи, убеждала: нельзя ждать, пока душа дорастет до великих произведений, нужно на великих произведениях и связанных с ними задачах растить душу. В сбивчивом, бурном письме, посланном в 1919 г. товарищам, она говорила уже не столько о репертуаре, сколько о жизни, унижающей артиста, портящей его страхами, зависимостью от властей, фальшью отношений с ними. Ее тревожило также, как растаскивается великая идея Художественного театра – сравнивала его с пароходом, который стоит у причала, и матросы отвинчивают для своих надобностей гаечки, а иные разбирают механизм и корпус – строят моторные лодки (см. Понедельники, с. 372379).

Вахтангов сообщал Луначарскому 20 октября 1921 г., что Чехов собирается ставить в его студии «Марию Магдалину» Метерлинка с Сухачевой в заглавной роли (см. Вахтангов, с. 375).

Еще до открытия МХАТ 2-го С. ушла со сцены: вышла замуж по страстной любви и уехала с мужем в Турцию. Спустя лет десять без малого, С. с сыном приезжала в Москву и попытала себя опять в родном театре (пробыла здесь с 1 сентября 1930 г. до 15 августа 1932-го). Опыт был неудачен: репертуар МХАТ 2-го в начале тридцатых оказался никак не по ней. Значимой по объему была только «возрастная» роль Арины Петровны Головлевой в «Тени освободителя» по Салтыкову-Щедрину; в «Генеральной репетиции» имела эпизод, требующий выброса драматической эмоции (жена рабочего в картине «Разгром Пресни»). С. приняла решение вернуться к мужу, без которого и она и сын тосковали. Последние сведения о ней Пыжова получала из Испании в 1936 г., С. с семьей жила в Барселоне, все у нее было вроде бы хорошо, речь о сцене не заходила. Дату кончины установить не удается: Пыжова помнила,

что последнее письмо было из Испании до начала там гражданской войны: «Прошло еще двадцать лет, и я узнала, что Лели Сухачевой уже нет в живых».

И.С.



Сушкевич Б.М.

Борис Михайлович СУШКЕВИЧ (07.02.1887, Дрисса – 10.07.1946, Ленинград) – режиссер, актер, педагог. Н.а. РСФСР (1944). Участвовал в любительских спектаклях еще гимназистом в Минске, исполняя преимущественно роли пожилых дам (Гурмыжская в «На всякого мудреца довольно простоты»). Учился на историческом факультете Московского университета, готовился к научной карьере. В 1906 г. встреча с Е.Б.Вахтанговым, тогда студентом юридического факультета, определила его дальнейшую судьбу. Оба были заняты в спектаклях студенческого кружка (затем – передвижной театр, игравший в Клину и Вязьме в основном для рабочей аудитории). Ставились «Дачники» Горького (С. – Суслов, Вахтангов – Влас), «Огни Ивановой ночи» Зудермана и др. С 1908 г. С. сотрудник, затем актер МХТ. Он выходит на сцену в «Синей птице» в виде очередного «Ужаса» или одного из невидимых «черных людей», передвигающих предметы и вещи. Занят в спектаклях, где играют прославленные мастера Художественного театра – Москвин, Качалов, Леонидов, Станиславский (слуга Годунова в «Царе Федоре Иоанновиче», Гильденштерн в «Гамлете», следователь в «Братьях Карамазовых», нотариус Бонфуа в «Мнимом больном»). В 1910-1911 гг. посещал занятия по «системе», которые Станиславский доверяет проводить Вахтангову.

С. принял живое участие в создании Первой студии, позже инициируя ее оформление, а затем и обособление во МХАТ 2-й. Михаил Чехов считал, что «истинными создателями студии как молодого театра, как *учреждения* были главным образом Б.М.Сушкевич и В.В.Готовцев» (МЧ, т. 1, с. 60). Организаторские способности С. проявлялись в умении взвешивать ситуацию и намечать перспективу. Его, по выражению П.А.Маркова, медлительность и тяжеловесность, полностью противоположные натуре М.Чехова, прикрывали упорство в достижении цели. С 1912 г. до своего ухода в 1932 г. С. причастен к управлению театра. В 1923 г. он выступает на торжественном заседании в честь 10-летия студии от имени ее коллектива.

Наука коллективизма, воспринятая от Л.А.Сулержицкого («все делают все»), предлагала сторониться самого слова «режиссер», «постановщик» – предпочитали говорить: «спектакль ведет такой-то» или «ведут такие-то». Принявший эту функцию ставил себе задачу быть организатором общей воли, а не «диктующей единицей» (Семь моментов работы над ролью. Л., 1933). Эта утопическая студийная мечта потом претерпела много драматических изменений в театральной практике МХАТ 2-го. Но тогда, в 1914 г., С. легко и органично стал автором инсценировки, режиссером и исполнителем роли Чтеца в программном «Сверчке на печи» (позже он играл и Калеба, и Текльтона). Этот спектакль, пронизанный поэзией простых чувств, исповедовал истину крупную и игрался «лицом к лицу» с залом. Попасть на него зритель эпохи Первой мировой войны мечтал, как о еще не потерянном счастье. Вскоре театр развернет совсем иначе: «лицом к жизни». Будет утверждаться протестная и трагическая вахтанговская линия; в эту пору С. по праву позиционирует себя как соратник Вахтангова, которому он помогал и в постановке «Праздника мира», и в работе над «Эриком XIV», руководя репетициями и придумав несколько сцен.

Способность воспринимать и воплощать возникающие рядом идеи была одним из свойств творческой природы С. На «12-й ночи» (1917) он – улавливатель ярких творческих импульсов Станиславского, подсказавшего стремительный и праздничный темпо-ритм этой постановки (самого С. больше тянуло на лирическую комедию-«капустник»). В «Балладине», которую эмигрировавший Р.В.Болеславский оставил незавершенной, он довел до конца замысел романтической трагедии, заново поставив ряд сцен (1920).

Бухгалтер Капс («Гибель “Надежды”») и Стреттон («Потоп»; играл также О’Нейля и Бира); ставший консерватором либерал Мортенсгор («Росмерсхольм», 1918); Персон («Эрик XIV»; по словам Ю.В.Соболева, «амальгама шута, Мефистофеля, мудреца и подлеца») – стилистика С.-актера в этот период колеблется на грани между «душевным натурализмом» и гротеском. С.Г.Бирман вспоминает, что в роли Капса актер «был похож на краба внешностью и всем существом своим. Будто забился под камень на дне морском и совершенно слился с дном. Краба не видно, но краб видит все» (Бирман, с. 82). Александр Блок, в 1913 г. побывавший на «Гибели “Надежды”», отмечает эту работу С. как произведшую на него наибольшее впечатление («потом – М.Чехов». – Блок, т. 7, с. 249). Особенно часто поэт посещал студию в 1915-1916 гг. Через несколько лет, в 1919-м, привлеченный по его инициативе, С. (вместе с Болеславским) ставит в БДТ «Разбойников» Шиллера уже в рамках новой бло-

ковской программы – «театра романтической драмы» для народа.

В театре 20-х гг. преобладала игра «крупным планом», с неожиданными изламывающимися ракурсами. С. недаром был одним из первых театральных режиссеров, пришедших работать в кино и пытавшихся перенести на экран студийные опыты.

Вахтанговский экспрессионизм, с его акцентами на кризисность и обреченность современной цивилизации, вряд ли был органичен для С.- режиссера. Но именно в эту сторону его подвигали и преданность Вахтангову, и влияние Н.Н.Бромлей. С. поставил обе ее пьесы – «Архангел Михаил» и «Король квадратной республики» (Михаил Чехов категорически не мог принять ни антирелигиозной направленности, ни квазипоэзии этих сценических представлений, в которые было вложено слишком много сил постановщика).

Сушкевичу угрожала эклектичность. В «Короле Лире» (1923) исполнение не было приведено к единству, неотчетлива попытка «изобразить шута как вторую душу Лира». Поиски ритма не согласовывались с решением сценической площадки, а само это решение – конструкции, кубы, ширмы – не давало новизны, было неизобретательно. «При всем том в спектакле бьется живая стремительность невоплощенного замысла» (Марков, т. 3, с. 121). Более целостной стала постановка «Расточителя» Н.С.Лескова (1924). И.Н.Певцов, после неудачи в Лире игравший тут истязателя и гаера Князева с его сатанинской энергией разрушения, хвалил С. как «мастера на русскую реалистическую пьесу». Сам С. играл Князева иначе – человеком собственной выгоды, скрытным и ловким.

Последующее десятилетие отмечено в жизни С. работами, многие из которых вошли в историю советского театра. Он шел к «простому, культурному, с ясной режиссерской мыслью спектаклю» (Марков). Именем С. подписаны постановки классики: «Дело» Сухово-Кобылина, «Тень освободителя» по Салтыкову-Щедрину. С ним связано появление в репертуаре театра пьес мощно и ярко заявлявших о себе писателей-драматургов: Файко («Евграф, искатель приключений» и «Неблагодарная роль»), Бабеля («Закат»); он ставил А. Толстого («Петр I»). С. делает и «ходовые» спектакли, подкрепленные хорошим актерским ансамблем («В 1825 году» Венкстерн – к юбилею восстания декабристов; эффектную социально-романтическую мелодраму «Человек, который смеется», инсценировка Бромлей и Подгорного романа Гюго). Его режиссура способствовала рождению неординарных сценических образов: Муромский М.А.Чехова, Мендель Крик А.И.Чебана, Иудушка Головлев И.Н.Берсенева, Петр I В.В.Готовцева, Улита С.Г.Бирман и др.

В режиссерской памяти С. живо воспоминание о герое-бунтаре, входящем в жесткое соприкосновение с

«бытом», его сдвигами, передвижками и самовластным безличием. Но это не та концепция современного мира, начало которой во МХАТ 2-м было положено «Эриком XIV». На «поправение» С. влияли не только общественные обвинения в адрес театра в «мистицизме» и «христианском гуманизме» – что-то в нем самом поддавалось на запреты и требования нового времени. Однако, принимая смену общих установок, режиссер упорно осваивал собственные способы «переключения» материала в различные стилевые регистры. От гротескной преувеличенности «Дела», где люди лишь винтики «бескрайних канцелярий» (Беседа с молодежью театра Госдрамы 8 февраля 1933 г. – Стенограмма), – до броскости бытовых масок трагикомедии-ревю в «Евграфе». От мощной, укрупненной статики в «Закате» – к рассыпающемуся, дергающемуся миру в «Тени освободителя», удивлявшей многоэтажной конструкцией, пестротой и обилием мелких вещей, мебели, люстр, «орлов», людей и «кукол».

С. явно тяготел к реалистическому принципу искусства как зеркала – лицом к зрителю. В «Деле» «чиновники во френчах и толстовках любовались на своих коллег в вицмундирах» (Н.Осинский. – «Известия», 1927, 10 февраля). Но зеркало, согласно духу времени, могло и затеняться, и поворачиваться куда-то в «нужную» сторону, и скривлять отражаемое.

С. тяжело переживал кризисные моменты МХАТ 2-го. Всецело поддерживая Чехова в сезоне 1926/27 г., в пору нападок оппозиции, после ухода группы Дикого он отдавал себе отчет в том, что острота положения лишь усиливается; весной 1928 г. по его инициативе состоялось собрание ядра труппы. Смышляев записал его выступление там: «...категорически необходимо вновь вернуться к внутренней общественности. ... Необходим при Чехове совещательный орган по художественным вопросам. Пусть актерский цех выдвинет из своей среды полномочный и авторитетный орган, корректирующий действия директора» (Смышляев, с. 123-124).

После отъезда Чехова за границу настроение С. кажется подавленным – следствие несогласия с курсом театра и невозможности его выправить. Вот как описывает ситуацию, сложившуюся в театре к 1929 г., Смышляев: «Сушкевич обрюзг. Небрит и, кажется, равнодушен к делам нашего театра. Берсенев натянут как стрела, вот-вот готов зазвучать на первой скрипке», – и цитирует фразу С.: «Театр усыхает» (там же, с. 211, 219).

Но и в эти годы С. оставался активно занят и как актер, и как режиссер. Он сыграл полковника-карателя Мина («Генеральная репетиция»), безупречно бессердечного князя Валковского («Униженные и оскорбленные»), подменял Чебана в ролях директора фабрики Дробного («Чудак») и кинорежиссера в «Нашествии Наполеона».

Среди режиссерских работ молодежно-пролетарская хроника «Светите, звезды!» и пьеса на «производственную» тему «Дело чести» Микитенко, где «симфония труда» создавалась немалыми силами композитора А.И.Хачатуряна и художника И.И.Нивинского.

Возникшее с отъездом Чехова противостояние с Берсеневым разрешилось в самом конце 1932 г. уходом С. в Ленинградскую акдраму (б. Александринский театр).

В письме его супруги Бромлей к Бирман – боль и обида: стоило только отбыть в Ленинград, как присяжный критик и завлит МХАТ 2-го В.Ф.Залесский не замедлил сообщить в газете об «освобождении театра от главенствующей роли одного режиссера...» (СПбГМТиМ, ГИК № 245).

В его режиссерских замыслах «Фауст» и «Борис Годунов» – не оставляет мысль о власти, данной человеку или взятой им самолично. По свидетельству его биографа И.Б.Березарка, С. начинал репетировать пушкинскую трагедию дважды. Спектакль был поставлен в Ленинграде в 1934 г., и это была первая постановка «Бориса Годунова» на советской сцене.

В 1933-1936 гг. С. – художественный руководитель и режиссер Ленинградской акдрамы («Враги» М.Горького; «Столпы общества» Г.Ибсена; «Платон Кречет» А.Корнейчука; «Ревизор» Н.Гоголя и др.). С 1936 г. директор Ленинградского театрального института. В 1937-1946 гг. возглавлял Ленинградский новый театр («Дети Ванюшина» С.Найденова, «Беспокойная старость» Л.Рахманова, «Скупой» Мольера, «Половчанские сады» Л.Леонова). Среди ролей: Маттиас Клаузен («Перед заходом солнца» Г.Гауптмана, 1940), Фамусов («Горе от ума» А.Грибоедова, 1946).

С.Васильева

Владимир Александрович ТАСКИН (14.05.1894, СПб – 24[?].01.1960) – актер. З.а. РСФСР (1956). В МХАТ 2- м при его организации вошел как сотрудник с 24 августа 1924 г. С января 1929 г. в основном составе. Был занят в «Укрощении строптивой» (Портной), в «Короле Лире» (старый слуга Глостера); в «Гамлете» играл одного из придворных, в «Блохе» – одного из генералов в царской свите, чиновника в «Петербурге», в афише спектакля «В 1825 году» упоминается как Молодой человек и Пробегающий. Более заметные роли – отец Бенуа («Король квадратной республики»), «русский куплетист» (парный номер в сцене в пивной из «Евграфа, искателя приключений»), Ибисов из «Дела», царевич Федор в «Смерти Иоанна Грозного», остро очерченный Робеспьер во «Взятии Бастилии». Актер изобретал характерность для своих кратких броских ролей во «Фроле Севастьянове» (студент Яновский), в «Митькином царстве» (Пап-



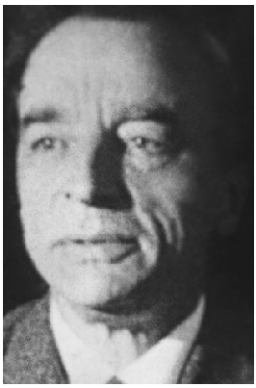
Таскин В.А.

ский нунций), в «Хижине дяди Тома» (добряк Клейтон). В «Петре I» его роль – медно-рыжий, страшный поп Филька, в толпе комментирующий публичное колесование стрельцов; и тут же еще одна роль, француз-парикмахер, с льстивым щебетом причесывающий Екатерину при ее «галанте». Последние работы Т. в МХАТ 2-м – один из членов палаты лордов («Человек, который смеется») и некто Дельта – один из участников тайной политической встречи в «Нашествии Наполеона». В начале 30-х гг. Т. расстался с Москвой ради своего родного Ленинграда, служил в мюзик-холле (в 1934 г. играл здесь начальницу пансиона Небесных ласточек в оперетте Эрве «Мадемуазель Нитуш»), а также какое-то время в БДТ и в Ленинградском театре Красной Армии; вступив в Новый театр, стал одним из его ведущих актеров (инженер Забелин в «Кремлевских курантах», академик Петров и бухгалтер Рыбкин в «Весне в Москве», Барон в «На дне», Гарпагон в «Скупом», Кутейкин в «Недоросле», Князь в «Деле»). Снимался в фильмах «Иудушка Головлев», «Человек с ружьем» и др.

К.Р.

Владимир Николаевич ТАТАРИНОВ (02.03.1879, Москва – 1966) – режиссер, педагог. В 1899-1901 гг. учился на историко-филологическом ф-те Московского университета, но бросил его и ушел в драматическую труппу А.С.Тяпкина, работал в ней до 1912 г. Три года занимался движением и речью в Студии С.М.Волконского, дальнейшее театральное образование получил в Студии М.А.Чехова, окончив ее в 1919 г. Чехов назовет его одним из первых своих учеников. Т. остался в Чеховской студии как педагог, одновременно принимая участие в жизни московских театров Пролеткульта. С 1922 г. – в Первой студии. Летом 1924 г. вместе с Чеховым добивается встречи с Рудольфом Штейнером, который произвел на гостей из Москвы сильное впечатление.

В МХАТ 2-м Т. оставался с открытия его до его ликвидации (с перерывом на один сезон). Чехов вовлек Т. в опыт коллективной работы нескольких режиссеров над спектаклем, видя идею совмещения усилий «безусловно верной и желательной». Свою идею Чехов поясняет: она «в общих чертах заключается в том, что режиссеры, имея одну общую задачу и постоянно влияя друг на друга



Татаринов В.Н.

своими художественными замыслами и образами, стараются разрешить свои художественные противоречия и несовпадения тем, что сопоставляют в своей фантазии эти образы и дают им самим свободно воздействовать друг на друга. Они выжидают результатов столкновения этих образов и мечтаний. И если режиссерам действительно удается сделать это в чистой, *безличной*, жертвенной форме, то результат выступает как новая прекрасная творческая идея, удовлетворяющая всех режиссеров и соответствующая *индивидуальности* каждого из них» (МЧ, т. 1, с. 104). В подчинение этому высокому утопическому плану Т. участвовал в работах над «Гамлетом» и «Петербургом» (в более поздние годы вместе с А.И.Чебаном осуществил спектакль «Суд» по Киршону). Т. руководил также постановкой «Хижины дяди Тома».

Самостоятельная постановка Т. – «Смерть Иоанна Грозного» (обе редакции; над первой Т. работал в близком контакте с Чеховым, которого сопровождал в зарубежной поездке 1926 г.). Т. поддерживал связь с Чеховым и после его эмиграции («Родной мой, ты чудесный друг», – отзывался Чехов на одно из его писем). Понимая московскую ситуацию, Чехов писал: «Очень беспокоюсь, что от Вити [Громова] и Володи Татаринова нет давно ни строчки». – См. там же, с. 357, 361). Волнение оказалось не безосновательным: арестованный в марте 1931 г., Т. пребывал в Иркутске – был сослан на три года в связи с делом антропософов, разрешение вернуться получил досрочно через год.

С 30 августа 1932 г. Т. заведовал филиалом института искусств. Педагогика становится его основным занятием: с сентября 1934 г. заведовал учебной частью театрального техникума при МХАТ 2-м, преподавал тут актерское мастерство.

И.С.

Алексей Николаевич ТОЛСТОЙ (29.12.1882, г. Николаевск Саратовской губ. – 23.02.1945, санаторий «Барвиха» под Москвой) – прозаик, драматург. Потомок одного из первых российских графов П.А.Толстого, предка А.К. и Л.Н.Толстых. Отчимом Т. был А.А.Бостром, небогатый помещик и «шестидесятник» по убеждениям. Мать – писательница-дилетантка. Счастливые детские годы проходили на хуторе Сосновка, где картины природы, тепло семейной



Толстой А.Н.

атмосферы перетекали в игры с крестьянскими детьми и спектакли любительского театра. Т. учился в Петербургском технологическом институте, но не окончил его. Проявлял гуманитарные наклонности, увлекался живописью, в 1908 г. общался в Париже с русскими художниками и литераторами, подружившись с К.Д.Бальмонтом и М.А.Волошиным (был его секундантом на дуэли с Н.С.Гумилевым). Многократно бывал за границей, но иностранными языками почти не владел, будучи полностью погруженным в стихию родного языка и в уклад привычной российской жизни.

Первая книга – «Лирика» (1907) была данью поэзии декаданса, и впоследствии Т. отдалил от себя этот личный опыт в романе «Сестры» как ненужный и нежизнеспособный. Однако общие веянья уходившей культурной эпохи широко проявлялись потом в его творчестве – от обращения к национальным истоками через фольклор до обостренного чувства русской истории как «эсхатологической». Эти «последние времена» России Т. преодолевал и воссоздавал с помощью различного рода имитаций и стилизаций. Сюда относится писательский дар стилизовать речевые пласты, отдельные идеи и целые литературные направления. Могло имитироваться бытовое поведение – «советского графа», писателя-царедворца при монархе, высочайшей волей которого «сама Жизнь написуется» (выражаясь языком поэта Державина). Свою «золотую книгу» жизни Т. напористо вписывал в историю Государства Советского с его подвижным идейным императивом и вакантными местами для парадных портретов на фоне жестко перекраиваемого времени.

Биография Т. складывалась витиевато. Как автор романов и рассказов он стал известен еще до Первой мировой войны, до революции написал 7 пьес, рано войдя в театральную среду (комедия «Насильники», 1913, Малый театр; «Выстрел», 1914, театр Незлобина; «Нечистая сила», 1915, и отмеченная Грибоедовской премией «Касатка», 1916, Московский драматический театр и др.). В МХТ к молодому автору относились настороженно, все-таки чего-то ожидая от него в будущем. Это будущее давало сбивчивую перспективу. О пьесе «Насильники» А.Блок писал: «Хороший замысел, хороший язык, традиции – все испорчено хулиганством, незрелым отношением к жизни... Много в Толстом и крови, и жиру, и

похоти, и дворянства, и таланта. Но, пока он будет думать, что жизнь и искусство состоят из «трюков» ... будет он бесплодной смоковницей» (Блок, т. 7, с. 221). Т. в изобилии писал фарсы, пародии на символистский театр, пьесы-сказки, мечтал о создании театра-студии драматургов как «школы русской комедии». С энтузиазмом приняв Февральскую революцию, был во Временном правительстве комиссаром по регистрации печати. В 1918 г. переработал по заказу Театра б. Корш «Смерть Дантона» Г.Бюхнера, резко повернув к революционной проблематике и теме народовластия (пьеса была снята со сцены). Одновременно обозначаются его исторические пристрастия. Появляется первая проза о Петровской эпохе («День Петра» и др.), а в 1919 г., в оккупированной союзническими войсками Одессе, он пишет пьесу «Любовь – книга золотая» на исторический сюжет из екатерининских времен. Реальные жизненные впечатления легко и разнообразно ложатся в его прозу. Так, детали путешествия с семьей из голодной Москвы в июле 1918 г. на Украину описаны в авантюрном романе «Похождения Невзорова, или Ибикус» (1924-1925). Из эмиграции Т. возвращается мастером яркого историко-бытового живописания (начало романа «Хождение по мукам», 1921; автобиографическая повесть «Детство Никиты», 1922). Он уже не опасается, что ему грозит «участь Потапенко», дореволюционного среднего писателя (письмо к А.Соболю 1922 г.). Репутация «сменовеховца» не мешала, а скорее помогала писателю стать полноправным участником литературного процесса в новой России, всей своей плотью ощущать ее «горячее дыхание».

Он – один из первых претендентов на роль советского классика, способного создать и новые эпопеи, и историософскую беллетристику, и национальные святцы с приключениями «русского характера». На этой почве Т. неожиданно «пересекается» с Евгением Замятиным. Поначалу МХАТ 2-й не Замятина, а Толстого просил переработать для сцены сюжет лесковского «Левши», но Т. отказался, предлагал взамен собственную «гротескно-бытовую» тему: «о том, как портной поймал на удочку русалку» (*Толстой А.Н.* Собр. соч., т. 10. М., 1949, с. 681). И словесная живопись, и фантастика, и бытовой гротеск были в ходу у писателей 20-х гг., но Т. обладал чем-то еще. Это был дар «кристаллизации» разнородных жизненных впечатлений в одну живую образную ветвь. Замятин так оценивал потенциал автора «Хождения по мукам»: «... это последний старый русский роман, последний плод реализма настоящего Толстого – Льва... Пусть по сюжетным рельсам роман движется по расписанию почтового поезда... Залпом выпив иные страницы, читатель пьянеет; потому что А.Толстому да-

но знать, что такое любовь...» (Замятин, т. 4, с. 265).

Для того чтобы стать не автором последнего русского романа, а родоначальником жанра советской эпопеи, нужно было всего лишь заменить любовь на жизнелюбие, а им-то Т. обладал в избытке. Он научится корректировать написанное в соответствии с задачами времени, даже от этого получая своеобразное удовольствие. Одним из первых в советской литературе писатель продемонстрировал возможность обработки любого (фольклорного либо документального) материала соответственно потребностям советской идеологии, а также мастерство переделки собственных готовых вещей почти без художественных потерь. (Это было изначальное и затем взлелеянное свойство писательской натуры: многие, еще дореволюционные произведения Т. имеют по 2-3 названия, отсеченные главы и части, принципиально разные финалы, имена и фамилии персонажей. Легко менялся жанр и род произведения, идеи превращались в прямо противоположные.) Если в своей прозе Т. шел к реалистическому монументальному полотну, то в театре он стремился овладеть жанром исторической трагедии. Его попытки в этой области были весьма интересны и состоятельны, пока в советской печати длились дискуссии, должен ли театр дорожить исторической правдой (или же только ярким авторским видением), может ли «трагическое» быть «пессимистическим» или только «оптимистическим». (Дебаты велись вплоть до 1933 г. когда была поставлена «Оптимистическая трагедия» Вс.Вишневского.) Всего Т. было написано около 50 пьес, но магистральная линия его творчества после революции утверждалась на материале недавней истории (пьесы «Заговор императрицы», 1925, имевшая большой сценический успех, и «Азеф», обе в соавторстве с историком П.Е.Щеголевым), а также – истории XVIII века, реформированного Петром Первым (авторское название «На дыбе» было заменено в театре – «Петр I» шел в МХАТ 2-м с 1930 г.; 2-я редакция, 1935, и 3-я редакция, 1938 – Ленинградский театр драмы; все постановки осуществил Б.М.Сушкевич). По мере канонизации образа Петра естественным становилось и обращение к фигуре Иоанна Грозного (дилогия состояла из пьес «Орел и орлица» и «Трудные годы»).

Сценическая история Петра Первого – история «рабочих» изменений и глубинных измен избранной теме. Пример саморедактирования драматурга и театра, поначалу стремившихся к обобщению и «символу» в изображении власти Антихриста, а затем последовательно изгонявших эти идеи как вредное «влияние Мережковского». Режиссер Б.М.Сушкевич накопил достаточный потенциал сценического гротеска и умел видеть личную трагедию «нездорового», но при-

нявшего на свои плечи непомерный государственный груз человека – за историческими «лесами» и панорамами Новой Голландии. Впоследствии должна была уйти и тема одиночества политического деятеля, и мелькающие маски-хари новых дворян, и «всешутейший собор», превращающий Россию в мрачный паноптикум. Вместо темы исторического маскарада на первый план выдвигалась тема «измены государству», «внутренней реакции» и угрозы со стороны иностранных держав. Так нащупывалась политическая перспектива сплочения нации к середине 30-х гг., создавался миф о непобедимости русского государства. Исторический деятель уже не имел права быть человечным, а массы – несознательными. Образ народа-мученика заменялся на образ народа-созидателя. Петр, в зависимости от этой меняющейся конъюнктуры, выступал как строитель, военачальник, Хозяин. За человеком «на дыбе» мерещился враг на щите.

Стремительно уходила в воронку времени галантная «Любовь – книга золотая», от которой, по воспоминаниям С.Г.Бирман, «в груди болело от смеха». Вместо легкой и щедрой царицы в переписанной пьесе властвовала расчетливая хозяйка империи. Стынущего в финале, точно восковая кукла, перед своим «окном в Европу» Готовцева – Петра (он все- таки успевал задать трагический вопрос без ответа «Для кого сие?») сменял другой Петр – Н.К.Черкасов в спектакле Ленинградского театра драмы. На этой фигуре уже лежал отблеск другой работы актера, снимавшегося в «Александре Невском», – образ героического монументального защитника отечества. В монументе-марионетке царя-воина никак не просматривалась прежняя писательская идея: «хождения совести автора по страданиям, надеждам, восторгам, падениям, унынию, взлетам».

В сезоне 1935/36 г. во МХАТ 2-м намереваются ставить «Изгнание беса» – новый вариант старой комедии о прошлом дореволюционной России.

После смерти Горького Т. – глава Союза писателей СССР. Академик АН СССР (с 1939 г.). Депутат Верховного Совета СССР 1-го созыва.

После закрытия МХАТ 2-го в его помещении актеры Детского театра разыгрывают пьесу-сказку «Золотой ключик» в постановке Н.И.Сац. Волшебным ключом открываются не двери Театра, а вход в страну СССР. В кукольном человечке, как это ни странно, отразится настоящая жизнь большого человека и писателя – автора своих приключений, но не судьбы. А на вопрос о состоянии здоровья Буратино будет дан уклончиво философский ответ: «Пациент скорее жив, чем мертв».

С.Васильева

Лидия Робертовна ТРУЗЕ – актриса. Из артистической семьи Адельгейм. Сценическую деятельность на-



Трузе Л.Р.



Успенская М.А.

чала в сезоне 1911 г. в труппе братьев Адельгейм. Участвовала в их спектаклях и позднее (роли Дездемоны, Офелии, Анны Дэмби в «Кине). В Первой студии числилась с 1 октября 1921 г. В очередь с Соловьевой играла Балладину. В книге «Московский Художественный театр Второй» указана в списке личного состава труппы как сотрудница. В программках первого сезона театра присутствует как участница многофигурных сцен «Эрика XIV» и среди придворных в «Гамлете». Документ об ее увольнении датирован 1 июля 1925 г.

Е.К.

Мария Алексеевна УСПЕНСКАЯ (16.07.1887, Тула – 03.12.1949, Голливуд) – актриса, педагог. В труппе МХТ и Первой студии с 1911 по 1924 г.; на сцене МХТ кроме вводов в «Синюю птицу» (Насморк) и в «На всякого мудреца...» (приживалка Турусиной) играла мальчика Журу в «Екатерине Ивановне» (1912), сиделку Васильеву в «Мысли» (1914); роли в студии – девочка-нянька Тилли («Сверчок на печи», 1914), эльф Хохлик («Балладина», 1920). В сезон 1916/ 17 г. играла Анну в «На дне», в сезон 1921/22 г. – Глумову («На всякого мудреца...»). Во время зарубежных гастролей 1922-1924 гг. ей были поручены Шарлотта в «Вишневом саде», нянька Марина в «Дяде Ване», Авдотья Назаровна в «Иванове», Леночка Лобастова в «Смерти Пазухина». Осталась в США, вела педагогическую работу.

При издании книги «Московский Художественный театр Второй» (М., 1925) в списке труппы названа, хотя и с припиской «выбыла». С такой припиской обозначено еще 10 имен: Н.П.Асланов, Р.В.Болеславский, А.П.Бондырев, А.А.Вырубов, Е.И.Корнакова, Н.Ф.Колин, И.В.Лазарев, Г.В.Серов, Е.Г.Сухачева, Г.М.Хмара. В 1924/25 г. сохранялась надежда, что отсутствуют временно (Корнакова и Сухачева в самом деле возвращались, окончательно ушли позднее).

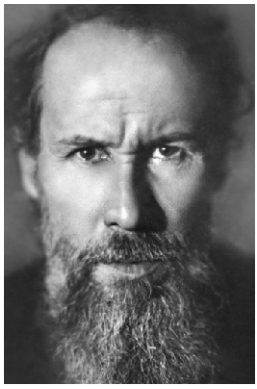
И.С.

Владимир Андреевич ФАВОРСКИЙ (14.03.1886, Москва – 29.12.1964, там же) – график, монументалист, художник театра, педагог. В 1898-1905 гг. учится рисунку и живописи в школе К.Ф.Юона (Москва), затем в частной академии Ш.Холлоши (1906-1907, Мюнхен), одновременно изучает историю искусств в Мюнхенском университете, затем – на искусствоведческом отделении Московского университета (1907-1913). С 1909 г. работает в технике гравюры на дереве, развивает синтетическую концепцию оформления книги.

В 1920-1930 гг. зав. кафедрой ксилографии графического факультета Вхутемаса – Вхутеина. В 1930-1940 гг. профессор Полиграфического института, с 1942 по 1948 г. – профессор Московского института прикладного и декоративного искусства. В 1922-1928 гг. член художественного объединения «Четыре искусства». Кроме книжной и станковой графики, занимается монументальной живописью. Создает росписи Дома моделей (1935), портала и занавеса ЦТСА (1951).

В 1918 г. вместе со скульптором И.С.Ефимовым, живописцем К.Я.Истоминым, графиком П.Я.Павлиновым организует Театр марионеток, петрушек и теней, где делает куклы для спектаклей «Давид» и «Липанюшка».

В драматическом театре дебютирует в 1933 г., будучи уже известным графиком, профессором московского вуза и немолодым человеком. Не без колебаний согласившись оформить «Двенадцатую ночь»



Фаворский В.А.

Шекспира в МХАТ 2-м (режиссеры С.В.Гиацинтова и В.В.Готовцев), внимательно изучал особенности подготовки спектакля: присутствовал на репетициях, беседовал с режиссерами, задавал вопросы работникам постановочной части. Они прозвали его «бородой» и считали, что ничего у него не выйдет, театра не знает. Но Ф. на удивление быстро освоил технологию театрального производства. Наиболее значимыми становятся для Ф. категории сценического пространства, ритма и «двойной жизни» элементов сценографии (изображение дерева является также конкретной сценической вещью – панно, занавесом, ставкой – с которой актер может играть). В шекспировской комедии проблему пространства Ф. решил, построив на накладном поворотном круге город-остров, оставив вокруг него изрядный простор сцены. Его отдельность подчеркивалась живописным задником (город, взо-

бравшийся на скалы и окруженный морем). А расположившаяся перед задником архитектурная композиция была скомпонована системой колонн, соединявших их арок и фронтонов. На занавесях, панно, шпалерах, которые подвешивались между колоннами и арками, написаны, аппликированы, вышиты шелком деревья, двери, стены. Не выдавая себя за объекты изображения, они были именно сценическими вещами. Ф. не принимал иллюзорности ни в ксилографии, ни в театре. Признавая, что главное в театре – актер, он создавал для него такую среду, которая не противоречит его физической трехмерности и сомасштабна ему. Вопросы масштаба, пропорций, силовых линий одинаково важны для Ф. и в графике, и в театре.

Стилевым ориентиром декораций «Двенадцатой ночи» стал высокий Ренессанс, для костюмов ХГУ – начала XV века (Италия, Англия). Но все это взято только как основа для фантазийной и деликатной переработки. Его колонны не имели точных соответствий ни с одним известным ордером, из фронтонов были удалены фризы и архитравы, арки тоже отличались невероятной легкостью. Их композиции, меняющиеся при движении поворотного круга, создавали образы улиц, домов, дворцовых зал, сада, погребка и т.п. Мягкие элементы декораций опускались с колосников, или подвешивались в проемах арок и фронтонов на «штандах» (личный термин художника для тонкой штанги [карниза], так же как «коленом» Ф. именовал ствол колонны или опорную вертикаль арки). Крайне важно для Ф. было то обстоятельство, что при очередном повороте архитектурной конструкции, при смене панно, новое место действия было частью хорошо обозримого целого. (Макет к «Двенадцатой ночи» привлек особое внимание Гордона Крэга, когда он, будучи в Москве в 1935 г., смотрел выставку «Советские художники за 17 лет» в Историческом музее. Спектакля Крэг не видел.)

Столь же важна была для Ф. «читаемость» фигуры актера на фоне декорационной установки. Костюм был вообще любимой сферой его театральной работы. В ренессансном крое он добивался характерности, необходимой каждому персонажу, учитывая при этом особенности физических данных конкретного актера. Однажды он даже согласился на просьбу Гиацинтовой поработать с ней над внешностью Амаранты в спектакле «Испанский священник» (1934), автором декораций и костюмов к которому был А.В.Лентулов. Поразительность красоты героини, о которой много говорят в пьесе, Ф. решил, не только одев ее в небесно голубое платье, но через белокурозовый парик и соответствующий грим, сразу выделив Амаранту из стаи брюнеток, какими в театре положено быть испанкам.

Отвечая на вопрос журналиста,

что он понимает под современностью в искусстве, Ф. заметил: «Сознательно добиваться современности, мне кажется, нельзя. Только стремление к искреннему пониманию темы (классической и современной) вносит в искусство современность... Может быть, это роль человека и человечества, понятая сегодня. Но это нелегко» (1959). Нелегко, вероятно, было ему решать пьесу А.Афиногенова «Ложь» («Семья Ивановых»), над которой он работал в 1933 г. (еще до «Двенадцатой ночи»). Спектакль выпущен не был по причинам реперткомовского толка. Однако сохранились эскизы, по которым можно судить, что художник настаивал на неприемлемости «иллюзионизма» и в современной теме. Это были скорее намеки на места действия, чем изображения их. И конструктивный принцип был един для этой «покартинной декорации». Загородный дом Ивановых, заводской парк, кабинет руководящего лица решались поставленными углом двумя стенками, похожими на раскрытую книгу, на которых была написана мебель, плакаты, портреты, часть пола и т.п. Столь же легко, «набросочно» сделан пейзажный задник. И лишь силуэты тонких стволов деревьев на первом плане (аппликация черным бархатом) строили ритм и вносили некую тревожную ноту. К сожалению, эскизы костюмов к «Семье Ивановых» не сохранились, но имеются сведения, что Ф. интересовался современным костюмом и даже был членом худсовета Дома моделей треста Мосбелье.

Создание костюмов к «Мольбе о жизни» Ж.Деваля (1935) Ф. считал очень интересной задачей, ибо действие пьесы, начинаясь в 1872 г. заканчивалось в начале 30-х гг. XX века, и художник хотел провести персонажей «через все моменты моды», что и осуществил. Особенно тщательно работал над женскими костюмами – от платьев с турнюрами в прологе, до современной моды в финале. Решал двоякую задачу: показать эпоху и выразить характер. Гиацинтова рассказала, как Ф. буквально лепил внешность ее постаревшей героини в последнем явлении: «Фаворский придумал красивое коричневое платье, отделанное тонким мехом, который он сам разрисовал под шкуру леопарда. Уже сам этот костюм проявлял что-то звериное-хищное в характере Женевьевы. Оставалась важная проблема фигуры раздавшейся «маленькой птички». ... Он, как скульптор, лепил деформированное тело Женевьевы, обкладывая меня отдельными толщинками, им самим изготовленными. Результат получился поразительный – из платья, фасоном предназначенного для молодой, изящной женщины, беззастенчиво выпирали грузные формы... Венчал все это великолепие игривый белый беретик на рыжих крашеных волосах» (с. 349).

И в отношении декорации Ф. также решал двуединую задачу в полном

согласии с режиссурой (И.Н.Берсенев, Б.Н.Норд): показать среду обитания семейства Массубров, сделав ею не только душные интерьеры квартир, но и город, и саму эпоху. Он окружил тесные павильоны, часть меблировки которых написал на стенах, двухслойными живописными рамами (Ф. называл передний их план «полотенцами»). На заднике и «полотенцах» был написан меняющийся от картины к картине Париж. Удовлетворяла художника только живопись Пролога, где на заднике темнела громада Нотр-Дама, а рама предъявляла публике зарисовки архитектуры старого Парижа. Исполнением остальных эскизов был недоволен, постоянно вспоминал идеальное воплощение «Двенадцатой ночи», где его бесценным помощником был С.И.Хачатуров, который заведовал художественно-постановочной частью, а жена его С.М.Дунаева-Хачатурова вышивала шелком панно и занавеси этого спектакля, делала аппликации.

Следующей работой Ф. в МХАТ 2-м должен был быть Пушкинский спектакль. Но в 1936 г. театр был закрыт, часть его актеров перешла в Театр им. МОСПС. Не в правилах Ф. было бросать друзей в беде, а среди этой группы находились как раз те, с кем Ф. связывали добрые человеческие и творческие отношения. И он выпустил там «Каменного гостя» (1937; режиссер С.Г.Бирман) и «Моцарта и Сальери» (режиссер В.В.Ванин), преодолевая неудобства примитивно оборудованной сцены в саду «Эрмитаж». Помочь звучанию пушкинского текста – такую задачу ставил перед собой Ф. Он применил здесь принцип «раскрытой книги» (поставленные углом две стены, как в «Семье Ивановых»), поднял интерьеры на несколько ступеней, окружил их графикой городских пейзажей (Вены в «Моцарте и Сальери», Мадрида – в «Каменном госте»), обрамил драпировками. От постановки «Скупого рыцаря» пришлось вообще отказаться из-за технической неприспособленности сцены.

Одновременно с постановкой пушкинского спектакля Ф. работал над «Собакой на сене» Лопе де Вега в Театре революции (1937; режиссер В.Н.Власов). Отношения с этой труппой завязались у Ф. в 1932 г., когда он со своими учениками оформлял сборник статей о театре, для которого награвировал известные портреты М.И.Бабановой в роли Гоги («Человек с портфелем») и Д.Н.Орлова в роли Юсова («Доходное место»). Он вообще любил рисовать людей театра. Сохранились его портреты Гиацинтовой, Хачатурова, Норда.

«Собака на сене» оказалась спектаклем-долгожителем, который прошел более 1000 раз. Магнитом для зрителей была Бабанова. Для художника – тоже. Он великолепно одел Диану – Бабанову, ценя ее пластичность, хотел, чтобы актриса больше двигалась. «Мне казалось, что она таким образом будет дорисовывать

мои декорации», – говорил он. Для комедии Лопе де Вега он снова использовал поворотный круг, построив на нем единую установку со сменными деталями на фоне живописного задника, изображавшего Неаполитанский залив с крепостью Сан-Эльмо. Кто-то из театральных остроумцев назвал тогда оформление «Собаки на сене» «Тринадцатой ночью». Ф. вспоминал об этом с улыбкой. Но с болью говорил о плохом исполнении декораций. Аркады и колонны (его знаменитые «колена») вместо дерева были сделаны из картона, бутафорская листва огрубляла нежную легкость эскизов и т.п. Эта зависимость театрального художника от декораторов-исполнителей вообще является драматической стороной профессии. И опять Ф. с признательностью вспоминал Хачатурова. Как впоследствии – мастеров производственных цехов Театра им. Вахтангова по поводу реализации его эскизов к пьесе В.Соловьева «Великий государь» (1945; режиссер Б.Е.Захава), где особо важную роль играли росписи по ткани, сложная живопись фресок и т.п. Работа исполнителей позволила Ф., по его признанию, осуществить «музыкальность цветовых переходов», построить ритм, что считал важнейшей задачей художника театра. Возможно, именно эта позиция привела Ф. к оформлению концертных исполнений опер. Первый опыт («Орфей» Глюка, 1938) остался неосуществленным, второй («Орестея» Танеева, 1939) имел большой успех. Высокая простота и подлинная музыкальность работы Ф. отмечались выдающейся пианисткой М.В.Юдиной, которая была руководителем постановки и исполнительницей фортепианного сопровождения оперы. Протяженная ширма, несколько легких, переносных экранов, расписанных древнегреческим орнаментом на фоне консерваторского органа – вот и все. Но этого оказалось достаточным, чтобы воплотить дух музыки и дать Юдиной возможность выразить то, что чувствовали многие: Фаворский был грандиозной личностью, в общении с которой «каждый человек поучается и искусству и правде».

А.Михайлова

Алексей Михайлович ФАЙКО (07.09.1893, Москва – 25.01.1978, там же) – драматург. Дед по материнской линии был владельцем облюбованного московскими актерами Троицкого трактира; он передал пяти своим дочерям почтительно-страстное отношение к искусству и людям театра. Все пятеро его дочерей были заядлыми театралками, и «театральная инфекция» не могла миновать Ф. Сочинять он начал тогда же, когда научился читать: трогательные приключенческие рассказы о бедных детях в духе Диккенса, дневники воображаемых путешествий. С 11 лет Ф. взялся за трагедии в стихах: «Про-



Файко А.М.

свет», «Святые цепи», «Принц Аль- фио», написанные в стиле романтизма. В дальнейшем среди литераторов своего поколения Ф. более иных ощущал свой литературно-театральный генезис, не открещиваясь от него. Юношей зарабатывал уроками и был приглашен репетитором к внуку М.Н.Ермоловой – мемуарный рассказ Ф. о «трех месяцах в деревне» стал одним из самых проницательных портретов великой актрисы. Несмотря на разорение семьи, Ф. получил отличное образование. В 1912 г. окончил Петропавловское училище, затем поступил в Московский университет на романо-германское отделение историко-филологического факультета, который окончил в 1917-м, всерьез рассчитывая на ученую карьеру. Вместо того пришлось служить в Московском продовольственном комитете («агент по реквизициям» – опись частных магазинчиков), потом в секретариате Наркоминдела («я чувствовал себя режиссером драматической феерии» – скажет Ф. в своих «Записках старого театральщика», с. 135), в Кремле разбирал архив Романовых (выслушал приговор: «у вас не архивный темперамент». – Там же, с.137). Призванный на военную службу, стал инструктором театральной секции Московского горвоенкомата.

Театральные занятия Ф. в эту пору пестры: сочинение скетчей и интермедий для самодеятельности, «обозрений» с музыкой и танцами и новых миниатюр для «Летучей мыши», занятия в Студии импровизации А.М.Грановского – попытки выработать методику импровизации, дебют в качестве актера на арене цирка, где в честь конгресса Коминтерна играли новую редакцию «Мистерии- буфф» Маяковского (1921). Ф. имел тут роль Австралийца в паре с Австралийкой – М.А.Ценовской из Второй студии МХАТ.

В 1921 г. руководитель Второй студии МХАТ В.Л.Мчеделов взял для своих учеников маленькую пьесу Ф. «Дилемма». Нарочито простенькая история про то, как машинистка выбирает между влюбленным в нее шефом-бизнесменом и своим женихом-циркачом, была решена скорее как лирический этюд, чем как «сатира на запад». Ее одобрил Станиславский. В то же время для нескольких актеров, объединившихся в театрике «Павлиний хвост», Ф. на музыку эстрадного композитора Б.Фомина написал «Карьеру Пирпонта Блэка». Здесь действие снова шло на условном Западе, известном по коротким

кинолентам и переводным книжкам про любовь и про богатых. В 1922 г. Ф. решил принять участие в конкурсе на лучшую мелодраму; по своей развальце не поспев с «Озером Люль» к сроку, он все же закончил его.

В этом драматурге навсегда оставалось нечто от того подростка, который сочинял, подчиняясь имеющемуся в домашней «костюмерной» и сообразуясь – всерьез или с долей иронии – с пожеланиями публики. «Озеро Люль» отвечало пожеланиям публики открыто и с блеском. Ф. проявил интуицию, угадав, какими будут вкусы наступающих годов (иное дело, что эти годы были недолгими, их оборвали). Как вспоминает Б.В.Алперс, критик-биограф Ф., молодые театры, работавшие на революционном материале, еще не знали такой шумной и доходной премьеры, как «Озеро Люль» в Театре революции (постановка Мейерхольда).

В урбанистических декорациях В.А.Шестакова с движущимися лифтами и со светящимися транспарантами вожди рабочих вели дело к восстанию: два миллиардера соперничали из-за красавицы; авантюрист Прим предавал свое революционное прошлое, готовилось возмездие ему, минута под занавес: «Ведь ты любила меня, Мэзи! – Я люблю тебя, Прим. (*Стреляет. Прим падает.*) *Конец*».

Ф. владел зараз и эксцентрической театральной формой и искусством «хорошо сшитой пьесы». Стремительный сюжет останавливался ради вставных эффектов (например, ради эстрадного танца, в котором сверкнула М.И.Бабанова), Ф. использовал рваное сюжетоведение послевоенного бульварного романа. В еще большей мере сказалась манера немого кино, его динамика, контрастность черно-белого, броские «гримы» (после первой читки «Озера Люль» кинофирма «Межрабпом-Русь» привлекла Ф. штатным сотрудником; по его сценариям, написанным вместе с Ф.Оцепом, были сняты две ленты, лидировавшие в прокате 20-х гг.: «Аэлита» по роману А.Н.Толстого и «Папиросница от Моссельпрома»). В той же технике написан «Учитель Бубус», где политическая ситуация запутывает не авантюриста, но простака (ТИМ, 1925). Бубуса, который хочет проповедать добро, используют, морочат и дурачат.

Видя в заглавном герое маску мелкобуржуазного соглашательства, Мейерхольд резко прожимал политические мотивы, перечеркивал то сходство с Дон Кихотом, обманываемом в замке, то трогательное и бестолковое мессианство слабого существа, которое составляет смысл пьесы и оттеняется фарсом. Репетиции теряли дружный характер; Ф. старался посещать их пореже.

Если не разрыв, то охлаждение между Ф. и Мейерхольдом было логично.

МХАТ 1-й снова и снова называл Ф. в списке тех, с кем ведет переговоры, ценил его остроумное и блестя-

щее мастерство, но держался на расстоянии. Сближение с МХАТ 2-м было легче. Поэтическую и гротескную игру с традиционными гуманистическими темами здесь органически могли принять. Форма «хорошо сшитой пьесы» в этом случае не только не отпугивала, но могла помочь совладать с «бытовым материалом» в период стронувшегося со своих мест, вздыбленного и опасного проживания.

Во МХАТ 2-м поставят «Евграфа, искателя приключений» (1926; режиссер Б.М.Сушкевич).

Нарядная техника не исчерпывала интереса пьес Ф. Автор, менее всего, казалось бы, стремившийся к рассказу о своем времени, передавал его важнейшие мотивы. Это, с одной стороны, мотив до бесстыдства обострившейся энергии, ожесточенности жизненных сил. С другой стороны, это мотив человека, выбитого из колеи, мотив человека слабого и невиноватого, если только слабость сама по себе не есть вина. Плохо слабому, но плохо и сильному, вынужденному таить свое естество, свой «жадный блеск в глазах».

Драматург очертит круг персонажей и будет все конкретнее в острых приметах места действия.

В «Евграфе, искателе приключений» Ф. впервые обратился к советской современности. Его герой – из числа тех слабых, которые ущемлены своей слабостью и тянутся к силе. Евграф – парикмахер, презирающий свою парикмахерскую, тоскующий о немыслимой любви и о Занзибаре, упоенный читатель Лермонтова, неудачник во всем, вплоть до попыток стать бандитом. Рецензенты станут сближать Евграфа с Гулячкиным – персонажем комедии Н.Эрдмана «Мандат», которую Мейерхольд поставил три месяца спустя после «Бубуса». Вряд ли уподобление верно. Более точным кажется суждение П.А.Маркова: «Тема о Евграфе – большая тема о лирике в наши дни. Тема о людях, которые душевно не могут вынести твердого шага нашей нелирической эпохи» (НМ, 1927, № 1). Такой поворот был «лично близок» МХАТ 2-му; В.П.Ключарев убежденно играл Евграфа не как «мелкого», а как «лирического» человека. Оформление – ироничное, мрачное и занимательное – оттеняло простоту центральной фигуры.

Оформление принадлежало Н.П.Акимову. Это была вторая встреча художника и драматурга; Акимов в 1925-м делал в БДТ «Учителя Бубуса». В «Евграфе» он решал все 12 картин пьесы как интерьеры, в искусственном жестком свете, похожем на неживой свет в витрине или в цирке. Акимов убедил отказаться от эпилога, когда Евграф, нашедший себя, освободившийся, должен был ранним утром выйти на набережную, – в спектакле Евграф кончал самоубийством.

Впрочем, когда пьесу напечатают, Евграф в финале воскликнет: «Жить! Жить!», обнимется с другом-комсо-

мольцем. «Свистки паровоза. Звенит первый трамвай. На набережной, на мосту появились прохожие. Легкий гул. Москва проснулась».

Следующую пьесу Ф. отдал режиссеру А.Д.Дикому в Театр революции. Это будет «Человек с портфелем» (премьера 14 февраля 1928 г.). Художником был опять Акимов. История честолюбца и жизнелюба Гранатова включала тайну и развивалась как мелодрама. За Гранатовым тянулось грозящее разоблачением контрреволюционное прошлое. Гранатов не лгал своему старому знакомцу, что с прежним покончено; что он хочет «работать и созидать». Знакомец ерничал и резвился, разводил игры, поминал расстрелянных коллег, какие-то не уничтоженные документики... Первый акт заканчивался убийством в экспрессе, который мчит молодого ученого к новой карьере, в советскую Москву.

Мелодрама с убийствами, которая и развяжется нарочито избитым приемом мелодрамы (подслушивание), оказывается в то же время пьесой о борьбе за новые, советские блага, за власть в новом обществе, о новом «сильном человеке».

«Человек с портфелем» был лидером сезона, завлиту МХАТ 1-го пришлось выслушать укоры, что такая пьеса была упущена.

С 1928 г. Ф. остановит на несколько лет практику драматурга. Он сделает попытку возвращения лишь в 1932 г. – МХАТ 2-й поставит его «Неблагодарную роль».

Драматическая энергия возникала тут прежде всего из разноречия и из взаимного непонимания. Приехавшая в СССР журналистка Дорина Вейсс так же в упор не видит страну пребывания и своего спутника в этой стране, как он, комсомолец из Тургача Костя, в упор не видит ее, не слышит, не понимает. У той и у другого в ушах свой звон. Она для него посланник героического революционного подполья Европы. Принимают друг друга не за того. Точно так же «не за то» тут принимают слово. Возможности «qui pro quo» расширяются неожиданным для комедий способом и в неожиданную сторону.

Диалоги, когда Дорина изъясняется на русском языке из учебника для иностранцев, а Костя пользуется комсомольским словарем тридцатого года, вроде бы начисто лишены мотивов спора – спорят, не умеют согласиться, тщетно пытаются взаимно нащупать вложенный в них смысл слова. То есть конфликтность перенесена на уровень слова и «звукоряда». Выполнено это автором тщательно, едва ли не с изысканностью.

В диалоги и действия персонажей то и дело встревает «третий лишний»: сцену не покидает Зам. автора. В статье о Ф. в КЛЭ (т. 11) сочтут его реплики «отражающими авторские раздумья об индивидуальности и коллективе». Между тем в прологе Зам. автора повторял: «Автор убедительно просит вас, дорогие зрители, нас друг с другом не смешивать, ни-

каких знаков равенства между нами не ставить, а твердо помнить, что я являюсь не более, как одним из действующих лиц комедии» (см. Файко А. Пьесы. М., 1935, с. 326). Зам. автора присматривал за музыкальным сопровождением («товарищ дирижер, дайте небольшой аккомпанемент»), неодобрительно и опасливо обсуждал с Дориной ее планы. Боялся посоветовать что-нибудь не то. Был словоохотлив наедине со зрителем, поясняя, кто есть кто и прочие обстоятельства. Когда сюжет запутывался, он норовил уйти от греха – кто-то за сценой выталкивал его обратно.

Роль, несомненно, шла получившему ее В.А.Подгорному, с его чуткостью к форме и к театральному слову, с его юмором, с его навыком оставаться с глазу на глаз с залом, но менее всего в роли было что-либо похожее на высказывание автора «от себя».

Как писал Алперс в предисловии к однотомнику пьес, «благодаря приему стилизации между жизнью и сценой в произведениях А.Файко как бы протянут тюль, окрашивающий события и образы в подчеркнуто индивидуальный цвет и видоизменяющий их подлинные очертания. Зачастую действие приобретает черты фантастики и вымысла» (там же, с. 14).

«Неблагодарная роль» в МХАТ 2-м, выпущенная на исходе сезона 1931/32 г., успеха не имела, до конца сезона следующего не додержалась.

В историю драмы Ф. вошел четырьмя пьесами, написанными за пять лет. Все, что он написал после, бывало более или менее заметным («Концерт», 1936), становилось на какое- то время репертуарным («Капитан Костров», 1946; «Не сотвори себе кумира, 1956) или – сделанное в соавторстве – бесследно растворилось в потоке «средних пьес» (драма из послевоенной колхозной жизни «Нельзя иначе» (с Г.Фишем, 1948); комедия из жизни рабочей молодежи «Пять подруг» (с Ц.Солодарем, 1949); инсценировка романа Говарда Фаста «Дорога свободы» (1952). В 1941 г. лирическая комедия по сценарию Ф. «Сердца четырех» была не просто запрещена постановлением секретариата ЦК ВКП(б) – запрещались всякие упоминания о ней в прессе (см. Власть, с. 473). Драматург придумывал либретто к операм Т.Хренникова «В бурю» (1939; 2-я редакция, 1952) и «Мать» (1957).

Для писателя его склада дарования и для человека его поколения Ф. прожил счастливо, то есть, избежав возможных бед. Его не обходили известным признанием: был делегатом Первого Съезда советских писателей, получил там слово, в 1939 г. наградили орденом «Знак почета». Он дожил до глубокой старости, сохраняя верность профессии, воспитанную благожелательность, любовь к театру. Оставил чудесные новеллы-воспоминания: о Мейерхольде, Вишневском, Акимове, Булгакове.

И. Соловьева

Елена Петровна ФЕДОРОВА (октябрь 1886, Опочка – 22.09.1933, Москва) – актриса. Театральное образование получила на драматических курсах в Киеве (1910). С 1912 г. в труппе МХТ; начинала в роли горничной («Екатерина Ивановна» Л.Андреева, декабрь 1912 г.); Немирович- Данченко полагал возможным дать ей (или В.В.Соловьевой) Наташу в спектакле «На дне» взамен уходившей на год Германовой (ввели не Ф., а Соловьеву). Она была занята в «Каликах перехожих» Волькенштейна, и после представлений на гастролях в Петербурге ее отметила Л.Я.Гуревич, критик, близкий Станиславскому. Имя Ф. проходит в записи К.С. 1914 г., связанной с Первой студией: «Возлагаю на нее надежды, так как талантлива, скромна, в высшей степени порядочна, интеллигентна, преданна, бескорыстна, трудоспособна, не каботинка. 2-я Савицкая по чистоте» (цит. по: Виноградская, т. 2, с. 360).

В одном из своих неотправленных писем Станиславскому Немирович писал: «Вы верите и любите только то, что рождается около Вас»; примером пристрастности К.С. к своим питомцам в письме названа Ф. («Я могу двадцать раз сказать Вам, что Федорова совершенно бесцветная сценическая величина, но потому что Федорова растет около Вас, а Гуревич ее похвалила, Вы встретите мой отзыв с подозрительностью и негодованием...». – НД-4, т. 2, с. 405). Федоровой к тому же еще и невезло (вот маленькое доказательство невезения: ее фамилия по ошибке пропущена в списке труппы на с. 177 в прекрасном издании «Московский Художественный театр Второй»: фотография на с. 149 наличествует, а в списке Ф. выпала. И еще: во всех «мхатовских» изданиях спутана дата рождения – везде стоит 1896 г. вместо 1886-й). Дальнейшая жизнь актрисы, до конца прошедшая в МХАТ 2-м, сложилась скорее в подтверждение вердикта Немировича, чем в подтверждение надежд Станиславского. Вот послужной список, восстанавливаемый по программкам: вводы в «Гибель “Надежды”» на роль вдовы Трюс, в «Сверчок» – на роль слепой Берты; одна из трех Мегер в «Петербурге»; дворовая Пелагея и соседка в «В 1825 году»; участница хора рабынь в «Орестее»; 4-я женщина во «Взятии Бастилии»; кассирша Венера в «Человеке, который смеется»; Пасква, торговка овощами, в «Бабах»; крестьянка в «Дворе»; старуха в «Генеральной репетиции»; Власьевна, повитуха из дворян, «Тень



Федорова Е.П.

освободителя»; Васильевна, жена Гната Орды, «Дело чести»; соседка во дворе Бубновой, «Униженные и оскорбленные»; старуха, «Суд». В рецензиях на эти спектакли имя Ф., насколько удается проследить, не возникает ни в перечнях удач, ни в перечне неудач исполнения.

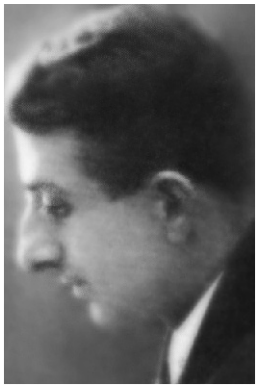
Независимо от меры актерского успеха, Ф. пользовалась уважением как человек, входящий в «ядро труппы»; в этом качестве была участником заседании в ночь на 13 марта 1928 г., после которого – столкнувшись с этим «ядром» – Чехов подал заявление об уходе из театра.

Ф. в труппе МХАТ 2-го оставалась до своей кончины.

И. С.

Сурен Ильич ХАЧАТУРОВ (30.03.1889, Тифлис – 05.07.1934)- театральный деятель. Всей своей жизнью Х. был связан с Московским Художественным театром и его Первой студией. Но не был ни актером, ни режиссером. Занимал он скромные должности в театре, однако без него трудно представить себе Первую студию и МХАТ 2-й.

Х. был старшим сыном Ильи (Егил) Восканович и Кумаш Сергеевны Тер-Хачатурянов, выходцев из селения Аза Нахичеванского уезда Эриванской губернии. В Тифлисе отец работал переплетчиком, а позже организовал свою переплетную мастерскую. В семье было четыре сына: Сурен, Вагинак, Левон и Арам. Трое из четверых, связали свою жизнь с искусством. Левон стал певцом, Арам – известным композитором. И оба они утверждали, что на этот путь их направил старший брат.



Хачатуров С.И.

Х. в 1916 г. окончил славяно-русское отделение историко-философского факультета Московского университета. Его выпускной работой было сочинение на тему: «Педагогические взгляды Л.Н.Толстого и Ж.-Ж. Руссо». За работу получил диплом первой степени и высокое одобрение академика М.Н.Сперанского. Но, несмотря на явные успехи в области науки, Х. не продолжил эти занятия. Его уже давно привлекало к себе искусство и прежде всего театр.

Л.И.Дейкун так вспоминала о приходе С. в Художественный театр: «1910 год. Кабинет Константина Сергеевича Станиславского в Художественном театре. Перед Константином Сергеевичем – молодой пылкий армянин, Сурен Хачатурян. Он просит принять его на любую работу в театр. Он отнюдь не мечтает поступить в

МХТ в качестве актера-сотрудника. Просто он хочет работать в этом чудесном театре, дышать его воздухом» (Хачатурян, с. 58).

Х. взяли вторым суфлером. Он должен был суфлировать во время репетиций. А так как его привлекал Станиславский, ему было интересно следить за тем, как тот работает во время репетиции, то он выучивал пьесу наизусть, чтобы не отвлекаться на текст суфлерского экземпляра. В это же время поступил он и в режиссерскую группу при театре. Правда, занятий никаких специальных не было, а все те же суфлерство, репетиции, наблюдения за режиссерами и актерами. Учение проходило на практике.

С.В.Гиацинтова вспоминала, что в студию Х. привел Станиславский, что все девушки студии тут же влюбились в большие глаза юноши и скоро поняли: глаза отражают пламенную душу. Х. стал незаменимым человеком в студии.

Его интерес к педагогике, особенно к педагогике Л.Н.Толстого, сблизил его с руководителем студии Л.А.Сулержицким. Молодой человек впитал в себя его этику. Всю оставшуюся жизнь старался применять ее на практике, жить по ней, привлекать к этике Сулержицкого внимание своих товарищей по студии. Судил МХАТ 2-й по высокой мерке, заложенной в него учителем. Сулержицкий оценил талант молодого помощника. Незадолго до смерти он подарил ему свою фотографию с надписью: «Нежному, безобидному человеку, скромному, преданному всему, что хорошо, работнику Сурену Ильичу Хачатурову от всегда виноватого перед ним, с чувством искренней симпатии *Л.Сулержицкого.* 1916, 16 января. Москва, студия» (там же, илл.).

Станиславский и Сулержицкий были для Х. образцами, авторитетами, их горение стало для него смыслом человеческого существования, к которому он всегда стремился.

Высоко оценил Х. и Вахтангов. Он выразил свое отношение к нему надписью на фотографии, подаренной в 1919 г.: «Дорогому, чудесному Сурену, деликатному и трогательному. Любящий Е.Вахтангов» (там же, илл.).

Такое отношение к Х. было оправдано его характером. Арам Хачатурян вспоминал: «Вечное горение, вечная окрыленность, свободное и пылкое воображение, глубокий ум и чистое, доброе сердце – все эти драгоценные человеческие качества счастливо соединились в характере брата. Видимо, именно сочетание всех этих свойств придавало личности Сурена такую неизменную привлекательность, так притягивало к нему людей самых различных. ... Его чистая и трепетная, бескорыстная и фанатическая преданность искусству не имела себе равных» (там же, с. 30).

В студии и МХАТ 2-м Х. был сначала помощником режиссера, потом, с 1923 г., режиссером-монтиров-

щиком, а 1 сентября 1927 г. был назначен заведующим постановочно-художественной частью. Он принял на себя всю ответственность за выпуск спектаклей. И ответственность была не формальной. Любя студию и театр, Х. отдавал себя театру целиком, забывая о себе и своем здоровье, которое было очень хрупким. Помимо обязанностей по своей должности Х. соглашался на любые назначения и задания. Он устраивал гастрольные поездки театра. Он возглавлял выезды групп актеров театра со спектаклями на фронт во время Первой мировой войны. Он сопровождал в 1922 г. Первую студию в ее заграничных гастролях. Когда сейчас листаешь протоколы этой поездки, то поражаешься подробности тех записей, которые ведет Х. Он описывает не только прием спектаклей, но и помещение, в котором играет студия, и обстановку вокруг студии (см. Летопись). Его волнует все: уровень игры актеров, состояние сценической площадки, настроение в зрительном зале, мнение зрителей о спектакле.

Он жил в постоянной ответственности за каждое мгновение жизни студии и театра. Остро переживал малейшие отклонения от нее. Писал письма, обращенные к труппе, выступал на собраниях по этому поводу. Огорчался тому, что его не слышат.

У Х. в театре был близкий друг. Это Н.Н.Рахманов, композитор театра. Ему Х. однажды в письме высказал все претензии к актерам театра и управлению. Произошло это в 1926 г., еще до конфликта в театре. Надеясь еще как-то повлиять на товарищей, Х. разрешил Рахманову показать письмо в театре. Возник скандал. Студийцы не поняли Х. Он, отвечая на их многочисленные упреки в резкости формы, напишет: «Рано или поздно я должен был бы написать письмо всем вам, моим товарищам по трудному пути. Сущность моего письма была бы та же, но форма была бы другая. Жаль, тысячу раз жаль, что это письмо, написанное кровью моею, не дошло до вас, т.е. не дошла ноющая боль сердца, не дошла «причина», но дошла форма, дошло «следствие», дошла неприличная его оправа» (там же, с. 177).

И в то же время письмо Чехову: «Поймите же мое письмо как острый крик больной и исстрадавшейся души, пребывающей вот уже несколько лет в хаосе. Поймите этот крик как ненормальную любовь мою к театру, в котором моя молодость, юность, мои верования и упования, мои надежды и мечты. И только!» (там же, с. 180).

В результате всех этих событий Х. вынужден был уйти из театра на год. МХАТ 2-й поступил с ним благородно: Х. был командирован в Витебск и назначен на должность художественного руководителя 2-го Белорусского государственного театра. Но и там не смирилась душа его. Теперь он пытается поговорить со Станиславским. Он пишет: «...я понял ошибку нашу (МХАТ 2-го). Ошибка

наша в том, что мы невольно оторвались, театр потерял то существенное и важное, что было при Леопольде Антоновиче, этику не в театральном смысле этого слова, а этику в общечеловеческом понятии. От здорового, радостного, бодрого, ясного, в хорошем смысле слова, искусства, мы пришли в дебри тумана, излома, неясности...» (там же, с. 184). На этом рукопись обрывается. Написанные 17 марта, а потом еще 24 марта 1927 г. письма эти останутся не отосланными. Скорее всего, смутил Х. тот конфликт, который в это время развивался в театре. Забыв обиды, он становится на сторону коллектива и пишет страстное письмо Чехову, возмущенный выступлением М.П.Чупрова в печати. Правда, и это письмо не окончит и не пошлет.

Х. вернется в театр. О его конфликте с коллективом забудут. И много лет спустя, в своих воспоминаниях помянут Х. только добрым словом. С.Г.Бирман писала: «Нужно быть великодушным, нужно быть всецело захваченным страстью созидания, чтобы как Сурен Ильич Хачатуров, без требований и ожиданий награды, почти анонимно, отдать всю свою творческую энергию, всю свою жизнь общему делу. ... Скромное звание помощника режиссера Хачатуров возвысил, одухотворил: обязанности свои выполнял истинно творчески и победительно. Сурен был другом режиссера на репетициях, не только администрируя, но организовывая их. Он был капитаном каждого рейса студийных спектаклей, не допуская штампов, вел их к желанным берегам» (там же, с. 47).

С.В.Гиацинтова вспоминала: «Он был очень остроумен и смешлив. Несмотря на тяжелую, многолетнюю болезнь, на его худом красивом лице часто появлялось какое-то затаенно-лукавое выражение и, чтобы сразу не рассмеяться, он смотрел куда-то вбок своими огромными темными глазами. При нем сцена была как дворец – она была приготовлена для ежевечернего праздника театра – для спектакля – ни соринки, ни пылинки. ... Редко можно встретить таких фанатиков театрального дела, таких пристально чистых, честных и прекрасных людей. Без них нельзя построить театральный коллектив, и их нельзя забыть» (там же, с. 42).

Незадолго до смерти Х. принял творческое участие в спектаклях МХАТ 2-го. Вспоминал В.В.Готовцев:

«Уже в те молодые наши годы мы полюбили Сурена за его прекрасный характер, общительность, высокую принципиальность в делах, чуткое отношение к товарищам, его доброту. Еще ближе мне пришлось сойтись с Сурено Ильичем в 1933 году. Тогда Гиацинтовой и мне было поручено возобновить спектакль «Двенадцатая ночь» Шекспира, но мы сами играли главные роли, следить за всей работой возобновления нам было трудно, и мы решили для надзора за всей постановочной частью

спектакля пригласить в сорежиссеры Хачатурова.

Сурен Ильич взялся за дело с увлечением и знанием. Он предложил нам поручить разработку эскизов декораций художнику-графику

В.А.Фаворскому. Вместе с ним Хачатуров решил характер декораций, планировочные места, строил с ним макет. ... Когда же работа над спектаклем была перенесена на сцену и

С.Гиацинтова и я должны были находиться на сцене, Хачатуров взял на себя руководство уже всей постановкой, т.е. следил не только за внешней ее частью, но и за работой всех актеров. Между тем внешняя часть спектакля, т.е. работа над постановочной его частью, отнимала у Сурена Ильича много времени. ... Вот тут-то мы все и оценили чуткость Хачатурова, внимание ко всем нам, оценили его знание психологии творчества актера, понимание заветов нашего учителя К.С.Станиславского, умение разбираться в сквозном действии пьесы, в характерах действующих лиц и правдивой их направленности, и тут мы воочию увидели отличную эрудицию Хачатурова в театральном деле» (там же, с. 51-52).

Работа над «Двенадцатой ночью» помогла Х. приблизиться к его мечте – самостоятельно ставить спектакли. А его незаменимость при постановке шекспировской комедии, заставила и при следующей работе обратиться к Х. Театр замыслил поставить «Испанского священника» Флетчера.

Эту работу, в которую Х. погрузился до самозабвения, он довести до финала не успел. После его смерти Бирман писала его жене: «Мы мечтали с Суреном об этом спектакле. Его мечты остались с нами, во многом воплощенные в этом спектакле». И далее, уже в воспоминаниях: «Труд Сурена Ильича, почти фантастический по напряженности для такого больного человека, остается ценным и безмерно щедрым даром в пьесу «Испанский священник» (там же, с. 23-24).

Во МХАТ 2-м самостоятельно Х. не поставил ни одного спектакля. Параллельно с работой в студии и МХАТ 2-м шла другая творческая жизнь Х. Вот ее канва, за которой все то же горение, полная отдача, увлечение.

Х. вел большую работу в Кавказском землячестве, сначала в качестве секретаря (1911-1913), а потом и председателя правления (1913-1916). Несколько раз делал попытки создать Армянскую студию. Наконец, в 1918 г. ему удалось в Москве ее открыть. В 1922 г. состоялся первый выпуск армянских актеров. Х. руководил студией до 1922 г. В 1918 г. он был приглашен в ТЕО Наркомпроса для организации комиссии национальных меньшинств, а 19 ноября 1918 г. был избран председателем этой комиссии. При участии Х. ТЕО Наркомпроса открыл в Москве Украинскую, Белорусскую, Еврейскую, Грузинскую и Армянскую студии. В республиках

начали работать Татарская и Узбекская драматические студии.

В 1923 г. Н.И.Сац пригласила Х. на должность заместителя директора по художественной части в Московский театр для детей. Она вспоминала: «Он внес порядок в очередность исполнения ролей, систему в производственную работу, начал работу по этическому воспитанию актеров» (*Сац Н.* Дети приходят в театр. М., 1961, с. 271). По его совету для постановки спектакля «Пиноккио» был приглашен А.Д.Дикий, и Х. стал его сорежиссером. Им же был придуман спектакль по сказке Пушкина «Работник Балда». Он увлек актера театра Ю.Болотова написать пьесу, а затем сам поставил спектакль.

Х. также самостоятельно осуществил постановки в Армении и Белоруссии.

Умер Х. в санатории имени А.П.Чехова в Башкирии. Смерть его для МХАТ 2-го была не только потрясением, но и невосполнимой утратой: Х. был кристальным олицетворением совести театра.

М.С.Иванова



Херсонская Е.П.

Екатерина Павловна ХЕРСОНСКАЯ (01.06.1876, Ярославль – 1948)- театральный деятель. Окончила высшие женские курсы в Петербурге. С 18 лет учительствовала (1894-1916), с 1919 г. работала в газетах как редактор. С марта 1924 г. по февраль 1928- го – директор Четвертой студии МХАТ. Ее кандидатура на этот пост была предложена Немировичем-Данченко (Луначарский писал ему 31 марта 1925 г.: «Вы выдвинули достаточно приемлемую фигуру, именно тов. Херсонскую, и она почти безболезненно прошла, и если она сумеет быть на высоте своего назначения, то тем самым по отношению к Четвертой студии дело будет приведено в норму»). Когда летом 1925 г. (накануне отъезда Немировича-Данченко на длительный срок в Штаты) вставал вопрос о том, что для укрепления руководства в МХАТ 1-й должен прийти «красный директор», всплыло то же имя; но тогда МХАТ 1-му удалось уклониться от ввода в дирекцию дополнительных фигур, и приход Х. сюда не состоялся.

После внутритеатральных событий 1927 г. (выступление «оппозиции» и ее уход) по распоряжению УГАТ с начала следующего сезона (1927/28) Х., сохраняя за ней Четвертую студию, ввели в состав дирекции МХАТ 2-го, а затем назначили замдиректора.

В дневниках Смышляева за 1927 г. описано, как вновь пришедшая старается войти в жизнь театра – фигура из описаний возникает не лишенная симпатичности. Чехов в мемуарах излагал события: «При директорах театров были назначены от правительства особые содиректора, члены коммунистической партии. Работа их состояла в том, чтобы следить за деятельностью директоров, указывая им их ошибки с точки зрения идеологии, а также поддерживать и возбуждать активность месткомов и ленинских уголков. Содиректором при мне была назначена старая партийная работница тов. Т. Случилось так, что она влюбилась в меня и потеряла «партийную установку». Она часами задумчиво сидела в моем кабинете и с тоской глядела на меня. Она передавала мне обо всем, что предпринималось против меня как в самом театре, так и в партийных кругах, давала советы во спасение, и хотя помочь мне товарищ Т. не могла ничем, все же для партии она была потеряна» (МЧ, т. 1, с. 246-247. В комментариях указывается, что, печатая мемуары в 40-е гг., Чехов отказался от этого фрагмента, вероятно, беспокоясь о судьбе лица, пусть скрытого под чужим инициалом).

Впрочем, надо сделать поправку на то, что воспоминаниям Чехова бывает присуща фантазийность.

После отъезда Чехова Х. с 9 октября 1928 г. была назначена врид директора (временно исполняющей должность). Но к началу следующего сезона она была снята с зарплаты и распоряжением Главискусства освобождена от должности с 13 сентября 1929 г.

И.С.

Галина Васильевна ХИЖНЯКОВА (28.08.1913, Москва – ?) – актриса. В анкете писала: «Отец дворянского происхождения, мать – крестьянка». Училась на строителя (специализация – металлические конструкции), работала чертежником-конструктором треста «Стальмост». В 1933 г. вошла в так называемый учебно-вспомогательный состав МХАТ 2-го, соединявшего обучение с практикой на сцене. Была затем зачислена в труппу. Ей достались роли травести: один из учеников Грегори в «Комике XVII столетия» (тот, который играет ангела), роли девочек – Ниночка («Часовщик и курица»), Мотька («В овраге»), Жанна в «Мольбе о жизни». Критик описал ее в этой роли: «На коленях у дедушки Пьера Массубра сидит его внучка – такой широкогла-



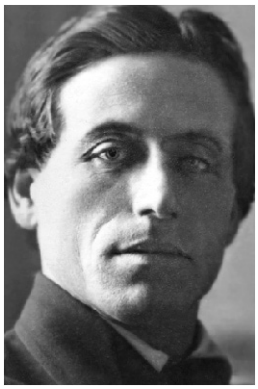
Хижнякова Г.В.

зый ангел с бантом. Она болтает ножками и рассказывает, что папа с мамой ждут смерти дедушки и все время считают его деньги: считают, считают, считают... Но ведь это все-та-ки ребенок, девочка, неиспорченное существо, может быть, она чем-нибудь утешит дедушку. Он спрашивает, чего Жанна больше всего хочет; оказывается, денег: считать, считать, считать» (Юзовский, с. 182).

Х. оставалась в МХАТ 2-м до его ликвидации; УГАТ направлял ее в Театр транспорта, но во изменение приказа она считалась освобожденной от работы в связи с поступлением в училище при Театре им. Вахтангова (апрель 1936 г.). До 1939 г. Х. была актрисой Театра им. Вахтангова (девочка в «Пути к победе» А.Н.Толстого), в 1939-1943 гг. служила в Театре им. Ленинского комсомола (здесь ей достались такие заметные роли, как Снегурочка в сказке Островского, Саша в «Живом трупе» Л.Толстого). Пробыв некоторое время в Театре им. Ермоловой, с 1945 г. стала актрисой ЦДТ. Сыграла тут – по собственным ее подсчетам – 27 ролей, по преимуществу травести. Переведена на пенсию в декабре 1958 г.

К.Р.

Григорий Михайлович ХМАРА (1882-3.02.1970, Париж) – актер, театральный деятель. В МХТ вступил в 1910 г.. вместе с Диким и Гиацинтовой, которая вспоминала, что впервые увидела его в пору экзаменов лежащим в обмороке: «До сих пор не знаю,



Хмара Г.М.

был ли это точно обморок или первая талантливо сыгранная роль, но вокруг него суетились, приводили в чувство» (Гиацинтова, с. 76). В МХТ Х. участвовал в народных сценах, имел небольшие роли в премьерах (боцман в «Пер Гюнте», слуга Варвары Петровны в «Николае Ставрогине», писатель Федорович в «Мысли»; в «Пер Гюнте» имел также ввод – отец Сольвейг). В постановке Крэга Х. вводился на роли Бернардо и Вольтиманда, а когда в 1915 г. «Гамлета» собирались возобновить, Немирович-Данченко назначал ему роль Духа. Вслед за П.А.Бакшеевым играл Председателя в «Пире во время чумы». Председатель достался Х. уже после того, как он стал одним из самых заметных артистов Первой студии. Он был признан как «актер удивительного сценического обаяния» (слова Бирман), «чудесно талантливый, то что называется герой» (слова Гиацинтовой).

Для большинства русской публики Х. запомнился честным Джоном Пирибинглем из «Сверчка на печи» (в ленте, сделанной на основании спектакля, сняли именно его). Но он раскрылся в «Гибели “Надежды”» (возвращающийся из тюрьмы, озлобленный, горячий матрос Герд). Он играл в «Празднике мира» старика Шольца, оскорбленного, оскорбляющего, не умеющего прощать; он играл хозяина Росмерсхольма – пастора, утратившего веру.

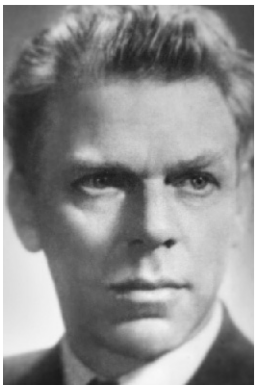
Первейшим даром Х. была внешняя и внутренняя приподнятость, не противоречившая правде. М.Кузмин замечал, что он свою роль в «Дочери Иорио» (отец Алиджи) сумел провести «совершенно просто при всем драматизме» (ЖИ, 1919, 8 мая). «Хмара умел на сцене передать остроту мысли и мрак глубокого чувства. Герд в «Гибели “Надежды”», О’Нейль в «Потопе» несли глубокие и скрытные ощущения, которые только изредка прорывались наружу. Это был актер глубокого и сосредоточенного пессимизма» (МХТ 2, с. 169). Этими качествами успел воспользоваться кинематограф – Х. снялся в «Мысли» (доктор Керженцев), играл Раскольникова в двух фильмах по «Преступлению и наказанию». В планы Первой студии входил «Король Лир» с Х. в заглавной роли, – И.Н.Певцов был приглашен ему в замену после того, как Х. решился на эмиграцию.

Одной из первых кинороле́й Х. в Германии стал Иисус (Магдалину играла Аста Нильсен). Блестящую экранную карьеру оборвал приход звукового кино. Х. вернулся к сценической деятельности. Играл и ставил в русских театрах Парижа (Лопахин в «Вишневом саде», Бессеменов – в «Мещанах», Борис Савинков в пьесе Романа Гуля). Одна из его поздних удач на сцене – трагически буффонный Шейлок в «Венецианском купце». Стал одним из первых преподавателей «системы» в Европе (студия «Монпарнас»).

Во Франции издана книга его вдовы киноведа Веры Вольманн, «Григорий Хмара – экспрессивный человек».

И.С.

Николай Сергеевич ХОЛФИН (23.11.1903, Москва – 08.07.1979, там же) – артист балета, хореограф. З.д.и. Туркменской (1944) и Киргизской ССР (1952). В 1928 г. окончил Театральный техникум им. Луначарского, где его педагогами были А.М.Мессерер и Е.И.Долинская и поступил в Московский драматический балет, руководимый Н.С.Греминой (заметим к слову, что Гремина ставила танец в «Короле квадратной республики»). В Драмбалете Х. исполнял характерно-гротесковые партии и тут же начал как балетмейстер («Хореорассказы», «Морской скетч» и др.). Тотчас после этих проб (точнее, одновременно с ними) молодой «драмбалетный» был приглашен в МХАТ 2-й поставить танцы в спек-



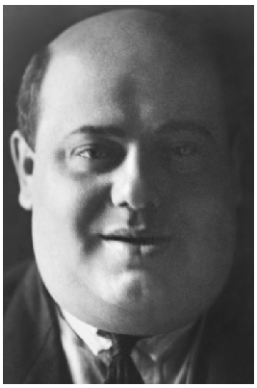
Холфин Н.С.

такле «Бабы», а затем в «Хижине дяди Тома», в «Петре I». Талант Х. более всего раскрывался, когда танец становился важной частью фабулы, если не ее кульминацией и развязкой (в «Петре I» царь танцует «Польский» с Мартой, будущей императрицей, в «Хижине дяди Тома» Топси доверчиво показывает, как хорошо пляшет, после чего работорговец желает приобрести девочку, а мать ее решается на побег). Во второй редакции спектакля «Смерть Иоанна Грозного» Х. ставил финальную пляску шута и скоморохов.

В 1932 г. Х. вошел в труппу МХБ (Московский Художественный балет), где В.В.Кригер испытывала метод и принципы Художественного театра применительно в балетной сцене. Оставался тут, когда эта группа влилась в Музыкальный театр им. Немировича-Данченко. В балетных постановках здесь сотрудничал с П.А.Марковым. Тяготел к комическим фабулам с примесью игрового или гротескного начала («Соперницы», «Балаганчик» на музыку Стравинского, «Треуголка», «Доктор Айболит», «Веселый обманщик»), а также к фабулам ярко драматичным («Цыганы», «Франческа да Римини»). После 1960 г., расставшись с Театром им. Станиславского и Немировича- Данченко, Х. стал главным балетмейстером эстрадно-танцевального ансамбля «Радуга» (Московский мюзик- холл).

И.С.

Марк Ильич ЦИБУЛЬСКИЙ (наст. фам. Цибулевский) – актер. О его пребывании в Первой студии известно, что он с нею расставался осенью 1923 г. (письмо за подписью Б.М.Сушкевича в Президиум Мосгубрабиса от 22 марта 1927 г.). В студийном репертуаре был занят в «Потопе» (ввод на роль Клиента), в «12-й ночи» (ввод на роль Священника), в «Эрике XIV « (один из придворных Эрика), в «Укрощении строптивой» (дублировал И.В.Ильинского в роли Грумио), в «Короле Лире» (второй исполнитель роли герцога Корнвальского), в «Герое» (Майкль Флаэрти). В основном составе МХАТ 2-го с его открытия, в «Гамлете» – 1-й могильщик; был занят в «Короле квадратной республики» (один из «квадратных» – Бурштель), в «Петербурге» (генерал), в «Евграфе, искателе приключений» (один из гостей салона Дины Краевич – кинорежиссер Вадим Зазорный). Входил в число семерых обличителей линии М.А.Че-



Цибульский М.И.

хова как руководителя; когда ходатайство большинства труппы об их удалении из театра было удовлетворено, Ц. вступил в Театр революции с 1 сентября 1927 г., но пробыл там недолго, вскоре оказался вне Москвы.

С осени 1934 г. Ц. вел переговоры о вступлении в МХАТ 1-й, место было ему твердо обещано. Он заполнил все анкеты и сдал фотографии, в труппу же не попал. Эта история известна из писем О.С.Бокшанской (типичная «конторская интрига»). Не попал Ц. и в Музыкальный театр им. Немировича-Данченко, о месте в котором тогда же хлопотал. О его последующей судьбе сведения скудные. Известно, что в 1938 г. работал в Архангельском Большом драматическом театре (см. его письмо Б.Е.Захаве, написанное в надежде попасть в Театр им. Вахтангова. – РГАЛИ, 3034.1.633).

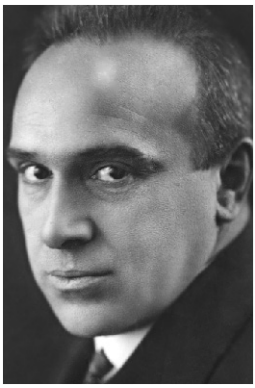
К.Р.

Александр Иванович ЧЕБАН (наст. фам. Чебанов; 31.08.1886, Саратов – 08.10.1954, Москва) – актер, режиссер. Н.а. РСФСР (1947). Отец его имел слесарную мастерскую. Начальное образование Ч. получил в саратовском техническом училище (окончил со званием техника-механика), в Москве поступил в Коммерческий институт, одновременно – в консерваторию по классу пения (у Ч. был отличный бас). В одной из официальных автобиографий Ч. писал:

«Будучи нуждающимся студентом, ради заработка, я поступил в вокальную часть – в хор Московского Художественного театра в 1909 г. Участие в творческой жизни прославленного МХТ и наблюдение в непосредственной близости работы великих режиссеров К.С.Станиславского и В.И.Немировича-Данченко со знаменитыми артистами раскрыли перед взорами моей души новый, невиданный дотоле мир подлинного, глубокого и пленительного творчества... Этот новый мир зажег во мне страстное желание и мысль о том, как бы соединить свою жизнь с жизнью любимого театра – МХТ. К моему счастью, так оно и получилось!

После двухлетнего служения в хоре МХТ, выдержав конкурсное испытание, я перешел в драматическую часть – в сотрудники МХТ» (одновременно с ним, как ему помнилось, в сотрудники были зачислены Вахтангов и Бирман).

Ч. называет «несколько хороших ролей», им сыгранных: кроме Пса в «Синей птице» все работы студий-



Чебан А.И.

ные и чаще всего – вводы (Симон- плотник в «Гибели “Надежды”», хозяин бара в «Потопе», король-отшельник в «Балладине», хозяин замка в «Архангеле Михаиле», Нечаев в спектакле Второй студии «Младость»).

Станиславский отметил Ч. в роли безымянного 2-го калика в «Каликах перехожих». После «Неизлечимого» (этот рассказ Глеба Успенского играли вдвоем с А.Д.Поповым) Ч. получил записку Вахтангова: «Очень хорошо играешь, Саша. Очень смешно, просто и искренне» (Вахтангов, с. 152).

Ч. свидетельствует: «Вахтангов прививал нам особый вкус к театральной форме, к технике, к мастерству и в то же время напряженную обязанность оправдания живым чувством любой театральной формы». Сам он, как записал за ним В.А.Громов, советовал молодым: «Роль надо отливать, как памятник». «Именно так был отлит им, как из бронзы, суровый и неподкупно честный отец Карин, солдат Монс».

Автобиография, написанная в сентябре 1947 г. для отдела кадров МХАТ, позволяет оценить порядочность актера, рассказывающего про жизнь в театре, 11 лет назад властями осужденном и ликвидированном. Имя эмигранта, которое не полагалось упоминать, Ч. вводит уважительно: «После смерти Сулержицкого и Вахтангова творческая жизнь Студии в течение 6 лет протекала под руководством артиста М.Чехова. Он страстно увлекался классической трагедией и, будучи сам блестящим актером, много занимался с нами развитием актерской техники для классического репертуара: пластика, жест, ритм, звучание и выразительность слова, музыкальность речи, стиха и прозы и т.д. Эти занятия при создании новых образов обогатили мою актерскую технику и мастерство. За этот период уже самостоятельной театральной жизни Первой студии, переименованной в 1924 году в МХАТ 2-й, я сыграл шесть ведущих ролей». Ч. перечисляет их: король в «Гамлете», Лихутин в «Петербурге», царь в «Смерти Иоанна Грозного», Мендель Крик в «Закате», нэпман Абрам Матвеевич в «Евграфе, искателе приключений», откупорщик океанских бутылок Баркильфедро в «Человеке, который смеется». Ч. определяет признаки этих своих работ: «Масштабность, трагедийность и острая характерность».

Подходя к вопросу о «монументальном реализме» как программе МХАТ 2-го, как стиле игры, критик-историк опирался прежде всего на

роли Ч. Отметив в короле Клавдии «несколько стилизованную и скованную форму», Марков видел в последовавших работах «преодоление жанра и быта, которые переводятся в план смелых и острых обобщений. Из густо схваченной жизни постепенно вырастают замкнутые, строгие образы». Эти образы становятся, продолжает критик, «свидетельствами всей сложности жизни, ее противоречий, тех «подводных течений», о которых говорил Станиславский, тех могучих «взрывов воль», которые вскрывал Вахтангов» (МХТ 2, с. 174).

Автор очерка о начальном сезоне МХАТ 2-го Б.С.Ромашов писал, что Клавдий у Ч. приближается «по рисунку к японскому театру», там же о «химерических размерах фигуры в некоторых сценах» (там же, с. 40). Это отвечало замыслу: король – «главное препятствие на пути Гамлета к Свету»; король не меньше Гамлета ощущает присутствие Света и этому присутствию противодействует. «Тучный и огромный, с лицом, искаженным похотью, гневом, сознанием неограниченной власти», как описывает его Ю.Соболев («Труд», 1924, 21 ноября), этот король руководствуется безобразно мощным, ни перед чем не останавливающимся стремлением к благополучию (в протоколе репетиции закреплено: «Злой дух, влекущий короля, несомненно, принимает самые привлекательные – для короля – формы. Сознательно творя зло, он стремится к своему Прекрасному»). От неблагополучия – «животная боль, страшная, дьявольская мука» (так решалась сцена молитвы короля; «Спасите, ангелы!» – было воплем). Толкование роли Клавдия закреплено в принадлежавшем Ч. экземпляре «Гамлета», хранящемся в Музее МХАТ.

Роль Иоанна в трагедии А.К.Толстого досталась Чебану. Репертком разрешал пьесу при условии, что Чехов не будет играть главную роль. Чехов потом (на другой сцене) соединит в образе «крайнюю жестокость и детскость» (сохранились рисунки: черный дергунчик, огромные, круглые, живые глазки на костяной маске; волоски на голом черепе, вставшие в испуге торчком; иссыхающее маленькое существо – «зрителю хотелось помочь этому обреченному старику. Его злоба и ярость становились криками ужаса перед неизбежной смертью». – МЧ, т. 1, с. 228). Ч. играл, по оценке Чехова, прекрасно. Ведя ту же тему стремительно близящегося конца, он добивался иной реакции – не сострадания. Адриан Пиотровский описывает: «Грозный у Чебана – это огромное тело, катастрофически оставляемое жизнью. В походке, в жестах, в крике – еще чувствуется человек, не привыкший сдерживать своих сил, человек пьяный властью. Но движения спутаны, глаза потухли, голос прерывается, жалкое и ребячливое бессилие приходит на смену ужасу и смертной тоске».

В статье Б.В.Алперса было высказано убеждение, что спектакль, отказывавшийся от исторического колорита, наводил мысль на современность. То есть, как можно понять, – на жестокого, одержимого своей идеей властителя-мыслителя, потерявшего речь и кончавшего свои дни в Горках, на распри остающихся, на фигуру преемника, а может быть, убийцы (см. «Советский театр», 1931, № 5/6, с. 18). Однако критик вряд ли был прав, приписывая спектаклю «Смерть Иоанна Грозного» столь прямые отсылки к политической современности. Эстетика и этика МХАТ 2-го подобных связей чуралась, здесь тяготели к обобщениям, к генерализации. Пиотровский определял способ работы Ч. над ролью Грозного: «Прием предельного психологического углубления, выращивания из основной типической черты огромного цельного, почти символически четкого образа, этот прием, целиком выросший из театральной методологии Станиславского, празднует здесь прекрасную победу».

Выращивание из основной черты, почти символическая четкость огромного цельного образа в МХАТ 2-м бывали куплены (как формулировал Пиотровский) «ценой отвлечения от жизненной конкретности, от актуальности». В пластике одесского возчика («Закат») было нечто от скифских изваяний: несокрушимость вертикального знака на кургане в степи, грубо намеченное на камне лицо, которое обращено к простору.

В иных случаях актер бывал восприимчив к характерности, но и тогда брал ее крупно. «Исключительно ярким достижением» назвал Ю.Соболев роль Абрама Матвеевича в «Евграфе, искателе приключений» (ВМ, 1926, 17 сентября); Марков находил в этой работе Ч. яркое свидетельство «стиля статичного плакатного реализма», который постепенно становится стилем МХАТ 2-го (см. КН, 1927, № 5).

Тому же стилю принадлежит театральное решение романа Гюго «Человек, который смеется» (1929); Ч. играл там Баркильфедро – ничтожество и честолюбца в должности «открывателя океанских бутылок», снедаемого вожделением, владеющего тайной. Критик называл имя Ч. первым среди тех, в ком выразился стиль спектакля. В этой манере – напряженной и мало подвижной, открыто эффектной, беззастенчивой – была создана и роль Бирман (королева).

Движение МХАТ 2-го (и Ч. как одного из самых показательных его актеров) к определенности «крайних жанров», к приподнятой мелодраме и к низовой комедии, в 30-е гг. было «перенаправлено».

Цитированную выше автобиографию Ч. продолжает:

«Следующий этап моего артистического роста протекал под влиянием событий Октябрьской Социалистической революции в процессе сове-

тизации театра, создания нового, современного репертуара.

Новая идеология современной драматургии, ее активная устремленность к переустройству всей общественной жизни на социалистических началах, естественно, ставила и новые задачи перед театральным искусством: надо было по-новому и искренне раскрывать и выражать на сцене современную жизненную правду, а это серьезное обстоятельство обязывало нас – творческих работников театра – к расширению общего мировоззрения и нашей творческой методологии.

В разрешении этих новых задач в театральном искусстве нам на помощь пришел диалектический метод, законы диалектики – законы развития общественной жизни; в практику нашей творческой работы вошел плодотворный социологический анализ событий и образов с позиций классовой борьбы и победы пролетариата в Октябрьской Социалистической революции.

В этот переходный период советизации театра (в переходе от психологического реализма к социалистическому) я впервые сыграл две роли коммунистов: директор фабрики Дробный в спектакле «Чудак» Афиногенова и красноармеец Баюков в спек. «Двор» Караваевой.

Я работал над этими ролями совместно с авторами-коммунистами, происходила моя учеба у современности, т.е. практическая работа в раскрытии и выражении диалектического образа. Результаты этой учебы положительно сказались и в последующих моих ролях: 1) купец Кукишев в спектакле «Тень освободителя» по Салтыкову-Щедрину, 2) шахтер Гнат Орда в спек. «Дело чести», 3) старик Ихменев в спек. «Униженные и оскорбленные» по Достоевскому, 4) Клаус Маурер – рабочий, социал-демократ в спектакле «Суд», 5) инженер Измайлов в спек. «Свидание» Финна».

И Степан Баюков, и Гнат Орда, и Клаус Маурер – роли центральные, но ни в одной из них. Ч. не оказывался на уровне своих прежних созданий.

После ликвидации МХАТ 2-го в марте 1936 г. по заявке руководителей МХАТ им. Горького Ч. был направлен туда (первая работа – ввод на роль Татарина, «На дне», 1936). Сам он считал наиболее ответственными и ценными роли комиссара Кошкина в «Любови Яровой» (1936), старика Пазухина («Смерть Пазухина»), Горлова («Фронт»), Прибыткова («Последняя жертва», введен в 1945-м), генерала Виноградова («Победители»), Макферсона («Русский вопрос»). Сыграл также Бодаева в «Лесе» (1948), мистера Домби («Домби и сын», 1949), Сахатова («Плоды просвещения», 1951).

Ч. участвовал как режиссер в постановках Первой студии и МХАТ 2-го – «Укрощение строптивой», «Гамлет», «Петербург», «Смерть Иоанна Грозного», «Чудак», «Двор», «Суд»,

«Свидание», «Нашествие Наполеона» (в этом спектакле исполнял несколько раз забавно энергичного киношника, который спасает срывающиеся съемки).

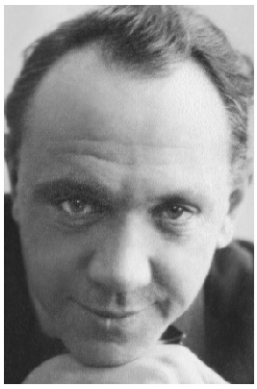
Ч. во МХАТ 2-м нес не только прямые режиссерские обязанности. Рассказывая о способах создания образа, Чехов писал:

«Можно пользоваться, например, советами и указаниями лица, которому доверяешь и мнением которого дорожишь... Я, например, часто пользуюсь указаниями А.И.Чебана, не беспокоя при этом его самого. Я мысленно сажаю его в зрительный зал во время спектаклей или репетиций и предоставляю ему действовать на меня. Я чувствую при этом, как меняется моя игра, как облагораживается она и какая четкость выступает в моих жестах, словах и целых кусках роли.

Художественное чутье, вкус и мастерство Чебана, которому я беззаветно верю как художнику, начинают действовать на меня или, вернее, во мне» (МЧ, т. 1, с. 117).

И.Соловьева

Михаил Александрович ЧЕХОВ (16.08.1891, СПб – 01.10.1955, Беверлихиллс, Калифорния) – актер, режиссер, педагог, теоретик актерского искусства. Племянник А.П.Чехова. Был принят в Художественный театр в 1912 г. До того, окончив в 1910 г. театральную школу А.С.Суворина, играл в труппе Суворинского театра в Петербурге. Самой значительной его работой там была роль царя Федора Иоанновича в спектакле по пьесе А.К.Толстого. Монолог царя Федора Ч. читал Станиславскому в их первую встречу.



Чехов М.А.

Встреча произошла во время весенних гастролей МХТ в Петербурге, организовала ее О.Л.Книппер: «... на днях позову его читать Константину Сергеевичу. Кажется, он славный, скромный и как-то тихо обалдел от нашего театра», – писала она М.П.Чеховой (цит. по: МЧ, т. 2, с. 443). Е.М.Чехова описывает, как он выглядел в ту пору: «Небольшого роста, худенький, очень подвижный, небрежно одетый в какую-то поношенную вельветовую куртку, в рубашке, застегнутой у ворота на сломанную пуговицу, и – о ужас! – не только без крахмального, но даже без всякого воротничка, он пленял какой-то мягкой ласковостью, теплотой и милой улыбкой, заставлявшей забывать о его некрасивости» (Чеховские чтения в Ялте. М., изд-во «Книга», 1976, с. 152). Вскоре Книп-

пер могла обрадовать родню: Миша понравился и Станиславскому, и Вишневскому. Официально сотрудником филиального отделения МХТ его зачислили с 16 июля.

Ему едва исполнилось 20 лет. Немировичу-Данченко он виделся, при мысленном распределении ролей в «Тартюфе»: «Мариана и Валер – Коонен и Чехов. Мариана и Валер совершенные дети. Иначе весь 2-й акт бессмыслица» (НД-4, т. 2, с. 276). Впрочем, «Тартюф» не состоялся. Как положено было начинающему (опыт работы в «оплоте рутины» – суворинской труппе – не учитывался), Ч. с августа 1912 г. оказался занят в репетициях «Пер Гюнта». Он сыграет здесь одного из троллей. Последуют более или менее или вовсе случайные вводы – в «Гамлете» бессловесный актер и один из бунтарей, сопровождающих Лаэрта; в «На дне» – 2-й мальчишка, позднее будут вводы в «Братьев Карамазовых» (Миша и участник суда).

Одновременно начинается жизнь Ч. в только что сформировавшейся студии. Станиславский привел его сюда в день ее открытия. Момент оброс рассказами о нем (особо описывается реакция Вахтангова, сразу же восхитившегося вновь пришедшим), как обросло легендами и отношение к Ч. создателя студии. Повторяют, будто Станиславский говорил молодым артистам, что все, чему он их учит, заключено в индивидуальности Ч. Описываются яркие проявления Ч. в «народных сценах» – есть рассказ М.А.Дурасовой о Ч.-тролле, есть рассказ С.В.Гиацинтовой об импровизациях пары Чехов – Вахтангов (нищие в «Царе Федоре»).

К.С. в самом деле приглядывался к новичку с тем чувством, какое выразил, приписав к имени Ч. в перечне актеров: «Одна из настоящих надежд будущего» (Виноградская, т. 2, с. 360).

В Художественном театре К.С. подготовил с ним ввод на роль казачка Васьки в «Нахлебнике», Ч. назначался на роль Луизон в «Мнимом больном» (дальше дело, к сожалению, не пошло. – Ч. в этом спектакле вместе с Диким, Вахтанговым, Готовцевым и Бакшеевым озорно играл финал-апофеоз, испытание и чествование Аргана – доктора медицины). Перед сезоном 1913/14 г. начинал репетировать Епиходова в «Вишневом саде», на замену серьезно заболевшему Москвину, который до тех пор не имел дублеров. Ч. в спектакль вошел, но всегда называл Епиходова как свою принципиальную неудачу.

Сохранились записи занимавшегося с Ч. Станиславского (см. Виноградская, т. 2, с. 403). Станиславский просил Чехова «дать волю в своей душе» тому, что «заготовлено» в ней для Епиходова. Но творческий организм Ч. был устроен иначе. Он не растил образ из души, моменты лирического переживания использовались им наравне с остранением и иронией, как строительный матери-

ал. Герои приходили к нему в воображении, виделись вначале нечетко, затем слышался голос, появлялись жесты, повадки, детали. Он запоминал их и «имитировал» (его выражение). Приблизительно так Ч. обычно описывал процесс создания роли (см., например, в Ответах на анкету по психологии актерского творчества). Он признавался, что ему «безусловно мешает» готовить и играть роль, если он видел ее в чужом исполнением (если видел в плохом – это может помочь, но в случае с Епиходовым перед глазами стоял Москвин, и это парализовало творческую волю (см. МЧ, т. 2, с. 68-69).

С Москвиным, актером чем-то близким Ч. и им высоко ценимым, была связана еще одна незадача: Ч. увлекся ролью Фомы Опискина, которая была ему назначена в инсценировке «Села Степанчикова» Достоевского. Но ту же роль облюбовал Москвин, вернувшийся после болезни, и Фому отдали ему. Ч. вспоминал, что ощущение травмы длилось долго и прошло после того, как он увидел гениальное создание Москвина.

Еще одна несыгранная большая роль в МХТ – Треплев в «Чайке», Станиславский долго репетировал ее с Ч., но работа не шла. В 19171918 гг. Ч. переживал глубокую депрессию, многократно усиленную социальными и личными потрясениями. Не мог играть и около года почти не выходил из дома.

Единственной завершенной совместной работой К.С. и Ч. в Художественном театре стал «Ревизор» (премьера в 1921 г.). Язык гоголевской фантасмагории был Ч. близок. Чеховская игра была признана профессионалами театра эталонной. «Быть может, в первый раз за все те восемь десятилетий, которые насчитывает сценическая история «Ревизора» на русской сцене, явлен наконец-то тот Хлестаков, о котором писал сам Гоголь», – говорилось в одной из рецензий на спектакль («Вестник театра», 1921, №91/92). Его Хлестаковым восхищался Мейерхольд, посвящал разбору роли целые лекции, и в последующие годы ни один раз призывал Чехова к совместной работе.

В Первой студии Ч. начинал с характерных ролей Кобуса, Фрибэ, Калеба, Фрэзера и сразу стал самым заметным актером студии.

Тут уже проявилась важнейшая чеховская особенность. Он не умел (не хотел) играть средний возраст. Его герои были либо очень стары, либо совсем молоды. Старики у Чехова старели от спектакля к спектаклю. Молодые делались юношами, почти детьми.

Совсем молодой человек, он в «Гибели “Надежды”» играл старика Кобуса. «Внешний облик Чехов доводил почти до абсурда. По пьесе Кобус просто старый человек, в спектакле ему было лет сто двадцать, не меньше», – вспоминала его партнерша по спектаклю (Гиацинтова, с. 100).

Ветхим старичком с шаркающей походкой был игрушечных дел мастер Калеб в знаменитом «Сверчке на печи». В затертом пальтишке, с мятыми белыми волосами, застенчивыми движениями, он трогал зрителей детским изумлением и, одновременно, стойкостью, с которой принимал горести жизни. Это была ясная и мудрая старость – пожалуй, одна такая в репертуаре Ч.

Состарил Чехов и Мальволио, которого начал играть вслед за Колиным в 1920 г. (премьера спектакля состоялась в конце 1917 г.). Внимательный зритель, восхищаясь, готов был в то же время возразить: «Вы его чрезмерно старите, иногда Вы ему даете лет под 70» (цит. по: МЧ, т. 2, с. 481).

Мальволио с реденькими кудельками волос над ушами, нелепо торчащими вверх усишками и куцей бородкой нес себя с великим достоинством, горделиво выбрасывая вперед тощие ноги (по мнению самого героя – весьма элегантные) в шелковых, хотя и несколько приспущенных, чулках. Он был уверен в собственной мужской победительности и полном превосходстве над окружающими. Потертый старикашка, возомнивший себя красавцем и героем-любовником, был жалок в своей нелепости. Пропасть между представлением о себе и реальностью приводила его в результате к одиночеству и унынию.

Хлестаков, которого Чехов начинал репетировать месяц спустя, был совсем юным. Маленькая, почти детская, фигурка болталась по сцене на тонких прозрачных ножках без мысли и цели, глаза блуждали, ни на чем не фиксируясь, конечности беспорядочно двигались, живя отдельно от тела. Фигурка была так эфемерна на фоне подчеркнутой телесности городничего с компанией.

В случае с возрастом персонажей дело было не только во всегдашнем стремлении Чехова сгустить, преувеличить. В чеховской картине мира старики и юноши (почти дети) больше всего слабы перед миром. Мальволио стар, отчего временами почти несчастен. Хлестаков очень молод и потому уязвим.

Мир чеховского героя виделся почти сразу – с первых больших ролей. Тут важно не только то, что его талант был почти оформившимся и цельным с очень ранних лет. Автобиографические книги «Путь актера» и «Жизнь и встречи» говорят и о ранней умственной зрелости, об увлечении философией и метафизикой. Вопрос, что есть в мире человек, мыслился и разрешался им в духе любимого Шопенгауэра, то есть пессимистично. Человек у Ч. всегда одинок и неприкаян; даже когда он плох, ничтожен, глуп и смешон. Всегда вызывает сочувствие и жалость.

Параллельно с работой над «Ревизором», Ч. репетировал роль сумасшедшего короля Эрика XIV в спектакле

по пьесе А.Стриндберга (премьера 29 марта 1921 г.).

Спектакль задумывался в расчете на Ч. Вахтангов и сам хотел играть Эрика в очередь с ним, но помешала болезнь. К тому же, по рассказам очевидцев, Вахтангов признавался, что Ч. «все взял» у него в этой роли. «Для тех, кто знал Чехова и Вахтангова, подчас трудно было понять, где Вахтангов влиял на Чехова, где Чехов – на Вахтангова. Они взаимно дополняли, взаимно одаряли друг друга... Подчас, когда на наших занятиях Вахтангов показывал что-нибудь, нам казалось, что он копирует Чехова», – вспоминал вахтанговский ученик Ю.А.Завадский (Е.Б.Вахтангов. Материалы и статьи. М., 1959, с. 285).

Вахтангов и Ч. были крепко связаны не только участием в строительстве общего театрального дома. Они дружили. Вахтангов не просто ценил, но и понимал чеховский талант, знал, из чего он составлен. Роль Эрика с его сопротивлением распаду – внешнему и внутри себя – была близка артисту, который не мог свыкнуться с политическими катаклизмами и мучительно боялся возвращения недавно пережитой нервной болезни. Он не играл по Станиславскому – «я в предлагаемых обстоятельствах». Ч. вообще ничего не брал прямо из жизни, не копировал ее. Только запоминал и откладывал в памяти острые и странные фрагменты – любые: чью-то походку, взгляд, манеру говорить и думать, предметы и жесты действительности. В подходящий момент нужное извлекалось, сложно перерабатывалось и появлялось на сцене в предельно утрированной, почти неузнаваемой форме.

Чехову был близок вахтанговский гротеск, он принимал условный язык спектакля. Но по-своему понимал характер героя. И в этом сказалось его влияние на режиссера.

Вахтангов, склонный прислушаться к голосу современности, полагал, что безумие и гибель жестокого короля Эрика закономерны, едва ли не заслуженны. Чехов играл несчастье, самое дно отчаяния и бессилия. Где зло и жестокость героя только их порождение. Для его Эрика безумие – еще и укрытие, из которого не хочется возвращаться в мир более безумный. Мертвенное, перекошенное болезнью лицо Эрика временами разглаживалось, пустые глаза оживали. В них появлялось человеческое: нежность при взгляде на детей, ужас от мысли потерять их, последнее, что держало в жизни, не было в ней враждебным.

Вахтангов с художником Нивинским раскололи коробку сцены-дворца на неровные, покатые плоскости, разбили скривленными линиями колонн на темные закоулки и лабиринты. Это выморочное пространство населяли сомнамбулы-придворные. Среди них в финале спектакля метался, исходя нечеловеческим во-

плем, не король, лишившийся трона, – несчастный отец, потерявший детей. В последней сцене тяжелая, придавливающая к земле мантия сбрасывалась, освобождалась маленькая юношеская фигурка. Он оставался на сцене и ждал, когда смерть придет и заберет его. Он не хотел от нее бежать, он сам ее выбирал.

Все следующие герои Ч. – юноши-дети и глубокие старики – будут так же одни – на границе, пределе жизни и смерти.

Некоторые рецензенты в связи с Эриком упрекали Ч. как актера в истеричности. Вряд ли они были правы. На сцене Ч. не терял контроля над собой и ролью. Он предельно заострял сценические эмоции, но никогда не обнажал перед зрительным залом собственные нервы. Не на секунду не терял творческого самообладания.

Работа с Вахтанговым научила Ч. смирять актерское своеволие. Это чеховское своеволие, оборачивавшееся не только в процессе репетиций, но и по ходу спектаклей, феерическими, иногда почти «хулиганскими», импровизациями, доставляло немало забот партнерам на сцене. Гиацинтова описывала, с каким трепетом она ждала каждого спектакля «Гибели “Надежды”»: «Перед самым выходом мимо меня проносился Чехов. – Ох, что сегодня будет! – сразу пугал он...» (с. 100). В выстроенном жестко, до деталей продуманном пространстве вахтанговского «Эрика» таким феериям места не было.

В 1922 г. после смерти Вахтангова по решению коллектива Ч. был назначен директором и художественным руководителем Первой студии. К тому моменту отношения с Художественным театром совсем разладились. Станиславский в свое время не принял Вахтангова в качестве неформального руководителя студии. Студия стремительно эмансипировалась, не хотела вливаться в МХАТ. В течение двух сезонов – 1922/23 и 1923/24 гг. – студийцев совестили и уговаривали. Но и старались понять: «Теперь один Чехов, solo, может делать вдесятеро больше сборов, чем прекраснейший ансамбль без яркой индивидуальности. Чехов, между прочим, о чем-то замечтал, о каком- то особом, почти религиозном направлении театра и начал увлекать на это свою студию «довериться» ему вполне», – писал Станиславскому Немирович-Данченко в марте 1923-го (НД-4, т. 3, с. 20).

К 10-летию Первой студии критик С.А.Марголин в отчете о праздновании давал заодно формулу искусства Ч.-актера: «... искусство Чехова в притяжениях и отталкиваниях трагического и комического, в уничтожении граней между тем и другим, в том, что его трагизм – «буффонен», а его «буффонада» – трагична, в том, что именно он и есть эксцентрик театра, что его игра – эксцентриада, жонглирующая страстями, жестами, словами, мимикой, духом и телом...» («Театр и музыка», 1923, № 5).

В августе 1924 г. Первая студия была переименована в МХАТ 2-й. И в этом качестве, получив сдержанное напутствие от художественного «родителя» Станиславского, открыла театральный сезон.

Религиозным направлением, о котором «замечтал» Чехов, была антропософия Рудольфа Штейнера, очень популярного в то время немецкого мистика и философа. В ее изучение Ч. погрузился под руководством Андрея Белого, с которым познакомился в 1921 г. Особенно его воодушевило учение Штейнера о театре как материальном воплощении духовной мистерии, где артисты – не исполнители, а участники и толкователи ее ролей. Своим воодушевлением он смог заразить большую часть труппы.

Студийцы после смерти Вахтангова, в уже вполне «режиссерские» времена, не предпринимали ни одной попытки пригласить для работы (не говоря уже о руководстве) профессионального постановщика.

Одно из объяснений заключалось в самой природе студии. Всякая театральная студия, и тогда, и сейчас, создается для утверждения некоторого театрального эксперимента (в Первой студии – системы Станиславского) и, неизбежно, тесно спаивается идеологией служения, приобщения к новым и тайным для других знаниям. Замыкание внутри своего круга избранных и отторжение чужаков – неизбежное следствие такого существования.

Ч. предложил соратникам то, в чем они больше всего нуждались – объединяющую идею, дающую смысл и цель существования.

В «Пути актера» (1928) Ч. пишет: «Первое, что я решил сделать в задуманном мною плане, была постановка «Гамлета». Я стоял перед трудной задачей: у меня не было исполнителя роли Гамлета. Себя самого я не считал вполне пригодным для этой роли, но выбора у меня не было. С большим внутренним мучением ради осуществления задуманного плана я решился взять на себя исполнение...» (МЧ, т. 1, с.102-103).

Режиссерами в афише будут обозначены В.С.Смышляев, В.Н.Татаринов, А.И.Чебан; Ч. участвовал в постановке, сосредоточиваясь на «развитии начатков новой актерской техники» (там же, с. 103). На репетициях использовалось упражнение с мячами: «Мы молча перебрасывались мячами, вкладывая при этом в свои движения художественное содержание наших ролей. ... Мы избавляли себя от мучительной стадии произнесения слов одними губами без всякого внутреннего содержания... Мы учились практически постигать глубокую связь движения со словом, с одной стороны, и с эмоциями – с другой. ... От движения шли мы к чувству и слову» (там же). Эвритмия, по Штейнеру, – искусство значимых, говорящих жестов и ритмов (передающих движения и смыслы высших, духовных сфер) –

соединялась с всегдашним вниманием Ч. к внешней форме образа: «...особенный пластический ритм: непривычно статичный, почти неподвижный – Чехов взмывал стремительным вихрем в сценах репетиции с актерами, убийства короля, дуэли с Лаэртом» (Гиацинтова, с. 238).

Гамлет – снова почти мальчик, только с университетской скамьи, – приходил в грешный мир Эльсинора не просто соединить порвавшуюся связь времен, но вернуть землю небу. В спектакле не было Духа отца, вместо него из-за сцены слова произносил мужской хор, размеренно и напевно: то ли голос рока, как в греческой трагедии, то ли глас архангелов. Гамлет повторял за ними фразу за фразой, копируя их ритм и интонацию. Дух как будто вселялся в него и начинал говорить его устами.

Про чеховского Гамлета говорили – «простой», «тихий». Ч. нашел уверенную, сосредоточенную одержимость – «тихую» – от ясного знания цели. Лишь в редкие секунды взрывающуюся страстями, как в сценах дуэли с Лаэртом и убийства Клавдия. Глуховатый тембр чеховского голоса не мешал.

Ч. отказался от любимого им чрезмерного грима. Только добавил чертам силы, выправив линии носа (от природы курносого) и подбородка (слишком мягкого). Ч. освобождал своего героя от сомнений и чувства вины. Лишал, по определению П.А.Маркова, «безволия и рационализма». «Он не рассуждает, а ощущает. Это философия, ставшая частью существа человека, мысль, которая стала чувством, болью и волей Гамлета» («Правда», 1924, 19 ноября). Этот юноша не задавал «проклятых» вопросов, поскольку уже знал ответы на них. «Быть или не быть» – это не вопрос, а *ответ на все*» (Протоколы репетиций «Гамлета». – МЧ, т. 2, с. 428). «Потрясающая картина смерти, простая до примитивного лаконизма», – писал о финале спектакля художник Б.М.Кустодиев (там же, с. 491). В сцене смерти Гамлета за сценой снова раздавался голос хора, поющего торжественную, почти церковную ораторию. Легкость этого конца была естественна. Ведь Гамлет Чехова знал, что возвращался домой.

В процессе репетиций Чехов ставил себе задачу ни в чем не повторять Эрика. Вероятно, в художественной задаче преодоления образа безволия (Эрик) образом воли (Гамлет) отзывалась его личная коллизия: необходимость окончательно освободиться от недавно пережитых страхов, найти силу для строительства своего театра. В «Гамлете» виделись его контуры.

Главное место в театральной программе Штейнера отводилось средневековой мистерии, герои которой разыгрывали перед зрителями истории о вечной битве души с тленом, выступая от лица Ада и Рая. «Гамлета» пытались строить по законам мистерии, разделяя персонажей на две

борющиеся рати: силы света принца Гамлета (одетые в белое) и служители тьмы короля Клавдия (в черном). Подчинение этой схеме персонажей трагедии Шекспира давало многое, но вело и к потерям: текст сокращался немилосердно, характеры укрупнялись, спрямляясь.

Текст для следующего спектакля – «Петербурга» по роману А.Белого – создавался специально для Ч., вместе с ним дорабатывался и доводился до сцены. Ч. и тут не значился режиссером, но мысль и образность принадлежали ему. Петербург представал в этом спектакле иллюзией, тенью великой столицы империи, ждущей гибели. Вместо декораций на сцене были полупрозрачные занавеси, задник заменяли световые проекции. Вместе с переменой места действия занавеси двигались, меняли форму. Сквозь них просвечивались фигуры, по ним скользили отражения обитателей города-фантома. В его колеблющемся и зыбком мире, тускло подсвеченном неверным, сероватым светом, томились не люди, а маски людей. Последним его столпом, стражем и главным фантомом был сенатор Аблеухов. Ч. давал фигуру совершенно фантасмагорическую. Не царского сановника, а проржавленную бюрократическую машину, с механической инерцией двигающуюся «в кубе кабинета». Не старика, а древнего старца, высохшую мумию, с омертвелыми, непослушными конечностями. С головой летучей мыши – огромным лысым черепом, торчащими ушами-крыльями и круглыми остановившимися глазами. Слова выходили из него с трудом, путаясь и прерываясь. Мысли терялись. Он будто застывал, засыпал на ходу. Аблеухов был смешон, но еще и трагичен в своем положении обреченной на заклание жертвы – с самого начала спектакля террористы-революционеры готовят убийство сенатора. Было что-то щемящее в старческой безысходности и покорности, с которыми он двигался навстречу гибели. «Автоматизм постепенно стряхивается и открывается опустошенное и убитое лицо одинокого старика», – так описывал Марков сенатора в сцене, когда тот узнает, что его убийцей должен стать сын («Правда», 1925, 25 ноября).

Интригой в спектакле заправляли агенты-провокаторы-революционеры – оборотни, единые в трех лицах. В финале, после убийства Аблеухова, эта темная орда окончательно заполоняла сцену, захватывала мир, который некому больше хранить.

В «Петербурге» представало пространство, населенное полулюдьми-полупризраками. Предбанник суда, где обреченные ждут своего ада. И он приходил и забирал всех. Так создатели спектакля ощущали наступившую эпоху.

Сложный язык Белого помогал запрятывать мрачный смысл спектакля в знаки, доступные не всякому пониманию. Чехов в «Петербурге», продолжал свои театральные опыты. На

этот раз особое внимание он уделял ритмам и метрам (к этому подвигала и музыкальная, ритмизированная проза Белого). Постановка строилась на игре и смене атмосфер, на полунамеках, оттенках смыслов. Прятаться приходилось от партийных кураторов. Но спектакль был не понятен еще и зрителю.

«Гамлет» и «Петербург» создавались по законам, утвержденным в студии, когда предполагался не режиссер, а лишь «ведущий спектакля».

Чехов рассматривал репетиционный процесс как череду тренингов и упражнений с исполнителями. Главной задачей было добиться музыкальной чуткости во взаимодействии и взаимочувствовании актеров внутри ансамбля. Из которых и должна была родиться суть спектакля.

При этом его собственная игра гармонию ансамбля скорее разрушала. Дело было не только в уникальности его таланта, но и в способе существования на сцене. Гиацинтова писала о трудностях партнерства с Ч.: он «цепко держал глаза, нутро, внимание партнера», подчинял своей воле, руководил всеми его сценическими действиями. Белый в письме актеру так описывал свои впечатления от Гамлета: «Вы играли как бы в двух планах; собственной особой и другими» (МЧ, т. 2, с. 488). Любой спектакль с Ч. неизбежно становился его персональным успехом. Критики в рецензиях лишь вскользь поминали других (часто замечательных) исполнителей.

Для творческих амбиций других актеров абсолютное доминирование Чехова было потенциальной, до поры скрытой, проблемой, которая неминуемо должна была выйти наружу.

Следствием двух программных чеховских постановок, в особенности «Петербурга», стали начавшиеся у театра сложности с советским начальством. На МХАТ 2-й обрушились за мистицизм, «поповство» и буржуазный индивидуализм. В одной из ругательных статей Чехова даже запальчиво припечатали «итальянским фашистом», видимо, помня о его привычке отдыхать летом в Италии. Театр пробовал отбиваться. Но попытки представить Гамлета «революционером духа», а «Петербург» пародией на дореволюционную жизнь, были неубедительны.

Впрочем, сразу после генеральной репетиции «Гамлета» Ч. получил звание заслуженного артиста. Он был выбран депутатом Моссовета. Он имел поддержку наркома Луначарского, упорно защищавшего его «на высшем уровне». Уровнем ниже его ждали мытарства по кабинетам. От театра требовали оптимизма и современного советского репертуара. Все движения рассматривались под лупой в поисках крамолы. Намечаемые к постановке пьесы заворачивались Главреперткомом. Для выправления идеологической линии содиректором была назначена женщина-партиец.

Внутри театра тоже было нехорошо. Начались протестные брожения,

которые подпитывались вполне оправданными организационными и художественными претензиями к Ч. как руководителю. Он, по утверждению Сушкевича, не умел организовывать работу для всех. В труппе сформировалось ядро из чеховских адептов. Те, кто не вполне разделял его установки, отодвигались. В том числе и при распределении ролей.

Оппозиция сгруппировалась вокруг А.Д.Дикого. Он был режиссером одного из лучших спектаклей театра – «Блохи», имел все данные лидера. Творческие и организационные нелады были вынесены на широкую публику, получили политическую окраску. Вопреки ожиданиям, в Наркомпросе идеологически вооруженная, но малочисленная оппозиция поддержки не нашла, ее сторонники с конца сезона 1926/27 г. расстались с театром. Но внешнее давление росло, а с ним и неустройства в труппе.

Злоключения того времени отозвались в сюжете роли Муромского, героя трагикомедии Сухово-Кобылина (премьера в феврале 1927 г., режиссер Б.М.Сушкевич). В этой постановке Ч. участвовал только как актер.

В Муромском в начале действия забавляла простодушная, какая-то даже петушиная задиристость. Хилые ножки бодро торчали из воинственных лакированных ботфорт (вспоминался Мальволио), в глазах мелькал задор. Это был почти сказочный старичок-боровичок. С огромной картофелиной на месте носа, с клочкасто взбитым седым коком, со щеткой густющих усов, и невероятными баками, свисавшими чуть не до талии. В его облике была какая-то наивная щеголеватость, уморительная и трогательная одновременно. Ч. играл существо невинное до полной кристальности. Состарившегося младенца, прожившего жизнь, счастливо сумев не повстречать зла. Столкновение с его посланцами – агентами государства, гигантского бездушного монстра, – немедленно приводило к катастрофе. «Наивно-хитрые глаза в ужасе и тоске останавливаются перед миром, который, в лице Светлейшего и Варравина, неожиданно и предельно страшно раскрылся удивленному Муромскому. .... Переключение комедии в трагедию Чехов совершает с величайшей простотой», – писал в рецензии П.А.Марков (ПГАТ, 1927, № 7, с. 5).

Спектакль по Сухово-Кобылину хотели представить общественности как актуальную политическую сатиру: «...пьеса дает ряд великолепных образов отжившей России», – говорил Ч. в интервью «Вечерней Москве» (29 января 1927 г.). Пресса оказалась благожелательной (последовала громкая похвала в стихах Демьяна Бедного). Но по прошествии малого времени и «Дело» упоминали как очередную вину театра – выступление от имени разгромленных и реакционных социальных слоев.

В начале сезона 1927/28 г. Ч. работал над планами двух постановок:

русской сказки «Краса ненаглядная» (по сказкам А.Н.Афанасьева) и «Дон Кихота» по роману Сервантеса. Сказку Главрепертком ставить запретил, как целиком пронизанную идеализмом. Инсценировку «Дон Кихота» утвердили «условно», – позволили начать репетиции, но в любой момент могли их прекратить.

Роль Дон Кихота была давней, выношенной мечтой Ч. Но работать не давало нарастающее сопротивление внутри театра. Там хотели примирения с начальством и жизнеутверждающих пьес. И не хотели чеховского Кихота – странника между небом и землей, трагического шута перед Господом.

Борьба Ч. за воображаемый театр слишком походила на войну с ветряными мельницами и выглядела не менее гротескно. Ч. это понимал. В «Жизни и встречах» он с немалым комизмом описывал последние горестные московские месяцы, когда им уже было принято решение об эмиграции из России.

Весной 1928 г., под занавес сезона, Чехов спешно, меньше чем за два месяца поставил спектакль на популярную «вузовскую» тему. Пьеса «Фрол Севастьянов» была слабой, и спектакль не лучше. Можно предположить расчет: в момент, когда испрашиваешь право на выезд из страны, полезно засвидетельствовать лояльность. Спектакль в репертуаре не задержался, а Ч. позволили, как он просил, выехать за границу в отпуск, на лечение.

В начале июля, после гастролей театра в Ленинграде, Ч. покинул СССР.

В августе он направил письмо коллективу МХАТ 2-го с объявлением об уходе из театра.

Ч. проживет за границей довольно долго, будет там много работать, переживет там Вторую мировую, но это уже совсем другая история.

Была странная ирония в том, что последним спектаклем, сыгранным Чеховым на родине, стал «Сверчок на печи», которым закрывались ленинградские гастроли МХАТ 2-го. Спектакль, сохранявший память о теплоте и доверии друг к другу, с какими взялись за него студийцы в тревожном августе 1914-го.

С.Курдч

Михаил Павлович ЧУПРОВ (Чупуро; 29.10.1894 [1893], Новгород – ?) – актер. Учился в Петроградском университете (с 1914 г.), театральное образование получил в Школе русской драмы (1919, Петроград). Служил в Красной Армии. С 16 июня 1921 г. в Первой студии; в МХАТ 2-м с его открытия по 1 сентября 1927 г.

Мемуарист (товарищ по труппе) дал зарисовку: «Этот на редкость красивый, высокий, очень стройный актер, одинокий, замкнутый и молчаливый, за пять лет сыграл в театре шесть хороших ролей и много эпизодов, но играл их очень плохо, сам не понимая этого» (Глумов, с. 166167). Программы «12-й ночи» в раз-



Чупров М.П.

ные годы указывают Ч. как исполнителя герцога Орсино, капитана корабля – друга Виолы, придворного герцога Валентина и придворного герцога Курио; в «Короле Лире» Ч. играл короля французского, в «Эрике XIV» лакея, в «Укрощении строптивой» пажа Бартоломея и Гортензио, в «Гамлете» воина (в дневнике репетиций записан его вопрос: «Образы должны быть поданы объективно или с точки зрения Гамлета – монистически?»). Последняя из его ролей – Цукатов в «Петербурге». Вел он себя неуравновешенно, уходил из театра, просил затем о восстановлении. Рецензенты его как актера не замечали. Известность ему снискало письмо, которое под заголовком «Настало время» опубликовали в журнале «Новый зритель» (1927, № 12) в пору конфликта, тлевшего во МХАТ 2-м. Адресованное профсоюзу работников искусств, шире – советской общественности, превращенное затем в принципиальное выступление, оно исходило из актерской личной претензии:

«Мне известно, что в художественном совете МХАТа 2-го в связи с пьесой Ромен Роллана «Взятие Бастилии», готовящейся к 10-летию Октября, упоминалась моя фамилия как возможного исполнителя роли Гоша. Но так как *член худсовета* А.И.Благонравов выразил желание играть эту роль, то ее ему и отдали. Но он занят последовательно во всех последних постановках – «Петербурге», «Евграфе», «Орестее», «Смерти Грозного»... Чем же объяснить предпочтение, отданное ему? Его большей художественной зрелостью?.. Нет, мы, приблизительно, одного сценического возраста. И еще соображение: почему в таком случае аналогичные образы: Киркора в «Балладине», короля французского в «Лире», Орсино – в «12-й ночи» были поручаемы в свое время мне, а не ему, зачем тогда сейчас играю ту же «12-ю ночь» я, а не Благонравов?

Может быть, вопрос решается проще, – худсовет назначается М.А.Чеховым из лиц, ему угодных, членом этого совета состоит А.И.Благонравов, и функция совета, видимо, в том, чтобы распределять роли между собой?!»

После публикации письма в МХАТ 2-й из УГАТа был направлен запрос о занятости Ч.; в ответном письме за подписью Сушкевича сообщалось: Ч. использован в репертуаре «согласно его художественных возможностей».

Выступлением актера, нервно вывалившего претензии, обиды и подо-

зрения, воспользовались не так, как он хотел бы; превратясь в предмет общественного обсуждения, казус Ч. отделился от самого Ч.

«Письмо четырех директоров» (Станиславский, Мейерхольд, Таиров и директор Малого театра Владимиров) выражало единодушную поддержку Михаилу Чехову. В Институте Красной профессуры не замедлили сформулировать: «Наша важнейшая тактическая задача состоит в том, чтобы *расколоть* единый идейный фронт кадров старой буржуазной театральной школы и тем самым ослабить ее силы» (НЗ, 1927, № 14).

Оппоненты М.А.Чехова – А.Д.Дикий, Л.А.Волков, Г.В.Музалевский, О.И.Пыжова, Б.В.Бибиков, М.И.Цибульский, В.П.Ключарев – в том же «Новом зрителе» напечатали статью «За новый театральный быт!». Путь оздоровления они видели прежде всего в том, что во главе всякого театра должен стоять «авторитетный общественный работник, хорошо знакомый с театральным делом». Продолжая разоблачать то, что они называют мистикой и символизмом, авторы статьи писали: «Предметом обработки театра должны быть: социальная драма, комедия современных нравов, героика масс и событий и здоровая фантастика, – подаваемые в бодрых и активизирующих тонах» (НЗ, 1927, № 18, с. 6). Поддержав Ч. во всех его обвинениях, писавшие, однако, ни словом не подтвердили его прав на роли.

Уведомленный, что с ним не продлен контракт, Ч. не хотел уходить, писал, что «требует оставить ему его гражданские права, оставить его актером МХАТ Второго» (там же, № 23, с. 14). Все же с 1 сентября 1927 г. он числился здесь освобожденным от службы. В Театр революции, куда за оппозиционерами пришло еще несколько молодых актеров, Ч. не поступил. Работал в клубах, кружках, выступал как чтец. Перед войной – преподаватель курса «Мастерство речи» в Литературном институте им. Горького. В феврале 1942 г. он заполнял личный листок по учету кадров, хранящийся в РГАЛИ (655.3.369). Ч. опубликовал любопытные записи репетиций Станиславского, которые тот вел летом 1922 г. («Театр», 1940, № 8, с. 109-114).

К.Р.

Ольга Александровна ШАГАНОВА (урожд. Эрлангер, по мужу Образцова; 27.09.1902, Москва – 9.02.1989, там же) – актриса, аккомпаниатор. Получила блестящее домашнее образование. После 1917 г. семья подверглась репрессиям. На жизнь Ш. начала зарабатывать как пианистка в кинотеатрах, а также шитьем и тем, что мастерила тряпичных кукол. В 1921 г. поступила в Студию им. Щепкина, где работала ее мать (в студийной постановке «Чайки» играла Нину, а ее мать – Аркадину). В МХАТ 2-й вступила с 15 сентября



Шаганова О.А.

1928 г. как кандидатка вспомсостава. В «массовках» ее занимали, когда требовалось яркое «пятно» (так выделялась ее девушка в красном – «креветка» – в народной сцене под конец «Человека, который смеется»); так появлялась ее «дамочка» в эпизоде «Допрос» («Генеральная репетиция»); в «Нашествии Наполеона» она играла одну из девиц, разглядывающих фигуры знаменитых убийц в музее Гревен. В «Неблагодарной роли» у Ш. был забавный выход на полминуты (Нюшка вбегает – две реплики по полслова на выдохе – Нюшка убегает). Ш. была также занята в «Тени освободителя» (Римма), в «Деле чести» (телефонистка в эффектной сцене переклички соревнующихся шахтерских бригад); в ее архиве сохранилась тетрадка роли Люси (чернокожая невольница из «Хижины дяди Тома», в программках спектакля не называвшаяся).

В ином артистическом качестве – как лирическая героиня – Ш. была введена в спектакль «Сверчок на печи» (Мей). По тембру к этой роли была близка кроткая слепая Дэа в инсценировке романа Гюго; когда Дурасова, игравшая Дэю с премьеры, попросила дать ей попробовать в том же спектакле герцогиню Джозиану, в роли Дэи ее подменяла Ш. Она была очень хороша собой: идеальный овал, тонкие правильные черты лица, стройная шея.

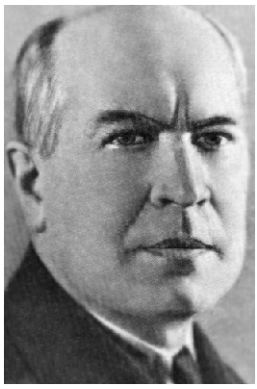
Последней ролью Ш. в МХАТ 2-м была Лулу Бартомье (одна из «трех малютоk», входящих в компанию сына Массубра – «Мольба о жизни», картина «1924 год»: единственное появление и единственная реплика). При ликвидации театра Ш. была уволена 15 апреля 1936 г., документов об ее распределении не найдено. Она устроилась работать на радио. В 1940 г. сыграла Сольвейг в литературно-музыкальной композиции «Пер Гюнт» по Ибсену с музыкой Грига (постановка А.Н.Глумова, он же – Пер Гюнт). Снялась в роли Буратино в фильме А.Птушко «Золотой ключик».

Жизнь и работа Ш. была сплетена с жизнью С.В.Образцова: в 1931 г., в пору их общего пребывания в МХАТ 2-м, они поженились. Ш. стала аккомпаниатором знаменитых образцовских романсов с куклами. Как аккомпаниатор сольных выступлений руководителя ГЦТК она с 1950 г. была официально оформлена в штате Театра кукол, выполняя к тому же обязанности личного секретаря Образцова. Ш. была также деятельна как литератор и переводчик.

К.Р.

Андрей Никифорович ШАПОШНИКОВ – (июнь 1884-1943) – актер. Учился на юридическом факультете Московского университета. В 19091914 гг. сотрудник МХТ (отметился на афише как Человек Мамаевой в «На всякого мудреца довольно простоты» и Дворецкий в «Где тонко, там и рвется»). Работал в ленинградских театрах. С 15 сентября 1927 г. был принят в сотрудники МХАТ 2-го (с 1 апреля 1929 г. переведен в основной состав) по приглашению М.Чехова (см. Смышляев, с. 38) и должен был дебютировать в эпизодической роли сержанта Феррана во «Взятии Бастилии». Ш. был занят во многих премьерах театра, исполняя чаще всего эпизодические роли: это официант Митя («Закат»), Профессор («Фрол Севастьянов»; здесь же – Декан медицинского факультета), 1-й монах («Митькино царство»), лорд Ламирбо («Человек, который смеется»; здесь же – 1-й клерк), Шериф («Хижина дяди Тома»; здесь же – Перкинс и Полицейский), Бутурлин («Петр I»), профессор Воронин («Светите, звезды!»; здесь же – еще два профессора – Богоявленский и Слезкин), Зет («Нашествие Наполеона»), шахтер Ю-та-фу («Дело чести»), граф Наинский («Униженные и оскорбленные»; здесь же – хозяин кофейни Миллер), Защитник («Суд»), поверенный Массубра Анселен («Мольба о жизни»). Значительными его работами в театре были Матонин в спектакле «Двор» и Курортный агент в «Свидании» (здесь же он сыграл Николая Ивановича).

После закрытия театра Ш. был направлен в московский Театр Ленсовета. Дальнейшая его судьба неизвестна.



Шапошников А.Н.

З.У.

Александр Эмильевич ШАХАЛОВ (наст. фам. Риттер) (1880 – 4.02.1935, Москва) – актер. Образование получил в драматических классах Филармонического училища (1903). Начинал на провинциальной сцене, затем вступил в петербургское «Кривое зеркало», играл в «Фарсе» Сабурова, был создателем знаменитого «царя эфиопов» в «Вампуке» (в некрологе потом напишут: опыт фарса и пародии обеспечил заостренность, гротеск позднейших работ артиста). В театре Незлобина Ш. запомнился исполнением Мефистофеля в «Фаусте» Гёте (постановка Ф.Ф.Комиссаржевского, открывавшая сезон 1912/ 13 г.). Режиссер и актер толковали Мефистофеля если не как alter ego



Шахалов А.Э.

Фауста, то, во всяком случае, как его собственного черта, с Фаустом полуслитного, мыслью Фауста вызванного и от Фауста независимого лишь в характерных, дерзко житейских подробностях своего существования («небольшого роста, с острым профилем, хромоногий, быстрый, злой, даже зловещий»). Ш. вступил в Камерный театр при его создании и играл в спектакле первого сезона «Жизнь есть сон» (оценивая эту постановку А.П.Зонова, оговаривались: «Одна только удача была в нем несомненна... Ш. играл Сехисмундо великолепно». В стихотворной драме оценили голос артиста (писали: «Родился второй Шаляпин»). Ш., однако, сомневался в прочности дела Таирова и в 1915 г. принял предложение МХТ («уход Шахалова был чувствительным ударом для Камерного театра», – годы спустя констатировала Алиса Коонен). Художественный театр между тем не очень ясно знал смысл приобретения. Немирович раз и другой в письмах говорит, что актер ему не знаком; прикидывает ввод Ш. в «Пир во время чумы» (на роль Председателя, – ввод не состоится). С репетиций «Розы и Креста» пишет Блоку: «Делаю все, от меня зависящее, все, что в моих силах, чтоб из Шахалова вышел Гаэтан. ... Пока мои заботы не приводят решительно ни к чему. Я думаю, и не приведут» (НД, т. 2, с. 516).

Ш. в МХТ сыграл Поля Обноскина в «Селе Степанчикове» и имел вводы (Туренин и Богдан Курюков, «Царь Федор Иоаннович»). В начавшиеся (и незавершенные) работы по «Чайке» (сезон 1917/18 г.) его не зовут, как не зовут и в возобновление «Иванова» («в пьесе Чехова не вижу пока», – замечал Немирович).

Ш. мог возлагать надежды на отданную ему роль в «Каине» (по замыслу Станиславского, «Люцифер есть порождение самого Каина» – для актера, после его Мефистофеля, порожденного Фаустом, этот ход был бы близок). Но с середины ноября 1919 г. Люцифера стал готовить В.Л.Ершов.

В двухлетние гастроли МХАТ в 1922 г. уедет без Шахалова, который в эти годы сблизится с Первой студией и при создании МХАТ 2-го войдет в его труппу.

В репертуаре, унаследованном от Первой студии, Ш. вводился на роли Кобуса («Гибель “Надежды”»), Текльтона («Сверчок на печи»), О'Нейля («Потоп»). Играл Кента в «Короле Лире». Суммируя свои впечатления от актера к 1925 г., критик замечал:

«Когда-то блестящий Мефистофель (в постановке Комиссаржевского) и кальдероновский принц («Жизнь есть сон»), А.Э.Шахалов теперь – актер преимущественно характерный. Судя по Кенту в «Лире», думается, что он напрасно оставил путь трагедии, где он умеет дать волнующее благородство большой театральной культуры» (МХТ 2, с. 173). В журнале «Театр и музыка» (1923, № 25) исполнение роли Кента было названо наиболее приближающимся к Шекспиру («очень благородное, сдержанное, с должной примесью характерности, оно было лучшим в спектакле – не по яркости, но по строгости и выдержанности»).

При подготовке первой премьеры МХАТ 2-го «Гамлет» роль Полония репетировал сначала В.А.Подгорный; вступив в работу, Ш. получил уже достаточно определившийся рисунок: Полоний – «ретроградная земная опытность. ... Он чувствует страшную опасность от Духа. Он страшно убедительно настаивает, долбит Офелии про опасность Духа. ... Страх перед непонятностью». Чехов подсказывал решение сцены Полония с королем: «В чтении письма пошлость должна дойти до таких границ, чтобы перестать быть смешной и стать страшной до концентрации гойевского порядка. Страшно должно быть от того, что отец смеется над такой дочерью, как Офелия. ... Это мелкий бес. Полоний должен быть неудержимым бесом, чтобы у публики было желание остановить его. Ничего святого». Еще подсказы: «Полоний совершенно исступленно работает». Острое разрешение конца роли: «Полоний погибает от щелчка» (МЧ, т. 2, с. 383, 386, 387).

В следующей премьере МХАТ 2-го («Блоха») Ш. играл оружейника Егупыча, держась густой шуточной характерности; на фотографии запечатлен стариковский взгляд сквозь очки – как будто нитку в ушко вдевает. В той же «Блохе» ему довелось заменять Дикого – атамана Платова.

В «Деле» ролью Ш. был экзекутор Живец, ненадолго, но с важнейшей миссией вызываемый начальником в последнем акте. Жалобы на скудость получаемых благодарностей («Норовит он, бестия, дюжину персиков тебе на подносе поднести или малины к Светлому празднику. Ну судите сами, служил я в военной службе, – что же мне малина?. Ведь я не млекопитающее?..»); воинская дробь бессодержательных словес; натренированность в момент борьбы с Варравиным из-за денег умирающего Муромского; гаркающая бессмыслица доклада: «...и упрекнувши их в дании денег, – возвратили – бросимши оные деньги на пол – чем по долгу службы стал здесь и при них нахожусь, как по силе присяги закон повелевает». Ш. играл финал «Дела» в партнерстве с В.А.Подгорным (Весьма Важное лицо); театр шел на гротесковую преувеличенность, предлагал химерические гримы, усиливал

алогизм, приближая пьесу к последней части трилогии Сухово-Кобылина, к свирепому абсурду фарса «Смерть Тарелкина».

В иной манере (но с той же верностью автору) Ш. решал Оскара Стронского из «Евграфа, искателя приключений»: быстрый контур, нарочитая четкость при скользящей опасной сути; элегантный циркач, то ли прислуга, то ли любовник акробатки, наводчик, работающий с бандитами, наниматель, бес, смущающий беглой речью не по-русски (черт – немец, как у Гоголя?).

Жанровое разнообразие, так же как разнообразие характерных средств, оказалось сильной стороной актера: он играл в пьесах с историческим колоритом (Григорий Нагой, «Смерть Иоанна Грозного»; защитник крепости, инвалид Бекар, «Взятие Бастилии»; мизантропический добряк Урсус, «Человек, который смеется»; поп Битка. «Петр I»; черносотенец фон Бок, «Генеральная репетиция»). Получал он роли и в пьесах на современном материале: освобождающийся от своих ошибочных взглядов профессор Богоявленский, «Светите, звезды!»; штейгер Карл Штраус в «Деле чести».

Ш. оставался в труппе до конца жизни. Последней значительной ролью его стал полуфантастичный, полубезумный Карфункель, одержимый идеей своей власти над временем («Часовщик и курица»).

И.Соловьева

Осип Александрович ШАХЕТ (август 1904, Лодзь – 02.04.1949) – актер. З.а. РСФСР (1946). Начинал во Второй студии как сотрудник (19221924). В 1924 г. – в Школе МХАТ. В 1927-1933 гг. Ш. служил в Театре современной буффонады, затем в Театре сатиры, в МХАТ 2-й вступил с 16 сентября 1933 г. и оставался до ликвидации театра. За три сезона здесь имел ввод в «Двенадцатую ночь» (Фабиан), в «Униженных и оскорбленных» (герр Шульц), участвовал в «Суде» (как среди «рабочих», так и среди «обывателей» в массовых сценах); успешно исполнил характерную роль в «Свидании» К.Финна: Звягин – мотор путаницы, составляющей фабулу комедии; авторская ремарка аттестует его: «весел, развязен, пьян», сам себя персонаж представляет: «солист цыганского хора, но русский». Вслед за тем Ш. получил центральную роль Якова Кочетова в «Комике XVII столетия». При ликвидации МХАТ 2-го на его документах было записано «МОСПС», т.е. Ш. направлялся туда же, что и ос-



Шахет О.А.

новные силы закрытого театра. Однако Ш. предпочел ЦТКА, где и провел дальнейшую жизнь.

И.С.

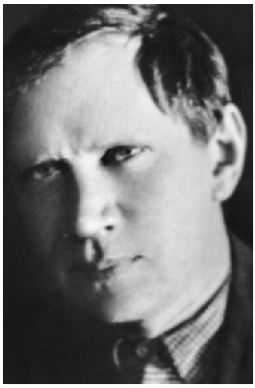
Иван Никифорович ШЕЛАПУТИН (08.11.1890, Богородск Московской губ. – 1950?) – актер. Вошел в МХАТ 2-й при его создании как сотрудник; с 1 июня 1934 г. – в основном составе. Перечень его работ длинен, при том что включает мало ролей заметных: один из слуг в «Короле Лире», 2-й половой в «Петербурге», один из старцев в хоре («Орестея»), один из посетителей пивной и один из клиентов парикмахерской («Евграф, искатель приключений»). Однажды вошедший в тот или иной спектакль, этот актер, как можно понять, знал весь сценический текст, мог в случае необходимости подменить кого-то. В программках спектакля «В 1825 году» Ш. бывает указан и как казачок, и как старый лакей, и как Пробегающий. Аналогично в программах «Смерти Иоанна Грозного» (1-я редакция) он обозначен то как князь Голицын, то как 1-й волхв, то как 2-й волхв. Он играл во «Взятии Бастилии» 2-го банкомета, в «Закате» – 2-го налетчика и безымянного парня, в «Человеке, который смеется» был занят и в картинах с участием «мужчин и женщин Лондона», и в картине «Палата лордов». Он играл также бутафора в «Нашествии Наполеона», корабельного мастера Ермилова («Петр I»), Колю Неронова («Светите, звезды!»), начальника станции Анисимова («Генеральная репетиция») и т.д. Последняя роль – демобилизованный красноармеец Микита Балабуй в «Начале пути». Оставался в театре до его ликвидации, распоряжением УГАТ был направлен в Театр транспорта. Перед войной и в годы войны служил в ЦТКА.



Шелапутин И.Н.

К.Р.

Виктор Алексеевич ШЕСТАКОВ (10.03.1898-21.12.1957) – театральный художник. З.д.и. РСФСР (1948). Ученик В.Э.Мейерхольда по Вхутемасу. В 1922-1927 гг. – главный художник Театра революции («Человек- масса» Толлера, «Доходное место» Островского, «Озеро Люль» Файко, «Воздушный пирог» Ромашова и др.). В ГосТИМе участвовал в работе над «Горем уму» (1928, конструкция), был художником «Свадьбы Кречинского» Сухово-Кобылина (1933), «33 обмороков» по Чехову и новой ре-



Шестаков В.А.

дакции комедии Грибоедова (1935). В МХАТ 2-й Ш. пришел впервые на постановку «Хорошей жизни». Мастер, любивший сменой деталей, игрой лестниц, скосами площадок динамично трансформировать сценическую установку («Доходное место»), вводивший в оформление движущиеся лифты, световые экраны («Озеро Люль»), на новой для себя сцене взялся за пьесу, все действие которой происходит в одном месте. Он оформил выпущенный к спектаклю буклет, на чистый глянцевый лист обложки пустив два маленьких силуэта, сквозящие один за другим: абрис розовый – длинноногая фигурка с лыжами на плече, черный штрих намечает за лыжницей спиной к ней такую же легкую фигуру сидящего за кульманом. Пространство сцены не динамизировано, но облегчается и высвобождается. Быт высветлен, продут, проветрен. Воздуха больше, чем мебели. Потолка нет, как нет и стен павильона.

Следующей работой Ш. в МХАТ 2-м стало «Начало жизни». Театр решал пьесу, действие которой идет в дни гражданской войны, «в светлых и торжественных тонах». Художник предлагал плотную лепку скругленных фигур без деталей (сохранились рисунки), давал немного скошенный и выходящий за край сцены и вдвинутый вглубь ее огромный круг, очень низкий горизонт, увеличивающий масштаб вписанных в него фигур; группировки, передвижения рисовались контурно, свет вытягивал их по вертикали. События, не так уж отдаленные по времени, на сцене должны были восприниматься уже как легендарные, эпические.

Ш. восхищался воображением и режиссерским темпераментом Бирман, ставившей этот спектакль. Он начал с ней работать над «Вассой Железновой», закончив этот спектакль уже в Театре им. МОСПС (1936). Союз с людьми МХАТ 2-го продолжился в Театре им. Ленинского комсомола, где с 1946 года Ш. стал главным художником («Семья Ферелли теряет покой» Л.Хеллман, 1945; «Семья» И.Попова, 1949; «Вишневый сад», 1954). Одной из последних работ художника стал «Мандат» Н.Эрдмана в Театре киноактера (1956).

И.С.

Константин Павлович ШИЛОВЦЕВ (12.04.1900, Саратов – 31.12.1947, Москва) – актер. Учился в Студии Вахтангова. В МХАТ 2-й вошел как



Шиловцев К.П.

сотрудник при его создании, с 1 апреля 1929 г. был переведен в основной состав.

Ш. был в числе наиболее загруженных актеров, участвуя и в унаследованном от студии репертуаре (то Матис, то 1-й, то 2-й стражник в «Гибели “Надежды”», слуга Текльтона и много позднее – Чтец в «Сверчке на печи»), и едва ли не во всех дальнейших постановках. Ш. значится в программах как один из воинов в «Гамлете», старик-туляк в «Блохе», 3-й в «Короле квадратной республики», Швейцар в «Петербурге», один из старцев в хоре «Орестеи». В спектакле «В 1825 году» Ш. был занят в пяти ролях (Молодой человек, 2-й молодой человек, Человек в полушубке, Раненый солдат, а также ввод на роль главы семейства Ланских). В «Евграфе, искателе приключений» за ним были один из клиентов парикмахерской и один из посетителей пивной. В «Деле» Ш. заменял Шаха- лова в роли Живца, – таких заметных ролей у него было мало, но при многофигурности спектаклей МХАТ 2-го на безработицу жаловаться не приходилось. В «Смерти Иоанна Грозного» Ш. играл Татищева (во 2-й редакции спектакля – Бельского), во «Взятии Бастилии» – Толстого буржуа.

Успешно упражняясь в характерности «исторической», достаточно чуткий к жанровым требованиям, Ш. продолжил список ролей этого плана: находил краски фарса для князя Вишневецкого в «Митькином царстве», играл Шаховского из «всешутейшего» собора – нагловатого и не больно говорливого спутника петровских забав («Петр I»); играл в новой редакции «Двенадцатой ночи» Священника, который свидетельствует брак Оливии, тем вводя в ступор Виолу и в ярость Орсино. С рубежа 20-30-х гг. Ш. плотно занят в советских пьесах: во «Фроле Севастьянове» – студент Бирюк, затем Ефим в «Дворе», Рябошапка («Светите, звезды!»), Нетудыхата («Дело чести»), Бобрышев («Неблагодарная роль»), академик Раскатов («Земля и небо»). В инсценировке Достоевского Ш. сыграл хозяина кофейни Миллера («Униженные и оскорбленные»), в инсценировке Чехова – повара Егорыча («В овраге»). Первую большую роль на премьере Ш. имел в «Комике XVII столетия» (подьячий Василий Клушин).

Ш. оставался в МХАТ 2-м до его ликвидации. В предпоследней работе своего театра «Мольба о жизни» сыграл последнюю из своих малых ро-

лей – одного из докторов в третьей картине.

По архивным документам Ш. числится уволенным с 7 апреля 1936 г. Был направлен на работу в ЦТКА.

К.Р.

Наталия Павловна ШИЛОВЦЕВА (16.06.1894 [1896], Саратов – 20.11.1978, Москва) – актриса. В ее анкете записано, что она окончила Драматические курсы Вахтангова в 1919 г. и в 1923/ 24 г. работала в Театре им. Комиссаржевской. С создания МХАТ 2-го вошла в труппу как сотрудница. Ее работы тут – участие в народных сценах (среди туляков в «Блохе» и пр.). Была введена в «Укрощение строптивой» на роль хозяйки харчевни, где пьянствует Сляй. Играла прачку в «Короле квадратной республики», Цукатову в «Петербурге», Мерцалову («В 1825 году»), торговку во «Взятии Бастилии», мадам Вайнер в «Закате», Марфушу во «Фроле Севастьянове», Евдокию в «Дворе». Ее занимали там, где требовались танцевальные данные. Так было в «Евграфе» (эстрадный номер «Гопак» перед посетителями пивной), так было в «Человеке, который смеется» (развлечение для членов Клуба безобразных – танец негра и трех толстых женщин). В финале «Смерти Иоанна Грозного» Ш. плясала в числе скоморохов вокруг умирающего. Участвовала в интермедиях «Тени освободителя» («Индюшка»). Напор и внятность равно присутствовали в ее сценических зарисовках «положительных и отрицательных типов» (баба-торговка и жена рабочего в «Генеральной репетиции»; одна из откатчиц в «Деле чести» и белокурень-кая барышня-немочка в «Униженных и оскорбленных»).



Шиловцева Н.П.

Роль более или менее развернутую (златошвея Татьяна Макаровна, вдовая и веселая хозяйка собственного замоскворецкого домика из «Комике XVII столетия») Ш. получила лишь однажды, удачей это не стало.

Ш., как и ее брат К.П.Шиловцев, оставалась в МХАТ 2-м до его ликвидации. Распоряжений насчет ее дальнейшей судьбы в архиве не найдено.

К.Р.

Анатолий Григорьевич ШИШКОВ (10.04.1900, Москва – конец 70-х) – актер, режиссер. В анкетах графу «социальное происхождение» он заполнял: «Из крестьян». Впрочем, отец был служащим страхового общества «Россия»; в семье было 12 человек детей. Среднее образование



Шишков А.Г.

Ш. получил в Московской земледельческой школе, а профессиональное актерское – в студии Театра б. Корш (здесь его педагогом был В.В.Лужский). До того Ш. играл в любительском кружке на Басманной, из которого возник Первый коммунистический клуб железнодорожников. В Театре б. Корш Ш. служил в 19181922 гг., играл здесь Муромского в «Свадьбе Кречинского», был занят в спектаклях «Грех», «Генеральша Матрена», «Петр III и Екатерина II»; в филиале б. Корш (площадка в саду «Эрмитаж») Ш. – как он писал в анкете – имел «первые роли комиков и характерных». Когда площадку в «Эрмитаже» передали новому Театру им. МГСПС (позднее – МОСПС), вместе с помещением передали и часть игравшей тут труппы. Ш. в 1922-1929 гг. играл в Театре им. МГСПС ведущие роли в пьесах советских драматургов («Шторм», «Штиль», «Голос недр», «Запад нервничает» В.Билль-Белоцерковского, «Константин Терехин», «Рельсы гудят», «Город ветров» В.Киршона, «Мятеж» Д.Фурманова и С.Поливанова, «Ярость» Е.Яновского и др.) Из этого театра, где Ш. был членом худсовета, он был приглашен с начала сезона 1931/32 г. в МХАТ 2-й как актер основного состава. Его не задерживали на вводах (сыграл только Егупыча в «Блохе»), заметные роли он получил в первых же премьерах сезона (летун-гармонист Вырвизуб в «Деле чести» и Маслобоев в «Униженных и оскорбленных»). Ш. был занят в премьере к 15-летию октябрьский революции («Земля и небо», Ивушкин, один из рабочих Оптического завода им. ОГПУ). В «Суде» Киршона Ш. играл коммуниста Рудольфа Кетвига. Плотность красок, резкая определенность рисунка были равно присущи его ролям, играл ли он Шуйского в новой редакции «Смерти Иоанна Грозного», урядника Свинчутку («В овраге») или персонажей в пьесах современных авторов (глупый старый путаник и ловелас Николай Иванович в комедии «Свидание»; Сапоговский, изменнически губящий комсомольский отряд в «Начале жизни»).

Как режиссер Ш. участвовал в постановках «В овраге» и «Начало жизни». Преподавал в школе МХАТ 2-го (как педагог пробовал себя еще в 1930 г., в Студии циркового искусства; в 1934 г. поставил выпускной спектакль в ГИТИСе – «Доходное место»). Оставался в МХАТ 2-м до его ликвидации. Первоначально направленный в Малый, пришел акте-

ром, однако, не туда, а в ЦТКА. Играл в спектаклях «Большой день» Киршона, «Голуби мира» Вс.Иванова (как сказано в анкете, «вообще играл больше командиров и военкомов»).

В 1939-1941 гг. Ш. работал в Центральном детском театре (поставил тут «Диму и Ваву» Барто, «Недоросля»; играл Стародума, одного из отцов в «Романтиках» Ростана, солдата в «Горе-злосчастье»). Во время войны, отказавшись от эвакуации с театром, вошел во фронтовую бригаду, а затем в Первый фронтовой театр ВТО (Ипполит в «Не все коту масленица», Кулигин в «Грозе», Доремидонт в «Поздней любви» и пр.). Отсюда в 1945 г. он был откомандирован в МХАТ по запросу замдиректора театра В.Е.Месхетели.

В Художественном театре Ш. был с 1945 по декабрь 1960 г., когда его перевели на пенсию. В списке его здешних работ преобладают вводы в роли, уже не раз переходившие из рук в руки: Федюк Старков в «Царе Федоре Иоанновиче», Лука («На дне»), Дедушка в «Синей птице», Сидоренко и Силан в «Горячем сердце», Мигаев в « Талантах и поклонниках», Дергачев в «Последней жертве», Непряхин в «Золотой карете». Среди его нечастых «премьерных» выступлений был буфетчик Яков в «Плодах просвещения» Л.Н.Толстого (1951). Актер получил за нее Сталинскую премию, и это в самом деле было создание замечательное. П.А.Марков написал о «необыкновенной душевной правдивости и сценической легкости», с которой в пределах комедии передавалась тема загнанного человека. В том, сколь пронзительны были его актерские секунды, удивляюще сказывалась память о театре, в котором Ш. – в пору своего там пребывания – менее всего подхватывал тему боли, тему загнанного человека. Был скорее всему этому оппонентом. Но, как можно понять, у корня его искусства это запало.

С 1960 г. Ш. перешел на преподавательскую работу во ВГИК. 15 июня 1974 г. ушел на пенсию.

И.С.

Татьяна Ивановна ЩУРУПОВА (по мужу Соловьева; 1900, село Уварово Сергачского уезда – 1981) – актриса. С 1918 г. работала конторщицей, делопроизводителем. Сотрудница МХАТ 2-го с его открытия. Играла в «Любви – книге золотой» и Наташку, и Лизку, но – как прави-



Щурупова Т.И.

ло – ее персонажи оставались безымянными: камеристка в «Эрике XIV», одна из придворных в «Гамлете», одна из туляков («Блоха»), одна из Эриний («Орестея»), 2-й принц («Король квадратной республики»), барышня на балу («Петербург»), гувернантка- француженка («В 1825 году»), барышня из драмстудии («Евграф, искатель приключений»).

Щ. числится уволенной с 1 сентября 1927 г., одновременно с «оппозиционерами» из группы Дикого – Волкова (с которыми, однако, Щ. не во всем была солидарна). Вступила с сезона 1927/28 г. в Театр революции. Дикий поручил ей в своей здешней постановке «Человек с портфелем» комедийно-характерную Софью Валентиновну – удручающе пунктуальную, невозмутимую секретаршу дирекции. Как характерную актрису Щ. использовали и далее в текущем репертуаре Театра революции (вводы в «Доходное место» на роль Юлиньки, в пьесы Б.Ромашова «Воздушный пирог» и «Конец Криворыльска»). В.Я.Дубровский в краткой портретной статье, посвященной Щ., сообщает: она играла с успехом в трех спектаклях А.Д.Попова по пьесам Н.Ф.Погодина (переводчица в «Поэме о топоре», Колокольчикова в «Моем друге», Евдокия в «После бала»), в спектаклях Ильи Шлепянова «Улица Радости» (Долли) и «На Западе бой» (Тереза). С глубоким драматизмом Щ. сыграла роль Любови в «Последних».

Полезная и способная актриса по личным мотивам в 1940 г. оставила Театр революции. Как солистка хора работала в ансамбле Москоопинсоюза, сотрудничала на радио; в 19431955 гг. руководила самодеятельными кружками. Некоторое время служила в ЦДТ (эпизодические роли), ушла на пенсию в 1958 г.

К.Р.

Лазарь Давидович ЭЗОВ (15.04.1901, Астрахань – 12.05.1945, Москва) – актер, вокалист. Со времен гражданской войны служил в Красной Армии, вступив в нее добровольцем; в 1919-1920 гг. – секретарь в штабе 4-й армии Туркестанского фронта, в 1920-1923 гг. – уполномоченный в Петровском-Астраханском отделении транспортной ЧК. В 1924-1929 гг. учился в Москве, в музыкальном Техникуме им. Луначарского как пианист и в Техникуме им. Мусоргского как вокалист. Пел в Московской государственной академической хоровой капелле. С сентября 1931 г. – в составе МХАТ 2-го. В программках он отмечен как один из рабочих Оптического завода им. ОГПУ («Земля и небо»), полицейский («Суд»), придворный и один из стражников в «Двенадцатой ночи» (возобновление 1933 г.), рында в новой редакции «Смерти Иоанна Грозного»; один из музыкантов (Корнетапистон) («Часовщик и курица»), один из прихожан в «Испанском свя-



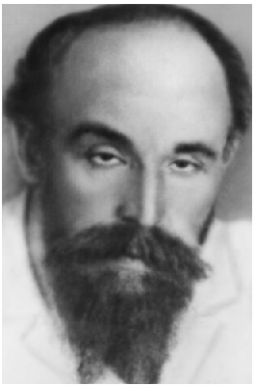
Эзов Л.Д.

щеннике» и один из свидетелей и альгвасилов там же; один из учеников Грегори в «Комике XVII столетия»; один из комсомольцев в «Начале жизни». В «Испанском священнике» Э. был использован и как певец – композитор В.П.Ширинский в письме благодарил его как «первого и прекрасного исполнителя серенады Леандро» (КС, № 14097). В Художественный театр был зачислен во вспомсостав, с 5 октября 1936 г. – в переменный. Имел здесь вводы (Пес – «Синяя птица»; Татарин – «На дне»). Получил посмертно Сталинскую премию за роль Гулама Везирова в «Глубокой разведке» А.Крона.

К.Р.

Николай Ефимович ЭФРОС (1867, Москва – 06.10.1923, там же) – критик и историк театра. Закончил юридический факультет Московского университета, печатался с 1891 г. Был постоянным автором «Русских ведомостей», выступал с обзорами московских сезонов в «Ежегоднике

Императорских театров» и т.д. В 1896 г. рецензировал «Отелло» в Обществе искусства и литературы, писал о выпускниках Немировича- Данченко, напечатал статью-беседу со Станиславским об его планах общедоступного театра. С возникновения Художественного театра следил за его движением, не пропуская, кажется, ни одной премьеры; к 15-летию МХТ опубликовал большую работу «Детство Художественного театра». В дальнейшем появился ряд монографий – «Три сестры» (1919), «Вишневый сад» (1919), «На дне» (1923), «Станиславский» (1918), «Качалов» (1919), «Московский Художественный театр. 1898-1923» (1924). Отдельные книги Э. посвятил М.С.Щепкину («Опыт характеристики». Пг., 1920), М.Н.Ермоловой (1925), истории театра «Летучая мышь» и др. После Октября много сделал для сохранения культурного наследия, редактируя созданный по инициативе Немировича-Данченко журнал «Культура театра», работая в Наркомпросе и в ГАХН.



Эфрос Н.Е.

В первую годовщину смерти Э. Станиславский выступил в МХАТ 1-м с речью на вечере его памяти, благодарно очертив фигуру ушедшего и проанализировав природу отношений артиста и критика, в данном случае – «неправоту отношения артиста к критику». Впрочем, К.С. задолго до смерти Э. оценил в нем товарища и советчика. Им вместе с Э. была подготовлена статья, излагавшая цели и рабочие планы Первой студии («Русские ведомости», 1913, 6 апреля.). Э. стал одним из первых критиков, разгадавших стилистику студийных спектаклей и природу Михаила Чехова (рецензии на «Гибель “Надежды”» в «Русских ведомостях», на «Сверчка» в газетах «Речь» и «Театр» и др.). Опыту Первой студии Э. отдал много места в своей капитальной работе, которая вышла к 25-летию МХТ. Монография Э., посвященная «Сверчку на печи», стала классикой.

И.С.

Вера Леонидовна ЮРЕНЕВА (10.06.1876-19.01.1962) – актриса. З.а. РСФСР (1935). Театральное образование получила в Петербурге на курсах при Александринском театре. Проведя затем год в этом театре, предпочла ему работу в крупных труппах провинции (Киев, Одесса, Ростов-на-Дону и т.п.). В ее искусстве были очевидны черты модерна, точно так же, как «модерн» был свойствен ее героиням – персонажам новейшей драмы. Современник, знавший актрису по ее пребыванию у Незлобина (Москва



Юренева В.Л.

и Петербург, 1911-1917), описывает ее: «Юренева обладала прелестной внешностью – небольшого роста, блондинка с раскидистой прической, с особой манерой растягивания фраз – с какой-то «падающей» интонацией... Юренева искала во фразе незаконченность, и движения ее казались рваными, капризными, внезапными... Ее считали лучшей исполнительницей героинь Арцыбашева и Пшибышевского, с грехом, заложенным в них, при незыблемой их внутренней чистоте. Юренева играла изысканно, создав своеобразный сценический стиль» (Книга воспоминаний, с. 36-37). После труппы Незлобина Ю. снова оказалась в Киеве, где прославилась, сыграв в постановке К.А.Марджанова Лауренсию («Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега, 1919). В числе театров, где в разное время побывала эта актриса, и Московский драматический, и Корш, и снова б. Александринский

(1922-1924). В МХАТ 2-й она вступила с 1 ноября 1930 г. Логика ее появления тут остается неясной, ролей она почти не имела. После эпизодической роли Мамаевой («Светите, звезды!») она репетировала Джозиану («Человек, который смеется»), но сыграла ее только на гастролях в Свердловске. Ее роль злой Виоланты в «Испанском священнике», сыгранная на пятом году пребывания в труппе, к тому же была при обработке пьесы урезана: роль Ю. делила с другой исполнительницей – с Бирман. Впрочем, работы обеих оказались и органичны в спектакле, и интересны. Ю., немолодая уже, обладала нежным, звонким голосом; «звенящий серебряным колокольчиком», этот голос придавал Виоланте «вкрадчивость, лисье лукавство». Судя по воспоминаниям Гиацинтовой, само присутствие Ю., артистки иного стиля, иной формации, но человека благородных театральных кровей ощущалось в труппе как положительный фактор.

Ю. рассталась с театром перед самым его закрытием – числилась уволенной с 1 января 1936 г. В дальнейшем выступала как чтица; в 19471955 гг. была актрисой Литературно- драматического театра ВТО.

Ю. обладала литературным и критическим даром; кроме мемуаров («Записки актрисы») оставила книги «Женщины театра», «Актрисы», ценные статьи о Владимире Яхонтове.

И.С.

Виктор Петрович ЯБЛОНСКИЙ

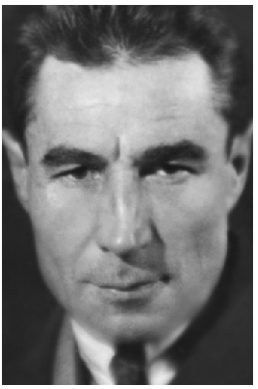
(14.06.1897 – ?)- Актер. С первого сезона числился сотрудником МХАТ 2-го. Был освобожден с 9 апреля 1926 г. (т.е. по окончании второго сезона), успев за эти два года поработать в «Блохе» – среди туляков и среди царских генералов, в «Петербурге» – Франт, в спектакле «В 1825 году» – 2-й молодой человек. В октябре 1926 г. просил вернуть его во вспомсостав, что и было сделано; оставался тут до своего окончательного ухода. Его положение как актера не менялось: в том же спектакле о декабристах он сыграл, заменяя первых исполнителей, еще несколько ролей – Свистунова, Озлобленного солдата, Пробегающего. В «Орестее» был в хоре старцев. В «Деле» – Герц, один из септета чиновников. В «Фроле Севастьянове» – один из студентов. В «Человеке, который смеется» – лорд в палате лордов и Уэпентек. Несмотря на скромное положение, Я. обладал авторитетом; так, в марте 1928 г. он вошел в «девятку», которая должна была ответить от имени ак-



Яблонский В.П.

терского цеха на заявление М.А.Чехова об его уходе из театра (текст этого ответа см. Смышляев, с. 132-134). Выбыл из труппы с сентября 1929 г. Дальнейшую судьбу проследить не удалось. Из личного дела его дочери М.В.Яблонской, артистки ЦДТ, известно, что в 1941 г. Я. ушел на фронт и погиб.

К.Р.



Ястребецкий К.Н.

Кузьма Никифорович ЯСТРЕБЕЦКИЙ (28.10.1892, деревня Ислявки Судогодского уезда Владимирской губ. – 1966)- актер. Учился в городском училище в Коврове, играл в провинции. В 1923 г. начал принимать участие в спектаклях Первой студии (плотник Симон в «Гибели “Надежды”», Клиент в «Потопе», 1-й фабричный в «Расточителе»). При создании МХАТ 2-го вошел в труппу как сотрудник, на премьере «Гамлета» играл Франциско (в иные вечера – Марцелло). Вот перечень дальнейших выступлений, как о них сообщают программки: 1-й могильщик («Король квадратной республики»), 1-й рабочий («Петербург»), дворник («В 1825 году»), один из клиентов парикмахерской («Евграф, искатель приключений»), один из воинов в «Орестее», Салтыков и стрелецкий голова в «Смерти Иоанна Грозного», Камюзо во «Взятии Бастилии», среди соседей Криков в «Закате», студент Никитский во «Фроле Севастьянове», среди «мужчин и женщин Лондона» и лорд в картине «Палата лордов» («Человек, который смеется»), Рыжий парень («Двор»), черносотенец Матюгов и унтер-офицер в «Генеральной репетиции», хулиган Василий Котов в «Чудаке», босой шахтер в «Деле чести». Играл в «Суде» (в массовой сцене). На этой пьесе Кир- шона закрывается список работ актера в МХАТ 2-м. С сезона 1933/1934 г. Я. служит в Театре им. ВЦСПС (у А.Д.Дикого).

Летопись

Первая студия МХТ

1912

5 января

Вл.И.Немирович-Данченко докладывает собранию пайщиков МХТ о желании Станиславского создать студию, где «он будет заниматься своею системою и готовить для Художественного театра актеров и даже целые постановки, назначенные ему театром, но не к определенному сроку. План театра, то есть три новые постановки, должен не зависеть от работ К.С. в студии. Как режиссер К.С. не отказывается являться по приглашению для советов и по этим трем постановкам. Как актер К.С. отказывается от больших ролей и ничего не имеет против небольших ролей вроде Абрезкова» (Виноградская, т. 2, с. 319).

14 января

К.С. на заседании пайщиков МХТ разъясняет задачи проектируемой студии. «Автономная, но подчиненная Театру Студия нужна ему и Театру для необходимой подготовки актеров (по системе), для пополнения труппы и для подготовки пьес под режиссерством К.С. – не к определенному сроку» (там же, с. 320).

Июль

К.С. – Н.-Д. по поводу подыскания им помещения для студии: «Я очень тронут и благодарен Вам и театру за то, что мне поверили на этот раз и помогли сделать то, без чего, по моему глубокому убеждению, наш театр должен замереть на месте и зайти в тупик. Разве кто-нибудь из нас знает, что нужно теперь делать, куда нужно теперь вести актеров, какие пьесы играть? Тяжелое и трудное время. Надо искать и искать... Чего? Не знаю или, вернее, только предчувствую. ... По-видимому, квартира великолепна. Такой роскоши, по размерам, я и не ожидал. Как разместиться? Что надо, что будет происходить в этой квартире:

1) Прежде всего – репетиции Мольера, которые сначала пойдут за столом (то есть могут и в маленькой комнате), а уже потом перейдут на большую сцену.

2) Ежедневные упражнения с теми, кто знает теорию (актеры, ученики). То я, то Сулер.
3) Теория для актеров и учеников, которые не знают ее (вновь вступившие – Чехов, Вырубов, ученики вновь принятые, те из старых, кто поверил и захотел познакомиться с пропущенным). То я, то Сулер.
4) Сотрудники старые и новые – Вахтангов и, быть может, еще кто-нибудь, кто обнаружит свои знания. Это все надо выполнить и наладить в первую очередь.
5) Когда это наладится, нужно будет думать о том, чтоб тем, кто совсем понял систему и овладел ею, дать применение. На первое время в спектаклях для себя (не для публики). ...
6) Надо наладить мастерскую для режиссеров, чтоб искать новых возможностей сцены, освещения, народных спектаклей бродячих трупп, петрушек, марионеток, новой архитектуры театра, спектаклей в больших залах, цирках, передвижных театрах и пр. и пр.» (КС-9, т. 8, с. 296-297).

19 августа

«Театр и искусство» (№ 34, с. 643) сообщает: «Для студии уже снято помещение на углу Тверской и Гнездниковского переулка. Это будет школа для артистической молодежи театра, где она будет систематически упражняться в тех приемах, которые уже выработаны Станиславским, под руководством его и его ближайшего помощника Сулержицкого. Но главною задачею будет искание и испытание новых начал постановок».

1 сентября

Из записной книжки Е.Б.Вахтангова: «1-е заседание в Студии» (Вахтангов, с. 112).
Из воспоминаний Л.И.Дейкун: «В зале было чисто, как- то благоуханно. ... Леопольд Антонович спустился вниз и стал ждать на крыльце Константина Сергеевича. Мы увидели все это в окно, увидели, как подъехал Константин Сергеевич с каким – то молодым человеком. Леопольд Антонович поднялся наверх, открыл дверь в зал и сказал: "Приехал Константин Сергеевич с Михаилом Чеховым". ... Вошел Константин Сергеевич, мы стояли по обе стороны зала. Леопольд Антонович открыл занавес. Константин Сергеевич был взволнован до слез» (МЧ, т. 2, с. 445).

Из записи Л.А.Сулержицкого: «На одном из собраний Константин Сергеевич, объясняя цель учреждения Студии, сказал приблизительно следующее: “Студия существует при Художественном театре и для Художественного театра, в помощь ему. Она работает над вопросами актерского творчества (система), педагогически образовывая артиста, доставляя ему практику с помощью ежедневных упражнений и, быть может, в будущем параллельных спектаклей. ... Производит новые опыты совместного творчества авторов, актеров и режиссеров над созданием пьесы (Горьковский метод). Опыты над декоративными и световыми эффектами и возможностями сцены. Опыты над пантомимой для больших постановочных спектаклей. Опыты по хозяйственной части. Изыскание способов правильного ведения театрального хозяйства”. ... Для того чтобы выяснить, кто из труппы Московского Художественного театра желает принять участие в тех или иных занятиях Студии, Константин Сергеевич составил лист, на котором каждый из труппы должен расписаться, соответственно своему желанию, в той или иной графе» (Виноградская, т. 2, с. 343-344).

2 сентября

Из записной книжки Е.Б.Вахтангова: «Заседание на квартире Станиславского. Вырабатывали репертуар» (Вахтангов, с. 112).

9 сентября

Из записной книжки Вахтангова: «К.С.Станиславский читает на квартире пьесу Чехова “На большой дороге”» (там же, с. 113).

12 и 15 сентября

в студии читали «Мнимого больного» Мольера (МЧ, т. 2, с. 445).

6 октября

«Открытие нашей Студии» (Вахтангов, с. 113).

Из воспоминаний К.С.: «Художественное и административное руководство студией принял на себя Сулержицкий, а я давал ему директивы. В новой студии собрались все желающие учиться по моей “системе”. Я начал читать им полный учебный курс – так, как он был выработан мной тогда. К сожалению, я не мог уделить много времени для занятий в новой студии, но за меня усиленно работал Сулержицкий, который, по моим указаниям, производил всевозможные упражнения по созданию

творческого самочувствия, по анализу роли, по составлению волевой партитуры на основах последовательности и логики чувства. Параллельно с занятиями репетировали для публичного спектакля пьесу «Гибель “Надежды”». Подготовительные работы велись Р.В.Болеславским, а выпускал работу на публику Сулержицкий» (КС-9, т. 1, с. 435).

11 октября.

Из дневника А.А.Блока: «Студия существует на средства Станиславского, и он там – главный» (Блок, т. 7, с. 162).

20 октября.

К.С. – Л.Я.Гуревич: «Работаю очень много в студии.
Только что устроились. Пока уютно и приятно работать» (КС-9, т. 8, с. 308).

Ноябрь – декабрь

Станиславский руководит работой студии над спектаклем «Гибель “Надежды”» Г.Гейерманса.
Из воспоминаний К.С.: «О декорациях обычного театрального типа не могло быть и речи, так как их невозможно было бы протащить в верхний этаж большого дома, где помещалась студия. Кроме того, им бы не оказалось там и места для хранения ни на самой сцене, ни рядом, в маленькой комнате, перегороженной для артистических уборных. Вместо обычных декораций я ввел тогда систему сукон и полотен, которые были до некоторой степени новостью в то время» (КС-9, т. 1, с. 440). В конце сезона Сулержицкий подает К.С. список студийцев со своими характеристиками. Просмотрев список, К.С. делает на нем свои пометки: «Е.Б.Вахтангов. Крайне необходим в Студии. Может выработаться в хорошего педагога и режиссера. Забыт как актер. На выхода не занимать. Прибавить». М.А.Чехов. Не соглашаясь с замечанием Л.А.Сулержицкого – «не ясен», Станиславский записывает: «Прибавить. Очень ясно. Без всяких сомнений – талантлив, обаятелен. Одна из настоящих надежд будущего. Надо прибавить, чтобы поощрить. Необходимо подбодрение. Упал духом». Н.Н.Бромлей «Очень нужна по литературному отделу для Студии». А.Д.Попов. «Как актер не выявлен. Прекрасно читает. Деятелен. Корпоративен». Н.Ф.Колин. «Необходим для Студии. Будет недурной актер. Бескорыстно деятелен. Предан». Л.И.Дейкун. «Прибавить. Сколько раз выруча-

ла театр. Пусть она не дойдет до большого положения. Надо сделать ей жизнь возможной для работы». Е.П.Федорова. «Если можно прибавить как артистке – был бы очень рад. Возлагаю на нее надежды, так как талантлива, скромна, в высшей степени порядочна, интеллигентна, предана, бескорыстна, трудоспособна, не каботинка. 2-я Савицкая по чистоте». В.В.Готовцев. «Молодец. Не выпускать никак. Очень нужен». А.Д.Дикий. «Тоже. Работает. Молодец». Оценку «очень интересна» получают О.В.Бакланова, С.Г.Бирман, С.В.Гиацинтова, М.А.Дурасова, М.А.Успенская» (Виноградская, т. 2, с. 360).

1913

15 января

студия показывает труппе МХТ спектакль «Гибель “Надежды”» Г.Гейерманса. Режиссер Р.В.Болеславский, художник И.Я.Гремиславский.
«...Спектакль имел совершенно исключительный успех и очень явно обнаружил в игре молодых артистов особую, дотоле неведомую нам, простоту и углубленность передачи. Я относил ее не без оснований к нашей общей работе “по системе”» (КС-9, т. 1, с. 435). «Спектакль произвел на нас особенно хорошее впечатление» (Немирович-Данченко. – Цит. по: Виноградская, т. 2, с. 365).

18 января

«К.С.Станиславский утвердил следующее распределение ролей [«Праздник мира»]: Ф.Шольц – Хмара, фрау Шольц – Дейкун, Августа – Бирман, Роберт – Сушкевич, Вильгельм – Болеславский, Бухнер – Попова, Ида – Гиацинтова, Фрибэ – Чехов» (Вахтангов, с. 116).

24 января

«1-я [репетиция]. Присутствуют все. Прочтена пьеса.
Поговорили об образах. Не удалось устроить первую репетицию раньше, так как ежедневно бывали репетиции “Федора”» (там же).

4 февраля

первый открытый спектакль «Гибели “Надежды”».
«Самое выгодное впечатление из игравших вчера произвел г. Чехов, у которого – искренний юмор, трогатель-

ность без сентиментальности и уже значительная сценическая находчивость, выдумка» (Н.Эфрос. – «Рус. ведомости», 5 февраля).

19 февраля

первая репетиция «Шемякина суда» Н.А.Попова. Режиссер Б.М.Афонин. Задумана как лубочная постановка (МЧ, т. 2, с. 447).

10, 11, 15 марта

репетиции «Шемякина суда». На этом работа над пьесой прекращается (МЧ, т. 2, с. 447).

Март

К.С. «по инициативе А.М.Горького проводит в Студии опыты по созданию драматических сцен и пьес совместными усилиями драматурга и актеров. Привлекает к работе в Студии писателя А.Н.Толстого, проявившего большой интерес к новым опытам Станиславского и Сулержицкого» (Виноградская, т. 2, с. 373).

3 апреля

Публичная репетиция спектакля «Праздник мира» Г.Гауптмана. Из записей Вахтангова: «Репетиция в костюмах и гримах. Присутствуют К.С., Леопольд Антонович и пожелавшие прийти, по извещению о публичности репетиции, из труппы молодежи театра. После репетиции К.С. делал свои замечания. В общем одобрил то, что сделано до сих пор, и дал направление для дальнейшей работы» (Вахтангов, с. 121-122).

6 и 7 апреля

К.С. – О.В.Гзовской: «Спектакль прошел хорошо, но сама пьеса тяжела, нудна и этой нудностью – устарела. Все- таки молодцы, – несмотря на "Федора" и Мольера (ежедневные репетиции и спектакли), сотрудники сумели приготовить два хорошо срепетованных и поставленных спектакля. Оба спектакля поедут в Петербург и Одессу, и к концу сезона студия окупит себя. Для первого года результат блестящий. ... Студия сыграла десять спектаклей. Оставался одиннадцатый, но приехала пожарная комиссия и запретила публичные спектакли. Поэтому последний спектакль, который был благотворительным, пришлось перенести в Охотничий клуб» (КС-9, т. 8, с. 323). Для студии ищется новое помещение.

25 апреля

студия в рамках гастролей МХТ показывает в Петербурге, в театральном зале Заславского, спектакль «Гибель "Надежды"».

Из дневника Блока: «Истинное наслаждение от игры актеров. Напоминает старые времена Художественного театра. Ансамбль. Выделить, и то без уверенности, можно двух (“старик” – Чехов (племянник Антона Павловича) и “бухгалтер” Сушкевич). Массовые сцены, звуки моря и звонки пароходов, декорация – прелесть простоты. Публика плачет. Все играют с опущенными мускулами и в круге, редко выходя из образа. Все сделано без помощи старших (и режиссер – молодой), только проникнуто духом их работы» (Блок, т. 7, с. 246).

Май

К.С. читает со студийцами пьесу В.М.Волькенштейна «Калики перехожие».

7 мая

Блок и А.М.Ремизов вторично смотрели в студии «Гибель “Надежды”» (там же).

Июль

К.С. ведет большую переписку по вопросам, связанным с наймом нового помещения для студии. Пишет И.К.Алексееву: «Это такая сложная переписка, в которой надо и чертить планы и предвидеть то, что было, что есть, что может случиться. Ужаснее всего то, что квартиры нет, что со старой нас гонят, что некуда свалить имущество, и я ломаю голову, как вывернуться из положения, сидя здесь, вдали. Скоро все съезжаются, и о квартире – нет помина» (КС-9, т. 8, с. 348).

27 августа

К.С. – М.П.Лилиной: «Студия – в полном разгроме. Помещение хорошее. Настроение бодрое. Начали репетиции двух пьес: “Калики перехожие” (Волькенштейн) – режиссер Болеславский и “Сверчок на печи” Диккенса – режиссер Сушкевич. Скоро начнут еще две: “Шоколадный солдатик” Шоу (Болеславский) и оперетка (Оффенбаха или другую) – Вахтангов». (КС-9, т. 8, с. 355).

31 августа

К.С. – Лилиной: «Студия строится, помещение роскошное, оживление и полная вера в дело. ... Леонидов ставит “Отелло” (в студии)» (там же, с. 357).

25 сентября

К.С. – К.К.Алексеевой: «Давно в театре не было такой хорошей атмосферы. Студия всем дала работу и все направления привела к одному знаменателю. И приятно работать. Теперь театр дает студии хорошее, даже прекрасное помещение (площадь генерал-губернатора против памятника Скобелева). Оно еще не готово, но очень

скоро будет окончено. Работа молодежи идет по всем углам» (там же, с. 361).

26 сентября

К.С. – Алексеевой: «В студии учреждается художественная мастерская для искания новых возможностей театра, под руководством Бенуа» (там же, с. 362).

Осень

Из записей Вахтангова: «Через несколько дней после сбора труппы в театре мы стали продолжать свою работу над "Праздником примирения". Занимались все время в театре, так как помещение Студии сначала искалось, потом переустраивалось и ремонтировалось» (Вахтангов, с. 122).

28 октября

Открытие сезона Студии МХТ в новом помещении (Тверская улица, дом Варгина). «Присутствует вся труппа Художественного театра, его сотрудники и ученики. С. и Немирович-Данченко рассказывают о задачах студии и ближайших планах ее работы» (Виноградская, т. 2, с. 407).

29 октября

в газете «Театр» публикуется беседа с К.С. о работе Студии МХТ. Из беседы: «Чрезвычайно интересными являются занятия в "Студии" по импровизации. В них, – говорит К.С.Станиславский, – мы не преследуем задачи исторического воскрешения commedia del l'arte, мы хотим разработать процесс «переживания» в импровизации. Импровизации, на мой взгляд, имеют огромное значение и для актера и для автора» (там же).

30 октября

Из записей Вахтангова: «Новое помещение Студии» (Вахтангов, с. 122).

12 ноября

«Генеральная репетиция [«Праздника мира»] в костюмах и гримах. Присутствует Леопольд Антонович и случайно зашедшие» (там же).

13 ноября

«Генеральная. Присутствуют К.С., Леопольд Антонович и труппа. После репетиции К.С. делал общие замечания, не касаясь частностей» (там же).

15 ноября

Открытие Студии Художественного театра для публики. Первый платный спектакль. «Праздник мира» Г.Гауптмана. Постановка Е.Б.Вахтангова, художник М.В.Либаков, композитор Н.Н.Рахманов. На спектакле присутствует К.С.

16 ноября

в «Русском слове» статья С.Яблоновского «Студия Художественного театра. «Праздник мира». Из статьи: «Ка-

зенное здание против памятника Скобелеву, у подъезда вывеска портного и тут же, около, маленькая дощечка с надписью: “Студия”. Около входа ни извозчиков, ни толпы – это потому, что зрительный зал на сто шестьдесят человек. Не зал, а большая комната, пол в ней приподнят амфитеатром, а подмостков нет никаких, и нет никакой линии, отделяющей сцену от зрителей. Когда занавес, серый, парусиновый, раздвинулся, мы с исполнителями в одной комнате. Шагнет он еще раз – будет рядом со мною, шагну я – буду рядом с ним. ... Искусство ли? Но ведь если это достигнуто не криком, не размахиванием руками, не таращеньем глаз, – этого достигли совершенно необыкновенной простотой тона, такой простотой, которая не достигалась и в Художественном театре, такой простотой, которая страшна и гораздо трудней какой угодно приподнятости. Люди говорят тихо, буднично, а под этим спокойствием “хаос шевелится”. Бог с вами, господа! Я не знаю, как велики ваши таланты; я не знаю, что у вас ваше собственное, от Бога, и что – от ваших мудрых учителей, но я знаю, что вчерашний спектакль был удивительным спектаклем, и я от всей души желаю, чтобы ваш огонь в будущем, – ведь вы все в будущем, – горел ярко, радостно, прекрасно...»

16 декабря

К.С. с А.Н.Бенуа на репетиции «Сверчка на печи».

Зима

К.С. записал течение первого урока в студии: «1) Предупредил: понимать – значит чувствовать. Давал разные задания (в том числе – “Последний день Помпеи”). Говорил о хатха-йога. Давал задания по мышечному напряжению и расслаблению мускулов. ... 18) Всех заставил испытать на сцене “круг”» (МЧ, т. 2, с. 451).

1914

20 января

К.С. и Лилина на спектакле «Гибель “Надежды”».

9 февраля

К.С. проводит заседание, посвященное перестройке помещения для Студии МХТ (Виноградская, т. 2, с. 422).

13 февраля

на спектакле «Праздник мира» присутствует А.М.Горький и М.Ф.Андреева. Из статьи в газете «Раннее утро»

(15 февраля): «Обращаясь к артистам, Горький благодарил их за минуты художественного настроения и заявил, что Студия – самый интересный из всех существующих театров. Поразила Горького также и аудитория Студии. По словам писателя, вообще редко приходится наблюдать такое общение между сценой и аудиторией. Студии Горький предсказывает громадное будущее. Его мечтой было бы – постановка студийцами пьес для широких общественных кругов и рабочих. По окончании пьесы Максим Горький беседовал долго с артистами студии».

26 февраля

К.С. смотрит в студии отрывки из «Чайки» в исполнении О.В.Баклановой (Нина Заречная) и А.А.Гейрота (Треплев) (Виноградская, т. 2, с. 424).

17 апреля

на гастролях в Петербурге студийцы играют премьеру спектакля «Калики перехожие» В.М.Волькенштейна. Постановка Р.В.Болеславского, художники М.В.Либаков и П.Г.Узунов, композитор Н.Н.Рахманов. Спектакль вызывает отклик Гуревич в газете «Речь»: «Повсюду в этой постановке – и в сдержанных, как и в сильно патетических сценах, кое в чем еще грубоватых, шероховатых, – чувствуются проблески настоящего художественного творчества, и драма молодого автора раскрывается во всем своем идейном и психологическом содержании, волнует и оставляет в душе, несмотря на трагическое заключение, – светлое поэтическое чувство».

8 мая

после спектакля «Калики перехожие» студенты Петербургского университета и слушательницы Бестужевских курсов, а также рабочие, чествуют студию и ее руководителя К.С. («Обозрение театров», 11-12 мая).

15 июля

Австро-Венгрия под давлением Германии объявила войну Сербии.

19 июля

Германия объявила войну России.

21 июля

Германия объявила войну Франции.

22 июля

Германия объявила войну Великобритании.

10 августа

В войну вступила Япония. Началась Первая мировая война.

29 августа

«Утро России» сообщает, что после летнего отдыха в студии возобновляются репетиции «Сверчка на печи» Ч.Диккенса. Репетиции идут почти каждый день утром и вечером.

28 сентября

на репетиции «Сверчка на печи» присутствуют К.С. и Н.-Д. (МЧ, т. 2, с. 454).

17 ноября

генеральная репетиция спектакля «Сверчок на печи».

24 ноября

Премьера спектакля «Сверчок на печи» Ч.Диккенса. Инсценировка и постановка Б.М.Сушкевича, художник М.В.Либаков, композитор Н.Н.Рахманов. Из воспоминаний К.С.: «Высшим художественным достижением Первой студии была инсценировка повести Диккенса "Сверчок на печи", переделанной для сцены Б.М.Сушкевичем, который участвовал и в ее постановке. "Сверчок" для Первой студии – то же, что "Чайка" для Московского Художественного театра. В эту работу Сулержицкий вложил все свое сердце. ... В этом спектакле, может быть впервые, зазвучали те глубокие сердечные нотки сверхсознательного чувства, в той мере и в том виде, в каких они мерещились мне тогда» (КС-9, т. 1, с. 436).

17 декабря

К.С. – Алексеевой: «Завтра у нас премьера "Калик" – в студии. Вчера в студии была Ермолова и очень хвалила» (КС-9, т. 8, с. 395).

18 декабря

Московская премьера спектакля «Калики перехожие» В.М.Волькенштейна.

1915

С 12 января

репетиции «Потопа» Г.Бергера идут почти каждый день утром и вечером.

19 января

Из режиссерских заметок к «Потопу»: «Все – друг другу волки. Ни капли сострадания. Ни капли внимания. У всех свои гешефты. Рвут друг у друга. Разрознены. Потонули в деле» (Вахтангов, с. 135).

В начале апреля распоряжением Н.-Д. была создана Комиссия для проверки деятельности Студии МХТ в составе: В.В.Лужского, Л.А.Сулержицкого, И.М.Москвина, Н.О.Массалитинова и Н.С.Бутовой. У К.С. появились разногласия с комиссией. Лужский записал: «У К.С. явилась мысль о расширении деятельности Студии»,

о превращении ее «в самостоятельный театр с особой труппой». Лужский фиксирует различные мнения по поводу дальнейшей работы студии: «1. Полное прекращение [деятельности] Студии, которая после трехлетнего существования никакой пользы не принесла, вредно отозвалась на деятельности Театра, принесла непоправимые убытки.
2. Полное отделение Студии от МХТ.
3. Расширение Студии. План К.С.
4. Оставление Студии на прежних началах» (цит. по: Виноградская, т. 2, с. 474).

20 апреля

К.С. дарит Вахтангову свой портрет с надписью: «Дорогому и сердечно любимому Евгению Богратионовичу Вахтангову.
Вы первый плод нашего обновленного искусства. Я люблю Вас за таланты преподавателя, режиссера и артиста, за стремление к настоящему в искусстве; за умение дисциплинировать себя и других, бороться и побеждать недостатки. Я благодарен Вам за большой и терпеливый труд, за убежденность, скромность, настойчивость и чистоту в проведении наших общих принципов в искусстве. Верю и знаю, что избранный Вами путь приведет Вас к большой и заслуженной победе. Любящий и благодарный К. Станиславский» (цит. по: Вахтангов, с. 139).

4 мая

спектаклем «Сверчок на печи» в Петербурге открываются гастроли студии. На спектакле присутствуют К.С. и Сулержицкий.

7 мая

в петербургской газете «Биржевые ведомости» опубликовано интервью «За кулисами студии»: «Мы, – сказал нам талантливый актер М.А.Чехов, – представляем собою собрание верующих в религию Станиславского, и это не слепая вера, так как среди нас вы не найдете ни одного фанатика, а вера, определенная строгими принципами взаимности и согласия».

18 мая

«Обозрение театров» сообщает, что ввиду большого успеха спектаклей Студии МХТ ее гастроли в Петрограде продлеваются до 2 июня.

Лето

многие студийцы проводят под Евпаторией в Крыму, на участке, купленном К.С. для студийной колонии.

3 июля

К.С. пишет Лилиной из Крыма: «Все это время были очень заняты. Во-первых, с колонией. Надо было развязать руки Сулеру и решить его участок, чтоб он мог начать строиться. Для этого приходилось собираться всем присутствующим пайщикам ... в самой Евпатории; в другой день – поехал туда, и там размеряли и планировали на месте. ... Все делают сами, то есть и уборка и стройка. Сложили из камней стены, сами покрыли бетоном, в окнах вместо рам – полотно; и там, в таких шалашах, живут. Премило устроились, уютно. Болеславский с Ефремовой – в одной комнате, Тезавровский с художником Либаковым – в другой комнате, Сулер с семьей, Соловьева и Бирман живут рядом на очень приличной даче» (КС-9, т. 8, с. 409).

31 августа

газета «Театр» сообщает о большом патриотическом деле Художественного театра и его студии, которые готовятся к устройству спектаклей и концертов в пользу беженцев и проектируют дешевые спектакли для народа.

11 декабря

«Утро России» информирует: «Сегодня в Студии Художественного театра в 1 час дня состоится закрытая генеральная репетиция первой новой постановки в текущем сезоне – пьесы Геннинга Бергера "Потоп". Первое представление пьесы назначено на 14-е декабря».

13 декабря

Из дневника Вахтангова: «Завтра первое представление "Потопа". Пьеса, которой страдал, которую любил, которой горел, которую чувствовал и главное – знал, как подать ее публике. Пришли другие люди: Сулержицкий и Станиславский, пришли, грубо влезли в пьесу, нечутко затоптали мое, хозяйничали, не справляясь у меня, кроили и рубили топором. И равнодушен я к "Потопу". Чужой он мне и холодный» (Вахтангов, с. 141-142).

14 декабря

Премьера спектакля «Потоп» Г.Бергера. Постановка Е.Б.Вахтангова, художники М.В.Либаков и П.Г.Узунов. Из заметки в газете «Театр»: «И сразу бросалось в глаза, что «хозяином» этого вечера является К.С.Станиславский. Его характерная, высокая фигура с "серебряной" головой резко выделялась среди тесной толпы, переполнившей небольшие комнаты студии. Встречал всех как добрый, приветливый хозяин. Не успевал пожимать про-

тягивающихся к нему рук. То хлопотливо убегал за кулисы, то появлялся опять».

Декабрь

Первые открытые творческие и организационные разногласия среди студийцев. Из записи А.Д.Попова в журнале Студии МХТ:«К.С. не предполагает, что в Студии «неудобно» восторгаться Пушкиным или идти на сцену и решать задачи по системе. В Студии каждый чувствует себя, как в малознакомом обществе, где неудобно быть экспансивным. ... После каждой беседы К.С. спрашивает: “Ну, может быть, кто что скажет?.. А вы как думаете?..” и т.д., и все молчат, потупившись, и каждый в душе стыдится и не может сказать: “К.С., да я не могу, я не способен на такую наивность, смешно мне многое из того, что вы говорите, а если я и поборю в себе этот ложный стыд, так другие меня засмеют”» (И вновь... с. 185-186).
Из воспоминаний А.Д.Попова: «По моему глубокому убеждению, зенитом творческого взлета и славы студии были спектакли «Гибель “Надежды”», “Сверчок на печи” и “Потоп”. После этих спектаклей студия стала быстро отходить от того, что было ее существом, от собственно студии, то есть от творческой лаборатории, развивающей и углубляющей идеи Станиславского. ... Довольно быстро, в течение каких-нибудь двух-трех лет головокружительной славы, в студии зародился микроб иронического отношения к системе и к этическим основам учения Станиславского» (Попов, с. 126).

1916

5 января

К.С. – Бенуа: «В студии прошел “Потоп”. Играют недурно, и очень хорошо играет Чехов. Пьеса – неважная. Скоро пойдут в студии два спектакля Чехова: все его водевили и, кроме того, миниатюры: “Ведьма”, “Налим”, “Полинька”, “Переполох”, “Жена”, “Мертвое тело” и пр. Сейчас вернулся с большого концерта в студии – для солдат. Играли наши водевиль “Пишо и Мишо” и “Неиз-

лечимый" Успенского, потом девицы плясали, пели и пр.» (КС-9, т. 8, с. 425).

Январь – февраль

К.С. «следит за работой студии над Чеховским спектаклем: инсценировками рассказов "Ведьма", "Полинька", пьесами "Предложение" и "Юбилей". Проводит отдельные репетиции спектакля» (Виноградская, т. 2, с. 503).

Февраль

К.С. «просматривает учебные работы студийцев. После просмотра делает замечания по показанным ему этюдам» (там же).

12 марта

К.С. просматривает учебные работы студийцев (там же, с. 506).

22 марта

Премьера спектакля «Вечер А.П.Чехова» («Предложение», «Лекция о вреде табака», «Ведьма», «Юбилей»). Режиссеры В.Л.Мчеделов и В.В.Готовцев, художник А.В.Андреев.

14 апреля

Из дневника Вахтангова: «У нас в театре, в Студии и среди моих учеников чувствуется потребность в возвышенном, чувствуется неудовлетворение "бытовым" спектаклем, хотя бы и направленным к добру. Быть может, это первый шаг к "романтизму", к повороту. И мне тоже что-то чудится. Какой-то праздник чувств, отраженных на душевной области возвышенного (какого?), а не на добрых, так сказать, христианских чувствах. Надо подняться над землею хоть на пол-аршина» (Вахтангов, с. 149).

До 15 мая

К.С. – Сулержицкому: «Студия сорганизовалась. Молодцы. Только художественная сторона, то есть просмотр исполнения спектаклей – без всякого надзора, так как некому следить. Актеры нормировали свои жалованья, и если театр не прибавит им, они будут брать из дивиденда, а когда дойдут до пределов нормировки, весь дивиденд студии поступит в общую кассу театра. Я настаиваю на известном отчислении (процентном) для того, чтобы поощрять работу студийцев. ... Театр, как и следовало ожидать, обратил внимание на кассу студии. Об этом заговорили» (КС-9, т. 8, с. 432-433).

31 мая

закрывается сезон в театре и студии. В студии играли «Потоп» Бергера.

Студия посылает телеграмму К.С.: «На последнем общем собрании постановлено приветствовать Вас, кла-

няться Вам, горячо благодарить Вас за все прекрасное, что Вы дали Студии. Председатель собрания Вахтангов» (цит. по: Виноградская, т. 2, с. 515-516).

11 августа

К.С. – Н.-Д. о будущем театра: «Единственный возможный выход (повторяюсь) в следующем. Я сижу в Каретном, и у меня есть своя студия (общая или с самостоятельной труппой). Ко мне приходят из театра и говорят: "Поставьте то-то, сыграйте то-то или помогите в том-то". – "Хорошо... Вот мои условия (не материальные, конечно). ... Сладилась у меня хорошая пьеса в моей студии – отлично! Я со всей труппой иду в театр играть ее на 10 сезонов. ... Все ясно, все знают, что я отвечаю за студию, а Вы – за театр, и нет ложного положения"» (КС-9, т. 8, с. 446).

16 сентября

открытие сезона в студии. Идет в 150-й раз «Сверчок на печи». После спектакля на чествовании юбиляров присутствует К.С.

21 сентября

К.С. – Алексеевой: «Сулер приехал совсем больной. Он стосковался обо всех, и вокруг его дачи стали пошаливать. ... Но, бедный, бедный, – он очень, очень плох» (КС-9, т. 8, с. 456).

Конец сентября

К.С. – Н.-Д.: «В числе моих условий этого года была студия с необходимым штатом ее. В числе необходимых лиц был Вахтангов. Он хотел в начале года – 100 р. Но я заявил ему, что прежде он должен показать себя в студии. Его жалованье осталось 75 р. В этом году он прекрасно работал. Отдался студии, и для этого ему пришлось отказаться от постороннего, довольно значительного заработка. Необходимо ему прибавить. Его труд большой, хотя и незаметный. Польза, приносимая им незаметно театру, также большая не только в педагогическом, но и в этическом смысле. Ходатайствую о прибавке за два года до 1500 р. в год» (КС-9, т. 8, с. 457).

11 октября

на спектакле «Потоп» присутствует К.С.

28 октября

Вахтангов читает в студии лекцию на тему «Чего хочет Станиславский от нового актера» (Виноградская, т. 2, с. 525).

24 ноября премьера спектакля «Зеленое кольцо» З.Гиппиус во Второй студии МХТ. С этого момента Студия МХТ начинает называться Первой студией МХТ.

14 декабря

75-й спектакль «Потопа».

17 декабря

Скончался Леопольд Антонович Сулержицкий.

18 декабря

Панихида в студии.

19 декабря

Похороны Л.А.Сулержицкого на Ново-Девичьем клад бище.

1917

5 января

К.С. – Бенуа: «Еще в прошлом сезоне, во время генеральных репетиций «Потопа», Сулер занемог. С тех пор припадки уремии повторялись периодически через несколько месяцев, и не было возможности уговорить его уехать из Москвы. ... Сулер был упрям и твердил, что через неделю после приезда в Евпаторию он будет совершенно здоров и посмеется над докторами. Однако его ожидания не оправдались. ... В сентябре Сулер стосковался по Москве, по театру и бежал из Евпатории под предлогом показаться докторам. Он явился в театр, потом в студию и через два дня уже вызвал припадок; наконец уговорили его сидеть дома, но он вызывал к себе из студии разных лиц и мечтал о постановке одной пьесы, хотя уже не мог ясно выражать своих мыслей: язык путал слова. Доктора потребовали строгого и систематического больничного лечения. Бедного Сулера перевезли в Солдатенковскую больницу. ... Мы устроили дежурство, и его навещали и развлекали актеры и студийцы. ... Через несколько дней я поехал в больницу, чтобы его навестить; подошел к его комнате, а там – возня, суетня, пустили кровь, вся кровать и стена – в крови. Оказывается, что у него был жесточайший припадок. Это был – роковой и последний. После этого припадка, собственно говоря, Сулера уже не было. ... Скончался он тихо. Сердце перестало биться, но он дышал еще около двух часов. Ночью, в 12 часов, его перевезли в студию и поставили в фойе. Эти два дня, которые он стоял там, были трогательны. Все точно сразу поняли – кто был Сулер и кого лишилась студия (и театр). Студийцы на руках несли его

по всей Москве в польскую церковь. Там был целый концерт, так как певцы из Большого театра захотели принять участие в похоронах и пели целый ряд концертных церковных номеров» (КС-9, т. 8, с. 460-461).

7 января

К.С. смотрит в студии «Сверчка на печи».

26 января

в студии собрание памяти Л.А.Сулержицкого.
Из воспоминаний В.В.Шверубовича: «Собрание это было необыкновенным, переворачивающим все нутро. Почти никто из выступавших не плакал – это как будто запретил Константин Сергеевич, запретил не словами, а тем, как он сам не позволил себе плакать. Он вышел перед аудиторией (сцены в Первой студии не было) и с минуту, а может быть и дольше, стоял к ней спиной – не хотел показать заплаканное лицо. Потом повернулся, обернулся на зал, но смотря поверх всех лиц, стараясь успокоиться и взять себя в руки. Он очень долго молчал, и это молчание, это его лицо, на котором выражалась его борьба со слезами, было красноречивее, сильнее всего, что он говорил» (Шверубович, с. 117).

23-27 февраля

в России произошла буржуазно-демократическая революция.

14 марта

200-е представление «Сверчка на печи». «По окончании его – вечеринка. В гости к студийцам пришли И.М.Москвин, Н.О.Массалитинов, В.В.Лужский» (МЧ, т. 2, с. 460).

24 апреля

«Начало деятельности народного театра: Первая студия МХТ показывает в помещении барака “Земпалатки” на Девичьем поле сцену из “Неизлечимого” Г.Успенского, “Предложение” Чехова и “Ночное” Стаховича» (Вино- градская, т. 2, с. 545).

Май

К.С. работает в студии над пьесой Шекспира «12-я ночь». Из воспоминаний С.В.Гиацинтовой: «Сначала мы работали самостоятельно. Мы строили спектакль в лирических тонах, но, видно, Шекспир был нам не по силам, и мы постепенно запутывались. Тогда мы показали свою работу Константину Сергеевичу. Он налетел, как буря, и не оставил от нашей работы, что называется, камня на камне. Он все перестроил по-своему» (цит. по: Вино- градская, т. 2, с. 548).

Из воспоминаний К.С.: «...для “Двенадцатой ночи” Шекспира, в которой много картин, я придумал особого рода занавес, повешенный не в ширину, а в глубину сцены. С его помощью можно закрывать одну декорацию, которая устроена на левой половине сцены, и одновременно открывать другую декорацию, заготовленную в противоположной, правой стороне. Пока действие идет здесь, подготавливается новая декорация за занавесом на левой стороне сцены» (КС-9, т. 1, с. 440-441).

3 августа

Вахтангов – Чебану: «В Студии гонят декорации “Двенадцатой ночи”. К.С. накрутил такого, что страшно. Будет красиво и импозантно, но никчемно и дорого. ... Вся моя надежда на вас, братцы росмерсхольмцы!» (Вахтангов, с. 158).

22 октября

репетицию «12-й ночи» проводит К.С. Из дневника В.С.Смышляева: «На репетиции был Станиславский. Чудный, очаровательный старик! Как он вчера показывал! Хоть бы частичку того, что у него! Какая фантазия, смелость, талант!» (И вновь... с. 100).

25 октября

в России совершился октябрьский переворот. К власти пришли большевики во главе с В.И.Лениным.

28 октября

Из дневника В.В.Лужского: «Серо, мрачно, неприглядно. Газет опять нет... В Театре, когда был там, и, особенно, на улице, когда шел из него, слышны были большие и малые выстрелы. На Кисловке так был под выстрелами, пережидал в подъезде, где живет Нежданова. Улицы опустели, жуть. ... Студия занята большевиками» (цит. по: Виноградская, т. 2, с. 565).

С 28 октября по 21 ноября

в МХТ «спектаклей не было вследствие политических событий» (Понедельники, с. 247).

10 ноября

Протокол заседания Правления МХТ фиксирует постановление: «К репетициям решено приступить немедленно» (там же, с. 153).

Ноябрь – декабрь

К.С. выпускает в студии постановку «12-й ночи» Шекспира. Из письма Г.М.Хмары: «Такими светлыми и радостными днями являются для меня недели, дорогой Константин Сергеевич, когда Вы приходите к нам в Студию и заливаете нас Вашей гениальностью. Тиной и плесенью покрылась вся жизнь нашей Студии, обмелела

жизнь наша. Говорю это без злобы и без осуждения, так как я хорошо знаю, что никто в этом не виноват. Вы как- то, на панихиде покойного Леопольда Антоновича, сказали, что теперь нужны герои, что современная жизнь погубит людей мелких и слабых, а сильные будут бороться до конца. Героев вообще мало, а у нас в Студии их вовсе нет, и поэтому мы стали гибнуть, но Вы являетесь к нам, дарите нам Ваше знание, Вашу безграничную любовь к искусству, и, глядя на Вас, мне хочется стать героем, мне хочется снова напрячь всю мою волю, духовную энергию и вырваться из этой плесени, куда меня засосала моя жизнь последних лет. ... Спектакли идут плохо. Все играют их буквально из последних сил. Измученные, надорванные, полуголодные люди бродят по сцене с нагримированными лицами, повторяют в трехсотый раз слова автора, которого прежде любили, а теперь забыли его и даже ненавидят и его и пьесу» (цит. по: Виноградская, т. 2, с. 569-570).

12 декабря

К.С. беседует с И.Н.Берсеневым по финансово-хозяйственным делам Первой студии (там же, с. 573).

23 декабря

генеральная репетиция «12-й ночи» Шекспира. На репетиции присутствует К.С.

25 декабря

Премьера спектакля «12-я ночь» В.Шекспира. Режиссер Б.М.Сушкевич, художник А.В.Андреев, композитор Н.Н.Рахманов.

Из воспоминаний С.Г.Бирман: «Над “Двенадцатой ночью” Станиславский работал как поэт жизни и театра. В союзе с Шекспиром он зажег всех, и спектакль прозвучал славословием бытия. Всем своим внутренним смыслом “Двенадцатая ночь” была направлена против уныния, пессимизма, упадничества. Между сценой и зрителями возникал веселый, как радуга, мост взаимопонимания, взаимодействия» (Бирман, с. 134).

Из воспоминаний С.В.Гиацинтовой: «Безудержное веселье, романтическая любовь, театральная праздничность оказались очень нужными для того времени – они поднимали дух зрительного зала, вызывали не улыбки, а громовые раскаты смеха. Постановка не была интимной, камерной, а вовлекала в игру весь зрительный зал. Это было новостью» (Виноградская, т. 2, с. 575).

1918

Январь

«Вл.И.Немирович-Данченко делает пометки в своей записной тетради по поводу реорганизации МХТ. По плану С. новые спектакли должны исходить из студий и постепенно обновить весь репертуар Художественного театра, “а я говорю – делайте это, но, раньше того, берегите старый репертуар”» (Виноградская, т. 3, с. 7).

Март – апрель*

К.С. ведет переговоры и проводит собрания по поводу организации новой – Артистической студии из актеров МХТ и Первой студии.

7 апреля

А.Д.Попов пишет К.С. о своем намерении уйти из Первой студии, чтобы работать в провинции: «Мне предлагают организовать при губернском земстве Студию-музей, которая должна давать «образцовые» спектакли для руководителей сельскими и уездными народными домами. Я был бы очень рад и благодарен Вам, дорогой Константин Сергеевич, если бы, уходя, я мог думать, что имею возможность вернуться в Ваш Театр и Студию» (Виноградская, т. 3, с. 12).

13 апреля

Из дневника Вахтангова: «Сегодня была первая важная генеральная репетиция “Росмерсхольма”. Смотрел Художественный театр. Заболел Леонидов, мне пришлось неожиданно заменить его в Бренделе. Кончилась моя двухлетняя работа. Сколько прожито... Дальше, дальше!» (Вахтангов, с. 180).

«Когда я пошел на “Росмерсхольма” у Вахтангова, я был поражен: все, чего я добивался, было налицо: слова роли Ребекки, Росмера, Кроля стали своими. Это был один из огромнейших результатов работы, характеризующей режиссера Вахтангова... Произведение, правда, оказалось, может быть, на 200 человек, а не на 1200, но пьеса слушалась как нечто несомненно большое, определяющее мир и события в большом масштабе» (Из речи Н.-Д. на вечере памяти Вахтангова. – Вахтангов, с. 184).

26 апреля

Премьера спектакля «Росмерсхольм» Г.Ибсена. Режиссер Е.Б.Вахтангов, художник М.В.Либаков.

* Далее датировка идет по новому стилю

Записка Вахтангова из лечебницы Игнатьевой: «Росмерсхольмцы! Сердце мое с вами. Волнуюсь за вас и знаю, что вы победите. Целую, кланяюсь и люблю. Вот и кончилось все с “Росмерсхольмом”. Как долго мы шли... Пусть будет радость, радость» (Вахтангов, с. 183).

22 мая

«на общем собрании Товарищества МХТ С.Л.Бертенсон зачитывает доклад, написанный К.С., о реорганизации Художественного театра и его студий в “Пантеон русского искусства”, призванный спасти театр от упадка и поднять его на новую, невиданную ранее, высоту» (Виноградская, т. 3, с. 16).

Июнь

Из дневника Вахтангова: «6, 7 и 8 июня все вечера до поздней ночи провел у Константина Сергеевича: читал он нам (Бирман и Чебану) свои лекции. И мы – нахалы – поправляли ему план и давали советы. Он – большой – слушал нас и верил нам» (Вахтангов, с. 160).

22 июля

Вахтангов в письме К.С. намечает распределение ролей в будущих постановках «Каина» Байрона и «Шоколадного солдатика» Шоу (там же, с. 160-162).

3 октября

Из статьи О.Л.Леонидова «На пути к романтизму» в «Театральном курьере»: «Первая студия МХТ в настоящий момент горит и волнуется объединившей всех ее артистов идеей – поставить у себя на сцене байроновскую мистерию “Каин”. Мысль об этой постановке принес в Студию артист Художественного театра Л.М.Леонидов. Он прочел “Каина” в художественном совете Студии, и чтение, и сама мистерия произвели такое сильное впечатление, что вопрос о постановке ее тотчас же был решен. Начали сравнивать различные переводы “Каина” и остановились на бунинском, как на позднейшем, наиболее сценичном и вернее других передающем дух великого произведения. Постановка его поручена Е.Б.Вахтангову. И он теперь все досуги проводит за “Каином”: намечает исполнителей, ищет форм, в какие могла бы вылиться эта постановка, соответствующих настроений в себе, как режиссере, и тех путей, по каким надо будет повести исполнителей, чтобы “Каин” дошел до публики».

22 октября

Из дневника Вахтангова: «Возобновлен “Праздник мира”.

Исполнители те же. Первый спектакль был плох и беспомощен. Стали репетировать. Через неделю сыграли во второй раз и шагнули вперед. Было хорошо... Но прежнего, чего-то трепетного и живого, – нет в спектакле. Может быть дойдет» (Вахтангов, с. 180).

27 октября

20-летний юбилей театра. Из поздравлений Станиславскому: «Студия Московского Художественного театра счастлива поздравить Вас с двадцатой годовщиной созданного Вами родного Театра. Помоги вам Господи еще и еще! От имени всех Вас любящих и Вам преданных всей душой Р.Болеславский» (цит. по: Виноградская, т. 3, с. 25).

24 декабря

Вахтангов – Совету Первой студии: «Если наше назначение – ставить хорошие пьесы, хорошо их играть, хорошо использовать всякий талант, и так без конца, неуклонно всю жизнь, если наше назначение только художественно питаться и, следовательно, художественно расти, чтобы художественно состариться, художественно умереть и художественно быть похороненными почитателями всего художественного, – то тогда мы на правильном пути: через несколько лет (дай бог, тогда уже побольше) изящный венок лилий украсит нашу могилу. ... Я думал тогда, что Студия на маленьком примере поймет, что у нее должна быть еще какая-то миссия, кроме миссии блестяще прожить свою собственную жизнь; что все, что несет печать миссии, – непременно религия; что у нас есть эта религия, ибо есть у нас тот, кто научил нас ей; что мы молимся тому богу, молиться которому учит нас К.С., может быть, единственный сейчас на земле художник театра, имеющий свое "отче наш", символ веры (к своему богу, в своем храме, построенном им во славу этого бога) и жизнью своей оправдавший свое право сказать: "Молитесь так"; что верный своему учителю ученик его Леопольд Антонович выполнил эту миссию ученика – создал наш коллектив, что миссия каждого из нас (кто может вместить), совершенствуясь и поучаясь от К.С., быть в коллективе, создавать новое и нести туда чистоту и правду того учения, которое мы исповедуем...» (Вахтангов, с. 188).

1919

13 января

По инициативе молодежи театра и его студий собрание первого «творческого понедельника» МХТ. Присутствуют К.С. и Н.-Д. Обсуждают волнующие темы современности и искусства. Побудительным толчком к публичному обсуждению наболевших вопросов явилось письмо первостудийки Е.Г.Сухачевой. Из письма: «Искусство гибнет, да, да... Это гибнет поруганная, оплеванная, утонувшая в крови человеческая душа. Сейчас люди гонят ее от себя. И никто, никто о ней не вспомнил, никто не заметил, как она ушла. И кто же, кто же, как не мы, мы, которые называем себя служителями ее, должны бить в набат и напрячь все силы, чтобы вернуть ее обратно в мир. Да, вернуть ее можем мы, но не мы – теперешние, жалкие, трусливые, забитые, а мы – новые, молодые, смелые, гордые и чистые. Или мы должны продолжать честно наше ремесло и снять с него вывеску искусства. Мы – теперешние – даже не смеем к нему прикасаться. Как можем мы говорить со сцены слова о какой-то правде, когда мы сами – сплошная ложь. ... Как же мы смеем, задушив в себе не только большие, великие душевные чувства, а самые маленькие, ничтожные, учить, показывать, звать к ним. Мы говорим слова любви и с холодным сердцем проходим мимо мук, ужаса, крови. Мы кричим: ах, оставьте, это нас не касается» (Понедельники, с. 376-377). Из выступления Н.-Д.: «Если душа живет какой-то мечтой, большими взволнованными чувствами, ее свет не может потухнуть на сцене, он будет тихо светиться над пьесой, невидимо ее освещать и проникнет и в зрительный зал. А мы, научившись естественно и просто жить на сцене, научившись переходить “порог сцены”, не попадая в ложную приподнятость, однако стали переносить за этот порог и свои мелкие заботы, мы перестали быть чуждыми в момент творчества отрешенности от разговоров о кухне, политике, от своих мелких закулисных интересов. И б.м., не наши пьесы перестали быть яркими, а наши души» (там же, с. 372-373).

5 февраля

Премьера спектакля «Дочь Иорио» Г.Д'Аннунцио. Режиссер Н.Н.Бромлей, художник П.Г.Узунов, композитор Н.Н.Рахманов.

Февраль, вторая половина

К.С. почти ежедневно по утрам репетирует в студии пьесу Ю.Словацкого «Балладина».

Из воспоминаний Гиацинтовой: «Шла репетиция "Балладины" классика польской литературы Юлия Словацкого. Мария Алексеевна Успенская и я играли эльфов. Внезапно Константин Сергеевич потребовал, чтобы мы... летели и встречались в воздухе. Передать нашу обескураженность, недоумение, испуг я не в состоянии и сегодня. Но он так увлеченно рассказывал нам, что для сказочных обитателей леса полет – естественное физическое состояние, что, наконец, мы прониклись ощущением легкости, надземности изображаемых существ» (цит. по: Виноградская, т. 3, с. 42).

17 февраля

Шестой творческий понедельник МХТ. К.С. «видит театр-Пантеон окруженным целой сетью студий. Каждая студия выявляет и развивает свое направление и свои лучшие искания и достижения несет в общую сокровищницу театра-Пантеона. ... Когда в студиях актеры научатся творить, им должна быть дана полная свобода выявления. И тут нужны чуткие режиссеры, которые не смотрели бы на актера как на вешалку для своих идей или как на воск в своих руках, а бережно, осторожно духовно руководили хрупким аппаратом актера» (Понедельники, с. 428).

22 февраля

Запись Вахтангова на протоколе спектакля «Гибель "Надежды"»: «Я внимательно прочел все протоколы. У нас происходит то, чего никогда не было. Не было же этого потому, что строили Студию и заводили в ней порядок все *вместе*. Теперь же удержать Студию на прежней высоте пытается маленькая группа лиц, до конца любящих Студию и до конца отдающих себя ей. Эта группа действует на отставших через постановления Совета, объявляя эти постановления или – путем личных выступлений в моменты, когда проявлено нарушение дисциплины. То, что происходит у нас, происходит не только у нас. ... Надо победить *общую* причину, а она в несознании

ответственности перед идеей Студии и, в частности, в умирающей художественной совести работников Студии, которые нарушают порядок. Надо, чтобы группа любящих, группа Центра, собирала всех работающих в Студии (начиная с актеров, кончая рабочими), и здесь, на этих дорогих и важных для Студии собраниях, вместе со всеми пробуждала в отставших то, что умирает. Так поступил бы и так поступал Леопольд Антонович» (СПбГМТиМ, ГИК № 12588/24).

Февраль – март

В журнале «Горн» во 2/3 и 4 номерах появляются две статьи М.А.Чехова: «О системе Станиславского» и «Работа актера над собой». Чехов излагает в них свое понимание системы актерского творчества, разработанной Станиславским (см. МЧ, т. 2, с. 31-59).

14 марта

решено разделить труппу МХТ на три группы, представляющие собой самостоятельные товарищества. Первая студия снимается с бюджета театра.

14 и 15 марта

К.С. репетирует «Балладину».

20 марта

Н.-Д. – К.С.: «Для урегулирования работ театра организуются три самостоятельные группы на федеративных началах – самостоятельных и по составу, и по распределению работ, и по финансовой структуре. Все группы будут находиться в непрерывной духовной связи и известную часть своих спектаклей давать под общей фирмой МХТ. Для организации этих спектаклей и установления связи все группы изберут одну общую администрацию. Большинство старших членов труппы входят в первую группу. Вторая составляется вокруг Первой студии. Третья находится на пути к выяснению» (Д-4, т. 2, с. 599).

25 марта

Вахтангов – Сушкевичу:
«Прочтите сердцем, что я пишу Вам, и поймите меня хорошо. За несколько дней перед смертью Леопольда Антоновича я был у него. Вот Вам дословный диалог. Бондырев присутствовал при этом.
Леопольд Антонович много, длинно и сбивчиво говорил о «Колоколах». Мне передалась его мучительная тоска. Мне показалось, что он знает, что он умрет и что

“Колокола” могут не осуществиться. Я же ясно видел, что он умирает. Тогда я наклоняюсь к нему и говорю ему, уходящему от нас:
– Не волнуйтесь, Леопольд Антонович, “Колокола” я поставлю.
Он долго, пристально смотрел. Понял, что я вижу его скорую смерть и беспомощно, растерянно, больным, тонким голосом сказал:
– Нет, почему же. Я хочу ставить.
Я понял, что он не хочет помириться со своей безнадежностью и заторопил, чтоб не тревожить его.
– Да, конечно, то есть Вам буду помогать.
– Да, непременно. Очень хорошо.
– Я с Борисом Михайловичем сделаю всю подготовительную работу, и Вам будет легко.
– Да, непременно. Очень хорошо.
Ну, вот, Борис Михайлович, я и хочу, чтобы “Колокола” мы ставили вместе. ...
Второе – я хочу играть Тротти. За все годы моей работы в Студии, надеюсь, Вы в первый раз слышите от меня такое, вслух выраженное желание. Я не хочу и не могу тягаться с Мишей Чеховым. Если ему тоже хочется, то я, разумеется, из-за выгоды для Студии, не стану и разговаривать: пусть играет он. Но если намечается другой исполнитель, то я вопию: со “Сверчка” я не имею ролей и я наконец хочу репетировать так, чтоб со мной занимались» (Вахтангов, с. 194-195).

До 22 апреля

К.С. отказывается дать разрешение на выпуск неготового спектакля «Балладина» и показ его во время гастролей Первой студии в Петрограде (см. Виноградская, т. 3, с. 54).

22 апреля

Р.В.Болеславский – К.С.: «Я недаром сказал Вам, когда просил Вас прийти на последнюю репетицию “Балла- дины”: Константин Сергеевич, придите, многое зависит от этой репетиции. Вы губите нас всех, меня и Студию, придите – положение такое, что для душ, для сердец наших, больных и изможденных, нужно скинуть эту пьесу – все равно, как она есть, потом мы докончим ее, сделаем лучше, но сейчас придите, не будьте жестоки с

нами, нам как лекарство нужна была эта пьеса, ее сдача означала для нас простор и выход на дорогу новой жизни. ... Дело в том, что мы – Вахтангов, Сушкевич и я – начинаем терять обаяние и авторитетность как ведущая группа и как режиссеры в Студии. Раз нет капитана, нет парохода. Раз мы, единственные, кто вел и мог вести Студию "к высоким целям", теряем эту возможность – Студия перестает быть цельной и стойкой» (Понедельники, с. 588-590).

3 мая

начинаются гастроли студии в Петрограде. Репертуар: «Потоп», «Праздник мира», «Гибель "Надежды"», «Сверчок на печи», «12-я ночь».

1 июня

часть труппы МХТ, образовав товарищество, отправилась в поездку в Харьков и далее по югу России (возглавляли эту группу Качалов и Книппер). События гражданской войны почти на три года оторвали так называемую Качаловскую группу от родины и во многом повлияли на дальнейшую жизнь как метрополии, так и Первой студии.

21 июня

заканчиваются гастроли Первой студии в Петрограде.

3 августа

Попов – Вахтангову: «Я, приезжая в Москву, был как-то удручен общей картиной студийной [нрзб] жизни. Общаясь кой с кем из студийцев за эту зиму, я понял, что в Студии у Вас непокойно, идет борьба за диктатуру и прочие прелести, мое мнение такое, что Студию могут спасти только *большие потрясения*, тяжелая болезнь, которую, если она переживет до конца, то выйдет обновленной и сильной для дальнейшей работы, если же она будет только подчиняться и заштопывать дыры свои, то идейно умрет. ... Организуйте вокруг себя здоровую, идейную, трепетную часть студийцев, и это будет Студия К.С., а все остальное, какими бы вывесками оно ни прикрывалось, через два года будет заурядным интимным театриком, и если даже Вы пойдете в этот "театрик" один, то Вы будете только режиссером этого "театрика", а Студии К.С. не будет – она умрет» (цит. по: Виноградская, т. 3, с. 60).

5 августа

С.И.Хачатуров – Б.М.Сушкевичу: «Если Вам дорога студия и дорого ее существование и дальнейшее развитие –

бросьте все дела хотя бы на три дня и неситесь немедленно в Москву. Вас необходимо, как представителю студии, повидаться с К.С. и Вл.Ив. Театр сейчас в критическом положении из-за отрезанности харьков. группы. К.С. рвет и мечет, ругает студию напропалую, с каждым из нас холоден и неприветлив. Надо все это выяснить, чтоб между нами не было неясностей. ... Поймите одно: в таком положении Театра мы не можем играть в Петербурге, мы должны быть здесь. С нашей стороны было бы преступлением бросить Театр в наикритический момент его существования. Я это говорю от имени группы студийцев, находящихся в Москве, которые общались и виделись с К.С. и Вл. Ив. Они обижены на нас ужасно. Конст. Серг. совершенно отвернулся от студии. Он нас сейчас ненавидит, и ему тяжело встречаться с каждым из нас. Неоспоримо одно – они хотят, чтоб мы были здесь, они уверены, что мы поможем театру, но обращаться сами к нам не хотят и ждут, чтоб инициатива исходила от нас. Вот поэтому Вы должны быть здесь, должны повидаться с К.С., спокойно и серьезно поговорить с ним (Вы и только Вы это умеете), выяснить все подробности, и только после этого мы предпримем какие-то шаги. Тем более наш театр и студии по декрету Луначарского попадают в категорию автономных. Мы имеем право субсидии у государства, но и имеем право в конце года располагать всеми чистыми суммами» (СТ-1, с. 164).

6 сентября – 14 октября

Гастрольная поездка Первой студии в Петроград. В репертуаре: «Сверчок на печи», «Потоп», «12-я ночь».

3 октября

Вахтангов – К.С.: «Я верю, что мы приедем к Вам бодрые и подружившиеся, что Вы увидите Студию, готовую помогать и Вам и Театру, всем, чем она может помочь, что никаких сепаратистских намерений у Студии как у учреждения нет, что она не мыслит своей работы без Вас, что все члены спаяны одним желанием и что в ней жив Леопольд Антонович» (Вахтангов, с. 197).

28 октября

Первая студия открывает свой сезон спектаклем «Сверчок на печи» Ч.Диккенса.

4 ноября

К.С. начинает систематические репетиции «Балладины», прерванные весной.

Из воспоминаний Гиацинтовой: «Станиславский занимался так интересно и блистательно, с такой необузданной фантазией и смелостью, что эти репетиции даже стали называться у нас “университетом”» (цит. по: Виноградская, т. 3, с. 85).

7 ноября

Общее собрание труппы МХТ. «Собрание принимает решение предложить Первой студии временно объединиться с первой группой, что облегчило бы дальнейшее существование театра, лишенного значительной части актеров, уехавших на гастроли и отрезанных от Советской России белогвардейскими частями» (там же).

30 ноября

на сцене МХТ впервые идет спектакль студии – «12-я ночь».

Декабрь

К.С. часто репетирует в студии «Балладину».

1920

14 января

Р.В.Болеславский, режиссер спектакля «Балладина», уезжает из России за границу. Постановку завершает К.С.

2 марта

Премьера спектакля «Балладина» Ю.Словацкого. Режиссер и художник Р.В.Болеславский, музыка Н.Н.Рахманова.

1 сентября

сезон в Художественном театре открывается спектаклем Первой студии «Балладина» Ю.Словацкого.

20 сентября

К.С. проводит занятие в Первой студии, посвященное работе над интермедиями Сервантеса (Виноградская, т. 3, с. 122).
Из воспоминаний Ф.Н.Михальского: «В сезоне 1920/21 года К.С.Станиславский начал работать с составом Первой студии над интермедиями Сервантеса “Два болтуна” и “Саламанкская пещера”. В качестве художника была приглашена художница Экстер, крайне левого направления, господствовавшего в то время в театрах. Константин Сергеевич мечтал превратить театр в уголок Испании, одеть весь персонал в испанские костюмы, в антрактах в фойе и коридорах разыгрывать уличные сценки с пением под гитары. На сцене выгораживались

декорации Экстер – громадные кубы, перекидные лестницы и провалы. Помнится, все это было закрашено широкими цветными мазками. И я, как администратор, уже мечтал встречать публику в эффектном испанском костюме» (цит. по: Виноградская, т. 3, с. 125).

Ноябрь – декабрь

К.С. в студии работает над интермедиями Сервантеса. Помощниками в этой работе у К.С. Вахтангов и Сушкевич.

5 декабря

«Режиссер вечера Сервантеса – К.С. Мы ему помогаем. К.С. не мешает нам проявлять себя» (Вахтангов, с. 331). В 1920 г. из первостудийцев за границу уехали Р.В.Болеславский, Н.Ф.Колин, Г.М.Хмара.

1921

9 февраля

К.С. смотрит «Дочь Иорио» в студии (Виноградская, т. 3, с. 141).

19, 21, 25, 26 марта

генеральные репетиции спектакля «Эрик XIV» А.Стриндберга.

29 марта

Премьера спектакля «Эрик XIV» А.Стриндберга. Постановка Е.Б.Вахтангова и Б.М.Сушкевича, художник И.И.Нивинский, композитор Н.Н.Рахманов.

7 апреля

в студии празднуется 10-летие творческой деятельности Е.Б.Вахтангова. Утром – собрание в Первой студии. Вечером капустник в честь Вахтангова. На обоих мероприятиях присутствует К.С.

10-23 июня

Гастрольная поездка Первой студии в Петроград. Репертуар: «Потоп», «Сверчок на печи», «Эрик XIV».

15 июня

в «Жизни искусства» публикуется информация о Первой студии: «План работы на будущий сезон уже выработан и утвержден. Вахтангов ставит "Гамлета", где заглавную роль будет играть Хмара».

10-15 июля

Первое Всесоюзное театральное совещание Пролеткульта по вопросам театральной политики. На совещании выступает М.Чехов (МЧ, т. 2, с. 473).

17 июля

Н.-Д. – В.И.Качалову: «Планы будущего начали разбирать, конечно, с ранней весны. План К.С. – передать

дело театра 1-й студии. Я в конце концов согласился с ним и уже вступил в детальные обсуждения с правлением 1-й студии. Но наши "старики" запротестовали и заявили, что производить такую решительную операцию с Художественным театром, не посоветовавшись с так называемой "качаловской" группой – нельзя» (НД-4, т. 2, с. 618-619).

Между 2-11 августа

К.С. – Вахтангову: «Милый, дорогой, любимый Евгений Богратионович! Перед самым отъездом из Москвы узнал о Вашей болезни. Думал звонить ежедневно отсюда в клиники, но телефон испорчен и сообщения с Москвой нет. Поэтому живем здесь и волнуемся. Сейчас зашла сестра из Всехсвятского санатория и сказала, что Вам лучше. Дай Бог, чтоб это было так. Пока не поправят телефона, буду искать всяких новостей о Вас. Верьте, что мы Вас все очень любим, очень дорожим и ждем Вашего выздоровления. Да хранит Вас Господь» (КС-9, т. 9, с. 36-37).

6 и 7 сентября

заседания «стариков» МХТ по вопросу слияния со студиями.

12 октября

репетиция «Эрика XIV». На роль Эрика вводится Вахтангов. Из воспоминаний Дейкун: «Женя сам хотел после Чехова играть Эрика, и когда уже несколько раз прошел спектакль, он стал репетировать под режиссерством Миши и Б.Сушкевича. Когда же наступил прогон 1-го акта, Женя, будучи уже в костюме Эрика, сказал одну фразу, замолчал и обратился к Мише и Сушкевичу: "Нет, я не могу, ты, Миша, взял у меня все. У меня ничего не осталось для роли"». (МЧ, т. 2, с. 474).

13 и 14 октября

в студии читается и обсуждается пьеса Н.Н.Бромлей «Архангел Михаил» (там же).

18-21 октября

обсуждение пьесы « Архангел Михаил». Роль мастера Пьера поручена Чехову (там же).

26 октября

из Центрального органа студии выходят Бондырев, Рахманов, Чебан, Афонин и Хачатуров (СПбГМТиМ, ГИК № 770/1).

С 26 октября

Чехов, которому очень не нравится роль и пьеса «Архангел Михаил», перестает посещать репетиции. Роль мастера Пьера передана Вахтангову (МЧ, т. 2, с. 474).

22 ноября

Н.-Д. – Качалову, находящемуся с группой мхатовцев за границей: «Приезжайте! Пожалуйста, приезжайте! Трудно несказуемо! Мы делаем шаги по пути полного слияния со студиями. Составлена дирекция, в которую кроме меня и К.С. вошли Москвин, Лужский, Вахтангов, Сушкевич, Чехов, Юстинов и Подгорный. Уже из перечня лиц Вы можете догадаться об основных задачах. Репетируются "Плоды просвещения" с распределением ролей между всеми группами: Станиславский, Лилина, Коренева, Пыжова, Москвин, Чехов, Гейрот, Вербицкий, Зуева, Корнакова (Елина), Грибунин, Лужский и т.д. А в Студии репетируется "Смерть Тарелкина" – Чехов, Москвин, Грибунин, Шевченко и т.д. Но это слияние не спасает дела...» (НД-4, т. 2, с. 634).

28 ноября

заседание правления Первой студии по вопросу соединения студии с Художественным театром. Заседание длилось с 11 часов вечера до 5 часов утра. Много спорили, но ни к чему не пришли (МЧ, т. 2, с. 476).

30 декабря

Шедший в этот вечер спектакль «Сверчок на печи» посвящается памяти Л.А.Сулержицкого.

1922

9 января

Заседание Центрального органа студии. Состоялись довыборы членов ЦО и обсуждение его функций (СПбГМТиМ, ГИК № 770/1).

12 января

Продолжение заседания ЦО студии. Избирается художественный совет, куда единогласно выбраны Чехов и Вахтангов. Вахтангов избран председателем художественного совета и заведующим художественной частью студии (там же).

21 января

Вахтангов – К.С.: «Несколько раз мне передавали, что Вы обвиняете меня и Мишу Чехова в сепаратизме. Дорогой Константин Сергеевич, это ошибка. Пусть мои товарищи по студии скажут, как горячо я защищаю проект соединения ради пантеонных спектаклей» (Вахтангов, с. 387).

24 февраля

Вахтангов последний раз присутствует на репетиции спектакля «Принцесса Турандот» К.Гоцци. Болезнь Вахтангова вступает в последнюю стадию развития.

28 февраля

на репетиции спектакля «Архангел Михаил» Чехов заменяет Вахтангова в роли мастера Пьера (МЧ, т. 2, с. 477).

18 апреля

К.С. дарит Вахтангову свою фотографию с надписью: «Дорогому и любимому Е.Б.Вахтангову от благодарного К.Станиславского. Одному из славных, оставшемуся на своем посту спасать свое искусство и русский театр. Милому, дорогому другу, любимому ученику, талантливому сотруднику, единственному преемнику; первому, откликнувшемуся на зов, поверившему новым путям в искусстве, много поработавшему над проведением в жизнь наших принципов; мудрому педагогу, создавшему школу и воспитавшему много учеников; вдохновителю многих коллективов. Талантливому режиссеру и артисту, создателю новых принципов революционного искусства. Надежде русского искусства, будущему руководителю русского театра» (Вахтангов, с. 429).

24 мая

Вахтангов – Сушкевичу: «Сознаю важность сегодняшнего дня. Волнуюсь хорошим волнением за Студию, за пьесу, за каждого исполнителя и так мучительно хочу победы сейчас. Если это будет сегодня, то произойдет чудо, но в «завтрашней» победе я убежден. “Архангел Михаил” – это явление на театре, явление первичное. Едва ли умеют сразу разбираться в таких случаях. Что все актеры играют прекрасно – это я слышу давно, и если не сразу дойдут форма и содержание пьесы, то это естественно. Дай бог Студии, дай бог всем нам. Обнимаю. Люблю. Жму руку каждому. Это первый бой. Каков бы ни был исход – кроме победы, – он не показателен. Смелее, смелее, дорогие, близкие, родные» (Вахтангов, с. 439).

24, 30, 31 мая

генеральные репетиции спектакля «Архангел Михаил».

29 мая

скончался Евгений Богратионович Вахтангов.

31 мая

похороны Вахтангова на Новодевичьем кладбище.

6 июня

Луначарский – Чехову: «Позвольте мне поблагодарить Вас за Вашу исключительную игру в мэтре Пьере. Сама по себе пьеса “Архангел Михаил” – трудная. Она, с од-

ной стороны, выше публики и уже поэтому плохо понимается, а с другой стороны, будучи глубоко идейной по замыслу, идейно не освещена достаточно и поэтому на многих производит впечатление ребуса. Я думаю даже, что часть публики (а такой было очень много), которая так и не свела концы с концами и была в недоумении, все же была потрясена во многом прекрасным зрелищем. Лично Вы были выше всяких похвал» (СПбГМТиМ, ГИК № 9472).

7 июня

Генеральная репетиция спектакля «Архангел Михаил».

15 июня

Публичная генеральная репетиция «Архангела Михаила» Н.Н.Бромлей. Режиссеры Н.Н.Бромлей и Б.М.Сушкевич, художник В.М.Ходасевич, композитор Н.Н.Рахманов.
Из заметки Ю.В.Соболева: «Что же сказать о постановке и исполнении? И то и другое было в полном соответствии с пьесой. В том смысле, что было столь же смутным, расплывчатым, туманным и эклектичным, как и сама вещь. Режиссура в лице автора и Б.М.Сушкевича не нашла единого плана и стиля постановки, а дала "Архангела Михаила" в клочьях разных стилей – смешав «левое» и «правое», к условному подмешав натуралистическое и обнаружив наивное стремление создать новые формы, не умея пользоваться ни одним завоеванием этих форм» («Театральная Москва», № 44).

23 июня

спектаклем «Сверчок на печи» Первая студия открывает гастроли в Риге.

2 июля

закончив гастроли в Риге, Первая студия выезжает в Таллин.

5 июля

спектаклем «Сверчок на печи» Первая студия открывает гастроли в Таллине.
Запись Хачатурова в дневнике спектаклей: «Шумный успех. Выходили актеры после спектакля 13 раз» (МЧ, т. 2, с. 478).

6 июля

газета «Жизнь» писала: «Первый спектакль был не просто триумфом артистов и режиссера – он взволновал глубокой человечностью наши утомленные, помутневшие сердца, он дал нам радостные слезы восторга перед нежностью вечной человеческой души, перед трепетом

искусства... Самые яркие в этом спектакле Чехов (какой удивительный пыльный и дырявый голос), Гиацинтова, Дикий и Дурасова. Успех огромный». 8 июля перед началом спектакля «Эрик XIV» вся труппа собралась на сцене и почтила память Вахтангова.

14 июля

Запись Хачатурова в дневнике спектаклей: «Вечером в 9 часов раут в Советской миссии в честь отбывающей в Германию Студии МХАТ. Присутствуют все» (МЧ, т. 2, с. 479).

15 июля

студия переезжает в Берлин. Запись Хачатурова в дневнике спектаклей: «С 17 по 28 июля труппа бездействует, так как в Берлине в это время года "мертвый сезон"» (там же).

28 июля

студия в Висбадене играет спектакль «Сверчок на печи». Из дневника спектаклей: «Театр представляет из себя варьете. Буфет в зрительном зале, крохотная сцена, ужасно низкая; никаких приспособлений. ... Все это не помешало актерам сыграть спектакль блестяще. Успех огромный. Вызовы после спектакля без конца» (там же).

29 июля

в Висбадене играют «Потоп». Хачатуров записывает: «На сцене еще хуже. До того тесно, что 2 столика и 4 стула и телефонно-телеграфный столик стоят все время перед занавесом. Спектакль идет хорошо ... кончается при шумных овациях и вызовах» (там же).

30 июля

студия возвращается в Берлин.

2 августа

спектаклем «Сверчок на печи» в театре «Аполло» открываются гастроли студии в Берлине. Из дневника спектаклей: «Скверный театр. Бывший "Варьете". Говорят, на сцене выступали слоны. ... Первый спектакль. Парадно. Театр битком набит, и еще у кассы масса желающих попасть. ... Сегодня студия сдает экзамен на европейский театр. ... Успех большой. Вызовы без конца. ... Есть приехавшие специально на "Сверчка" из Парижа. Смотрят представители скандинавской, датской и американской прессы» (там же, с. 480).

6 августа

Из статьи Н.Петрова в газете «Накануне» (Берлин): «Студия перестала быть студией – это Большой театр, может быть, самый интересный в Москве».
А.Н.Толстой читает труппе Первой студии свою пьесу «Любовь – книга золотая».

15 августа

студия переезжает в Прагу.

16 августа

спектаклем «Сверчок на печи» на сцене Городского театра на Королевских Виноградах студия открывает гастроли в Праге. Запись Хачатурова в дневнике спектаклей: «Нам рады очень и относятся с большим уважением. Спектакль идет хорошо. Зал слушает внимательно и чутко» (МЧ, т. 2, с. 480).

21 августа

студия играет спектакль «Эрик XIV». Огромный успех имеет Чехов.

22 августа

газета «Лидовы новины» (Брно) публикует статью Карела Чапека «Чехов». Из статьи: «Его игра не поддается описанию, даже если бы я окончательно изгрыз свой карандаш, мне все равно не удалось бы выразить словами ни одного из нетерпеливых, стремительных, резких движений его аристократической руки. Или вот он топнул ногой – быстрый поворот, мгновенный взгляд сверкающих пронзительных глаз... нет, ни о чем этом не расскажешь. ... В двух словах: "телесной" и "духовной"» – и заключается тайна этого потрясающего актерского исполнения. Тело может "облекать", может "символизировать" ее, может ее "выражать". Но вот приходит Чехов и доказывает нам (просто и вместе с тем загадочно), что тело и есть душа, сама душа, отчаявшаяся, мечущая, трепещущая. ... Для Чехова не существует никакого "внутри"; все происходит обнажено, ничто не скрыто, все выражается импульсивно и резко, в каждом движении, в игре всего тела, всего этого тончайшего и трепещущего клубка нервов. И все же я никогда не встречал игры, столь целомудренно передающей внутреннюю жизнь души, столь чуждой всему внешнему» (там же, с.480-481).

23 августа

спектаклем «Сверчок на печи» заканчиваются гастроли студии в Праге. После спектакля несколько студийцев приглашены в Советскую миссию на прием.

24 августа

студия выезжает в Берлин.

25 августа

студия из Берлина отправляется через Штеттин в Таллин. 7 сентября начинаются выступления студии в Таллине.

9 сентября.

С.Г.Бирман – К.С.: «...для меня большое горе, что я не увижу Вас перед Вашим отъездом за границу... Как мне

сказать Вам слова благодарности за Ваш образ, за Вашу жизнь, за те дороги, намеки на которые мы успели от Вас принять. Если жизнь наша будет запутанной и темной, я буду думать о Вас и думаю, что, во всяком случае, отличу черное от белого» (КС, № 7292).

14 сентября

отъезд основной группы МХАТ во главе с К.С. в длительные зарубежные гастроли.

19 сентября

студия возвращается в Москву.

22 сентября

заседание ЦО студии. По предложению Чехова спектакль «Архангел Михаил» снимается с репертуара. Собрание большинством голосов (против – В.А.Подгорный) признает, что «власть должна быть организована – явочным порядком» (КС, № 13629).

23 сентября

по инициативе Чехова и Сушкевича вновь собирается ЦО студии с приглашенными А.Д.Диким и В.С.Смышляевым. Чехов просит доверить ему руководство студией. В результате долгих и шумных дебатов студия соглашается доверить Чехову руководство на один год (см. КС, № 13630/1).

24 сентября

первый приказ М.А.Чехова – директора студии: «Мною назначены: Художественный совет в составе: М.А.Чехова (председатель), Б.М.Сушкевича, В.В.Готовцева, А.И.Чебана, А.Д.Дикого, В.С.Смышляева, С.Г.Бирман, Н.Н.Бромлей, В.А.Подгорного.
Административно-хозяйственный совет в составе: председателя – Б.М.Сушкевича, членов – В.В.Готовцева, Ю.Л.Любицкого, Н.Н.Рахманова, А.И.Благонравова, А.П.Бондырева (в случае его приезда).
Комиссия по распределению окладов труппе и дивиденда в составе: М.А.Чехова (председатель), В.В.Готовцева, Б.М.Сушкевича, А.И.Чебана, С.В.Гиацинтовой, А.П.Бондырева (в случае его приезда).
Представителем Студии в Дирекции МХАТ, заведующим постановочно-монтировочной частью и текущим репертуаром – Б.М.Сушкевич.
Заведующим финансовой частью – В.В.Готовцев.
Секретарем Директора – С.И.Хачатуров» (КС, № 13631).

30 сентября

К.С. – Сушкевичу из Берлина: «Боюсь, что первое письмо не застало студию за границей, пишу вторично, чтобы

поблагодарить за личную услугу отпуском на год Бондырева. Да хранит вас всех Бог. Берегите Театр и русское искусство, иначе будет плохо!» (КС-9, т. 9, с. 57).

3 октября

спектаклем «Эрик ХГУ» открывается первый сезон студии под руководством Чехова.

11 ноября

«Известия» сообщают: «В студии приступлено к подготовительным работам по постановке трагедии Шекспира “Король Лир”. Для исполнения главной роли приглашен вступивший недавно в труппу Художественного театра И.Н.Певцов».

27 ноября

Из дневника К.И.Чуковского: «Я в Москве три недели – завтра уезжаю. Живу в 1-й студии Худож. Театра на Советской площади, где у меня отличная комната (лиловый диван, бутафорский из “Екатерины Ивановны” Леонида Андреева) и электрич. лампа в 300 свеч. Очень я втянулся в эту странную жизнь и полюбил много и многих. ... Психическая жизнь оскудела: в театрах стреляют, буффонят, увлекаются гротесками и проч. Но во всем этом есть одно превосходное качество: сила» (Чуковский, с. 218).

28 ноября

Из дневника Чуковского: «Уезжаю. ... Ну вот актеры: Алексей Денисович Дикий, умный, даровитый, себе на уме – вроде Куприна – чудесный исполнитель Джона в «Сверчке» – без высших восприятий, но прочный и приятный человек. На лице у него детски-хитрое, милое выражение, играет он четко, обдуманно, работает как черт, и режиссерствует без суеты, без криков, но авторитетно. Я сказал ему, что нельзя ставить любовную сцену в “Плейбое” в тех тонах, в каких ставит он, что это баллада и проч. – он согласился, принял все мои указания и уже две недели работает над этой сценой. Его жена Катерина Ивановна Корнакова, молоденькая монголка с опьянелым тихим лицом, за которым чувствуется отчаянная безумная кровь. Я видел, как она пляшет, отдавая пляске всю себя. Лидия Ив. Дейкун, добрая, в пенсне, жена молодого Аркадия Ив. Благонравова, матрона, угощавшая нас макаронами. Гиацинтова, Софья Владимировна, и Попова – знаю их мало, но чувствую: работящи, любящи, уютны. Высокий, ленивый и талантливый летопись

Либаков – художник, музыкант, танцор – и Ключарев, молодой человек, 24 лет, который будет играть неподсильную ему главную роль, – умница, начитанный, любит стихи, играет на бегах – и волнуется своей ролью очень. Марк Ильич Цибульский – толстый жуир. Эти люди и не подозревают, как много они сделали для меня, введя меня в свою среду как равного» (там же, с. 218-219).

29 ноября

полгода со дня смерти Вахтангова. Днем – гражданская панихида в Третьей студии МХАТ. Вечером – в помещении МХАТ спектакль памяти Вахтангова, состоящий из разных актов постановок Вахтангова.

3 декабря

500-й спектакль «Сверчка на печи».

21 декабря

«Особый Комитет заграничных артистических турне и художественных выставок при ЦК Помгола РСФСР выражает благодарность Первой студии МХАТ за сделанные ею отчисления от своих заграничных выступлений ... на борьбу с последствиями голода в РСФСР» (МЧ, т. 2, с. 482).

1923

8 января

Н.-Д. – С.Л.Бертенсону: «Вот уж не думал, что придется так много заниматься студиями. Всеми четырьмя! Веду переговоры о *будущем* с Чеховым и Сушкевичем. Подробности – впоследствии!.. Во всяком случае, эти двое за *единый театр*. ... Вы получите это письмо до 28-го? 28-го – *десятилетие 1-ой Студии*. Я организовал при совете Театрального общества комитет чествования. Театр как бы в стороне и в то же время – совсем не в стороне. Пришлите телеграмму, хорошую. Как будет чествование, еще не известно. Вероятно, в театре будет “Гибель “Надежды”, а м.б., иначе. ... Берсенев приехал и уже репетирует Эдгара в “Лире” (Лира готовит Певцов) в 1-ой Студии. Я говорил Студии о нерешительном отношении театра к Берсеневу, но это не изменило дела. Берсенев, как всегда, любезен и подвижен. Получено в

Студии письмо от Болеславского с предложением возврата...» (НД-4, т. 3, с. 10-11).

17 января

на совещании у Н.-Д. Чехов, Сушкевич, Берсенев.

Премьера спектакля «Герой» Дж.Синга. Режиссер А.Д.Дикий, художники А.А.Радаков и М.В.Либаков, композитор Н.Н.Рахманов.

«Совершенно ясно, что А.Радаков не помог режиссеру. Остроумный карикатурист перенес все приемы плоской карикатуры (плоской в смысле рисунка) на сцену. ... Толково и умно "вчитаны" роли актерам, обдуманы mise en scene. Но и дальше этого пошел спектакль. Есть превосходные исполнители – Попова и Гиацинтова, еще не совсем вошедшая в роль. Ключарев, в первом акте превращающий ирландца в лапотника с частушечьим налетом, – в последнем акте развивает *большой сценический темперамент*. Почти все эпизодические роли достаточно хороши» (Пир. – «Зрелища», № 21, с. 14).

«...Я отнюдь не собираюсь быть арбитром между режиссером Диким и актерами, но для меня было совершенно ясно, что режиссура не довела своих замыслов до воплощения. Отсюда и "смешение стилей" – правоверного мхатейного с камерно-комиссаржевщиной, и неудачный флирт с Радаковым, декорации которого весьма слабы, а "изломанная площадка" приготовительного класса. Самая пьеса Синга, в блестящем переводе Чуковского, прекрасная и остроумная книга для чтения, и никакой материал (кроме отдельных мест 3 акта) для театра. Она не только насквозь литературна и статична, она не допускает действенности» (Аббат Фанфрелюш. – «Зрелища», № 22, с. 15).

26 января

в «Известиях» заметка Уриэля [О.С.Литовский], который хвалит постановку «Героя» Синга. Автор замечает, что «постановка имела успех».

28 января

Первая студия празднует свое десятилетие. На утреннем собрании коллектива чествуют актеров, проработавших в студии со дня ее основания. Вечером – на сцене МХАТ юбилейный спектакль. По окончании спектакля – торжественное заседание, на котором Немирович-Данченко произносит речь «Наследники Художественного те-

атра». Из речи: «Театр, сумевший за десять лет жизни выделить из своей среды Чехова и Вахтангова, сделал уже так много для театра эпохи и для театров будущего, что все остальные заслуги Первой студии МХАТ выбивают из рук счета, на которых можно было бы их учесть» (МЧ, т. 2, с. 482).
Телеграмма от К.С. из Нью-Йорка: «Горячо поздравляем дорогих юбиляров. Радостно вспоминаем прежние успехи, достижения, желаем смелой творческой работы, пытливых исканий, новых завоеваний в области вечного – в искусстве. Благодарим за многочисленные услуги, отзывчивость к нуждам театра в трудное время. Мысленно всех обнимаем» (КС-9, т. 9, с. 78).

14 февраля

Из дневника Чуковского: «Поездка в Москву. ... В Москве мороз. В студию – комнат нет. Встретили растерянно, уклончиво: никому нет дела. Из уклончивых ответов я понял, что Синг провалился. Всю вину они возлагают на Радакова: мы видели, что он губит пьесу, но было уже поздно» (Чуковский, с. 236).

20 февраля

Чуковский на представлении «Героя» Синга: «...о рыжие и голубые парики, о клоунские прыжки, о визги, о хрюканье, о цирковые трюки! Тонкая, насыщенная психологией вещь стала отвратительно трескучей. ... Мне было не до смеху: я чуть не плакал... Видел 3-го дня “Потоп”. Очень разволновался. Чудесно играли Волков и Подгорный [Волков – Чарли, Подгорный – Фрэзер]. Вчера видел “Эрика XIV”. Старательно, но плохо [Эрик – А.А.Гейрот]. И что за охота у нынешнего актера – играть каждую пьесу не в том стиле, в каком она написана, а непременно навыворот. Был я вчера у актера Смышляева, он ставит “Укрощ. строптивой” Бог знает с какими вывертами. Сляй видит себя во сне: получается два Сляя, один ходит по сцене, другой сидит в зрительном зале» (там же, с. 237-238).

6 марта

Н.-Д. проводит совещание по вопросу объединения Художественного театра с Первой студией.

14 марта

общее собрание действительных членов студии. «Выслушав доклад членов Художественного совета, которыми велись переговоры с Владимиром Ивановичем по

вопросу о вхождении Студии в МХТ с будущего сезона, Собрание Действительных членов Студии постановило: принимая во внимание, что при спектаклях К[омиче- ской] О[перы] в помещении МХТ по мнению Студии органического соединения ее с МХТ быть не может, что это будет только временное вступление в стены МХТ, – Студия считает, что этот вопрос должен быть отложен до возвращения основной группы из Америки, когда он и может быть разрешен в окончательной форме. Поэтому Студия просит сохранить ее участие в спектаклях будущего сезона в помещении МХТ на прежних основаниях. Председатель общего собрания действительных членов студии МХТ *М.Чехов*. Секретарь *Вл.Подгорный*» (КС, № 13632).

После 14 марта

Н.-Д. – К.С.: «1-я студия – это серый, скучный, немного уже провинциальный, очень честный... как бы сказать?.. учительский семинарий. Это не дом радости, сверкающей, окрыляющей, волнующей, манящий. Он даже приблизительно не может напомнить волнений Художественного театра. Коллектив добросовестный, интеллигентный, варящийся в собственном соку, вне себя ничего не признающий, но и не самоцветный. А между тем она требует (см. проект 2-й), чтоб я ее ввел в театр в качестве единственного наследника нашего, полновластного. Я (во время всех переговоров) ставил вопрос: с чем вы войдете? С "Потопом"? "Сверчком"? "12-й ночью" и "Эриком" (играет Гейрот), переставшими делать сборы? ...Сливки студий? Когда я начал перебирать их, чтоб перейти к практике, к осуществлению, – то оказалось, что и сливки... вовсе уж не так густы. Кружишься все больше около 2, 3, 4 имен и ни с места дальше. Там больше всё прекрасный «второй» план. Ну, а вот именно на втором- то плане далеко не уедешь по нынешним временам. Теперь один Чехов, solo, может делать вдесятеро больше сборов, чем прекраснейший ансамбль без яркой индивидуальности. Чехов, между прочим, о чем-то замечтал, о каком-то особом, почти религиозном направлении театра и начал увлекать на это свою Студию «довериться» ему вполне. Я его поддерживаю, даже не зная, чего он хочет, потому

что от него как от талантливого человека можно все- таки больше ожидать, чем от работы более “серединных”. Но способен ли он быть «вожаком»? Это у меня под большим сомнением. И так же, кажется, думает умный и прозорливый Сушкевич» (НД-4, т. 3, с. 19-20).

9 апреля

Премьера спектакля «Укрощение строптивой» В.Шекспира. Постановка В.С.Смышляева, режиссеры А.И.Чебан и В.С.Смышляев, художник Б.А.Матрунин, музыка С.А.Кондратьева.

В.В.Готовцев – К.С.: «Спектакль принят был очень хорошо. ... Последние репетиции проводил Чехов. ... Игра сплошь по системе, и только в этом, конечно, успех. Особенно же здесь потрудились Чебан и Чехов, хотя и Смышляев – молодец» (МЧ, т. 2, с. 483).

В статье «Смышляев и Рейнгардт» М.Маркович сравнивает два спектакля «Укрощения строптивой»: «Смышляев дает веселую буффонаду. Рейнгардт – тяжелый, грубый натурализм, сдобренный большой дозой двусмысленных острот: простота нравов шекспировской эпохи, умноженная на прирожденную немецкую грубость. ... Надо, однако, признать, что при всей своей грубости, переходящей местами границы, Рейнгардт все же дал больше Шекспира, чем Смышляев в своей эклектической – нечто от “Турандот” и кое-что от “Жирофля” – буффонаде» («Зрелища», № 33, с. 6).

«Театр и музыка» (№ 21) помещает заметку без подписи, в которой хвалят спектакль за яркость.

12 апреля

первое собрание режиссеров «Гамлета» и Чехова.

18 апреля

по просьбе студии Н.-Д. принимает у себя режиссеров «Гамлета».

23 мая

Премьера спектакля «Король Лир» В.Шекспира. Режиссер Б.М.Сушкевич, художник К.Н.Истомин, композитор В.А.Оранский.

«Для того чтобы ставить “Короля Лира”, нужно *созреть не только формально*. Для этого не достаточно простого актерского умения и десятилетнего юбилея. Для того чтобы создать в наше время заново “Короля Лира”, надо *созреть внутренне*, надо суметь взглянуть на мир с той высоты, с которой его рассматривал Шекспир, надо суметь

овладеть материалом Шекспира, заключающим в себе глубочайшие проблемы человеческих отношений, надо заинтересоваться, по крайней мере, поставленными вопросами, чтобы интерпретировать эту величайшую трагедию. Ничего этого не чувствуется в постановке Студии. ... Что касается трактовки пьесы, то Студия вступила тут на странный путь: *она не дала никакой трактовки*, – нельзя же назвать трактовкой то, что было показано» (В.Чернояров. – «Зрелища», № 38, с. 6).

30 мая

в «Известиях» статья Х.Херсонского «О "Короле Лире" в 1-ой Студии и о трагическом репертуаре». Из статьи: «Попытка поставить "Короля Лира"» дала в результате смешение разных, но равно беспомощных перед требованиями трагедии приемов игры: от внутренне неоправданной декламации до наивно-комнатных скромных переживаний. То же самое и во внешнем оформлении постановки: смешение условного стиля (на манер "Эрика XIV") с натурализмом павильона (натуралистические эффекты бури в коробочке за вуалью среди сукон и построек). Нет строгой, четкой формы».

12 июня

актеры Первой студии принимают участие в вечере «Необыкновенная ночь» в Московском Художественном театре. Часть сбора должна была пойти на помощь голодающим в Поволжье, а часть на организацию летнего отдыха актеров.

Июль – август

Чехов, отдыхающий в Германии, пишет также находящемуся в Германии К.С.:

«В течение последнего года произошли в студии некоторые серьезные перемены, частью во внешней ее жизни, частью во внутренней, невидимой, душевной. И это самое важное. Меняется направление студии. Осознаны некоторые опасности, увидены некоторые тягостные перспективы. Рядом с этим намечается нечто должное, истинное. ... Не думайте, Константин Сергеевич, что уже имеются в студии *видимые результаты*: нет еще, все в периоде младенчества. Еще сильно сопротивление, непонимание, критика и пр. Но я или, вернее, мы спокойны и верим. Маленькое отступление: как я рад, что не поверил сплетням, сопровождающим Ивана Николаевича Берсенева.

Много раз уже имел возможность проследить, как и почему складываются около личности Ивана Николаевича Берсенева неверные, неприятные слухи и рассказы. Даже, пожалуй, именно достоинства его и оказываются причиной всего того, что создают вокруг Ивана Николаевича. С особенным удовольствием пишу Вам эти строки, Константин Сергеевич, так как знаю, что и Вам много неправды пришлось выслушать о И.Н.Берсеневе. Если бы я не уберегся вовремя и поверил слухам, то студия потеряла бы очень нужного ей в теперешнее, переходное, время человека» (МЧ, т. 1, с. 301-302).

С 30 августа по 23 сентября

Первая студия гастролирует в Харькове. Репертуар: «Потоп», «Гибель "Надежды"», «Сверчок на печи», «Эрик XIV», «12-я ночь», «Король Лир», «Укрощение строптивой». Приступают к работе над «Гамлетом».

3 сентября

А.Н.Толстой отвечает на предложение Первой студии сделать инсценировку прозы Лескова: «Переделка (инсценировка) "Левши", разумеется, невозможна, – это повествование, рассказ, ряд "живых картин". Возможна пьеса гротескно-бытовая, гоголевски гибкая, на тему "Левши". Об этом стоит подумать» (*Толстой А.Н.* Собр. соч., т. 10. М., 1949, с. 681-682).

27 сентября

спектаклем «Укрощение строптивой» Шекспира студия открывает сезон.

Из дневника Михальского: «Вчера у Вл. Ив. были Чехов, Берсенев, Сушкевич. Разговор о будущем, опять план соединения со студиями. Надо назвать Первую студию театром. Но как назвать? В. Ив. уже думал об этом на юбилее Первой студии. [Хотел] назвать ее "Второй Х.т.", но остановился, не зная мнения "стариков"» (СТ-1, с. 146).

2 октября

возобновляются работы по постановке «Гамлета».

17 октября

100-е представление спектакля «Эрик XIV» Стриндберга. В журнале «Театр и музыка» (№ 36) статья П.Г.Антокольского. Автор пишет о Вахтангове и М.Чехове. Из статьи: «В обоих было зерно того самого фантастического реализма, той самой лгущей правды, которая стала впоследствии театром Вахтангова».

18 ноября

Н.-Д. – О.С.Бокшанской: «Вообще же в театрах дела

плохи. В наших студиях очень недурно только в Первой. Студии нового ничего еще не дали. Если не считать приготовленную в прошлом году пьесу Толстого "Любовь – книга золотая", которую дали без декораций, в костюмах, подобранных в театре. У нас, как из-за этой пьесы, так и принципиально, идет война с Главреперткомом (Главный репертуарный комитет), который желает забрать в руки театры, как нигде никакая цензура. Эту "Золотую книгу" он не разрешает. Он не разрешает и тогда, когда находит пьесу контрреволюционной, и когда находит недостаточно советскою, и когда в пьесе есть цари ("Снегурочка") или власти ("Воевода"), и когда есть красивое прошлое или церковь ("Дворянское гнездо"), и когда ему, Главреперткому, вообще что-нибудь кажется, и когда ему удобнее проявлять свою власть...» (НД-4, т. 3, с. 43).

«...Главрепертком официально уведомил Студию, что, не находя оснований для запрещения пьесы, он признает ее нежелательной для постановок на сценах Государственных Академических театров. Приблизительно в начале октября [1923 г.] Правление Студии, встревоженное такого рода отношением Главреперткома к репертуару Студии, удивленное тем, что Главрепертком взял на себя, помимо цензурных функций, и функции художественной оценки пьес ... и полагая, что нет гарантий для проведения остального намеченного репертуара, – запросило Главрепертком о предположенной к постановке пьесе "Одержимый", переделанной из повести Диккенса, и о пьесе "Гамлет" Шекспира. Путем переговоров удалось установить, что Главрепертком отрицательно относится к 1-ой пьесе и ничего не имеет против второй, "хотя, быть может, мы бы не разрешили "Гамлета" в постановке другой труппы"...» (РГАЛИ, 1933.2.220, л. 4).

1924

3 января

Премьера спектакля «Любовь – книга золотая» А.Н.Толстого. Режиссер – С.Г.Бирман, художник – Д.Н.Кардовский.

Из воспоминаний Бирман: «Пьесу Алексея Николаевича Толстого “Любовь – книга золотая” мы стали репетировать внепланово, на свой страх, так как М.А.Чехов не соглашался на включение этой пьесы в репертуарный план. Он считал ее календарным анекдотом. Но мы все же, влюбившись в пьесу, рискнули взяться за нее. Это была моя первая самостоятельная режиссерская работа. ... Тем, что я рискнула взяться за “Любовь – книгу золотую”, я обязана дружескому натиску Софьи Владимировны Гиацинтовой и Лидии Ивановны Дейкун. Они, как Подколесина, силой принудили меня взяться за постановку этой пьесы. Обещали всемерно поддерживать и сдержали обещание, да и другие товарищи вложили в этот спектакль все свои старания, преодолевая тем мою режиссерскую неумелость. [Весной 1923 г.] мы показали репетицию Чехову, нашему художественному руководителю. Он сказал нам после просмотра: “Не могу разобраться, отчего сегодня в зрительном зале так пахло сиренью?” Я ответила: “Потому что на репетицию принесли большие букеты”. “Не только”, – возразил Чехов. Мы вложили в этот спектакль всю нежность к пьесе, оттого, несмотря на ее иногда грубый юмор, лирическая струя победила. Пьесу включили в репертуар» (Бирман, с. 153-154).

В журнале «Зрелища» (№ 70, с. 3) статья М.Б.Загорского. Из статьи: «“Любовь – книга золотая”, увы, показала, что в этой студии нет единого художественного руководителя, знающего, куда и зачем он идет. Вчера – Смышляев, сегодня – Бирман, а завтра – Сушкевич. И каждый из них считает, по-видимому, что подлинное современное театральное искусство начинается только с них. ... Нет, живому театру, хотя бы в малейшей степени чувствующему современность, с этим екатеринин-

ским амурным анекдотцем нечего делать. И если талантливой актрисе Дейкун во что бы то ни стало хотелось сыграть роль Екатерины, то куда целесообразнее было бы и для нее, и для нас, если бы она посоветовала студии выбрать для этого хотя бы... "Екатерину Великую" Бернарда Шоу. Может быть, тогда бы в студии поняли разницу между историческим сарказмом и историческим маразмом».

6 января

Н.-Д. – Бокшанской: «В 1-й Студии сыграли пьесу Ал.Толстого "Любовь – книга золотая" – очень хорошо в актерском отношении, но пьесу публика приняла холодно» (НД-4, т. 3, с. 55).

8 января

в «Известиях» Вл.Сибиряков защищает спектакль по пьесе Толстого: «Как думается, ошибка критики заключается в том, что она просмотрела в новой постановке ее основное содержание и смысл – сатиры на "золотой век" русского дворянства».

12 января

М.Чехов направляет письмо Н.-Д.: «Считаю своим долгом довести до Вашего сведения, что в плане наших работ произошло изменение: решено снять с репертуара пьесу "Вольпоне"» (МЧ, т. 2, с. 486).

18 января

актер В.П.Ключарев, в ту пору ответственный за литчасть студии, пишет Е.И.Замятину, с которым вели переговоры насчет инсценировки его прозы: «Сейчас у Студии, как раз острее чем когда-либо, ощущается недохватка пьес для нового репертуара, и самое бы время появиться "Островитянам". Впрочем, Правление нашей Студии уполномочило меня обратиться к Вам по другому поводу. Алексей Дикий, по его словам, уже разговаривал с Вами по поводу переделки "Левши" Лескова, и Вы будто бы ничего принципиального против не имели. Так вот: не согласитесь ли написать пьесу, взяв основой "Левшу" со всякими отклонениями и вариациями. Хотелось бы иметь пьесу к марту месяцу» (Дикий, с. 285).

Н.-Д. – Бокшанской: «Вышла книга "Моск. Худ. театр" – юбилейная, покойного Эфроса. Большущий том. Три таких, как "Горе от ума", или 6-10, как монографии (Станиславского, Качалова). Сегодня мы в театре (в зале К.О.) делали обед Бродскому и поднесли ему "чайку"

за эту книгу. Без него, конечно, Худ. т. так и остался бы без юбилейного сборника, без "истории". Обед скромный: только старики и представители (директора) студий» (НД-4, т. 3, с. 60-61).

3 февраля

Замятин – Ключареву: «Дорогой Виктор Павлович! Честь имею Вас уверить, что лесковская блоха меня укусила так здорово, что на прошлой неделе я уже сделал первый эскизный набросок пьесы. И чтоб мне вхолостую колес не вертеть, давайте уговоримся кое о чем основном. Первое – тональность пьесы. Вспомните лесковское послесловие – глава 20-я "Левши": "баснословный склад легенды", "эпический характер героя", "олицетворенный народной фантазией миф". И вспомните язык – со всеми "мелкоскопами" и "грандеву". Это, по-моему, определяет единственно возможный тип пьесы: тип народной комедии, балаганного гротеска, лубка. Поэтому в пьесе – тона сказочные, ни в какой мере не реальные, игра – с разоблачением игры, царь – вовсе не Николай Павлович, как у Лескова, – а царь типа Салтана или Додона и т.д. Второе – связано с первым. Если за отправной пункт берем народную комедию, то это определяет тон всей пьесы: мажорный. Минор лесковского конца "Левши" из этого тона совсем выскакивает. Для народной комедии закон – что герой – торжествует. Тут не миновать некоторого расхождения с лесковской фабулой. Вдобавок, кульминационным пунктом фабулы, конечно, явится тот момент, когда открывается, наконец, секрет тульских оружейников, все последующее – ослабляет» (Дикий, с. 281).

5 февраля

Н.-Д. – Бокшанской: «Главнейшие "моменты", как у нас выражаются: 1. Требования и официальных кругов и так называемых "общественных" урегулировать МХАТ и его студии. ("Пора поставить вопрос ребром и во всей полноте".) Пока что я у Луначарского пользуюсь таким доверием, что плохого нам не сделают, но решать что- то *подталкивают*. 2. 1-я Студия, приобретшая общую поддержку, настойчиво ищет большого театра, задыхаясь в ужасающем "Альказаре". 3. Длинно рассказывать, но представляется большая возможность получить Новый

(Незлобинский) театр. Малиновская говорит, что будет бороться за него на жизнь и на смерть, а и Луначарский, и вся Коллегия Наркомпроса, и другие высшие учреждения склонны отдать Новый театр или 1 -й Студии, или вообще МХАТ для удовлетворения, так или иначе, 1-й Студии. 4. Требуется важная оговорка: 1-я Студия не склонна, чтоб не выражаться определеннее, соединяться со стариками в нашем здании, боясь подпасть под тот усыпляющий или задерживающий энергию режим, какой отличает нас, «стариков», и от какого студия избавилась. 5. Но она, 1-я студия, идет на мой главный план: *соединения в одну большую труппу трех групп – старики, 1-й студии и К.О. да еще плюс несколько лучших из других студий, – в одну большую труппу нового Художественного театра*, спектакли которого пойдут в двух больших помещениях, – у нас и в Новом театре (или у нас и в "Эрмитаже"). На этот обширный план 1-я студия идет, потому что в таком масштабе она рассчитывает играть более активную и влиятельную роль, чем только рядом со стариками, с которыми она привыкла не спорить, авторитет которых ее давит. На этот план она идет еще потому, что если бы такое слияние ни к чему не привело, то при разделе у нее был бы свой, большой театр» (НД- 4, т. 3, с. 66).

10 февраля

Дикий – Замятину: «Во всем, что предлагаете Вы, так много хорошего, ценного, большого, что предложить Вам что-то другое – большой риск. Можно и проиграть – получится, быть может, хуже, но моя большая любовь к этому произведению дает мне право думать, что Вы не объясните мое предложение какими-либо иными причинами. Я знаю, что все, что Вы будете делать, будет большой художественной ценностью, поэтому буду говорить только о технической стороне спектакля: об актах, картинах – об архитектуре спектакля. Хотелось бы не отдаляться очень от Лескова, а слиться с ним, добавив и расширив его – подав его публике. Мне кажется, что *судьба русского гения*, изобретателя – вот главная мысль автора: не русский гений, не торжество его, а *судьба*. Это то, что умиляет и волнует меня в произведении.

Это тот стержень, на котором надо строить пьесу» (Дикий, с. 286).

Н.-Д. – Бокшанской: «1-я Студия, получая Новый театр (который, впрочем, будет сдаваться МХАТ, то есть пока мне), была бы более склонна быть совершенно самостоятельной (2-й Художественный театр?). В особенности Чехов. У него есть своя художественно-этическая линия, и он боится вливаться в другие элементы. Но Чехов не встречает полнейшего сочувствия. Как он сам говорит, около одной трети студии относится к нему "скорее отрицательно". И если бы 1-я группа (старики) вдруг стала складываться снова в прежний театр, то, пожалуй, в 1-й Студии началось бы некоторое расхождение и кое-кто потянулся бы к нам» (НД-4, т. 3, с. 68).

17 февраля

Н.-Д. – Бокшанской: «Луначарский был в отъезде, вернулся, и теперь решается вопрос о Новом театре» (там же, с. 73).

22 февраля

Замятин отвечает на письмо Дикого от 10 февраля: «Всю постройку этой гротескной народной комедии, буффонады, скоморошьей игры я планировал и еще в одном расчете: в расчете на определенный, очень живой и острый уклон в работе режиссеров и актеров Студии» (Дикий, с. 292).

До 1 марта

Дикий – Замятину: «Давайте сделаем так. Проделайте, если у Вас хватит азарта, такую работу. Напишите две пьесы. Вашу целиком и восемь картин по Лескову. Это ужасное предложение? Мы сами выберем все, что нужно будет для спектакля. Предлагаю это от большого желания иметь как можно больше материала» (там же, с. 295).

15 марта

Премьера спектакля «Расточитель» Н.С.Лескова. Постановка Б.М.Сушкевича, режиссеры А.Д.Дикий и Н.Н.Бромлей, художник А.А.Гейрот.

Из статьи Загорского: «...в "Расточителе" Певцов – великолепен. ... Каждый штрих, каждый жест, каждая интонация Певцова в этой роли [Князева] – бьют в точку, отмечают существеннейшее, как-то особенно органичны. И в результате – образ большой силы и глубины. На этом же *высоком уровне* в спектакле и Дикий – в роли Молчанова. Но в противоположность Певцову здесь

больше от мастерства, чем от "нутра". ... Впрочем, почти все участвующие в спектакле показали себя очень умелыми и способными актерами, переросшими рамки всяческих студий» («Зрелища», № 79, с. 9).

16 марта

Н.-Д. – Бокшанской: «...Новый театр уже решено и подписано отдать нам, Художественному театру, для 1-й Студии главным образом. Все это совершилось вчера, и я был вызван в 1-ю Студию, где шла премьера "Расточителя" и куда приехал новый управляющий всеми академическими театрами Экскузович и секретарь Луначарского. И речь идет о том, чтобы 1-я Студия начала немедленно играть в Новом театре. И хотя все это заявлено в высшей степени категорически, – тем не менее я глубоко сомневаюсь, зная, как эти дела делаются... Но посмотрим!.. Пока же вот что. Были у меня Чехов, Сушкевич и Берсенев, и из длиннейшей беседы встало решительно то, что 1-я Студия *не хочет сливаться в одно общее дело*. Этот поворот произошел у них в самые последние дни, в горячих дебатах... Они увидели, что и старики не хотят такого слияния» (НД-4, т. 3, с. 80-81).

16 и 21 марта

проходят заседания, на которых обсуждается будущее студии и МХАТ.

20 марта

в «Известиях» статья Б.С.Ромашова «"Расточитель" в Первой студии». Из статьи: «Первая студия фокус внимания направила на драмы. Персонажи ее в большинстве выпуклы, сочно-реалистического письма, крепкого рисунка, густого колорита. . Не забудешь пана Минутку (т. Берсенев). Подлую, вертлявую фигурку думского секретаря с зашпиленными глазками, в коротком сюртучке в грязной манишке, с едва уловимым акцентом. В ее гадливости – жалкий юмор, в ее комизме – пошлость. Что- то от Верховенского (в передаче того же т. Берсенева): блудливая стыдливость и какая-то висельная ирония вместе. То, что делает т. Берсенев – просто глубоко и убедительно. Интересен Иван Молчанов в передаче т. Дикого. Что обычно выливается в надрывный неврастенизм, в "благородную меланхолию" на ходулях, дано актером исключительно просто по тону и движению. ... Марина Гуслярова в трактовке т. Соловьевой словно еще не опре-

делилась вполне и, сохраняя общую строгость и порывность подхода, оставляет образ лишенным "изюминки", однообразным и глухим, несмотря на отдельные пятна. Гораздо сложнее дан т. Певцовым отталкивающий образ Фирса Князева».

6 апреля

Н.-Д. – Бокшанской: «Первую студию телеграмма с двойственностью о доверии вспугнула. Перед этим *все было решено*. Уже был ряд заседаний. Работали о большом плане МХАТ. Но тут сразу вспыхнули воспоминания и доводы о невозможности слияния. И студия стала против слияния. К тому же дело с Новым театром налаживалось. Им захотелось вести свой большой театр. ... В конце концов решено окончательно, что 1-я Студия отделяется. То есть не только не разрывает с *МХТ*, но даже находится в зависимости, но по репертуару, труппе и пр. и пр. совершенно самостоятельна. Новый театр передается МХТ в моем лице. (Это почти кончено. С отставкой Малиновской.) Он передается, стало быть, мною 1-й Студии, причем три спектакля в две недели и одно утро будут заняты для К.О. на известных условиях. 1-я студия перестает быть студией МХТ и фактически и номинально. Она будет именоваться по-новому... Как, – еще не решили» (НД- 4, т. 3, с. 85).

10 апреля

Чехов вызван в УГАТ для составления финансового плана студии до конца сезона 1923/24 г. и на будущий сезон (РГАЛИ, 1990.1.79, л. 22).

3 и 4 мая

А.Белый читает у Чехова свою пьесу «Петербург», а затем ведет беседу о ней со студийцами (см. Андрей Белый. Проблемы творчества. М., 1988, с. 797).

7 мая

спектаклем «Сверчок на печи» открываются гастроли Первой студии в Ленинграде, продолжавшиеся по 15 июня.

После 21 мая

студия получает от А.Белого инсценировку «Петербурга».
А.Белый – Р.В.Иванову-Разумнику: «...Чехов меня увлек, писал роль сенатора для него; он как-то сумел меня воодушевить сценой; и теперь, в будущем, мечтаю писать драмы; видели ли Вы Чехова? Какой изумительный артист! Теперь понимаю, что для драматурга нужна сцена

как палитра и кисть, набрасывающая краски; для меня этою кистью явился М.А.Чехов» (Переписка, с. 295).

6 июня

во время гастролей Первой студии в Ленинграде вывешивается обращение М.А.Чехова:
«К сведению всей Студии.
Вернувшийся из Москвы И.Н.Берсенев сделал правлению доклад о положении дел с Новым Театром. Театр окончательно передан Студии МХТ.
Договор подписан 5-го июня «между Дирекцией Большого Театра и членом правления 1-й Студии И.Н.Берсеневым».
Таким образом, все разговоры о передаче Нового театра МХАТ – *отпадают*.
Правление признало, "что договор заключен правильно и в полной мере соответствует интересам Студии". Таким образом, закончена огромная ответственная работа нескольких месяцев – за что правление от имени Студии приносит И.Н.Берсеневу глубокую благодарность.
Мих. Ал. Чехов»
(КС, № 13633).

18 июня

Н.-Д. оформляет официальную доверенность на имя Чехова: «На основании протокола заседания Управления Государственными Академическими театрами от 17/VI- 24 года № 395, настоящим уполномочиваю Вас, Михаил Александрович Чехов, управлять и заведовать всеми делами Первой Студии Московского Художественного Академического театра, для чего вы имеете право: подписывать арендные договоры на помещения, нанимать и увольнять служащих, кредитоваться во всех кредитных учреждениях» и т.д. (КС, № 13634). Аналогичная доверенность выдана и на имя И.Н.Берсенева.

10 июля

К.С. – Н.-Д.: «1-ю студию – отделить. Эта давнишняя болезнь моей души требует решительной операции. (Жаль, что она называется 2-й МХТ. Она изменила ему – по всем статьям.) Эту студию я называю для себя – студия Гонерилья» (КС-9, т. 9, с. 158).

12 июля

Н.-Д. – Лужскому: «Правление МХАТ есть Правление "стариков" и их достояния, т.е. здания, имущество и т.п. И поскольку в эту область входят и с этой областью со-

прикасаются другие части МХАТ, – постольку эти части подчиняются Правлению. Т.е. бывшая 1-я Студия, ныне МХАТ 2-й входит только в частных случаях, как то спектакли МХТ 1-го в Новом театре или участие артистов одних в том или другом театре и т.д. "Принципиальная" связь этих двух МХАТ, "общие" вопросы, высшая зависимость МХАТ 2-го от МХАТ 1-го, – пока она признается правительством и самой 1-й Студией, – не подлежат компетенции Правления МХАТ. Должен быть какой-то орган, вроде бывшего раньше, состоявшего из представителей, который и может решать основные вопросы. Пока же это только я в качестве представителя МХАТ» (НД-4, т. 3, с. 93).

И.Н.Берсенев – Ф.Н.Михальскому, работнику администрации МХАТ, находящемуся в то время в ссылке: «А мы заканчиваем ремонт – и мы готовимся к началу сезона. Назначаем открытие на 7-е сентября – "Расточителем". Выпускаем с МХТ 1-м общую афишу. Называемся Московский Худож. театр 2-й. Работаем очень дружно с Владимиром Ивановичем. Удается все, о чем мы с тобой мечтали о нашем театре. Все, все может быть очень хорошо – в театре. Хлопот, забот с открытием бездна! ... Новый театр мы весь перекрасили! Денег мне удалось получить в банке 25 000 руб.» (М.Ф., № 151).

5 августа

в передовой статье «Нового зрителя» (№ 30) «Контроль над репертуаром» сообщается: «...подлежит запрещению репертуар явно выраженного религиозного характера»; но также «запрещается антирелигиозный репертуар, не имеющий никакого теоретического обоснования и могущий, таким образом, вызвать оскорбление религиозных чувств и озлобление верующей части населения». «Никакая сатира или шарж на национальные темы абсолютно недопустимы».

13 августа

Первая студия официально переименована в МХАТ 2-й (РГАЛИ, 1990.2.151, л. 18).

20 августа

Сбор труппы МХАТ 2-го.

26 августа

Гиацинтова – Михальскому: «Театр наш чистят, красят... Старики приехали. Но, представь себе, я до сих пор еще не была в театре в Камергерском. Я встречалась с ними

поодиночке. Туда идти мне как-то не хочется. ... Приехала и Ольга Пыжова, вся в парижском. Но сама милая и простая. Она ушла из театра в Камергерском и поступила в МХАТ 2-й. Такие мы теперь» (М.Ф., № 506).

Из воспоминаний О.И.Пыжовой, которая участвовала во втором сезоне зарубежных гастролей МХАТ: «Осенью 1924 года труппа Художественного театра начала сезон в Москве. Я ...считала себя актрисой Первой студии и без малейшего колебания, с радостью вновь пришла в свой театр. С Первой студией меня связывало действительно многое. Не только радостно сыгранные роли, занятия со Станиславским, Вахтанговым, Сулержицким. Но и счастье истинного товарищества. ... Но Первой студии не было. А был МХАТ Второй» (Призвание, с. 203).

Бирман – Михальскому: «Я влюблена в Новый театр. Это красота. Не знаю, удержимся ли мы в этом Новом доме, но я всем сердцем чувствую, что это наш дом, что какой- то настоящий, торжественный перелом в нашей общей жизни. ... Сейчас у меня была репетиция, ввожу Невельскую вместо Кати Корнаковой в "Любовь – книгу золотую". Катя уехала с мужем в Лондон на месяц. "Любовь – книга" позволена только до новой пьесы, которая войдет в наш репертуар. А там она будет снята за недостаточностью серьезного смысла. Репертуар будущего года – "Гамлет", "Левша" Лескова, "Уленшпигель" Де Костера и, может быть, "Петербург" Андрея Белого. Последняя под сомнением в репертуарном Комитете. У меня очень актерская роль в Левше, или, как у нас эта пьеса называется, в "Блохе". Но роль очень сложная: в первом действии она старуха, во втором она тульская девка Машка, а в третьем английская девка Меря. Очень все увлекательно, но очень, очень трудно. Если пойдет "Петербург", то у Сони чудная роль, а я буду работать режиссерски» (М.Ф., № 162).

МХАТ Второй

1924

7 сентября

открытие первого сезона МХАТ 2-го. Открылись «Расточителем».
«Московскому Художественному театру 2-му. Бывшей Первой студии, ныне Второму МХАТ. С новосельем! Поздравляю с большим театром! Долой маленькие студийные задачки. Большому кораблю – большое плаванье! Спасайте остатки русского искусства. *К. Станиславский*» (цит. по: Виноградская, т. 3, с. 341).
Заседание режиссеров и правления МХАТ 2-го. Распределение ролей в пьесе Замятина «Блоха» по повести Лескова (см. КС, № 13883, л. 5).

С 10 сентября

почти каждый день идут репетиции «Гамлета».

15 сентября

Н.С.Анурина – Михальскому: «Вечером перед началом спектакля [“Царь Федор Иоаннович”] из Первой студии, т.е. из 2-го Худож. Театра принесли корзину белых чудных хризантем. “2-й Худож. Ак. Театр: В добрый час дорогому и любимому нашему учителю Московскому Художественному Театру”. (Кажется, так. Ну если немного переврала, так все-таки смысл такой.)» (М.Ф., № 13).

18 сентября

Заседание режиссеров и правления МХАТ 2-го. Обсуждается вопрос о постановке «Уленшпигеля» по Ш. де Костеру и «Петербурга». Решено, что работа над «Уленшпигелем» и «Петербургом» должна начаться немедленно и будет вестись параллельно. Очередность постановок будет определена после выпуска «Гамлета». На роль Уленшпигеля назначен Дикий (КС, № 13883, л. 6).

20 сентября

Бирман – Михальскому: «Пишу тебе это письмо на спектакле “Эрика XIV”. Сегодня играет Миша – театр переполнен, настроение торжественное» (М.Ф., № 163).

1 октября

состоялось собеседование с А.Белым по поводу текста «Петербурга».

10 октября

Гиацинтова – Михальскому: «Дела в театре хуже – город без денег. У стариков та же картина. Наши оба театра

идут впереди всех московских по сборам, но тем не менее денег мало. Город как-то мрачен. Наша же работа, внутри, определенно пышет и дрожит жизнью. Есть у нас, как всюду и вечно, протестующие и недовольные всем фигуры, но ты их знаешь сам, наверное, по пальцам. Ничего нового в этом смысле нет. "Гамлет" идет усиленными темпами – крики и вздохи со сцены раздаются до 5 часов. Знаешь, такие утомительные энергичные репетиции? Он должен пройти 20 ноября. И после сейчас же будем репетировать "Петербург" Андрея Белого. Там я занята, а пока мы с 10-ти утра в упоении репетируем еще не разрешенный и никем не признанный "Золотой горшок" Гофмана. Нас человек десять, и мы в этом неудержимы. Мы увлекаемся до безумия. Каждая репетиция сопровождается музыкой Шумана или Глюка – у нас есть такой же, как мы, сумасшедший музыкант, который без 10 минут 10 один сидит в театре и нас ждет. И ничего за это не получает, кроме собственного наслаждения. Как и мы. ...На спектаклях у нас бывают старики – почти каждый вечер. Они очень хвалят, а мы их очень тепло принимаем. Но Константин непримирим совсем и вообще непримирим, и молодежь из театра просто бежит. Кто просится к нам, кто вообще бежит без оглядки, а кто плачет и стонет. Это, конечно, между нами» (М.Ф., № 508).

Дейкун – Михальскому: «В театре репетируют "Блоху". А мы со Смышляевым во главе репетируем "Золотой горшок" Гофмана. Гофмана, которого заново переделывает Аренский, и так блестяще, что мы от восторга вопим. Репетиции проходят необычайно интересно, таких никогда не бывало. И совершенно приступаем по-новому. Валя Смышляев нас обворожил, завлек, заворожил, и мы встаем в 10 ч., чтобы заниматься. ... Эта работа дает так много прекрасного, что забываешь и безденежье, и дрова, и квартиру, и многое другое» (М.Ф., № 647).

23 октября

Дикий – Замятину: «...у нас есть к Вам просьба. Надо составить текст афиши, которую мы хотим сделать не обычной, а от формы всего спектакля – красочной и балаганной» (Дикий, с. 297).

18, 19, 26 октября

идут прогоны «Гамлета».

30 октября

Замятин – Дикому: «Ваша затея с афишей – очень любопытна. Такая афиша равносильна выступлению раёшника перед спектаклем: она сразу откроет зрителю характер спектакля» (там же, с. 299).

31 октября

Гиацинтова – Михальскому: «Я, Федя, недавно выступила в "Укрощении". Кемпер плохо играет, и вот меня ввели с трех репетиций в Катарину – ты себе представляешь мою панику? Первую часть я даже не чувствовала, что говорю. А потом заиграла к концу. В общем, скажу тебе, что эту роль я сделаю, и когда ты приедешь, ты будешь смотреть с удовольствием. Отнеслись ко мне все прекрасно – вся труппа была на спектакле. Давали мне советы и хвалили меня за отдельные сцены. И сочли, что я героиня, что успела сама, в тиши, оставленная на произвол судьбы, сделать свой образ. Ведь мне очень трудно – вся постановка против меня, – я не кричу, не рычу, не ползаю на животе. А кругом все смешат публику совсем не игрой, а какими-то телесными упражнениями. Все это трудно, и еще многое надо преодолевать. Да, хочу тебе рассказать, что на этих днях был юбилей Малого театра, и меня и Мишу послали делегатами от нас. ... Владимир Иванович не упомянул наш театр в адресе – словом, произошел скандал, и Миша меня увел. Скандал, кажется, вчера закончился ко всеобщему умиротворению» (М.Ф., № 509).

1 ноября

Бирман – Михальскому: «Сейчас репетиция "Блохи", но она не начинается: Дикий и Готовцев говорят с Крымовым – он пишет декорации для "Блохи". ... С театром [МХАТ 1-м] отношения, кажется, совсем разлаживаются, К.С. холоден и относится к нам как к предавшим его. Я не могу буквально решиться к нему пойти, хотя сознаю, что это с моей стороны безумное свинство. И с Влад. Ив. вышло недоразумение или непонимание взаимное при чествовании Малого театра. В общем, уже не склеишь. Представь, все же жаль. Что-то в жизни связано с ними, а они чего-то органически не могут нам простить. Чего? Не знаю. Неужели того, что мы осмеливаемся жить по-своему? Ведь у них была своя большая и интереснейшая жизнь – почему они не радуются чему- то хорошему в нашей жизни?» (М.Ф., № 164).

7 ноября

Дикий извещает Замятина: «Репетиции идут хорошо. Нашли много интересного. Выяснилась наконец декорация всех трех актов. ... Только к генеральным репетициям окончательно установится текст и порядок кусков. Одно ясно – спектакль будет в рамке балагана декоративно и актерски в рамке халдеев. Нельзя начать с халдеев, окончить чем-то иным. Халдеи начнут, поставят пьесу на сквозное действие, стушуются на время ее развития и к концу опять напомнят о себе...» (Дикий, с. 301-302).

8 ноября

просмотр гримов и костюмов к «Гамлету» на сцене.

12, 14-16 ноября

генеральные репетиции «Гамлета» и их обсуждение.

Бирман – Михальскому: «"Гамлет" пойдет 20-го ноября окончательно. Я еще почти ничего не видела. Но в Мише вообще таится невероятная духовная жизнь, и я думаю, что он должен сыграть» (М.Ф., № 165).

17 ноября

публичная генеральная репетиция «Гамлета». Присутствует К.С. «Настоящий трагический актер – это большая редкость, не всякий обладает теми качествами, которые необходимы. И Миша не обладает ими. Вот Хлестаков – это его дело, в этой роли он действительно бесподобен» (К.С. по поводу Чехова – Гамлета. – Цит. по: Виноградская, т. 3, с. 356).

По окончании спектакля Луначарский передал Чехову грамоту о присуждении ему звания заслуженного артиста государственных академических театров. В ответ Чехов сказал: «Я принимаю эту незаслуженную честь как ответ на любовь, которую я всегда искренне стремился передать со сцены в зрительный зал». Публика долгой горячей овацией приветствовала самого молодого, любимого заслуженного артиста и всех руководителей и артистов спектакля» («Известия», 19 ноября).

19 ноября

Гиацинтова – Михальскому: «Теперь слушай, слушай о Гамлете. Я, кажется, никогда и ничем так не увлекалась, как этой постановкой. Я вижу все ее недостатки и несовершенства – их много, но стремление первый раз за многие годы театральных мод к той правде, в которую я верю. И это наш путь, *наш*, потому что Чехов наш, а он воплощение этого пути. И вот он в этой постановке,

он просто гениален. Ты не представляешь себе даже того успеха, который был на генеральной 17-го. Ну, Шаляпинский успех. Мне нравится Качалов в Гамлете, но я их даже не сравниваю – Миша душой говорит, и так как язык этой души необычайно талантлив, его слышат все. И все плачут, Федя, в три ручья. Успех его какой-то небывалый в наше холодное, черствое, трезвое время. ... Мне в постановке не нравятся остатки модернизма – придворные, которые изображают низкие льстивые души, – при этом все одинаковые, похожи на мышей, а руки держат вроде собачек. К чему этот символизм? Такой изжитый. И надо перестать их грубо *показывать*. Честное слово, публика умнее, чем думают режиссеры. В этом есть остаток навязывания режиссерской личности – помимо автора и актера. Вот эти утверждения своих бледных я мучительно надоели» (М.Ф., № 510).

Статья П.А.Маркова «"Гамлет". МХАТ 2-й» в газете «Правда». Из статьи:

«Главнейшим оправданием "Гамлета" во МХАТ 2-м остается Чехов. Только применительно к нему могут получить объяснение противоречивые формы спектакля и тот способ прочтения шекспировской трагедии, который был обнаружен спектаклем. ... Расточительная в своей изобретательности режиссура не привела спектакль к единому стилю ни в области декоративной, ни в отношении актерском. ... Монументальное и любопытное в отдельных деталях представление порой впадало в оперную законченность – мерные движения рыцарей, взлеты знамен и звуки труб возвращали зрителя к помпезности "Лоэнгрина" в Большом театре. ...

О Чехове будут писать и говорить, что он не Гамлет. Между тем его исполнение – огромной и непосредственной заразительности. Он лишает Гамлета безволия и рационализма. Его Гамлет приведен к строгому единству. Он не рассуждает, а ощущает. Это – философия, ставшая частью существа человека, мысль, которая стала чувством, болью и волей Гамлета. Основной мотив роли – "распалась связь времен". Ощущение разрушающегося мира стало музыкальной нотой исполнения. Образ Гамлета

не ущемлен, но под знаком этого ощущения живут и любовь, и гнев, и ненависть, и презрение Гамлета. С момента развертывания событий Гамлет – Чехов поставлен в необходимость действовать. Он доведен до предела. Так возникает образ, почти лирический, до конца волнующий зрителя, острый и трогательный». Лужский – Чехову: «От души поздравляю Вас с новым созданием – ролью Гамлета. Он, Гамлет, прост, понятен, душевен, трогателен, кристально чист. Поздравляю Вас с победой и новым званием. ... Красивый, приятный: теплый спектакль. При Ваших сценах с Офелией, Вашей скорби об вечной женской обреченности, при Ваших "40 тысячах братьев", признаюсь Вам, я искренне плакал и радовался, что еще у меня есть эти слезы, но, чтобы вырвать их, нужны Ваши теплые, простые переживания!» (РГАЛИ, 2316.1.49).

20 ноября

Премьера «Гамлета» В.Шекспира. Режиссеры В.С.Смышляев, В.Н.Татаринов, А.И.Чебан, художник М.В.Либаков, композитор Н.Н.Рахманов.

«Чехов в своей черной, бедной одежде, худенький, с голосом, звучащим приглушенно и тускло, с выразительными руками, очень опрощенный, переводил всю трагедию в план такой человеческой простоты, такой тишины, что ему, как актеру, мешала пышная рама спектакля» («Труд», 21 ноября).

«Чехов в роли Гамлета не только совершил большую победу внутри себя (после Эрика), но и стал в ряды европейских исполнителей Гамлета, найдя новые и убедительные разрешения целого ряда моментов в роли Гамлета» («Искусство трудящимся», № 1).

Берсенев – Михальскому: «Пишу тебе с огромным радостным чувством большой, исключительной нашей победы – ура! Гамлет прошел на пять. Это такого огромного значения факт. Это настоящее утверждение нашего театра! Это был такой подъем – какого, как говорит Вл. Иванович не было в театре много лет. ... Ты понимаешь, какое волнение было у всех, в частности у меня, когда я за месяц до премьеры уже продал спектакль, выпустил афишу – а спектакль еще не был определен. Но благодаря

тому, что были связаны сроком – сдали спектакль вовремя – без отсрочки ни на один день. Через два дня будет 2-й спектакль – уже почти аншлаг – по особо возвышенным ценам. Вообще сейчас в Москве – сенсация наш Гамлет. Ну вот, родной мой, наши дела – 27-го ноября первый раз играют старики у нас "На дне" – других спектаклей не будет – Музыкальную студию не пускаем. Вообще, дорогой мой, все идет в театре очень хорошо» (М.Ф., № 149).

Бирман – Михальскому: «Работу в «Блохе» я не очень люблю, очень хочется, правда, испытать генеральную репетицию – потому что как актриса я очень заскорузла. Гамлет прошел с громадным успехом, с громадным. Овации были такие, и Миша так тепло ответил, когда ему дали звание заслуженного артиста, что многие взревели. Теперь, быть может, начнем работу над "Петербургом" Андрея Белого. Кажется, цензура его разрешает, хотя находит несовременным. Вот эта работа меня интересует ужасно. Я буду занята режиссерски вместе с Чебаном» (М.Ф., № 164).

А.И.Благонравов – Михальскому: «...сейчас перевариваем "Гамлета" вместе с публикой. Из газет советую прочитать рецензию в "Известиях" Херсонского. Он очень почувствовал спектакль, и все его мысли оч. правдивы. Мы все "Гамлетом" потрясены и взволнованы. Я думаю, что "Гамлет" начало новой эры в нашем театре. Во всех исполнителей во главе с Чеховым я влюблен и критиковать их или говорить что-нибудь не могу, могу лишь восторженно кричать. Слабее и трафаретнее – Берсенев. Лай вокруг "Гамлета" будет, и уже начался. Вполне естественно, что этот спектакль не выдерживает критики с марксистско-материалистической точки зрения» (М.Ф., № 220).

Дейкун – Михальскому: «Изумительно, потрясают актерские сцены. Пантомима происходит перед занавесом на черном бархате, и смотрит и руководит представлением один Гамлет, как бы подготовляя к Мышеловке. Валя Смышляев так блестяще нашел внешнюю сторону, в особенности, смерть Гамлета» (М.Ф., № 646).

22 ноября

Гиацинтова – Михальскому: «Качаловы, Москвины, Лужский, Александровы, вся молодежь удивительно увлечены значительностью поворота и даже заволновались этим. От этого идет и отношение – есть и зависть, и поощрение, и радость, и раздражение, – у кого какой характер» (М.Ф., № 510).
Замятин – Б.М.Кустодиеву: «Пьеса ["Блоха"] построена не как бытовая, а идет от народного русского театра, от "Царя Максимилиана", от скоморохов. Это – театр русский насквозь, и Англия, которая там есть, – тоже русская, тульская Англия – такая, какой она представляется русскому мужику. Петербург – тоже тульский. ... Единственный художник, который может дать в пьесе то, что нужно, – это Вы. ... Если бы Вы взялись сделать эскизы и декорации к "Блохе" – Вы обрадовали бы и театр, и меня. Работа – срочная: для эскизов – недели три. И нужен от Вас очень срочный ответ. ... И пожалуйста, пожалуйста, – соглашайтесь!» (Дикий, с. 302-303).

25 ноября

в № 46 «Нового зрителя» с подзаголовком «Вместо передовой» идет статья редактора этого журнала В.И.Блюма «"Гамлет" и критика»: «Поистине странно и прискорбно, что с ТЕО [театральными отделами] нашей центральной печати – "Известий ЦИК"» и "Правды" – мы находимся в разных лагерях! Каждое крупное явление театральной жизни вскрывает это совершенно беспощадно. "Гамлет" в МХАТ 2-м – спектакль, со стороны *марксиста и коммуниста* заслуживающий самого сурового и всестороннего отпора, – на столбцах этих газет встретил почти восторженный прием».
В том же номере (с. 7) статья В.В.Тихоновича, где среди прочего недоуменный вопрос: «...зачем единственные две *народные* фигуры могильщиков делать почти кретинообразными в их примитивной буффонности?»

6 декабря

на спектакле «Гамлет» присутствует А.Моисси. «После спектакля М.Чехов предложил приветствовать создателя Гамлета на Западе. ... Обнимались с Михаилом Александровичем, а публика ревела» (МЧ, т. 2, с. 489).

9 декабря

в «Новом зрителе» (№ 48, с. 5) претензия к журналу, руководимому Луначарским: «..."Искусство трудящим-

ся” рекомендует спектакль [“Гамлет”] для рабочей аудитории... Зачем же? Чтобы означенную бациллу расхлябанности привить рабочему?!»

С 9 по 16 и 18 и 21 декабря

работа над текстом «Петербурга» на квартире Чехова.

16 декабря

«Новый зритель» (№ 49, с. 9) публикует статью за подписью Эсгэ «Плач Вавилонский»: «...как тут устоять против всех этих вопросов и восклицаний Гамлета “надклассовой душе”? Разве “тень прошлого” не мучает ее? Разве она, “надклассовая душа”, не будет о прошлом помнить, “пока есть память в черепе”? Разве в тот далекий октябрьский день, грозовым семилетием от нас отделенный, не пала связь времен? О, с того дня не раз повторял вслед за Гамлетом “надклассовый носитель надклассовых идеалов”», что “самый ад на мир заразой дышит”!.. ... Создатель! Какие раны растравил гамлетизирующий Чехов! Какой дух иеримиады оказался виновником!»

22 декабря

театральная секция ГАХН проводит заседание, посвященное постановке «Гамлета» во МХАТ 2-м. Докладчик – В.Г.Сахновский, содокладчики – П.А.Марков и Г.И.Чулков (МЧ, т. 2, с. 490).

26 декабря

Дикий – Замятину: «Вот что меня волнует! Как показать блоху. Мне думается, что *волшебным фонарем* лучше, чем кино. Больше в духе пьесы, спектакля. Очень хорошо бы раскрашенную блоху. ... Сейчас работаем над III актом. Если будет удача, третий акт обещает быть очень занятным. Торопите костюмы! Халдеи должны быть яркими, праздничными. Силуян – громада добродушная...» (Дикий, с. 324).

30 декабря

А.Моисси во второй раз посещает «Гамлета».

1925

5 января

Дикий – Замятину: «Сейчас такой острый момент репетиций. Так много еще не видно. Если не произойдет каких-либо печальных случайностей – спектакль должен быть интересным» (Дикий, с. 333).

6 и 7 января

Заседания правления театра. Слушали вопрос о постановке пьесы «Виринея». «Постановили: ввиду незаконченности пьесы и необходимости уделить огромное количество времени для переработки, нет возможности назначить срок постановки, а потому пьесу принять невозможно. Отказывают в приеме в труппу Ждановой и Бакшеева» (КС, № 13883, л. 10 и 11).

С 13 января

начинаются репетиции «Петербурга».

20-25 января

«Искусство трудящимся» (№ 8, с. 15) сообщает: «В настоящее время происходят монтировочные заседания с приехавшим из Ленинграда художником – С.В.Чехониным, по эскизам которого будут писаться декорации к пьесе А.Белого "Петербург". Репетиции пьесы идут полным ходом».
После просмотра эскизов Чехов приходит к решению отказаться от услуг Чехонина и предлагает оформление постановки художникам Либакову и Матрунину (см. МЧ, т. 1, с. 55).

6 февраля

на «Гамлете» присутствует Б.М.Кустодиев.
Кустодиев – Ф.Ф.Нотгафту: «Ни одного момента понижения и ослабления этого чувства глубочайшего напряжения всего его существа, одержимого одной только мыслью, всего его захватившей, мыслью "найти правду", "отыскать светлого, лучшего человека". Грим, голос, жесты, все в соответствии с этой одной захватившей его мыслью. Какая изумительная красота в сценах с Полонием (с книгой) и Офелией, момент душевной слабости и признания в собственном бессилии, и черепом Йорика, и потрясающая картина смерти, простая до примитивного лаконизма» (МЧ, т. 2, с. 490-491).

11 февраля

Премьера спектакля «Блоха» Е.И.Замятина по рассказу Н.С.Лескова «Левша». Постановка А.Д.Дикого, режиссеры В.В.Готовцев и А.Д.Дикий, художник Б.М.Кустодиев, музыка В.А.Оранского.

14 февраля

«Правда» публикует статью Маркова «"Блоха". МХАТ 2-й». Из статьи: «Вероятно, театр интересовала тема России. Но России-то и не было, театр заблудился между стилизованной лубочной "Расеею" и сказочной "матушкой-Русью". За стилизованной "Расеею" не было слышно

крестьянской России; театр повернул спектакль к мифической "матушке-Руси", к тоскливому изображению "судьбы природного русского гения" – сознаемся, что и здесь Россия была слышна в малой степени. Миф остался мифом. Но сила актерского исполнения не могла оставить зрителя равнодушным».
Из воспоминаний Дикого: «М.А.Чехов вскоре после премьеры ... через И.Н.Берсенева дал мне знать, что хотел бы в порядке очередного ввода сыграть в моем спектакле Левшу. Эта новость доставила мне немало эгоистической радости. И я никак не могу теперь вспомнить, почему же сей интересный проект так и остался неосуществленным» (Повесть, с. 350).
Андреева – Горькому о постановке «Блохи»: «...хороший, веселый спектакль без дураков и фокусов, но – пролетарская публика предпочитает "Гамлета" с Мишей Чеховым» (М.Ф.Андреева. М., 1968, с. 367).

27 февраля

А.Белый побывал на «Гамлете», через несколько дней он писал Иванову-Разумнику: «Я еще до постановки видел, с каким благоговением группа артистов с Чеховым готовилась к постановке, и невольно вошел в ритм дум о Гамлете, где-то соучаствовал; я знал, что люди шли на репетиции, как в храм, что каждая деталь вынашивалась из подлинного сердечного горения... ...Приглядываясь к такой сложной, носящей всякие "*бездны*" душе, как душа Мих. Алекс., я думал, что его жест дать со сцены моральный импульс к правде и свету есть показатель лишь трагедии творчества большого художника... ...Шекспир ли это? По-моему – да! Это Шекспир, взятый сквозь призму нашего огромного времени... А что нет "*академического*"» Шекспира, "*академического*" Гамлета, Гамлета, дореволюционной интеллигенции, что дан Гамлет-герой, революционер духа, разве это не хорошо? ...Ольга Дмитр. Форш (тоже "*потрясенная*" Гамлетом) говорила мне, что на галерке с ней рядом сидели простые женщины (одна из них, кажется, была трамвайной кондукторшей); и – плакали; одна из них уже "*третий раз*" на Гамлете» (Переписка, с. 313-315).

25 февраля

в «Рабочем зрителе» (№ 8, с. 12) рабкор В.Голландский

3 марта

выступает с предложением: «Надо поднять кампанию за то, чтобы театр МХАТ 2 (бывший Незлобина) был передан МГСПС. В его руках он принесет больше пользы рабочему классу». В театре МГСПС репертуар «сильно отличается от других тем, что в нем нет царей, “искателей жемчугов”; там идет высмеивающая попов пьеса “Праздник Иоргена”, “Париж”, “Овод”»; пока же «члены профсоюза в него неохотно идут», – по мнению рабкора, не идут оттого, что «далеко от рабочих центров» (сад «Эрмитаж»). В журнале раздадутся голоса в поддержку («Выступление товарища Голландского можно только приветствовать». – № 12, с. 13), впрочем, кампания не разгорается.

14 марта

«Известия» сообщают: «МХАТ Второй включил в ре
пертуар будущего года трагедию А.Толстого “Смерть Иоанна Грозного”. В режиссерской работе трагедии примет участие М.А.Чехов».

15 марта

заседание правления театра. Обсуждается план текущего и начало предстоящего сезона. Решают сразу же после отпуска начать репетиции «Петербурга», премьеру его наметить на 15 октября, гастрольную поездку осенью не предпринимать. Собрать труппу к 20 августа (см. КС, № 13883, л. 15).

24 марта

«Новый зритель» (№ 12, с. 15) сообщает: «1-я новая по
становка будущего сезона будет в октябре – “Петербург” А.Белого. К концу декабря пойдет вторая новая постановка “Золотой горшок”. Принята к постановке “Смерть Иоанна Грозного”. Режиссер М.А.Чехов».

С 24 марта

в Театре сатиры ежедневно играют обозрение «Семь лет без взаимности», включающее пародийный эпизод «Блохамлет, принц Мхатский».

25 марта

«Рабочая газета» ставит на своих страницах вопрос: «Что дали академические театры рабочим». О МХАТ 2-м: «Это преимущественно интеллигентский театр – в “Гамлете” развел такую болезненность, а в “Блохе” такой квасной патриотизм и оправдание родного невежества, что глазам впору на лоб вылезть».

30 марта

Чехов избран депутатом в Московский совет (из театральных деятелей избраны также Л.В.Собинов, Н.А.Подгорный, В.Ф.Плетнев).

7 апреля

на заседании правления принимается предложение Чехова взять в труппу актера А.М.Азарина с будущего сезона.
«Новый зритель» (№ 14, с. 4) в разделе «По чужим гранкам» дает язвительную реплику к появившейся в «Огоньке» рецензии, где автор с одобрением линии театра сближает «Блоху» и «Сверчка на печи».

22 апреля

Премьера спектакля «Король квадратной республики» Н.Н.Бромлей. Режиссер Б.М.Сушкевич, художник Б.М.Матрунин, композитор Н.Н.Рахманов. Из статьи Маркова в «Правде»: «Судя по затейливому заглавию, пьеса обещала быть парадоксальной. Она оказалась – если очистить ее от посторонних примесей – не более чем наивной детской сказкой для кукольного театра. Напрасно положены на эту детскую сказку философские рассуждения, и напрасно к ним прикреплена проблематика власти. ...Может быть, вообще Бромлей не драматург. Ее слово находится в плену у рифмы, которая влечет за собой поток слов и заковыристых афоризмов. Противоречивые поступки героев не связаны в единое и строгое действие. Нужно усилие для того, чтобы проникнуть в суть драмы Бромлей, которая не имеет ничего общего с философией, политикой и... драматическим театром».

27 апреля

Московским оперно-симфоническим коллективом под управлением профессора Московской консерватории В.И.Садовникова представлен «Манфред» Байрона – Шумана. Режиссер В.С.Смышляев. В концерте принимают участие артисты МХАТ 2-го – М.А.Дурасова, В.Г.Орлова, В.В.Соловьева, С.В.Азанчевский, Б.М.Афонин, А.И.Благонравов, А.М.Жилинский (Манфред), И.П.Новский (ГЦТМ, 538.106, л. 109).

30 апреля

в «Вечерней Москве» рецензия Д.Б.Угрюмова под названием «Глупость в квадрате». В рецензии, посвященной премьере «Короля квадратной республики», автор некорректно отозвался об актрисе О.И.Пыжовой.

4 мая

заседание правления. Решаются дела финансовые и дается разрешение на выезд за границу большой группе актеров театра для отдыха и лечения.

11 мая

на заседании правления ставится вопрос о спектакле «Король квадратной республики». Постановили: «Пьесу с репертуара снять – не включая в репертуар будущего сезона» (КС, № 13883, л.18).

12 мая

в «Новом зрителе» (№ 19, с. 9) появляется заметка «Хулиганство»: «Группа наиболее «сильных» артистов МХАТ 2, недовольная рецензией Д.Угрюмова о “Короле квадратной республики” ... зазвав рецензента (присутствующего случайно на спектакле) в контору, начала, после предварительной ругани, избивать его». Заметка завершается сообщением, что 14 мая дело будет слушаться в нарсуде.

Там же статья Б.С.Ромашова «О некоей трещине». Из статьи: «Странны пути МХАТ 2-го. Обладая прекрасным техническим составом, накопленным годами упорной работы, мастерством, этот театр, только вчера вышедший из юношеского возраста (для Ака 10 лет – сущие пустяки), строит свой сезонный план совершенно неведомым образом. Не странно ли, в самом деле, что после “Гамлета”, завершающего поиски трагедии, которыми болела I студия последние годы, на сцене одного из лучших театров появляется кустарная бонбоньерка Замятина, не имеющая никаких корней в сегодняшнем дне и ведущая свое происхождение от далеких времен “капустничества”? Можно ли простить МХАТ 2-му этот блестящий пустячок в тот период его зрелости, когда уже не приходится играть в чистейший эстетизм? Следующая работа определенно указывает, что не случайна эта сбивчивость театра. Поставить “Короля квадратной республики” может лишь театр, не имеющий определенной идеологической линии. “Ажурный” вымысел Н.Бромлей, увы, не выдерживает ни малейшего дуновения критики» (с. 10).

17 мая

на заседании правления решаются вопросы о приеме в театр новых сотрудников. Смышляев предлагает поставить наконец в будущем сезоне «Орестею» (КС, № 13883, л. 18).

18 мая

МХАТ 2-й играет сверхплановый спектакль «Потоп», сбор с которого назначается в пользу пострадавших от

пожара крестьян подшефной деревни Старая Кашира (28 апреля огонь истребил почти все хозяйственные постройки).

20 мая

Н.-Д. посылает К.С. телеграмму: «Группа Ключарева по окончании спектакля вне театра за пасквиль против Пыжовой. Общественное мнение, по-видимому, на стороне Ключарева. Виновны, но заслуживают снисхождения. Предстоит общественный суд» (НД-4, т. 3, с.105).

24 мая

Уходит из труппы И.Н.Певцов, с будущего сезона вступающий в Ленинградскую акдраму.

29 мая

третья годовщина со дня смерти Вахтангова.

31 мая

К.С. – импресарио Л.Д.Леонидову: «Вы можете прочесть в газетах прискорбное известие о том, что некоторые артисты Первой студии, по нынешнему Второго МХАТ, избили рецензента за гнусную рецензию. Рецензия действительно гнусная, оскорблена невинно женщина, проучить писавшего следует, но зачем же воскрешать расправу былых дней опереточных премьеров и пьяных трагиков. Храните это печальное известие в тайне, но если бы оно прокралось в газеты, дайте знать обществу от своего имени, что Первый МХАТ на это не способен и что мы, старики, к этому неприятному происшествию не имеем никакого отношения» (КС-9, т. 9, с. 188).

2 июня

в «Новом зрителе» (№ 22, с. 14) публикуется материал под заголовком «Дело об избиении рецензента»: «В Краснопресненском нарсуде в течение 5 дней разбиралось дело артистов 2 МХАТ Ключарева, Музалевского, Жилинского, Афонина и Благонравова, привлеченных за оскорбление действием рецензента Д.Угрюмова. ... В числе свидетелей выступали Чехов, Пыжова и ряд артистов. Эксперты – известные журналисты – О.Брик и М.Левидов». По мере разбирательства суд и публика склонялись если не к оправданию действий обвиняемых, то к признанию их мотивированности. «Приговором суда Ключарев присужден к лишению свободы сроком на 1 месяц. Остальные оправданы».

23 июня

в «Новом зрителе» (№ 25) появляется передовая статья Б.В.Алперса – «Актерская смена». Отталкиваясь от кончины Е.К.Лешковской (оговорившись, что ее «духовная

смерть» «датирована 17-м годом»), критик пишет далее: «...выросла и отцвела основная труппа художественников со Станиславским, Москвиным, Качаловым, Книппер. Уже следующее поколение актеров воплотилось в блестящем неврастенике – Чехове, в короткий срок исчерпавшем свое общественное назначение». Алперс связывает будущность театра со сменой, выращенной Мейерхольдом (называет Бабанову, Ильинского, Д.Орлова и др.).

После 3 июля

К.С. – И.К.Алексееву: «Раз что заговорил об искусстве, буду продолжать и об театре. Прежде всего – скажу "вообще", что делается в этом мире. Положение трудное. Самое ругательное слово – это "академич. театр". Еще более бранное – это МХАТ (конечно, первый, так как второй совсем дело – особое, берсеневское)» (КС-9, т. 9, с. 190).

28 июля

отдыхающий в Карлсбаде Н.-Д. сообщил в беседе с корреспондентом газеты «Сегодня»: «Второй Художественный театр поставит "Макбета". Интерес этого спектакля будет заключаться в том, что в нем впервые в качестве режиссера выступит талантливый актер М.Чехов. Он сам выразил желание режиссировать "Макбета" и с большим воодушевлением принимается за эту работу».

С 5 августа

в труппу зачислен А.М.Азарин (с обязательством по отношению к МХАТ 1 -му – за ним сохраняется роль Космэ в спектакле Малой сцены «Дама-невидимка»). Первая его работа – ввод в «Расточителя» (Мякишев).

7 августа

МХАТ 2-й согласно постановлению Совнаркома РСФСР «включен в сеть государственных театров, действующих на началах самоокупаемости» (РГАЛИ, 1990.1.58, л. 65).

12 августа

на заседании правления решают вопрос о замене некоторых исполнителей в спектакле «Расточитель»: роль Князева – в связи с уходом И.Н.Певцова – перешла к Б.М.Сушкевичу (КС, № 13883, л. 22).

15 августа

на заседании правления решают вопрос о годовом отпуске актрисы Е.И.Корнаковой (там же, л. 23). К.С. – Е.К.Малиновской: «...приходит к нам в театр какой-то Митин и предъявляет бумагу, согласно которой он назначается красным директором МХАТ. Мы наводим справки о том – кто этот Митин. Он бухгалтер из

Электрич. банка. Очень честный человек, но уволен за тупость и неспособность. Отправляемся к Луначарскому. Он хватается за голову, разводит руками, звонит по телефону Колоскову. Мы слышим такой разговор: "Этот вопрос не согласован с нами. Красный директор назначается для 2-го МХАТ, так как Немирович-Данченко отказался отвечать за него (после бития рецензента и пьесы "Король квадратной республики"). Но, – продолжает Луначарский, – МХАТ Первый на особых условиях. Это театр с мировой известностью и потому политически неудобно и т.д.". Эта попытка Колоскова пролетела. (Ми- тин *не* назначен директором 2 МХАТ – Берсенев дружит с Колосковым*.)» (КС-9, т. 9, с. 197-198).

17 августа

на заседании правления и совета режиссеров постановили принять к работе пьесу «В 1825 году», режиссерами назначить Б.М.Сушкевича, И.Н.Берсенева и В.В.Готовцева (КС, № .13883, л. 23).

19 августа

заседание правления. Решается вопрос ухода из труппы А.Д.Попова и о приеме в труппу М.А.Ждановой. Решают Жданову принять в сотрудники без всяких обязательств перед ней. Попов, который в мае предложил свои услуги в качестве актера и режиссера и был зачислен в труппу с начала нового сезона, перед его началом подал просьбу о выходе из состава труппы. Просьба была удовлетворена (там же, л. 19 и 24).

22 августа

заседание правления. Берсенев делает доклад о результате ходатайства Правления в Горбанке о займе в 10 000 рублей. Поручают Берсеневу и Сушкевичу подписать договор с Горбанком и выдать векселя (там же, л. 25).

25 августа

Информируя об открытии сезона 1925/26 г. в МХАТ 2-м, «Новый зритель» (№ 34, с. 10) пишет: «Театром заказаны пьесы – Б.С.Ромашову и Н.Р.Эрдману».

1 сентября

В передовой «Нового зрителя» В.З.Масс пишет: «II МХАТ наметил обширную программу работ, об общественно-идеологической ценности которой судить еще, правда, с уверенностью нельзя».

3 сентября

первая после отпуска репетиция «Петербурга». Чехов увлечен не только своей ролью, но работой над пьесой в

* Г.А.Колосков был в это время зам. управляющего госактеатрами и директором Большого театра.

целом: «...его настолько интересовала работа над всем спектаклем, над основными компонентами постановки, что он, казалось, забывал о своей роли. Его увлекала и заботила композиция будущего спектакля, атмосфера каждой картины, декоративное решение, трактовка многочисленных (даже маленьких) ролей, а своя роль оставалась как бы в тени. Этот интерес к работе над всем спектаклем начался с большого увлечения ритмической прозой. При том огромном значении, которое Чехов придавал ритму всего спектакля, ритмизованный текст привлекал его как первый шаг к внутренней музыкальности спектакля, как один из важных элементов усовершенствования актерской техники, освобождения актера от натурализма. Заражая всех своим увлечением, Чехов торопился передать нам, участникам спектакля, начатки новых приемов игры на сцене» (Громов, с. 137-138).
Гиацинтова – Михальскому: «Теперь репетируем каждый день, и днем и вечером. "Петербург" такой трудности, что и сказать нельзя. Только разберем, кажется, все ясно – опять налетает полный туман на все умы, и начинай сначала» (М.Ф., № 514).

5 сентября

спектаклем «Гамлет» МХАТ 2-й открывает сезон.
На заседании правления, идя навстречу просьбам группы актеров, решают ассигновать средства на оплату педагогов для «преподавания пения и постановки голоса», а также для занятий шведской гимнастикой (КС, № 13883, л. 27).

10 сентября

в «Вечерней Москве» появляется статья Бескина «Театральная погода»: «МХАТ 2-й туманно обещает заказать современную пьесу. А пока готовится к новому медиумическому сеансу с вызыванием "теней" из старого "Петербурга" Андрея Белого. Эта склонность к "столоверчению", к болезненному мистицизму и какой-то "инфернальности", надрывности становится определенно "лицом" МХАТ 2-го. Начиная с такого толкования "Гамлета" и кончая в прошлом сезоне галлюцинациями "Короля квадратной республики". Теперь опять "Петербург". Для чего? Для кого?»

15 сентября.

Из интервью «Рабочей газете» Чехова и Берсенева: «2-й Художественный театр ставит своей основной задачей

создание здорового, сильного театра, отвечающего на все запросы широких масс. Первой новой постановкой этого сезона будет пьеса "Петербург" Андрея Белого. В этом спектакле театр стремится достойным образом показать революцию как великую движущую силу. ... МХАТ 2-й, стремясь приблизиться к рабочему зрителю, снизил цены на 20%. Введены абонементы по пониженным ценам. ...Абонементы продаются рабочим организациям с рассрочкой».

16 сентября

на заседании правления решаются вопросы новой зарплаты для работников театра, о дублере В.А.Попову в «Блохе» – на роль царя назначен Азарин. Поставлен вопрос о заключении договора с Акционерным обществом Международная книга о распространении книги «Московский Художественный театр Второй» за рубежом (КС, № 13883, л. 29).

17 сентября

К.С. получает монографию «Московский Художественный Театр Второй» (М., 1925) с дарственной надписью: «Дорогому Константину Сергеевичу. Всем обязанный, всегда благодарный и горячо любящий Вас Московский Художественный театр 2-й».

18 сентября

Н.-Д. – в УГАТ: «Уезжая на год со спектаклями Музыкальной студии в Европу и Америку, я – на основании данных мне Управлением Актеатрами инструкций – устанавливаю следующий порядок в состоящих под моей дирекцией театрах: ... В МХАТ 2-ом [моим заместителем будет] – Михаил Александрович Чехов. Представителем МХАТ 1-го и 2-го, объединяющим оба театра по вопросам, охватывающим важнейшие традиции Художественного театра, художественной и этической дисциплины, – естественно остается Константин Сергеевич Станиславский» (НД-4, т. 3, с. 117).
Актеры МХАТ 1-го и МХАТ 2-го провожают Н.-Д., уезжающего за границу вместе со своей Музыкальной студией.

20 сентября

на заседании правления театра занимались распределением ролей в спектаклях «Орестея» Эсхила и «В 1825 году» Венкстерн (КС, № 13883, л. 30).

27 сентября

А.Белый – Иванову-Разумнику: «За год предварительной

работы на сокращенном тексте-скелете всюду заплаты от "*удачнейших*" до "*неудачнейших*"; и этот процесс, очевидно, будет продолжаться до самой постановки: странное Чехово-Белого-Гиацинтово-Чебано-Берсенево-Реперткомово и т. д. "*детище*" уже, конечно, не имеет отношения к основному тексту, а продукт в буквальном смысле слова коллективной работы; что из всего получится, – не знаю; я давно уже, махнув рукой на основной текст, бросился вместе со всеми артистами, художниками, режиссерами, музыкантами и реперткомом давить, мять, перекраивать это странное, всеобщее детище, совершенно забыв, что оно мое... И еще скажу, что все время писал текст драмы, исходя из бесед с Чеховым; Чехов все же такой талантливый человек во всех отношениях, что, веря в него, я даже не боялся стирания в тексте себя самого; и верю, что *целое* – в ритмах, в умелом направлении стиля игры вынесет Чехов» (Переписка, с. 332-333).

29 сентября

в «Новом зрителе» (№ 39, с. 21) проходит информация, будто Э.Э.Матерн перевел новую пьесу Ромена Роллана «Любовь и смерть» (в оригинале «Le jeu de l'amour et de la mort», входящая в цикл «Драм революции»), и будто она в его переводе принята к постановке в МХАТ 2-м.

30 сентября

на заседании правления решаются вопросы: назначения дублера Л.А.Волкову в «Блохе» (назначен Азарин), о костюмах для спектакля «Петербург», о соглашении с С.М.Соловьевым на перевод «Орестеи» и др. (КС, № 13883, л. 31).

6 октября

в подборке «Нового зрителя» (№ 40, с. 15) «Что говорят актеатры о переходе на хозрасчет» высказывается Берсенев: «Переход на хозрасчет никаких изменений в планы театра не внес. Репертуар остается ранее намеченным, цены на места – также. Субсидия же прошлого года представляла из себя такую незначительную сумму, что повлиять на бюджет театра, естественно, не сможет».

31 октября

на заседании правления вновь возникает вопрос о зачислении в труппу артистки Ждановой. Решают «на основании постановления правления от 19 августа зачислить

М.А.Жданову в состав труппы на оклад, установленный для сотрудников, с 1-го ноября с.г.» (КС, № 13883, л. 36).

6, 8, 10 и 12 ноября

генеральные репетиции «Петербурга» и замечания по ним.

14 ноября

Премьера «Петербурга» Андрея Белого. Режиссеры С.Г.Бирман, В.Н.Татаринов, А.И.Чебан; художники М.В.Либаков и Б.А.Матрунин, композитор В.А.Оранский.

А.Белый – Чехову: «Сложилось не то, чего я ждал; но сложилось нечто весьма и весьма меня заинтересовавшее и взволновавшее; то, что "*предстало*" ("*Представление*"), оказалось полным значения и смысла; и я как зритель вынес высокохудожественное впечатление; и впечатление "*человечное*" в самом хорошем и меня утешающем смысле. ... Я вышел сегодня из театра совершенно потрясенный фигурой сенатора; встала передо мною какая-то огромная фигура, которую я узнал, чуть ли не [по] снам... В образе сенатора Вы достигаете для меня предельной высоты. Образ сенатора, мной увиденный когда-то в романе, содержится внутри Вашего образа, как лишь часть его, лишь одно воплощение его. ... В нем проступают непроизвольно для меня новые, углубляющие его безмерно смыслы» (Встречи с прошлым. Вып. 4. М., 1982, с. 233, 235).

15 ноября

Из статьи В.И.Блюма в «Известиях»: «Давно мы не видали такого мощного размаха актерской стихии, такой вакханалии актерского мастерства! И что самое удивительное, сколько здоровья, полнокровия в развернутой здесь Чеховым "смеховой" гамме – от мягкого юмора через шарж и гротеск к необузданной буффонаде».

18 ноября

правление театра на очередном заседании занимается вопросами списания отработанных материалов и решает вопрос дублера на роль Тилли в спектакле «Сверчок на печи» (назначена Т.И.Щурупова) (КС, № 13883, л. 39).

21 ноября

в «Правде» опубликована рецензия Маркова на спектакль «Петербург». Из рецензии:

«По существу, Белый написал сценарий фарса; скажем, мелодраматического фарса, фарса со слезой и сожалением, с трагической, издевательской подоплекой, но

все-таки злого и обвинительного фарса. Здесь лежал единственный путь преодоления Белого. Театр же пытался сценически разрешить роман Белого о Петербурге. Театр хотел вложить в спектакль то, что не заключено в пьесе. Он вскрывал "туманы и болота" Петербурга. Здесь он шел по линии упорного труда, но одновременно и линии наименьшего сопротивления. Внешняя форма спектакля наполнила бы зрителя тревогой и беспокойством в 1913 и 1914 годах – театр опоздал с ней на десять лет. ... Между тем отдельные моменты спектакля не могли не будоражить зрителя. Нельзя без волнения смотреть сцену катастрофической встречи Аблеухова с «красным домино» на балу. Нельзя остаться равнодушным, когда Чехов – Аблеухов проходит мимо толпы гостей и пустыми глазами смотрит в публику. Нельзя не глядеть пристально на вторичное объяснение с Аблеуховым, когда раскрылось странное и уничижительное содержание сардинницы. Порою, независимо от романа и независимо от сценария, отдельные актеры прорывали сумрачную и тяжелую ткань спектакля. Прежде всего Чехов – сенатор Аблеухов, а затем Берсенев – Николай Аполлонович.

Чехов еще не преодолел окончательно своего Аблеухова. Сложный образ распадается иногда на составные части. Но у Чехова глубока острая линия, в которой он вскрывает Аблеухова. Это – трагедия формализма и старческого отчаяния. У него пустые глаза и автоматизм движений. Размеренность мысли и тоска по жизни. Сознание своего одиночества и незнание путей к освобождению от него. Автоматизм постепенно стряхивается, и открывается опустошенное и убитое лицо одинокого старика. Его гибель кажется объяснимой, потому что этому человеку некуда податься и его жизнь исчерпана. Сложнейшие черты образа Чехов обнажает с исключительным техническим блеском – появление его на балу, сцена с сардинницей подводят к сатирическому раскрытию человека. Так и в гриме: потухающие глаза, растерянные и напрасно ищущие поддержки, на бледном, почти умершем лице. ...

Среди других исполнителей (актеры играют напористо и темпераментно, но в исполнении не достигнут единый стиль) запоминаются Громов – провокатор, Попов – Александр Иванович и Готовцев – Семеныч. У Чебана – Лихутина и Гиацинтовой в роли Ангела-Пэри много напряженности и чрезмерной нарочитости. Сцену же пародийного танца Гиацинтова проводит мастерски – в этой сцене открыт путь острому сценическому истолкованию пьесы. Такой же момент в спектакле у Дейкун (Аблеухова) – уход с пением.
Режиссерски спектакль не был единым».

25 ноября

на заседании правления решают заключить договор с художником С.В.Чехониным на создание декораций к спектаклю «В 1825 году» (КС, № 13883, л. 40).

До 29 ноября

спектакль «Петербург» смотрит К.С.
Лужский – Н.-Д.: «...даже К.С., которому спектакль не нравится, признает, что у М.А. самый момент начала роли, когда Аблеухов сидит за телефонной трубкой, гениален» (цит. по: Виноградская, т. 3, с. 411).

30 ноября

на заседании правления решаются вопросы о переносе срока постановки «Орестеи» на следующий сезон, о неприемлемости условий актрисы Е.Г.Сухачевой для принятия ее в труппу театра (КС, № 13883, л. 41).

2 декабря

на заседании правления поставлен вопрос о соглашении с писателем А.П.Глобой о написании им пьесы для театра (там же, л. 43).

4 декабря

на заседании правления стоит вопрос о праздновании 500-го спектакля «Гибель "Надежды"» и чествовании бессменных исполнительниц Л.И.Дейкун и А.И.Поповой (там же, л. 44).

10 декабря

на заседании правления обсуждается заявление М.П.Чупрова об уходе из театра. Решено: «Заявление принять и считать Чупрова свободным от службы в МХАТ 2 с 24 декабря, согл. кол. договора» (там же, л. 45).

12 декабря

на заседании правления решено в связи с «болезненным состоянием» Дикого ввести дублеров на его роли в «Блохе», «Расточителе» и «Сверчке на печи» (там же, л. 46).

21 декабря

на заседании правления обсуждается предложение актера А.А.Гейрота о принятии его в труппу театра. Решают принять Гейрота с 1 января 1926 г. (там же, л. 46).

27 декабря.

Премьера спектакля «В 1825 году» Н.А.Венкстерн. Постановка Б.М.Сушкевича, режиссер И.Н.Берсенев, художник С.В.Чехонин, композитор Н.Н.Рахманов.

30 декабря

на совместном заседании правления МХАТ 2-го и режиссеров театра решаются вопросы репертуара. «Постановили: включить в репертуар театра следующие пьесы: “Евграф, искатель приключений” А.Файко, “Похождения сэра Джона Фальстафа” по Шекспиру, “Смерть Иоанна Грозного” А.Толстого, “Дон Кихот” по Сервантесу и – условно – “93-й год” А.Глобы» (там же, л. 47).

1926

2 января

на заседании правления решено заключить с Н.А.Павлович и П.А.Аренским договор на создание пьесы «Дон Кихот» (там же, л. 48).

5 января

Из рецензии В.З.Масса в «Новом зрителе» (№ 1) на спектакль «В 1825 году»: «Содержательный, яркий, проработанный до последних деталей, этот спектакль является примером проникновенного и вдумчивого подхода к художественному отображению нашего революционного прошлого. ... Пьеса не плохо поставлена. Особенно эффектен первый акт. Но лучшее в спектакле – это прекрасное актерское исполнение» (с. 5).

9 января

на заседании правления по предложению режиссеров Сушкевича и Бирман утверждается распределение ролей в пьесе «Евграф, искатель приключений» (КС, № 13883, л. 49).

12 января

Из рецензии Маркова в «Правде» на спектакль «В 1825 году»:
«Театр подал пьесу более четко и более строго, чем она написана. Он умерил идиллические восторги и тихие слезы автора и сделал пьесу серьезнее. Театр, конечно, почувствовал, что тема о двадцать пятом годе значительнее и глубже “романа для юношества”. ...
Показан реставрационный стиль ясно и умело, с перевесом на актерском исполнении, на истолковании обра-

зов. Здесь и лежит подлинная сила представления, пробудившего в актере глубокую радость игры. Гиацинтова, мастерски играющая будущую жену декабриста, умеет в задорном и лукавом образе подростка показать силу и волю любви. Азанчевский очень скупо и убедительно рисует Кирилла, и в этой скупости, за которой звучит волнение, счастливо и умно находит спасение от чрезмерной авторской чувствительности. Молодой актер Соловьев показал хороший темперамент, но не преодолел вполне своей сценической неопытности. Остальные исполнители (Дейкун, Волков, Готовцев и другие) играют четко и просто. Труднее других Соловьевой, у которой в распоряжении явно упрощенный материал, образ приходится строить на одной – двух подчеркнутых красках. Бромлей, как всегда, идет по пути гротеска. Музалевский еще более упрощает и без того упрощенный образ Николая I. Таков был этот спектакль – отличный по актерскому мастерству, трогательный по теме и немного огорчительный по ее авторской разработке».

В «Известиях» Ю.В.Соболев сравнивает спектакль МХАТ 2-го «В 1825 году» и спектакль МХАТ 1-го «Николай I и декабристы», отдавая предпочтение МХАТу 1-му.

Гиацинтова – Михальскому: «...поздравь меня с настоящим актерским успехом в пьесе “1825 год”. Ты знаешь, Федя, я ни разу еще не переживала такого успеха. ... Играю я с упоением, играю в совсем для себя не использованных красках – в красках лиризма – и этим наслаждаюсь. ... Пьесу публика принимает прекрасно, пресса подругивает. Теперь принялись за следующую постановку – нового автора Файко “Евграф – искатель приключений”. Я там играю эпизодическую рольку, но очень славную. Хотя “славной” ее назвать нельзя, потому что она проститутка Зоська. Мы действительно в этом году работали, как волы. Со стариками мы в хороших отношениях – Константин даже посетил нас на Новый год» (М.Ф., № 516).

На заседании правления решено подписать договор с А.М.Файко на его пьесу «Евграф, искатель приключений» (КС, № 13883, л. 50).

15 января

на заседании правления решается вопрос о гастролях театра в Тифлисе, Баку, Ростове-на-Дону. Ответственным за поездку назначен Берсенев, администратором И.М.Шлуглейт (там же).

26 января

на заседании правления решается вопрос о художнике для спектакля «Евграф, искатель приключений» Файко. Решено заключить договор на оформление спектакля с Н.П.Акимовым. Берсеневу поручается организовать эксплуатацию здания театра во время его гастролей (там же, л. 52).

1 февраля

на заседании правления решается вопрос о предоставлении два раза в неделю ложи со скидкой для профессоров Московской консерватории. На этом же заседании встает вопрос об актере М.П.Чупрове, который обратился с письмом к М.А.Чехову и просил взять его обратно в театр. Постановили: «Ознакомившись с письмом М.П.Чупрова на имя М.А.Чехов и приняв во внимание сделанные им заявления, – зачислить М.П.Чупрова в состав труппы с 15 февраля с.г.» (там же, л. 53).
Письмо Чупрова Чехову: «Глубокоуважаемый Михаил Александрович! Ввиду того, что уход мой из Театра, как и извещающее Вас об этом письмо было определено моей горячностью, но могло вызвать неправильное толкование, считаю нужным сказать Вам перед лицом театра, что самый театр я чту высоко и пренебрежения к нему уходом своим никак выказать не хотел, не высказывая и недоверия к руководящим. Меня систематически нагнетала та безработица, в которую я попал благодаря объективным причинам (болезнь и пр.), и это было причиной неспокойствия и неудовлетворенности. Теперь, изжив эти чувства, я прошу Вашего и Правления театра согласия на возвращение меня в «отеческое лоно», причем, во избежание кривотолков, считаю нужным заявить, что ни на какое особенное положение в театре я не претендую. *Чупров*» (РГАЛИ, 1990.2.50).

16 февраля

заседание правления. На повестке дня вопрос о спектакле в фонд помощи беспризорным. Постановили провести такой спектакль в марте. Поместить в «Известиях» письмо по этому поводу от МХАТ 2-го (КС, № 13883, л. 54).

Из письма МХАТ 2-го в редакцию «Известий»:
«Второй Московский Художественный театр, как и каждый театр, который как бы объединяет самые различные общественные группировки, не может обойти молчанием призыв газеты “Известия ВЦИК” и Народного Комиссара Здравоохранения т. Семашко, обращающегося ко всему Советскому обществу с призывом принять участие в борьбе с беспризорностью, с этим действительно ужасным наследием ряда лет гражданской войны, голода и разрухи.
Эта громадная общественная, совершенно аполитичная обязанность должна быть выполнена каждым гражданином. Второй Московский Художественный театр в ближайшие дни ставит спектакль, сбор с которого вносит через Вашу газету в фонд Деткомиссии при ВЦИК, и от имени всего состава работников выражает убежденную уверенность, что остальные театры, как московские, так и провинциальные, последуют этому примеру. *М. Чехов, И.Берсенев, В.Готовцев, В.Подгорный, Б.Сушкевич*» (КС, № 13945).

27 февраля

за подписью Чехова вывешено обращение к актерам МХАТ 2-го: «Некоторое время тому назад в письменном обращении ко всем несущим работу по спектаклям в нашем театре я говорил о необходимости создания вокруг спектаклей той атмосферы, которая соответствовала бы важности и значительности нашей работы и делала бы ее именно такой – важной и значительной. Я был глубоко убежден, что мои слова были поняты и услышаны всеми. Но теперь мне вновь приходится повторить свои просьбы, технически сводящиеся к тому, чтобы за кулисами, в фойе, в артистических уборных и во всех помещениях, прилегающих близко к сцене, не было бы шума шагов, громких разговоров – словом, чтобы соблюдалась максимальная тишина. Нужно помнить, что только тогда, когда будет достигнута необходимая тишина, – появится и должное внимание, и сосредоточенность, чувство значительности выполняемой работы, на которые каждый имеет неоспоримое право. Невнимание в этом смысле одних является глубоко вредным не только для

них самих, но и для всего спектакля. Добиться необходимой для спектакля атмосферы невозможно никакими распоряжениями и приказами. Поэтому я только прошу каждого осознать в себе эту необходимость. И я надеюсь, что она будет осознана всеми нами» (цит. по: *Власов В.А.* Встречи. М., 1979, с. 77).

1 марта

Чуковский записывает в дневнике: «От Тихонова получил вчера письмо, что моя пьеса “Сэди”» всем в Худ. театре понравилась, но ставить ее не могут, т.к. М.А.Чехов – против (по религиозным мотивам)» (Чуковский, с. 377).

Из воспоминаний Пыжовой о конфликте с Чеховым: «Поводом для окончательного прояснения наших с Чеховым отношений стала инсценировка по рассказу С.Моэма “Дождь”. Чувствуя свои обязательства по отношению ко мне как к актрисе своего театра, Чехов предложил подумать над тем, что бы мне хотелось сыграть, поискать какую-нибудь пьесу. Он сказал, что готов ради меня, ради моей роли поставить все, что мне покажется интересным. Я стала читать, мне попалась инсценировка известного рассказа Моэма “Дождь”, в сценическом варианте названного “Сэди”. Мою фантазию встревожил и разбередил острохарактерный образ туповатой, но простодушной проститутки, сначала грубой и крикливой, потом под влиянием бесед миссионера-проповедника присмиревшей и напуганной, а в конце еще более отчаянно циничной. Убеждая Сэди сойти с пути греха и порока, покаяться, понести заслуженное наказание во имя спасения души, захлебывающийся от «праведнической» страсти, миссионер сам оказывается в постели Сэди. ... Я принесла инсценировку Чехову, он обещал прочесть побыстрее и действительно скоро вызвал меня в кабинет дирекции. И здесь я впервые увидела Чехова откровенно непримиримого и злого. Он отшвырнул от себя книжечку, как что- то необыкновенно мерзкое, отвратительное, его обычно добрые, веселые глаза выражали теперь не просто враждебность – ненависть» (Призвание, с. 211-212).

9 марта

на заседании правления ставится вопрос о включении в репертуар пьесы Островского «Волки и овцы»; решено постановку поручить Волкову «в сотрудничестве с

Гиацинтовой» – «без определения сроков и очереди постановки» (КС, № 13883, л. 56).

15 марта

на заседании правления стоит вопрос о включении в репертуар театра пьесы Глобы «93-й год, или Вандея». Постановили: пьесу отклонить. Решают отчислить в фонд помощи беспризорникам 800 рублей со спектакля «Гамлет», сыгранного 11 марта (там же, л. 57).

22 марта

на заседании правления речь идет о вводе с будущего сезона дублера Чехова на роль Мальволио; назначен И.И.Лагутин (там же).

30 марта

50-е представление «Гамлета». Публика поднесла участникам спектакля памятные жетоны.

8 и 9 апреля

репетиции «Эрика XIV» в связи с возобновлением спектакля, который отсутствовал на афише почти год.

12 апреля

на заседании правления поставлен вопрос о мерах для поднятия сборов. Другой вопрос – о передаче имеющегося архивно-музейного материала во временное пользование Музею МХАТ, для чего основать там комнату или отдел МХАТ 2-го (КС, № 13883, л. 60-60об.).

22 апреля

заседание правления. «Слушали: 1. Просьбу месткома сообщить мотивы, на основании которых О.И.Пыжова не включена в состав поездки (протокол месткома от 20 апр.). 1. Сообщить местному комитету, что участие О.И.Пыжовой не диктуется ни художественными, ни экономическими соображениями: О.И.Пыжова в репертуаре поездки не является ни в одной роли основной исполнительницей. О.И.Пыжова могла бы играть в 2-х пьесах в поездке – в “12 ночи” и в “Потопе”. В “12 ночи” роль Виолы в поездке исполняется М.А.Дурасовой, являющейся, по мнению художественных руководителей театра, лучшей исполнительницей. В “Потопе” имеются две исполнительницы роли Лицци (в поездке) и обе, по художественным достоинствам, не ниже О.И.Пыжовой. Таким образом, включение в состав едущих в поездку О.И.Пыжовой было бы обременительно для бюджета театра, а по художественной линии ее участие в поездке не является необходимостью» (там же, л. 65).

23 апреля

на заседании правления заключено соглашение с художником С.М.Чеховым на оформление спектакля «Смерть Иоанна Грозного» (там же, л. 70).

24 апреля

на заседании правления заключено соглашение с художником Н.П.Акимовым на оформление спектакля «Ев- граф, искатель приключений» (там же).

Роль Офелии впервые играет М.А.Скрябина. Из дневника А.Б.Гольденвейзера: «12 ч. 35 м. ночи. Только что вернулись с “Гамлета”. ... Чехов замечательно играет. Он дает образ большой внутренней значительности. Скрябина хороша, но едва ли это большое дарование. У нее симпатичная внешность и ничего деланного, надуманного, но на сцену сумасшествия ее не хватило – было однообразно и бесцветно. Но все-таки для первой ответственной роли довольно хорошо» (Гольденвейзер, с. 106).

27 апреля

МХАТ 2-й выезжает на гастроли в Тифлис.

2-18 мая

гастроли в Тифлисе. Репертуар гастролей: «Потоп», «В 1825 году», «Гибель “Надежды”», «Сверчок на печи», «Блоха», «Расточитель», «Эрик XIV», «12-я ночь».

5 мая

в Политехническом музее в Москве проводится «Суд над театезоном». Обвинители – Г.Б.Якулов и В.Г.Шершеневич. Шершеневич вменял в вину сезону застой: «Никакого свежего движения на театре не было. Не было потому, что касса была полна. Публика пошла в театр» – не было стимула решать новые задачи, не было свежести. МХАТ 2-му было брошено – это «не что иное, как психиатрическая лечебница». Выступали П.С.Коган, А.Я.Таиров, Н.О.Волконский, П.А.Марков, О.Д.Каменева и др. «Заседание “Суда” заключал Луначарский: Театральный сезон был признан оправданным» (см. НЗ, № 19, 11 мая, с. 16).

9 мая

Благонравов – Михальскому из Тифлиса: «Теперь относительно театра. Если меня спросить, есть ли у нас успех, то я скажу не думавши (в противоположность Колодкину). Да, есть, и несомненный. Правда, такого успеха, о котором я мечтал в Москве, так же как и сплошных глициний, – нет. Но в этом виноваты уже не наши спектакли, а публика. Той тифлисской публики, которая возила карету Комиссаржевской, – нет. Пресса старается подражать московскому “Новому зрителю” и поэтому, наряду с восхвалениями нашей театральной актерской техники, попадаются фразы «старые песни на старый

лад»; и что смешнее всего, страшно большим успехом и у публики, и у прессы пользуется “1825 год” (?). Одним словом, у театральных рецензентов чувствуется такое настроение: “Эх, товарищи, рады бы превознести ваш театр до небес, да боимся, как бы не сочли нас отсталыми”. А публике – давай, что попроще» (М.Ф., № 218).

19 мая

театр выезжает в Баку.

20 мая

гастроли в Баку открываются «Потопом».
«Так разоблачать человека, как это сделал Чехов в своем Фрэзере, так показать его трагическую изнанку, так вскрыть затаенные глубины его души под силу исключительно вдохновенному мастеру» («Бакинский рабочий», 23 мая).

30 мая

Гиацинтова – Михальскому: «Мы гастролируем хорошо – успех большой и деньги большие. И, к счастью, нет жары. ... В Тифлисе мы жили весело и приятно, и меня так полюбили за Шурочку в 25-м году, что усыпали мой путь распустившимися к тому времени розами. Это всегда поднимает настроение. И вообще, мне актерски в поездке на редкость приятно» (М.Ф., № 517).

1 июня

выезжают в Ростов-на-Дону.

2 июня

Хачатуров – Рахманову: «Идея наша выветрилась или, в лучшем случае, пахнет нафталином, потому что ее сдали в музей МХТ. Кстати, я ее сдаю, о ирония судьбы! Сейчас тоже есть идея – туманная, сверхчувственная, эфирно-астральная, Михаила Чехова, причем воплотителями этой идеи являются Берсенев, Татаринов, Громов, Скрябина – “ни более, ни менее то...”. Весь театр в целом верит в Чехова как в исключительного и гениального актера, у него учится актерскому мастерству, систему его принимает в чисто актерском преломлении и... только. ... Дальше – подумай хорошенько, и ты не можешь не согласиться, что мы служим уже давно не студии, а И.Н.Берсеневу, что даже Чехова не видно за Берсеневым. Служить же Берсеневу я не желаю и не хочу. Ты мне скажешь – “тогда уходи”. И уходить не могу, да и не хочу, потому что “в крови сего младенца и я повинен”, то есть и моя есть капля пота, крови и слез в этом театре, и пусть Берсенев знает, что он явился на готовенькое и

тепленькое местечко, и не считаться с этим ему не придется» (Хачатурян, с. 174-175).

3 июня

Ростов-на-Дону. Гастроли открываются «12-й ночью».

13 июня

Завершение гастрольного турне МХАТ 2-го. «Гастроли Второго Московского Художественного театра в Ростове закончились с большим художественным и материальным успехом. Почти все спектакли прошли при переполненном зале. Спектаклями в Ростове закончилась гастрольная поездка театра по СССР. Часть актеров выехала на отдых за границу, в частности Чехов выехал в Берлин» («Молот», 16 июня).
Хачатуров – Чехову: «Миша, дорогой! Передо мною письма товарищей – справедливая отповедь мне на мое письмо Коле Рахманову. Я их перечитал по нескольку раз, они жгут меня... Радостью и бодростью наполняется сердце мое от того, что я еще раз увидал, как крепок и целостен организм театра» (Хачатурян, с. 179-180).

19 августа

«Вечерняя Москва» сообщает, что МХАТ 2-й работает «над трагедией "Смерть Иоанна Грозного" – ставит Татаринов при непосредственном участии Чехова, Берсенева, Чебана».

1 сентября

на заседании правления по заявлению Рахманова меняли состав исполнителей в вокальной части; рассматривали вопрос повышения квалификационных разрядов для артистов оркестра, а также повышения зарплаты ряду артистов и сотрудников. Остро стоял вопрос о необходимости изыскания средств на ремонт театра (КС, № 13883, л. 80).

2 сентября

«Вечерняя Москва» сообщает: «В текущем сезоне Второй МХАТ устроит в пользу Деткомиссии ВЦИК платную генеральную репетицию одной из новых постановок и специальный спектакль в один из понедельников в помощь беспризорникам. Кроме того, театр вводит оклейку марками в 10 и 15 копеек всех пропусков на спектакли».

5 сентября

на открытие сезона 600-й раз шел «Сверчок на печи». На юбилей спектакля статьей «О чем верещал сверчок в 600-й раз» откликается Загорский (НЗ, № 37).
Театр получил из Америки от Н.-Д. открытку с поздравлением ко дню открытия сезона (см. Бокшанская, т. 1, с. 470).

8 сентября

«Заря Востока» поместила заметку Берсенева о его встрече летом с М.Горьким в Сорренто. М.Горький прочел Берсеневу и Гиацинтовой свою пьесу «Фальшивая монета»: «Я от имени 2-го МХАТ просил Алексея Максимовича предоставить нам пьесу в исключительное пользование. Он с радостью согласился. Таким образом, пьеса Горького "Фальшивая монета" приобретена нами и пойдет в Москве, вероятно, во 2-ой половине текущего сезона».

14 сентября

публичная генеральная репетиция спектакля «Евграф, искатель приключений».

15 сентября

Премьера спектакля «Евграф, искатель приключений» А.М.Файко. Постановка Б.М.Сушкевича, режиссер С.Г.Бирман, художник Н.П.Акимов, композитор Н.Н.Рахманов.

«Напрасно видеть в Евграфе идеализацию угасающего романтизма. Файко прибегает к любопытному методу: резко отрицательные и ядовитые краски, которыми он рисует нэпманское общество Москвы, оттеняют привлекательные черты Евграфа, и тогда в этом неудачнике вскрывается воля к жизни, которая могла бы сделать его живым и нужным в нашей современности и которая не была переведена из области беспредметных стремлений в область твердого знания. Тема о Евграфе – большая тема о лирике в наши дни. Тема о людях, которые душевно не могут вынести твердого шага нашей нелирической эпохи. В полной мере овладеть темой Файко не удалось. Слишком жирно положены отрицательные краски и слишком неотчетливо обрисован мир живых и крепких людей, которые проскользнули на сцену в случайной, например, фигуре наивного комсомольца. Слишком путано ведется линия Евграфа между "лирическим" человеком и "мелким" человеком, и тогда его трагедия повисает в воздухе и кажется чрезмерной и преувеличенной. МХАТ 2-й играет пьесу Файко в стиле некоего статичного плакатного реализма, который постепенно становится присущ театру» (П.Марков. – НМ, 1927, № 1).

16 сентября

Бокшанская – Н.-Д.: «12-го днем была я на генеральной новой постановки МХАТ 2 "Евграф – искатель при-

ключений". Пьеса современного автора Алексея Файко (автор «Озера Люль» и "Учителя Бубуса") на современные темы. По-моему, пьеса плохая, определенно второсортная. То же мнение у большинства наших, смотревших генеральную. (Но, например, Нине Ник. Литовцевой нравится, уверяла нескольких в моем присутствии, что пьеса гениальнейшая, мировая.) И потому особенно досадно, что такую плохую пьесу играют так хорошо, некоторые великолепно. Заняты почти все: Берсенев, Гиацинтова, Дурасова, Бирман, В.Попов, В.Подгорный, Пыжова, Шахалов, Попова, Кемпер. Режиссировали Бирман и Сушкевич, художник ленинградский – Акимов, многое сделавший интересно. Ах, да, главный ведь исполнитель Евграфа, я про него не сказала, что его играет Ключарев. Да, и еще забыла Бирман и Чебана, которые играют замечательно» (Бокшанская, т. 1, с. 463-464).

17 сентября «Вечерняя Москва» публикует статью Соболева о спектакле «Евграф, искатель приключений». Из статьи: «Пьеса Файко – умная и интересная пьеса. Но ей не хватает некоей прозрачности замысла. Ей, оформленной в прекрасных диалогах действующих лиц и очерченных в метко сделанном бытовом рисунке, не хватает убедительности в развитии тех внутренних сил, которые толкают Евграфа, как некогда Дон Кихота, на борьбу со злыми силами, его окружающими. Ставить "Евграфа" – задача одновременно и трудная и легкая. Легко создать жанр, но очень трудно раскрыть возвышенную романтику современного "рыцаря печального образа", отважно вступающего в бой с роковыми силами зла. ... С легкой частью всего задания, вытекающего из пьесы, театр справился блестяще. Тот мир, с которым вступает в яростный бой Евграф Каптелин, нарисован режиссурой, актерами и художником ярко, метко и убедительно. Это вполне реально, моментами натуралистично и вместе с тем это плакатно, это обобщенно, это доведено почти до резкости гротеска. ... Но вот трудная часть задачи: мир мечты, мир "возвышающего обмана", мир Лермонтова, каким-то чудом воплощенного в московского парикмахера Евграфа Каптелина... И надо прямо ска-

зать, что эта задача ни исполнителем, ни режиссурой не разрешена».

18 сентября

«Вечерняя Москва» извещает: «Театром получена от Горького его пьеса "Фальшивая монета", которая пойдет после "Орестеи". Премьера намечается на январь».

19 сентября

Я.Н.Эйдельман в «Комсомольской правде» делится своим впечатлением от спектакля «Евграф, искатель приключений»: «Единственное, что радует в спектакле, это – строгое благородство и высокое мастерство актерского исполнения. Не задевает только Евграф в исполнении Ключарева: актер ведет свою роль чрезвычайно неуверенно, со срывами, с нажимом на "неврастению". Зато злой и остро саркастический рисунок дала Бирман в роли развратной, вульгарно-развинченной маникюрши Тамары. С огромной силой вылепил Чебан роль крупного нэпача, пожираемого ненавистью и презрением к советской действительности. И надолго входят в память: Берсенев – лукавый московский "апаш", Пыжова – тепличное созданьице, беспомощная салонная "попрыгунья", Дурасова – эксцентричная иностранка-циркачка и Попов – жадный напористый парикмахер Никанор».

20 сентября

на заседании правления среди прочего рассматривался вопрос об изменении состава в пьесе «Волки и овцы». «Постановили: назначить на роль Мурзавецкого – А.Д.Дикого. Режиссером постановки утвердить Л.А.Волкова, освободив С.В.Гиацинтову от обязанностей сорежиссера» (КС, № 13883, л. 85).

24 сентября

«Вечерняя Москва» сообщает о распределении ролей в готовящейся постановке «Волков и овец»: Мурзавецкая – А.И.Попова, Глафира – О.И.Пыжова, Аполлон Мурзавецкий – А.Д.Дикий. Лыняев – В.А.Попов, Анфуса – С.Г.Бирман, Купавина – З.Н.Невельская, Беркутов – Г.В.Музалевский, Чугунов – А.Э.Шахлов, Горецкий – В.П.Ключарев.

5 октября

в «Жизни искусства» (№ 40, с. 21) помещена информация: «МХАТ II. В течение сезона будут поставлены "Волки и овцы" Островского (реж. Л.Волков), "Смерть Иоанна Грозного" А.Толстого (реж. В.Татаринов) и "Фальшивая монета" М.Горького».

8 октября

Луначарский в статье «Первые новинки сезона» в «Известиях» пишет: «Уже первая новинка текущего сезона наметила, повидимому, направление, характеризующее его линию: мы будем иметь серию злободневных пьес. “Евграф, искатель приключений” Файко возбудил немало толков потому, что худо ли хорошо ли подошел к вопросу об упадочных настроениях... которые сейчас волнуют умы. Первый Художественный театр, вслед за своим младшим братом дал тоже пьесу, которая вызвала много острых разговоров». Имеется в виду постановка Булгакова «Дни Турбиных».

12 октября

на заседании Комиссии современного театра театральной секции обсуждается тема «Стиль Второго МХТ». Доклад делает В.М.Волькенштейн.

Тезисы к докладу: «1. Первый период Первой студии, руководимой Сулержицким. Здесь существует школа Станиславского, этического воодушевления Сулержицкого и отсутствие оригинальных художественных исканий. 2. Самостоятельную работу Первой студии начинает Вахтангов. Гротескный стиль его постановок, сочетание элементов реалистического и условного. Нынешний. 3. Второй МХТ применяет на большой сцене приемы гротеска вахтанговской традиции либо огрубляя их, либо применяя к неподходящему материалу, либо делая непроработанное смешение элементов разных стилей. Таким образом, Второй МХТ очень крепкий театр, однако еще не нашедший своего стиля. 4. Стиль МХАТ Второго должен быть искусством сострадания (Сулержицкий, Чехов) на пути высокой драмы. Опаснее всего для МХТ Второго мелкие темы» (ГЦТМ, 538.89).

19 октября

«Жизнь искусства» (с. 22) сообщает: «Идут усиленные репетиции трагедии “Орестея” Эсхила (пост. В.Смышляева, декорации Никитина). Одновременно ведется работа над пьесой Островского “Волки и овцы”».

2 ноября

Бокшанская – Н.-Д.: «Сейчас идут какие-то крупные нелады во 2-м театре. Там назначили заседание для выборов месткома, но на заседании вдруг пошло «выяснение отношений», пошел ор, крик. Выборы, по предложению представителя союза, отложили, а назначили еще собра-

ния уж для специального выяснения. И до сих пор все еще неладно. Кажется, там сильное течение против Ив. Ник.» (Бокшанская, т. 1, с. 484).

В «Вечерней Москве» опубликована беседа с постановщиком пьесы «Орестея» В.С.Смышляевым. Из беседы: «Режиссура руководствуется двумя основными задачами, разрешение которых, по нашему мнению, стоит в порядке проблемы, перед современным русским театром. Первая задача – найти форму массового действия на сцене, и вторая – подойти вплотную к проблеме синтетического действия на театре».

8 ноября

в Большом театре Чехов и Гиацинтова участвуют в концерте в пользу пострадавших от землетрясения в Армении. Играют в инсценированном рассказе А.П.Чехова «Свидание хотя и состоялось, но...» (РГАЛИ, 2316.1.84, л. 184).

9 ноября

Н.-Д. – Бокшанской: «Неужели во 2-м МХАТ материальные дела слабые? 800 р. на “Сверчок” или “Гибель “Надежды” – это еще ничего, а новости как? Как “Ев- граф”? Воображаю, как Иван Николаевич ревниво воспринимает успех молодежи МХАТ» (НД-4, т. 3, с. 160).

10 ноября

«Вечерняя Москва» публикует интервью с Чеховым «О современном театре»: «Наша эпоха предъявляет театру огромные требования, она заставляет перестроить отношения и зрителя к театру и актера к своему делу. Театр развлечение, театр, куда можно пойти «от нечего делать», такой театр должен быть вычеркнут из нашего культурного обихода. ... Театр как друг должен помочь зрителю строить жизнь. Театр заставляет зрителя увидеть и себя в беспощадном свете искусства. Если зритель, проработав таким образом полученное, понесет это в строительство самой жизни – задача театра исполнена. Он организовал сознание и пробудил в человеке волю к борьбе за жизнь. Но, чтобы добиться этого результата, театру необходимо осознать и самого себя, пересмотреть свои силы, строго учесть возможности. Перед ним возникают вопросы репертуара и театральной техники. ... Новый репертуар должен отвечать масштабам прямоты, простоты и подчинения деталей монументальному целому. За

всяким действующим лицом для зрителя должны быть ясны и силы эпохи, которые породили его как тип. Преодоление психологизма и связанного с ним натурализма требует и новой актерской техники. Современный театр вырабатывает сейчас новые соотношения слова и жеста, новые приемы игры».

16 ноября

Л.А.Волков подает в правление и в местком МХАТ 2-го заявление: «Прошу правление на ближайшем заседании поставить вопрос о включении в репертуар театра пьесы “Волки и овцы” с определенной очередью. В случае отрицательного решения прошу указать подробную мотивировку» (РГАЛИ, 1990.2.45). Заявление Волкова – первый официальный документ, свидетельствующий о разногласиях в коллективе.

20 ноября

Группа актеров МХАТ 2-го – Чехову: «В эти тяжелые дни, когда мы стоим перед попыткой расколоть наш театр со стороны отдельных его членов, когда поколеблена самая возможность продуктивной работы, мы предлагаем Вам, дорогой Михаил Александрович, всецело и до конца, при каких бы то ни было обстоятельствах, располагать всеми силами нашей творческой воли, рассчитывать на всемерную нашу поддержку и на нашу полную с Вами солидарность во всех Ваших действиях, направленных к сохранению единства, силы и художественной независимости нашего коллектива на пути создания его будущего. *И.Берсенев, А.Чебан, Н.Рахманов, С.Бирман, А.Благонравов, В.Татаринов, В.Готовцев...*» Всего 23 подписи (РГАЛИ, 1990.2.50, л. 91).

23 ноября

первая репетиция «Дела» Сухово-Кобылина.
В стенгазете театра появляется заметка «Размышления о бренном», порочащая Чехова. Чехов получает еще одно письмо от актеров театра: «Ввиду появившихся в стенах театра пасквилей, распространяемых через газету, мы, взволнованные и возмущенные этим, чувствуем себя не в состоянии продолжать нашу работу и просим Вас, дорогой Михаил Александрович, отменить завтра, 24 ноября, все репетиции и собрать весь артистический персонал, так как это необходимо для разрешения вопроса о дальнейшей нашей работе и нашем пребывании в те-

атре». Под письмом 71 подпись (РГАЛИ, 1990.2.50, л. 3, 5, 6).

24 ноября

собрание коллектива МХАТ 2-го. По его решению правление посылает письмо заместителю управляющего госактеатрами: «Правление театра ставит в известность о появившейся в стенной газете пасквильной заметке “Размышления о бренном” и требует убрать из театра члена редколлегии тов. Медведеву... а также отстранить Бибикова и Ключарева от работы в стенгазете и месткоме» (РГАЛИ, 1990.2.45, л. 8-9).

29 ноября

актеры МХАТ 2 участвуют в собрании Третьей студии, посвященном памяти Вахтангова.

30 ноября

экстренное заседание дирекции театра, на котором стоит вопрос о возможности поездки театра в Японию в 1927 г. «Постановили: от поездки воздержаться по соображениям творческого порядка» (РГАЛИ, 1990.1.18, л. 58). «Новый зритель» (№ 48) сообщает, что в спектакле «Смерть Иоанна Грозного» «играть Грозного будет не Чехов, как предполагалось раньше, а Чебан» (с. 16). В том же номере Чехов, наряду с другими режиссерами, отвечает на вопрос журнала: «Что я хочу поставить»: «Есть много пьес, которые и хочется и надо ставить. “Дон Кихот”, “Орлеанская Дева”, “Фауст”, Шекспир. Совершенно не могу признать натурализм и быт. В противовес им выдвигаю пьесы, глубоко насыщенные теми чувствами, которые всегда будут звучать на сцене и заражать зрителя всегда нужными эмоциями. Нужной пьесы из современной жизни нет, да и не может быть, поскольку драматург сейчас фиксирует быт, а не внутренние, героические стороны нашей жизни» (с. 14).
Правление МХАТ 2-го – Станиславскому:
«Глубокочтимый и дорогой Константин Сергеевич. Владимир Иванович Немирович-Данченко, в связи с переименованием Первой студии в Московский Художественный академический театр 2-й, даровал театру право пользоваться маркой МХТ “чайкой”. Это право мы приняли как высокую для себя честь.
За последнее время, из ряда дошедших до нас заявлений ответственных членов МХАТ, мы узнали, что наше поль-

зование “чайкой” является больным вопросом как для Вас, Константин Сергеевич, так и для Ваших ближайших сотрудников, основателей МХАТ.
Мы считаем себя обязанными, вследствие этого, обратиться к Вам с просьбой вновь пересмотреть вопрос о нашем праве на “чайку” и сообщить нам то или иное Ваше решение, которому мы немедленно подчинимся. Для нас было бы немыслимо, дорогой Константин Сергеевич, пользоваться в дальнейшем “чайкой”, если бы Вы предположили, что это мы можем делать в каких- либо корыстных целях. С глубоким уважением: *Мих. Чехов, Б.Сушкевич, П.Берсенев, Вл.Подгорный, В.Готовцев*» (СТ-2, с. 195).

2 декабря

Бокшанская – Н.-Д. о МХАТ 2-м: «Дела их плохи, сборы плохи. “Евграф” делает то же, что и остальные пьесы, ничего не прибавил в их кассе. За октябрь они сделали на круг что-то 1500. Это, конечно, мало. “93-й год”» им запретили, “Орестея” у них опоздала и притом постановка вроде нашего “Прометея”: никто не ждет ничего хорошего от того, что она войдет в репертуар. Они ее стараются поскорее выпустить (намечено 14 дек., но участники сомневаются, что можно успеть), торопятся и со “Смертью Иоанна Грозного”. А тут еще эти внутренние междоусобицы, которые они стараются осветить как выходки хулиганствующих актеров, но которые, конечно, страшно неприятны правлению. Все нападки идут главным образом (а может быть, и единственно) против Ив. Ник., которому приписываются неблаговидные дела за время их прошлогодней весенней поездки на юг. Атмосфера, говорят, у них ужасающая. Конечно, успех наших “Турбиных” принят тем театром более чем ревниво» (Бокшанская, т. 1, с. 514).
В тот же день, когда Бокшанская пишет этот отчет, Н.-Д. спрашивает ее из Голливуда: «А что за «неурядицы» во 2-м МХАТ и 3-й студии? Скажите в двух словах» (НД-4, т. 3, с. 167).

6 декабря

на заседание Главреперткома по поводу конфликта в МХАТ 2-м приглашаются Чехов, Берсенев, Сушкевич, Дикий, Волков, Ключарев.

Из проекта письма Чехова Луначарскому: «Нас взволновали и оскорбили выступления Дикого, Волкова и отчасти Ключарева. Дикий и Волков выступали с обвинением нас в том, что мы разлагаем театр и его репертуар, что мы не ищем, не читаем и не хотим иметь в репертуаре новых современных пьес, что у них, мол (у Дикого и у Волкова), громадное количество новых великолепных пьес и что мы виноваты в том, что не обратились своевременно к ним за этими пьесами, что театр погибает от тех нот художественной немощи, которую мы вносим на сцену, что М.А.Чехов отравляет и губит театр своей "мистикой", которую он вносит во все, искажая даже пьесы ради "мистики". "Гамлет", "Петербург" и пр. – все это "мистика" М.А.Чехова. Заседание длилось 3 часа, в течение которых Дикий и Волков позорили и травили нас и наш театр. Все многолюдное собрание Главреперткома в высшей степени одобрительно выслушивало речи Дикого и Волкова, поставив нас в невыносимое положение обвиняемых» (РГАЛИ, 1990.2.46, л. 1).

10 декабря

в «Красной газете» (веч. вып.) появляется сообщение о конфликте внутри МХАТ 2-го: «Конфликт этот будет рассматриваться лично А.В.Луначарским в присутствии обеих сторон».

16 декабря

Премьера спектакля «Орестея» Эсхила, перевод С.М.Соловьева. Постановка В.С.Смышляева, режиссеры Б.М.Афонин и В.А.Громов, художник Л.А.Никитин, композитор В.Н.Крюков. Из беседы со Смышляевым: «...меня привлекла проблема массового действия. У греков эта форма выражена наиболее ярко в виде хора. С формальной стороны современной публике, когда так много говорится о массовом действии, лучший способ показать это массовое действие на сценической площадке по греческим трагедиям. Второй интересный момент этой постановки – синтетический. Мне представилось возможным, более чем в каком-либо другом произведении, в этой трагедии соединить мастерство актера со световыми эффектами и музыкой. Тема "Орестеи", конечно, чужда современности, но я старался подчеркнуть архаическим стилем

всего действия тот интерес, который трагедия Эсхила представляет и для современников» (ПГАТ, № 64, 1420 дек., с. 15).

Декабрь, до 20-го

Луначарский пригласил к себе «представителей враждующих сторон: Ив. Ник., Мих. Ал. и Волкова и Дикого. Он к ним держал большую речь, где просил бросить вражду и найти возможность уступить друг другу в чем- то. ... Настаивал, чтобы все остались на своих местах и путем взаимных уступок продолжали бы свою работу. После этого Анат. Вас. прислал в театр труппе большое письмо, где снова проводил те же мысли» (Бокшанская, т. 1, с. 536-537).

20 декабря

Луначарский – МХАТ 2-му: «Ваш театр принадлежит к числу лучших в Москве и во всей Европе. Ваша труппа блещет замечательными талантами, и спектакли, которые вы даете, отличаются тонким и продуманным исполнением. ... Как и все другие театры, отличающиеся жизненностью и стремлением к художественному самосовершенствованию, так и ваш театр переживал и будет еще переживать различные фазы развития. Он обещает еще гораздо больше, чем сколько выполнил до сих пор. Долг каждого работника вашего театра дорожить возможностью работать в коллективе такой исключительной силы и беречь театр на пути его развития. Поэтому имевшие место в вашем театре выступления отдельных лиц, выступления, дезорганизующие художественную, рабочую и моральную атмосферу театра, мною решительно осуждаются. ... Наркомпрос чувствует полное доверие к нынешней дирекции театра. Как всякая дирекция, она может подвергаться здоровой и деловой критике с разных сторон, но она является настолько талантливой и компетентной, что многие другие театры могут в этом отношении с завистью смотреть на ваш театр. Если же в театре имеется группа лиц, увлеченных и объединенных новым художественным устремлением, то я уверен, что дирекция найдет возможность, *отнюдь не нарушая своего художественно-репертуарного плана, предоставить этой группе право, заинтересовав необходимый состав актеров*, проявить свои новые художествен-

ные замыслы, чтобы проверить, могут ли они действительно быть плодотворными в общем развитии театра» (КС, 13916).

21 декабря

в статьях Берсенева и Волкова, помещенных в «Новом зрителе» (№ 51, с. 12), дано объяснение конфликту в МХАТ 2-м. Берсенев считает, что конфликт исчерпан: «Идя навстречу работникам театра, правление предоставило им возможность готовить постановку в лабораторном порядке». Волков ставит вопрос иначе: «Репертуар МХАТ II в настоящее время в основной своей части страдает нездоровым уклоном к разрешению неких "мировых", "космических" и т.п. вопросов. Фактически же репертуар театра чужд современному зрителю и удовлетворяет разве только дореволюционного интеллигента. ... 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».

24 декабря

Бокшанская – Н.-Д.: «С репертуаром у них, так же как и у нас, слабо. Им запретили "93-й год", за который они будут спорить и грызться. Они сами не приняли "Фальшивую монету" М.Горького, объяснив, что пьеса прибыла из Италии слишком поздно. На самом же деле пьеса, по общим отзывам, так слаба, что просто нельзя из уважения к Горькому ставить ее на сцене. "Смерть Грозного" репетируется, но Репертком потребовал, чтобы Грозного играл не Чехов. Играет Чебан, что, впрочем, и всегда было в планах. "Орестея" сборов уже не делает. Да и не может, так как это никому не интересно. На репетиции, которую я смотрела, пьеса как будто имела большой успех, но ведь это были все свои, которые любят приветствовать именно этот театр особенно восторженно. Очень слабо исполнение, есть красивые внешние моменты (многое напоминает в установке "Лизистрату" – сочетание белых лестниц и колонн с синим горизонтом, с красными плащами, установка на лестнице воинов, выход по лестнице из-под сцены).

Приятная довольно музыка Крюкова. Но в общем – спектакль не дает кассе ничего, и в прессе отмечен как неудачный (в тех статьях, которые до сих пор появились). И в самой труппе в большинстве случаев спектакль не нравится» (Бокшанская, т. 1, с. 537).

28 декабря

заседание художественного совета МХАТ 2-го. На повестке дня вопрос о функциях художественного совета, о спектакле «Волки и овцы», о выступлениях Дикого и Волкова. Поведение Дикого и Волкова осуждено членами художественного совета. Из протокола заседания: «А.Д.Дикий утверждает, что все выступления его на стороне были вынужденными, так как не было дано возможности договориться на общем собрании в театре. Отсутствует атмосфера дружбы и любви, необходимая для работы над пьесой, из которой может выйти один из лучших спектаклей. Увлекать актеров нет возможности. ... В.С.Смышляев ставит вопрос о "Волках и овцах" в связи с вопросом о жизни и существовании театра. Необходимо сначала решить вопрос дружеской атмосферы в театре, и только тогда возможно решить вопрос о "В. и о.". По его мнению, в театре всегда нужна борьба различных художественных мировоззрений. М.А.Чехов указывает на то, что создавшаяся атмосфера мешает основной работе театра так же, как и работе Волкова. Л.А.Волков и А.Д.Дикий взывают сейчас к любви и дружескому отношению, зачеркивая все прошлое, как то: вопрос о недобросовестном ведении дел правлением и вопрос о мистическом направлении театра, выдвинутый ими в реперткоме. После таких выпадов совершенно невозможны по отношению к Л.А. и А.Д. какие бы то ни было дружеские отношения. Любовь в устах Вал. Серг. и Ал. Ден. совершенно разные понятия. А.Д.Дикий: Любовь и дружба – богадельня, он говорил о любви и дружбе лишь в связи с хорошей рабочей атмосферой. ... Н.Н.Бромлей: За все время существования театра Дикий и Волков были первыми, кто вынес на улицу вопросы нашей внутренней жизни. По отношению к учреждению это является тягчайшим преступлением. Теперь Л.А.Волков обязан взять работу над

"Волками и овцами", чтобы доказать, во имя чего совершались все его совершенно недопустимые выступления на стороне. М.А.ЧЕХОВ: Ввиду того, что Л.А.Волков не согласен работать над пьесой "Волки и овцы" на условиях, предложенных ему художественным советом в соответствии с мнением А.В.Луначарского, – вопрос снимается с обсуждения впредь до возникновения каких-либо новых привходящих обстоятельств» (СТ-2, с. 196-197).

«Жизнь искусства» в этот же день информирует: «МХАТ II. Предполагавшаяся к постановке в текущем сезоне пьеса Горького "Фальшивая монета" в этом году не пойдет, так как пьеса получена театром слишком поздно и после того, как репертуар театра был окончательно утвержден» (с. 19).

30 декабря

«Известия» сообщают: «...в МХАТ 2-м по поводу 10-летия со дня смерти Л.А.Сулержицкого состоялось заседание, посвященное его памяти. М.Чехов и С.Гиацинтова прочли отрывки из дневника покойного. В.Подгорный прочел биографию Сулержицкого, написанную М.Горьким. Вечером шел "Гамлет", посвященный памяти Л.А.Сулержицкого».

31 декабря

общей встречи Нового года в театре не было. Правление театра: Чехов, Берсенев, Подгорный, Сушкевич, Бромлей, Дейкун и кое-кто из театра присоединились к празднованию Нового года во МХАТе.

1927

1 января

в «Правде» статья А.Р.Орлинского под названием «"Орестея" и пути МХАТ 2-го».

4 января

в«Новом зрителе» (№ 1) статья Орлинского под названием «Камо грядеши? (После постановки "Орестеи")»: «Суть вопроса в том, каково лицо МХАТ II в целом и в том, как это лицо выражается: 1) в подборе репертуара, 2) в оформлении его» (с. 2).

С 4 января

почти каждый день идут репетиции «Дела» Сухово-Кобылина.

10 января

Из черновика письма Чехова Луначарскому: «Ни правление МХАТ 2-го, ни Берсенев, ни я никогда не базировались в своем поведении, связанном с этим конфликтом, на личных мотивах, но всегда выражали только волю труппы. Дикий и Волков знают, что их противниками являются не отдельные лица, но труппа в своем основном ядре... Необходимо также указать на всегдашнюю терпимость в нашем театре по отношению к различным точкам зрения и на умение нашего коллектива жить среди подлинной идеологической борьбы, не только не нарушая рабочей атмосферы, но и пользуясь результатом этой борьбы для дальнейшего развития своих художественных сил... Почему же так катастрофично окончилась только что начатая «идеологическая борьба» группы актеров МХАТ 2-го? Да только потому, что эта борьба отнюдь не идеологическая, борьба, своими приемами и сменяющимися в зависимости от обстоятельств целями возмутившая коллектив МХАТ 2-го» (РГАЛИ, 1990.2.46, л. 6-7).

18 января

в журнале «Жизнь искусства» (№ 3) напечатана статья «К провалу Эсхила в МХАТ 2». Садко (В.И.Блюм) пишет об «Орестее»: «Этот спектакль не случайность в репертуаре данного театра; он – очередное мистическое звено в его репертуарной цепи. “Петербург”, раньше “Гамлет”, еще раньше – “Архангел Михаил”... Надрыв, истерика, мистицизм – вот основные лейтмотивы в музыке этого театра после революции» (с. 8).

28 января

Из беседы Чехова с корреспондентом «Вечерней Москвы»: «Включая в репертуар пьесу Сухово-Кобылина “Дело”, Второй МХАТ руководствовался прежде всего исключительными художественными достоинствами автора, приемы которого во многом сходны с приемами Гоголя; пьеса дает ряд великолепных образов отжившей России. Персонажи даны автором в стиле трагикомических масок, значимость которых дает им право на жизнь в советских театрах».

Январь

Н.-Д. – Чехову из Голливуда: «Слышно про какие-то нелады у Вас, внутри. (Где их не бывает!!) Досадно, конечно. Но мне думается, когда есть нелады, не надо на них махать рукой. Стало быть, что-то завелось, требующее

внимания. Если бы кто-либо взялся мне рассказать, я был бы благодарен. Сжато – я ведь понятливый» (НД-4, т. 3, с. 175-176).

3 февраля

генеральная репетиция «Дела» для Главреперткома.

4 февраля

С.Панафидин – Смышляеву: «Уважаемый товарищ! Разрешите мне прежде всего горячо поблагодарить Вас за постановку “Орестеи” – подарок для всех, кто любит античный мир и чувствует потребность в душевном освежении от прикосновения к великим трагикам древности. ... При большой удаче общего замысла постановки, ей сильно вредят дефекты в исполнении отдельных артистов, – и прежде всего дефекты произношения. ... Голоса исполнителей, особенно женских ролей, – оставляют желать слишком многого; а ведь красота голосовых тембров – не последнее из средств воздействия античного театра! ... Еще одно замечание: торжественность Эсхилова действа несколько нарушают слишком быстрые движения, в частности в сценах Ореста и Пилада. Правда, публика наша привыкла к беготне по сцене, но в данном случае всякой суетливости хотелось бы избежать» (ГЦТМ, 538.65).

6 февраля

генеральная репетиция «Дела».

«Смотрела я генеральную “Дела” во 2-м Художественном. Прекрасный спектакль. Чехов играет совершенно неожиданный образ Муромского, но играет изумительно. И пьеса мне понравилась, смотрится с напряженным вниманием – и какой язык! Прекрасно сделал «оформление» Н.А.Андреев – это тоже один из козырей спектакля. Использована вращающаяся сцена и для поворота при полной тьме, и для легких поворотов одной и той же установки на глазах у зрителей. ... Не правда ли, как интересно придуман этот срезанный портрет [Николая I] на стене княжеского кабинета? Этот акт очень эффектен внешне. Но лучше всех установок – канцелярия, которая едва ли будет доказательна на фотографии. Такой образец канцелярий, такая сгущенная канцелярия любого учреждения любой столицы. Громадные светлого дерева шкафы, на них груды «дел» в синих бумагах, кипы дел. И столы...» (Бокшанская, т. 1, с. 587-588).

7 февраля

«Дорогой Михаил Александрович, Вы чудесны в роли Муромского. Поздравляю Вас с новой победой. И спектакль в целом – превосходный спектакль. Привет. *В.Мейерхольд*» (В.Э.Мейерхольд. Переписка. М., 1976, с. 262).

С 7 февраля по 18 апреля

проходит совещание о театральной политике при Наркомпросе. «На заседаниях, проходивших раз в неделю, были заслушаны и обсуждены доклады А.В.Луначарского (“О театральной политике”), В.А.Филиппова (“О репертуаре и драматургии”), Р.А.Пельше (“О работе Главполитпросвета в области театрального искусства”) и др. С речами на совещании выступили К.С.Станиславский, В.Э.Мейерхольд, А.Я.Таиров, М.А.Чехов» (СТ-2, с. 83).

8 февраля

Премьера «Дела» А.В.Сухово-Кобылина. Постановка Б.М.Сушкевича, художник Н.А.Андреев.

12 февраля

статья Маркова в «Правде». Из статьи: «Противопоставление “сил” и “начальств” “ничтожествам” и “частным лицам” дало толчок сценическому прочтению пьесы. Произвол, играющий человеческой жизнью, стал темой спектакля, а трагическая судьба Муромского – предметом спектакля. Представление МХАТ 2-го сгущено вокруг несчастной встречи Муромского с властями – вокруг тягостного, несправедливого и разорительного судебного “дела”. Перемонтированная пьеса уложена в три сухих и скупых акта. ... Сушкевич, ставивший пьесу, при всех чертах преувеличения, которые рассыпаны в постановке, нашел, однако, и ту суровую и спокойную простоту, без которой немыслим Сухово- Кобылин. Режиссерски спектакль шел в постепенном нарастании, пьеса звучала сильно и мощно».

18 февраля

в «Красной газете» статья Я.А.Тугендхольда о спектакле «Дело». Из статьи: «Показ мира чиновников, мира “вол- ков”-сыромах, говоря в целом, – театру удался. Остроумно уже самое выделение одной из сцен в канцелярии в качестве первой сцены, своего рода *прелюдии* к спектаклю. Не плохо и обрамление спектакля порталом с барельефами “Закона” и “Суда” (как и вообще декорации Н.А.Андреева). Хорошо вылеплены и маски чиновников, трактованных в гротескном вахтанговском плане.

Несомненно, *большим достижением театра* является необычайно выразительный образ Варравина, с его поистине "кувшинным рылом" и страшной фигурой, созданный Готовцевым и действительно созвучный с Сухово-Кобылиным».

До 21 февраля

К.С. приглашает Чехова, Мейерхольда, Сахновского и Маркова к себе домой для обсуждения проблем современного театра в связи с совещанием деятелей театрального искусства и культуры в Наркомпросе (см. Виноградская, т. 3, с. 519).

21 февраля

Чехов принимает участие в совещании Наркомпроса о театральной политике. По предложению Луначарского Чехова вводят в комиссию для выработки резолюции.

1 марта

в «Новом зрителе» (№ 9, с. 5) помещена статья В.А.Павлова «Пророк в маске»: «Муромский – Чехов тонкий апологет мещанской и мелкобуржуазной идеологии наших дней. Он пророк "униженных и оскорбленных", пророк деклассированных и реакционных слоев».

7 марта

заседание художественного совета. Обсуждается вопрос о включении в репертуар к 10-летию Октябрьской революции пьесы Роллана «Взятие Бастилии». Против этого возражают Дикий и Ключарев, считая, что можно найти другую, более современную пьесу к октябрьским торжествам. Но большинство останавливается на «Взятии Бастилии»; распределяют роли, режиссером утверждают Смышляева, художником Нивинского (см. РГАЛИ, 1990.1.23).

8 марта

Из черновика письма Чехова Луначарскому: «Возникшие с начала текущего сезона внутренние недоразумения в МХАТ 2-м, вызванные выступлениями группы актеров (7 человек), дискредитирующими театр как внутри его, так и вовне, – до сих пор не ликвидированы и, как я окончательно, к сожалению, убедился, не могут быть ликвидированы. До конца сезона осталось около 3-х месяцев, в течение которых необходимо определить план работ будущего сезона. Не зная, имею ли я право удалить с будущего сезона эту группу, и категорически не представляя для себя возможности какой-либо совместной работы с этой группой, я прошу освободить меня от

обязанностей директора МХАТ 2-го и назначить мне преемника, которому я мог бы передать должность» (РГАЛИ, 1990.2.46, л. 10).
Ответ наркома получен через месяц.

21 марта

Чехов выступает на втором заседании в Наркомпросе по вопросу театральной политики. В резолюцию по докладу В.А.Филиппова «О репертуаре и драматургии» дополнительные тезисы внесены М.А.Чеховым, А.А.Яблочкиной, И.Н.Берсеневым и М.С.Нароковым. Из документа:
«1. Наряду с бесспорным ростом и углублением революционно-идеологической тематики современной драматургии необходимо определенно отметить некоторую односторонность и единообразие в приемах художественно-формальной ее разработки, нередко влекущей драматурга к прописному дидактизму и агитационной схематизации в части идейного наполнения пьесы, и к чрезвычайной сложности, монументальности и киносценарной пестроте в части технического ее оформления.
2. Оставляя в стороне вопрос о степени взаимодействия в этом смысле автора и театра, необходимо столь же определенно установить, что и театр как в выборе репертуарных тем, так и в своих формально-изобразительных построениях обнаруживает такое же тяготение, с одной стороны, к формам массовости и батальности спектакля, а с другой – к приемам схематизации и плакатности» (СТ-2, с. 53).
25 работников МХАТ 2-го подают Чехову коллективное заявление о том, что они уйдут из театра, если группа Дикого не будет удалена (РГАЛИ, 1990.2.50, л. 92).

22 марта

«Новый зритель» (№ 12, с. 6) публикует открытое пись
мо актера МХАТ 2-го М.П.Чупрова «Настало время». Чупров обвиняет Чехова в том, что он окружил себя «прихлебателями» и не дает ролей лично ему, Чупрову. Хотя Чупров не имел отношения к группе Дикого, его грубый выпад против Чехова обострил конфликт в театре.
Чехов получает еще два коллективных заявления: «Мы, нижеподписавшиеся, напоминаем Вам, что горячо Вас

любим и всецело доверяем, как любили и доверяли всегда. Настало время, когда мы требуем от Вас самых решительных мер для восстановления в театре здоровой атмосферы, необходимой для нашей свободной театральной жизни и работы, совершенно утраченной театром в связи с недопустимым выступлением в печати гражданина Чупрова и всеми последними событиями в театре. В противном случае, мы не видим для себя возможности работать в театре». Следует 14 подписей. Заявление от молодежи театра подписано 24 актерами (РГАЛИ, 1990.2.50, л. 97).

Чехов отвечает на анкету по поводу итогов театрального сезона: «Искания в области режиссуры были весьма разнообразны и поучительны как в положительном, так и в отрицательном смысле. Самым ярким примером в этом отношении я склонен считать постановку "Ревизора" в театре В.Э.Мейерхольда. Рядом с неприемлемыми и грубыми режиссерскими измышлениями в этой постановке показаны и настоящие пути грядущего театра. В.Э.Мейерхольд в своем гениальном взлете показал нам, как неисчерпаемы творческие источники нашей "старой" литературы и как велико значение режиссера в будущем театре. Он показал нам обаяние смелости и пристыдил нас в нашей художественной слепоте. Урок В.Э.Мейерхольда не пройдет для нас бесследно» (ПГАТ, № 12, 2228 марта, с. 8).

«Жизнь искусства» (№ 12, с. 17) сообщает о том, что МХАТ 2-й ведет переговоры с Совкино о съемках фильма «Царь Федор Иоаннович», который будет ставить Смышляев, а заглавную роль будет играть Чехов.

23 марта

общее собрание актеров МХАТ 2-го. Из протокола собрания: «М.А.Чехов – ставя выступление в 12 № "Нового зрителя" – М.П.Чупрова в связи со всеми предыдущими выступлениями группы, которая, не стесняясь в выборе средств, под лозунгом общественности и идеологических противников, оперируя пошленькими демагогическими фразами, посеяли не только внутри Театра гниль, заразу и яд, но и ставят все театры под вопрос их дальнейшего существования. (Полученные М.А.Чехо-

вым сочувствия в связи с печатными выступлением Чупрова – от Владимирова и Вс. Мейерхольда.)
Одной из мер борьбы с группой М.А.Чехов предлагает – обратиться к общественности так, чтобы она могла найти действительную разницу между честными работниками и нечестными и тем самым нанести решительный удар тому злу, от которого зависят судьбы не только нашего Театра. А также устроить общественный суд, который бы в дальнейшем оградил бы Театры от возможностей подобных нападений, которые могут получить распространение и на все другие Театры.
Затем М.А.Чехов – оглашает ряд писем, полученные им от труппы в связи с выступлениями группы и М.П.Чупрова, а также и свое заявление на имя Наркома по Просвещению т. Луначарского от 8/III с.г. о сложении с себя полномочий директора и ухода из Театра как актера в случае не удаления из Театра группы в составе 7 человек. (Письма и заявления прилагаются к протоколу.) В прениях принимали участие: тт. Смышляев, Бирман, Громов, Берсенев, Чехов, Чебан, Сушкевич, Николаевский, Кустов, Баянов и др.» (РГАЛИ, 1990.2.50, л. 7).

24 марта

Гиацинтова – Н.-Д.: «Вот что произошло – у нас есть группа лиц, недовольных театром. Они не уходят, хотя их мало, а нас много. Они хотят изменить внутреннее устройство нашего театра. ... Как бы я хотела передать Вам в письме всю ту атмосферу лжи, зависти, интриги, в которой мы живем с самого начала этой осени. Ложь все – ложь их гражданские чувства и доблести, ложь – художественные несогласия, ложь все то, что они говорят для пропаганды своей группы. ... Причины их борьбы совсем не здесь. Они меняют свои обвинения и клевету по мере надобности. ... Чехов весь в работе – он учится сам, он добивается, ищет – он как художник и как человек растет на глазах, и мне неловко и смешно, когда говорят о нем люди, знавшие его несколько лет тому назад и сохранившие о нем представление, каким он был тогда! *Рядом с ним интересно жить в театре*! Дикий завидует славе Чехова. Потом он хочет быть в правлении, хочет быть если не самым главным, то одним из них. ...

Конечно, и у Михаила Александровича есть, вероятно, большие недостатки: прежде всего он не умеет требовать – если кто-то заинтересовался тем, во что он верит и чего хочет, он сразу принимает его. Если кто-то не верит – он убеждать не станет, а будет ждать. Но особым терпением он не отличается, он подождет, да и перестанет им интересоваться. Чехов не умеет скрыть при этом ничего и никогда. Чехов весь полон исканием актерской техники – голоса, жеста, у него свой подход к дикции, к работе над образом, и, как всегда, когда человек во что- то верит и чего-то хочет, у него сразу появляются враги. Чехова какой-то особенной любовью любят люди, и все ждут от него чудес, а ведь он «свой», сверстник, товарищ, как же смел он сделаться таким. За то, что он свой, а вместе с тем знаменитый, и ненавидят его в своей вульгарности Дикий и Волков. ... Мы весь год воздерживались от всяких газетных выступлений, никак не защищались, но теперь написали от труппы (от всех 70-ти) письмо, и скоро оно появится» (Н-Д, № 3697).

Из неоконченного письма Хачатурова Станиславскому: «То, что делается у нас в театре, меня не увлекает, вернее, не удовлетворяет. Из-за этого я взял в театре годовой отпуск и уехал в Витебск, с одной стороны, для «пробы сил» своих, с другой – остаться на один год с самим собою, подвести итоги половины жизни своей. И то и другое мне удалось. История моего отъезда сюда – сложная история взаимоотношений моих на принципиальной почве с берсеневщиной в театре. Об этом я не буду говорить. Вам это неинтересно. Неоспоримо одно – уйдя от Вас, наш театр пошел не по тому пути, который был намечен Леопольдом Антоновичем и Вами. Не берусь судить, правильно ли это? По-моему, неправильно, и то, что делает сейчас у нас Михаил Александрович, – все это может быть интересно, но... не здорово» (Хачатурян, с. 184-185).

25 марта

Из протокола собрания группы театральных деятелей в помещении МХАТ: «Присутствовали: К.С.Станиславский, И.М.Москвин, В.Э.Мейерхольд, А.Я.Таиров, З.Н.Райх, М.А.Чехов, И.Н.Берсенев, В.В.Готовцев,

В.А.Подгорный, В.С.Смышляев, Б.М.Сушкевич. Председатель К.С.Станиславский. Слушали: 1) письмо артиста МХАТ 2-го М.П.Чупрова, помещенное в № 12 "Нового зрителя", адресованное Мосгубрабису и советской общественности, 2) сообщение МХАТ 2-го в лице присутствующих на совещании представителей его о систематической травле театра со стороны отдельных его членов в течение всего настоящего сезона, 3) резолюцию, принятую общим собранием актерского цеха МХАТ 2-го от 23/III в связи с выступлением Чупрова в печати. Постановили: обратиться с письмом от всех присутствующих на собрании руководителей в периодическую печать» (КС, № 13919/1).

28 марта

в Наркомпросе на третьем заседании по вопросу о театральной политике выступает М.А.Чехов (РГАЛИ, 2579.1.1972).

Московское бюро Пролетарского студенчества – МХАТ 2-му: «Руководитель театра т. Чехов неоднократно выступал бесплатно по просьбе студентов на всевозможных студенческих концертах, а также и у себя в театре ("Эрик XIV" и др.), за что студенчество Института Нар. Хоз. совместно с Моск. Бюро Пролетстуда в 1925 г. наградило его званием Почетного студента...» (РГАЛИ, 1990.2.57).

30 марта

П.М.Керженцев – Чехову: «Возмутительная кампания, поднятая против Вас и МХАТ 2-го, побуждает меня послать привет Вам и театру и выразить уверенность, что советская общественность, на которую ссылается инициатор кампании, конечно, будет на стороне художественного коллектива театра, который продолжает оставаться одним из лучших украшений нашей сцены» (РГАЛИ, 1990.2.55, л. 1).

Комиссия ЦК Рабис, заслушав фактический материал, относящийся к конфликту в МХАТ 2-м, подтвердила несостоятельность обвинений Дикого, Волкова, Ключа- рева, Музалевского, Пыжовой, Цибульского, Бибикова (см. КС, № 13921/1).

4 апреля

в «Программах гос. академических театров» (№ 13) появилось обращение, подписанное К.С.Станиславским, В.Э.Мейерхольдом, А.Я.Таировым и В.К.Влади-

мировым: «Мы ознакомились с письмом артиста МХАТ 2-го М.П.Чупрова, помещенным в № 12 "Нового зрителя", и крайне удивлены, 1) что редакция "Нового зрителя", помещая письмо Чупрова, своевременно не запросила ответа на него со стороны МХАТ 2-го; 2) что, не помещая одновременно писем обеих сторон, редакция «Нового зрителя» сочла возможным напечатать письмо Чупрова без всякой редакционной оговорки. Мы не можем не отметить, что художественная работа МХАТ 2-го, имеющего крепко спаянный коллектив, руководимый таким выдающимся артистом, как М.А.Чехов, тормозится возникшим в театре конфликтом, и потому мы с нетерпением ждем скорейшего его разрешения в соответствующих инстанциях».

В интервью «Новому зрителю» (№ 14, 5 апреля, с. 9) в связи с конфликтом в МХАТ 2-м группа слушателей Института красной профессуры выдвигает лозунг советизации театров: «Наша важнейшая тактическая задача состоит в том, чтобы расколоть единый идейный фронт кадров старой буржуазной театральной школы и тем самым ослабить ее силы».

11 апреля

Луначарский – Чехову: «Дорогой Михаил Александрович! Вашей отставки я принять не могу. Дело пока что в некоторой степени улажено, и я уверен, что Вы настаивать на ней также не будете. Никаких причин с нашей стороны в деятельности управления для Вашей отставки или какого-либо недовольства против Вас, конечно, не имеется. Надеюсь, что все недоразумения окончательно изживутся на благо театра, который мне очень дорог» (РГАЛИ, 1990.2.56).

12 и 19 апреля

«Новый зритель» (№ 15 и 16) помещает тенденциозно подобранные «Отклики на конфликт в МХАТ II».

25 апреля

в «Программах» появляется письмо актеров МХАТ в защиту Чехова и его позиции в театре.

С 26 апреля

Чехов каждый день получает от актеров театра заявления об уходе, мотивируемое невозможностью работать с группой Дикого.

27 апреля

Чехов получает телеграмму из Тифлиса от Мейерхольда и Райх: «Удивлены отсутствием ответа на телеграмму по

домашнему адресу тревожимся о ваших делах и настроении телеграфьте» (РГАЛИ, 1990.3.2). Из резолюции общего собрания актерского цеха МХАТ 2-го:
«3) Художественное руководство Чехова является для нас особенно ценным и незаменимым, т.к. в период его руководительства театр поднял свое культурное и художественное значение и в настоящее время вступил на органический путь выпрямления идеологической линии репертуара.
4) Мы с удовлетворением отмечаем, что в своем постановлении ЦК Рабис отверг всякие попытки придать художественному руководительству Чехова специфический характер, попытки обвинить его в нездоровом влиянии на художественный коллектив театра» (РГАЛИ, 1990.2.57, л. 2).

29 апреля

Чехов посылает в УГАТ заявление: «Прилагая при сем резолюцию Общего собрания актерского цеха от 27-го апреля, считаю себя обязанным довести до сведения УГАТа, что, учитывая, с одной стороны, принятую резолюцию, а с другой, характер выступлений на собрании группы большинства и членов т. наз. оппозиции, показавшей невозможность найти общие точки соприкосновения для совместной работы, я расцениваю создавшееся в театре положение как чрезвычайно серьезное и действительно могущее привести театр к разрушению. Для предотвращения этого требуется принятие срочных и энергичных мер. Жду ваших распоряжений» (там же).

30 апреля

Чехов отправляет Мейерхольду телеграмму: «Решение состоялось все благополучно благодарим отношение привет *Чехов*» (РГАЛИ, 1990.3.1)

2 мая

Чехов отказывается от предложения К.С. совершить с МХАТ предполагавшуюся поездку в Америку ввиду тяжелого положения в МХАТ 2-м (см. КС, № 11163).
Бокшанская – Н.-Д.: «Я хочу Вам сказать, что в день получения Вашей телеграммы я встретила Ив. Ник. Если б Вы видели, с каким ликующим радостным лицом показал он мне Вашу телеграмму, ту телеграмму, что Вы прислали после письма Соф. Влад. Им это дало такую громад-

ную моральную поддержку, такую радость, что Вы так думаете об их правом деле» (Бокшанская, т. 1, с. 606). Эта телеграмма неизвестна.

3 мая

в «Новом зрителе» (№ 18) выступают семь актеров МХАТ 2-го: «*...во главе театра должен стоять авторитетный общественный работник, хорошо знакомый с театральным делом*, который бы направлял и регулировал работу театра соответственно общему плану театрополитики, умея достаточно гибко прислушаться к внутренней жизни театра и использовать к росту его все внутренние силы и возможности производства...» (Пыжова, Волков, Дикий и др.). Письмо опубликовано в журнале под заглавием «За новый театральный быт! Пути оздоровления театра». Это письмо в редакцию одновременно передано в ЦК Рабис и Мосгубрабис. Протестуя против мистики и символизма в работах МХАТ 2-го, авторы настаивают: «Предметом обработки театра должны быть: социальная драма, комедия современных нравов, героика масс и событий и здоровая фантастика, – подаваемые в бодрых и активизирующих тонах» (с. 6).

9 мая

литературно-художественный вечер МХАТ 2-го в пользу Московского бюро Пролетарского студенчества.

10 мая

в «Жизни искусства» (№ 19) вместо передовой опубликована статья «У ворот старого закулисья»: «Чего же хотят они – эти семь? Одними из основных пунктов обвинения, выдвигаемых оппозицией, являются: 1) выбор таких пьес, как “Орестея” и “Петербург”, 2) сценическая трактовка пьес “Гамлет” и “Евграф”, 3) отказ от постановки пьес “Сэди” и “Святой Иорген”, 4) ведение занятий по актерской технике на философской основе антропософии. Далее оппозиция обвиняет руководящие органы и группы в протекционизме, что конкретизируется в ряде фактов».

21 мая

Чехов направляет заместителю наркома просвещения В.Н.Яковлевой письмо: «За это время на мое имя поступило 68 заявлений от труппы и администрации, в которых говорится, что при оставлении в театре восьми лиц т.н. оппозиции не могут быть гарантированы нор-

мальные условия работы, а потому каждый из подававших заявление считает невозможным остаться в театре на будущий год. Ввиду необходимости дать ответ на эти заявления в связи с приближением конца сезона – прошу Ваших срочных указаний по данному вопросу» (РГАЛИ, 1990.2.57, л. 4). В один из ближайших дней Чехов встречается и беседует с Яковлевой, которая просит его оставить кого-нибудь из группы «оппозиции» в театре. Чехов обсуждает это предложение в труппе и 27-го отвечает: «...товарищи согласились лишь со следующим моим предложением: оставить в списках труппы В.П.Ключарева, при непременном условии его отказа от методов действий т.н. оппозиции, с предоставлением ему годового отпуска» (там же).

30 мая

Из письма коллектива МХАТ 2-го в Наркомпрос: «Мы твердо знаем, что закон живого искусства есть умение слышать и отображать переживаемую эпоху. Вместе с тем мы знаем, что эволюция роста театра в условиях социальных сдвигов есть сложный органический процесс, а не агитационная фраза. Требования нашего театра к современному репертуару потому особенно строги, что именно в отношении современности театр хотел бы избежать случайных или заштампованных тем, нарочитости и неубедительности» (там же, л. 20).

31 мая

Чехов подписывает письма Дикому, Пыжовой, Цибульскому, Бибикову, Музалевскому, Волкову и Чупрову следующего содержания: «На основании постановления Президиума коллегии Наркомпроса от 31 мая с. г. и принимая во внимание заявления большинства труппы, уведомляю Вас, что на будущий сезон (с 1 сентября 1927 года) контракт с Вами возобновлен не будет» (РГАЛИ, 1990.2.69, л. 6). Ключарев, как председатель месткома, не может быть уволен администрацией; в знак солидарности с изгнанными товарищами он подает заявление об уходе по собственному желанию.

Из воспоминаний О.И.Пыжовой: «Тех, кто ушел в 1927 году из МХАТ 2-го, иногда называют «группой Дикого». Это название чисто условное. Оно верно лишь постольку, поскольку Дикий был режиссером, а мы – актерами. ...

Именно ему как личности и художнику был совершенно противопоказан тот дух и стиль, который воцарился к тому времени во МХАТ 2-м. Дикий и Чехов – фигуры полной, контрастной несовместимости. Чем сильнее Михаил Чехов воспарял ввысь, тем ожесточеннее Дикий приникал к земле. Не только убеждения, не только личные пристрастия Дикого, но и вся его натура, я бы даже сказала "нутро", протестовала, бунтовала и сопротивлялась тому, что происходило тогда в театре. Если я могла еще посмеиваться, то Дикий просто впадал в бешенство. И мы хотели дать бой, повернуть театр на путь более плодотворный. Потому что мы любили наше прошлое, нашу Первую студию и горячо верили, что ее искусство найдет свое место в современной жизни» (Призвание, с. 222-223).

1 июня

закрытие сезона в МХАТ 2-м. От традиционных летних гастролей театр отказался.

25 июля

«Вечерняя Москва» сообщила: «Германский драматург Эрнст Толлер прислал на днях в Москву подробный конспект своей пьесы "Гоп-ля, мы живем!", центральную роль в которой драматург предназначает для М.А.Чехова».

17 августа

Наркомпросом утверждено Положение о художественных советах при Государственных Академических театрах. Из положения:
«1. Художественный совет организуется при каждом государственном академическом театре с целью регулирования его художественной, идеологической деятельности на основе увязки производственной работы предприятия с общественностью.
2. Художественный совет является органом совещательным при дирекции театра.
3. В состав художественного совета входят: директор, отдельные крупнейшие художники – работники театра, представитель художественной молодежи театра, представители Губоно и других крупнейших местных просветительных учреждений, представители ВЛКСМ, профсоюзов и других общественных организаций, представители организаций писателей, художников, критиков, рабкоров, а также отдельные деятели просвещения и искусства.

Персональный состав художественного совета утверждается Наркомпросом» (СТ-2, с. 48).

1 сентября

«Приказ по Управлению Госактеатрами № 120:
Учреждается дирекция МХАТ-2.
Директор – М.А.Чехов.
Помощники директора по административной и хозяйственной части – Берсенев И.Н., по художественной части – Сушкевич Б.М.» (РГАЛИ, 1990.1.58, л. 9).
«Тов. Херсонская Е.П. назначена замдиректора МХАТ 2-го с 30 августа с.г. Основание: постановление коллегии Наркомпроса от 30 августа 1927 г.» (ГЦТМ, 538. 78).

2 сентября

приказом УГАТ утверждается заведующим финансово-хозяйственной частью В.В.Готовцев, заведующим литературной частью В.А.Подгорный (РГАЛИ, 1990.1.58, л. 10).

4 сентября

спектаклем «Дело» открывается сезон МХАТ 2-го.

7 сентября

в обращении к труппе Чехов пишет: «В крепком единении, в уважении труда друг друга каждым работником в отдельности и всеми вместе – залог продуктивности и значительности предстоящей работы» (РГАЛИ, 1990.1.5, л. 3).

11 сентября

показ Главреперткому генеральной репетиции спектакля «Смерть Иоанна Грозного».
Из воспоминаний А.Н.Глумова: «Когда настал период “нормальной работы” над “Грозным”, труппа облегченно вздохнула. Я играл роль гонца из Пскова. Был у меня пространный монолог в опочивальне царя. В покаянной одежде монаха Иоанн Грозный молится и постится. Гонец, ворвавшись на сцену рассказывает об осаде Пскова... Пришел на репетицию Чехов. Ему потребовался для акта бодрый мажорный аккорд. Гонец должен перерубить предыдущую сцену, перестроить состояние Грозного. Переменить всю «атмосферу» в опочивальне. Чехов просил меня физически развернуться, то есть выпрямиться (продолжая все-таки стоять на коленях), разбросать руки во всю широту, щит откинуть, показывая зрителям его исподнюю сторону. Усталость, измученность преодолены радостью от достигнутой цели: он уже доскакал, уже видит Грозного, уже сообщает ему новые вести. Просил Чебана ежеминутно перебивать меня возгласами, гнев-

ными во время рассказа о первоначальном поражении, и криками безмерного торжества при вестях о победе; заставил его повторять мои ударные слова и фразы. ... Чехов стал приходить на все репетиции. Перестраивал все сцены. Можно сказать, что пьеса фактически была поставлена им. Образ Грозного навеян им. Он мечтал сам сыграть эту роль. Чехов щедро отдавал Чебану блистательные находки и краски. Фантазия его была неистощима. При этом «показывал» Чехов крайне легко, только намеком. Это был всегда не «показ», а подсказка. Он говорил, что режиссер должен «ощутить в себе легкость показывания». Но в этих «подсказках» достигал убедительной силы. Например, в финальной сцене, в самый напряженный момент перед больным Иоанном появляется Годунов (Берсенев) с вестью о предсказании волхвов... При этом Берсенева Чехов поставил к рампе спиной, и зритель в своем воображении представлял себе взгляд Годунова неизмеримо страшней и ужасней, чем это мог бы сыграть самый гениальный актер. Годунов сообщает: волхвы настаивают на своем предсказании и говорят, что они не ошиблись, что назначенный ими день смерти царя «еще не миновал». И здесь Чехов предложил Берсеневу сделать два легких шажка по направлению к Иоанну. Берсенев, обутый в чувяки, долго повторял эти эластичные шажки одновременно с текстом, но Чехов настоятельно требовал, чтобы такие "кошачьи прыжки" были совершены именно после текста, после реплики Годунова. И поразительно: обыгранные Чебаном, эти шажки оказались безгранично активней, чем текст, превратились в два подготовительных скачка разъяренного тигра, замышляющего бешеный бой со своей жертвой» (там же, с. 183, 184).

Из воспоминаний Дурасовой: «Следующим значительным спектаклем была «Смерть Грозного» с превосходным Грозным Чебаном и оригинально разрешенным образом Годунова (Берсеневым). Рисунки обеих ролей были предложены Михаилом Александровичем. Он сам собирался играть Грозного и бывал на всех репетициях, показывал. В Годунове он предложил играть Берсеневу

не боярина, а хитрого, умного, тонкого восточного сатрапа, шаг за шагом осторожно идущего к власти» (МЧ, т. 2, с. 512).
Бокшанская – Н.-Д.: «Третьего дня состоялась генеральная “Смерти Иоанна Грозного” во 2-м МХАТе. Единственная открытая генеральная, так как предположенную для папы-мамы репетицию Репертком забрал только для себя и запретил пригласить кого бы то ни было. Из-за этого билеты были присланы только дирекции, старикам и некоторым видным актерам труппы. А я, конечно, билета не получила. ... В театре у нас после генеральной разговоров об «Иоанне» больших не было, спектакль определили на четыре с минусом, без провала, но и без большой радости. Внешний успех на репетиции, как всегда во МХАТ 2-м, был, конечно, грандиозный. Некоторые отмечают очень Берсенева – Годунова, другие считают на первом месте Чебана – Иоанна. А впрочем, говорят об очень внешней игре у обоих» (Бокшанская, т. 1, с. 639).

15 сентября

Премьера спектакля «Смерть Иоанна Грозного» А.К.Толстого. Постановка В.Н.Татаринова, режиссер А.И.Чебан, художник С.М.Чехов, композитор Н.Н.Рахманов.

17 сентября

Из дневника Смышляева: «Премьера “Грозного” прошла с средним успехом. Появились две ругательные рецензии в “Рабочей Москве” (подпись “5 зрителей”) и в “Вечерней Москве” (подпись “Блюм”). ... Сегодня была у нас Вера Семеновна Цвет и рассказывала за обедом, что она встретилась где-то у знакомых с Пыжовой. Пыжова говорила, что в Театре Революции она получает 350 руб., но что она там скучает. И вообще Вера Семеновна вынесла впечатление, что Пыжова не очень-то довольна своим положением. То же я слышал и о Волкове через Крюкова» (с. 44, 49).
Из статьи в «Нашей газете» о спектакле «Смерть Иоанна Грозного» (подпись Тугоркан): «Режиссура нарочито избегает массовых сцен, стремясь сосредоточить все сценическое действие лишь на трех силах трагедии: Иоанне Грозном, боярах и Годунове, но, всячески ограждая себя от ее четвертой силы – народных масс, уже готовящихся

вступить в эпоху “смутного времени”. В своем беспрерывном ограничении и действующих лиц (выпущена замечательная роль схимника, обличителя Грозного) и красок режиссура делает спектакль слишком однотонным и односторонним. *В спектакле нет подступа к обнажению социальных корней одной из самых кровавых эпох русского прошлого.*

Между образом Чебана в роли Иоанна Грозного и творчеством артиста Чехова чувствуется близкое духовное родство. Будто Чехов – вдохновитель и режиссер этого образа. Но органическое влияние Чехова нисколько не умаляет актерской значительности Чебана. Берсенев интересно наметил образ Годунова – лукавого, воспаленного страстью властолюбия выходца из татарских орд».

18 сентября

после спектакля «Смерть Иоанна Грозного» отмечают 20-летие сценической деятельности Берсенева.

19 сентября

в «Современном театре» (№ 3) статья Соболева. Из статьи: «... основная ошибка режиссерской трактовки спектакля МХАТа II в том, что романтическую приподнятость тона исполнения включили в рамки, вовсе уводящие от всякого романтизма. Рамки эти – все тот же, но если не сценический натурализм, то, во всяком случае, привычный реализм, несколько деформированный, несколько стилизованный под старую икону, под московское византийство. Было ясно, что в этих царских покоях не может звучать приподнятость романтики, – здесь она выдыхается, тем паче, что и нет в ней того волнующего, свежего и юного, что было в раннем немецком романтизме. ... Чебан дал, это надо прямо сказать, очень интересный рисунок, хорошо внешне разработанный во всех деталях, построенный на четких движениях, но не насыщенный тем бурным темпераментом, который, прорвавшись, мог бы заразить зрителя, произвести на него яркое и глубокое впечатление. Этого Чебан не дал, это не в его средствах. Не дал во весь рост Годунова и Берсенев. Годунов показан им в обличии легко угадываемого Мефистофеля. ... Опыт с воскрешением из мертвых “Смерти Иоанна Грозного” ненужный опыт.

В ненужности его и ключ к пониманию неудачи спектакля» (с. 38-39).

20 сентября

в «Правде» рецензия Маркова. Из рецензии: «Режиссер почувствовал в пьесе одну ноту и ею насытил спектакль, добиваясь ее при помощи одного приема и не заметив, что этого хватает едва на акт. Сценически бояре, Борис, Грозный даны в качестве застывших и неизменных масок. Прием игры стоит в тесной связи с сумрачной картиной "паноптикума печального", но одновременно лишает образы действенной силы. В этом плане и проведена упорная, подробная работа театра. Наряду со сценами, вызывающими полное недоумение (непонятно изображение волхвов, упрощенность образа Битяговского), было также много неожиданных деталей и хороших толкований отдельных образов и положений, в особенности в исполнении Чебана. Сквозь искусно выкроенную, но неизменную маску у Чебана – применительно к его Грозному – выделялись моменты подлинного мастерства, хорошие догадки в истолковании монолога первого акта (тоска по власти), игра в шашки последнего акта (облик умирающего человека) и т.д.

Отдельные находки не оправдали, однако, труд театра. Ревизия Толстого, не найдя верного направления, не придала спектаклю убедительной сценической жизни. Язык театра свелся к одному приему, расточительно и преувеличено брошенному на сцену; густо и однотонно окрашивая спектакль, он скрыл от зрителя живую природу тех сил, которые столкнул в своей трагедии Алексей Толстой».

В «Известиях» рецензия за подписью Н.О. Из рецензии: «Эта постановка представляет собой очередной случай перелицовки старой пьесы на новый лад, обычно производимой либо вследствие отсутствия новых пьес, либо вследствие неумения взяться за новые. ... А в общем, от постановки остается впечатление, что в ней *нет единства* и *не хватает* чего-то существенного. ... Но и во всей постановке – как это часто бывает у 2-го МХАТ – все же нет обобщающей глубокой мысли и определенной художественной линии».

22 сентября

Чехов посылает в Главрепертком сценарий сказки «Краса ненаглядная», написанной им совместно с В.А.Громовым.

25 сентября

Из дневника Смышляева: «Вчера получен цензурованный Главреперткомом экземпляр “Бастилии”. В общем, текст не только разрешен, но и одобрен. Выброшен только из слов инвалида в 3-м акте эпитет “немецкая” во фразе: “ах ты, немецкая сволочь”. ... Кроме того, Репертком предлагает восстановить монолог Гюлена, который я вычеркнул за длинноту. ... Вчера же Сушкевич получил из Реперткома пьесу Бабеля “Закат”, которую он будет ставить после “Бастилии”. Эта пьеса разрешена *без сцены в еврейской синагоге*. Сушкевич говорит, что это большая потеря. Эта сцена, по его мнению, одна из лучших, написанных Бабелем. Он удивлен, ибо по содержанию эта сцена направлена против бога, проповедуемого раввинами. Вот тебе и антирелигиозная пропаганда?!» (с. 64-65).

28 сентября

Из дневника Смышляева: «Вчера взял аванс под “Бастилию” 100 рублей. Ужасно неприятно у Берсенева или Готовцева выпрашивать деньги. Очень уж они любят, чтобы перед ними просящий человек поунижался. А если с ними держать независимый тон, то они просто денег не дадут, скажут, что в театре денег нет, или еще что-нибудь в этом роде» (там же, с. 69).

29 сентября

Чехов отправляет письмо в УГАТ: «Сообщаю, что работы по постановке “Взятие Бастилии”, назначенной на юбилейные дни Октябрьской революции, находятся в следующем состоянии: на сцене приступлено к мизансценированию 2-го акта, на днях начнется разработка мизансцен 3-го акта. 1-й акт в этом отношении уже проработан. Костюмерная работа идет полным ходом. Приступлено к работам по декоративной части. Точно сообщить о дне и часе просмотровой репетиции для Реперткома в настоящее время не представляется еще возможным. Во всяком случае, пьеса “Взятие Бастилии” будет закончена к 7 ноября совершенно» (РГАЛИ, 1990.1.91, л. 161).

1 октября

Из дневника Смышляева: «Чехов рассказывал мне, что из Наркомпроса и Управления Государств. Академич.

театрами (УГАТ) получена бумага, в которой указывается на личную ответственность Чехова за постановку “Бастилии”. ... После этого разговора я предложил Чехову бывать на моих репетициях, ибо в чем же может выразиться его “личная ответственность”, как не в участии в работе по этой “постановке”? Чехов ответил, что моим предложением он не замедлит воспользоваться. Но пока еще ни на одной репетиции он не был» (с. 71).

4 октября

«Современный театр» (№ 5) извещает, что в МХАТ 2-м возобновляется «Петербург» с участием Чехова: «Пьеса эта пойдет в этом сезоне не чаще одного раза в месяц» (с. 78). Здесь же сообщается по поводу готовящейся постановки “Взятие Бастилии”: «В спектакле участвует вся труппа и весь вспомогательный состав. Последний даже увеличен специально для этой пьесы».

5 октября

Из дневника Смышляева: «Сегодня Чехов говорил, что ему запретили работать над “Сказкой”. Чехов рвет и мечет: “Что же, – заявляет он, – хотят, чтобы мы вовсе прекратили всякую работу? И этот Блюм имеет дерзость заявлять, когда один из членов совещания при Наркомпросе сказал ему: “А не боитесь ли вы, что вашей политикой вы разгоните всех талантливых людей по заграницам?” – Блюм отвечал: “Не беспокойтесь, они все (т.е. артисты) слишком дорожат советским хлебом”. Чехов хочет что-то предпринимать. ... Что это за “Сказка”, я не знаю, я не читал ни ее текста, не видел и репетиций, которые вот уже две недели шли под руководством Громова у Чехова на квартире... Да, еще эпизод! Блюм, запретив “Сказку”, просил театр не отказать ему в любезности прислать сказки Афанасьева! Чехов сказал на это: “Никакого Афанасьева Блюму не посылать – слишком дорого стоит!”» (там же, с. 73-74).

9 октября

Из дневника Смышляева: «Вчера работал над началом 3-го акта “Бастилии”. Очень слаб Сушкевич – все одно и то же. Один вечный штамп. ... Но зато Володя Попов прекрасен. Еще и еще раз убеждаюсь, что он блестящий актер, и если бы только его так же «подавали», как Чехова, он, несомненно, занял бы положение первоклассное – не меньше, чем Чехов. Но, к сожалению, Володя Попов

скромен и в театре у нас его не очень-то долюбливают. Во время репетиции ко мне подошел сзади Берсенев, обнял меня и прошептал: "Ты, Валя, молодец, в этом году ты прекрасно работаешь! Я восхищаюсь тобой". Я пробормотал ему что-то вроде того, что «я еще ничего не сделал», а сам думал: что значит эта берсеневская ласка, не готовит ли он мне какой-либо гадости? Впрочем, может быть, в данном случае он это сделал и без задней мысли, но слишком уж много плохого сделал он для нашего театра, чтобы я так сразу мог поверить его искренности. Ведь он всегда "мягко стелет", но спать бывает жестко» (там же, с. 78, 79).

17 октября

в ответ на запрос театра Главрепертком посылает отзыв на сценарий сказки «Краса ненаглядная»: «"Краса ненаглядная", как целиком пропитанная идеализмом, призывающая к действенной борьбе за него и изображающая его торжество, совершенно неприемлема для советской сцены» (РГАЛИ, 1990.1.56, л. 70).

28 октября

Е.М.Кузнецов – Чехову по поводу представленной в издательство «Academia» рукописи его книги «Путь актера»: «Рукопись Вашу читал с интересом, волнением, радостью. Трудно осознать ее сразу, схватить впечатление от нее; в нескольких словах: она вызывает слишком много самых различных мыслей и чувств. При чтении первых страниц, пожалуй, преобладает удивление: никак не ожидаешь, что актер может видеть свою автобиографию так, как видите ее Вы. Вы осознаете прожитое как жадную, стремительную смену психологических состояний, как упорную борьбу за технику и форму, и это сразу подымает автобиографию Вашу чрезвычайно высоко. Тон записок счастливо вызывает нужное состояние: он настраивает на в высшей степени искренний, настороженный, несколько торжественный лад и удивительно, что бытовые эпизоды не разряжают установившегося состояния. Честность, прямолинейность, взыскательность к себе – все это родственно лучшим последним вещам Горького. ... Смелое нарушение всякой хронологии, ощущаемое не как формальный прием, но как личная, глубоко индивидуальная особенность, великолеп-

ное смешение планов – житейского, философского и профессионального – все это в целом создает форму необычную и сложную в своей простоте. Я глубоко рад за эту большую удачу» (МЧ, т. 2, с. 513).

30 октября

Из дневника Смышляева: «Вчера была первая “адовая” генеральная “Бастилии”. Еще многое не готово, но Берсенев, Сушкевич и другие правленцы торопят со спектаклем – уже выпущена афиша на 5-е ноября (премьера). Многое придется скомкать, а жаль – мог бы получиться недурной спектакль. Вчера наконец на репетиции был Чехов. В последнем акте он всплакнул, очевидно, ему понравилось, но, как всегда, он остался “дипломатом” в отношении меня и указал мне лишь на (очевидные и для меня) недостатки и недоделанности спектакля. Но судя по тому, что молчавшие до сих пор Громов и Татаринов начали хвалить актеров и пьесу, можно заключить, что Чехову спектакль понравился» (с. 86-87).

4 ноября

публичная генеральная репетиция спектакля «Взятие Бастилии» Р.Роллана.

5 ноября

Премьера спектакля «Взятие Бастилии» Р.Роллана. Постановка В.С.Смышляева, режиссер В.В.Готовцев, художник Б.А.Матрунин, композитор В.Н.Крюков.

Из брошюры к спектаклю: «Московский Художественный академический театр Второй, остановив свой выбор на пьесе Ромена Роллана “Взятие Бастилии”, поставил своей задачей дать в дни Октябрьских торжеств спектакль, насыщенный бодростью, радостью, солнечностью, развернув одну из героических страниц Великой Французской революции и этим спектаклем подчеркнуть героизм и романтику наших революционных дней» (С.Хачатуров. – КС, № 14082, л. 3).

«Цветоформа – вот основная проблема, которая легла в основу создания реалистически праздничного спектакля. Три акта, три различных решения сценического пространства, диктуемые развитием сценического действия. Первый акт – “Пале-Рояль”; формы строятся по горизонтали параллельно рампе; второй – ночь в предместье Парижа, – перпендикуляр к рампе в глубину сцены; тре-

тий – крепость, основная магистраль к полу сцены вверх» (Б.Матрунин. – Там же, л. 14-15).

Из дневника Смышляева: «Следующей работой в театре будет "Кивандинское сокровище" Персияниновой, ставит Бирман, ей помогает Азарин. За "Кивандинским сокровищем" пойдет "Закат" Бабеля. Ставит Сушкевич, режиссер – Берсенев. По поводу этих постановок Сушкевич рассказывал мне, что ему пришлось выдержать бой в правлении – Чехов и к той, и к другой работе совершенно равнодушен, и ему совершенно все равно, кто и как их будет ставить, и кто в них будет играть. Херсонская держится такой точки зрения, что ей безразлично, какого качества идут в театре пьесы, лишь бы они были "современными". Таким образом, фактически утверждают пьесы и делают выбор Берсенев и Сушкевич. Но Берсенев установил такие отношения с Чеховым и Херсонской, что они его слушаются и его поддерживают. ... Нехорошо, нехорошо у нас в театре» (с. 90-91).

6 ноября

Из дневника Смышляева: «Вчера премьера прошла с весьма сомнительным успехом. Публика партера и к пьесе, и к актерам осталась холодна. Правда, и после 1 акта, и в конце пьесы были аплодисменты, но в них не чувствовалось энтузиазма и зараженности сценическим действием. Они аплодировали больше из вежливости, если так можно выразиться о современной публике. ... Рыков и Яковлева, по словам Берсенева, говорили о "Бастилии", что спектакль их не трогает и не увлекает. "Все это слишком старо. Не зажигают нас эти идеи, эти слова"» (там же, с. 91, 92).

10 ноября

Из отклика Бескина в «Вечерней Москве» на премьеру «Взятия Бастилии»: «Никакие бутафорские громы не могут заслонить ни идеи пьесы, ни недоуменного вопроса – зачем было театру останавливаться на авторе, целиком нам чуждом?! И самый спектакль весь – "волненье прошлого". Реконструкция стиля с давностью в добрых два десятка лет. ... Из исполнителей значительно больше удались эпизоды, роли второго плана. Сушкевич – начальник инвалидов, маркиз де Вентимиль, Попов – начальник швейцарцев де Флю, Азарин – Гоншон и отчасти Бромлей – актриса Конта».

15 ноября

в «Современном театре» (№ 11, с. 164) Л.П.Гроссман разбирает пьесу Р.Роллана, а О.С.Литовский пишет о спектакле МХАТ 2-го. Из статьи: «Театр, по-видимому, исходил исключительно из желания дать празднично- подъемное зрелище, но способы, которыми театр этого добивался, иногда отдавали фальшью. Было бы, однако, неправильно вычеркнуть этот спектакль из актива 2-го МХАТа. В плане "юбилейности" спектакль, несомненно, может произвести впечатление. Хорошая пьеса, очень много удачных мизансцен (особенно в первом и последнем актах), честно, хорошо выполнены живописные декорации, хороший грим (особенно Робеспьера), яркие костюмы, героический финал – это неотъемлемые плюсы постановки...»

16 ноября

в «Известиях» помещена рецензия А.В.Февральского на спектакль «Взятие Бастилии». Из рецензии: «...постановщик (В.Смышляев) не пошел дальше тщательной передачи замыслов автора. Было необходимо во многом преодолеть автора, дать пьесе новую трактовку, взглянуть на изображаемые Ролланом события своими глазами. Этого не сделано. ... Очень ярко и правдиво показан образ "друга народа" – Марата: "под экзальтированностью... скрывалась... глубокая любовь к правде и ко всему чистому", – говорит о Марате Роллан, и таким его дает Подгорный, удачно избегая сусальности, в которую легко было бы впасть здесь. Хороши Робеспьер (Таскин), Гоншон (Азарин), де Флю (Попов). Наоборот, совсем пропадают фигуры Демулена (Орлов) и Конта (Бромлей); исполнители, очевидно, не усвоили этих образов и не овладели декламационной игрой, столь свойственной французскому театру».

17 ноября

Из дневника Смышляева: «Вчера на спектакле "Бастилия" присутствовала французская делегация рабочих. После конца спектакля, когда на аплодисменты актеры вышли раскланиваться, французы запели вместе с бешеными аплодисментами "Карманьолу" и "Са ira". ... А рецензии в газетах продолжают обливать помоями театр. Особенно стараются Н.Волков и Блюм. Блюм, рассказывают, сказал в частной компании, что он не успокоится до тех пор, пока не сотрет с лица земли МХАТ 2-й» (с. 94-95).

21 ноября

на заседании художественного совета Чехов делает доклад «Производственный план текущего сезона и перспективы на будущий сезон». В этих планах – «Дон Кихот» Сервантеса. «О роли Дон Кихота я много думал, и мне, как художнику, необходимо, так сказать, “разродиться” ею, но до сих пор не был найден текст пьесы. В настоящий момент эта задача как будто осуществлена. Вопрос о том, как приспособить классиков к современности – вопрос очень сложный. Необходимо понять, что может быть созвучно современному зрительному залу. Сделать спектакль современным, это не значит, например, вставить в него сцену с богохульством. Тему Дон Кихота необходимо сделать современной, избежав в то же время лжесовременности. Что для этого необходимо сделать? Линия насмешки Сервантеса над рыцарским романом не может звучать в современности. Созвучно современности – показать идеализм, оторванный от земли... Два образа: идеалист, не справляющийся с требованиями земли, и крестьянин Санчо Панса, стоящий твердо на земле и находящий свои идеалы на ней, противопоставлены друг другу. В этом коллизия пьесы». Чехов поддерживает выдвинутое на этом же заседании предложение о выездах актеров театра на заводы и в районные клубы со спектаклями, докладами, концертами (КС, № 13923, л. 2-3).

4 декабря

в «Рабочей Москве» в информации «В Художественном совете МХАТ II» сообщается о докладе Чехова: «Решено поставить 2 пьесы из советского быта, из которых одна должна отразить жизнь молодежи. Ввиду отсутствия хороших пьес решено сделать заказ на эти пьесы лучшим советским бытописателям – Ф.Гладкову, Леонову, Киршону, В.Катаеву и др.».

5 декабря

театр посылает пьесу «Дон Кихот» в Главрепертком (РГАЛИ, 2316.1.4).

6 декабря

в «Современном театре» (№ 14, с. 223) названы испол нители предстоящего спектакля «Кивандинское сокровище»: помещица Кивалдина – Дейкун, ее дочь – Невельская, ее зять – Шиловцев, их дочь – Корнакова, Смарагдов – В.Попов, его жена – Кравчуновская, То-

нечка – Гиацинтова и Дурасова; ставят пьесу Бирман и Азарин, художник Киселев.

8 декабря

после очередного спектакля «Гамлета» Чехов делает запись в дневнике спектаклей: «Б.М.Сушкевичу и С.И.Хачатурову. Я прошу принять самые строгие и решительные меры, так как спектакль совершенно теряет всякий смысл при таких световых накладках. В.Д.Зайцев сам не осознает своих ошибок, уверяя, что все было в порядке, следовательно, трудно надеяться, что он сумеет исправить то, что, по его мнению, было правильно» (ГЦТМ, 538.27).

15 декабря

Запись в дневнике спектаклей: «Товарищи помощники! Мне известно, что Вы скрываете целый ряд недочетов в спектаклях. Вы разлагаете этой "добротой" дисциплину. Прошу, очень прошу, сознавая серьезность дисциплины, заносить в протоколы все оплошности артистов и недостатки технического персонала. *М.Чехов*» (там же).

19 декабря

вечер Достоевского в МХАТ 2-м. «Отрывки из "Преступления и наказания", "Бесы" и "Братья Карамазовы". Выступали Чехов, Качалов, Москвин, Коренева, Тарасова, Берсенев и др. Сильное впечатление от Достоевского. Пророческое ясновидение и проникновение в темные глубины души человеческой. Качалов удивителен (Иван Карамазов – "Кошмар" и Федор Павлович – "За коньячком"). Чехов (Мармеладов) ниже себя, но впечатление очень глубокое. Превосходно провел сцену капитана Снигирева из "Карамазовых" Москвин. Хороший вечер» (Гольденвейзер, с. 181-182).

20 декабря

в постановлении коллегии Наркомпроса о результатах обследования госактеатров в административно-хозяйственном отношении МХАТ 2-й отмечен среди лучших (МЧ, т. 2, с. 516).

1928

3 января

в беседе с корреспондентом «Современного театра» (№ 1) замдиректора Е.П.Херсонская разъяснила, как МХАТ

2-й собирается освещать на своей сцене проблемы жизни современной советской молодежи: «...Не в сатирическом разрезе, с демонстрированием больных, угарных сторон переходного периода нашего молодняка (как отражено, например, наше студенчество в некоторых московских театрах), а показать молодежь – в ее молодости и красоте, дать романтику новых поколений пролетариата, вскрыть, о чем мечтает наша молодежь. Не минор, а мажор... радость строительства. ... В форме, близкой к мелодраме».

7 января

в «Правде» появилась информация: «МХАТ II принял на себя культурное шефство над клубом МОГЭС "Красный луч". 30 декабря начинаются работы с группой рабочих МОГЭС в 25 человек. Работа будет вестись актерами МХАТ II под руководством и при ближайшем участии М.А.Чехова. Занятия будут происходить в помещении театра и будут проводиться по двум направлениям: 1) техника актерского искусства; 2) проработка и постановка пьесы. Кроме того, рабочей группе будет предоставлена возможность подробного ознакомления и изучения работы МХАТ II путем широкого посещения репетиций и спектаклей театра».

Январь

В первом номере журнала «Новый мир» статья Маркова «Октябрьские постановки. К проблеме социального спектакля». Автор возвращается к спектаклю «Взятие Бастилии». Из статьи: «Стиль эпохи передан исчерпывающе, и все «красивое» извлечено из исторических костюмов с утомляющей подробностью. Но стиль эпохи не был стилем революции, которая уже ко дню 14 июля выдвинула иные круги и для которой оборванные санкюлоты характернее изящных буржуа. Поэтому, когда чистенькая толпа в стройном порядке двигалась на взятие неприступной крепости, невозможно было удержаться от внутреннего протеста, так как революция во много раз грознее и сильнее в своей красоте, чем олеография МХАТ 2-го. ... Характеристика действующих лиц сделана в той же обобщенной манере, с мастерством, свойственным МХАТ 2-му в этой области, с рядом хороших образов (Сушкевич – Вентимиль, Подгорный –

Марат), но и с не меньшей холодностью, идущей как от существа пьесы, так и от способа ее сценического рассечения».

14 января

репетиция «Дон Кихота», просматривают эскизы художника Либакова. Из «Дневника о Кихоте»: «Два маленьких рисуночка Кихота (Либакова) при эскизах декораций очень понравились. Ноги и руки там – без мускулов. Кихот не умеет ходить: он или прыгает, почти летает, или спотыкается и падает. ... Работать как следует еще не начинал. А чего жду? Это не просто лень. Тут есть и еще что-то» (МЧ, т. 2, с. 100-101).

18 января

Чехов поздравляет К.С. с днем рождения: «Дорогой Константин Сергеевич! От имени всего нашего театра и от себя лично горячо поздравляю Вас с днем рождения и прошу принять наше общее пожелание долгих и радостных лет. Ваш всегда *Мих. Чехов*» (МЧ, т. 1, с. 332).

21 января

К.С. – Чехову: «Дорогой Михаил Александрович, я был очень тронут Вашим личным приветствием и всего МХАТ 2-го. Искренне благодарю Вас и всех за добрые слова и чувства, а также и за прекрасную сирень, которая будет мне напоминать о Вас. Жму Вашу руку и шлю привет Вашим сотрудникам и товарищам. Обнимаю Вас и благодарю» (МЧ, т. 2, с. 516).

24 января

в «Современном театре» (№ 4) сообщается, что в Теа-кино-издательстве подготовлена книга Ю.В.Соболева «Московский Художественный театр Второй» (к его 15- летию). Даются фрагменты из этой книги. Здесь же помещена статья С.А.Марголина, также приуроченная к юбилейной дате, а за ней следует статистика на момент составления справки (всего 3 314 спектаклей): «Гибель "Надежды"» сыграна 520 раз, «Праздник мира» – 96, «Калики перехожие» – 55, «Сверчок на печи» – 629, «Потоп» – 501, «Вечер А.П.Чехова» – 147, «12-я ночь» – 279, «Росмерсхольм» – 19, «Дочь Иорио» – 80, «Балладина» – 72, «Эрик XIV» – 151, «Архангел Михаил» (генеральные репетиции) – 5, «Герой» – 19, «Укрощение строптивой» – 113, «Король Лир» – 42, «Любовь – книга золотая» – 62, «Расточитель» – 78, «Гамлет» – 68, «В 1825 году» -72, «Блоха» – 115, «Король квадратной республи-

ки» – 5, «Петербург» – 38, «Евграф, искатель приключений» – 38, «Орестея» – 16, «Дело» – 46, «Смерть Иоанна Грозного» – 29, «Взятие Бастилии» – 19» (с. 62-65). Книга в свет не вышла.

Из «Дневника о Кихоте»: «Были репетиции (четыре или пять). Режиссеры беседовали о стиле постановки. Говорили с художником об эскизах. Искали приемов для массовых сцен. Читали и говорили о применении новых методов нашего направления. Я за это время самостоятельно не делал ничего» (там же, с. 101).

Из анонса в «Вечерней Москве»: «В понедельник, 30 января, дирекция и актеры Художественного театра 2-го выезжают в рабочий дворец им. "Авиахима" на вечер рабочих Горзавода № 1 и ближайших фабрик и заводов. Вечер этот организовал театрально-художественный кружок рабкоров "Рабочей Москвы" в целях сближения МХАТ 2-го с рабочими Красной Пресни. В программе вечера доклад директора театра М.А.Чехова о деятельности театра и замдиректора И.Н.Берсенева о приближении театра к рабочему зрителю. После обсуждения докладов будет продемонстрирован кинофильм, снятый к 15-летию МХАТ 2-го и отражающий его жизнь и деятельность. В заключение состоится большой концерт с участием артистов МХАТ 2-го».

На заседании бюро ячейки ВКП (б) Гостео поставлен вопрос о том, что «необходим переход т. Херсонской Е.П. полностью на работу во МХАТ-2, с прекращением работы в Ленинской библиотеке» (РГАЛИ, 1990.1.58, л. 24).

28 января

15-летний юбилей МХАТ 2-го. Днем торжественное собрание всех сотрудников театра. Вечером – спектакль «Гибель "Надежды"». Затем вечер для сотрудников и друзей театра. На вечере Чехов предлагает почтить память Сулержицкого и Вахтангова. Вечер заканчивается большим концертом и капустником (РГАЛИ, 1990.2.16 и 2.31). К юбилею снят документальный фильм «Мы» в трех частях. Оператор Л.В.Косматов.

В связи с юбилеем МХАТ 2-го Чехов и актеры театра получают приветствия.

«Театр искренне рад, что надежды, возбужденные вашими первыми спектаклями 15 лет назад, так полно оправдались. Из Первой студии вы выросли в самостоятельный театр и из сына превратились в младшего брата, идущего своей дорогой. У вас свой художественный путь, свое знание жизни и свое мастерство. Директор МХАТ, Народный артист Республики К. Станиславский» (МЧ, т. 2, с. 516).

«Позвольте послать вам всем хоть заочный привет. Пожелать, чтобы вы с вашими изумительными дарованиями и вашим отношением к Театру как можно скорее нашли свою единственную и неповторимую дорогу к творческой и победоносной жизни. Ваш искренний друг *А.Луначарский*» (там же, с. 517).

«Столетний старик приветствует талантливого и многообещающего юношу в день его рождения. Директор Малого театра *В.Владимиров*» (там же).

В связи с юбилеем в «Правде» появилась статья Маркова, обозревающая пройденный театром путь: «Развернувшись в театр, студия стала на пороге более точного отклика на современность. Зреющие многочисленные дарования ждали выхода. Утвержденная Вахтанговым выразительность форм требовала дальнейшего развития. Жизнь театра направилась по нескольким линиям в зависимости от преобладания тех или иных требований. Ряд спектаклей был построен по актерской линии. “Расточитель” Лескова, “Любовь – книга золотая” Алексея Толстого, “В 1825 году” Венкстерн имели главнейшей целью обнаружение незаурядных актерских сил. Вторая линия лежала в обновлении классических традиций. На этом пути студия одержала большие победы. “Укрощение строптивой” Шекспира (режиссер Смышляев) и в особенности “Блоха” (режиссер Дикий) – народная сказка на тему Лескова – нарядные и жизнерадостные спектакли хорошего ритма и заразительной бодрости. Высокое актерское мастерство сплелось с праздничностью ярких мизансцен и веселостью декораций. Подчеркнутая и условная игра граничила с “масочностью” – масками казались действующие лица этих

веселых и условных спектаклей. Наконец третья линия – наиболее значительная по намерениям и вместе с тем наиболее спорная – всецело определяется М.А.Чеховым как вдохновителем или участником спектаклей. Эта линия пытается перекинуть мост к современности не столько через идеологическую родственность, сколько через родственность художественных и внутренних ощущений. Спектакли "Гамлет" (1924), "Петербург" (1925), "Дело" (1927), "Смерть Иоанна Грозного" (1927) лежат в этой плоскости. Порою сумбурно, порою с хорошими догадками, с замечательным участием Чехова – они хотят сценически показать трагическую основу жизни, раскрытой революцией. ... Особняком стоит один из замечательнейших актеров нашей современности – Чехов, горячо и бурно ищущий новых средств сценического выражения. Он переводит "психологизм" в символический план; символ вырастает из глубокой и вполне реальной психологической разработки; тогда образ становится подлинным обобщением».

К юбилею театра Гюг Гиггинс (В.А.Подгорный) выпускает юбилейный номер шуточной газеты «Честное слово».

29 января

Чехов письмом благодарит К.С. за поздравление театру к 15-летнему юбилею (КС, № 11165) .

30 января

совместно с редакцией «Рабочей Москвы» вечер МХАТ 2-го и рабочих Госзавода № 1. Перед концертом доклад Чехова о творческой деятельности театра. Из доклада: «Я мыслю наш театр как театр социальных тем. Мы считаем наличие в нашем театре театральной культуры лишь условием для художественной передачи зрителю социального содержания, вопросов социальной жизни. И агитаторы, и актеры творят общественное дело. Но каждый по-своему. ... Задача нашего театра – служить современной эпохе» (КС, № 14124).

31 января

утверждено распределение ролей в спектакле «Дон Кихот». Постановка поручается В.Н.Татаринову, оформление – М.В.Либакову. Дон Кихот – Чехов, Санчо Панса – А.М.Азарин (МЧ, т. 2, 517).

3 февраля

репетиция «Дон Кихота». Татаринов записывает на последних листах режиссерского экземпляра пьесы мысли

Чехова, высказанные во время репетиции: «Отчаяние по поводу зла. Не делает, а "совершает". ... Чувства, состояния, атмосфера не вытекают непосредственно из смысла и содержания слов. Они выше, "за", и оттого слова неожиданны и оригинальны. В голосе искать восторженности. Глаза полны слез *всегда*. Рыцарь Печального образа потому, что он видит вокруг *печальное*. Все необыкновенно. Не говорит – изрекает. Кихот ищет *событий*. С Дон Кихотом *что-то произошло* – виден только результат. Даже в драке изящен. Не кричит, а поет. Нет мелочей. Слегка танцуя, подходит к дерущимся. Первый удар в драке – после драки составляет члены. ... Увидать сон про образ. 1/2 Санчо + 1/2 Дон Кихота = целое. Один без другого = смешон» (там же, с. 517-518).

10 февраля

через газету «Известия» от лица МХАТ 2-го Чехов благодарит всех, поздравивших театр с 15-летним юбилеем.

13 февраля

«Вечерняя Москва» сообщает: «2-й МХАТ включил в производственный план сезона 1928/29 года "Женитьбу" Гоголя. Ставить будет М.А.Чехов».

17 февраля

Из дневника Смышляева: «Сейчас в театре усиленно репетируют "Закат". Я был на двух-трех репетициях. Очень боюсь, что пьеса успеха иметь не будет – в конце концов это эпизод. Все усилия Б.М.Сушкевича, направленные на вскрытие "общечеловеческого", – тщетны! Но к чести Сушкевича – работа необычайно чистая, очень хорошо слаженная в актерском смысле. ... Говорят, что будущий сезон он [Чехов] почти весь заполнит своею деятельностью: 1) "Дон Кихот", где он играет, – ставит Татаринов, режиссер Громов (sic!), 2) "Женитьба" Гоголя – ставит Чехов и 3) "Человек, который смеется" Гюго – Чехов хочет играть этого самого "человека". Таким образом, он почти совершенно оттирает (по крайней мере, в своих планах) работу мою как постановщика, да и как актера. ... Наш театр сейчас переживает глубочайший кризис, и как он из него выйдет, одному Господу Богу известно. ... Вчера кой-кто из молодежи нашего театра (Должанский, Васильев) подходили ко мне и говорили, что у них ко мне есть серьезный разговор. Молодежь волнуется и хочет требовать от Чехова права

поставить пьесу, составленную исключительно из молодежи» (с. 104-105).

24 февраля

заседание художественного совета: обсуждение пьесы Бабеля «Закат». Председатель М.А.Чехов. Он просит задавать вопросы. На ряд заданных вопросов отвечает Б.М.Сушкевич: «Пьеса не имеет ничего общего с рассказами Бабеля о Б.Крике. Пьеса является в этом отношении совершенно новым произведением. Тема пьесы – еврейская семья. Отец, не желающий войти в мещанское русло, рвется из него, т.к. оно затягивает его бунтарскую душу. Тема столкновения бунтаря с мещанским укладом. ... Нужно было найти форму, которая поставила бы вопрос из плоскости еврейства в плоскость романтизма. Поэтому форма условная. Быт в игре переключен на мастерство актера. Быта мы смертельно боялись».

На вопрос, является ли данная постановка характерной для направления, избранного театром, Чехов отвечает: «Очень трудно говорить о направлении, раз нет драматургического материала, из которого театр мог бы выбирать свой репертуар. “Закат” – это еще не находка для театра, это частность. Но Бабель талантлив, и его взяли. Направление ли это? Еще нет. Каково же направление театра? Это выяснится только через ряд лет. Театр должен быть современным не в узком смысле, но в широком – должны быть затронуты социальные темы. По-моему, в “Дон Кихоте” звучат социальные темы. Вот это направление театра. Точнее сказать трудно. Предложение... о желательности вузовской пьесы осуществлено, т.к. такая пьеса пишется, и ее, быть может, удастся закончить в этом сезоне». В заключительном слове Сушкевич говорит: «Самый плохой момент для получения впечатления от спектакля – это генеральная репетиция. Трагедия в том, что штамп на спектакль ставится на несовершенной генеральной репетиции. Те шорохи, какие мне удалось уловить во время репетиции из зрительного зала, дают мне основания для ряда коррективов спектакля. Этот спектакль не имеет середины – или он имеет полное оправдание, или не имеет никакого оправдания. Этот спектакль поднимает споры. Я никогда не выступал

на диспутах, но теперь, если диспуты будут, мне хочется горячо защищать пьесу и Бабеля, впервые прозвучавшего на театре» (КС, № 14095, л. 1, 2, 5).

26 февраля

«по окончании генеральной репетиции пьесы “Закат” во 2-м МХАТе нарком по просвещению А.В.Луначарский передал артисту И.Н.Берсеневу грамоту на звание заслуженного артиста. Передача грамоты состоялась при открытом занавесе перед всей собравшейся труппой театра, которая вместе с публикой приветствовала И.Н.Берсенева аплодисментами» («Современный театр», 6 марта, с. 214). «В то самое время, когда публика вызывала Сушкевича и Корнакову, вдруг Чехов буквально выводит на сцену Луначарского, сует ему (Луначарскому) какую-то бумагу, и наш просвещенный нарком объявляет Берсенева заслуженным артистом. Публика, на минуту стихшая, начинает вновь вызывать Сушкевича и Корнакову (sic!)... Неужели же наш театр погиб окончательно? Неужели же он никогда не вспомнит о заветах Сулера и не прогонит прочь эту пиявку, присосавшуюся к нему, этого заслуженного Берсенева?» (Смышляев, с. 107-108).

28 февраля

Премьера спектакля «Закат» И.Э.Бабеля. Постановка Б.М.Сушкевича, художник М.З.Левин, композитор Н.Н.Рахманов.

«Свою тему рассказал Бабель с поэтической простотой, сжатостью, спокойствием и скупостью. Не становясь на защиту того или иного из героев пьесы, он подвел конечный итог своих горьких наблюдений в заключительных словах раввина: “День есть день и вечер есть вечер”. Можно оспаривать бабелевские замыслы – нельзя не признать законченности и смелости, с которой сделана пьеса. Занимательным кажется давно ушедший и призрачный быт, который не могут оживить даже тонкие психологические характеристики Бабеля. Стремясь подчеркнуть социальное значение пьесы, МХАТ 2-й не разглядел основной природы бабелевской драмы. Из живых и теплых образов он создал преувеличенные маски. Спокойному ровному течению пьесы режиссером (Б.Сушкевич) придана судорожная разорванность. Противоречие между намерениями режиссера и автора настолько очевидны,

что порою казалось, что на сцене идет пьеса другого автора» (П.Марков. – НМ, № 4).
В «Вечерней Москве» помещена рецензия Соболева: «Режиссерски (постановщик Б.М.Сушкевич) спектакль сделан крепко, а некоторые сцены – трактир и последняя картина – разрешены в динамичных и впечатляющих мизансценах. Очень интересно оформление ленинградского художника Левина, дающего как бы сгусток быта. В итоге, несмотря на все недочеты, постановку "Заката" все же следует зачислить скорее в актив МХАТа Второго. Правда, идеологическая ценность пьесы сомнительна, советский зритель отвергнет всю эту философию "Заката", поэмы распада и умирания».

1 марта

в «Комсомольской правде» статья Литовского: «Из исполнителей на большой высоте были Бирман (Двойра) и Корнакова (Маруся). Нам редко приходилось видеть такую искреннюю, прозрачную и радостную игру, как у Корнаковой. Артистка с удивительным тактом, с тончайшим, минутами трогательным юмором сумела обойти все рискованные положения своей сцены (любовное свидание с Менделем) и грубоватые "уличные" слова своей речи. Из мужских ролей наибольшие сомнения вызывает исполнение Чебана. Его Мендель монументален, актерски крепок, но он ведет роль в слишком сгущенных, мрачных тонах. Это расходится и с грустно ироническим, мечтательным текстом и с исполнением других актеров (И.Н.Берсенев – Беня Крик, Азарин – Арье-Лейб)».
В «Правде» за подписью П.К. заметка о спектакле «Закат»: «Хорошо, что режиссер, не увлекаясь мелким бытовизмом, дал типы Одессы как своеобразные "маски". Здесь было найдено чувство меры, которое делает эти "маски" полной жизненной реальностью, не загружая их мелочами чисто бытового характера».

4 марта

в Клубе имени Октябрьской революции перед спектаклем «Сверчок на печи» Чехов делает доклад о задачах театра.

6 марта

в «Труде» статья Н.Д.Волкова о спектакле «Закат». Из статьи: «... наиболее совершенным, наиболее бабелевским исполнением является образ Двойры, созданный

превосходной артисткой С.Г.Бирман. Из немногих слов своей роли она извлекла и сладкую напевность своей речи, и ритмичность "по-утиному" переваливающегося движения, и сложный грим лица, где, как две изюмины, выглядывают из своих щелок узкие черные глаза. Этот образ силен потому, что он дает одновременно и полноту реалистической трактовки, и в то же время ироническое отношение Бабеля к рисуемой им среде».
«Театр в постановке своей, весьма интересной для его эволюции и при наличии талантливо игравших актеров, не сумел, однако, ни сохранить стиля бабелевского, ни совершенно отойти от него» (Д.Тальников. – «Современный театр», № 11, 13 марта, с. 227).

7 марта

Из дневника Смышляева: «Сегодня заходил в театр и говорил с Сушкевичем. Он в двух словах нарисовал мне довольно мрачную картину. Чехов всячески выдвигает свою компанию и весь будущий сезон хочет построить исключительно на Громове и Татаринове. В спорах о пьесе из студенческой жизни [«Фрол Севастьянов»] насчет Дурасовой (!) Чехов отозвался весьма нелестно, ругая ее как актрису и пр., и это только потому, что ему надо было отстоять Скрябину, которая с некоторых пор стала женою Татаринова. ... Таким образом, наметился определенный разрыв Чехова с основным ядром театра. Если это так, это не может кончиться благополучно» (с. 117).

8 марта

Чехов подписывает распоряжение о включении в репертуар пьесы «Фрол Севастьянов» Зайцева и Родиана (МЧ, т. 2, с. 519).
Из воспоминаний актера МХАТ 2-го Н.А.Антонова «Как это было»: «В университетской стенной газете появился рассказ студента Родиана на тему об отказе врачей, только что окончивших вуз, ехать на работу в деревню. На тему этого рассказа тот же Родиан, вместе с Зайцевым, и написали пьесу. Она в художественном отношении по неопытности авторов была так слаба, что некоторые роли дописывали сами актеры. В этой пьесе о современной молодежи Чехов и занял за немногим исключением молодежь театра, не искушенную еще в "гротеске"» (РГАЛИ, 2764.1.23, л. 148).

9 марта

Из дневника Смышляева: «Вчера был тревожный и печальный день. У нас в театре делается что-то невероятное. Чехов в своем стремлении во что бы то ни стало сделать своих приспешников режиссерами допустил ужасающую бестактность по отношению ко всем старикам: последнюю постановку сезона, так называемую «вузовскую пьесу», он поручил одному Громову. Говорят, что он предполагал поручить ее Берсеневу и Громову, но Берсенев отказался (sic!). Этот факт показывает, что, очевидно, между Чеховым и Берсеневым пробежала черная кошка. Вчера я долго разговаривал с Сушкевичем о делах театра, он смотрит на все довольно мрачно. Он говорит, что театр гибнет и что под директорством Чехова он погибнет окончательно, что надо скандалить, надо выступать против Чехова и его татариново-громовской политики. Но сделать так, чтобы наши выступления носили вполне официальный характер, чтобы это не было бы просто бунтом против Чехова, а было бы действительно спасением театра» (с. 118).

10 марта

Из дневника Смышляева: «Вчера был в театре и говорил с Сушкевичем и Берсеневым. Берсенев, очевидно, также ущемлен Чеховым и посему настроен, кажется, революционно. Про него Бромлей говорит, что на него сейчас можно положиться: "Когда Иван Николаевич ущемлен, он становится хорошим человеком". Вчера состоялось первое чтение вузовской пьесы. Читал пьесу Чехов, беспрестанно пополняя ее своими комментариями» (с. 120).

12 марта

Из дневника Смышляева: «Во время «Гибели ["Надежды"]» перекинулся с Сушкевичем о театральных делах. Он мне сказал, что просит с ним не держать никакого контакта, чтобы он мог быть морально чистым от какой бы то ни было партийности. "Я хочу выступать один. Я потребую у Чехова разговора с ним в присутствии труппы. Основные тезисы моего разговора: 1. театр под директорством Чехова гибнет, 2. необходимо и с художественной, и с деловой стороны опираться на ядро труппы, которое должно активно участвовать во всей жизни нашего театра, и 3. театр должен отвечать на общественные запросы"» (с. 121).

В ночь с 12 собрание ядра труппы, созванное по инициативе Сушна 13 марта кевича. Стоит вопрос о положении в театре. Выступали почти все, говорили о тяжелой атмосфере в театре, о карьеризме, об отсутствии художественной работы.
Из дневника Смышляева о ходе собрания: «Сушкевич: ...Чехов не умеет организовать работу для всех. Поэтому категорически необходимо вновь вернуться к внутренней общественности. Чехов должен знать всегда, чего хочет в данную минуту коллектив. Необходим при Чехове совещательный орган по художественным вопросам. Пусть актерский цех выдвинет из своей среды полномочный авторитетный орган, корректирующий действия директора. А затем, для того чтобы все могли творчески работать, необходима параллельная сцена. ... Рахманов: ...Ты строишь репертуар на основании личных симпатий! Что говорить, у нас есть любимые и нелюбимые пьесы. Ты много говорил о любви к нам, но на деле любви не проявил. Туман и угар у нас в театре, что говорить, есть! Мы разно понимаем задачи нашего театра. ... Готовцев: Да, у нас в театре неблагополучно. Чехов вовсе не является фактическим директором. Фактический директор – это мы все. Поэтому мы сами виноваты в создавшейся атмосфере театра. Театр болен, это правда, но мы сами должны найти ему лекарство. ... Берсеньев: Мне трудно говорить. Я у вас недавно. Но я должен говорить. Борис Михайлович прав, но я должен сказать ему, что он поднял этот вопрос слишком поздно! Конечно, атмосферу надо оздоровить. В театре стало очень трудно, это несомненно. Мне стало тяжело, как никогда. У Михаила Александровича много чисто личных недостатков, но причина не только в Михаиле Александровиче. Тяжесть в том тумане, который давит и гнетет меня. Мне тяжело! Это недопустимо! ... После Берсенева говорили еще многие, но все говорили одно и то же, более резкими или менее резкими словами. Чехов на все это отвечал сумбурно и растерянно. Он не ожидал, что правда может предстать перед ним во всем своем обнаженном виде. ... Все эти речи, и в особенности то, что говорили Готовцев и Берсенев, убеждают его,

что он что-то проглядел. Все слова, сказанные здесь, говорят, что прошлогодняя диковская оппозиция была права, правда, вы все говорите более благородно и в более вежливой форме, но, по существу дела, то же самое, что говорила «оппозиция». В конце заседания говорил Сушкевич, открыто, прямо, благородно; говорил о том, что театр надо спасать, и призывал Чехова забыть личное во имя всех, которые, несомненно, верят ему и никого, кроме него, не хотят видеть директором» (с. 123-129). «Разговор протекал в атмосфере пессимизма и рокового взаимного непонимания» (РГАЛИ, 2316.1.68).

В хронике «Нового зрителя» (№ 11, с. 15) информация: «В репертуарный план МХАТ 2 включены на будущий сезон: "Дон Кихот", "Женитьба", новая пьеса Леонова и "Человек, который смеется" в инсценировке театра. Помимо этого, по заказу театра П.Зайцев и И.Белый пишут пьесу на тему из комсомольского быта».

14 марта

Чехов подает заявление об уходе из театра.

Из дневника Смышляева: «...Чехов созвал в театре Сушкевича, Чебана, Берсенева, Готовцева и Подгорного и сказал им, что он уходит из театра и что он распорядился вывесить объявление от его имени такого приблизительно содержания: "В дирекцию поступило заявление от актера М.А.Чехова, что он с будущего сезона прекращает работу в МХАТ 2-м и что в связи с этим репетиции "Дон Кихота" – прекращаются". Подпись: "Директор М.Чехов". Собравшиеся (по выражению Берсенева) молча сидели минут 15 после этого заявления. Затем постепенно стали пытаться разубедить Чехова. Но все попытки оказались тщетными. Чехов оказался на этот раз непреклонен. ... Чехов согласился "вузовскую пьесу" довести до конца. Но в тот же день все же вывесил вышецитированное объявление о своем уходе» (с. 130-131).

16, 17 и 19 марта

собрание артистического цеха по поводу заявления Чехова. Из резолюции собрания: «Артистический цех считал и считает, что единственным лицом, которое может быть в полной мере руководителем коллектива МХАТ 2-го, является М.А.Чехов. Коллектив безусловно доверяет его художественной правде и верит, что именно наш театр

является той почвой, на которой Михаил Александрович может и должен осуществлять свои художественные замыслы. В это коллектив верит безоговорочно и безусловно. ... Артистический цех считает, что в настоящее время театр отнюдь не находится в том тяжелом и безотрадном положении, как мог, повидимому, понять из беседы 13 марта М.А.Чехов, а наоборот, в самое последнее время в театре имеется и творческий подъем и намечены пути, которые обещают художественный и общественный рост театра». Резолюцию подписала почти вся труппа – 73 актера (РГАЛИ, 2316.1.68).

Из воспоминаний А.Н.Глумова: «...было созвано собрание труппы. Сушкевич в общих чертах повторил все сказанное им накануне. Он говорил, что истекший сезон был чрезвычайно ответственен, главным образом, как первый сезон после ухода семнадцати лиц. Сделав беглый обзор новых постановок театра, Сушкевич признал, что их нельзя принять без больших оговорок. Возник холодок в отношении к театру широкой общественности. Интерес и внимание падают: касса – явный тому показатель. Что же ожидает театр впереди? Мы знаем только об одном "Дон Кихоте". Чехов изолировал себя от всей труппы, замкнулся в узком кругу ближайших друзей. Система театра превратилась в гастрольную: воля одного человека определяет волю и лицо коллектива МХАТ 2. И Сушкевич, обратившись непосредственно к Михаилу Александровичу, стал с проникновенной силой и мягкостью убеждать его вернуть прежнее доверие старым боевым товарищам. Они не будут курить перед ним фимиам, но никогда его не обманут и с чуткостью добрых, верных друзей, желающих блага театру, предостерегут от неверных шагов, от больших и малых ошибок. На собрании воцарилась какая-то особая, я сказал бы, скорбная тишина. Труппа Сушкевичу верила. Станиславский его высоко ценил. Он давно доказал свою преданность делу студии и МХАТ-2, был всегда безукоризненно честен и справедлив. Чехов тоже верил Сушкевичу. Речь Сушкевича была встречена бурей аплодисментов. Ответу Чехова тоже рукоплескали. Увы, я совершенно не помню, что

он говорил. Потом выступило несколько лиц. Выступали растерянно. Обращаясь к Чехову, высказывала нечто глубоко проникновенное С.Г.Бирман, заливаясь слезами... Подавленность охватила собрание. ... После заключительного слова Сушкевича наступило снова молчание. Молчание мертвое. Такой тягостной, мучительной паузы на общих собраниях я никогда больше не наблюдал. И вдруг сорвался Берсенев. Он подбежал к пустому председательскому столику и на громадном темпераменте, взывая к Чехову и Сушкевичу одновременно, стал убеждать их примириться. Невероятно, немыслимо, чтобы два крупнейших художника разошлись идейными врагами. ... Чехов в ответ подошел к тому же вновь опустевшему столику, бледный, но собранный, и с ясным лицом протянул Сушкевичу руку. Тот после долгой, тоже мучительной паузы крякнул, тяжело поднялся и, не торопясь, пройдя по комнате своей обычной разлапистой походкой, пожал протянутую руку. Но никто не поверил, что примирение искреннее. Все поняли: примирение вообще не может состояться» (Глумов, с. 191-192).

19 марта

Чехов посылает в Главрепертком пьесу «Фрол Севастьянов» с сопроводительной запиской: «Не только идя навстречу этому пожеланию [включить в репертуар пьесу из жизни вузовцев], но и всемерно его поддерживая, театр обратился к драматургам с просьбой написать пьесу на эту тему. В пьесе ставится вопрос о необходимости отдать юные культурные силы деревне. По мнению театра, пьеса разрешает этот вопрос в соответствии с требованиями общественности. К достоинствам пьесы надлежит отнести всякое отсутствие упаднических настроений у молодежи. Пьеса проникнута веселой бодростью и жизнерадостностью» (МЧ, т. 2, с. 521).

21 марта

Из дневника Смышляева: «Вчера вечером, в 11 часов, после “Заката” состоялась беседа 9 человек, выбранных общим собранием с Чеховым. Ему Чебаном была прочитана резолюция. В ответ Чехов разразился совершенно безумной речью с требованием гарантий полного ему подчинения. Чехову хорошо возражал Чебан, подчеркивая значение коллектива для самого Чехова. Говорили

почти все (за исключением Сушкевича, который молчал, потому что каждое слово только раздражило бы Чехова, а нашей задачей было вернуть его в театр). Но ни одно слово не дошло до его сердца. Чехов сказал, что никаких разговоров о худ. совете теперь быть не может, что коллектив в детском состоянии, что он не связан одной идеей, как, например, связана партия большевиков, что коллектив расхлябан, живет еще люксовскими (при Сулере!) уже давно обветшалыми традициями и т.д. В заключение он заявил, что о его возвращении в настоящее время не может быть и речи, что он сейчас занят "вузовской пьесой" целиком и только после окончания этой работы он будет говорить с коллективом – так на этом мы и разошлись» (с. 134).

30 марта

Из дневника Смышляева: «...Сушкевич рассказывал, что его вчера Берсенев и Чебан часа три старались урезонить отказаться от идеи художественного совета и, разочарованные неудачей, спрашивали: – Так чего же вы хотите? – Я хочу, – говорил Сушкевич, – чтобы при Чехове (пусть он остается директором, я против него ничего не имею) обязательно был бы художественный совет и чтобы Чехов не относился бы к нему формально. ...Хотя, – прибавил Сушкевич, – я думаю, что в нашем театре назрел раскол и он, рано или поздно, сейчас или через полгода, совершится...» (с. 141).

6-11 апреля

проходит объединенный пленум ЦК и ЦКК ВКП(б). Докладчик И.В.Сталин рассматривает так называемое (через судебные инстанции еще не прошедшее) Шахтинское дело как «злостное вредительство верхушки буржуазной интеллигенции»; выдвигает тезис обострения классовой борьбы по мере успехов социалистического строительства.

13 апреля

опубликовано Постановление Совнаркома РСФСР «Об организации в составе Народного комиссариата просвещения РСФСР особого органа для осуществления идеологического и организационного руководства в области развития литературы и искусства». Из постановления: «2. Признать необходимым установление связи предусмотренного ст. 1 органа с организациями пи-

сателеи, художников, артистов и других деятелей и работников искусства, а также усиление контроля и руководства со стороны Народного комиссариата просвещения РСФСР в отношении всех органов, регулирующих дело литературы и искусства (как зрелищного, так и изобразительного)» (СТ-2, с. 32).

15 апреля

Из дневника Смышляева: «В театре – длительное затишье. Должно быть, перед бурей. Сушкевич, Бромлей, Бирман, В.Попов, Жилинский, Соловьева, Орлова, Борис [Афонин], я и отчасти Новский настроены определенно: художественного совета и участия в делах нашего театра мы будем добиваться даже ценою ухода Чехова. Иначе мы погибли. Чехов и Берсенев ведут театр к гибели. В особенности Берсенев, этот хитрый и подлый человек. Но, кажется, уже все в театре понимают зловредное влияние Берсенева, ясно видят, что он (именно он!) почти погубил театр. Театр надо спасать! Удастся ли это – не знаю. Но верить в это хочется» (с. 143-144).

Между 14 марта и 20 апреля

Чехов встречается с Н.-Д. по поводу создавшегося в МХАТ 2-м-положения.

20 апреля

Чехов подает заявление об уходе из театра.Н.-Д. – Чехову: «*Ваша отставка – дело не правое*. Ни перед театром, ни перед искусством, ни даже перед собственными идеями Вы не вправе уходить из театра. А перед театром и перед искусством, а также перед всеми, кто за Вами пошел, Вы не вправе отстранять Сушкевича. На это моего благословения нет!» (НД-4, т. 3, с. 217).

24 апреля

Записка Чехова – Н.Н.Бромлей и В.А.Подгорному: «Очень прошу в самом срочном порядке сообщить мне, когда я могу получить для просмотра текст переделываемой вами из романа "Человек, который смеется" пьесы, так как мне необходимы материалы для подготовки производственного плана будущего сезона» (МЧ, т. 2, с. 522).

3 мая

генеральная репетиция спектакля «Фрол Севастьянов» для Главреперткома и обсуждение его на художественном совете. Из выступления Чехова: «Перед нами была дилемма – или перестать работать и долго обсуждать пьесу и ее не поставить, или поставить, но темп действительно должен быть пожарным. Я выбрал пожар и

в результате получил пьесу. Хорошо это или плохо- это другое дело, но пьеса есть» (там же, с. 523).

Апрель-май

Конфликт в Большом театре. Профсоюзная комиссия требует снятия главного дирижера театра Н.С.Голованова.

6 мая

«Новый зритель» (№ 19, с. 12) под заголовком «Конфликт в ГАБТе» публикует отчет о собрании в Большом театре. Предмет конкретного разбирательства – высказывания дирижера Н.С.Голованова об опере С.Н.Василенко на либретто М.П.Гальперина «Сын солнца». Голованов обвинения резко отводит и отстаивает свою точку зрения: «...должен сказать, что до тех пор, пока не будут выметены из ГАБТа все люди, занимающиеся мелким шкурничеством, склокой и очень дурно понятым словом «общественность», пока все эти люди – плохие музыканты и артисты – будут играть в театре роль якобы "общественников", до тех пор никакой планомерной и художественной работы в театре быть не может». Среди обвинителей – рабочий сцены Экспериментального театра И.А.Мамошин (в дальнейшем – председатель месткома, затем секретарь парткома МХАТ 1-го).

7 мая

генеральная репетиция «Фрола Севастьянова».

8 мая

Премьера «Фрола Севастьянова» Ю.Родиана и П.Н.Зайцева. Режиссер – В.А.Громов, художественный руководитель постановки – М.А.Чехов, художник – Б.А.Матрунин.

«Дорогой Михаил Александрович! Позвольте сегодня, в день первого спектакля «Фрола», горячо Вас поблагодарить за доверие, которое Вы мне оказали, поручив главную роль, и за великую помощь в работе, и за художественную радость, которую я испытал во время работы над Фролом под Вашим прекраснейшим руководством. Сердечно Вас любящий *В.Готовцев*. 7 мая» (МЧ, т. 2, с. 323).

В «Труде» под заголовком «Лишние люди» опубликовано письмо в редакцию сотрудника этой газеты А.А.Ценовского. Он просит вывести его из художественного совета МХАТ 2-го, так как этот совет на практическую деятельность не влияет. Примером он приводит пьесу «Фрол

Севастьянов», которая была поставлена вопреки мнению членов худсовета.

Из воспоминаний Н.А.Антонова: «Так как пьеса была крайне слаба в драматургическом отношении, то спектакля для обычной публики, в общем, не получилось, но зато студенческая молодежь, для которой специально давался этот спектакль, принимала его очень хорошо. В своем большинстве (это касается главным образом молодежи) актеры были живые, спектакль был так заразителен, что в некоторых сценах неизвестно было, чего больше – актерской игры или молодого студенческого хохота и аплодисментов. Этим экспериментом Чехов достиг того, чего хотел, а он хотел изжить «гротеск» и показать его порочность и преимущество перед ним простого переживания. В спектакле "Фрол Севастьянов" это было видно еще и потому, что некоторые роли, игравшиеся актерами, отравленными "гротеском", оказались в художественном отношении ниже ролей, игравшихся молодежью» (РГАЛИ, 2764.1.23, л. 148-149).

Из воспоминаний Глумова: «Играл я в спектакле небольшую роль, мальчугана из буржуазной семьи, баловня и забияку, и очень любил эту роль: было где победокурить, подурачиться, лихо и легко пробежаться по огромной сцене, озорно попрыгать, чуть потанцевать с Оленькой Ключаревой фокстрот под музыку "Смерть Озе", сыграть, будто уничтожаешь оптом пирожные... Мне было на репетициях весело. Но невесело было за режиссерским столом. Занятый только в "профессорском" акте, я оказался изолированным от общей "кухни", вернее, кипящего котла студенческих сцен, которые ежедневно, ежечасно ломались, перерабатывались. В перерывах я видел "запаренные" физиономии актеров, героические усилия постановщика, прогрессирующую день ото дня нервозность Чехова, фактически взвалившего на себя функции и режиссера и соавтора. Студенческие эпизоды получились неискренними, вялыми, скучными: Фрол разрывался в эмоциях, высказывая свои мучительные мысли, а масса – трафаретными приемами, уже использованными во многих-многих других постановках, подкрепляла его сен-

тенции общими возгласами, вздохами, повторами слов. В спектакле не помню ни единой актерской удачи» (Глумов, с. 189).

9 мая

в «Молодом ленинце» опубликована рецензия на спектакль «Фрол Севастьянов» за подписью А.П. Из рецензии: «Прежде всего, если не считать отдельных слабых мест, – неверна вся установка пьесы. ... Но нужно сказать, что в пьесе есть все же несколько живых, не шаблонных фигур. К ним, в первую очередь относится Фрол Севастьянов – образ здорового, крепкого человека, нового специалиста, выпущенного вузом (артист Готовцев), его отец – деревенский общественник Игнат (артист Азарин), Елена (Гиацинтова) и старый кочегар – герой труда (артист Попов)».

В«Вечерней Москве» рецензия Соболева. Из рецензии: «Исполнен «Фрол Севастьянов» с большим старанием, но та фальшивая нотка, которая звучит в самой пьесе, роковым образом отозвалась и на актерской манере передавать образы вузовцев. И только у двух-трех – у Корнаковой, Таскина и исполнителя роли грузина Должанского намечалось нечто непосредственное и яркое. Фрол Севастьянов у Готовцева тяжел. ... Лучшие фигуры по исполнению – это отец Фрола – Азарин, профессор Миллер – Новский и старый рабочий, позирующий Елене, – Попов. Сама Елена, образ неясный у авторов, вышел смутным и очень недоговоренным у Гиацинтовой. Спектакль не был победой актеров. И понятно почему: нельзя фальшивую музыку заставить звучать гармонично».

10 мая

«Рабочая Москва» сигнализирует о положении в МХАТ 1-м: власть захватила «группа людей, не имеющих ни театральных, ни общественных заслуг». Называется «член дирекции, спекулирующий на своих авторитетных связях, человек, далекий от советской общественности».

13 мая

«Новый зритель» (№ 20) выходит с передовой: «“Шахтинцы” от искусства»: «На наших глазах орудует шахтинский форпост на площади имени Я.М.Свердлова в Москве» – МХАТ 2-й находился на той же площади, б. Театральной. Профсоюзная комиссия по делу ГАБТ «об-

нажает зловонный гнойник, вскрывает перекличку с "шахтинцами" на Донбассе спецов от музыки, делавших в Большом театре "шахтинскую музыку"... Не важно, что Головановы не получали жалования от заграничных хозяев. Тенденции и смысл ими содеянного одни и те же, что и у шахтинцев: они разваливали производство, они взрывали на своем «маленьком фронте» со всею добросовестностью советский строй, они это делали изо всех своих маленьких силенок. Будем надеяться, что "шахтинцам от искусства" впредь не удастся продолжать свое черное дело».

«Комсомольская правда» дает подборку высказываний деятелей искусства и зрителей: «Вырвем с корнем головановщину». Партийный деятель, член Главреперткома Р.В.Пикель заканчивает свою статью: «Мы вступили в полосу политической реконструкции театра».

16 мая

в «Вечерней Москве» статьей «Эхо Октября в театре» Луначарский подвел итог сезона: «Несколько досадно также, что добросовестно старающийся вырваться из своего эстетизма талантливый МХАТ 2 все еще этого не добился. Что говорить – "Закат" дан местами необыкновенно ярко, но все же это "чистое искусство для искусства". Никаких выводов из этой пьесы сделать нельзя. Она, несмотря на свой как будто животрепещущий реализм, на изображение определенной небезынтересной среды, – на самом деле целиком укладывается в прежние рамки театра, отделяющие его от клокочущей жизни нашего времени. Еще более решительный шаг навстречу этой жизни театр хотел сделать последней постановкой "Фрола Севастьянова". Но, к величайшему удивлению, театр согласился поставить у себя пьесу до такой степени слабую, что перед подобным зрелищем можно только руками развести».

17 мая

Берсенев обращается в административный отдел Моссовета с письмом: «Настоящим подтверждается, что со стороны дирекции Московского Художественного театра 2-го не встречается никаких препятствий к выезду за границу сроком на два каникулярных месяца заслуженного артиста Республики, директора и артиста МХАТ

2-го М.А.Чехова, отправляющегося на основании прилагаемой при сем командировки НКПроса за № 338 от 17/V-28 г. для лечения. Со своей стороны дирекция МХАТ 2-го обращается с убедительной просьбой выдать разрешение на выезд за границу М.А.Чехову с женой» (МЧ, т. 2, с. 523).

18 мая

начинаются заседания Специального присутствия Верховного суда СССР – рассматривается Шахтинское дело: группа донбасских инженеров и технических работников обвиняется в контрреволюционной деятельности и вредительстве.

19 мая

Чехов председательствует на заседании художественного совета. Чтение Чеховым, а затем обсуждение нового варианта пьесы «Дон Кихот», сделанного Павлович, Чеховым и Громовым.

20 мая

театр закрывает сезон спектаклем «Потоп».
Выходит книга «Актеры и режиссеры» (изд-во «Современные проблемы») – опыт сжатой автобиографии и артистического самоанализа; сюда вошли тексты С.Г.Бирман. Н.Н.Бромлей, С.В.Гиацинтовой, А.Д.Дикого, М.А.Дурасовой, В.П.Ключарева, В.А.Подгорного, В.А.Попова, О.И.Пыжовой, В.В.Соловьевой, Б.М.Сушкевича, А.И.Чебана, М.А.Чехова. Составители и редакторы (С.Г.Кара-Мурза. В.Г.Лидин, Ю.В.Соболев) оповещали о продолжении издания. Но продолжения не последовало.

21 мая

МХАТ 2-й выезжает на гастроли в Ленинград.

23 мая

спектаклем «Дело» открываются гастроли театра в Ленинграде. Репертуар: «Закат», «В 1825 году», «Гибель “Надежды”», «Сверчок на печи», «Расточитель», «Эрик XIV», «Дело», «Смерть Иоанна Грозного», «Гамлет».

27 мая

в «Новом зрителе» (№ 22, с. 6, 7) Б.Ф.Рейх высказывается в связи с «Фролом Севастьяновым», находя эту работу попыткой – пусть слабой – выправить порочную линию: «Задачи, которые ставит себе в этой постановке МХАТ II, непосильны, непривычны для него. Промахи в непонимании их потрясающие. В чем для Громова сущность вузовской молодежи (рабочих и крестьян), как она схвачена и передана им? Для него каждый шаг их – это

прогулка слонов по хрупкой гостиной, ранящая его чувство приличия. ... Представители господствующего класса на подмостках МХАТа II изображены на этот раз или смешными болванами, или дикими зверями, попавшими в благонравное общество цивилизованных людей. ... Новая позиция МХАТа II создала новые положения для критики: когда раньше дело касалось борьбы с антисоветскими тенденциями МХАТа II, резкая полемика ... была правильна». Теперь же театру «добросовестному, но непонимающему, следует помочь, пожелав ему удачи на новом пути».

6 июня

встреча коллектива МХАТ 2-го с представителями ленинградской прессы.
«Красная газета» сообщает: «Руководители театра (Чехов, Берсенев, Сушкевич) подробно осветили работу МХАТ 2-го. В выступлениях рабкоров и театральных критиков единодушно отмечена грандиозная театральная культура театра. Возражения вызвал репертуар театра. Высказаны пожелания его осовременивания и современной интерпретации классических произведений».

25 июня

спектаклем «Сверчок па печи» закончились гастроли театра в Ленинграде. Это последний спектакль, в котором участвовал М.А.Чехов у себя на родине.

С 28 июня по 28 июля

группа актеров МХАТ 2-го со спектаклями «Потоп» и «Гибель “Надежды”» посетила 7 городов, в основном это города Поволжья.

Начало июля

Чехов выезжает с женой за границу для отдыха и лечения.

6 июля

объявлен приговор по Шахтинскому делу (5 человек приговорены к расстрелу, остальные к различным срокам тюремного заключения).

8 июля

Адр. Пиотровский в журнале «Жизнь искусства» (№ 28, с. 9-10) подводит итог гастролям МХАТ 2-го в Ленинграде: «...не внешние только причины, органически, впрочем, связанные с основным пороком театра, не организационные только противоречия в составе театра и не холод, которым поневоле встречает спектакли театра массовый рабочий зритель, грозят второму МХАТу тупиком и уничтожением. Его величайший враг – это собственный его художественный стиль. И вот почему

с такой напряженностью ищешь в работах этого театра пути, которые могли бы вывести его из тупика. Такие пути наметились прежде всего по линии сатирически- обличительной, и действительно, в спектакле "Дело" театр говорит о чудовищном прошлом, без эстетического любования, суровым и резким языком наших современников. ... Второй МХАТ должен выбирать: либо реакция, т.е. остановка художественного роста, все большее свертывание общественной базы театра, а значит, и неизбежная гибель, либо безоговорочное, бескомпромиссное и активное принятие идеологии социалистического строительства, потому что вне этой идеологии плодотворные жизнь и рост художественных организмов невозможны в советской стране. А это значит – связь с живой общественностью, с живой литературой, с политическими задачами эпохи, с индустриализацией и коллективизацией. Но это отнюдь не значит, что второй МХАТ должен усвоить себе ту стандартную программу злободневности и бытовщины, которые при всей публицистической заостренности мешают творческому росту театров...»

27 августа

Из дневника В.Л.Юреневой: «Чехов не хочет возвращаться в Россию. Это было бы хорошим моральным уроком нашим верхам. Нельзя так грубо обращаться с человеком, как это делают они. Мы все становимся духовными изгнанниками в своей стране» (РГАЛИ, 2371.1.119, л. 28 об.).

29 августа

Чехов отправляет письмо коллективу МХАТ 2-го и просит вывесить его в актерском фойе. Из письма: «Последние годы нашей совместной работы были полны сложных и трудных переживаний. Тенденции вредные и пагубные боролись в стенах театра с плодотворными и оздоровляющими тенденциями. В этой борьбе коллектив старался определить и выявить свою волю. 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. Я встал перед трудной пробле-

мой: я должен был или насиловать волю коллектива, прививая ему принципы нового искусства (как я его понимаю), или устраниться и предоставить большинству коллектива легко и свободно осуществить его собственные замыслы. Я избрал последнее, как наиболее соответствующее моему миропониманию. После долгих и серьезных размышлений я пришел к заключению, что всякое насильственное перевоспитание коллектива МХАТ 2- го – бесполезно. Оставаться в театре в качестве актера, просто играющего ряд ролей, для меня невозможно, потому что я уже давно изжил стадию увлечения отдельными ролями. Меня может увлекать и побуждать к творчеству только идея нового театра в целом, идея нового театрального искусства» (МЧ, т. 1, с. 335-336).

1 сентября

«Вечерняя Москва» сообщает: «Вчера в Москву из Италии вернулся замдиректора 2-го МХАТ И.Н.Берсенев, сообщивший нам, что находящийся за границей директор театра заслуженный артист М.А.Чехов обратился в Главискусство с просьбой предоставить ему годовой заграничный отпуск». Здесь же сообщается о беседе Берсенева в Главискусстве по поводу судьбы МХАТ 2-го и просьбы Чехова предоставить ему годичный отпуск. «Главискусство намерено это ходатайство удовлетворить, считая, что такие театральные деятели, как М.А.Чехов, переживающие, несомненно, кризис, выходящий далеко за пределы личного характера, не могут не встретить поддержки со стороны правительства».

2 сентября

в статье Т.Звездич «SOS!» (НЗ, № 35, с. 4) обсуждается поведение театральных деятелей, оказавшихся на этот момент за границей: «...вернувшийся к прежним маскарадным позициям эстетствующий Мейерхольд трогательно идет об руку со своим новым защитником и соратником – мистиком и богоискателем Михаилом Чеховым. Поистине замечательное единение! И оба они в прошлом, чтобы не выявить своего полного, но уже выявленного (на театре – “Окно в деревню” и “Фрол Севастьянов”) бессилия в настоящем».

10 сентября

в «Вечерней Москве» опубликована беседа с Луначарским по поводу пребывания за границей Чехова и

Мейерхольда: «На днях в немецких газетах появилось сообщение, что Чехов подписал на два года контракт с Рейнгардтом. Судя по сообщениям, Чехов хочет в течение первого года присмотреться к работе германского театра и изучить язык, начав выступать (очевидно, на немецком языке) со второго года. ... Я далек от мысли обвинить Чехова или Мейерхольда в "дезертирстве", "отступничестве" и прочих смертных грехах. Причины переживаемого кризиса театра имеют более глубокий характер. Одна из них – это переживаемое нами слишком большое увлечение революционно-бытовыми пьесами. Это довлеет над театрами. Почти с осуждением встречаются попытки некоторых театров отойти от свежевыпеченных злободневных пьес. Для некоторых режиссеров и артистов это требование является невыполнимым, и такие требования не могли не обескрылить Чехова».

15 сентября

«Вечерняя Москва» опубликовала статью Луначарского «О театральной тревоге»: «...Чехов глубоко обиделся, это ясно из обращения его к коллективу своего театра и из всего его поведения за последнее время. Чехов имеет весьма прочные театральные убеждения. ... Чехов хочет очень углубленного, проникновенного, трепетного, возвышенного театра. ... Чехов всегда живет в атмосфере этого высокого и прекрасного, по крайней мере, в сфере своего творчества. Ему мерещатся большие обаятельные образы, спектакли какой-то великой значительности. ... Что же хотите, нет у этого человека того понимания реальной окружающей действительности, которая необходима для реалистического публицистического театра. Но разве от этого Чехов как артист становится менее ценным? Разве перед нами не возникают сейчас его потрясающие образы, созданные его актерским гением, социальное значение которых вне всякого сомнения?» Луначарский призывает театральную общественность к полному спокойствию, которое «поможет сохранить Чехова»: «А сохранить очень было бы надо, даже ценою серьезных уступок от той немножко слишком правоверной линии, которую склонны проводить наши "строгие" критики».

16 сентября

«Новый зритель» (№ 38, с. 9-13) публикует ответы театральных деятелей на шесть вопросов, касающихся М.Чехова и Мейерхольда. Первый из них – о причинах кризиса Мейерхольда и Чехова, четвертый – смогут ли их театры «продолжать свое прогрессивное советское развитие» без них.

Большинство отвечающих на первый вопрос возражают против объединения имен, общие причины кризиса усматривает только В.И.Блюм: «Это кризис *буржуазного* театра в окружении *пролетарской* революции. Разница между кризисами обоих мастеров в том, что творчество Мейерхольда "трагически пыталось" вобрать в себя свежие соки революции, а Чехов этих попыток не делал и мирно... догнивал. ... Уход Мейерхольда и Чехова только подчеркнул и "оформил" тот факт, что *театры эти* давно не существуют, что они стали "гальванизированными трупами", а Мейерхольд и Чехов были для них своего рода анодными батареями. Актеры МХАТа II отлично могут быть использованы в других театрах (в первую очередь в Малом, где так нужны актеры)».

Перечислив входящие в репертуар МХАТ 2-го пьесы («Закат», «Смерть Иоанна Грозного», «Эрик XIV»), В.М.Киршон констатировал: «...все это глубоко мрачно и тяжело. Наша эпоха, новый зритель, этой эпохой созданный, не приемлют упадочного творчества, знаменосцем которого был Чехов. ... Чехов почувствовал это, осознал и ушел».

«Переходя к вопросу о причинах кризиса Чехова, следует констатировать, что налицо имеется одна только причина: полная несовместимость всего его теософического миросозерцания с задачами, стоящими перед советским театром» (Н.Б.Лойтер).

«Кризис II МХАТа начался давно – наиболее яркое его выражение – отход от театра группы актеров-общественников (Дикий, Волков и др.). ... Кризис Чехова – результат столкновения мистического идеализма его системы с материалистическим мышлением современности» (А.Н.Афиногенов,).

«Кризис возник ... у Чехова потому, что он с самого на-

чала как режиссер и как актер был антагоничен современности» (А.М.Файко).

На вопрос: могут ли их театры жить без Мейерхольда и Чехова – Афиногенов отвечает кратко: «Не могут». Но через несколько строк предостерегает от того, чтобы «ставить крест на будущем МХАТа II». Вот рассуждение Киршона: «Мне думается, что без Чехова и Мейерхольда театры существовать смогут, однако, это не будут театры Чехова и Мейерхольда» (к ответам дан постскриптум: «К слову сказать, хорошо бы было, если бы 2-й МХАТ, начиная работу новыми путями без Чехова, вновь пригласил к себе группу молодежи, которая в прошлом году благодаря Чехову ушла»). Файко: «Второй МХАТ может существовать и без своего вдохновителя – Чехова, поскольку он является театром крепкого среднего актера». Лойтер: «Второй МХАТ и без Чехова представляет собой достаточно квалифицированный художественный коллектив и при соответствующем политическом руководстве и некотором освежении состава, безусловно, сможет продолжать (а может быть, только и начать) свое прогрессивное советское развитие». Наиболее оптимистично смотрит на театр В.Игнатов из Центрального дома искусства деревни: «...наличие в нем талантливых сил при желании может сделать отсутствие Чехова совсем незаметным». Чехова Игнатов считает непомерно захваленным за счет остальных: «...имеется такой актер, как Берсенев. По дарованию, гибкости и данным он выше Чехова буквально несколькими головами, а между тем, это никак не отмечено».

19 сентября

А.И.Свидерский ставит резолюцию на письме Чехова с просьбой о годовом отпуске и предоставлении ему нового театра: «Новом театре отказать» (см. МЧ, т. 1, с. 336-337).

Между 17 и 22 сентября

в Берлине Чехов несколько раз встречается с К.С.

22 сентября

К.С. – Н.А.Подгорному: «Опять виделся с Чеховым. Понемногу на него влияю, то есть удерживаю от ложных шагов. Мое впечатление – что если ему дадут выполнить мечту о классическом театре, он тотчас же вернется, но

из своего театра он признает только небольшую группу» (КС-9, т. 9, с. 322).

23 сентября

«Новый зритель» (№ 39, с. 6) под заголовком «Тоска по прошлому» помещает ответ В.Н.Билль-Белоцерковского на анкету «Комсомольский правды» «по поводу Мейерхольда». Поскольку газета в течение двух недель воздерживалась от его публикации, драматург обратился в близкий ему по духу журнал: «Говоря откровенно, языком класса, – я приветствую отъезд Чехова и Мейерхольда за границу. Рабочий класс ничего от этой поездки не потеряет. Можно даже с уверенностью сказать, что не Чехов и Мейерхольд уезжают, а наоборот, советская общественность "их уезжает". ... Представителю взбесившейся и пресытившейся мелкобуржуазной интеллигенции – каким является Мейерхольд – и представителю "прошлого" Чехову – в страхе перед грозно наступающей и культурно растущей массой, являющейся современным зрителем, в страхе быть раздавленным этой массой, – единственное спасение *бежать*! Единственное средство остаться в *живых* – это шагать в ногу с этой массой, шагать с *жизнью*, иначе жизнь все стоящее на ее пути превращает в *смерть*. Боязнь этой смерти, *неверие в собственные силы*, а главное, *тоска по прошлому* – заставляют дезертиров отступать за границу. ... Я считаю, что и МХАТ 2 и Театр им. Мейерхольда можно оздоровить только при отсутствии Чехова и Мейерхольда, при подлинном руководстве и при желании коллектива подчиниться этому руководству».

24 сентября

в Москве в Доме печати диспут «Мейерхольд, Чехов и кризис репертуара», организованный Ассоциацией теа- критиков.
Из доклада Р.В.Пикеля: «Уход Чехова, хотя бы и временный, оздоровит II МХАТ, даст ему возможность ближе и теснее соприкоснуться с советской действительностью и творчески ее осознать» (НЗ, № 40, с. 4).
Из выступления А.Я.Таирова: «Я только 12 дней как приехал из-за границы. Чехов намерен 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, то есть две классические вещи. ... Швыряться Чеховым, как это иногда делается, преступление. У нас сейчас много говорят о молодняке... Но если бы даже сказать, что Чехов со многих точек зрения вреден, то разве та польза, которую он может оказать как мастер, как художник для молодняка, не может перевесить даже того вреда, который он нанесет? Может, ибо его вред может быть локализирован. 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» (МЧ, т. 2, с. 525-526).

30 сентября

в «Новом зрителе» (№ 40, с. 8) помещена заметка о продаже абонементов на предстоящий сезон: «Во 2-м Художественном театре до сих пор все обстояло благополучно. Но теперь, в связи с отсутствием Чехова, будет ломка репертуара и абоненты лишатся минимум двух новых пьес: давно обещанного "Дон Кихота" и "Дела". Имя Чехова являлось залогом успеха продажи абонементов МХАТа II, и театр должен чем-то пополнить пробел в репертуаре».

В том же номере журнала в разделе «Хроника» интервью К.А.Липскерова. Автор «Митькина царства», которое включено в репертуар МХАТ 2-го, говорит: «Я назвал эту пьесу широким именем комедии, хотя в ней есть и элементы фарса и трагедии. Меня всегда привлекала тема самозванства, тема двойника, время от времени появляющаяся в нашей литературе (Гоголь, Достоевский). На эту тему, между прочим, написана моя московская поэма "Другой"» (с. 16).

Сентябрь – октябрь

Начальник Главискусства А.И.Свидерский – секретарю ЦК ВКП(б) А.П.Смирнову: «На театральном фронте происходят события, на которых нельзя не остановиться. К этим явлениям надо отнести репертуарный кризис и признаки недовольства, развивающиеся как среди близких нам театральных деятелей, так, само собой разумеется, среди чуждых советской общественности элементов.

Внешним выражением явлений первого порядка служит недостаток новых пьес, несмотря на то, что в производственных планах они значатся в большом количестве. Внешним выражением явлений второго порядка надо признать "уход" Чехова, попытку "ухода" Мейерхольда и личные заявления некоторых театральных деятелей о трудностях, испытываемых ими в своей деятельности. ... Тревогу вселяет не театральный кризис, как таковой, а та обстановка, в которой он происходит и которая в конечном итоге приводит к ряду болезненных результатов. Эта обстановка создается, с одной стороны, применяемыми приемами идеологического «регулирования», а с другой, формами воздействия, оказываемого частью печати на театральные круги. Говоря об идеологическом "регулировании", приходится говорить о деятельности Главреперткома; говоря "о воздействии" печати, надо говорить о той легкости, с какой отдельные газеты привешивают клички реакционеров и контрреволюционеров к театральным деятелям, не заслуживающим такого отношения к себе» (ГА РФ, 4359.1.213, л. 2-3).

8 октября

заседание коллегии Главискусства и заведующих его отделами по докладам о работе московских театров. Доклад о работе МХАТ 2-го делает представитель дирекции театра И.Н.Берсенев. Заслушав и обсудив доклад Берсенева, Главискусство принимает резолюцию. Из документа:
«1. Отметить очень высокую театрально-техническую культуру и жизнеспособность коллектива МХТ 2-го, на активности и художественной стойкости которого ни в коей мере не отразился неблагоприятно уход из театра б. его директора и руководителя М.А.Чехова.
2. Одобрить взятый театром курс на решительное выпрямление идеологической линии в соответствии с требованиями советской общественности и на полное художественное самоопределение.
3. Намеченную МХТ 2-м организацию управления (дирекция: директор и 2 заместителя) и художественного руководства театром (Совет театра в составе 9-ти) признать правильной и отвечающей производственным интересам театра.

4. Признать, что общее неудовлетворительное состояние театрального репертуара отразилось и на репертуарных планах МХТ 2-го. Намеченный им репертуар на ближайшие месяцы переходного периода (“Митькино царство”, “Человек, который смеется” и т.д.) может быть признан приемлемым. МХТ 2-й в ближайшее же время вместе с соответствующими органами идеологического руководства должен напрячь все силы к созданию идеологически актуального и художественно выдержанного репертуара, отвечающего культурным потребностям современного зрителя» (СТ-2, с. 69).

9 октября

распоряжением Главискусства № 41 Чехов освобожден от обязанностей директора МХАТ 2-го «согласно его личной просьбы» (МЧ, т. 2, с. 526).

Временно исполняющей обязанности директора назначена Е.П.Херсонская. Заместителями директора – И.Н.Берсенев и Б.М.Сушкевич (там же).

14 октября

«Новый зритель» (№ 42, с. 16) сообщает: «На последнем заседании Коллегии Главискусства И.Н.Берсенев сделал доклад о перспективах 2 МХТ. В связи с неприездом М.А.Чехова был изменен репертуарный план и отменена предполагавшаяся в сентябре гастрольная поездка театра в Харьков. Коллектив театра сознает всю глубину и силу ответственности за дальнейшее идеологическое руководство театром. Театр считает одной из своих главных задач удержать то художественное и культурное значение, которое было признано за МХТ 2. ... Театр остановился на комедии Липскерова “Митькино царство” как на пьесе, звучащей бодростью и дающей прекрасный материал для актерского мастерства».

27 октября

свой спектакль «Сверчок на печи» театр посвящает Художественному театру.

Чехов поздравляет МХАТ телеграммой с 30-летним юбилеем: «В день, когда во всем мире многие радуются тридцатилетию Московского Художественного театра, к ним разрешает себе присоединиться благодарный Михаил Чехов» (МЧ, т. 2, с. 526).

Не позднее 28 октября

Чехов отправляет Луначарскому письмо, в котором объясняет причины своего ухода из МХАТ 2-го и отъезда

за границу: «Я изгнан из России, вернее, из российской театральной жизни, которую так люблю и ради которой смог бы перенести и переносил многие трудности, лишения и несправедливости. Я изгнан простым, но единственно непереносимым фактом нашей театральной жизни повседневного времени: *бессмыслицей ее*. Театральная жизнь с невероятной быстротой, как большая спираль, устремилась к своему центру и остановилась в нем. Все интересы, связанные с искусством театра, стали чужды театральным деятелям. Вопросы эстетики благодаря стараниям нашей узкой театральной прессы стали вопросами позорными, вопросы этики (без которой, в сущности, нет ни одной даже «современной» пьесы) считаются раз и навсегда решенными, а потому общественно бесполезными; целый ряд чисто художественных настроений и душевных красочных нюансов подведены под рубрику мистики и запрещены. В распоряжении театра остались бытовые картины революционной жизни и грубо сколоченные вещи пропагандного характера. Актеру не на чем (и незачем) расти и развиваться, а публике нечего смотреть...» (МЧ, т. 1, с. 342).

29 октября

на юбилейном спектакле в честь 30-летия МХАТа с К.С. случился сердечный приступ, после которого он почти на два года был выключен из театральной жизни страны. В этот день К.С. последний раз вышел на сцену.

30 октября

Н.-Д. описывает С.Л.Бертенсону, как прошел юбилейный день театра, как поздравило артистов театра правительство, как поздравляли лично его: «Я был в отличном настроении (здоров, не устал, доволен), если бы не мысль, что придется говорить. Утром думал о том, что буду говорить, оставаясь в пижаме, и в пижаме же принял 2-й МХАТ, в полном составе с оркестром, в доме на лестнице. Музыка, ура, объятья, речь Берсенева... Квартира – как оранжерея, от цветов и цветов...» (НД-4, т. 3, с. 222).

5 ноября

в Малом театре вечер в честь 30-летия Художественного театра. Актеры МХАТ 2-го приносят поздравление в виде капустника, в котором главные персонажи Левша и халдеи.

6 ноября

в «Современном театре» (№ 45, с. 721) опубликована статья И.А.Крути под названием «МХТ 2-й без М.А.Чехова», посвященная спектаклю «Дело». Из статьи: «Спектакль живет полной жизнью, его впечатляемость не снизилась, заключенное в нем режиссерское и актерское мастерство стоит на обычной высоте. Больше – исключительная и, к сожалению, мало изученная система игры Чехова в роли Муромского, ослеплявшая своим блеском, всегда несколько давила на спектакль, и только ныне многие великолепные частности последнего получают наиболее полное, яркое, выпуклое выражение. Муромского играет Нелидов. Это – просто сильно, крепко. Следуя основному замыслу постановки, Нелидов строит образ в том же плане, что и Чехов. Но, отталкиваясь от той же сценической задачи, новый исполнитель идет самостоятельным путем создания сочной бытовой фигуры».

12 ноября

«Вечерняя Москва» сообщила, что «по заказу театра пишет новую пьесу Ромашов. Тема – гражданская война на юге России. М.Я.Триггер заканчивает переработку для МХАТ 2 своей пьесы "Подводная лодка № 12" из жизни краснофлотцев».

18 ноября

в «Жизни искусства» (№ 47, с. 20) заметка под названием «Культурные понедельники во МХАТ 2-м»: «Молодежь МХАТ 2-го организовала у себя в театре культурные понедельники, цель которых – чтение докладов на актуальные темы современности, выступления драматургов, писателей, критиков и т.п. Первый доклад прочел А.В.Луначарский. Понедельники эти призваны, по мысли их организаторов, объединить в дальнейшем весь артистический молодняк Москвы».

20 ноября

«Известия» сообщили: «В МХАТ Втором на днях состоялось первое заседание общественно-политического художественного совета нового состава, утвержденного Главискусством. На заседании с докладом выступила директор театра Е.П.Херсонская и замдиректора И.Н.Берсенев и Б.М.Сушкевич».

2 декабря

в «Новом зрителе» (№ 49, с. 15) публикуется беседа с режиссерами «Митькина царства» Бирман и Смышля-

евым: «Наш театр переживает момент перелома. В наших репертуарных устремлениях мы отходим от пессимистических и упадочных настроений. Мы ищем пьесу социально значимую, бодрую, насыщенную ярким оптимизмом. В комедии К.Липскерова "Митькино царство" есть элементы мажорного звучания, есть заражающий юмор... Постановка ставит акцент и на некоторую ироничность восприятия истории».

8 декабря

Премьера спектакля «Митькино царство» К.А.Липскерова. Режиссеры В.С.Смышляев и С.Г.Бирман, художник А.А.Арапов, композитор Л.А.Половинкин. «Истории в пьесе Липскерова нет. Нет в ней и социальной остроты. Нет и психологической правды. Второй МХТ решил поэтому придать спектаклю *правду театральную*. Историю любви крестьянского паренька Митьки к Марине Мнишек и все проистекавшие отсюда последствия – вплоть до восшествия Митьки на престол российских царей, – эту историю театр истолковал как *хоровод* веселых и смешных исторических *масок*. ... Гиацинтова – Марина Мнишек и Попов – поп Игнатий – подлинные герои спектакля. Изящная прелестница и вместе с тем капризно-блудливая хищница – такова Марина в истолковании Гиацинтовой, и над этой помесью "вечно-женственного" и "демонического" актриса весело, легко, изящно иронизирует своим замечательным мастерством. Попов – этот откровенно издевается над попом – впоследствии Патриархом – Игнатием, над его чревоугодием, его пьянством, трусостью и предательством. ... Митьку Готовцев стремился всеми силами "очеловечить", свести на землю с той "высоты", на какую его поднял драматург. Это во многом артисту удается» (И.Крути. – «Современный театр», № 52, 25 декабря, с. 837).

23 декабря

в «Известиях» опубликована рецензия на спектакль за подписью Б. Из рецензии: «Пьеса поставлена весьма картинно и красочно. Блещут своими артистическими силами Готовцев (Митька), Гиацинтова (Маринка), Азарин (пан Мнишек), Дейкун (пани Мнишек), В.Попов (Игнатий), Нелидов (Вас. Шуйский), Афонин (Басма-

нов). Подчеркнут как в постановке, так и в игре артистов стиль эпохи».

«Новый зритель» (№ 52, с. 7) дает материалы под заголовком: «Проверяем работу худсоветов». Среди проверяемых и МХАТ 2-й. А.Н.Афиногенов, вошедший в состав худсовета театра, пишет: «Художественно-политический совет МХТ II не развернул еще работу полным темпом. До сих пор мы приняли участие, да и то очень косвенное, лишь в обсуждении одной работы театра – "Митькино царство". Как пьеса, так и режиссерский план были утверждены до созыва этого состава худсовета, так что мы лишь просмотрели готовую вещь. ... План работы совета, предложенный дирекцией, предполагает 8-9 пленумов в течение сезона. Кроме того, развертывается дежурство членов худсовета на спектаклях. Цель дежурства – помимо знакомства с продукцией театра – учет зрительных восприятий. Созданы две комиссии – литературная и производственная». Драматург вошел в производственную. Высказывания члена совета Подгорного озаглавлены: «Работа на правильном пути»: задача совета помочь театру в поисках «нахождения пьес мажорного звучания, социальная значимость которых сочетается с настроением яркого и бодрого оптимизма».

1929

3 января

в «Заре Востока» опубликована статья Маркова «Московские письма о театре». Из статьи:

«Липскеров воспользовался историей Дмитрия Самозванца для новой и неожиданной ее вариации. Балансируя на грани бытового шаржа и лирики, с ласковой иронией следя за своим Дмитрием, Липскеров рисует тоскующего по воле и случайно попавшего на престол парня, увлеченного любовью и несбыточными мечтами. Разочарование приводит его к бегству на свободу и устройству заговора против самого себя. В этот нехит-

рый парадокс Липскеров вплетает трагические отзвуки Смутного времени.

МХАТ 2-й отказался использовать все заложенные в комедии возможности и предпочел упростить авторские намерения, вне зависимости от того, худо или хорошо написана пьеса. Он отринул какую-либо возможность психологии, он стер лирические черты Дмитрия, не дав ему прорваться к волнующим и теплым чувствам, и перевел весь спектакль в план лубка и масок. ... Но маска, как бы интересно и талантливо ни была задумана, приводит к сценическому однообразию. Начавшись мажорными тонами, спектакль становится все более серым в дальнейшем. Актеры, естественно, ограничились внешним рисунком роли, и большинство из них – в особенности Гиацинтова – достигли в этом смысле полного, но бесплодного блеска, ибо трагикомедия Липскерова обратилась в постановке Смышляева в эстетизированный лубок, не по праву занимающий размеры целого спектакля...». Из воспоминаний Гиацинтовой: «Я отказалась от заложенной в пьесе пародийности, мне казалось, что мотивы, по которым Марина рвется в царицы, достаточно комедийны. ... Роль доставляла мне удовольствие, особенно в партнерстве с Готовцевым. Он играл Митьку с присущей ему открытостью – нараспашку, и публика высоко ценила его актерскую щедрость» (Гиацинтова, с. 268-269).

27 января

публикуется беседа с Сушкевичем о работе над спектаклем «Человек, который смеется». Режиссер так мотивирует приглашение скульптора Н.А.Андреева: «Он дал то разрешение спектакля, которое совпало вполне с замыслом постановщика, требовавшего от исполнителей выразительности тела и умения лепить как бы сценические «маски» для тех образов, которые они изображали» (НЗ, № 5, с. 14).

«Киевский пролетарий» сообщал, что МХАТ 2-й покажет на гастролях в середине мая среди прочих своих постановок новую пьесу Ромашова – героическую драму «Набат в горах».

1 февраля

Из дневниковых записей А.М.Азарина: «Генеральная репетиция “Человека, который смеется”... Засушенный

спектакль. Как и всякая постановка Сушкевича, она не доставляет удовольствия и утомляет. Утомительно то, что показывается результат, нет творческой тайны, нет того, что радует и дает чувство праздника. Все режиссерское пресно, не тепло, шито белыми нитками... Нет у нас режиссеров в театре. Чехов знал этот секрет. Во "Фроле" он есть. И нет во 2-м МХАТе спектаклей. Один "Фрол"» (РГАЛИ, 3066.1.35, л. 7).

3 февраля

А.Б.Гольденвейзер записывает в дневнике: «Днем был на генеральной во 2-м МХАТе – переделка "L'homme qui rit" Гюго. Дух великого писателя веет, несмотря на все искажения. Поставлено очень хорошо и играли отлично. ... Отличное впечатление» (Гольденвейзер, с. 268).

5 февраля

Премьера спектакля «Человек, который смеется» Н.Н.Бромлей и В.А.Подгорного. По роману В.Гюго. Постановка Б.М.Сушкевича, художник Н.А.Андреев, композитор Н.Н.Рахманов.

«Современный театр» (№ 8, 19 февраля, с. 124-125) поместил статью Литовского о спектакле. Из статьи: «Разумеется, на первом месте С.Г.Бирман в роли королевы Анны. Это подлинное украшение спектакля. Тупая ограниченность и высокомерие, вульгарность и чванливость, блудливость и коварство, властолюбие, жестокость, трусость – весь этот букет царственных «качеств», сконцентрировавшихся в одном человеке, был преподнесен и раскрыт с таким неподражаемым и тончайшим мастерством, с такой предельной выразительностью в мгновенных характеристиках (жест, интонация, движение, гримаса) каждого из этих «качеств», что роль теряла конкретные очертания *данного* образа, а приобретала характер карикатуры-символа на десятки королевских особ. Радостно было следить за ювелирным разворачиванием "ролевого" клубка, состоявшего из такого множества нитей замыслов. ... Всяческих похвал заслуживает постановка (Б.М.Сушкевич), отталкивающаяся от слегка окарикатуренного, но, в общем, правдивого исторического фона».

Из воспоминаний С.Г.Бирман: «Образом королевы английской, существа уродливого нравственно и физиче-

ски, я отрицала монархию, самовластие, деспотизм. Я сделала все возможное, чтобы доказательно выразить уродство ее души и тела. Делала это с азартом актрисы и убежденностью человека, так как считала, что отрицание всего враждебного жизни и человеку, есть другая сторона утверждения всего жизни и человеку ценного» (ГЦТМ, 621.332, л. 144-145).

13 февраля

Из рецензии Н.Осинского в «Известиях» на спектакль «Человек, который смеется»: «Роли есть и в этой переделке, как литературно в общем удачной. Хорошо ли их играют? В общем и целом – не плохо, просто потому, что исполнителями являются первоклассные актеры, но прямо-таки бросается в глаза неудачное распределение ролей. Так, например, роль "демонической красавицы" (а по-нынешнему мы бы сказали: разложившейся аристократки) Джозианы поручена Корнаковой. Если Корнакова превосходно играла своенравную Катарину в "Укрощении строптивой" и если она вообще обладает хорошими внешними данными, то это отнюдь не гарантирует еще соответствия данной роли сценическому темпераменту артистки; получается "русская красавица" пытающаяся стать развратной английской леди и, однако, сего не достигающая. Точно так же у Дурасовой хорошо выходят эксцентричные, подвижные характеры (например, в "Евграфе, искателе приключений"); но когда ей поручают сыграть робкую и нежную Дею, выходит ровно столько, сколько может выйти из хорошей артистки, играющей неподходящую роль. Другой недостаток у Бирман, одной из лучших, вообще говоря, наших актрис. Задумав остро-комическую, проникнутую сильной сатирической струей фигуру королевы Анны (которая в основе превосходна и по гриму, и по тону, и по мимике, и по движению), она в отдельных случаях впадает в шарж и карикатуру. ... Очень рискованную, так сказать, роль (Гуинплена) исполнил тов. Берсенев. Он обязательно должен быть внешне физиологически смешон (иначе, как поверить тому, что над ним все смеются?) и в то же время внутренне трагичен. Разумеется, очень трудно осуществить на деле, театральной гримировкой, замысел Гюго, но если маску

Гуинплена внешне трудно выяснить (а в данном случае, скажем откровенно, она смешной вовсе не вышла), то спасать положение надо игрой. ... Трагикомическое ... не сфера Берсенева; он только безобразен лицом и только драматичен. И хотя Берсенев играет хорошо, но играет не все то, что надо. Кто вполне оказался на своем месте и играет хорошо без оговорок, это – Чебан в роли Баркильфедро... В общем итоге постановка представляет собой интересное, занимательное зрелище. Надо, однако, признать, что вследствие отмеченных недостатков, оно не захватывает полностью зрителя».

В газете «Гудок» Н.Рут писал: «Театр прекрасно справился и с переделкой и с постановкой этого романа Гюго. Он до крайних пределов заострил социальные, политические моменты в романе, создав из текста, написанного 60 лет тому назад яркий, скорее современный, нежели исторический спектакль».

17 февраля

информация в «Новом зрителе» (№ 8, с. 11): «Первый спектакль МХТ 2 в Клубе им. Кухмистерова закончился торжественным чествованием театра. Театр выезжал с "Блохой", где занято 92 человека. Спектакль шел в том же виде, как он идет на основной сцене. После первых 3-х действий, необычайно тепло принятых почти трехтысячной аудиторией битком набитого зала, все представители театра были вызваны на сцену. Председатель правления клуба в кратком слове отметил ценность связи МХТ 2 с рабочим зрителем, а также отзывчивость театра, целиком пошедшего навстречу клубу».

24 февраля

Из дневника А.М.Азарина: «Утренник – "Фрол Севастьянов". Долгожданный. Не играл ровно два месяца. Соскучился по "Фролу" так, как ни по одной пьесе никогда не скучал. "Невидимку" было трудно играть физически, а "Фрола" и легко, и вместе с тем удовлетворительно до последней степени. И не потому я люблю играть "Фрола", что срываю громы аплодисментов. Я люблю весь спектакль в целом. За сценичность, легкость. За радость, которая передается в зрительный зал. Я смотрю из-за кулис почти весь спектакль. Должанский и Кисляков доставляют настоящее наслаждение. Удивительно

трагична судьба этого спектакля. Он принимается публикой совершенно исключительно, достаточно сказать, что сегодня он прерывался аплодисментами среди актов 22 раза. И все же за ним слава плохого спектакля. Проклятые рецензенты, эти аппендиксы искусства, безобразно о нем отзывались и смешали его с грязью. По слухам нашим театральным спектакль хотят снимать с репертуара. Это вопиющее безобразие, ибо, по моему глубокому убеждению, такого прекрасного спектакля в МХТ 2 нет, и не скоро будет. Заслуга Чехова-режиссера в том, что он дал нам, актерам, возможность достичь при минимуме движений удивительной выразительности, кроме того, принцип игры актеров ровный не разнобойный, как другие спектакли МХТ 2. Режиссерская заслуга – верное вскрытие сущности действия и чеховское умение найти сценические положения» (РГАЛИ, 3066,1.35, л. 10).

3 марта

в подборке «Говорит рабочий зритель» (НЗ, № 10, с. 13) дан отзыв на «Человека, который смеется»: «Несомненно, удачный спектакль. В нем есть большая доля сатиры и революционной зарядки. ... Но все же этот спектакль заставляется задуматься о пути и репертуаре МХТ 2-го. Из 12 пьес репертуара театра лишь одна (!) говорит о современности, о советской действительности, и то эта одна – “Фрол Севастьянов”. Огромное мастерство театра должно наконец дать зрителю спектакль, близкий ему во всех отношениях».

24 марта

в подборке «Говорит рабочий зритель» в журнале «Новый зритель» (№ 13, с. 5) даны положительные отзывы на премьеру МХАТ 2-го: «Хирурги Бромлей и Подгорный “классически” произвели операцию омоложения романа В.Гюго “Человек, который смеется”. Пьеса, несмотря на трехэтажные, трудно произносимые имена лордов, звучит по-нашему». Зрительница усматривает сходство королевы Анны и императрицы Александры Федоровны, «а в Баркильфедро вспоминается Распутин». Отзыв заканчивается: «Пьеса звучит по-нашему, но еще не наша. Товарищи мхатовцы, покажите же нам в вашем прекрасном исполнении и оформлении безоговорочно

нашу, советскую пьесу. *М.Шилыковская*». «Гюго в обработке Бромлей и Подгорного близок и понятен нам. Сюжет пьесы незначителен, но он подан в такой форме, что зритель с неослабевающим вниманием смотрит пьесу. Вот картина в Клубе безобразных. ... Не похож ли этот Клуб безобразных на теперешние западноевропейские "фешенебельные" клубы, где так дико веселятся лопающиеся от жиру буржуа? Разве не напоминает "палата лордов" современные буржуазные палаты и парламенты, которыми правят финансовые тузы? *Поляков, Неволин, Пилюгин, Седов*».

10 апреля

в «Заре Востока» статья Маркова «Письма о московских театрах». Из статьи: «МХАТ 2-й сделал опыт приближения к современности Гюго. В этих целях он воспользовался романом "Человек, который смеется", почувствовав в этом патетическом произведении не только романтические загадки, но и подлинный социальный протест. Во многом театр оказался прав. Переделывая роман – Бромлей и Подгорный – проявили и превосходное знание сцены, и чуткое чувство автора. К сожалению, к финалу пьеса падает в своем напряжении. Из исполнителей вполне в стиле спектакля был Чебан; острейший образ королевы, дегенеративной и злобной, с превосходным актерским мастерством сыграла Бирман. Берсенев не имеет для центральной роли трагической силы, оттого вполне верный по рисунку образ не заражал зрителя должным волнением. И вообще спектакль в целом еще не поднялся до той бурности и страстности, которая требуется текстом Гюго».

Из воспоминаний Глумова: «"Человек, который смеется" Виктора Гюго в инсценировке Н.Н.Бромлей и В.А.Подгорного – знаменателен прежде всего декоративным оформлением Н.А.Андреева. Приходится поражаться, как скульптор, привыкший за всю долгую жизнь к материалу, подобному глине, дереву, мрамору, бронзе, мог создать театральное произведение с таким богатством фантазии, с такой цветовой насыщенностью, чувством стиля, знанием эпохи и гармоничностью сценических планировок. Ставил пьесу Сушкевич. В спектакле были две крупные

актерские удачи. Прежде всего Е.И.Корнакова, сочно и смело исполнявшая роль красавицы Джозианы, с очень рискованной сценой обольщения Гуинплена, а также С.Г.Бирман, вошедшая в спектакль неожиданно, в четыре дня, заменяя внезапно заболевшую Н.Н.Бромлей. ... Образ Гуинплена (Берсенев) был создан авторами инсценировки в расчете на исполнение Чеховым, который сумел бы поднять его до трагической высоты. Специфическая подпрыгивающая походка Берсенева, подмена романтических взлетов нажимом при отсутствии подлинного темперамента – все это уводило от страстного гуманизма Гюго, от его возвышенного, протестующего пафоса, от демократизма в трактовке типов отверженных, гонимых людей. Не удался Берсеневу и грим: лицо, стянутое, по сути, почти лепной маской с ощеренными зубами, не вызывало в зрителях ни сочувствия, ни жалости, ни потрясения, ни даже смеха» (Глумов, с. 202).

14 апреля

«Новый зритель» (№ 16, с. 8-9) призывает разобрать положение в МХАТ 1-м, связав его с общими процессами в театрах: «То, что мы имеем в МХТ I, – показательно. Это тот же процесс внутренней, глухой, незримой для окружающих, но тем не менее настоящей классовой борьбы за кулисами театра, какой мы имели последние годы в МХТ II и Большом театре и в последнее время в Театре имени Вахтангова».

21 апреля

в «Новом зрителе» (№ 17, с. 12) материал к предстоявшим гастролям МХАТ 2-го: «Советская общественность Киева, в лице профсоюзов, политпросветительных организаций и прессы, чрезвычайно горячо откликнулись на приезд театра. Его спектакли закупаются профсоюзными организациями; гастроли пройдут под знаком обслуживания организованного рабочего зрителя».

25 апреля

Премьера спектакля «Бабы» («Любопытные» и «Бабьи сплетни») К.Гольдони. Режиссеры С.Г.Бирман, С.В.Гиацинтова, Л.И.Дейкун, художник А.А.Арапов, музыкальное сопровождение в обработке Н.Н.Рахманова и В.А.Власова.

28 апреля

Из дневника Смышляева: «Премьера “Баб” прошла с большим успехом. На премьере встретил Судакова, он

сказал: “Какой приятный спектакль – никакой идеологии!” Я ему: “Ты поосторожнее!” – и погрозил ему пальцем...» (с. 170).

29 апреля

Заседание художественно-политического совета театра. Чтение и обсуждение пьесы А.А.Караваевой «Двор». Пьесу читает автор. Отношение к пьесе положительное. «Выносится постановление: приветствовать включение в репертуар пьесы А.Караваевой “Двор”. Предложить литчасти театра, совместно с автором, доработать некоторые моменты по линии борьбы за колхоз, главным образом в раскрытии образа Андрея» (СТ-2, с. 210).

30 апреля

в «Вечерней Москве» рецензия Бескина на спектакль «Бабы». Из рецензии: «В целом (надо этому крепкому театру и его коллективу говорить правду) – ненужный спектакль. Спектакль на потребу “отдыхающему” мещанину, чего театр, конечно, не хочет».

3 мая

Заседание художественно-политического совета МХАТ 2-го. Чтение и обсуждение пьесы А.Н.Афиногенова «Чудак». Из протокола заседания: Берсенев: «Острая и свежая пьеса. Ответственна задача театра, который должен раскрыть ее так, чтобы сделать четкой, ясной и выразительной ее политическую линию. Следовало бы показать Бориса на производстве, показать его энтузиазм, воплощенным в живое дело. Театр с большой радостью будет работать над пьесой». Сушкевич: «Мы все ждали, когда же появится пьеса, после которой будут спорить. И вот “Чудак”, ставящий столь остро большие проблемы, именно такая пьеса. Замечательно, что все говорившие высказывались о действующих лицах не как о “персонажах”, а как о живых людях. Это значит, что автор добился главного: показал живых людей, а не трафаретные “маски”, фигурирующие почти во всех современных пьесах». «Выносится следующая резолюция, единогласно принимаемая: признавая пьесу А.Афиногенова чрезвычайно интересной и значительной по поставленной ею теме, включить ее в репертуар театра на предстоящий сезон и предложить автору сделать следующие поправки:
1) Показать Бориса более связанным с производством фабрики;

2) Хулиган должен понести наказание.
По линии политической: во избежание впечатления некоторой диспропорции между распределением актуального положения в пьесе партийной и беспартийной групп, в пьесе должны быть сделаны исправления по линии более яркой и углубленной обрисовки образов директора, Трощиной и Петровича» (СТ-2, с. 211-213).
Из статьи Афиногенова «Тринадцатый в комнате»: «Третий день длится перекрестный огонь по пьесе. Участники ставят перед собой, режиссерами и автором десятки вопросов, дополняющих и обосновывающих текст образов, над которыми им предстоит работать. Исполнители вырастают в соавторов. Они взрывают пьесу изнутри, распахивают подпочву текста, выкорчевывают сучки и задоринки, придирчиво проверяют каждую фразу, вносят свои поправки, и пьеса трещит под напором неумолимых: почему, зачем, как? И в результате невидимое становится явным, многое, что раньше казалось важным, отходит на второй план, многое, казавшееся несущественным, приобретает значительность. Так творческое преодоление пьесы рождает спектакль. ... "Чудака" работают в качестве социалистического соревнования, отменив до премьеры выходные дни. Постановление об этом было принято без речей и деклараций, оно родилось в головах участников еще до того, как об этом заговорили. На другой день монтировочная часть поставила вопрос о подаче оформления на полторы недели раньше намеченного срока. Тоже в порядке соревнования» (Афиногенов. Статьи, с. 29-30).

6 мая

в «Правде» опубликована статья Маркова «"Бабы". МХАТ 2-й». Из статьи: «Спектакль слеплен из двух комедий Гольдони – "Любопытные" и "Бабьи сплетни". Поводом к соединению именно этих двух пьес в одну послужили их венецианское происхождение, с одной стороны, насмешливая характеристика "баб" – с другой. ... Этот спектакль об Италии, Венеции, солнце, свете, смешных людях и смешных недостатках только изредка прерывается лирикой – в образах Беппо и Кеккины. В остальном же прост и определенен – без особой режис-

серской хитрости, но с большой сценической крепостью, без особых театральных тонкостей, но с ясным чувством театральности (режиссеры Бирман, Гиацинтова, Дейкун). След женского голода по ролям явствен в спектакле. "Бабы"» имеют преимущественно женский состав исполнителей. Поскольку главные участники спектакля – женщины, им принадлежит не только количественное, но и качественное первенство. ... Они, скорее, искали внутренних характеристик – яркость внешних красок возникала в качестве дополнения. В этом смысле наиболее мастерски играет Гиацинтова Кеккину – девчонкой с улицы, с рядом отличных подробностей, с характерным говором, прекрасно передавая и южную характерность и чувство «зверька». Такое же мастерство проявляет и Дурасова, которая наконец-то от чувствительных героинь снова возвращена к острым и характерным образам. Она на них большая искусница. ... Кемпер уже попробовала себя на характерных ролях, и ее Элеонора сделана выпукло; сцену с Лелио она ведет отлично, но в исполнении остается еще след напрасной нарочитости, неполного овладения внутренним рисунком роли. Корнакова сохраняет в роли прачки Катэ свое сценическое обаяние, очень умно отказываясь от соблазна изображать типичную "итальянку" и хорошо передавая характерность образа. В полной мере убедительны и остальные участницы женских дрязг: Невельская, Попова, Оттен, Дейкун и другие. Хорошую типичность нашли для изображения мальчиков Кравчуновская, Богословская и Ключарева».
Из воспоминаний Гиацинтовой: «Мне хотелось сделать спектакль беспечно праздничным – и как помогло этому музыкальное оформление композиторов Власова и Рахманова, построенное на аранжировках итальянских народных песен и танцев. Музыка диктовала пластику, которая каждое движение приближала к танцевальному. Эту особенность я широко использовала, играя юную Кеккину. В пьесе она взрослая девушка, невеста. Но, памятуя, как рано выходили замуж итальянки, я решила, что она совсем девочка, лет четырнадцати, и тем самым

получила право на «возрастную» характерность. Порывистая, угловатая Кеккина сходя с лестницы, по-детски косолапо загребала ногой, а все эмоциональные чувства выражала беспорядочным вскидыванием смуглых девчоночьих ног и рук. Кеккина, все время была в движении, которое само собой переходило в танец, не отдельно исполняемый, а продолжающий ее волнение, переживание в этот момент. В безмятежном начале спектакля Кеккина от радости прыгала, скакала. Потом, когда свадьба вот-вот могла расстроиться, она долго смотрела на подаренное женихом колечко, медленно снимала его с пальца – постепенно возникал печальный танец, который она обрывала резким движением, бросая кольцо в канал. Присаживалась, что-то шептала – и вдруг сама кидалась в воду, спасать колечко. В конце концов его находил на дне и вновь дарил ей жених. И мы с артистом Кисляковым, прекрасным исполнителем роли Бепо, садились на большой камень, сушили туфли, грели промокшие ноги на солнце и по очереди целовали колечко» (Гиацинтова, с. 285-286).

11 мая

заседание художественно-политического совета театра. Чтение и обсуждение пьесы А.Н.Толстого «Петр I». Резко противоположные мнения членов совета. Театр пьесу отстаивает. Решено принятие резолюции перенести на следующее заседание (см. ГЦТМ, 538.52. Протокол № 10).

17 мая

заседание художественно-политического совета театра.
На повестке дня: 1. Принятие резолюции о пьесе Толстого «Петр I». 2. Чтение и обсуждение пьесы Вл.Лидина «Океан».
«Заслушав и обсудив пьесу А.Толстого «Петр» – Художественно-Политический Совет МХТ 2-го находит:
1. Пьеса, написанная А.Толстым, не может претендовать на марксистское раскрытие эпохи Петра I. Установка автора на личность Петра, как одиночки, изолированно проводящего свои преобразования, – не может быть признана правильной.
2. Однако наряду с этим основным недостатком в пьесе дан ряд ярких картин, по-новому освещающих уже известные факты петровского времени, причем это осве-

щение идет по пути развенчания, с одной стороны, «романтизма» царствования «великого» Петра, а с другой – позволяется сделать ряд верных выводов из фактов, в пьесе показанных.
3. Далее, если некоторые аналогии с современностью могут звучать излишне подчеркнуто и неверно – то другие, наоборот, проводят интересные параллели, которые, несмотря на всю разность социальных структур и эпох, – создают перекличку с современностью.
4. К положительным сторонам пьесы следует отнести также прекрасный язык, передающий без фальшивой стилизации дух времени и четкую обрисовку образов, предоставляющую актерам богатый сценический материал.
5. При постановке особое внимание необходимо обратить на правильную трактовку образа Петра, героизация которого недопустима, и на те сцены, в которых выведены "народ", крестьяне (в первой картине), солдаты в сцене Полтавской битвы, рабочие на постройке города.
6. Принимая во внимание все вышеизложенное, как основную установку для работы театра над пьесой, имеющей бесспорно художественное значение, Художественно-Политический Совет постановляет:
Включить пьесу "Петр Первый" в репертуар театра на сезон 1929/30 года, предложив осуществить ее постановку после современной советской пьесы, которая должна идти в начале сезона».
От пьесы Вл.Лидина театр отказался, вернув ее автору на доработку (ГЦТМ, 538.53, л. 9).

19 мая

в «Новом зрителе» (№ 20, с. 7) рецензия А.Молчалина на спектакль «Бабы»: «Идея этого спектакля возникла в МХТ II еще в чеховские времена. Это при Чехове театру пришло в голову взять в работу два склеенных пустопорожних анекдота Гольдони. ... Хорошо для театра, что Чехов ушел, но вопрос об ответственном и авторитетном *руководстве*... продолжает стоять в порядке дня МХТ II и требует срочного разрешения».

28 мая

зарегистрирован жилищно-строительный кооператив товарищества «Сверчок» для работников театра (см. КС, № 13924).

Наркомпрос выдает Берсеневу удостоверение на право заключения от имени МХАТ 2-го разных договоров (РГАЛИ, 1990.1.58, л. 65).

4-24 июня

гастроли в Киеве. Репертуар: «Блоха», «Сверчок на печи», «Дело», «Гибель “Надежды”», «Смерть Иоанна Грозного».

11 июня

Подгорный – Соболеву: «Иван Николаевич просит засвидетельствовать перед Вами, что в деловом отношении мы всем очень пока довольны. С его слов я знаю, что члены Исполкома, посетившие дважды спектакль “Сверчка”, были весьма довольны, и среди них раздавались голоса, что, дескать, не лучше ли каждую весну приглашать такую образцовую труппу, чем держать зимой русский театр? По крайне мере, мы-де увидели бы все первоклассное» (РГАЛИ, 860.1.514).

16 июня

Из дневника Азарина: «“Блоху” украинцы “не понимают”. “Блоха”» спектакль великорусский» (РГАЛИ, 3066.1.35, л. 18).

21 июня

«Красная звезда» сообщила: «15 июня 1929 года в Сырецком лагере состоялась встреча работников МХТ 2 с красноармейцами и начсоставом Волынской Краснознаменной дивизии. Встреча вылилась в товарищеское единение работников театра с Красной армией. Артисты театра детально ознакомились с лагерной жизнью бойцов, организовали выступления на площадках, в ленбеседках рот и клубах полков. Вечером на лагерной сцене перед огромной аудиторией красноармейцев и начсостава, МХТ 2 устроил просмотр пьесы «Гибель “Надежды”». Театр взял шефство над этой 45 дивизией (КС, № 14115).

27 июня

Подгорный – Соболеву: «Киев был триумфом нашего театра. Наибольший успех – в смысле сборов – имела “Смерть Иоанна Грозного”, что, по-моему, не делает особой чести городу Киеву. Ив. Ник. в упоении от этого и в претензии на Вас за то, что в “Известиях” и в “Правде” нет никаких заметок о наших гастролях. ... Ив. Ник. уверяет, что “В 1825 г.” имел бы огромный успех. Я согласен с ним, к сожалению, ибо ничего хорошего в этой пьесе не вижу. В Харькове нам пришлось на первых порах испытать

ряд неудач: мы вчера приехали и вчера же должны были начать гастроли. Но декорации "Блохи", отправленные из Киева, пришли только к вечеру. Пришлось отменить "Блоху". Начали гастроли сегодня. Сбор неважный (шла «Гибель "Надежды"»!). Но особенно не унываем. Предварительная о нас заметка в "Харьковском пролетарии" была превосходна» (РГАЛИ, 860.1.514).

27 июня - 7 июля

гастроли в Харькове. Репертуар тот же, что и в Киеве.

4 июля

в «Харьковском пролетарии» М.Романовский пишет о спектакле «Смерть Иоанна Грозного»: «Театр вырывает нас из современности, перенося под темные своды старых палат, где зияющие неровные проходы полны мрака, где на стенах сияют древние лики, где люди в старинном цветном платье по-византийски религиозны, по-азиатски коварны, по-человечески жестоки». О Чебане в роли Грозного: «прирожденная жестокость и стариковская ночная усталость», «ужас еще не потухшей совести», описывает конец, когда: «с мертвым стуком падает рука на колено». Описывает эпизод гонца (А.Нелидов): «Щит прямо из сечи, надрубленный. ... Вещи так же полны духом эпохи, как и актеры».

Из дневника Смышляева: «Берсенев ходит мрачный. Да, его штучка не вышла... По нашим оппозиционным соображениям Берсенев хочет устроить такой трюк: он уже давно мечтает стать директором нашего театра и неуклонно, всеми средствами стремится к этому. Сейчас ходит слух, что Главискусство ничего не имеет против назначения Берсенева нашим директором (Херсонская ушла, она говорит, что нам «красного директора» не надо – сами управимся). Но очевидно, Главискусству известно, что Берсенев совсем не популярен среди нашей труппы. И вот наши злостные мозги, наши esprit mal tourne* открыли такой план: после гастролей Берсенев собирает труппу и добивается, чтобы общее собрание вынесло ему, Берсеневу, благодарность за работу и выражение самых дружеских к нему, Берсеневу, чувств. С протоколом этого собрания Берсенев идет в Главискусство

* Извращенные умы (франц.).

и документально доказывает, что к нему расположена труппа... Но, к нашему счастью, трюк этот "не удался". Харьковские гастроли провалились и собрания устроить не удалось – неблагоприятная атмосфера» (с. 182).

7 июля

в «Новом зрителе» (№ 26/27, с. 16) появляется информация: «В МХТ 2 приняты к постановке "Двор" А.Караваевой и "Чудак" А.Афиногенова».

Доигравший свои роли в сезоне А.М.Жилинский, литовский подданный, окончательно расстается с театром и переезжает в Литву. Прощальные слова товарищи по театру оставляют на полях книги «Московский Художественный театр Второй». (Экземпляр книги, которую увез с собой Жилинский, находится в коллекции проф. Л.Сенелика.)

13 августа

«Современный театр» (№ 32/33, с. 433) публикует «письмо из Киева» М.Шелюбского: «Почти все спектакли (за исключением "Блохи") принимались весьма активно и с чувством большого удовлетворения. Лучше всего привилась своеобразная постановка "Смерть Иоанна Грозного", выдержавшая наибольшее количество представлений».

После 19 августа

А.М.Горький, прочитавший рукопись романа А.П.Платонова «Чевенгур», отклоненного издательством «Федерация», пишет автору: «Дорогой Платонов, о романе вашем я говорил с Берсеневым, директором 2-го МХАТа. Возникла мысль – нельзя ли – не можете ли вы переделать часть его в пьесу? Или попробовать написать пьесу на иную тему? Мысль эта внушена вашим языком, со сцены, из уст неглупых артистов, он зазвучал бы превосходно. О возможности для вас сделать пьесу говорит и наличие у вас юмора, очень оригинального – лирического юмора. Берсенев будет искать вас в доме Герцена, ибо я забыл ваш адрес, когда говорил с Берсеневым» (ЛН, с. 314). Литературный отдел МХАТ 2-го отклонил мысль об инсценировке «Чевенгура» (РГАЛИ, 2124,1.128).

25 августа

повесился актер П.А.Бакшеев, незадолго до того приглашенный – как сообщает некролог – в МХАТ 2-й на роль Петра I в предстоявшую постановку пьесы А.Н.Толстого («Современный театр», № 35, 3 сентября, с. 466).

1 сентября

из театра уходит М.В.Либаков, актер и художник (РГАЛИ, 1990.1.7, л. 15).

Из дневника Смышляева: «Сегодня был в театре. Новости: Луначарский смещен с должности наркома. Смещен Свидерский. Главискусство уничтожается, и вместо него делами искусства будет ведать Совет по делам искусства при Наркомпросе. Говорят, что председателем этого Совета назначают Раскольникова (из Реперткома). ... Ну и дела! Из театра нашего уволен актер Нелидов и четверо рабочих, которые вместе с ним устроили выпивку под сценой» (с. 210-211).

7 сентября

Открытие нового сезона.

9 сентября

из театра уволен актер, ученик М.А.Чехова В.А.Громов, так как не вернулся к началу сезона (РГАЛИ, 1990.1.7, л. 14).

13 сентября

распоряжением Главискусства Е.П.Херсонская освобождена от обязанностей директора МХАТ 2-го. Утверждена дирекция: директор В.Ф.Смирнов, замдиректора по административной части И.Н.Берсенев, замдиректора по художественной части Б.М.Сушкевич. При дирекции как совещательный орган утверждена художественная коллегия: В.В.Готовцев, В.С.Смышляев, А.И.Чебан, С.В.Гиацинтова, С.Г.Бирман, Н.Н.Бромлей (РГАЛИ, 1990.1.7, л. 12).

17 сентября

Из дневника Азарина (он репетирует Волгина в «Чудаке»): «Надо найти чувства, на которые можно было бы положить те, подчас ходульные слова, которыми пестрит роль. Да и не только это... Словом, роль сложная. Недаром я от нее весной отказывался» (РГАЛИ, 3066.1.35, л. 24).

24 сентября

информация в «Современном театре» (№ 38, с. 513): «ЦИК СССР освободил по личной просьбе Анат. Вас. Луначарского от должности народного комиссара по просвещению РСФСР, назначив его председателем комитета по заведованию учеными и учебными учреждениями ЦИК Союза ССР. Новым народным комиссаром по просвещению президиум ВЦИК РСФСР назначил тов. Бубнова».

25 сентября

Распоряжение дирекции: в целях повышения квалификации артистической молодежи прикрепить отдельных

молодых артистов к основному кадру мастеров МХАТ 2-го (РГАЛИ, 1990.1.7, л. 18).

29 сентября

на обложке «Нового зрителя» (№ 39) – фотография нового наркома просвещения А.С.Бубнова на фоне газеты с постановлением о его назначении и его биографией.

1 октября

распоряжением дирекции МХАТ 2 в Цететисе утверждена стипендия в 40 рублей имени МХАТ 2-го (РГАЛИ, 1990.1.7, л. 17а).

3 октября

Из дневника Азарина: «Работаем над "Чудаком" с большим увлечением. Вскрываем сущность по чеховскому приему. Думаю, что спектакль сможет быть заменой снятому «Фролу Севастьянову". Режиссура – Чебан и Берсенев. Чрезвычайно удачная комбинация» (РГАЛИ, 3066.1.35, л. 24).

13 октября

под названием «За рост, темп, качество» «Новый зритель» (№ 41) дает материалы о том, как театры Москвы проводят социалистическое соревнование. Из 20 театров пока включились всего 6: Малый вызвал на соревнование МХАТ 1 и МХАТ 2: «МХТ 2 проводит социалистическое соревнование внутри театра между отдельными цехами и работниками. Так, все работники театра в целях ускорения срока постановки пьес "Чудак" и "Хижина дяди Тома" ввели ежедневные репетиции, отказавшись до премьеры от дней отдыха. Кроме того соревнование проводится по линии улучшения качества спектаклей, удешевления постановок, срочной переделки рампы и т.д.».

22 октября

Из дневника Азарина (о роли Волгина): «Я придумал себе для роли картавость, которая одобряется всеми. Мне кажется, что через эту картавость я донесу мягкость и интеллигента» (РГАЛИ, 3066.1.35, л. 25).

24 октября

в «Рабочей газете» заметка «Социалистическое соревнование в театре»: о ходе работы над «Чудаком»: «Рабочие сцены приготовили оформление на 12 дней раньше срока».

4 ноября

в «Литературной газете» помещена заметка под названием «Пьеса об энтузиасте», посвященная пьесе Афиногенова «Чудак».

12 ноября

Генеральная репетиция спектакля «Чудак».
Из воспоминаний Бирман: «Окончилась генеральная

репетиция “Чудака”. В первый раз показанный зрителям спектакль был ими принят горячо, взволнованно. Мы считали, сколько раз раскрывался занавес: тридцать два раза. Я не посягну на то, чтобы сравнить поведение наше за закрывающимся занавесом с поведением К.С.Станиславского и исполнителей “Чайки” – другие масштабы дарований, другое поколение... но радость сбывшихся творческих надежд все же одна...» (Бирман, с. 191).

Из дневника А.Афиногенова:

«12-XI-29 г. Потрясающий день!

День незабываемого сна. Такие сны снятся лишь раз в жизни, да и то в одной из тысяч жизней!

Все сбылось, и как, как сбылось!

Театральная и литературная Москва. 1300 мест МХАТ II наполнены. Пьеса идет на взрывах аплодисментов. Концовки IV акта (уходы) тоже. Трощиной не дали договорить – началась овация!

Свет рампы. Синие, белые, красные огни.

Свет в зале. Крики: «ура, браво, автора, режиссеров» – все слилось в гул восторга и одобрения.

Двадцать пять раз поднимали занавес! Двадцать пять раз! Рекорд за последнее пятилетие. Актеры вновь и вновь целовались, поздравляли, дарили друг другу подарки, кругом были только веселые, счастливые, улыбающиеся лица.

Тучный Вишневский расцеловал меня, наговорил кучу похвал.

Родился “Чудак”, родился я – лишь теперь поверивший в свои силы...

Жизнь начинается 12-го. ...

Новая замечательная жизнь началась! Жизнь поворачивается ко мне новыми гранями, блеск которых в люстрах театра, в творческом огне работы, в упорном труде» (Афиногенов. Статьи, с. 88).

Из дневника Азарина: «Спектакль вылился в настоящий праздник, я не ошибусь, если скажу, – в триумф. Вызывали нас 26 раз. На мою долю выпал крупнейший успех, самый крупный за все десять лет моей артистической деятельности. Чебан был прав, говоря о “буме”» (РГАЛИ, 3066.1.35, л. 26).

14 ноября

Премьера спектакля «Чудак» А.Н.Афиногенова. Постановка И.Н.Берсенева и А.И.Чебана, художник Г.П.Руди. «После многих туманных или далеких от современности спектаклей МХАТ 2-й дал постановку увлекательной свежести и театральной заразительности. Спектакль "Чудак" возвращает МХАТ 2-му его былую трепетность и активность. ... Он дал оптимистический спектакль, хотя в пьесе есть толчки к чрезмерному лиризму, к "настроенчеству", к повторению "чеховских" приемов. МХАТ 2-й предпочел яркость и силу и вышел победителем. В этом смысле совершенно первоклассно исполнение Бирман... Хорошо удался Азарину образ "чудака", он играет без чувствительности, но с большой внутренней четкостью. Отличное исполнение Чебана (директор фабрики) нуждается в некотором смягчении: еще слишком двойственна линия, по которой развивается образ, и правильнее было бы выделить положительные его черты. Да и все другие исполнители – Гиацинтова, Дурасова, Берсенев, Благонравов, Смышляев – заслуживают полного признания: они уловили, как играть эту пьесу, не впадая ни в нудную чувствительность, ни в мелкий бытовизм, как сочетать театральность, внутреннюю правдивость и современность. Оттого и театр и драматург заслуженно впишут этот спектакль в список своих побед» (П.Марков. – КН, № 30).

29 ноября

в «Правде» двухчастная статья о спектакле «Чудак». Первая часть – разбор пьесы Афиногенова – написана Е.Вольфом, вторая часть – А.В.Февральским. Из статьи Февральского: «В репертуаре МХАТ 2 "Чудак" является первой советской пьесой. Театр отнесся к ней вдумчиво и поставил ее тщательно. Правда, в ней нет ничего нового, даже, пожалуй, она возвращается к некоторым приемам постановки пьес Чехова во МХТ. Но театр сделал все, чтобы донести до зрителя замысел автора. Актерское исполнение стоит в этом спектакле на очень большой высоте. Бирман, Гиацинтова, Азарин, Берсенев, да и все другие участники спектакля дали верные образы людей наших дней».

1 декабря

в газете «Правда» рецензия А.А.Сольца «Новые слова в

старых устах». Из рецензии: «Артисты великолепно играют и живо изображают наши недостатки. Это хорошо. Хорошо также то, что вся она (пьеса "Чудак") согрета энтузиазмом, верой в неиссякаемый источник творчества человека. Это тоже современно... Жаль только, что писана эта пьеса не по-нашенски, что автор для выражения этой правды копировал старые образцы».

Журнал «Рабочий и театр» (№ 50) поместил рецензию И.С.Туркельтауба «"Чудак" в МХТ 2». Из рецензии: «Формально "Чудак" подан с насыщенной театральностью (реж. Берсенев, Чебан), однако несколько эклектический в стилевом отношении. Скошенный домик, гиперболическое дерево вместо антуража рощи, – этот прием концентрации и сгущения внимания, чисто экспрессионистический. Он же имеется и в актерском исполнении (Предзавком Трощина у артистки Бирман, работница Добжина у артистки Дейкун). На простом театральном языке этот прием называется утрировкой, но в МХТ, где слишком велика театральная культура и всегда сильна интеллектуальная работа, такие вещи не рождаются прихотью исполнителя. Здесь, конечно, определенный стилистический акт, увязанный со сценическим оформлением».

5 декабря

Премьера спектакля «Хижина дяди Тома» А.Я.Бруштейн и Б.В.Зона. По роману Г.Бичер-Стоу. Пролог П.Г.Антокольского. Постановка В.Н.Татаринова, режиссер В.В.Готовцев, художник М.В.Либаков, композитор А.Е.Варламов.

16 декабря

«Вечерняя Москва» поместила рецензию В.М.Млечина «"Хижина дяди Тома" в МХТ 2». Из рецензии: «Наибольшее достоинство этой постановки заключается, пожалуй, в том, что мы впервые увидели, какие огромные возможности таит в себе коллектив актеров МХТ 2. Молодежь разыгрывает спектакль на редкость дружно, талантливо, подстать основному кадру художественников. В ансамбле спектакля трудно даже кого-нибудь особо выделить. ... Сценическая цельность спектакля, интересное оформление (реж. – Татаринов и Готовцев, худ. Либаков). Вместе с талантливой игрой молодежи все

же обеспечивает спектаклю известный успех у рабочего зрителя, несмотря на очень значительные дефекты спектакля».
«Пьеса, к сожалению, не блещет особыми достоинствами. Она, раньше всего, наивна. ... В спектакле занята, главным образом, молодежь. Следует отметить вполне зрелое и интересное исполнение тт. Маркс (жена Шельби), Потоцкого (Гели), Антонова (Том), Андриевской (Гарриэт), Глумова (Бен). Но в целом работа с молодежью остается еще первоначальной задачей МХТ 2» (И.Крути. – «Известия», 29 декабря).
Из воспоминаний Глумова: «На репетициях опять начались мои муки: я играл чудесную роль Бена, негритенка, о которой мечтал. Но опять и опять я не понимал, чего же хочет Татаринов. ... Но пришел на репетицию Готовцев, кое-что объяснил, кое-что показал, и роль Бена наладилась. Показывал он в полную меру, просто играл сочно и образно. А для меня "показ" был самым доходчивым методом. ... Роль Бена давала возможность чуточку "почудить": вот бы где пройтись колесом, закрутить переднее сальто!.. Но Татаринов разрешил один-единственный трюк: "каскад", то есть я "рыбкой" нырял в окно так, чтобы голова скрывалась из поля зрения зрителя раньше, чем ноги (а за окном, за кулисами тотчас делал на тенте "кульбит"). Это часто вызывало аплодисменты. Подзадоренный успехом у публики пса в «Чудаке» (а также моей дружбой с Дагни), я подговорил Готовцева (у Татаринова мой замысел, разумеется, провалился бы) привлечь собак в сцене погони за беглым невольником. Моя идея была принята. Три огромнейших дога, натравленных хозяевами за кулисами, взбудораженные к тому же на сцене душераздирающими криками А.В.Потоцкого, неистово пролетали один за другим с остервенелым лаем по всей огромной площадке и, разъяренные, возбужденные к тому же волнением в зрительном зале, звериными прыжками скрывались в окне. ... Новый директор театра В.Ф.Смирнов, ранее знавший меня хорошо по концертам, за несколько дней до генеральной, чтобы приблизить "Хижину" к современности,

предложил предварить спектакль специальным прологом. Такой пролог был заказан Павлу Григорьевичу Антокольскому. Монолог перед занавесом, повествующий о нынешнем положении негров в Америке, произносился от лица некоего ветерана, участника событий, современных роману Бичер-Стоу. Меня назначили исполнителем этого пролога: вроде как Бен, доживший до старости. ... Со мной раза три занимался Берсенев, был очень внимателен, чуток, крайне приятен, подбросил яркие и броский краски. Педагогом он был первоклассным» (Глумов, с. 210-211).

1930

Январь

В статье «Начало итогов» в новом журнале «Советский театр» (№ 1, с. 12) Р.В.Пикель констатирует: «В этот сезон хорошими коренниками советского репертуара впряглись МХТ II и Театр бывш. Корш. ... Репертуар прошлого года МХТ II, по существу, был исканием социально-близкой и нужной нам по тематике пьесы (с этой точки зрения даже провал крайне неудачной пьесы из быта вузовской молодежи "Фрол Севастьянов" для театра был благотворным процессом) и отказом театра от упадочнических настроений. "Митькино царство" и "Бабы", несмотря на их незначительную социальную значимость, были спектаклями *иного* плана и *иной* линии, нежели "Орестея", "Петербург" и "Смерть Ивана Грозного"; жизнерадостность, бодрость, социальный оптимизм, задорное веселье пришли в театр на смену мрачным палатам, таинственным полушепотам, внутреннему самосозерцанию и всяким инфернальным страстям. ... *Сейчас немыслим никакой откат назад.* ... Нужно и необходимо двигаться вперед и только вперед».

В разделе «Блокнот» этого же номера информация: «Объявив борьбу цеховым актерским традициям и начав коренную ломку старого быта, молодежь МХТ 2 отважилась на исключительный по героизму шаг: в театре выпу-

щен подписной лист, призывающий артистов прекратить целование женских ручек. Товарищи из МХТ 2!.. Разве у вас нет мишени важнее?»
Здесь же сообщение: «Петр Жаткин перерабатывает по указаниям МХТ 2 свою пьесу "Непрерывный поток", изображающую борьбу за рационализацию швейной промышленности».

6 января

в «Литературной газете» напечатана рецензия на «Чудака» за подписями Ю.Либединского и А.Фадеева. Из рецензии: «Дореволюционная Россия создавала неисчерпаемое количество уездных чудаков, безвольных мечтателей, ими полна старая русская литература. Новая, пооктябрьская Россия создает новый тип "чудака" и "мечтателя" – тип Волгина, действенно участвующего вместе с рабочим классом в переустройстве мира. И вот Рыгачев в исполнении Смышляева – это старое лицо Волгина, это его историческое, бездейственно мечтательное прошлое».

23 февраля

Премьера спектакля «Петр I» А.Н.Толстого. Постановка Б.М.Сушкевича, художник И.И.Нивинский, музыкально-звуковой монтаж В.А.Попова, Н.Н.Рахманова и А.В.Свешникова.
«Пьесу ставил Сушкевич. Это был для него первый экзамен в театрах Москвы при постановке большого исторического полотна. Он его выдержал. Теперь, с высоты приобретенного годами опыта глядя на прошлое, понимаешь, что трагедия А.Н.Толстого оказалась не менее значительной вехой в становлении МХАТ 2, чем прославленный "Чудак" Афиногенова. Трагедия одиночества – так определялось сквозное действие первого варианта пьесы А.Н.Толстого о Петре. ... Готовцев играл Петра спорно, но в высшей степени интересно. Раскрывая нравственную мощь, гениальный ум и зоркость преобразователя, он одновременно показывал его любящим, нежным супругом. ... Мне была поручена в пьесе небольшая, но выразительная роль плотника Семена в двух эпизодах. Грим я заимствовал у центральной фигуры в картине Сурикова "Утро стрелецкой казни", обострив фанатичный взгляд изувера; на изможденной

шее, которую я старательно гримировал, блестел раскольничий крест. Вторая моя сцена была в спектакле узловой. Ночью в спальне царя, уснувшего на походной кровати, Семен украдкой влезает в окошко и с топором приближается к нему. Но в этот момент Петр просыпается, после краткой борьбы отшвыривает плотника и ногой отбрасывает топор. Происходит краткий выразительный диалог. В конце концов мой герой признается, что подговорил его на убийство царевич. На первой генеральной Сушкевич предложил нам с Готовцевым в конце диалога общаться "через топор". Оба мы, как завороженные, смотрим на этот топор, поблескивающий на полу при свете луны» (Глумов, с. 214-215).

В разделе «Блокнот» «Советского театра» (№ 2, с. 29) сообщается, что во МХАТ 2-й с претензией обращались из Главного управления Гострудсберкассами. Речь шла о частушках, которые распевал один из персонажей «Чудака». (Я собой не дорожу, // Если голову отрежут, // Я в сберкассу положу»). Обиду формулировали: «...впечатление от самого содержания и исполнения частушек складывается не в пользу сберкасс». Главрепертком, куда было передано обращение, оставил его без последствий.

Журнал «Рабочий и театр» (№ 15) под рубрикой «В спорах о "Чудаке" поместил отчет о диспуте в Выборгском доме культуры. Из отчета: «Диспут о "Чудаке", несмотря на присутствие на спектакле актеров и теа-критиков, по существу превратился в обсуждение спектакля зрителями. Высказывания шли исключительно по линии темы спектакля, который не может не волновать современного зрителя. – Не видно рабочих! Нет массы! Персонажи пьесы все время говорят о производстве, а производства этого, рабочей массы, в спектакле не видно – вот основные упреки, адресованные драматургу».

С 19 по 25 апреля

перед всеми спектаклями директор В.Ф.Смирнов выступает со вступительным словом, затем зачитываются отрывки из памфлета Бухарина.

3 мая

Генеральная репетиция спектакля «Двор».

Из письма Лужского Бирман: «Конечно же, успех не тот будет, как у "Чудака". И вчера его не было, но он

вчера не был только успехом уважения к театру и автору. Я с чистой душой, спрятав дипломатию в карман, хлопал вчера и автору, и исполнению, и постановке. И все-таки на душе нет той радости, которая была на "Чудаке"! Тут мешает мне, вероятно, старческое брюзжание с "заостренностью", мешает автор с затяжкой пьесы, мешает недостаток знания деревенской жизни, особенно теперь, при колхозах, при энтузиазме лиц, борющихся за них там, на местах!» (СТ-2, с. 213).

4 мая

Премьера спектакля «Двор» А.А.Караваевой. Режиссеры С.Г.Бирман и А.И.Чебан, художник А.А.Арапов, музыкальное оформление С.Л.Германова. Из дневника Азарина: «Премьера пьесы "Двор". Пьеса надуманная, фальшивая. В спектакле по-настоящему хорош только Чебан. Остальные играют посредственно и слабо. Впрочем, блеснула Кравчуновская и показала еще раз, что она талантлива» (РГАЛИ, 3066.1.35, л. 29).

Май

В «Советском театре» (№ 5/6) публикуется благожелательная рецензия Н.Скубы на спектакль «Двор», сопровождаемая 4 фотографиями. В этом же номере теоретическая статья Смышляева «Работа над образом» (в порядке обмена опытом), статья Азарина «Как я работаю над ролью», на обложке помещены фотография Чебана в роли Баюкова и сцена из спектакля «Двор».

9-24 июня

гастроли в Тифлисе. Репертуар: «Чудак», «В 1825 году», «Сверчок на печи», «Дело», «Смерть Иоанна Грозного».

14 июня

распоряжением сектора искусств Наркомпроса исполняющим обязанности директора МХАТ 2-го назначен С.Медведев (РГАЛИ, 1990.1.9, л. 86).

23 июня

в журнале «Рабис» (№ 26, с. 19) появляется информация: «Театром принята к постановке пьеса А.Кочеткова и С.Шервинского "Вольные фламандцы", на тему легенды об Уленшпигеле».

26-30 июня

гастроли в Эривани. Репертуар: «Чудак» и «Сверчок на печи».

8 июля

директором МХАТ 2-го назначен Г.Г.Александров (РГАЛИ, 1990.1.9, л. 94).

14 июля

журнал «Рабис» (№ 29, с. 17) публикует информацию под названием «Художественный рабочий театр»: «Груп-

па молодежи из первого и второго МХТ и Театра им. Вахтангова образовали самостоятельный театр, обслуживающий рабочие районы. Нынешним летом театр играл в Донбассе и на тракторном заводе в Сталинграде, теперь он перебрасывается в Нижний Новгород, а зимой будет работать в Свердловске».

6 сентября

Коллегия Наркомпроса принимает постановление о репертуаре гостеатров. Предлагается Главреперткому «знакомиться с постановочными планами новых пьес и обеспечить наблюдение за работой театра над пьесой на черновых репетициях» (СТ-2, с. 63).

7 октября

принято постановление СНК РСФСР «Об улучшении театрального дела». В пункте 8, в частности, говорится: «Перевести все театры на непрерывную производственную неделю, а с 1931 года – на непрерывную годовую работу» (там же, с. 34).

12 октября

в зале Малого театра проводится собрание работников искусств. Отличаясь «исключительной многолюдностью», оно экстренно созвано в ответ на публикацию обвинительного заключения по делу Промпартии. Принимается обращение «Ко всем работникам искусств»: «В ответ на измену и предательство мы теснее сплотимся вокруг коммунистической партии. Мы еще сильнее заострим оружие искусства против классового врага. ... Мы еще глубже окунемся в гущу социалистического строительства. Мы добьемся превращения искусства в подлинное орудие социалистического перевоспитания масс, в величайший рычаг коммунистической пропаганды. Мы проявим величайшую бдительность ко всем происках классового врага на идеологическом фронте. ... Да здравствует ЦК партии и ее вождь т. Сталин! ... Собрание единогласно постановило ходатайствовать перед правительством о награждении ОГПУ орденом Ленина» («Советский театр», № 13/16, с. 8-9).

После 3 ноября

Н.-Д. – М.С.Гейтцу: «Письмо во 2-й МХАТ написано с большим тактом и сдержанно, но... мне трудно объяснить... Директор МХАТ 1-го, новый, лучше не напишет. Но для него МХАТ 2-й чужой, другой театр. А для меня это наш сын, и у меня с ним другой тон, м.б., про-

ще, а м.б., строже. Я бы даже сказал: тон этого письма как-то отодвигает театр, поднимает его... Надо, по-моему, так. Поручить Ольге Сергеевне [Бокшанской] позвонить Берсеневу и сказать о замеченных опечатках. Дирекция, мол, обращает Ваше внимание на это и просит устроить так, чтоб ошибки не повторялись» (НД-4, т. 3, с. 297).

6 и 8 ноября

перед «Чудаком» Подгорный читает написанный Афиногеновым Пролог, посвященный октябрьским торжествам.

С 10 ноября до конца месяца

и почти перед каждым спектаклем со вступительным сло вом выступают работники литчасти, актеры, а затем разыгрывается интермедия «Перекоп»; 10-летие событий на Перекопском перешейке широко отмечается по всей стране.

27 ноября

Из дневника Азарина: «Генеральная репетиция “Светите, звезды”. Постановка Сушкевича, в чем я и не сомневался, оказалась сугубо нехудожественной, прямолинейной, наскоро сколоченной. Декорации худ. Дмитриева до последней степени пошлы. Несмотря на выпавший на мою долю успех в беспризорнике, спектакль не радует, за театр огорчительно. После “Чудака”, где театр поднялся на высоту, – этой бездушной постановкой театр опять становится в шеренгу посредственностей. Мое глубочайшее убеждение: что бы Сушкевич ни ставил, все будет ниже серьезной критики» (РГАЛИ, 3066.1.35, л. 32).

28 ноября

Премьера спектакля «Светите, звезды!» И.К.Микитенко. Авторизованный перевод П.Б.Зенкевича. Режиссер Б.М.Сушкевич, художник В.В.Дмитриев, композитор С.Л.Германов.

30 ноября

Бокшанская – Н.-Д.: «...28-го я была на премьере “Светите, звезды”. Конечно, как всегда, были аплодисменты, почти овации, но явно – успеха не было. Спектакль – типичный для МХТ 2-го, пьеса неинтересная, все понятно с первого действия. Интрига кончается в 3-м действии. Но существует еще 4-е, состоящее из трех картин. Каждая из этих картин кончается так, что ее можно считать концом пьесы. Поэтому публика вскакивала и бросалась к выходу после каждой картины 4-го акта, равно

как и сочла концом спектакля 3-й акт, но все было напрасно: приходилось возвращаться на свои места и смотреть спектакль дальше. Конец пришелся в четверть первого – спектакль очень длинный. Художник – Дмитриев. У него есть удачные моменты, лучшие – один напоминает чем-то "Северный ветер", другой эскиз ко 2-му акту "Бега" – вокзал...» (Бокшанская, т. 1, с. 768-769).

3 декабря

Запись Бирман в дневнике спектаклей: «Как участница спектакля "Светите, звезды" и как артистка МХАТа 2 обращаюсь с просьбой о помощи, а именно: спектакль еще хрупок – борьба с зрительным залом еще требует напряжения и полной организованности всех работников сцены. Между тем за кулисами и на сцене нет этой организованности. Продолжается шум и за кулисами, и даже на сцене. Собраться нет возможности. Не знаю, какими мерами сохранить достоинство и торжественность сцены и актерского труда» (ГЦТМ, 538.34).

30 декабря

Премьера спектакля «Генеральная репетиция» (1905 год) Ю.В.Соболева и В.А.Подгорного. Постановка И.Н.Берсенева, художник А.А.Арапов, композиторы Н.Н.Рахманов и В.А.Власов.

1931

17 января

В театре обсуждается спектакль «Генеральная репетиция». «Председатель тов. РЫЖИНСКИЙ обращается к собранию: "Товарищи, перед театром стоят колоссальные задачи. Театр переходит к лозунгу 'Повернуть свой репертуар лицом к производству'".
Выступает Всесвятский: "Являясь председателем Художественно-Политического совета от завода "Авиаприбор", я обязан от имени двух тысяч пролетариев нашего завода высказать свое мнение относительно рассказа со сцены о 1905 годе. После пережитых впечатлений, после полной потери равновесия, трудно высказать вескую и правильную мысль. Являясь молодым пролетарием нашего завода, я должен сказать, что при помощи этого рассказа

со сцены о 1905 годе, я мысленно перенесся в ту эпоху и в тот период, о котором идет речь на этой "Генеральной репетиции". Передо мной со всей отчетливостью прошли постепенно ряд за рядом все те моменты, которые происходили тогда на баррикадах Москвы. Со своей стороны, сознавая свой уровень и зная уровень рабочих нашего завода, я со всей ответственностью заявляю, что эта пьеса о 1905 годе, в особенности для тех, молодых пролетариев, которые еще не участвовали в событиях 1905 года, будет очень и очень ясно, очень понятно".
От Общества Политкаторжан выступил Григорьев: "Мы, группа прямых участников революции 1905 года при просмотре пьесы солидаризовались в своем мнении и без особого предварительного сговора, под прямым непосредственным впечатлением пьесы, мы дали отрицательную ей оценку"» (ГЦТМ, 538.56, л. 2, 6).

18 января

В связи с днем рождения Станиславского Бирман и Корнакова посылают ему цветы и записку: «Дорогой Константин Сергеевич. Мы очень Вас любим. Ваши благодарные и преданные Вам ученицы Серафима Бирман и Катя Корнакова. Если мы что-нибудь делаем на сцене хорошо, то всегда думаем о Вас» (КС-9, т. 9, с. 752).

19 января

К.С. – Бирман и Корнаковой: «Дорогие Серафима Германовна и Екатерина Ивановна! Простите, что не сам пишу. Спасибо вам за память и чудесные цветы. Ваша память обо мне меня очень тронула. Я очень часто думал о вас. Люблю и грущу. Ваш *К.Станиславский*» (там же, с. 447).

26 января

директор театра Г.Г.Александров направляет в комфракцию Всероскомдрама, генеральным секретарем которого является А.Н.Афиногенов, письмо с жалобой на А.Н.Афиногенова, обещавшего театру свою новую пьесу «Страх», но отдавшего ее МХАТ 1-му. Подробно объяснив ситуацию, Александров заканчивает свое письмо: «С политической стороны его поступок – срыв трудно налаживаемого контакта гостеатров с писателями-коммунистами. Как будет беспартийная актерская масса верить писателям-коммунистам после такого факта?» (РГАЛИ, 2579.1.1920).

16 февраля

генеральная репетиция спектакля «Нашествие Наполеона». Из дневника Азарина: «Я чувствую, что Наполеона буду играть блистательно. Смелость и четкость рисунка является результатом приобретенного умения владеть образом на основе накопившегося опыта. ... Пьеса сама по себе пустячок, но досаднее всего, что 3 акт совершенно снижает и без того слабую пьесу. У А.В.Луначарского не хватило пороху. ... Необычайно трудно играть с Бромлей. Отсутствие у нее настоящей техники и умения, подчас беспомощность и примитивность да еще при истерии заставляет меня обращаться с нею, как няньке с капризным ребенком» (РГАЛИ, 3066.1.35, л. 33).

После генеральной репетиции спектакля «Нашествие Наполеона» – «заседание членов из Политсовета МХТ 2 и бригады Реперткома». Из протокола обсуждения: «БАЖАНОВА (фабрика имени Щербакова): Я не искусствовед, а простая ткачиха, и я жалею потерянное время, которое я потратила на просмотр этой пьесы. Эта пьеса еще раз говорит о необходимости участия рабочих в постановках. Нужно поставить точку над "и" и прямо сказать, что искусство не может быть беспартийным, вне классовым. ... Здесь собрались искусствоведы, а вот меня интересует, что скажет рабочий, если ему показать эту пьесу, и что ему эта пьеса даст» (ГЦТМ, 538.57, л. 20). Из воспоминаний Глумова: «Луначарский в присутствии М.М.Литвинова сам читал труппе эту комедию и говорил, что репертуар наших театров становится односторонним и пресным, его необходимо оживить оригинально-неожиданной и даже парадоксальной струей. Читал Луначарский, не называя имен персонажей, но каждый из них возникал перед нами как законченный, обособленный образ. Автор как бы перевоплощался мгновенно – из одной роли в другую, помогая себе порой кратким, на редкость выразительным, четко отточенным жестом. Он увлекался и увлекал огнем своего темперамента. ... Чтением "Нашествия Наполеона" Луначарский как бы дал труппе ключ, "камертон" – мы в этом стиле, в этой манере так и старались пьесу сыграть и поставить» (Глумов, с. 245-246).

18 февраля

Премьера спектакля «Нашествие Наполеона» А.В.Луначарского и А.И.Дейча по В.Газенклеверу. Постановка В.С.Смышляева, режиссеры В.С.Смышляев и А.И.Чебан, художник В.Н.Мюллер, композитор П.Д.Крылов.

24 февраля

в «Литературной газете» статья Ю.Юзовского «"Нашествие Наполеона" в МХТ 2». Из статьи: «Заслуга авторов переделки – А.Дейча и А.В.Луначарского – и – главным образом – артиста Азарина в том, что они без стеснения разоблачают "Наполеона", сбрасывают его с пьедестала».

25 марта

«Нашествие Наполеона» показано рабочей аудитории и обсуждено на диспуте. Рабочие пьесы не поняли. Во всех выступлениях звучит осуждение пьесы, Луначарский обвинен в мистике.

9 мая

генеральная репетиция спектакля «Тень освободителя». Из дневника Азарина: «Принципиально считаю, что инсценировка – попытка с негодными средствами. П.Сухотин очень слабо инсценировал щедринские повести и рассказы. Пьеса оказалась чепуховая, лишенная хотя бы примитивного драматургического построения. Постановщик Сушкевич оказался верен себе и, избрав художником Крейна, нагромоздил конструкцию, не дающую ничего ни уму, ни сердцу. Лучшие актеры театра, занятые в спектакле, играют позорно, слабо и малограмотно. Спектакль как этап работы – два шага назад. "Тенденциозность" настолько неубедительна и шита белыми нитками, что под конец утомляешься до головной боли. Куда же театр пойдет дальше? По-моему, он уже дошел до точки. Дальше следуют многоточия. Да, грустно становится за театр. Об отдельных актерах не хочется ничего сказать, так меня подавляет целое. Хороша музыка, и могли бы быть интересными интермедии Образцова, если бы и тут не потеряли чувства меры и сократили их ровно наполовину» (РГАЛИ, 3066.1.35, л. 34).

11 мая

Премьера спектакля «Тень освободителя» П.С.Сухотина. По произведениям М.Е.Салтыкова-Щедрина. Постановка Б.М.Сушкевича, художник Д.Л.Крейн, композиторы Н.Н.Рахманов и А.В.Свешников.
Из воспоминаний Гиацинтовой: «...Обилие сюжетных линий, образов придавало пьесе громоздкость и "лоскут-

ность”. Автор инсценировки Павел Сухотин, стремясь к острому социальному звучанию, позволил себе много вольностей, “поправок”, но сохранил дух самого едкого, злого и ироничного русского классика» (Гиацинтова, с. 310).

20 мая

в «Литературной газете» напечатана статья А.В.Луначарского «Щедриниана на сцене МХТ Второго». Из статьи: «В такие рамки вложено огромное количество всякого рода щедринских сцен. Они даны большею частью в условной декорации, в некоторой условности, карикатурности. Однако так, чтобы не оторваться от живой действительности и дать типы большой социальной правдивости.

Отдельными актерами сделаны в этом отношении настоящие чудеса. Особенно это относится к четырем исполнителям: Берсеневу, Готовцеву, Бирман и Гиацинтовой. Берсенев сумел совершенно переродиться для исполнения роли Порфирия. Эта мышиная походка с воробьиным подпрыгиванием, эти шмыгающие глаза, этот язык болтуна и сластолюбца, не вмещающийся во рту, эти мгновенные переходы от ханжеской похоти и сейчас же – обратно – под маску святоши... Все делает Порфирия в исполнении Берсенева, настоящим техническим шедевром.

Превосходного губернатора дал Готовцев. Этот человек детски глуп: дряблый, слабоумный недоросль, несмотря на свои седые волосы. Но губернаторский мундир придает ему духу и обязывает его к окрикам, администрированию и высказыванию политических взглядов. В сущности, его дергает за собственную ниточку состоящий при нем чиновник, но в результате получается истинно щедринская смесь смехотворного либерализма, произвола и бюрократической «законности». Опять – великолепная актерская техника.

Бирман великолепна в роли Улиты. Это – “первый министр” мелкого помещичьего тирана, влюбленная в свое собственное рабство, тиранка подвластного ей мирка. Эта циничная, извивающаяся, жестокая змея дана поистине с трагическим великолепием.

С высокой похвалой надо отозваться о Гиацинтовой, создавшей из образа дворового мальчика – при хорошем партнерстве Дурасовой – незабываемый потрясающий образ. ... Но такой полной похвалы этому спектаклю, к сожалению, высказать нельзя. У его авторов, прежде всего, по-видимому, у Сухотина, не хватило чувства меры, глаза разбежались у них в цветнике Щедрина, и они набрали слишком большой букет, который сыплется из их рук: и кукольные интермедии и сюита сцен так велики, что к концу утомляют внимание».

Май – июнь

В журнале «Советский театр» (№ 5/6) опубликована большая работа Б.В.Алперса «Творческий путь Московского Художественного театра Второго» (с. 10-21). Многие в театре были убеждены, что именно эта статья послужила в дальнейшем поводом гонений на театр.

В начале июня

разбившись на две группы, МХАТ 2-й гастролирует по Украине.

2 июня – 2 июля

гастроли по городам Донбасса – ввиду предстоящей постановки пьесы «Дело чести» («Уголь»). В репертуаре «Чудак» и «Хижина дяди Тома».

7-26 июня

гастроли в Киеве. Репертуар: «В 1825 году», «Потоп», «Смерть Иоанна Грозного», «Нашествие Наполеона», «Чудак».

30 июня – 5 июля

гастроли в Харькове со спектаклем «Чудак».

20 августа – 18 сентября

гастроли в Ленинграде. Репертуар: «Смерть Иоанна Грозного», «Чудак», «Бабы», «Сверчок на печи», «Гибель “Надежды”», «Хижина дяди Тома», «Петр I».

Из воспоминаний Глумова: «Осенью Сушкевич начал репетиции пьесы Микитенко “Дело чести”, посвященной теме идейного конфликта в шахтерском поселке между новаторами и стариками, приверженцами обветшалых обычаев. Насыщенную драматизмом роль Гната Орды превосходно исполнял, психологически ее углубляя, А.И.Чебан. С тонким юмором играл другого пожилого шахтера, начальника немецкой бригады А.Э.Шахалов, безукоризненно владевший немецким языком. Мне была поручена роль его молодого помощника Гарри, потому что я тоже знал немецкий язык. ... В акте, символизирующем торжество шахтерского труда,

когда на сцене начинали крутиться колеса и шестерни, двигаться с шумом машины, сверкать световые сигналы, мне пришлось исполнять патетический монолог: я висел где-то высоко, у самого портала, на станке, изображавшем вертикальный ствол шахты, и, когда стихали шумы, произносил – теперь уже условно на русском языке – звучные стихи, поддержанные театральным оркестром. Превосходную музыку написал для меня совсем еще молодой композитор Арам Хачатурян» (Глумов, с. 249-250).

Ноябрь

Секретариат РАПП принимает постановление «О задачах РАПП на театральном фронте». Из документа: «Раздел IV, п. 23. ... В творческой практике Художественного театра накоплено громадное количество эмпирически найденных приемов, которые, будучи анализированы в свете материалистической диалектики, дадут пролетарскому художнику обильный материал для его творческой работы. Нам нужен четкий марксистско-ленинский анализ эмпирического материала МХТ, наряду с решительной борьбой против попыток обобщить ползучий и далеко не объективный эмпиризм в законченную идеалистическую систему. К чему приводит эта попытка, можно судить по деятельности ученика Станиславского – Чехова, "исправляющего" Станиславского по линии большей стройности его метода и открывшего борьбу против натурализма МХТ с позиций воинствующего контрреволюционного идеализма, нашедшего свое выражение в практике МХТ 2 ("Петербург", "Гамлет") и изложенного им в реакционной книге "Путь актера" с примиренческим предисловием П.Новицкого. Мы должны со всей остротой поставить перед работниками Художественного театра задачу переработки мировоззрения, решительного разрыва с канонизацией опыта и борьбы против идеализма и мистики» («Советский театр», № 10/11, с. 12).

28 декабря

Из дневника Юреневой: «Вчера у нас генеральная "Дела чести". Бездарно. Серо. Плохо. Актеры плохи. Там, где магия театра одолевает противную, фальшивую пьесу, – пьеса становится еще мизернее. Там, где только она, – серая дрянь. Вообще театральность антагонистична современности» (РГАЛИ, 2371.1.120, л. 66).

1932

2 января

Премьера спектакля «Дело чести» И.К.Микитенко. Постановка Б.М.Сушкевича, художник И.И.Нивинский, композиторы Н.Н.Рахманов и А.И.Хачатурян. Из рецензии Н.Осинского в «Известиях»: «Это своего рода драматический плакат (не просто так называемая агитка), это пьеса, соединяющая моменты художественной публицистики, сатиры, социальной лирики, бытописания; психологический момент развивается весьма умеренно. ... В общем же, получается спектакль, правда несколько пониженный по тону из-за чрезмерного "бытовизма", но красочный и интересный, особенно интересный в конце. Он содержит как художественные достижения, так и шаги в сторону усвоения современного репертуара, освоения типов и фигур нынешнего дня».

20 января

начинаются совещания труппы театра на тему «Творческий метод МХАТ 2-го», толчком и побудительным мотивом для которых явилась «летняя» статья Алперса.

На первом совещании доклад делает Сушкевич. Режиссер анализирует путь театра с момента его организации как Первой студии. Критике подвергнут период, когда коллективом руководил Чехов. Из стенограммы доклада: «Что происходит в театре? Как можно назвать эту эпоху в театре? Эпохой величайшего морального падения театра. Никогда не было в такой степени развито летунство, перебежка от группы к группе, никогда в театре не был в такой степени развит подхалимаж. Неизвестно – кто победит. Хорошо играть у Сушкевича, но неизвестно, что скажет Чехов. ... С чем же театр вышел из этого периода? Первое в режиссерском методе – с требованием стиля, в актерском методе – с овладением приемами мастерства, найденного в разных группах разными актерами, разными режиссерами, потому что весь этот период характерен появлением ряда новых режиссеров, до сих пор не работавших. ... Итак, Чехов ушел. Театр стоит на пустом месте. В театре нет репертуара, нет лица, потому что время Чехова – это то время, когда театр подменялся Чеховым.

... И вот здесь я должен отметить роль следующего художественного руководства: технического совещания, так называемой девятки. Девятка, в переходный момент умевшая и сама сорганизоваться, и организовать репертуар театра. Репертуар того времени: "Митькино царство", "Человек, который смеется".

Сразу остро поставлен вопрос о современной пьесе. ... И вот объявлением репертуара 29/30 года надо считать начало движения театра, начало реконструкции нашего театра.

Наконец, последний на сегодняшний день этап развития театра – наши дни. Это уже не история. Это уже то, что происходит на наших глазах. Реконструктивный период производства, реконструкция театра, долженствующего вступить в общую социалистическую стройку страны. Задачи иного обслуживания зрителя, задачи иных тем, задачи иных отношений, задачи иных направлений театра, задачи иных встреч с общественностью, повернувшейся и на театре, как и по всей стране, лицом к производству. ... Если для первого периода и последующих очень долгое время отношение к образу характеризовалось с точки зрения поведения человека в смысле его психологических и биологических особенностей, то здесь отношение к образу является с точки зрения поведения человека в среде, в том классовом обществе, в ту социальную эпоху, в которой он есть».

В тот же день выступил И.Н.Берсенев.

Из доклада Берсенева: «Чехов должен был уйти. Его уход вызвал к жизни все те элементы, все те части театра, которые и повели театр дальше. После внезапного ухода Чехова, ухода, который обрушился на нас за две недели до начала сезона, театр в первую секунду ощутил серьезность положения, хотя бы потому, что целый ряд пьес основного репертуара, которые были построены и держались на Чехове, выпал. ... Вы не можете себе представить, каково было в сентябре месяце до открытия наших спектаклей слышать такие разговоры по телефону (а они были). Звонит Центральная театральная касса: "Тов. Берсенев, мы открыли продажу ваших абонементов, но

продажа прекратилась, ходят слухи, что ваш театр кончится". – "Почему?" – "Потому что ушел Чехов". Шли переговоры о гастрольной поездке в Харьков. Ставился вопрос: "А Чехов в поездке участвует?" – "Нет". – "Ах, нет, тогда простите, мы пригласим Малый театр". Перед театром встал вопрос: что же это такое? Неужели же весь театр, то огромное количество работников и мастеров, тот коллектив, который прошел через студию и который приобрел такую популярность, сам по себе не имеет никакого значения? Это было хлыстом для театра, это был вопрос чести работников, это был такой подъем, который вызвал совершенно особое отношение к самой работе. ...Я остановлюсь на следующем периоде, очень важном, играющем направляющую роль в судьбе и росте нашего театра, я остановлюсь на раскрытых дверях новым людям, свежим, молодым силам, которые вливаются в театр, и на дверях, раскрытых в современность. ...

Работа с драматургом, работа с автором является одним из основных звеньев построения метода нашего театра. И вот о работе с автором, в которой вскрываются корни художественного метода, я хочу сейчас сказать. Нужно найти слияние продукции драматурга с продукцией театра. Афиногенов принес свою пьесу в театр в сыром виде, сначала в конспекте, затем наполовину написанной, и, наконец, окончательно, и она, вместе с коллективом, работавшим над пьесой, подверглась переработке. ... Мы должны выработать линию, которая содействовала бы расцвету нашего театра, которая способствовала бы его общественному и художественному росту и которая содействовала бы славе нашего театра» (СТ-2, с. 218-219, 221-222).

31 января

доклад о «Творческом методе театра» сделал А.И.Чебан. Из доклада Чебана: «...необходимость и целесообразность создала коллективную режиссуру, и Чехов всячески поддерживал и помогал этому сам, помогал настолько, насколько хотели того режиссеры в той или иной комбинации. Актеры всегда этого хотели. Чехов в процессе роста режиссеров был очень активен как мастер сцены, но в то же время ни разу не писал своей фамилии ни в программах, ни в афишах. ... Чехов в отношении

коллективной режиссуры принципиально оговаривался, как бы обуславливал коллективную режиссуру и говорил, что такой способ работы возможен только в том случае, если режиссер больше заинтересован постановкой и ее будущим, чем самим собой и своим будущим. Чехов вслед за Вахтанговым возненавидел натурализм и бытовизм в театре, возмечтал о классике, о трагедии, о фантастике, тем более что в те годы современная драматургия только лишь нарождалась и художественное ее качество было очень невысоко. ... Чехов повел занятия с труппой по развитию техники актера для классического репертуара. Он повел занятия по ритмике движений, о чем, между прочим, имеется много вахтанговских записей в книге Захавы, записей о ритме, о внутреннем чувстве ритма, о чувстве пластичности, чувстве остановки, точки как внешней остановки во внутреннем движении. Тут были занятия по имитации в борьбе с натуралистическим переживанием. Были на репетициях заняты рабочим жестом, открывающим эмоцию актера в том или ином куске роли до произнесения слов – "от движения к чувству и слову". Ритмика, мелодия и скульптура в речи. ... Что я получил от Чехова как художника сцены: первое – тренировку себя как актера, как инструмента на занятиях; второе – вкус к юмору в ролях и жизни; третье – понятие о ритме как об ощущении целого; четвертое – вкус и технику к образности, страстность в ролях и единство противоположностей в ролях комического и трагического; пятое – вкус и технику в речи – звучание и скульптура речи; шестое – вкус и технику в четкости движения – скульптурность; седьмое – сознание и видение того, что я делаю на сцене, чувство публики; восьмое – осознание репетиционного режиссерского процесса в целом и в отдельных его этапах» (СТ-2, с. 222-223).

6-22 февраля

гастроли в Ленинграде. Репертуар: «Тень освободителя», «Сверчок на печи», «Человек, который смеется», «Гибель "Надежды"», «В 1825 году».

23 апреля

вышло постановление ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций». Из постановления:

«1) ликвидировать ассоциацию пролетарских писателей (ВОАПП, РАПП);
2) объединить всех писателей, поддерживающих платформу советской власти и стремящихся участвовать в социалистическом строительстве, в единый союз советских писателей с коммунистической фракцией в нем;
3) провести аналогичное изменение по линии других видов искусства;
4) поручить Оргбюро разработать практические меры...» (цит. по: «Рабис», № 13, 5 мая).

26 апреля

Премьера спектакля «Униженные и оскорбленные» Ю.В.Соболева. По Ф.М.Достоевскому. Постановка И.Н.Берсенева и С.Г.Бирман, художник М.Н.Тихомиров.
Из статьи В.Ф.Залесского в «Советском искусстве»: «Авторам спектакля, сделавшим правильную попытку иной социальной акцентировки романа Достоевского, не удалось, к сожалению, при этом сохранить глубины, сложности, напряженности переживаний героев, не удалось сохранить внутренней полноты эмоциональности действующих лиц. И поэтому, несмотря на сохранение фабулы романа, мы, по существу, имеем новое произведение, принадлежащее театру, в котором многое можно принять, но в котором нет "опыта нового прочтения Достоевского"».

12 мая

в «Литературной газете» опубликована статья Ю.Юзовского о спектакле «Униженные и оскорбленные». Из статьи: «Зритель, ожидавший в спектакле "Униженные и оскорбленные" увидеть Достоевского, был, очевидно, разочарован. Достоевского он не получил. Соболев, Берсенев, Бирман, Чебан, Дурасова, Сушкевич, Гиацинтова, Кисляков, Дейкун, художник Тихомиров, весь театр в целом с какой-то настороженностью, бдительностью, щепетильностью вытравливали и выскабливали Достоевского.... Возможно, в результате такой интерпретации "Униженные и оскорбленные" повернуты на более правильный путь, но в то же время на очень упрощенный. Возможно, что в этом удача театра, но вместе с тем и неудача. Захватывающая страстность диалектики Достоевского удалена из пьесы. События романа отделены от пи-

тающей их бурной кровеносной системы. События остались сами по себе, с анемичным и вялым наполнением.... Запоминаются, конечно, Катя – Вишневская, Алеша – Кисляков, Ихменев – Чебан и особенно Нелли – Гиацинтова. Но зритель не уверен, кого больше он вспоминает: Нелли в исполнении Гиацинтовой или Гиацинтову, исполняющую Нелли, образ или актрису. А Гиацинтова действительно уловила самую суть в Нелли, ее неожиданность. Нелли неожиданно говорит: "Елена", – это значит: ее так зовут, или неожиданно бросает: "суп", – это значит: она умеет готовить. Неожиданное – это ведущая интонация в исполнении Гиацинтовой, оттого "подстреленность" движений, настороженность, напряженная душевная струна, мгновенно отзывающаяся на всякое внешнее прикосновение. Такова Нелли» (Юзовский, с. 27, 29, 30).

Из воспоминаний Гиацинтовой: «Мне кажется, я выглядела совсем девочкой в прямом, выцветшем ситцевом платьице. Была я в те годы очень худа и совсем не по- женски хрупка. Острые плечи давали чувство детской беспомощности, я держала их, как часто делают девочки, – напряженно, чуть подняв. Не знала, куда девать руки, стыдливо ставила одну ногу за другую. Все это лишало тело гармонии. Лицо же, я думаю, обнажало и душевную дисгармонию. У несчастливых детей мне приходилось видеть неподвижные лица, скованные настороженностью, недоверчивостью. Не зная, как обернется для них тот или иной разговор, они, выжидая, сохраняли безучастное выражение, и один бог знал, что при этом испытывали. Таким ребенком я играла Нелли. Не позволяла себе никакой мимической игры – не морщилась, не плакала, не смеялась. Враждебность, дружбу, горе выражала только глазами и движениями – скупыми, порывистыми» (Гиацинтова, с. 300).

7 июня

Премьера спектакля «Неблагодарная роль» А.М.Файко. Постановка Б.М.Сушкевича, художник В.М.Ходасевич, композитор Н.Н.Рахманов.

Из воспоминаний Глумова: «Комедия произвела первоначально, в авторском чтении, хорошее впечатление. Но в процессе работы сразу стали проявляться ее недостатки.

Вскоре в труппе наступило разочарование. Лепка образов не удавалась. Лишь Бирман и Гейрот начали наконец справляться со своими ролями. Репетиции протекали в обстановке весьма нездоровой: "головка" театра была недовольна исполнением Бромлей, возникло предложение ее заменить. Но Сушкевич, занявшись с ней особо, за несколько дней выправил роль. ... Успеха [спектакль] не имел» (Глумов, с. 251).

14 июня – 12 июля

гастроли в Свердловске. Репертуар: «В 1825 году», «Чудак», «Смерть Иоанна Грозного», «Нашествие Наполеона», «Человек, который смеется», «Свечок на печи», «Гибель "Надежды"».

Подводя итоги сезона, театр издает брошюру. Из брошюры: «1931-1932 годы были решающими и в смысле общественного в театре: в МХТ 2 широко развернулась работа политкружков, при огромной тяге работников театра к изучению диалектического материализма... Огромное политвоспитательное значение имели для театра 11 кампаний, проведенных за год. Помимо выездов на весенние и осенние посевные кампании – в Казахстан и Сибирь, театр провел 48 выездов в Москве на рабочие полдники индустриальных предприятий. Особое значение имела кампания по выборам месткомов, прошедшая с исключительным подъемом. Московским областным Правлением Рабиса МХТ 2 за лучшее проведение этой кампании был премирован переходящим красным знаменем московских театров» (КС, № 13970, с. 10-11).

Июль – август

Журнал «Советский театр» (№ 7/8, с. 23) публикует статью В.М.Млечина «Три спектакля классики», которая частично посвящена спектаклю «Униженные и оскорбленные». Утверждая, что «центральная идея романа – идея христианского прощения», критик пеняет театру, что и он от этой идеи не свободен. Режиссеров упрекает за то, что «они пошли отчасти по пути порочному». На обложке журнала помещена фотография Гиацинтовой во весь рост, в тексте – портреты Сушкевича и Чебана в ролях и 6 фотографий сцен из спектакля.

22 сентября

К премьере спектакля «Земля и небо» братьев Тур, театр делает выставку.

Из письма бр. Тур к Подгорному: «Заведующий культурно-массовым отделом Пулковской обсерватории профессор Покровский, ознакомившись с Вашим планом, согласился на непосредственное и конкретное участие в создании Вашей выставки в смысле доставки материалов, по нашему мнению, очень интересных, руководства экспозицией и т.д.» (ГЦТМ, 538.47).

28 сентября

Из письма братьев Тур к Подгорному: «Выслали Вам внушительную пачку газетных вырезок, статей, карикатур и прочего, касательно ряда вопросов – все, накопленное нами в процессе работы над пьесой» (там же, № 48)

7 ноября

Премьера спектакля «Земля и небо» П. и Л.Тур. Постановка И.Н.Берсенева, художник М.З.Левин, композитор Д.Б.Кабалевский.

Из документов дирекции: «Ленинградские драматурги Петр и Леонид Тур принесли пьесу осенью 1931 года. Театр был увлечен темой пьесы. Вопрос о высотах науки, штурмуемых пролетариатом, сама проблема о выдвижении в науку, да еще такую «жреческую», как астрономия, была поставлена авторами свежо. Первая редакция вскрыла все недостатки текста, словесного оформления. Но и в этом, вовсе слабом варианте, была струя той хорошей романтики, которая была насыщена социальным оптимизмом. ... Тогда же, в эту первую встречу с Турами, возникла мысль о возможности включить пьесу в Октябрьский репертуар. Театр начал тогда же работу с авторами, дав им общую установку и существенно изменив целый ряд боковых линий пьесы и устранив ряд ненужных персонажей» (РГАЛИ, 1990.2.36, л. 20-21).

10 ноября

Из письменного обращения С.И.Хачатурова к общему собранию МХАТ 2-го: «...на теоретических беседах мы расставим по параграфам и статьям методы Сушкевича, Берсенева, Чебана, Бирман и т.д., все зафиксируем, и когда перейдем к практической работе, опять пойдет “методический разнобой”, не только в отдельных пьесах, но в каждом спектакле будут звучать несколько мелодий, взаимоисключающих друг друга» (С.Хачатурян, с. 136).

25 ноября

Из рецензии А.А.Сольца на спектакль «Земля и небо», помещенной в «Известиях»: «Художественна ли пьеса

тт. П. и Л.Тур? Далеко ли ушло творчество драматургов от простого фотографирования жизни? Нужно сказать, что пьеса "Земля и небо" ближе к фотографии. Большого творчества в ней мало. Это трудная пока задача для авторов».
«Неглубокую, профельетоненную пьесу театр взялся прочесть по-серьезному, мобилизуя свое высокое художественное мастерство для преодоления недостатков пьесы. Очевидно, театр (постановка Берсенева) стремился выжать какую-то патетику, несколько приподнять драматургический материал на уровень социально-политического памфлета. Театр пошел по пути углубления образов. Но раскрывать, оказалось, почти нечего. Для этого исполнители не нашли достаточной опоры в тексте. Тем не менее превосходные актеры Подгорный (Беклемишев), Готовцев (Никита Ершов), Бирман (Ганджумова) даже на слабой драматургической ткани дают яркие, вдумчивые, запоминающиеся рисунки. В лучшем положении в смысле материала оказался Гейрот, прекрасно играющий фон Дризена» (Н.Хорьков. – «Труд», 16 декабря).

26 ноября

Из дневника С.И.Хачатурова: «Вчера начальник Главискусства Аркадьев вызвал к себе нашу дирекцию и, говоря о пьесе Киршона "Суд", коснулся главного и основного вопроса жизни нашего театра: отсутствия лица, художественных ценностей в наших работах. Он определил нас как провинциальный театр, занимающий не по праву центральное место в столице СССР. Мы даже не умеем показать актера. Последние годы катимся вниз в смысле качества. Внутри неспокойно. Не умеем выбрать репертуар, – беря самое худшее и не вскрывая актера. Проводил сравнения и указал на Театр им. Вахтангова. Одним словом, мы – на последнем месте. У наших директоров не хватило смелости прекратить этот безобразный и недопустимый разговор по отношению к театру, имеющему в своем активе ряд замечательных работ и актеров. Бездарное руководство!» (С.Хачатурян, с. 223-224).

21 декабря

Из дневника Юреневой: «В театре ждут удара: должно решиться, очевидно, – либо Сушкевич, либо Берсенев. Б. сегодня много говорил со мной. Мне почему-то кажется,

что останется все-таки Сушкевич» (РГАЛИ, 2371.1.120, л. 97 об.).

Из воспоминаний Гиацинтовой: «В начале тридцатых годов в театре остались двое, равно могущих претендовать на руководство, – Сушкевич и Берсенев. Оба были незаурядны, оба жили театром, полностью отдавая ему все силы, не зная других интересов. У каждого были свои преимущества: у Сушкевича – в режиссерском опыте, у Берсенева – в актерском даровании. Но благодаря своим незаурядным организаторским способностям, кипучей натуре, веселому обаянию, под которое подпадали артисты, рабочие сцены, администраторы, – Берсенев практически возглавил театр. ... Думаю, Надя [Бромлей] внушила Борису Михайловичу и мысль о том, что ему невозможно работать вместе с Иваном Николаевичем, а только *вместо*. Создалась тяжкая ситуация. Положение Берсенева в театре было твердым, а безукоризненно порядочный Сушкевич интриговать не мог» (Гиацинтова, с. 315).

25 декабря

Из записной книжки Юреневой: «Сокращена Миронова. Уезжает сегодня Сушкевич» (РГАЛИ, 2371.1.120, л. 152).

27 декабря

Из дневника Юреневой: «Ушел Сушкевич в Александринский театр. Вчера Алек[сандров] делал доклад: “Все чудесно. Наркомпрос поступил гениально”. А мне что-то вчера наш коллектив показался тусклым и мрачно-скучным. Сушкевич чувствовал себя выше. И был одинок» (там же).

30 декабря

Премьера спектакля «Не все коту масленица» А.Н.Островского. Постановка Л.И.Дейкун, сорежиссер А.И.Попова, художник Г.А.Палин.

1933

1 января

Сушкевич – Бромлей: «Интересно отношение к моему назначению МХТ (это слышал от Сахновского) – победы МХТ! Взяли лучшего ученика (с каких пор?) Станиславского и послали мхатизировать Александринку – идет

все от К.С. Пусть – отрекаться не буду» (СПбГМТиМ, ГИК № 12588/164).

5 января

Распоряжение дирекции № 3:
«1. Ввиду назначения заместителя директора и заведующего художественной частью, труппой заслуженного артиста Республики тов. Сушкевича Б.М. Директором и Художественным руководителем Ленгордрамы (быв. Александринский) считать его выбывшим из списков работников с 1 января с.г.
2. Заведующим труппой МХТ 2 назначается тов. Новский И.П. по совместительству с 1 января с.г. Оклад 150 руб.» (ГЦТМ, 538.194).
Бромлей – Сушкевичу: «На другой день директор произнес речь о Вашей мудрости и благородстве Вашего поступка ввиду внутренней ситуации театра (он избежал слова "группировки"). Мне говорили, что "старики" сидели, глядя в землю, а Ванька [И.Н.Берсенев] наедине сделал холодную сцену, сказавши директору, что отныне он с ним разговаривать не желает, ибо вопрос освещен несоответственно» (СПбГМТиМ, ГИК № 12588/306, л.1 об.-2).

15 января

«Известия» помещают на своих страницах материал, рассказывающий об истории МХАТ 2-го, в связи с предстоящим юбилеем театра.

17 января

Из распоряжения дирекции № 4:
«1. Организовать Бюро по выдаче заборных книжек (хлебных и продовольственных карточек). ...
5. Объявляется для сведения всех работников театра приказ № 525 Народного Комиссариата по Просвещению от 17 декабря п.г.
а) Воспретить под страхом уголовной ответственности повышение заработной платы каким-либо группам работников, органов, учреждений, заведений, предприятий и хозяйств, подведомственных Наркомпросу» (ГЦТМ, 538.193).

18 января

Празднование 70-летия К.С.Станиславского. Из воспоминаний М.М.Яншина:
«Решено, что приветствия юбиляру будут передаваться на квартиру по радио. Радио в доме нет, его спешно устанавливают. Вот вбегает Н.А.Подгорный и говорит:

– Константин Сергеевич, послушайте, сейчас начнется передача приветствий вам.
– А кто будет говорить?
– Ему перечисляют, кто будет выступать на посвященном ему торжественном заседании: Качалов, Гиацинтова, Бирман и другие.
– Ну что ж, – говорит Станиславский, – послушаем, какая у них дикция...» (цит. по: Виноградская, т. 4, с. 229-230). Из письма К.С. участникам юбилейного вечера: «Скажут, что в сегодняшнем собрании моих друзей и товарищей по искусству, моих учеников и одинаково мыслящих – нас соединяет *"система" Станиславского*. Какая? Теперь эта система в каждом из театров, выросших из МХАТ, переродилась совсем в другую, новую, часто противоположную, и, несмотря на это, мы все же не чужие люди и связаны чем-то общим, что всех соединяет и ведет по пути искусства. Что же это за связь? Эта связь – в системе, но только не Станиславского, а самой величайшей художницы, "творческой природы человека"» (КС-9, т. 9, с. 512).

26 января

Распоряжение дирекции № 18:
«1. На основании распоряжения Сектора Искусств по МХТ 2 за № 800/108/16 от 17 января 1933 г. заместитель директора по Административно-финансовой части тов. Берсенев И.Н. назначается заместителем директора по всем делам Дирекции» (ГЦТМ, 538.80, л. 179).
Распоряжение дирекции № 19:
«1. На основании распоряжения Сектора Искусств Наркомпроса по МХТ 2 за № 800/108/16 от 17 января 1933 г. для повышения творческой активности артистического коллектива, для расширения коллективной ответственности за художественно-идеологическое руководство театром и за его творческий рост, для обслуживания общих вопросов плановой творческой и производственной работы театра, учреждается при Дирекции Государственного Московского Художественного театра 2-го Художественная коллегия под председательством директора театра в составе: А.М.Азарина, И.Н.Берсенева, С.Г.Бирман, А.Г.Вовси, В.В.Готовцева, Л.И.Дейкун,

В.Ф.Дудина и А.И.Чебана. Ученым секретарем Художественной коллегии назначается Ю.В.Соболев, который освобождается от обязанностей Заведующего Литературно-Репертуарной частью.

2. Заведующим Литературно-Репертуарной частью МХТ 2 назначается В.Ф.Залесский с 20.1.33. Оклад 350 руб.» (ГЦТМ, 538.80, л. 178).

С 28 января в течение недели

многие газеты и журналы помещают материалы, посвященные 20-летию МХАТ 2-го.

28-30 января

театр празднует свое 20-летие. Юбилейные адреса переданы тем, кто 20 лет проработал в театре.

28 января

Из дневника Юреневой: «Торжественное заседание. Нежное, растроганное состояние. Все целуются. Какая- то тоска. И много слез, когда говорил Сушкевич. Он сам едва сдерживается. Потом показывали фильм 15-летнего юбилея. И там Чехов, Чехов и Чехов и согбенный перед ним Берсенев. Я с ним целуюсь, но я ему не доверяю. Он сентиментален. Но мне кажется [нрзб] его подленькости» (РГАЛИ, 2731.1.120, л. 101).

Телеграмма МХАТ 2-го – К.С.: «Сегодня в день двадцатилетия существования МХТ-2 работники театра с любовью, гордостью и горячей благодарностью вспоминают своего великого учителя... Ваше учение является нашим общим языком, нашим законом и нашим знаменем» (цит. по: Виноградская, т. 4, с. 237).

К.С. – МХАТ 2-му: «Сегодня – в день двадцатилетия вашего театра – я с глубоким чувством признательности и дружбы вспоминаю о наших первых совместных работах, о той вере, которая объединяла нас, о мудрости и глубине сердца вашего ближайшего учителя и друга Л.А.Сулержицкого. Теперь, вступив в зрелый период вашей артистической жизни, я желаю вам утверждать свое искусство на тех основах, которые в свое время мудро разгадывал вместе с вами незабвенный Леопольд Антонович. Вдумываясь в его советы и учение по вопросам искусства и артистической этики, проводите через фильтр художественной правды накопленный за время юношеских исканий творческий материал. Желаю вам

закрепить в четких и ясных формах линию созданного вами искусства» (КС-9, т. 9, с. 519).
Из воспоминаний Гиацинтовой: «...торжественно отпраздновали двадцатилетний юбилей театра, было много гостей и поздравлений. Письмо Константина Сергеевича читали растроганно, но с горьким привкусом – он не смотрел наших спектаклей и, желая "от души дальнейших успехов", не знал предыдущих. Уж лучше б ругал – это и дружба была бы и польза. Но нет, не простил он нас, а ведь мы его любили... ...Много ласки получили мы в те дни – у театра были и друзья, и своя, довольно широкая публика. А присвоение почетных званий ведущим артистам означало и общественное признание» (Гиацинтова, с. 316-317).

31 января

«Вечерняя Москва» сообщает о закрытом вечере, который прошел во МХАТ 2-м в связи с его 20-летием.

2 февраля

в «Советском искусстве» под заголовком «Без предвзятости» опубликован обзор творческой жизни театра за 20 лет, сделанный Берсеневым.

28 февраля

«Вечерняя Москва» сообщает: «МХТ 2 принял к постановке новую пьесу Г.И.Чулкова "Дон Кихот". Эта пьеса не является инсценировкой знаменитого романа. Произведение Сервантеса явилось только темой для совершенно новой в отношении сюжета и фабулы пьесы, в которую, наряду с героями Сервантеса, введены новые персонажи. Основная идейная линия пьесы – полное крушение романтического начала и утверждение идей новой эпохи, пришедшей на смену отжившей феодально-католической. Театр придает особое значение пьесе как решению проблемы отрицания романтизма и утверждению реализма».

15 марта

Бромлей – Сушкевичу: «Еще ввиду, что Берсенев вел переговоры с Акимовым и Акимов предлагал себя в режиссеры и Берсенев к тому склонился, но честная коллегия в своей амбиции была тем задета – у нас, говорит, своих девать некуда, и как теперь Иван с Акимовым извернется – неизвестно. А Залесского к нам назначили и не по линии Главискусства, а по другой, ввиду предположения об уходе или "снятии" Александрова, но Залесский

боится красного директорства и хочет быть замберсеневым. ... Главную роль красотки в “Испанском священнике” играет Гиацинтова. А вообще театр ведут три дамы – Сима – Лида – Соня, а Чебан где-то сбоку, в суровой изоляции. Над Татариновым издеваются даже стены, а рассказ о том, как Вишневский прижал Ивана к печке и как Иван в молчаливом ужасе влип в эту печку так, что только выстрачивал нос – это тоже чудный анекдот и надо рассказать подробно, но я уже устала» (СПбГМТиМ, ГИК № 12588/285, л. 1 об.).

20 марта

Бромлей – Сушкевичу: «Между прочим, в радио было объявлено о художественном руководстве Берсенева. Вот пронзительная сволочь» (там же, № 12588/286).

27 марта

Бромлей – Сушкевичу: «Вчера поила чаем Грубовых, смешны до крайности, говорят, что кроме твоих попросту уйдут из театра еще человек 5 (между прочим, Лагутин): недовольны гордым обращением» (там же, 12588/284).

31 марта

«Правда» сообщает, что в МХАТ 2-м для работников театра была прочитана новая пьеса Афиногенова «Ложь». Распоряжение дирекции № 137:
«1. Исключается из списков работников театра заслуженная артистка Республики тов. Н.Н.Бромлей с 1 апреля с.г. ввиду переезда ее в Ленинград согласно личного заявления» (ГЦТМ, 538.80, л. 20).

6 апреля

Афиногенов направляет на отзыв Горькому пьесу «Ложь», относительно которой у него договоренность как со МХАТ 2-м, так и с МХАТ 1-м. Шлет он ее «с трепетом и страхом. ... Страшновато мне потому, что пьеса эта для меня является откликом на многие и многие вопросы моей жизни как писателя. ... Вопросы эти не дают мне покоя, о них неоднократно начинал я писать Вам, но все откладывал, не чувствуя сил и твердости высказать все до конца. В конце же решил – напишу сначала пьесу, пошлю, а потом, если Вы прочтете и напишете по поводу нее, – уж я “исповедаюсь” Вам в жестоких моих мыслях, сомнениях, нерешенных вопросах» (Афиногенов. Статьи, с. 195).

10 апреля

Берсеневу присвоено звание заслуженного деятеля искусств РСФСР.

17 апреля

в «Известиях» опубликована беседа с постановщиками пьесы В.М.Киршона «Суд» В.Н.Татариновым и А.И.Чебаном: «В рамках материала пьесы театр всемерно старался показать непримиримость двух путей – коммунистического и социал-демократического».

Из воспоминаний Глумова: «МХАТ 2 стремился после "Чудака" к созданию спектакля острой политической мысли, а пьеса Киршона ("Суд") была посвящена рабочему движению в этой стране [Германии]. Но если Афиногенов в глубокой философски-художественной пьесе «Чудак» ставил важную проблему, рассказывая в простом, ясном сюжете о рядовом, незначительном случае на заводе, одновременно незаметно и тонко поднимая значительные этические вопросы, то Киршон, наоборот, свою социально-политическую пьесу загромождал сложным, чуть ли не детективным сюжетом. Мелодраматичность, искусственность в развитии действия, прямолинейность характеров труппе были не по душе. Но мы искренне стремились овладеть сложным материалом и создать интересный спектакль. Ставил пьесу Сушкевич. Декорации писал И.И.Нивинский. Репетиции были прерваны неожиданным для нас крупным событием в истории МХАТ 2: из театра ушел Сушкевич. 25 декабря 1932 года он уже переехал в Ленинград, где был назначен на должность директора и худрука Академического театра госдрамы. ... К этим переменам труппа не была подготовлена. Мы, правда, чувствовали смутно, что в "верхах" происходят какие-то трения, разногласия, но не думали, что конфликт зашел так далеко» (Глумов, с. 257-258).

18 апреля

Премьера спектакля «Суд» В.М.Киршона. Постановка В.Н.Татаринова и А.И.Чебана, художник И.И.Нивинский, музыкальное оформление Н.Н.Рахманова.

23 апреля

И.П.Новский – Н.Н.Бромлей: «Киршон, как у Вас, устроил банкет на славу. Пригласил всех поголовно участников "Суда". Была вся головка ГПУ, оказывается, он женат на дочери Ягоды. Банкет был роскошный, чего- чего не было. Я уехал рано, люди сидели до утра. Был Бубнов, Микоян и др. Говорили тосты. Киршон произнес тост: "Я пью за моего дорогого друга, сволочь из

сволочей, международную сволочь, умеющего прекрасно играть сволочь, члена социал-демократической предательской партии – Ивана Николаевича Берсенева!" Вообразите, какой реприманд! Прозвучало жидкое ура и поплыли смешки и улыбки. Очевидно, он готовил каламбур, а вышло неладное что-то. ... Началась предпоездочная лихорадка. Иван хватает все. Ничего не выпускает из своих рук, даже распределение билетов. Конечно, сил у него и времени не хватает. Отсюда масса lapsus'ов. Но он верен себе: хочет каждому сказать приятное и боится выпустить миллиграмм своей власти из рук. ... Дирекция, как рак, движется только задним ходом» (СПбГМТиМ, ГИК № 806/64, л. 1 об.-2).

Из рецензии Литовского, опубликованной в «Советском искусстве»: «В лице Киршона мы имеем тип драматурга – агитатора, массовика, обладающего способностью в художественных образах фиксировать внимание на агитационно-политических задачах и одновременно поднимать их до больших проблемных обобщений. Новой пьесе Киршона "Суд" в полной мере присущи все эти специфические черты его драматургии. Конкретная политическая задача "Суда" – вскрыть механику социал-демократического предательства. ... Театр отнесся к постановке пьесы с большой любовью и тщательностью. Но сначала об основном недостатке. Как бы скучно ни были выписаны у Киршона коммунисты, все же они дают материал для создания актерам впечатляющих образов. Этого не произошло. ... Чебан отлично сумел передать глубокую сосредоточенность, открытое добродушие, честность и напряженно работающую мысль Клауса Маурера. Великолепный образ сумел создать Берсенев в роли Зольдтке. Грим, походка, в которой отражается бюргерская самоуверенность и благополучное спокойствие, вкрадчивые интонации, незаметно переходящие в иных сценах в наглость и бешенство распоясавшегося мелкого буржуя, – все это создает сатирический образ европейского социал-демократа примерно шейдемановского толка. Берсеневский Зольдтке – социал-демократический Иудушка, и может быть, артисту в этой роли именно по-

могло то обстоятельство, что он до этого прекрасно сыграл Иудушку Головлева.
Живой образ создал Азарин в роли Карла. ... Отлично играет фанатичку-мать Бирман. Очень хороша Дурасова в роли Берты. ... Несколько тяжеловато оформление Нивинского, но отчасти именно в силу своей тяжести и эготического рисунка оно дает ощущение нынешней Европы, Европы дичающей, средневековой».

16-25 мая

гастроли в Макеевке. Репертуар: «Не все коту масленица», «Потоп», «Чудак».

18-29 мая

гастроли в Харькове. Репертуар: «Смерть Иоанна Грозного», «Сверчок на печи», «В 1825 году».

27 мая – 5 июня

гастроли в Сталино. Репертуар: «Чудак», «Потоп», «Не все коту масленица».

1-15 июня

гастроли в Одессе. Репертуар: «Смерть Иоанна Грозного», «Гибель "Надежды"», «Сверчок на печи», «В 1825 году».

8-26 июня

гастроли в Днепропетровске. Репертуар: «Чудак», «Потоп», «Не все коту масленица».

17 июня

Доверенность: «Треугольник ГМХТ-2 доверяет т. Вершинину А.С. получить из правления ЗРК Гостеатров 5 шт. ордеров на пошивку обуви» (РГАЛИ, 1990.1.118, л. 64).

20 июня

в «Советском искусстве» помещен исторический очерк, посвященный МХАТ 2-му. Автор В.Ф.Залесский.

15 августа – 9 сентября

гастроли в Ленинграде». Репертуар: "Униженные и оскорбленные», «Петр I», «Тень освободителя», «Гибель "Надежды"», «Смерть Иоанна Грозного», «Не все коту масленица».

19 сентября

Из дневника Юреневой: «Накануне ночью говорили с Берсеневым о театре. Вместо художественности он погрузил меня в липкие интриги МХАТ II. Он маленький, излишне изолгавшийся человек» (РГАЛИ, 2731.1.120, л. 132 об.).

21 октября

И.А.Аксенов читает в театре лекцию на тему «История английского театра» в связи с готовящейся постановкой «Двенадцатой ночи» (КС, № 14090).

28 октября

заседание художественной коллегии театра на тему «Методы и пути Художественного театра Второго». Предсе-

дательствующий – директор театра Г.Г.Александров – предоставляет слово О.С.Литовскому. Из его выступления: «Театры могут и должны различаться между собой по своей художественной, творческой линии. Но художественная, творческая линия читается не абстрактно, а на репертуаре. Следовательно, театры должны отличаться между собой и по жанру. Такого самоопределения театра по жанру у нас еще нет». Вспоминая спектакль «Фрол Севастьянов», говорит: «Конечно, это было слишком поспешным включением в современность, но именно поэтому ваши плохие спектакли работают на то, чтобы внести современный советский стиль исполнения, необходимый, в том числе, и для классиков. Выбор классиков для МХАТ 2 должен быть несколько иным. ... Мне кажется, что ваш театр может играть романтику. Ваш театр приспособлен и для социальной комедии, или пьес социально заостренных. Если взять "Тень освободителя", то это во многих отношениях хорошо поставленный спектакль. Он говорит о том, как можно осовременить классика, как можно его заставить звучать так, как нам нужно». Выступающие затем Берсенев, Залесский, Чебан, Афонин, Гиацинтова, Бирман, Азарин защищают театр и его идеологическую позицию (КС, № 13925, л. 5, 7-7об.).

1 ноября

Новский – Бромлей: «Наглость второмхатовских сатрапов дошла до апогея – мне предложено в 24 часа собраться и ехать на 2 месяца в Тулу, в Тульский комбинат по организации самодеятельных кружков и для культурной связи театра с производством. Вызвали меня на заседание треугольника (Гри-Гри [Г.Г.Александров], Залесский, Кубанина, затем Аргольд). Спросили как зава труппой, кого могу выделить – ответил никого, т.к. 8 человек ушло, нет людей. ... Но, подумайте, раз они легко меня ссылают, значит, я им не нужен. Иван не был, но рука его в этом видна. Он подтасовывал карты, а сдавать заставил других. Гр-Гр пляшет под его дудку – они уже на ты и обнимаются. А что было год назад? Кому-то кто-то чернильницей или пресс-папье морду чуть не разбил! А теперь?!» (СПбГМТиМ, ГИК№ 806/ 61, л. 1 об.-2).

9 ноября

Афиногенов обращается с письмом к Сталину: «Уважаемый Иосиф Виссарионович! Т. Киршон сообщил мне, что Вы остались недовольны вторым вариантом пьесы “Семья Ивановых” (“Ложь”). Прежде чем снять пьесу – хотелось бы показать Вам результаты работы над ней актеров МХАТ 1-го и 2-го (в первых числах декабря с.г.). Если же Вы находите это излишним – я немедленно сам сниму пьесу». Письмо вернулось с припиской: «т. Афиногенов! Пьесу во втором варианте считаю неудачной. *И.Сталин*» (цит. по: Караганов А. Жизнь драматурга. М., 1964, с. 334-335).

11 ноября

Распоряжение дирекции за № 158: «Для выработки трехлетнего репертуарного плана, назначается бригада из товарищей: Берсенева, Залесского, Соболева, Подгорного и Гиацинтовой. Срок работы для представления основных тезисов репертуарного плана для обсуждения их на Художественной коллегии – декадный» (ГЦТМ, 538.80, л. 20).

18 ноября

С.И.Амаглобели, написавший для МХТ 2-го пьесу «Хорошая жизнь», получает одобрительное письмо от Ромен Роллана, ознакомившегося с пьесой: «Вы обладаете даром изображения жизни. У Вас нет ни одного героя, который не был бы – несколькими чертами – построен из плоти и духа: его видишь, его знаешь, и все, что он говорит, верно, остро и жизненно. ... Лично мне нравится Ваш юмор и широта мысли. ... В Вашей пьесе есть мужественная радость жизни, горячее чувство творчества в коллективе, дух широкой и умной человечности, – все это не только хорошо, но и плодотворно, ибо источник этого – сила, а не слабость. Так должна говорить победившая Революция» (КС, № 14110).

26 ноября

в МХАТ 2-м срочно остановлен выпуск «Семьи Ивановых» («Ложь»); в ударном темпе приступают к работе над спектаклем «Двенадцатая ночь».

28 ноября

Новский – Бромлей: «Иван, зная уже 22-го о моем уходе, ни слова со мной не говорил, вплоть до вечера 26-го, когда под нажимом Афонина позвал меня вечером 27-го на разговор, от коего я уклонился и не пошел. О чем говорить? Не могу же я говорить ему то, что узнал от Гри-

Гри?! Сказать ему, что директор говорил о нем, о его отношении ко мне. Ведь это выдать с головой Гри-Гри. Врать я ему не хочу, говорить буду грубо – я уклонился. Что будет, не знаю. Готовцев хочет со мной говорить тоже – уговаривает взять заявление обратно. Афонин говорил 2 часа: победа на моей стороне, я Борису сказал все, он поражен и сказал, что на моем месте сделал бы тоже, только теперь пошел бы в коллегию для разговоров.... Ольга Ивановна Суллерж. сказала: "Все светлое уходит, остается мусор и грязь!" Старшие хранят эпическое спокойствие» (СПбГМТиМ, ГИК № 806/71, л. 11 об.).

4 декабря

С.И.Амаглобели – Р.Роллану: «МХТ второй, осуществляющий пьесу, и ее автор не теряют надежды видеть Вас в Москве и показать Вам свою работу. Мы Вас ждем давно, и Ваш приезд в СССР явился бы радостным событием для всех нас, советских писателей, и всей нашей советской общественности» (КС, № 14110).

13 декабря

Берсенев назначен директором МХАТ 2-го.

М.Чехов – Соловьевой и Жилинскому: «Читали, что Иван – Директор МХАТ 2-го? Он взял псевдоним: Таран – Берсенев – Вышибальский» (МЧ, т. 1, с. 412).

Из тезисов к докладу директора МХАТ 2-го Берсенева о трехлетнем репертуарно-творческом плане театра: «...категорически отказываясь от случайности в выборе пьес и от необходимости жить в репертуарном отношении от сезона к сезону, МХТ 2 делает опыт создания 3-летнего репертуарно-творческого плана. Такой план имеет несомненные преимущества, как: а) Полная обеспеченность репертуарного портфеля на три года, что дает возможность в силу разных производственных условий свободно комбинировать репертуарные планы, давая разные варианты из общего трехлетнего плана. б) Трехлетний план раскрывает творческие установки и определяет генеральную линию театра, выражающуюся в основном репертуаре, построенном на звучании высокой комедии и трагедии. в) Трехлетний план обеспечивает планомерную загруженность творческих работников театра как по линии исполнительской, так и по линии режиссер

ской. Каждый творческий работник театра уясняет свою рабочую "трехлетку". Это, в свою очередь, создает здоровую творческую атмосферу в театре. г) Трехлетний план позволяет вести постановочную работу в нормальных темпах, не форсируя выпуск премьер, давая возможность заранее и исподволь подготавливать пьесы, входящие в план не одного только сезона. д). Трехлетний план, не устанавливая на три года вперед законченную тематику пьес современного репертуара, все же дает возможность заранее определить основные проблемы, которые хотел бы театр вскрывать в современной драматургии. Так МХТ 2 определяет генеральную тему для пьес современных драматургов – "Новый человек в новом мире". е) Трехлетний план позволяет в той части репертуара, которая посвящена классике, сделать отбор наиболее ценного из всего наследия прошлого, критически его осваивая» (РГАЛИ, 1990.2. 36).

Из тезисов к докладу В.Ф.Залесского:

«В области советской драматургии мы определяем основные темы и основное наше принципиальное отношение к ним. Нас, как театр, волнует основная и ведущая тема – тема утверждения нового, рождающегося человека социалистического общества. 20 лет назад наш театр (тогда Первая студия) идеалистически утверждал человека вообще, человека с большой буквой. Сейчас наш театр – идейно перевооруженный и ежедневно перевооружающийся в практике активного участия в жизни нашей страны – хочет всеми компонентами своего зрелого мастерства утверждать человека-борца, человека – строителя социалистического общества. ...В трехлетний репертуар мы включаем имена Шекспира, Пушкина, Шиллера, Флетчера, Лопе де Вега, Скриба. Писатели различных эпох и социальных групп, писатели, по-разному отразившие в своих произведениях действительность, с разной силой проникновения в суть явлений. ... Раскрытие темы и прочтение текста должно исходить из расшифровки социально-политического *зерна* классического произведения, из нашего собственного отношения к материалу, продиктованного пе-

редовой теорией понимания любой конкретно-исторической действительности».
В приложении к тезисам – намечаемый репертуар предстоящих сезонов:
«1935 год: 1. А.П.Чехов. “В овраге”, 2. Островский. “Последняя жертва”, 3. Современная пьеса, 4. Шиллер. “Заговор Фиеско”», 5. Современная пьеса.
1936 год: 1. Современная пьеса, 2. Шекспир. “Ричард III”, 3. Современная пьеса, 4. Лопе де Вега. “Собака садовника”, 5. Современная пьеса, 6. Скриб. “Лестница славы”.
1937 год: 1. Пушкинский спектакль, 2. Современная пьеса, 3. Флетчер. “Укрощение укротителя”, 4. Современная пьеса, 5. Шекспир. “Много шума из ничего”, 6. Золя. “Накипь” (там же).

26 декабря

Премьера спектакля «Двенадцатая ночь» В.Шекспира.
Режиссеры С.В.Гиацинтова и В.В.Готовцев, режиссер-ассистент С.И.Хачатуров, художник В.А.Фаворский, композитор Н.Н.Рахманов.
Из воспоминаний Гиацинтовой: «“Двенадцатая ночь” была необыкновенно красивой, пленяла художественным оформлением, изысканный вкус и высочайшая культура которого задавали тон всему спектаклю. ...В главном мы с Фаворским сошлись сразу: показать праздничную комедию в фантастической стране – и никакого натурализма. Он показывал нам наброски, обосновывая, поясняя то, что сделал, – ничего случайного не выходило из-под его карандаша. Прислушивался к нашим замечаниям, продумывал – “можно иначе, можно и лучше” – и менял. Но если что-то не принимал, тихо и необидно произносил, улыбаясь: “А ведь это очень плохо”. И я верила ему абсолютно» (Гиацинтова, с. 318).

26 декабря

в Ментоне скончался Анатолий Васильевич Луначарский.

1934

2 января

в «Советском искусстве» статья Берсенева «Окрыляющие слова», посвященная памяти Луначарского. Из статьи:

«В истории нашего театра Анатолий Васильевич сыграл очень значительную роль. Мы с благодарностью вспоминаем энергичную поддержку, оказанную нам в момент преобразования студии в МХТ II. Анатолий Васильевич высоко ценил студию как молодую поросль Художественного театра. В своих выступлениях, посвященных Художественному театру, он всегда и неизменно говорил об исторической роли, сыгранной К.С.Станиславским и В.И.Немировичем-Данченко. И та проблема роста молодежи Художественного театра, которая практически решалась созданием студии, была им осознана совершенно ясно и глубоко. Поэтому для него не были безразличны судьбы студии, поэтому с такой энергией помогал он студии стать театром.

Он был неизменным другом МХТ II. Несмотря на свою совершенно чудовищную загруженность, он никогда не отказывал нам поделиться с театром своими мыслями и впечатлениями. Он прочел у нас несколько докладов, памятных нам до сих пор. Сблизившись с театром, он дал нам пьесу Газенклевера "Нашествие Наполеона", переработанную им совместно с Ал.Дейчем. И тут хочется остановиться на одной черте, ярко выражавшей его природу как театрального человека: с величайшим вниманием следя за нашей работой, он делился с художественным руководством и актерами, занятыми в спектакле, замечаниями, раскрывающими необыкновенно тонкое понимание чисто театральных вещей. Он, как подлинный художник, не страдал авторским честолюбием и чрезвычайно внимательно прислушивался ко всем критическим замечаниям: чувство самокритики было в нем развито широко».

В том же «Советском искусстве» развернутая статья Н.Оружейникова о спектакле «Двенадцатая ночь». Из статьи: «Дурасова [Виола] очеловечила образ, вдохнула в него наивность и угловатость подростка, сомкнула образ с комедийной частью спектакля. Не настолько, чтобы разорвать лирическую ткань текста, но вполне достаточно для того, чтобы перестать быть случайной гостьей в стране земных и подчас грубоватых страстей.

Трактовка роли отнюдь не противоречит шекспировскому реализму, чуждому корнелевской и шиллеровской выспренности. ...Азарин (Мальволио) способствует успеху такого сценического решения тем, что он отбросил всякое добродушие, всякие поиски "доброго в злом". Его Мальволио с неуклюжими манерами выдохшегося придворного, с самодовольной физиономией урода, воображающего себя красавцем, с пронзительным фальцетом, – огражден от всякого сочувствия. Временами можно задуматься: только ли шутом должен быть Мальволио? Но ведь Азарин только смывает румяна с ханжеской физиономии: шутовские гримасы – продукт разоблачения внешних качеств Мальволио. ... Спектакль МХТ II трудно отнести к разряду театральных открытий (хотя одно открытие несомненно – театр получил художника с очень твердой рукой, с тонким чувством сцены, с ясным просветленным мастерством – В.А.Фаворского). Хотя возобновление спектакля протекало при изменении почти всех составляющих его элементов, но он ничего не добавляет к художественному облику МХТ II (вспомните "Бабы", "Блоху"). Сила спектакля в его оптимистичности, бодрости, и, самое главное, сила спектакля в том, что он демонстрирует, как, используя все богатство художественной выдумки, можно ставить Шекспира ярко, правдиво, убедительно, не занимаясь произвольным смещением линий драматургического материала, не прибегая к хирургическим операциям».

3 января

общее собрание театра. Председатель актер театра И.Ф.Аргольд: «У нас сегодня на повестке только один вопрос – доклад нового директора И.Н.Берсенева о работе театра».
Из доклада: «Принимая на себя руководство театром по поручению Наркомпроса, я ни на одну минуту не считаю возможным руководить таким театром, как МХАТ 2-й, не получив такого же поручения от всего коллектива нашего театра». Говорит о выполнении финансового плана: «Но что было совершенно головокружительным и что сделало картину перебора на 172 000 – это наши гастрольные поездки. Собственно, гастрольные поездки

спасли наше материальное положение. Мы должны были по плану с гастрольных поездок взять 288 000, а взяли 587 000, т.е. перевыполнили план на 280 000 руб. Эти гастрольные поездки, т.е. поездки среди зимы 2 раза в Ленинград, поездка 2-х групп летом в Харьков, Ростов, Донбасс, поездка в начале сезона в Ленинград – август – сентябрь – все это нам дало превышение плана на 279 000». Не дали план спектакли на стационаре и выездные в районы. Берсенев продолжает: «Казалось бы все было благополучно, если бы не было одной, очень тяжелой для театра вещи – не было бы ссуды на капитальный ремонт. ...Когда я попытался разобраться во всем ходе этих ссуд, – когда мы брали, когда их выплачивали и т.д., – то убедился, что разобраться в этом совершенно невозможно». И далее: «Так вот, декабрь месяц, несмотря на целый ряд испытаний, несмотря на снятие "Семьи Ивановых", дал возможность театру объединиться, дал возможность создать головокружительные темпы, потому что иначе назвать темпы "12-й ночи", когда 26- го ноября было объявлено о том, что с сегодняшнего дня нужно переключаться на эту пьесу, и 26-го декабря, ни на один день позже, прошла премьера – иначе назвать эти темпы, как головокружительными, невозможно. Ведь это очень сложный спектакль с организационной стороны. Здесь и оркестр, и целый ряд новых исполнителей, и новые декорации. Дать премьеру 26-го декабря можно было только при исключительном напряжении всего театра». Берсенев продолжает: «Между 1 и 10 сентября в Москве будет международный праздник. Театральные деятели всего мира приезжают к нам на декаду, на 10 дней, во время которых они будут знакомиться с нашими лучшими театрами и их лучшими работами. Сейчас работает комиссия по нашему театру, видимо, нам будут назначены 2 пьесы. Одну нам уже назвали – это историческая пьеса "Смерть Грозного", или, может быть, "Петр I", или "12-я ночь". Говоря об оформлении спектаклей, Берсенев отмечает: «В.А.Фаворский – явление для нас совершенно исключительное. В.А.Фаворский прозвучал сейчас в театре действительно как открытие. Это скажут и наши

друзья и друзья в кавычках. Это скажут и критики и художники и все, кто хотите. В.А.Фаворский имеет для нас огромнейшее значение не только потому, что он прекрасно поставил "12-ю ночь", но и потому, что он своим приходом принес в театр повышенное требование к качеству нашей работы, к которому мы теперь хотим и будем стремиться. В.А.Фаворский дает тон, и будет давать тон в каждом новом оформлении спектакля. В.А.Фаворский будет работать в стенах нашего театра как постоянный консультант».

Выступает замдиректора В.Ф.Залесский: «Прошел год [со времени создания художественной коллегии], и мы видим следующее, вполне последовательное решение правительства – директором театра назначается один из наших товарищей, который выходит из нашей среды. Этим актом правительство оказывает доверие не только персонально И.Н.Берсеневу, но и всему нашему театру в целом. Это совершенно ясно, и об этом нужно знать». Залесский указывает на проблемы, стоящие перед театром: «1) проблема нашего производства. 2) проблема художественного оформления. 3) проблема режиссуры. 4) проблема аппарата (административного)». В атмосфере общего восторга и восхваления Берсенева выступают многие сотрудники театра, в том числе С.И.Хачатуров: «В "12-й ночи" для меня лично самое ценное заключалось в том, что в этой работе имели место традиции, которые когда-то преобладали в нашей студии. Это изумительные и замечательные традиции. Это так называемая художественная этика, творческая этика в работе, та этика, которая, к сожалению, за последние годы у нас в театре была забыта, была загнана куда-то в пятки. И вот ценность работы над "12-й ночью" заключается в том, что эта художественная творческая этика была вновь вызвана к жизни» (КС, № 13927, л. 2, 3, 4, 6, 7, 9, 18, 23 об., 24).

5 февраля

в связи с началом работ над новой редакцией постановки «Смерть Иоанна Грозного» В.Ф.Залесский читает участникам спектакля лекцию об эпохе Ивана Грозного и пьесе А.К.Толстого. По мнению лектора, идеологический просчет автора в том, что он усматривает трагическую

вину Грозного в попрании им человеческих прав в пользу государственной власти. «Автор в основном не понимает того процесса исторического развития ... он ему недоступен, и отсюда упор на субъективный момент, на характеристику действующих лиц, которые превращаются в рупор времени. Отсюда – и неправильная характеристика роли Грозного. ... Курбский был главой настоящей оппозиции, не такой, как имеется теперь в лице разбитого Томского и т.д.» (КС, № 14109).

14 марта

225-й раз идет «Блоха». «Спектакль смотрели И.В.Сталин, тов. Киров» (дневник спектаклей). Это было последнее представление «Блохи».

29 марта

Премьера возобновления спектакля «Смерть Иоанна Грозного» А.К.Толстого. Постановка В.Н.Татаринова, режиссер А.И.Чебан, оформление скульптора А.Е.Зеленского, композитор Н.Н.Рахманов.

4 апреля

Из статьи Я.Гринвальда «Обновленный спектакль», опубликованной в «Вечерней Москве»: «Сейчас театр нашел новый режиссерский подход к пьесе. Постановщик В.Н.Татаринов и режиссер А.И.Чебан правильно увидели свою задачу в необходимости показать зрителям, что действительная причина всех событий, связанных с царствованием Грозного, заключается не в «характере» и «душевных качествах» царя, а в сложных социально-политических процессах, определивших историю XVI века».

11 мая

Премьера спектакля «Часовщик и курица» И.А.Кочерги. Постановка И.Н.Берсенева и С.Г.Бирман, художник А.М.Каневский, композитор В.Г.Фере.

15-30 мая

гастроли в Харькове. Репертуар: «Униженные и оскорбленные», «Гибель "Надежды"», «Суд», «Чудак», «Двенадцатая ночь», «Сверчок на печи».

17 мая

в «Рабочей Москве» статья Х.Херсонского о спектакле «Часовщик и курица». Из статьи: «Московский Художественный театр Второй ... начав пьесу в приподнятой сценической манере, наметил стиль игры, нужный для передачи напряженного положения и динамичного хода развития действия. К концу же спектакль идейно и формально идет на снижение. Острая сценическая композиция становится в 4 акте бытовой мелодрамой, разыгран-

ной в шаблонных, ничем не радующих приемах. В этом снижении виноват прежде всего сам драматург. Ни драматургом, ни актерами не вскрывается глубина и богатство внутренней личной жизни делающих новую историю, торопящих время большевиков Лиды и машиниста Черевко (роль которого прекрасно сыграна актером Агаповым-первым). Очень слабо завершена сценически и трагедия Карфункеля».

«Актеры МХАТ 2, играющие героев Кочерги, чувствуют себя хорошо и легко в этой пьесе, потому что есть на что опереться – на добротную актерскую плавку образов. Актерам приходится не бороться с ролью, как это часто бывает, но в борьбе овладевать ею. ...Несомненная заслуга МХАТ 2 заключается в том, что он эту пьесу своевременно поставил, поставил хорошо и добротно. Режиссеры И.Берсенев и С.Бирман проникли в философское существо пьесы и донесли до нас, зрителей. Они не отяжелили спектакль философскими реминисценциями и выкрутасами, а просто и весело построили комедийный спектакль, полный ума и мысли» (Л.Батурин. – «Известия», 24 мая).

1-18 июня

гастроли в Киеве. В репертуаре: «Униженные и оскорбленные», «Сверчок на печи», «Двенадцатая ночь», «Не все коту масленица», «Чудак», «Хорошая жизнь».

6 июня

в газете «Гудок» (органе НКПС и ЦК железнодорожников) заметка председателя месткома Театра транспорта С.Орловой «Театр Транспорта должен расти». Она пишет, что «Московский художественный театр второй, обязавшийся в шефском порядке руководить Театром Транспорта, свои обязанности выполнил. Его режиссеры, художники, оформители работают в Театре Транспорта. Художественное руководство налицо».

9 июня

Премьера спектакля «Хорошая жизнь» С.И.Амаглобели. Постановка А.М.Азарина и Б.Н.Норда, художник В.А.Шестаков.

21 июня – 20 июля

гастроли в Одессе. Репертуар: «Двенадцатая ночь», «Чудак», «Сверчок на печи», «Униженные и оскорбленные», «Хорошая жизнь», «Не все коту масленица», «Часовщик и курица».

5 июля

в башкирском санатории умирает Сурен Ильич Хачатуров.
Из воспоминаний Гиацинтовой: «Смерть Сурена сотрясла театр, отняла у него что-то очень важное, невосполнимое. Театр строится не только профессиональным талантом, но и сердечным. Поэтому Сурен Хачатуров был истинным строителем и человеком театра» (Гиацинтова, с. 323).
«Он был из тех, кто все свои силы, способности и свою жизнь отдали на то, чтобы создать, укрепить и утвердить в жизни искусства тот творческий коллектив, который носит имя МХТ 2. Страстностью были насыщены все его мысли о театре. Страстностью была напоена его жизнь в театре. Он был подлинным борцом за дело своего театра, за его бытие, за его утверждение в жизни. *Вл.Подгорный*» (газета МХАТ 2-го, посвященная памяти С.И.Хачатурова. – ГЦТМ, 424.235, л. 4).
О.П.Ключарева – С.В.Попову из Одессы: «Директора и в глаза не видишь, ему, видно, на все наплевать – ездит на машине, сам управляет (машину нашу выписали из Москвы), важный, довольный, в облаках сигары – чувствует себя на Олимпе, подойти говорить с ним даже в голову не придет: рвет от одной мысли подойти к машине (по земле «ножками» он и не ходит) и говорить на торчке о том, что тебя волнует так, что сердце дрожит от бешенства, да ну их к черту!» (РГАЛИ, 2791.1.6, л. 17 об.)

6 июля

Б.Н.Норд – И.Н.Берсеневу: «Ежедневно бываю в нашем развороченном здании. Вчера уже привезли железную конструкцию круга. Кругом пыль, щебень, доски. Это в сочетании с внутренней перестройкой обещает молодое, свежее, бодрое жизни нашего театра. Под стены подводятся новые фундаменты – такие же фундаменты подведены в прошедшем году под всю творческую работу. Вы можете гордиться: все, о чем Вы мне писали летом прошлого года, осуществляется в кратчайший срок. Много думал о "Мольбе". По-моему, эта пьеса может стать в центре внимания будущего сезона. Ни один из московских театров не имеет современной иностранной пьесы.

А “Мольба” – настоящая вещь. Острая и глубокая. Необходимо ей найти особую форму подачи. Иван Николаевич! Мне кажется, что Вам нужно вести спектакль о зарождающемся расцвете и гибели класса. Со всеми сложными перипетиями этих этапов. Говорили, что это фарс. Я бы сказал, что фарс – это оболочка этой пьесы, это только внешний прием автора. За этим кроется трагедия капитализма. Уверяю Вас, что такую внутреннюю нагрузку пьеса выдержит. Если же повести по линии фарса, комедийности, то “Мольба” будет еще одной пьесой в стиле Вернейля, Ламбутье и “Торговцев славы”. Это не плохо, но неглубоко. “Мольба” – это французский “Егор Булычов” или “Матвей Кожемякин” – я говорю о будущем спектакле, а не о пьесе. Вся сложная психика Пьера, окружающих, сына и т.д. должна быть вскрыта не в анекдоте, не в фарсе, а в реальном отображении их прообразов в жизни. Зритель сделает вывод, что эти люди обречены, что *система* сгнила. “Так больше не может продолжаться”, – скажет зритель. А то, что есть много смехотворного, фарсового в положениях, еще больше подчеркнет трагичность в целом. Эта работа для Вас как актера – большая и увлекательная. После Минутки, Бориса и Иудушки – она будет для Вас новым этапом. Вы можете, опираясь на Ваше мастерство и знание жизни, создать новый в театре образ, совсем не похожий на то, что Вы делали до сих пор. ...Как проходят гастроли в Одессе? О киевских гастролях, об успехе их, здесь все знают. Друзья поздравляют, враги тихо завидуют. Но кругом все ощущают, что театр наш идет на подъем. Это радует как победа. А впереди еще больший разворот сил» (ГЦТМ, 474.47. Черновик письма).

7 июля

в театре получают известие о смерти С.И.Хачатурова.
Ключарева – С.Попову: «Его последнее письмо к Берсеневу душераздирающе. Как он хотел жить – как! Это мучительно страшно умирать с такой жаждой жить!» (РГАЛИ, 2791.1.6, л. 19; 10 июля).

9 июля

А.М.Азарин – Б.Н.Норду: «Живем мы в Одессе весьма удовлетворительно, и жаловаться было бы грешно. Спектакли наши имеют несомненный успех, хорошо по-

сещаются и великолепно принимаются, несмотря на, казалось бы, скептическую одесскую публику. “Хорошая жизнь” принимается здесь так же горячо, как и в Киеве. А есть и такие восторженные поклонники спектакля, которые посещают его по нескольку раз.
Все мы убиты и сражены смертью Сурена. Сегодня была устроена гражданская панихида, говорить почти никто ничего не мог. Все ревели. Да, незаменимая потеря, удручающая. Хачатуров был исключительным явлением в театре, его совестью и носителем лучших традиций. Сегодня приехал Залесский и на днях пойдут заседания Художественной Коллегии. ...Сезон мы здесь заканчиваем 21 июля “Чудаком”» (ГЦТМ, 474.67).

28 июля

Азарин – Норду: «Заседание Художественного руководства не состоялось, впрочем, причина была: из-за болезни В.Ф.Залесского. Что мы будем работать, не знаю, но знаю, что мы будем работать и работать вместе. О декорациях “Хорошей жизни” я имел серьезный разговор с Иваном Николаевичем, который было намекнул, что- де и эти декорации хороши и что ремонт в театре задержит выпуск “Хорошей жизни” за отсутствием места для постройки декораций. Думаю, что декорации сделаем, к тому идет» (там же, ед.хр. 68).

13 августа

Театр получает письмо из Народного комиссариата по просвещению за № 1379/600/507 от 11 августа 1934 г.: «Тов. Берсеневу. Рассмотрев Ваше ходатайство, УТЗП разрешает открыть при Вашем театре техникум с контингентом на 1934-35 учебный год – 30 человек (1 Курс). Работу предлагает развернуть на основе положения о художественных техникумах, стабильных учебных планах, программ и прочее. Представьте на утверждение УТЗП кандидатуры Директора и Заведующего учебной частью техникума. Завсектором театральных учебных заведений *Калантаров*» (ГЦТМ, 538.81).

27 августа

И.Н.Берсенев, С.Г.Бирман, В.А.Подгорный присутствуют на 17-м заседании Первого Всесоюзного съезда советских писателей, посвященного вопросам драматургии.

1 сентября

Распоряжение дирекции за № 136:

«Согласно разрешению Наркомпросса от 1-го октября 1934 года при МХТ 2-м открывается Техникум сценического мастерства с 4-х годичным стажем обучения. Устанавливаются нижеследующие штатные должности: 1) Директор Техникума (директор театра); 2) заместитель директора по учебной и административной части; 3) заведующий учебной частью; 4) делопроизводитель (он же машинист).
Заместителем директора Техникума по административной части – назначается В.Ф.Залеский. Заведующим Учебной частью – В.Н.Татаринов. Делопроизводителем – Т.А.Фохт-Ларионова. Заместителю директора Техникума и зав. учебной частью предлагается подобрать кандидатуры преподавательского персонала не позднее 15-го сентября с.г. Прием заявлений в Техникум начать с 1-го сентября и закончить к 20-му сентября с.г.» (РГАЛИ, 1990.1.12).

1-10 сентября

в Москве проходит Второй международный театральный фестиваль. МХАТ 2-й в рамках фестиваля показывает спектакль «Двенадцатая ночь».

15 сентября

Театром подписан договор с Саратовским Краем о работе с колхозно-совхозными театрами. В ведении МХАТ 2-го Балашовский, Пугачевский, Петровский, Балаковский и Аткарский театры.
«Создано специальное Бюро для работы с этими театрами и выделен ответственный руководитель в лице артиста МХАТ Второго т. Бутурлин В.Д.» (ГЦТМ, 538.84, л.108).

17 сентября

400-е представление спектакля «Чудак».
«Дорогому автору, другу и товарищу Александру Николаевичу от кровно с ним связанных создателей образов, рожденных им в "Чудаке", – привет и поздравление. Исполнители первого представления *И.Берсенев, С.Гиацинтова, А.Благонравов, С.Бирман* и др. (Афиногенов. Статьи, с. 229).

20 сентября

начались приемные испытания в Техникум сценического мастерства. Из распоряжения директора техникума И.Н.Берсенева: «Приемные испытания начать с 20-го сентября с.г., для чего организовать приемную комиссию в составе тт. Берсенева, Залесского, Татаринова, Бирман, Гиацинтовой, Азарина, Готовцева, Чебана, Афонина,

Подгорного, Гейрота, Норда, Дейкун, Благонравова, Цинманн, Езерского, Соболева, Вовси. Председатель комиссии – Берсенев, заместитель председ. – Залесский. Из состава приемной комиссии выделить три подкомиссии, на обязанности которых возложить отбор кандидатур для конкурса. Директор МХТ-2, директор Техникума *Берсенев*» (РГАЛИ, 1990.1.12, л. 1).

24 сентября

Московская премьера спектакля «Хорошая жизнь» С.И.Амаглобели.

Из брошюры, изданной к премьере спектакля «Хорошая жизнь»: «Первый вариант пьесы подвергся переделке. Вместе с автором мы освободили "Хорошую жизнь" от излишней риторичности и публицистики, переводя некоторую статичность текста в план образного действия. Были введены новые сцены, новые положения. Язык действующих лиц становился все более острым и точным. Взаимоотношения все определеннее. ... Весь актерский коллектив принимал в этой работе самое горячее участие. Такая работа с драматургом не впервые в практике МХТ 2. Мы считаем, что совместная работа театра и драматурга принесла большую пользу обеим сторонам, в особенности, спектаклю. *А.Азарин, Б.Норд*» (КС, № 14110/1, с. 3).

«Увлеченный своими героями, автор не замечает, как в его пьесу проскальзывает преувеличенная чувственность, как наряду с легкой комедийностью положений входит ненужная легковесность и основой драматического действия становится случайный, почти водевильный эпизод (записка об аборте), не мотивированный ни характерами образов, ни внутренней линией пьесы, как более важные линии, удачно взятые в комедийном плане (борьба за Мотто и против Мотто), отходят на второй план» (П.Марков. – «Известия»).

До 3 октября

Телеграмма Н.-Д. – Афиногенову: «С удивлением прочел «Советском искусстве», [что] "Портрет" пойдет одновременно Художественном Втором. Так ли это? Я предупреждал нашу дирекцию о невозможности работать при таких условиях. Привет. Немирович-Данченко» (НД-4, т. 3, с. 435).

5 октября

Афиногенов – Н.-Д.: «Информация в “Советском искусстве” – правильная в основном – не освещает всей подоплеки дела». В этом письме драматург пояснял свое поведение историей «Лжи», которая готовилась к постановке одновременно во МХАТ 1-м и МХАТ 2-м (МХАТ 2-й даже опережал, были готовы все декорации, оставалось 5 дней до просмотра). «Я чувствовал себя обязанным – и это я писал Вам, говоря о причинах, побудивших меня прекратить работу над “Ложью”, – своей следующей пьесой дать возможность обоим театрам хоть в малой степени возместить ущерб – моральный и материальный, понесенный театрами... Вот почему – на том самом вечере, когда окончательно выяснилась картина с пьесой, – я обещал Берсеневу, что следующую работу я также предоставлю двум театрам... что и выполнил с пьесой “Портрет”» (там же, с. 653).

9 октября

Распоряжение дирекции № 156:
«С 1-го октября с.г. – в Техникум МХТ-2 зачисляются студентами следующие тт.:
1. Аврашов С.А. 2. Адлеров В.С. 3. Бухштаб Н.А. 4. Васильева О.М. 5. Волкова О.М. 6. Вицин Г.М. 7. Выспрева А.П. 8. Григорьева Г.К. 9. Желтов В.И. 10. Жигалов С.Ф. 11. Занковская Н.С. 12. Звонилкина В.А. 13. Ивашов А.Н. 14. Ковалевская Г.К. 15. Корнилова В.П. 16. Курилова С.И. 17. Любимов Ю.П. 18. Мальковский Г.Н. 19. Месхиев Ю.К. 20. Павлова И. В. (кандидат). 21. Петрухин И.Г. 22. Полевицкая В.К. 23. Попрыкина Н.П. 24. Побоженский Н.К. 25. Писаревская М.М. 26. Соломенцев Н.Ф. 27. Фадеева Е.А. 28. Хижнякова Г.В. 29. Чуднов А.К. 30. Ямпольский С.Я. 31. Васильев А.К. (кандидат). 32. Иванова Б.М. (кандидат). 33. Потоцкая И.А. (кандидат). 34. Ракуц Т.В. (кандидат). 35. Розанова И.А. (кандидат)» (РГАЛИ. 1990.1.12, л. 25).

12 октября

Н.-Д. – Афиногенову: «Почему я против параллелизма? Потому, во-первых, что нас всегда обгонят. А обгонят не потому, что мы ленивее, а потому, что мы видим дальше и больше, чем они, и ставим задачи глубже, чем они, – и авторские и актерские. А так как наша работа не может остаться в тайне, то они используют и те углубления,

разъяснения и “оправдания”, которые будут найдены нами. *Ничем* Вы меня не убедите, что этого можно избегнуть. В конце концов они всегда “снимут сливки”» (НД-4, т. 3, с. 438).

25 октября

«Три режиссера МХАТ Второго: Токмаков Е.А., Попов С.В. и Николаевский Н.П. выехали в Саратовский край для работы в колхозно-совхозных театрах» (РГАЛИ. 1990.1.12, л. 25).

3 ноября

Открылся колхозно-совхозный театр в г. Петровске, творчески опекаемый МХАТ 2-м.

10 ноября

Николаевский – Берсеневу из г. Петровска: «Благодаря Вашему вниманию, а также местных и краевых организаций, мы открылись торжественно: были зачитаны все телеграммы, покрыты аплодисментами, как в настоящем “большом деле” ... “Бедность не порок”, по возможности оживленная нами (Никитиным и мною), освобожденная от штампов и явных провинциализмов, прошла с успехом. 6 ноября прошла “Поднятая целина”... Публично и общественно принята “Целина” даже лучше, чем “Бедность”. Сейчас репетируется пьеса “Винтовка № 464116”... Та атмосфера приподнятости и лучезарных перспектив колхозных театров, которую я ощутил в Наркомпросовских кабинетах, здесь рассеивается и становится ясным, что колхозные театры (я читал телеграмму и из Пугачева) не обеспечены, не оборудованы и совсем не видно, кто их будет ставить на ноги и подпирать в этом отношении, так как из местных ресурсов ничего получить нельзя, а Край УЗП как будто готовы кричать “Ура!”, но не более, сборы же не дают никаких надежд – не на ту публику рассчитана наша продукция, какой набит г. Петровск» (ГЦТМ, 538.84, л. 9-10).

2 декабря

Премьера спектакля «Испанский священник» Дж.Флетчера. Постановка С.Г.Бирман, художник А.В.Лентулов, композитор В.П.Ширинский.
Из воспоминаний Гиацинтовой: «“Испанский священник” Флетчера увлек нас той же бурной, комедийной стихией, от которой мы еще не остыли после шекспировского спектакля. Он даже в чем-то – по настроению, вероятно – был продолжением “Двенадцатой ночи”.

Серафима Германовна Бирман, которой доверили первую постановку этой пьесы на русской сцене, задумала спектакль как "мажорную симфонию", как песню, прославляющую радость жизни. Поэтому в сценической редакции, сделанной ею и переводчиком Лозинским, пьеса была сокращена до трех актов и в ней свели к минимуму мелодраматическую историю вражды двух братьев из-за наследства и вставшей меж ними коварной злодейки Виоланты» (Гиацинтова, с. 323).

Из брошюры «Испанский священник». «В работе над текстом нам очень помог М.Л.Лозинский, переводчик пьесы. Мы быстро совратили его с пути истинного, то есть незаметно для него самого вовлекли в соавторство с Флетчером. Мы забросали Михаила Леонидовича бесчисленными требованиями слов, песен, добавлений. Лозинский с редкой находчивостью и замечательным пониманием театра и актера выполнил все требования» (С.Бирман. – КС, № 14096/1, с. 15). «Лопес – по существу, авантюрист, но он первобытен, и поэтому все его мошеннические махинации наивны. Юмор и обаяние этого образа именно и заключаются в сочетании плутовства и наивности. Он оптимист, берет от жизни все, что может взять, ибо всякое даяние благо, и в минуты опасности или несчастья не унывает: бог дал, бог и взял». ... Беря от режиссера С.Г.Бирман ее задания четкости и виртуозности, я стараюсь играть не одну свою роль, а общий спектакль – одно большое действие, одно полотно большой картины, в которой я являюсь лишь деталью» (В.Попов. – Там же, с. 25, 26).

С 3 по 6 декабря

отменены спектакли в связи с трауром по убитому С.М.Кирову.

8 декабря

Режиссеры колхозно-совхозных театров приехали в Москву на месячный семинар, «посещая курсы, организованные Наркомпросом и проводя большую учебную работу в МХТ Втором. Они работали с С.Г.Бирман, А.И.Чебаном, Ю.В.Соболевым, С.В.Гиацинтовой, разрабатывали постановочный план пьесы "Цветочница" (по Бальзаку) под руководством Б.М.Афонина. Состоялась беседа с директором и художественным руководи-

телем театра И.Н.Берсеневым» (ГЦТМ, 538.84, л. 13). Наркомпрос оценивает итоги работы МХАТ 2-го за 1934 год. Из постановления:

«Репертуарная политика театра определялась борьбой с серостью и нечеткостью творческих намерений, характеризующих прошлое театра. Эта линия определялась преобладанием комедийных жанров, интересующих театр в первую очередь, и стремлением к глубокому раскрытию исторических трагедий. Театру принадлежит честь постановки классической комедии одного из самых блестящих драматургов Елизаветинской эпохи Джона Флетчера. Театр доказал свою способность к глубокому современному истолкованию классических произведений и глубокому раскрытию политически актуальной современной темы. ...

Театр ведет ценную работу по руководству транспортным театром ЦК железнодорожников, который становится в творческом отношении филиалом МХТа (режиссерская работа Афонина, Дейкун, Готовцева, Попова С.). Культурно-массовая работа со зрителем развернута очень широко. Театр шефствует над заводом Динамо им. Кирова, Метрогородком (на ст. Лось), над Домом Культуры Тульской МТС, над колхозно-совхозными театрами Саратовского края, над краснознаменной и ордена Ленина Военной Академией им. М.В.Фрунзе» (РГАЛИ, 1990.2.35).

24 декабря

в «Литературной газете» опубликована статья Ю.Юзовского «В программе обещана Испания... Дж.Флетчер, "Испанский священник". МХАТ 2-й». Из статьи: «Трагическое и комическое у Шекспира – сплав великолепный и органический. У Флетчера они соединены механически, искусственно. Да и трагического, собственно, нет. Есть мелодрама, напыщенная, утомительная, «испанская». Комическое достигает полного совершенства, ради него и стоит идти в театр. ... Какова же эта идея? Идея Ренессанса. Идея торжества человеческой личности. Идея раскрепощения от ханжества и лицемерия. Идея разоблачения пуританской добродетельности. ... Игра Попова и Вовси – двух монахов, беспрерывно ве-

селящих публику, – составляет главное содержание спектакля. Я хочу сказать – составляла бы. Составляла бы, если бы не Гиацинтова.

Она появляется довольно поздно в спектакле. Столько ожиданий, так пламенно говорит о ней дон Хайме, так пламенно вздыхает Леандро, так пламенно бесится Арсенио, – и такое позднее появление! Однако когда она появилась, стало понятно такое ожидание. Амаранта увидела Леандро и замерла. Она обменялась с ним двумя словами, и вот уже теряет голову, еще немного – и она готова на все. Хотя, между нами говоря, Леандро не заслуживает этого. У Благонравова он мне кажется чересчур грубым. Чего ему не хватает – это юмора. Правда, он так увлечен, что ему, скажут, не до юмора. Но тогда в этом увлечении нужно бы больше пылкости, самозабвения, какого-то мальчишества. Он чересчур мужчина, только "мужчина", а это невыгодно для той Амаранты, которую дает Гиацинтова, – умной, тонкой, обаятельной. Амаранта теряет голову, но с какой грацией она признается в своем чувстве, но с каким лукавством! Ей-богу, благонравовский Леандро ничего не понял в Амаранте. Вот жалко!

У Флетчера сцены с Леандро на грани скабрезности. Здесь они целомудренны, несмотря на всю их откровенность. Вот среди этих откровенностей, лукавства, двусмысленностей, намеков Амаранта – Гиацинтова вдруг произносит каким-то бездонно счастливым голосом: "Как я счастлива". Это голос из глубины сердца. Он придает особый смысл всему роману. В одной этой интонации вы чувствуете Амаранту, которая тосковала в своей золотой клетке по истинному счастью. Эта интонация родственна жесту Попова [крутит несуществующий ус]. Так и здесь в детали раскрыта идея спектакля.

Но она прежде всего раскрыта Серафимой Бирман. Бирман вносит в спектакль этот ум, умный юмор, эту умную усмешку».

Из воспоминаний Гиацинтовой: «Наконец все подстроено так, что Бартолус сам усаживает Леандро с Амарантой за шахматную доску и уходит. Они вдвоем, одни, они

могут дать выход сжигающему их чувству. Но как это сделать на сцене? Страстные объятия, лобзания – все не то, не так. Сценическую правду, верное физическое действие после долгих совместных поисков нашла Бирман. – Знаете, – сказала она мне и моему партнеру Благонравову, – все, что вы чувствовали и делали до сих пор, вполне убедило в неизбежности поцелуя. Значит, сам поцелуй не обязательно играть, что-то выражая мимикой, жестами и даже словами. Когда люди целуются, они и не хотят говорить. Они хотят целоваться. И вот это желание надо выразить с предельной сценичностью, чистотой и страстью. Пусть на помощь вам придут даже неодушевленные предметы – они «сыграют» за вас все, что нужно. Она подробно рассказала эту сцену, мы ее так и сыграли. В шахматной игре наступил момент, когда оба уже не владели собой. Амаранта перемешивала шахматы – в каждой руке оставалось по две фигуры – и медленно подымалась. Не зная, что делать с зажатыми в кулаках деревяшками, она беспомощно разводила руки в стороны. Не выпуская шахматной доски, Леандро подходил к ней близко-близко и, наклонившись, целовал в подставленные губы. Поцелуй длился вечность, и опьяненная им Амаранта роняла шахматы. Они падали по одной – раз, два, три, четыре, – как капли, переполнявшие чашу любви. ... О красоте Амаранты все говорят задолго до ее появления на сцене. Значит, ее выход обязывает к чуду, к красоте несказанной, невиданной – где же такую взять? Я была серьезно обеспокоена этим обстоятельством. Фаворский стоял на своей вечной позиции: публику нужно ослепить не красотой – на всех все равно не угодишь, – а неожиданностью. – Послушайте, – сказал он, подумав, – а что если сделать белокуро-розоватый парик? Это будет так необычно, что все сразу удивятся и поверят, будто вы красавица. Он, как всегда, оказался прав. Когда мое старательно и искусно загримированное лицо украсила затейливая прическа из сказочно розовых волос, проблема внешности Амаранты была решена» (Гиацинтова, с. 327, 330).

1935

14-17 января

Николаевский – Берсеневу из г. Петровска: «9 января была генеральная “Чудесного сплава” Киршона. 10 января наступила премьера. Я снял с актеров всякую ответственность, сказал, чтобы они отдались теперь природе, что каркас пьесы и ролей прочен, что теперь нужно радостно творить. В середине первого акта прорвался зал. Впервые в театре после (спектакля) давался занавес под аплодисменты, и актеры выходили на вызов. Во втором акте стоял стон в зрительном зале. Третий акт играли (в сценах с трюками) с трудом, по несколько минут не давали говорить. Все трюки, все, что найдено режиссерски, прозвучало во всей силе – победа была полная. Я был поднят на щит, враг рассеялся, как туман» (ГЦТМ, 538.84, л. 7).

17 января

Заметка в «Советском искусстве»: «Исполнился год со дня основания Московского театра транспорта ЦК железнодорожников. В работе театра как постановочной, так и педагогической принимали большое участие артисты и режиссеры МХТ 2: Б.Афонин, В.Готовцев, Л.Дейкун, С.Попов».

Из письма МХАТ 2-му, шефу Московского театра транспорта: «МХТ Второй согласился руководить Театром транспорта. Он не присылал нам деклараций – он прислал нам людей. Лучшие люди прекрасного театра взялись за работу, отдавая себя целиком трудному делу построения театра транспорта. Сегодня мы празднуем годовщину этой работы. В активе театра транспорта пять постановок, сотни проведенных спектаклей, много сотен благодарных отзывов и от общественных организаций, и от ударников железнодорожников.

Мы создавали театр в трудных условиях. Мы не могли подчас дать МХТ Второму необходимых условий для работы, мы не могли даже предоставить самого необходимого – постоянной рабочей площадки для спектаклей или, по крайней мере, для репетиций. Вместе с нами боролся

и МХТ Второй за преодоление наших трудностей. ... В этом прекрасная заслуга Московского Художественного театра Второго, в этом замечательные заслуги И.Н.Берсенева, Б.М.Афонина, В.Ф.Залесского, С.С.Митиля, Ю.В.Соболева, В.А.Подгорного, Л.И.Дейкун, В.В.Готовцева, С.В.Попова, Г.А.Палина и всех работников МХТ Второго. Спасибо товарищи!» Далее следуют подписи работников Театра транспорта (КС, № 13946).

19 января

в Клубе мастеров искусств диспут о постановке МХАТ 2-го «Испанский священник» Флетчера.

Ведет диспут П.И.Новицкий: «Этот спектакль прошел сравнительно давно, но его обсуждение является своевременным, так как мы имеем дело с одним из самых интересных современных театров, с одним из самых сложных современных театров. Мы имеем дело с одним из самых жизнерадостных, самых ярких спектаклей, какие мы видели в последнее время».

Слово предоставлено С.Г.Бирман: «Этот спектакль является продолжением той линии, которую взял на себя театр, и вызван он был желанием доказать, что те нападки, которые были на театр в том отношении, что театр упадочный, что театр невыразительный, что он бледный, неосновательный, курс которого был взят театром на комедию, который начался с постановки "Двенадцатой ночи" Шекспира, мы продолжили "Испанским священником"». Из выступления И.А.Аксенова: «Серафима Германовна в смысле художественной трактовки, в смысле скульптурности трактовки пьесы показала себя очень большим художником изоискусства. Она замечательно группирует действующих лиц по вертикали. Я думаю, что любой режиссер может позавидовать таким группировкам, потому что они возникают естественно».

Из выступления И.А.Крути: «Мне кажется, что новое в МХТ 2-м заключается в том, что появилась шершавость, что в искусстве чрезвычайно приятно. Если для МХТ 2 была характерна некоторая театральная приподнятость, что она была несколько каллиграфической, и все спектакли были каллиграфическими, чистенькими, аккуратными. В этом же спектакле появилась острота, что делает его

вкусным, доходчивым и более современным. Мне кажется, что это самое главное. Этот спектакль что-то решает в творчестве театра, но это важнейшая зарубка на его творческом пути. Отсюда пойдут нити более зрелые и более высокие. ... А вот то, что после стольких лет вахтанговские традиции начинают вновь расцветать во МХТ 2, – это наиболее важное и ценное» (КС, № 14098/1, л. 17, 26-27).

25 января

в колхозно-совхозные театры Саратовского края вновь командированы режиссеры Е.А.Токмаков, С.В.Попов, Н.П.Николаевский. Их работа в театрах запланирована до 21 апреля.

4 февраля

внезапно от сердечного приступа скончался Александр Эмильевич Шахалов.

11 февраля

Рахманов отвечает Сушкевичу на его просьбу принять участие в качестве композитора в постановке пьесы «Петр I» Толстого на сцене Ленинградского театра драмы (б. Александринского). Из письма: «Я понял из дальнейшего разговора с Иваном Николаевичем, что если я предпочту Вас в этом вопросе, то на всю мою дальнейшую деятельность в театре я должен поставить крест». ... Я запутался, дорогой Борис Михайлович, и, если хотите, потерял почву под ногами. Я ничего не понимаю, что происходит и почему именно со мной все так остро в театре и мучительно разрешается в каждом отдельном случае. Знаю только одно, что, несмотря на то, что я несу за что-то наказание, мне все же суждено и необходимо жить в Москве во МХТе Втором и для того, чтобы я мог спокойно для себя как-то существовать, я должен понимать слова Ивана Николаевича как некоторое предупреждение для себя, как мне это ни печально. Вы, дорогой Борис Михайлович, наверное, это понимаете и не осудите меня за то, что я своей последующей телеграммой разбил Ваши планы» (КС, № 14107).

В «Советском искусстве» опубликован некролог «Памяти А.Э.Шахалова», подписанный Ю.В.Соболевым: «Последней ролью Шахалова оказалась роль Карфункеля в “Часовщике и курице” – роль, которую он играл с особенным увлечением и в которой дал великолепный

характер и тонкое проникновение в самое существо этого своеобразного "философа", изобретшего теорию времени – теорию, которую так блестяще разрушило живое дело жизни. И когда были разбиты часы "великого мастера времени", разбилось и его сердце. Карфункель умер. Как сильно играл этот финал своей последней роли Шахалов!»

17 февраля

Премьера спектакля «В овраге» А.П.Чехова. Композиция сценического текста Ю.В.Соболева. Постановка Л.И.Дейкун, режиссер А.Г.Шишков, художник Г.А.Палин, композитор Н.Н.Рахманов.

Заметка Рахманова «Музыка к чеховскому спектаклю» в брошюре, посвященной постановке «В овраге»: «Передо мною стояла чрезвычайно трудная и очень волнующая задача найти музыкальное решение для чеховского спектакля. Сам Чехов в его чудесной прозе музыкален. Есть целые эпизоды в повести "В овраге", которые построены ритмично и создают впечатление особой тонкой и проникновенной музыкальности. Не случайно говорит Чехов о «человеческой музыке» – о музыке человеческого горя и человеческой радости. ...Форма спектакля, построенная в плане четкого рисунка, в плане сурового реализма, требует от музыки песенного звучания. Это тем более естественно, что тема Чехова – тема в основе своей деревенская. ...В мою композицию, естественно, входят элементы и шумового оформления, и тогда моим соавтором органически делается наш мастер шумов заслуженный артист Республики В.А.Попов, вместе с которым мы создаем такое звучание, которое раскрывает тему данного эпизода» (КС, №14084, с. 33-35).

Из заметки Берсенева «Чеховский спектакль» в «Советском искусстве»: «Спектакль всеми нами рассматривается как художественный эксперимент. Мы впервые играем Чехова, причем выходим с чеховским спектаклем в дни, когда вся страна отмечает память Антона Павловича. ...Наш спектакль должен донести звучание Чехова в атмосфере его «мужицкой» России. Это, конечно, особенно трудно, но вместе с тем и особенно привлекательно, потому что нигде с такой беспощадной правдой

не рисовал “казенной” страны России Чехов, как именно в его крестьянском цикле».

21 февраля

в «Рабочей Москве» опубликована статья Бескина: «Премьера “В овраге”. МХАТ 2». Из статьи: «...в целом “В овраге” ... очень нужный, очень полезный спектакль. Спектакль, сработанный с большой тщательностью, умом и культурой как со стороны композиции чеховского текста Ю.В.Соболевым, так и сценического раскрытия его режиссером Л.И.Дейкун и художником Г.А.Палиным. Актерское исполнение на большой высоте. Среди ряда прекраснейших исполнителей хочется особенно выделить бабку (М.А.Кравчуновскую), Г.А.Палина (Хрымина) и А.Г.Шишкова (урядника Свинчутку)».

1 марта

в газете «Мотор», органе парткома и завкома завода «Динамо» им. Кирова, сообщается: «На нашем заводе во время обеденного перерыва коллектив артистов второго Художественного театра организует небольшие концерты, беседы. Так практически осуществляется культурное шефство на нашем заводе». В этом же номере напечатана заметка Л.И.Дейкун и Ю.В.Соболева о спектакле «В овраге». Из заметки: «Мы совершенно отчетливо понимали, что написать “пьесу” в строгом смысле этого слова вряд ли возможно, прибегая к приемам так называемых инсценировок. Фабула и сюжет обеих чеховских вещей [“В овраге”, “Мужики”] не дают возможности соединить их в одно целое. Мы и не добивались такого “сращения”. Мы сохранили как бы два круга: семьи Чикильдеевых и те события, которые в ней происходят, – с одной стороны, и усадьба, лавка и дом кулака Цыбукина – с другой. Тот и другой “круг”» живут как бы отраженными взаимными интересами».

В редакционной статье «Советского искусства» (5 апреля) под заголовком «Воспитывать массы в большевистском духе» несколько строк уделено МХАТ 2-му: «Такой, например, спектакль, как “В овраге” в МХТ II, в состоянии дать молодому зрителю гораздо больше эмоциональных ощущений, чем иной сухой доклад о старой крестьянской жизни. Вся жестокость, весь мрак и неприглядность мужицкого быта встают в спектакле во

всей своей обнаженности и правдивости в полноценных блестящих образах, этим самым агитируя за нашу новую счастливую колхозную жизнь».

8 марта

в газете «Мотор» опубликована заметка Гиацинтовой «Секрет нашей молодости», где она рассказывает об истории театра и его современном мироощущении.

19 марта

на собрании труппы театра состоялся «разбор преподавательской деятельности А.А.Гейрота». Из стенограммы собрания: «Берсенев: "Как же это мы так – общались, жили, работали вместе с А.А., и не замечали, не видели того, что он может в 1935 году оказаться настолько политически безграмотным, бессмысленным, бестолковым, что может так проявить себя в своей педагогической деятельности. ...А факты следующие: А.А. совсем недавно был страшно оскорблен на наш треугольник, на нашу общественность и местком за то, что он был снят из числа ударников. Лишить одного из старейших, ведущих товарищей высокого звания ударника – это не такой простой вопрос. ...И когда мы поставили вопрос, достаточно ли зрел и сознателен тов. Гейрот, чтобы находиться в ряду ведущей шеренги старших, т.е. быть ударником, мы со всей справедливостью ответили: нет, этого быть не может". ...Грипич – зав. кафедрой режиссуры ГИТИСа: "Уроки постепенно превратились в беседы не о мастерстве актера, а в целый ряд политических высказываний. Они шли не только в сфере искусства, но переходили в политические высказывания о Сталине, о роли партии в стране...". ... С.Образцов: "Это человек, не маскирующийся, а просто ничего не понимающий. Вспомните, когда на общем собрании у нас стоял вопрос о займе, то А.А. встал и заявил, что он не против займа, но нельзя ли перенести его на осень, потому что к лету нужны деньги на отдых. Это не маскировка, а это невероятное для взрослого человека непонимание действительности"». С обвинениями выступали многие. В заключении Берсенев сказал: «Товарищи, сейчас, три минуты назад, А.А. передал нам следующее заявление, которое он просил огласить: "За эту ночь я многое понял. Да. Снять дорогое звание, я его должен опять за-

служить. ...Я хочу получить работу, на которой я мог бы доказать, что я способен искупить свою вину, которую я сознаю, и благодарю товарищей за урок". Сегодняшний вечер, я считаю, для Гейрота должен явиться самым счастливым вечером за все 17 лет. (*Аплодисменты.*)» (цит. по: «Московский наблюдатель», 1991, № 10, с. 63-64).

4 апреля

«На спектакле присутствовал тов. Ягода» (дневник спектаклей). В этот вечер показывали «В овраге».

5 апреля

Премьера спектакля «Свидание» К.Я.Финна. Постанов
ка А.М.Азарина и А.И.Чебана, художник Б.И.Волков. Из брошюры, изданной театром к премьере спектакля: «Раскрыть основное в лирическом мироощущении автора – благодарнейшая задача для театра. Пьеса К.Финна очень трудна для сценического своего раскрытия: лирическая тема, которая в ней так сильно звучит, говорит о глубоко своеобразном и очень капризном «почерке» автора. Тема пьесы может быть раскрыта лишь в гармоничном сочетании элементов острокомедийного звучания с элементами тех современных проблем, которые составляют «подводное» течение пьесы. Театр долго работал над "Свиданием", ища наиболее верного разрешения стоявшей перед ним задачи. Сложность в том и заключалась, что самая фактура пьесы не терпит никакой "психологической" нагрузки» (КС, №14108, с. 5-6).
«В пьесе есть смешные куски, забавные моменты. Они-то и принимаются зрителем. Может быть, в веселье зрительного зала и есть какое-то оправдание для показа этой пьесы. Но только зачем же на клетке со слоном писать: "буйвол"?» (Б.Бер. – «За индустриализацию», 10 апреля).

21 апреля

«На спектакле присутствовал Гордон Крэг» (дневник спектаклей). В этот вечер шел «Испанский священник».

13 мая

Театр получил постановление жюри Первого Всероссийского смотра колхозно-совхозных театров РСФСР. Из постановления: «В процессе смотра особенно ярко выявлено огромное значение творческой помощи колхозным театрам со стороны государственных театров. С помощью МХАТ Второго Саратовский колхозный театр продемонстрировал спектакль "Правда – хорошо, а счастье лучше" А.Островского, признанный одним из

лучших спектаклей смотра и являющийся положительным примером постановки классики на колхозной сцене» (ГЦТМ, 538.84, л. 69-70).

24 июня

Письмо в МХАТ 2-й: «Бойцы, начсостав и художественный актив Ленинградского гарнизона за показ одной из лучших Ваших работ спектакль "Хорошая жизнь", показанного в порядке шефства 24 июня 1935 года, выражает Вам Красноармейское спасибо. Начальник ЛДКА им. С.М.Кирова» (КС, № 14111).

Сентябрь

На 2-й курс техникума приняты студенты: «1. Амтман Дагни Федоровна (иностранный паспорт). 2. Белокрыльцев Виталий Иванович. 3. Бочаров Михаил Тимофеевич. 4. Гордеев Петр Емельянович. 5. Вершинин Владимир Григорьевич. 6. Глущенко-Лиховид Галина Георгиевна. 7. Голутва Дарья Андреевна. 8. Голубниченко Нина Константинована. 9. Гонтарь Галина Павловна. 10. Грищенко Николай Олимпиевич. 11. Запорожец Татьяна Ивановна. 12. Зорина Нина Евгеньевна. 13. Ивашкевич Ядвига Витольдовна. 14. Кара-Дмитриева Елена Дмитриевна. 15. Карасев Андрей Васильевич. 16. Карпов Константин Васильевич. 17. Кизевальтер Татьяна Сергеевна. 18. Ковалевская Галина Казимировна (г. рожд. 1917). 19. Лещенко Марина Григорьевна. 20. Орлов Игорь Владимирович. 21. Пахомова Антонина Степановна (г. рожд. 1919). 22. Ряшенцев Анатолий Валентинович (г. рожд. 1919). 23. Рукавишникова Ольга Ивановна. 24. Сабуров Николай Иванович. 25. Сальников Григорий Акимович. 26. Сушкевич Нина Борисовна. 27. Тарасова Галина Степановна. 28. Уманская Таисия Михайловна. 29. Цветков Сергей Сергеевич. 30. Чернявский Алексей Николаевич. 31. Шевченко Валентина Константиновна. 32. Шейн Федор Самуилович. 33. Шманкевич Андрей Павлович. 34. Шмелев Алексей Федорович. 35. Шумская Екатерина Петровна. Фролова Татьяна Николаевна [без порядкового номера]» (РГАЛИ, 1990.1.135, л. 33).

1-10 сентября

в Москве проходит 3-й международный театральный фестиваль.

4 сентября

в рамках фестиваля МХАТ 2-й показывает спектакль «Испанский священник» Дж.Флетчера.

5 октября

Премьера спектакля «Комик XVII столетия» А.Н.Островского. Пролог и интермедии В.В.Каменского. Постановка Е.А.Гурова и П.Д.Ермилова, художник В.Е.Татлин, композитор Н.И.Сизов. Из брошюры, изданной театром к премьере спектакля «Комик XVII столетия»: «Мы совершенно ясно отдавали себе отчет в том, что эта пьеса в богатом наследстве драматургии Островского занимает не лучшее место, что элементы бытовизма господствуют над темой, порой ее заслоняя и оттесняя на задний план бытовыми подробностями, натуралистическими деталями. Поэтому нашей первой задачей было так перестроить текст пьесы, чтобы возникло сценическое действие. И, очень бережно относясь к тексту автора, к музыке его диалога, мы несколько перемонтировали текст и поручили поэту Василию Каменскому заново написать пролог, интермедии и эпилог. ...Театр весьма тщательно продумал вопрос, кому поручить художественное оформление постановки. Выбор остановился на худ. Татлине, принципиальном враге всякого бытовизма и натурализма. Художник добился замечательного архитектурно-театрального соединения, создающего цельный художественный образ деревянной Руси XVII века. ... Работа Вас. Каменского над текстом и Вл.Татлина над оформлением во многом содействовала созданию спектакля, где основным, ведущим мотивом является театральность, сценический реализм актерской игры. “Комик XVII столетия” поставлен двумя молодыми режиссерами Е.Гуровым и П.Ермиловым. В спектакле занята в основном актерская молодежь. Здесь сказалось серьезное отношение театра к воспитанию и созданию новых актерских кадров» (И.Берсенев. – КС, № 14102/1, с. 7-9). «Советское искусство» сообщает: «МХАТ 2 принял к постановке “Бегство” Д.Щеглова. Режиссура поручена Азарину. На днях А.Н.Толстой прочел в дирекции театра свою новую пьесу “Изгнание блудного беса”».

6 октября

студентка 1-го курса театрального техникума при МХАТ 2-м Т.И.Запорожец записывает в дневнике: «Была на “Хорошей жизни”. Боги, какая это гадость. Какая ужасная пьеса, да и играто была не на высоте. Но для пьесы не нахожу слов» (ГЦТМ, 706.317450, л. 163).

7 октября

«Вечерняя Москва» публикует статью Бескина «“Комик XVII столетия”. Премьера в МХАТ II». Из статьи: «Впервые за свою историю “Комик XVII столетия” имел успех. Определенный, объективный успех. В чем же причина? Увы, в основном, конечно, в том, что МХАТ II поставил не того “Комика” Островского, которого не могли поднять Самарин, Давыдов, Шумский, Живокини, Федотова, Мичурина и др., а создал яркий и забавный спектакль всего лишь “по Островскому”, отталкиваясь от Островского. Спектакль “Комик” в МХАТ II – совершенно вольная композиция. ... После удачного (вновь написанного) пролога первый акт шел с сравнительно небольшой перемонтировкой текста – почти по Островскому. Мысль перевести бытовую сторону пьесы в план яркого, подчеркнутого гротеска вполне оправдывалась здесь и отличным, сочным кадром исполнителей (Фотиев, Невельская, Шахет, Шиловцев, Андриевская и др.). Но в дальнейшем театр, видимо в процессе работы, увлекся и, потеряв ориентировку, стал уже слишком уходить от Островского. ... Но то, что увлекало театр, – зрелищная композиция, самый спектакль в его актерской подаче и декоративном разрешении, – сделано так, как это умеет делать МХАТ II, со всей тщательностью, любовью и технической культурой. ... Вслед за спектаклем чеховского “В овраге” спектакль “Комик” показывает, какую хорошую работу с молодежью ведет МХАТ II и как растет и крепнет эта молодежь. Спектакль “Комик” и режиссерски поставлен своими молодыми кадрами (Гуров и Ермилов)».

1 ноября

Берсенев назначен художественным руководителем театра.

4 ноября

Телеграмма Берсеневу: «Открывая шестого ноября свой первый творческий год дирекция коллектив Аткарского колхозно-совхозного театра приветствует своего учителя и вдохновителя МХАТ Второй его культуру донесем колхозных полей все силы положим создание произведений несущих строителям социализма радость новой жизни будем учиться мастерству быть достойными своего учителя. Поручение коллектива – *Александровский Барабанов*»(ГЦТМ, 538.84, л. 24-25).

13 ноября

ЦК Рабис – «Члену Центральной комиссии по культурному шефству работников искусств над РККА тов. Берсеневу И.Н.»: «19 ноября 1935 года в 11 часов утра в помещении Московского Художественного Академического театра (проезд Художественного театра 3) созывается пленум Центральной комиссии по культурному шефству работников искусств над РККА» (ГЦТМ, 538.86, л. 29).

До 5 декабря

«Слово» к участникам «Мольбы о жизни»: «Репетиционная работа над "Мольбой о жизни" приближается к концу. Через несколько дней режиссеры уже отойдут в сторону, передав всю сложную и ответственную задачу – донесение нашего спектакля до зрителя. Он покажет зрителю плоды нашей общей пытливой и трудной работы. Друзья! За время нашей упорной работы над "Мольбой о жизни" было так много передумано и сказано, что не хочется говорить высоких напутственных слов. Каждый из вас знает, что он хочет сказать зрителю от своего имени, от имени театра, от имени страны – пусть же будет мысль ваша глубокой, горячей и убедительной.

В этой работе мы все еще больше укрепились в нашем творческом методе, который сочетает в себе глубокую правду жизни и высокое мастерство театрального искусства. – Пусть же будет искусство ваше правдивым и ярким. Нам радостно и грустно вместе. Радостно, потому что спектакль доведен до зрителя. Грустно от того, что жаль расставаться с такой дружной творческой атмосферой, которая создалась у нас в процессе репетиций. Мы с благодарностью вспоминаем напряженную работу всего актерского коллектива, уверенные, что эта атмосфера подлинного творчества будет спутником всех спектаклей "Мольбы". В путь, товарищи! Пусть радость сопровождает ваше пребывание на сцене, и пусть зрители получат радость и удовлетворение от вашей игры. *И.Берсенев, Б.Норд*» (ГЦТМ, 474.48).

5 декабря

Премьера спектакля «Мольба о жизни» Ж.Деваля. Постановка И.Н.Берсенева, режиссер Б.Н.Норд, художник В.А.Фаворский, композитор В.П.Ширинский.

Из брошюры, выпущенной к премьере спектакля «Мольба о жизни»: «Что же увидел МХТ 2 в пьесе Деваля?

Страшную жизнь трех поколений Массубров, в которой сильный уничтожает слабого, в которой оплевывается всякое человеческое начало, в которой предаются поношению любовь, красота, отрицается все хорошее и доброе, в которой нет места благородству мысли, чистоте души, героическому сердцу. Сын грабит своего отца, внук следует примеру сына. Друг предает своего друга. Дети мечтают о праве сильного – сечь» (В.Залесский. – КС, № 14115, с. 8).

«Композиционно спектакль строится как ряд драматических новелл, рисующих основные, решающие периоды жизни героев. Действие развивается скачкообразно, этапами. В этих этапах театр стремится уловить наиболее характерные, наиболее острые черты эпохи, людей и событий, которые в сумме давали бы последовательно законченную картину жизни семьи Массубров, жизнь буржуазного общества на протяжении 60-ти лет. ...Музыка в этом спектакле тесно увязана с действием. Мы отказались от иллюстративной, сопровождающей музыки. Она возникает только из действия и имеет свое оправдание только в связи с самими событиями. Композитор В.П.Ширинский стремился сделать музыку как бы соучастницей спектакля. И действительно, он развивает одни и те же темы-мелодии на протяжении 60-ти лет, придавая им в зависимости от действия ту или иную смысловую и эмоциональную нагрузку». (И.Берсенев, Б.Норд. – Там же, с. 13-14).

«Сравнение форм костюма разных десятилетий выясняет основной принцип в костюме – принцип "остранения". Надо подать человеческую фигуру так, чтобы она во что бы то ни стало сделалась новой, острой, чувственно-раздражающей. Человек как бы превращается в вещь, поражающую своей сделанностью и элементарной чувствительностью. По ходу пьесы все происходит в комнатах, но я попытался все эти комнаты взять в окружении Парижа, который тоже меняется по десятилетиям. В изображении Парижа и вообще в декорациях я пытался продолжать тот же принцип, как и в "12-й ночи", добиваясь изображения образа через фактуру материала, гра-

фический рисунок, цвет и т.п.» (В.Фаворский. – Там же, с. 16).
В «Вечерней Москве» отклик Н.Оружейникова на спектакль «Мольба о жизни» под названием «Приговор художника». Из спектакля автор выделяет прежде всего исполнителя роли Пьера Массубра Берсенева: «Артисту удалось не только чрезвычайно выпукло показать все возрастные переходы, все частные моменты характера Пьера, честолюбивого и ленивого, развратного и сентиментального человека "средней подлости", как характеризует его врач у смертного одра Франсуазы Массубр, "растоптанной" своим мужем. И.Н.Берсенев создает образ, в котором черты собственника "средней подлости" доведены до силы большого социального обобщения». Отмечена автором и исполнительница роли Франсуазы Р.Н.Молчанова.

9 декабря

в «Литературной газете» опубликована статья Ю.Юзовского «"Мольба о жизни" Жака Деваля в МХАТ 2-м». Из статьи: «МХАТ 2-й хорошо почувствовал Деваля, он сохранил его злость, он дал ей более распространительное толкование, пользовался любым поводом, чтобы быть еще более злым. Пьер и Женевьева обмениваются бурным поцелуем и тут же застывают в позе, вызывающей сомнение в этой, с позволения сказать, "любви". Берсенев и Норд, ставившие спектакль, каждому образу, вплоть до образцово режиссерски сделанной роли Сесиль Вируа, придали те или иные черты гротеска, но осторожно, осторожно, чтоб больше показать образы изнутри, психологически, что тоже входило в расчеты автора. Пьер Массубр и Женевьева Тессонье – центральный дуэт этого спектакля – Берсенев и Гиацинтова. Пьер появляется в разные эпохи своей жизни: когда ему 30 лет и когда 40, когда 50 и когда 60. Сильно сыграл Берсенев эти два последних возраста. "50" и "60" – это как будто рядом, и все же – какая разница: это два разных человека, два мироощущения, два ритма. Берсенев очень внимательно подумал здесь о биологии, поэтому само социальное стало более содержательным. Пятидесятилетний Пьер судорожно цепляется за ушедшую молодость, хочет сделать вид, что ничего не случилось. Эта

трагикомическая ситуация в известном смысле «вечная», но Берсенев не забывает подчеркнуть, что этот человек за всю жизнь ничего такого не скопил – ничего душевного, личного, человеческого, чтобы сейчас с достоинством выдержать борьбу; он смешон и жалок. И дальше – "60 лет", пронзительное до боли ощущение бессмысленно, бескрыло, подло прожитой жизни; презрение к окружающим и саркастический, горький юмор, который так хорошо выражает Берсенев в разговоре с Сесиль Вируа. И, наконец, самая сильная сцена – встреча с Женевьевой. Женевьева – это с головы до ног "женщина", но она бездушна. Это не значит, что она интеллектуальна и бесстрастна, хотя черты типично французского острого рационализма характерны для Женевьевы, – сразу видно, что это француженка. И Гиацинтова превосходно раскрывает это свойство.

Наоборот, Женевьева полна страстей, но эти страсти не согреты целью, вниманием к другому человеку. Она не любит ни Тессонье, ни Пьера, ни Франсуазу, она не любит саму себя, она любит только свои страсти, их игру, их удовлетворение. Отсюда ее бездушность и холод, хотя кажется, что она полна огня. Гиацинтова безошибочно схватила самое главное в Женевьеве, но она чересчур подчеркивает ее эксцентричность, и эксцентричность эта слишком тенденциозна, ее следовало показать мягче, естественнее. Страшна старость Женевьевы Тессонье. Но она и сейчас все "такая же", она имитирует и физически и психически свою молодость – какой она была двадцать лет назад. Оттого ее старость трагична» (Юзовский, с. 183-184).

Из воспоминаний Гиацинтовой: «Последняя их встреча – моя самая главная, самая мне важная, интересная и удавшаяся сцена. Женевьева пришла к Пьеру. Миновали долгие годы, но они опять похожи друг на друга – у обоих позади проигранная жизнь, оба безуспешно, с одышкой бегут от старости. Только Женевьева женщина – ей еще хуже, она еще смешнее. Только схожесть, некогда соединившая их, сейчас – зияющая пропасть, их разделяющая. Вчуже, нехотя узнавая, рассматривает

Массубр старую женщину, карикатурную в своих потугах на моложавость. Одинокая, покинутая всеми мужчинами... Женевьева вместо благородства и мудрости старости обрела располневшее тело, слишком затянутое слишком модным платьем, и, подтанцовывая, подставляла взору Пьера забитые пудрой морщины. "Легко" подпрыгнув, она неудачно взгромождалась на стол и, выправляя непослушный, толстый бок, инфантильно сюсюкала, щебетала, по-прежнему называла себя «маленькой птичкой», тихонько смеялась – и вдруг хрипло закашливалась, как в первом действии, только всерьез... Чувствуя на себе жесткий, безжалостный взгляд Массубра, Женевьева быстрым движением доставала из сумочки зеркальце, смотрелась в него. Гасли подведенные глаза, сползала деланная улыбочка, опускалось усталое лицо, каким-то чужим, низким, затравленным голосом она произносила «н-да», и, будто ставя точку, сухо щелкал замочек закрываемой сумки. Никому, а больше всего себе самой не хотела она признаться, что потерпела поражение в жизни, ползущей к бессмысленному концу, – Пьер заставил, принудил ее, свое согласие она выражала этим коротким "н-да"» (Гиацинтова, с. 345-346).

22 декабря

в клубе Штаба и Политуправления МВО состоялся шефский творческий вечер артистов МХАТ 2-го Дурасовой и Чебана. Вступительное слово – Берсенев.

Редакция «Комсомольской правды» обращается к Берсеневу с анкетой на тему: «Мои творческие планы на 1936 год». Ответ Берсенева: «Мои творческие планы на 1936 год неразрывно связаны с планами нашего театра. Это естественно для каждого работника театра. Каковы творческие планы МХТ 2, а следовательно, и мои?

1) Дать в 1936 году большой спектакль современности.

2) Осуществить постановку пьесы нашего классика, великого писателя А.М.Горького.

3) Дать спектакль классической комедии (театр ставит пьесу Лопе де Вега, в новом переводе).

4) Продолжать творческую работу с нашими советскими драматургами по созданию пьесы к 20-ой годовщине Октября.

5) Создать соответствующую творческую обстановку для работы по осуществлению Пушкинского спектакля – в связи с 100-летием со дня смерти поэта. Над этой постановкой Театр будет работать весь 1936 год. Вот творческие планы МХТ-2 на предстоящий новый год – они же являются и моими».

1936

15 января

в «Вечерней Москве» заметка о начале работы в МХАТ 2-м над постановкой нового варианта «Вассы Железновой» М.Горького: «Руководят постановкой А.И.Чебан и В.В.Готовцев. Художник А.А.Дейнека. Вассу Железнову будет играть С.Г.Бирман».

2 февраля

Приказ Наркомпроса РСФСР № 58 о передаче театра МХАТ 2-го под юрисдикцию недавно созданного Всесоюзного комитета по делам искусств.

4 февраля Н.-Д.

– Горькому: «Новую “Вассу Железнову” получил, прочел с большим интересом, занялся планом, нельзя ли поставить и у нас. Но, во-первых, для МХАТа Второго это было бы серьезным ударом» (НД-4, т. 3, с. 478).

5 февраля

«РСФСР. Народный Комиссариат просвещения № 10/600/8 Директору МХАТ 2 (с училищем).
Во исполнение приказа по Наркомпросу РСФСР № 58 от 2-го февраля 1936 года и приказа по Всесоюзному Комитету по делам Искусств при СНК СССР – Управление театрами НКП РСФСР устанавливает следующий порядок передачи Вашего театра Всесоюзному Комитету по делам Искусств при СНК СССР:
1. К 11 февраля с.г. за подписью директора театра должна быть изготовлена докладная записка о состоянии Вашего театра со всеми подсобными предприятиями, состоящими на его балансе на день приема с приложением: а) баланса на 1/1 – 36 г. и бухгалтерских данных по день приема; б) инвентарные описи и акт о состоянии здания.
2. В срок до 12-15 февраля представители НКПроса РСФСР и Всесоюзного Комитета по делам Искусства

при СНК СССР произведут сдачу-приемку Вашего театра, составив об этом акт и проверив в случае необходимости состояние отдельных участков работы предприятия, соответствие наличия имущества инвентарной описи и т.д.» (РГАЛИ, 1990.1.53).

7 февраля

Постановление Политбюро:
«О помещениях для театра рабочей художественной самодеятельности и для детского театра.
Предложить НКПросу передать помещение Мюзик- Холла для театра рабочей художественной самодеятельности и помещение МХАТ-2 – под детский театр» (РГАСПИ, 17.3.974, п. 437).
Из воспоминаний Бирман: «В период, предшествовавший ликвидации МХАТ 2-го, Станиславский принял нас – своих бывших учеников, долго говорил о путях советского театрального искусства. С отеческим вниманием и отеческой суровостью Станиславский задал мне вопрос: "Во что вы верите? Что считаете театром?"» (Бирман, с. 198). Из воспоминаний В.З.Радомысленского: «Константин Сергеевич срочно вызвал меня к себе на квартиру. Он просил меня присутствовать на его беседе с группой актеров МХАТ 2-го. В этот период у него усилились сердечные приступы и он полулежал, полусидел в постели. Я вошел в его спальню с Берсеневым. Вокруг кровати Станиславского сидели Гиацинтова, Бирман, Дурасова, Готовцев и Чебан. Они пришли просить Константина Сергеевича своим авторитетом предотвратить закрытие их театра. Атмосфера была напряженная, никто не мог скрыть волнения – ни бывшие ученики, ни Константин Сергеевич.
Более двух часов говорил Станиславский об отступничестве МХАТ 2-го от тех принципов, которые были заложены когда-то Сулержицким в Первой студии. С предельной откровенностью и суровостью напоминал он об измене театра законам органического творчества, о потере им высоких идеалов, о компромиссах в искусстве, стремлении к внешнему, преходящему успеху.
Многолетнюю обиду и боль он прямо и, как мне казалось, слишком сурово высказал своим бывшим ученикам,

требуя у них ответа за все сделанное до сих пор и одновременно убеждая их в правильности того пути, от которого отошла Первая студия.
В конце беседы Станиславский дал согласие подписать письмо в правительство с просьбой сохранить МХАТ 2-й. Письмо должны были доставить ему в тот же день вечером.
Однако, посоветовавшись с вышестоящими организациями, Станиславский узнал, что вопрос о закрытии МХАТ 2-го предрешен и появление письма уже ничего не могло бы изменить. Константин Сергеевич не выразил ни удивления, ни сожаления. Письмо подписано не было» (Виноградская, т. 4, с. 358).

8 февраля

«ПБ 7.II.36 вынесло решение о передаче под детский театр помещения Московского Художественного театра второго (МХАТ II – художественный руководитель заслуженный деятель искусств Берсенев).
Отдел Культурно-просветительской работы ЦК ВКП (б) просит пересмотреть это решение...» (РГАСПИ, 88.1.475).
Из дневника Запорожец: «Сегодня смотрели генеральную "Начала жизни". Очень хорошо прошла, и много аплодировали, хорошо принимали» (ГЦТМ, 706.317450, л. 124).

9 февраля

Премьера спектакля «Начало жизни» Л.С.Первомайского. Постановка С.Г.Бирман, режиссер А.Г.Шишков, художник В.А.Шестаков, композитор Н.Н.Рахманов.
Из брошюры, подготовленной к премьере спектакля: «Мысль о постановке этой пьесы возникла во МХТ 2 в связи с предстоящим X съездом комсомола, которому мы и посвящаем наш труд. *И.Берсенев*».
«Пьеса "Начало жизни" при читке в труппе МХТ 2 не встретила одинакового отношения. Были такие, которые как-то сразу разгадали "секрет" творчества поэта. Были и такие, которые усомнились в возможности играть такую сложную пьесу. Начались работы «за столом». Постановщик, Серафима Германовна Бирман, и актеры, занятые в пьесе, старались понять, полюбить, постигнуть внутреннее содержание образов, схватить ритм действия.

И тут-то началось замечательное действие – рождение спектакля. ...Театр, совместно с драматургом, искал в этой пьесе такого выражения особенностей поэта, где бы воедино соединилась поэзия подлинного пафоса и полнокровный сценический образ. В.Залесский» (КС, № 14105/1, с. 4, 9, 11).
«В новом спектакле МХАТ 2-го, к сожалению, нет ни должного равновесия между автором и театром, ни единства между замыслом и художественным осуществлением этого замысла. И в этом его неудача» (Я.Гринвальд. – ВМ, 14 февраля).
Из дневника Запорожец: «...по театру пошел слух, что театр уезжает навсегда из Москвы» (ГЦТМ, 706.317450, л. 171).

10 февраля

начинаются репетиции «Вассы Железновой» – читка пьесы по ролям (РГАЛИ, 2579.1.1931).

12 февраля

Из дневника Запорожец: «Смотрели мы спектакль. Успех был средний. И первый раз в отношении к "Начала жизни" у меня было и есть очень тяжелое состояние. Спектакль стал холоден, и сразу стала видна безнадежно слабая пьеса – куда-то исчезла прекрасная поэзия, которая была на генеральной» (ГЦТМ, 706.317450, л. 125).

17 февраля

Последняя, шестая, репетиция «Вассы Железновой» (РГАЛИ, 2579.1.1931).

20 февраля

П.М.Керженцев – И.В.Сталину и В.М.Молотову по поводу закрытия МХАТ 2-го: «К.С.Станиславский мне звонил ... и указывал на то, что ... решение о ликвидации коллектива или его отъезде из Москвы будет им и всем театральным миром воспринято с огорчением» (РГАСПИ, 82.2.950, л. 5).

20-27 февраля

В театре пишут письма в разные инстанции: Сталину, Кагановичу, в секретариат ЦК ВКП(б), зав. культпросвет отделом ЦК ВКП(б) Щербакову с просьбой предоставить театру новое помещение вместо того, которое у них отбирают.
«Дорогой Иосиф Виссарионович! В минуту затруднения, горя, трудящиеся идут к вам, потому что Вы самый внимательный и самый чуткий к человеку. Помещение нашего театра МХТ 2 передается Театру для Детей. Мы

понимаем всю необходимость этого мероприятия. Через несколько дней мы будем вынуждены освободить помещение и прекратить работу Театра и нашего Театрального училища. Мы горячо просим Вас, дорогой наш Иосиф Виссарионович, дать нам возможность работать в нашем родном городе Москве – в новом театральном помещении на ул. Воровского.

В Москве мы работаем и растем 23 года. За эти годы мы получили признание партийных, правительственных и общественных организаций, а также признание многомиллионного зрителя всего нашего Союза. Это дает нам уверенность, что не только нам нужна Москва, но и мы Москве нужны. Наш коллектив, в составе свыше 400 человек, коллектив здоровый, бодрый, дружный, самоотверженный в работе.

Мы ведем третий год нашу театральную школу, воспитывая в наших учениках будущих советских актеров. Иосиф Виссарионович, Вы научили нас тому, что счастье труда – есть счастье жизни.

Мы знаем, что для Вас имеет ценность каждый счастливый человек, если этот человек честен, каждый счастливый и трудоспособный коллектив. Дайте нам радость продолжать наше творческое дело.

Всмотритесь в нас, – и Вы не найдете ничего, кроме любви к своей стране, к своему делу. Помогите нам, – помогите МХТ Второму, которому мы честно отдали большую половину наших жизней» (РГАЛИ, 2579.1.1932, л. 4-5 об.).

Последние дни Московского Художественного академического театра 2-го:

21 февраля

«Мольба о жизни» Ж.Деваля.

22 февраля

«Свидание» К.Финна.

23 февраля

«Начало жизни» Л.Первомайского.

24 февраля, утро

«Не все коту масленица» А.Н.Островского.

вечер

«Хорошая жизнь» С.Амаглобели.

25 февраля

«Начало жизни» Л.Первомайского.

Из дневника Запорожец: «Говорят, что театр уедет на гастроли на месяц, а потом вернется и получит помещение. Но кто это может знать?» (ГЦТМ, 706.317450, л. 175).

26 февраля

«В овраге» А.П.Чехова

27 февраля

«Испанский священник» Дж.Флетчера.

Из дневника Запорожец: «Наши, видно, еще не знали на спектакле, так как перед началом “Испанского” (я смотрела) Серафима Германовна и Гиацинтова были веселые и шли с мимозами в руках. А сейчас мне так больно за то оскорбление, какое нанесено таким людям. Как их оскорбили!! И за что??? И все шло весело как-то. Дела начали поправляться: казалось, что дают помещение ВЦСПС. И вот – КОНЕЦ» (там же).

Из воспоминаний Гиацинтовой: «Поздно вечером двадцать седьмого февраля мы – все были в театре – услышали по радио сообщение о том, что “так называемый МХАТ Второй” упраздняется как “посредственный театр”, сохранение которого “не вызывается необходимостью”, тем более что в Москве и без нас есть Художественный театр» (Гиацинтова, с. 354).

28 февраля

в «Правде» опубликовано Постановление о Втором Московском Художественном театре: «Совет Народных Комиссаров Союза ССР и ЦК ВКП (б) приняли следующее решение:

1. СНК СССР и ЦК ВКП (б) считают, что так называемый 2-й МХАТ не оправдывает своего звания МХАТа и на деле является посредственным театром, сохранение которого в Москве не вызывается необходимостью.

2. СНК СССР и ЦК ВКП (б) считают в связи с этим вполне правильным предложение московских организаций о передаче им помещения так называемого 2-го МХАТ для Центрального Детского театра, организация и развитие которого имеют первостепенное значение.

3. СНК СССР и ЦК ВКП (б) поручают Комитету по делам искусств немедленно принять меры к тому, чтобы актерский коллектив так называемого 2-го МХАТ был использован, без какого бы то ни было материального ущерба для него, либо как коллектив (однако без названия 2-ой МХАТ) в одном из крупных областных городов (Свердловск, Горький, Саратов, Куйбышев, Сталинград и т.п.), либо для усиления ряда театров в Москве или Ленинграде» (РГАЛИ, 1990.2.112, л. 11).

28 февраля

«Хорошая жизнь» С.Амаглобели

29 февраля

«Мольба о жизни» Ж.Деваля.

Из дневника Запорожец: «...было собрание у актеров. Я слышала кое-что, так как мы уселись у дверей “курилки”. Иван Николаевич говорил о том, чтоб коллективом уехать. Но Серафима Германовна и Софья Владимировна, которой я не слышала, говорили, что не надо сохранять коллектив, а надо разойтись по отдельным театрам. Спорили. Иван Николаевич, который сказал, что нет еще постановления Комитета и что он считает, что каждый актер должен будет высказать свое мнение. Собрания еще будут, и решить все можно не так-то скоро» (ГЦТМ, 706.317450, л. 177).

Из воспоминаний Гиацинтовой: «У входа в театр тяжело шевелилась густая толпа, над которой возвышалась конная милиция – слишком много зрителей пришло проститься с нами, у большинства из них не было билетов (проданный спектакль!), но каждый пытался, надеялся попасть. Потом со сцены мы видели занятые людьми проходы в зале, облепленные стены, набитые донельзя ложи. За кулисами было тихо. Все занимались своим делом, только пытались не встречаться взглядами, – наверное, боялись не выдержать. ...

Трудно сказать, как мы играли в тот вечер. Думаю, хорошо – в последний раз плохо не играют. В зале стояла напряженная тишина, прорвавшаяся чьим-то криком и общим паническим рокотом, когда Массубр упал замертво, – зрители испугались, что умер Берсенев. И потом дали волю чувствам – подбегали к сцене, что-то кричали нам, что-то совали, плакали. Стоя перед занавесом, плакали и артисты» (Гиацинтова, с. 355).

Из дневника Запорожец: «После конца спектакля поднялась буря аплодисментов (из партера особенно), кричали: “Берсенев!”, “Браво!” и т.д. Но кланяться вышли только 1 раз, и скоро свет погасили, хотя публика продолжала кричать» (ГЦТМ, 706.317450, л. 169).

1 марта

Из дневника студентки 1-го курса театрального техникума при МХАТ 2-м Т.С.Кизевальтер (Михайловой): «2-й

МХАТ всегда считался одним из лучших театров Москвы и вот... Всего несколько месяцев тому назад, когда была поставлена пьеса "Мольба о жизни", в газетах можно было прочитать самые лучшие рецензии о спектакле. Хвалили и высоко оценили все: игру актеров, самое постановку, декорации. Как же случилось, что критика вдруг так резко изменилась, что самые высшие организации занялись разгромом театра? Это остается загадкой для всех. Никто не знает причину всей этой истории. ...Слухи о том, что наш театр могут перенести в Киев, давно уже ходили по Москве, но никто не знал ничего официального. Наконец в газетах появилось объявление о том, что здание 2-го МХАТа будет передано Детскому театру Натальи Сац... А МХАТ 2-й? Об этом не было ни слова. Некоторые предполагали, что театр поедет в Киев, другие утверждали, что ему дадут новое здание в Москве. ...28-го в театре царило подавленное настроение. Все разговаривали шепотом, шаги приглушались, все ходили с мрачными лицами, как будто в театре лежал мертвец... ...28 февраля вечером я была в театре на спектакле "Хорошая жизнь". Печально было видеть, как пытались актеры казаться веселыми и озорными, как того требовала пьеса. После конца спектакля, когда они вышли на поклоны, их вызывали снова и снова, и у некоторых из них стояли в глазах слезы. А среди публики были люди, которые плакали. А 29 февраля состоялось последнее представление. Театр был полон, все балконы и галереи были забиты людьми. Стояли у стен, сидели на ступеньках лестниц. У входа в театр была толпа, многие люди пришли сюда в надежде купить «билетик» с рук, и потому уже у метро спрашивали прохожих, нет ли лишнего билета. ... Они [актеры] играли потрясающе – игра Гиацинтовой и Берсенева захватила всех, эта пьеса была как будто создана для них, со своей драматичностью и даже трагичностью... Когда спектакль кончился, раздался гром аплодисментов. Но они вышли только три раза. Может быть, это было слишком тяжело для них. В последний раз стоять на сцене своего театра, последний раз смотреть со сцены в зрительный зал, ко-

торый бушевал и грохотал, как море. Публика не хотела расходиться, все упорно и единодушно аплодировали. Но тут появился администратор, который вынужден был заставить публику разойтись. Он ходил среди зрителей и просил покинуть зал. Погасили огни. Все было кончено. Мы пошли еще раз в пустое фойе. Оно казалось забытым и заброшенным. Портреты актеров, которые висели на стенах, были уже сняты, и только обрывки веревок болтались на гвоздях» (ГЦТМ, 706.31745, л. 179-181).

2 марта

Е.Г.Дулова – В.Д.Бутурлину:
«Ты знаешь о постановлении о "так называемом МХАТ 2". Во всем виноват Берсенев, когда ему был предложен Киев, то он заявил, что они Московский Художественный Театр, что это театр-академия и нигде кроме Москвы они быть не могут, и если будут настаивать на переводе, то они будут протестовать в печати. И вопрос о Киеве не был поставлен ни на общем собрании, ни перед режиссурой. Берсенев ответил за всех, очевидно, исходя из принципа Людовика XIV «государство – это я». Он же сам и стоящие близко к нему отрицают этот факт, но мне подтвердил это Матэ Залка.
Я думаю, что ты теперь пожалеешь, что не ушел вовремя из театра.
В театре полная растерянность.
Помещения уже принадлежат "детскому", они репетируют, и Берсенев низведен со своего Олимпа, все ютятся в помещении месткома. 29-го я была на похоронах МХАТ 2. Несмотря на аншлаг и на забитые до отказа проходы и ярусы, перед театром стояла толпа, чающая какими бы то ни было средствами проникнуть в зал. Каждый выход Берсенева и Гиацинтовой сопровождался взрывом аплодисментов, а по окончании спектакля были устроены такие овации, которых театр не помнит со времен Михаила Александровича» (РГАЛИ, 757.1.50).

4 марта

Из дневника Запорожец: в театре «было собрание актерское. Весь театр вверх дном: завтра открытие Детского театра и там что-то невероятное. Наш музей упаковывается. Говорили, что предлагают теперь Калинин, но, кажется, что никто из крупных актеров не поедет и ничего

из этого не выйдет. Когда вывозили архив театра и музейные экспонаты, то многие ставшие ненужными книги о театре просто бросали на лестнице, где они и валялись. Эта прекрасная мраморная лестница, идущая снизу от гардероба для публики на второй этаж к фойе, была засыпана программками, книжками, какими-то листками» (ГЦТМ, 706.31745, л. 182).

5 марта

1936 г. В бывшем помещении МХАТ 2-го состоялось открытие Центрального детского театра.

«Площадь Свердлова. Смотрите, она совсем по-новому выглядит сегодня. Смотрите: яркие крупные буквы: "Центральный детский театр". ...Как весело в фойе! Гремит оркестр, снуют нарядные школьники с красными галстуками, в обнимку гуляют девочки, разглядывая скульптуры, книжки, выставленные в витринах» («Наша газета», 6 марта).

Составитель М.С.Иванова

при участии И.Н.Соловьевой и З.П.Удальцовой

Документы

Труппа МХАТ 2-го

ДИРЕКТОРА

Чехов Михаил Александрович	1924–1928
Херсонская Екатерина павловна	1928–1929
Смирнов Виктор Федорович	1929–1930
Медведев С.	1930–1930
Александров Григорий Григорьевич	1930–1933
Берсенев Иван николаевич	1933–1936

АКТЕРСКИЙ СОСТАВ

Агапов Александр Ефимович	1933–1936
Азанчевский Серафим Васильевич	1922–1926
Азарин (Мессерер) Азарий Михайлович	1925–1936
Андреев (натан) Александр николаевич	1924–1930
Андриевская Галина Ивановна	1925–1936
Антонов Николай Александрович	1922–1936
Арнгольд Иван Федорович	1928–1936
Афонин Борис Макарович	1912–1936
Базилевский Василий Густавович	1924–1929
Бальде Вера Самуиловна	1933–1936
Берг (Слиозберг) Лев Абрамович	1931–1936
Берсенев (павлищев) Иван Николаевич	1922–1936
Бибиков Борис Владимирович	1922–1927
Бирман Серафима Германовна	1912–1936
Бируля любовь Витольдовна	1935–1936
Благонравов Аркадий Иванович	1919–1936
Богословская (Новикова) Евгения Владимировна	1926–1936
Борская (Климова) Надежда Дмитриевна	1933–1936
Бромлей (Сушкевич) Надежда Николаевна	1918–1933
Бутурлин Владимир Дмитриевич	1927–1936
Бухаткин Михаил Иванович	1928–1934?

Ванчугова Елена Яковлевна	1930–1936
Васильев Сергей Борисович	1922–1931, 1933–1936
Васильев Юрий Николаевич	1922–1933?
Вахтеров Константин Васильевич	1927–1929
Вишневская Елена Ивановна	1927–1936
Вовси Аркадий Григорьевич	1930–1936
Волков Леонид Андреевич	1921–1927
Волынец Григорий Савич	1931–1935
Воробьева Клавдия Андреевна	1913–1936
Гейрот Александр Александрович	1913–1935 (с перерывами)
Гиацинтова Софья Владимировна	1912–1936
Глумов (Глухарев) Александр Николаевич	1925–1934
Готовцев Владимир Васильевич	1912–1936
Григорьева Галина Константиновна	1933–1936
Гриневич (Гран-Мезон) Ирина Александровна	1933–1935
Громов Виктор Алексеевич	1922–1929
Гуров Евгений Алексеевич	1922–1936
Давыдова (Алперс; Френкель) Александра Давыдовна	1923–1929
Далматов (Далматов-Федоренко) Николай Николаевич	1928–1936
Дейкун (Благонравова) Лидия Ивановна	1912–1936
Дементьева Валерия Алексеевна	1933–1936
Дикий Алексей Денисович	1912–1927
Днепров Сергей Иванович	1933–1936
Должанский Анатолий Михайлович	1924–1929
Дудин Владимир Федорович	1931–1933
Дуленко Валентина Сергеевна	1935–1936
Дурасова Мария Александровна	1912–1936
Дюмон Петр Николаевич	1934–1936
Жданова Мария Александровна	1925–1928
Жиделева (Васильева) Лидия Петровна	1924–1930
Жилинский (Олека-Жилинскас; Голяк) Андрей (Андрюс) Матвеевич	1913–1929 (с перерывом)
Зеленков Сергей Григорьевич	1933–1934

Игумнова Зинаида Сергеевна	1924–1936
Измайлова Елизавета Владимировна	1919–1936
Ильин Арсений Александрович	1931–1932?
Ильинский Игорь Владимирович	1923–1925
Исаева Александра Ивановна	1929–1936
Казанский Борис Маркович	1929–1933
Кашкин Алексей Васильевич	1930–1936
Кемпер Мария николаевна	1912–1936
Кисин зиновий Михайлович	1932–1936
Кисляков Аркадий николаевич	1924–1936
Китаев николай Геннадьевич	1931–1936
Климов Дмитрий Александрович	1935–1936
Ключарев Виктор Павлович	1919–1927
Ключарева Ольга Павловна	1924–1936
Козлова Августа Яковлевна	1931–1933
Козубский Александр Владимирович	1930–1933
Корнакова (Карнакова; Елина; Бринер)	1918–1931
Екатерина Ивановна	(с перерывами)
Корф Рафаил Григорьевич	1936–1936
Коршун Юрий Юрьевич	1930–1936
Костромин Александр Александрович	1936–1936
Кравчуновская (Егорова) Мария Александровна	1925–1936
Крепкогорский Виктор Гаврилович	1931–1936
Кузнецова Елизавета Ивановна	1930–1936
Куинджи Валентина Ефимовна	1921–1927
Кутузова (Смирнова) Мария Александровна	1925–1927
Лагутин Иван Иванович	1925–1936
Лебедев Михаил Михайлович	1930–1936
Лебедева Зинаида Аркадьевна	1931–1936
Лемм Зинаида Григорьевна	1925–1935
Либаков Михаил Вадимович	1912–1929
Литвинов Андрей Яковлевич	1931–1936
Лихов Михаил Семенович	1931–1934
Майоров Михаил Михайлович	1930–1936
Малахова (Аландер) зинаида Александровна	1923–1936
Маркс (Степанова) Галина Константиновна	1924–1930

Массин Михаил Львович	1922–1930
Миронов Николай Антипович	1927–1929
Миронова Мария Владимировна	1928–1932
Михайловская София Владимировна	1930–1933
Молчанова (Прудкина) Раиса Николаевна	1933–1936
Москвин Федор Иванович	1924–1927
Музалевский Георгий Васильевич	1924–1927
Невельская (Пампель) Зинаида Николаевна	1921–1936
Нелидов Анатолий Павлович	1928–1929
Никитин Алексей Яковлевич	1934–1936
Николаевский Николай Павлович	1924–1936
Новский (Семеновский) Ипполит Петрович	1920–1933
Образцов Сергей Владимирович	1930–1936
Обухова Варвара Александровна	1935–1936
Орлов Михаил Диомидович	1925–1936
Орлова Прасковья Афанасьевна	1924–?
Орлова (Аренская) Вера Георгиевна	1923–1936
Оттен Елизавета Эмильевна	1922–1934
Палин (Попов) Григорий Александрович	1931–1936
Певцов Илларион Николаевич	1922–1925
Подгорный Владимир Афанасьевич	1919–1936
Попов Владимир Александрович	1918–1936
Попов Сергей Васильевич	1912–1936
Попова Анна Игнатьевна	1912–1936
Попрыкина Нина Павловна	1933–1936
Потоловская (Орлова) Наталья Николаевна	1929–1936
Потоцкий Аркадий Васильевич	1922–1936
Пыжова Ольга Ивановна	1914–1927 (с перерывом)
Ракитин Анатолий Владимирович	1933–1936
Ратко Александр Васильевич	1929–1933
Розанова Ирина Александровна	1936–1936
Розанова (Рожковская) Клавдия Львовна	1926–1936 (с перерывом)
Роу Елизавета Федоровна	1936–1936

Салищева Екатерина Петровна	1933–1936
Салтыков Иван Лукьянович	1931–1936
Сальникова Александра Федоровна	1933–1936
Скрябина (Татаринова) Мария Александровна	1924–1936 (с перерывом)
Скуковский Антон Донатович	1915–1924
Смирнов Александр Васильевич	1924–1927
Смирнов Олег Борисович	1931–1936
Смородинов Владимир Михайлович	1931–1936
Смышляев Валентин Сергеевич	1915–1931
Соколова Елена Александровна	1925–1930
Соколова Софья Александровна	1933–1936
Соловьев Тарас Дмитриевич	1922–1927
Соловьева (Олека) Вера Васильевна	1912–1932 (с перерывом)
Сорокин Николай Семенович	1924–1933
Сухачева (Фулат) Елена Георгиевна	1914–1923, 1930–1932
Сушкевич Борис Михайлович	1912–1932
Таскин Владимир Алексеевич	1924–1931
Токмаков Евгений Алексеевич	1930–1936
Третьяков (Горенский) Владимир Владимирович	1919–1928
Трузе Лидия Робертовна	1921–1925
Тямин Николай Александрович	1932–1936 (с перерывом)
Федорова Елена петровна	1912–1933
Фотиев Василий Сергеевич	1930–1936
Хайлов Леонид Алексеевич	1935–1936
Хижнякова Галина Васильевна	1933–1936
Цибульский Марк Ильич	1921–1927 (с перерывом)
Чебан (Чебанов) Александр Иванович	1912–1936
Чебышев Алексей Алексеевич	1929–1936
Чехов Михаил Александрович	1912–1928
Чупров (Чупуро) Михаил Павлович	1921–1927

Шаганова (Милова, Образцова) Ольга Александровна	1928–1936
Шапошников Андрей Никифорович	1927–1936
Шахалов (Риттер) Александр Эмильевич	1921–1935
Шахет Осип Александрович	1933–1936
Шелапутин Иван Никифорович	1924–1936 (с перерывом)
Шеломенцев Николай Иванович	1924–1934
Шиллингер Адель Францевна	1933–1936
Шиловцев Константин Павлович	1924–1936
Шиловцева Наталья Павловна	1924–1936
Шишков Анатолий Григорьевич	1931–1936
Щурупова Татьяна Ивановна	1924–1927
Эзов Лазарь Давидович	1931–1936
Юренева Вера Леонидовна	1930–1936
Яблонский Виктор Петрович	1924–1929
Ястребецкий Кузьма Никифорович	1923–1933

Составитель Е.А.Кеслер

Программы спектаклей

Репертуарная сводка составлена по протоколам спектаклей, афишам, программкам, хранящимся в РГАЛИ, ГЦТМ, Музее МХАТ, а также по сведениям, публиковавшимся в периодической печати.

В дополнение к программкам указывается дата премьеры и последнего представления, город, в котором это произошло (если это не Москва), количество спектаклей за все время существования спектакля. Для студийных спектаклей кроме того фиксируется дата и порядковый номер его первого представления на сцене МХАТ 2-го.

В студийных спектаклях, вошедших в репертуар МХАТ 2-го (их было 9), указываются как первые, так и все последующие исполнители, даже не вошедшие в дальнейшем в его труппу. Долгая сценическая жизнь трех студийных спектаклей («Гибель «Надежды», «Сверчок на печи» и «Потоп»), естественно, сопровождалась сменой исполнительского состава (строгую последовательность которой установить удалось не во всех случаях, поскольку программки не датировались). Наименьшие изменения коснулись «Сверчка на печи», в котором и на последнем спектакле главную роль – Мери – играла ее первая исполнительница М.А.Дурасова.

Сами программки отличались большим разнообразием. Если Художественный театр сохранял единство стиля их оформления на протяжении десятилетий, то МХАТ 2-й менял их на протяжении жизни одного и того же спектакля неоднократно. И это затрагивало не только и не столько их внешний вид, сколько само существо. Менялся порядок действующих лиц («Дело», «Часовщик и курица» и пр.), их количество, обозначение их социального положения или рода занятий, порой давалась разбивка спектакля на картины, порой такая разбивка отсутствовала («Человек, который смеется», «Нашествие Наполеона» и т.п.). Скажем, к премьере «Блохи» была выпущена оформленная художником спектакля Б.М.Кустодиевым красочная многостраничная программка, соответствующая лубочному стилю оформления. Затем исчезли краски, изменился формат, уменьшилось количество текста и, соответственно, страниц, была приглушена витиеватость слога. Наконец, она вообще перестала чем-либо отличаться от обычных программок.

В переводных пьесах в разные периоды по-разному давалась транскрипция имен (Герд – Геерт – Гердт, Кобус – Кообус, Бос – Босс и т.п. в «Гибели «Надежды», Стрэттон – Стреттон – Стра-

тон, Лицци – Лизи – Лиззи Смит и т.п. в «Потопе» и пр. и пр.). Нередко вскоре после премьеры из спектакля исчезали какие-то персонажи, или два персонажа сливались в одно, убирались отдельные эпизоды и целые картины («Евграф, искатель приключений», «Взятие Бастилии», «Закат», «Нашествие Наполеона», «Суд», «Часовщик и курица», «Мольба о жизни» и др.). Проследить последовательность этих изменений не представляется возможным, поскольку в протоколах спектаклей это редко фиксировалось. Также по протоколам спектаклей невозможно с полной достоверностью установить последовательность вводов новых исполнителей, так как в них давался только перечень участников данного представления. Только незадолго до закрытия театра И.Н.Берсенев распорядился, чтобы помощники режиссеров указывали в своих отчетах не только участвующих в спектаклях актеров, но и их роли. Исходя из всех перечисленных обстоятельств, публикуется, как правило, премьерная программка с добавлением последующих вводов.

В программках опускаются почетные звания актеров, режиссеров, художников, а также перечисления всех заведующих производственными цехами. Написание фамилий (в программках они нередко бывали искажены) сверено со списками труппы, и каждая из них дается с двумя инициалами.

Студийные спектакли

«Гибель «Надежды»

Г.Гейерманса

Пьеса в 4-х действиях
Перевод Э.Э.Матерна и А.п.Воротникова
Премьера 15 января 1913 г.
12 октября 1924 г (с 464-го) – 19 мая 1934 г. (648-й, Харьков)

Действующие лица:	Исполнители
Книртье Фермер, *вдова рыболова*	Л.И.Дейкун, Е.А.Соколова
Ее сыновья:	
Герд	Г.М.Хмара, А.Д.Дикий, А.И.чебан, А.М.жилинский, И.Ф.Аргольд
Баренд	А.Д.Дикий, М.А.чехов, Л.Н.Булгаков, В.С.Смышляев, В.П.Ключарев, В.А.попов, А.И.Благонравов
Ио, *ее племянница*	В.В.Соловьева, Ф.В.шевченко, Е.И.Корнакова, В.Г.Орлова, Е.В.Измайлова
Старики из богадельни:	
Кобус, *ее брат*	М.А.чехов, Н.Ф.Колин, В.А.Подгорный, В.А.Попов, В.А.Громов, А.Э.шахалов, А.М.Азарин
Дантье	Н.Ф.Колин, А.Д.попов, В.А.попов, Е.Б.Вахтангов, Л.А.Волков, В.П.Ключарев, В.А.Подгорный, С.Б.Васильев
Клеменс Босс, *судохозяин*	И.В.Лазарев, Б.М.Сушкевич, Р.В.Болеславский, А.П.Бондырев, М.И.цибульский, Б.М.Афонин
Матильда, *его жена*	С.Г.Бирман, М.А.Ефремова, Н.Н.Бромлей, М.А.Кравчуновская
Клементина, *его дочь*	С.В.Гиацинтова, М.А.Дурасова, В.Е.Куинджи, З.Н.Невельская, Е.Э.Оттен, Е.И.Корнакова, О.П.Ключарева
Капс, *бухгалтер Босса*	Б.М.Сушкевич, Г.В.Серов, Л.А.Волков, В.А.Подгорный, И.И.Лагутин, А.Н.Шапошников, С.Б.Васильев
Симон, *плотник на верфи*	А.П.Бондырев, Б.М.Афонин, А.И.Чебан, М.Л.Массин, К.Н.Ястребецкий, Е.А.Гуров
Маритье, *его дочь*	З.А.Журавлева, Л.И.Дмитревская, В.Г.Орлова, М.А.Ефремова, М.Н.Кемпер, Е.В.Измайлова, Г.К.Маркс, З.Н.Невельская
Матис, *ее жених*	В.Д.Королев, А.И.Чебан, С.Б.Васильев, В.В.Готовцев, А.Д.Попов, Н.П.Денисов, А.И.Благонравов,

	С.В.Азанчевский, К.П.Шиловцев, А.В.Смирнов, В.П.Яблонский
Саарт, *вдова*	А.И.Попова, М.Н.Кемпер, З.Н.Невельская, Г.К.Маркс
Трюс, *вдова*	Е.П.Щербачева, Е.П.Федорова, М.А.Успенская, Е.Э.Оттен, З.Н.Невельская, Л.П.Жиделева
Иелле, *нищий*	В.А.Попов, В.С.Смышляев, Д.А.Зеланд, А.Д.Скуковский, В.А.Громов, н.п.николаевский, И.П.Новский, С.Б.Васильев
Стражники:	
1-й	Д.М.Лузанов, А.Д.Скуковский, М.В.Либаков, А.И.Чебан, А.Н.Андреев, С.Б.Васильев, Г.С.Волынец, К.П.Шиловцев, Н.Н.Далматов, П.Д.Ермилов
2-й	А.Д.Попов, Б.Г.Добронравов, А.М.Хмара, А.И.Благонравов, Н.П.Денисов, В.Д.Бутурлин, А.Н.Андреев, С.И.Папаев, С.Б.Васильев, М.С.Лихов, К.П.Шиловцев, Н.А.Антонов, М.В.Либаков, Н.П.Николаевский, Н.С.Сорокин

Режиссер Р.В.Болеславский
Художник И.Я.Гремиславский*

«Сверчок на печи»

Святочный рассказ Ч.Диккенса (4 картины)
Премьера 24 ноября 1914 г.
21 сентября 1924 г. (с 555-го) – 30 января 1936 г. (835-й, Ленинград)

Действующие лица:	Исполнители:
От автора	Б.М.Сушкевич, Н.Ф.Колин, В.В.Готовцев, И.В.лазарев, П.А.павлов, И.п.новский, И.И.лагутин, А.Н.Глумов, К.П.Шиловцев, Ю.Ю.Коршун, Б.М.Афонин, С.В.Образцов, Е.А.Гуров
Джон Пирибингль, *извозчик*	Г.М.Хмара, И.В.лазарев, А.Д.Дикий, В.Ф.Грибунин, В.В.Готовцев
Мистрис Мери Пирибингль, *его жена*	М.А.Дурасова, С.В.Гиацинтова
Текльтон, *игрушечный фабрикант*	Е.Б.Вахтангов, Б.М.Сушкевич, А.А.Гейрот, Е.А.Гуров А.Э.шахалов, И.п.новский, В.А.подгорный,

* При переходе осенью 1913 г. в особняк на Скобелевской площади декорации были изменены художником П.Г.Узуновым, а когда спектакль стал играться на сцене МХАТ, оформление приспособили к его сцене М.В.Либаков и П.Г.Узунов.

Калеб Племмер, *игрушечный мастер*	М.А.Чехов, Н.Ф.Колин, Б.М.Сушкевич, К.М.Бабанин, А.Д.Попов, В.А.Попов, В.А.Подгорный
Берта, *его дочь*	В.В.Соловьева, О.В.Бакланова, Р.н.Молчанова, Е.П.Федорова, З.Н.Невельская, Е.Я.Ванчугова
Незнакомец	С.В.Попов, П.А.Бакшеев, А.А.Гейрот, Д.А.зеланд, А.А.Вырубов, А.И.Благонравов, А.М.жилинский, Н.Н.Далматов, О.Б.Смирнов
Мистрисс Фильдинг	Н.Н.Бромлей, Л.И.Дейкун, М.А.Кравчуновская, К.А.Воробьева, С.Г.Бирман
Мей, *ее дочь*, невеста Текльтона	А.В.Ребикова, В.Г.Орлова, Е.В.Измайлова, Л.П.Жиделева, М.А.Скрябина, Е.И.Вишневская, В.Е.Куинджи, О.А.Шаганова, А.И.Исаева
Тилли Слоубой, *служанка Пирибингль*	М.А.Успенская, С.В.Гиацинтова, Е.Э.Оттен, О.П.Ключарева
Фея-сверчок	С.В.Гиацинтова, О.И.пыжова, М.А.Дурасова, В.Е.Куинджи, О.П.Ключарева, М.А.Кравчуновская, З.Н.Невельская, Н.П.Попрыкина
Слуга Текльтона	Д.А.Зеланд, А.И.Чебан, А.Д.Скуковский, С.Ф.Сергиевич, В.В.Малышев, Б.В.Бибиков, В.Д.Бутурлин, Ю.Ю.Коршун, А.В.Ратко, В.С.Фотиев, К.П.Шиловцев, Н.А.Тямин, Е.А.Гуров

Режиссер Б.М.Сушкевич
Музыка Н.Н.Рахманова
Декорации М.В.Либакова*

«Потоп»

Г.Бергера

Пьеса в 3-х действиях
Перевод В.Л.Бинштока и З.А.Венгеровой
Премьера 14 декабря 1915 г.
17 сентября 1924 г. (с 444-го) – 24 июня 1933 г. (577-й, Днепропетровск)

Действующие лица:	Исполнители:
О`Нэйль	Г.М.Хмара, Р.В.Болеславский, Б.М.Сушкевич, А.Э.шахалов, Н.А.Антонов, А.М.Жилинский, В.А.Громов
Бир	А.А.Гейрот, А.А.Вырубов, К.П.Хохлов, Р.В.Болеславский, И.Н.Берсенев, М.Д.Орлов

* С переходом в сезоне 1918/19 г. на сцену МХТ декорации были приспособлены к его сцене М.В.Либаковым и П.Г.Узуновым.

Фрэзер	М.А.Чехов, Е.Б.Вахтангов, А.Д.Дикий, В.А.Подгорный, А.М.Азарин
Стрэттон	Б.М.Сушкевич, А.И.Чебан, И.П.Новский, В.А.Громов
Гюг Гиггинс	А.П.Бондырев, В.В.Готовцев, В.А.подгорный, В.А.Громов, В.П.Ключарев, Н.А.Антонов, Е.А.Гуров, Ю.Н.Васильев, М.М.Майоров
Нордлинг	И.В.Лазарев, А.Д.Попов, Н.П.Асланов, Н.Ф.Колин, С.В.Попов, А.А.Гейрот, Л.А.Волков, В.В.Готовцев, Е.А.Гуров, Н.Г.Китаев
Чарли	В.С.Смышляев, В.А.Попов, С.Ф.Сергиевич, Л.А.Волков, В.А.Громов, П.Д.Ермилов, А.Н.Кисляков, А.Г.Вовси
Клиент	Д.А.Зеланд, Н.Ф.Колин, В.В.Малышев, Г.В.Серов, А.Д.Скуковский, С.Б.Васильев, М.И.Цибульский, А.Д.Дикий, Б.В.Бибиков, Н.А.Антонов, В.А.Попов, Н.П.Николаевский, И.И.Лагутин, А.Н.Глумов, В.В.Готовцев, А.М.Азарин, Ю.Ю.Коршун, Б.М.Казанский, К.Н.Ястребецкий
Лицци	О.В.Бакланова, Е.В.Марк, О.И.Пыжова, М.А.Дурасова, З.Н.Невельская, Е.В.Измайлова, В.Г.Орлова, М.Н.Кемпер, Г.И.Андриевская

Режиссер Е.Б.Вахтангов
Декорации художников М.В.либакова и п.Г.Узунова

«Двенадцатая ночь, или Как вам угодно»

В.Шекспира

Комедия в 3-х действиях, 18 картинах
Перевод п.И.Вейнберга
Премьера 25 декабря 1917 г.
11 сентября 1924 г. (с 226-го) – 25 января 1930 г. (300-й)

Действующие лица:	Исполнители:
Орсино, *герцог Иллирийский*	А.А.Вырубов, К.П.Хохлов, С.В.Азанчевский, М.П.Чупров, А.М.Жилинский, М.Д.Орлов
Себастиан, *брат Виолы, молодой дворянин*	***
Антонио, *капитан корабля, друг Себастьяна*	Б.М.Афонин, А.И.Благонравов, А.Э.Шахалов

Капитан корабля, *друг Виолы*	А.Д.Скуковский, М.п.чупров, А.М.жилинский, С.Б.Васильев, П.Д.Ермилов
Придворные герцога:	
Валентин	Д.А.Реланд, М.П.Чупров, И.П.Новский, К.В.Вахтеров С.В.Азанчевский, М.В.Либаков, Т.Д.Соловьев,
Курио	И.П.Чужой, С.В.Попов, М.П.Чупров, Б.В.Бибиков, М.Д.Орлов, А.В.Ратко, Е.А.Гуров
Сэр Тоби Бэлч, *дядя Оливии*	Р.В.Болеславский, В.В.Готовцев
Сэр Андрей Эгчик	В.С.Смышляев, В.А.Подгорный
Мальволио, *управитель Оливии*	Н.Ф.Колин, М.А.Чехов, А.А.Гейрот, А.Д.Дикий, И.И.Лагутин
Фест, шут Оливии	А.А.Гейрот, Е.Б.Вахтангов, А.Д.Дикий, В.П.Ключарев, И.П.Новский, Ю.Н.Васильев
Оливия, *богатая графиня*	В.Г.Алексеева, О.В.Баклановa, М.Н.Кемпер
Виола, *влюбленная в герцога*	Е.Г.Сухачева, М.А.Дурасова, О.И.Пыжова, А.Д.Давыдова
Мария, *прислужница Оливии*	С.В.Гиацинтова, Е.И.Корнакова, А.И.Попова, М.А.Кравчуновская
Фабиан, *слуга Оливии*	Л.Н.Булгаков, В.А.Попов, Г.В.Серов, Н.П.Баталов, В.П.Ключарев, С.Б.Васильев
Священник	С.Ф.Сергиевич, К.М.Бабанин, М.И.Цибульский, Б.М.Сушкевич, К.М.Барташевич, В.А.Громов, К.П.Шиловцев
Придворные	И.К.Алексеев, М.В.Либаков, Е.А.Гуров, М.Д.Орлов, Н.П.Денисов, А.Н.Кисляков, В.П.Яблонский, К.В.Вахтеров, Ю.Н.Васильев, В.Д.Бутурлин, М.И.Бухаткин, А.В.Ратко

Действие происходит в Иллирии, в городе и на близлежащем берегу

Режиссер Б.М.Сушкевич
Декорации художника А.В.Андреева*
Музыка Н.Н.Рахманова

«Эрик XIV»

А.Стриндберга

Пьеса в 4-х действиях и 5-ти картинах
Перевод Ю.А.Веселовского
Премьера 29 марта 1921 г.
20 сентября 1924 г. (с 113-го) – 15 июня 1928 г. (158-й, Ленин град)

* При возобновлении в сезоне 1925/26 г. декорации и костюмы были подновлены художниками М.В.Либаковым и Б.А.Матруниным.

Действующие лица:	Исполнители:
Эрик XIV	М.А.Чехов, А.А.Гейрот
Вдовствующая королева	С.Г.Бирман
Иеран Персон	Б.М.Сушкевич
Мать Иерана	Н.Н.Бромлей, А.И.Попова
Агда, *его невеста*	Е.В.Измайлова, В.Е.Куинджи, Г.К.Маркс
Герцог Иоанн	Г.В.Серов, А.Д.Дикий, Б.М.Афонин
Герцог Карл	Б.М.Афонин, В.П.Ключарев, А.М.Жилинский, Н.П.Николаевский
Нильс Юлленшерна	В.А.Подгорный, С.В.Азанчевский
Сванте Стурэ	И.П.Новский
Его сыновья:	
Нильс Стурэ	М.В.Либаков, С.В.Азанчевский
Эрик Стурэ	Б.В.Бибиков, А.В.Смирнов, Н.А.Миронов, В.А.Попов, А.М.Должанский
Монс, *солдат*	А.П.Бондырев, А.И.Чебан, А.В.Потоцкий
Карин, *его дочь*	Л.И.Дейкун
Макс, *прапорщик*	С.В.Попов, А.М.Жилинский
Педер Веламсон, *солдат*	В.В.Готовцев, А.Д.Скуковский, Г.В.Музалевский, Е.А.Гуров
Ниггельс, *придворный ювелир*	А.И.Благонравов, В.П.Ключарев
Камеристка	В.Е.Куинджи, Т.И.Щурупова, Е.В.Богословская
1-й придворный	А.М.Жилинский, М.И.Цибульский, М.Д.Орлов
Придворные короля Эрика XIV	И.К.Алексеев, Н.П.Денисов, В.П.Ключарев, А.Д.Скуковский, М.И.Цибульский
Лакеи	М.П.Чупров, Н.А.Миронов
Народ	А.И.Благонравов, Т.Г.Василенко, Л.А.Волков, З.Н.Невельская, Л.Р.Трузе, М.А.Терешкович, М.И.Прудкин и уч. студий М.А.Чехова и Евг. Вахтангова

Режиссеры Е.Б.Вахтангов и Б.М.Сушкевич
Художник И.И.Нивинский
Музыка Н.Н.Рахманова

«Укрощение строптивой»

В.Шекспира

Комедия в 3-х действиях с прологом и эпилогом
Перевод П.П.Гнедича
Премьера 9 апреля 1923 г.
9 сентября 1924 г. (с 62-го) – 14 января 1927 г. (113-й)

«Totus mundus agit histrionem» (*из Петрония*)

Действующие лица:	Исполнители в прологе:
Лорд	М.В.Кибаков
Христофор Сляй, *медник*	Л.А.Волков, С.Б.Васильев
Харчевница	Л.И.Дейкун, Л.П.Жиделева, Н.П.Шиловцева
Охотники:	
1-й	Б.В.Бибиков, Е.А.Гуров
2-й	Е.А.Гуров, Н.А.Антонов
Слуги лорда:	
1-й	К.М.Барташевич, А.В.Смирнов
2-й	Т.Д.Соловьев
Бартоломей, *паж*	А.И.Чебан, М.И.Цибульский, М.П.Чупров, С.Б.Васильев
Комедианты	все занятые в комедии

Действующие лица:	Исполнители в комедии:
Баптиста Минола, *падуанский дворянин*	И.П.Новский
Его дочери:	
Катарина	Е.И.Корнакова, М.н.Кемпер, С.В.Гиацинтова
Бианка	М.А.Дурасова, В.Е.Куинджи
Петруччио, *веронец*	В.В.Готовцев
Грумио, *его слуга*	И.В.Ильинский, М.И.Цибульский
Гремио, *старый падуанец*	Б.М.Афонин, А.В.Потоцкий
Гортензио, *молодой падуанец*	М.П.Чупров, А.И.Благонравов, А.В.Потоцкий, Б.М.Афонин
Люченцио, *пизанец*	С.В.Азанчевский, Ю.Н.Васильев
Винченцио, *его отец*	Лорд
Слуги Люченцио:	
Транио	В.А.Попов, В.С.Смышляев
Бионделло	В.А.Громов
Педагог	Христофор Сляй
Жена Гортензио	Харчевница
Портной	А.И.Благонравов, В.П.Ключарев, К.М.Барташевич, В.А.Таскин
Слуги:	
Куртис	Бартоломей
Натаниэль	1-й охотник
Иосиф	2-й охотник
Блюдолиз	1-й слуга лорда

Николай	2-й слуга лорда
Филипп	Н.П.Денисов, Н.А.Антонов

Пролог ведет К.А.Воробьева

Постановка В.С.Смышляева
Режиссеры А.И.Чебан и В.С.Смышляев
Художник Б.А.Матрунин
Музыка С.А.Кондратьева

«Король Лир»

В.Шекспира

Трагедия в 5-ти действиях (13 картин)
Перевод А.В.Дружинина
Премьера 23 мая 1923 г.
16 сентября 1924 г. (с 36-го) – 14 декабря 1924 г. (42-й)

Действующие лица:	Исполнители:
Лир, *король Британии*	И.Н.Певцов
Его дочери:	
Гонерилья	С.Г.Бирман
Регана	Е.В.Измайлова
Корделия	М.А.Дурасова
Герцог Альбанский, *муж Гонерильи*	С.В.Попов
Герцог Корнвальский, *муж Реганы*	Б.М.Афонин, М.И.Цибульский
Граф Кент	А.Э.Шахалов
Граф Глостер	В.А.Подгорный, Б.М.Сушкевич
Эдгар, *его сын*	И.Н.Берсенев
Эдмунд, *его незаконный сын*	А.М.Жилинский
Шут короля	Н.Н.Бромлей
Король Французский	М.П.Чупров
Герцог Бургундский	А.Д.Скуковский, А.В.Смирнов
Освальд, *дворецкий Гонерильи*	В.П.Ключарев, А.И.Благонравов
Врач	М.Л.Массин, В.А.Громов
Старый слуга Глостера	А.В.Потоцкий, В.А.Громов, К.М.Барташевич, В.А.Таскин
Герольд	А.Д.Скуковский, А.В.Смирнов, Т.Д.Соловьев

Джентльмены из свиты короля:	
1-й	М.В.Либаков
2-й	К.М.Барташевич, А.М.Должанский
Офицер	Ю.Н.Васильев, И.П.Новский
Рыцари	Н.А.Антонов, Б.В.Бибиков, Е.А.Гуров, Н.П.Денисов, Н.П.Шиловцев
Режиссер	Б.М.Сушкевич
Художник	К.Н.Истомин
Композитор	В.А.Оранский

«Любовь – книга золотая»

А.Н.Толстого

Пьеса в 3-х действиях
1-е действие – «Вечер, обильный неожиданностями».
2-е действие – «Золотая книга раскрыта».
3-е действие – «Книгу бросают в овраг».
Премьера 3 января 1924 г.
10 сентября 1924 г. (с 32-го) – 21 мая 1925 (62-й)

Действующие лица:	Исполнители:
Князь Иван Ильич Серпуховской	Л.А.Волков
Княгиня Дарья Дмитриевна, *его жена*	Е.И.Корнакова, З.Н.Невельская
Екатерина II	Л.И.Дейкун
Анна Александровна Полокуччи, *ее фрейлина*	А.И.Попова
Завалишин, *адъютант Екатерины*	А.М.Жилинский
Решето, *шут князя*	В.А.Попов, В.А.Громов
Санька, *наперсница княгини*	С.В.Гиацинтова
Микитка, *ее жених*	А.И.Благонравов
Дворовые девушки:	Е.В.Измайлова, З.Н.Невельская, З.С.Игумнова, Л.П.Жиделева, Г.К.Маркс, Е.Э.Оттен, З.С.Игумнова, Т.И.Щурупова
Федор, *крепостной*	С.Б.Васильев, Т.Д.Соловьев

Режиссер С.Г.Бирман
Художник Д.Н.Кардовский

«Расточитель»

Н.С.Лескова

Драма в 5-ти картинах
Премьера 15 марта 1924 г.
7 сентября 1924 г. (с 18-го) – 19 июня 1928 г. (83-й, Ленинград)

Действующие лица:	Исполнители:
Молчанов Иван Максимович, *молодой купец*	А.Д.Дикий, С.В.Попов
Марья Парменовна, *жена его*	С.В.Гиацинтова, В.Г.Орлова
Мякишев Пармен Семенович, *тесть Молчанова*	В.А.Попов, Л.А.Волков, А.М.Азарин
Анна Семеновна, *жена его*	Н.Н.Бромлей
Князев Фирс Григорьевич, *купец, первый человек в городе*	И.Н.Певцов, Б.М.Сушкевич
Дробадонов Калина Дмитрич, *москательщик*	В.В.Готовцев, Г.В.Музалевский
Колокольцев Иван Никитич, *товарищ Молчанова, городской голова*	А.А.Гейрот, В.А.Попов
Минутка Вонифатий Викентьевич, *думский секретарь*	И.Н.Берсенев
Купцы, *члены думы:*	
Канунников Иван Петрович	А.И.Благонравов, Н.А.Антонов
Варенцов Матвей Иванович	Н.А.Антонов, А.Н.Андреев
Гвоздев Илья Сергеевич	Б.В.Бибиков, Н.П.Николаевский
Гуслярова Марина Николаевна	В.В.Соловьева

Мать Марины, *слепая*	Л.И.Дейкун
Босый Алеша, *юродивый*	И.П.Новский, И.И.Лагутин
Челночек Павлушка, *бывший лакей Князева*	В.П.Ключарев, Л.А.Волков, А.И.Благонравов, Е.А.Гуров
Дросида, *старуха из Слободы*	А.И.Попова, З.А.Малахова
Слободские девушки:	
Алена, *ее дочь*	Е.В.Измайлова, Г.К.Маркс
Саша	В.Е.Куинджи, Е.Э.Оттен, А.Д.Давыдова
Фабричные:	
Обрезов	С.Б.Васильев, В.А.Громов
Андрюшка	Е.А.Гуров, П.Д.Ермилов
1-й фабричный	К.Н.Ястребецкий
2-й	Ю.Н.Васильев, И.Н.Шелапутин
Пришлый парень	Т.Д.Соловьев, А.Н.Глумов
Служанка *у Мякишева*	А.Д.Алперс [Давыдова], З.С.Игумнова
Купцы	К.П.Шиловцев, А.Н.Андреев, Н.С.Сорокин, Н.П.Денисов, К.М.Барташевич
Фабричные	А.В.Смирнов, А.М.Должанский, Ф.И.Москвин, Н.П.Николаевский, В.П.Яблонский, П.Д.Ермилов, В.Д.Бутурлин

Антракты после 2-ой и 3-ей картины
Действие происходит в 1867 году, в большом торговом городе

Постановка Б.М.Сушкевича
Режиссеры А.Д.Дикий и Н.Н.Бромлей
Художник А.А.Гейрот
Хормейстер А.С.Степанов
Хор Оперной студии им. К.С.Станиславского под руководством А.С.Крынкина

Постановки МХАТ 2-го

«Гамлет»

В.Шекспира

Трагедия в 14-ти картинах
Перевод А.И.Кронеберга
Премьера 20 ноября 1924 г.
Последний спектакль (72-й, Ленинград) 20 июня 1928 г.

Действующие лица:	Исполнители:
Гамлет	М.А.Чехов
Король Клавдий	А.И.Чебан
Королева Гертруда, *мать Гамлета*	В.В.Соловьева
Полоний, *обер-камергер*	А.Э.Шахалов, Б.М.Афонин
Его дети:	
Офелия	М.А.Дурасова, М.А.Скрябина
Лаэрт	И.Н.Берсенев
Горацио, *друг Гамлета*	С.В.Азанчевский, С.В.Попов, А.М.Должанский
Придворные:	
Розенкранц	И.П.Новский
Гильденштерн	В.П.Ключарев, С.Б.Васильев
1-й актер	А.М.Жилинский
2-й актер	А.И.Благонравов, Б.В.Бибиков
Актриса	Л.П.Жиделева, А.Д.Френкель [Давыдова], В.Е.Куинджи
Могильщики	В.А.Громов и М.И.Цибульский
Воины	А.Н.Андреев, Е.А.Гуров, Н.П.Николаевский, А.В.Смирнов, К.П.Шиловцев, К.Н.Ястребецкий, М.П.Чупров, Б.В.Бибиков, Г.В.Музалевский
Придворные	С.Б.Васильев, Ю.Н.Васильев, Т.Д.Соловьев, Н.С.Сорокин, М.Л.Массин, Ф.И.Москвин, А.М.Должанский, И.Н.Шелапутин, В.А.Таскин, В.П.Яблонский, З.С.Игумнова, О.П.Ключарева, З.А.Малахова, Г.К.Степанова [Маркс], М.А.Скрябина, Т.И.Щурупова, П.А.Орлова, А.Д.Френкель, Е.Э.Оттен, Е.В.Измайлова, Л.Р.Трузе, Н.П.Шиловцева, В.Г.Орлова
Марцелло	Б.М.Афонин, К.Н.Ястребецкий, А.М.Должанский, Н.А.Антонов

Бернардо	Г.В.Музалевский, А.Д.Скуковский, Н.А.Антонов
Франциско	К.Н.Ястребецкий, А.Н.Андреев

Режиссеры В.С.Смышляев, В.Н.Татаринов, А.И.Чебан
Художник М.В.Либаков
Композитор Н.Н.Рахманов
Хормейстер А.В.Свешников
Фехтование Э.Е.Понс
Свет В.В.Пантелеева и В.Д.Зайцева

«Блоха»

Сочинение Е.Замятина в 4-х действиях

На тему Н.Лескова
Премьера 11 февраля 1925 г.
Последний спектакль (225-й) 14 марта 1934 г.

Действие 1-е. Таинственная шкатулка, или «Ум хорошо, а два лучше». Декорация: Грандиозный вид столицы. Механические корабли.
Действие 2-е. Атаман, или «Страшен черт, да милостив Бог». Декорация: Расцвет промышленности в городе Туле, а также живые розы.
Действие 3-е. Искушение, или «Ешь пирог с грибами, держи язык за зубами». Де корация: Вид с высоты на знаменитый город Лондон.
Действие 4-е. Судьба героя, или «Конец венчает дело». Декорация: Снова царский дворец и роскошные украшения.

Действующие лица:	Исполнители:
Удивительные люди Халдеи.	
Трое: один из них девка	
1-й Халдей	В.В.Готовцев, В.А.Громов
2-й Халдей	В.А.Громов, Н.С.Сорокин, К.П.Шиловцев
Халдейка	С.Г.Бирман, З.Н.Невельская
Царь	В.А.Попов, А.И.Благонравов, К.П.Шиловцев
Донской казак	А.Д.Дикий, А.И.Благонравов, А.Э.Шахалов,
Платов	И.И.Лагутин
Министр граф Киссельвроде	А.А.Гейрот, И.П.Новский, А.Н.Андреев, С.В.Образцов
Голландский лекарь-аптекарь	1-й Халдей
Царский скоморох-курьер	2-й Халдей
Фрелина Малафевна	Халдейка
Камергерный генерал	И.П.Новский, А.Н.Андреев, В.А.Подгорный, Н.И.Шеломенцев, Е.А.Токмаков

Тульский оружейник Левша	Л.А.Волков, А.М.Азарин
Оружейник старик Егупыч	А.Э.Шахалов, М.Л.Массин, К.Н.Ястребецкий, А.И.Благонравов, А.Г.Шишков
Оружейник Силуян	Г.В.Музалевский, Н.А.Антонов, А.И.Благонравов
Раешник	1-й Халдей
Тульский купец	2-й Халдей
Тульская девка Машка	Халдейка
Аглицкий полшкипер	В.П.Ключарев, Ф.И.Москвин, Н.С.Сорокин, И.Н.Шелапутин, К.Н.Ястребецкий, А.В.Козубский, В.С.Фотиев, А.Я.Литвинов
Аглицкий половой, чернорожий	Б.В.Бибиков, С.Б.Васильев, К.П.Шиловцев, А.Г.Вовси
Аглицкий химик-механик	1-й Халдей
Самолучший аглицкий мастер	2-й Халдей
Аглицкая девка Меря	Халдейка
Царевна Анфиса	З.С.Игумнова, Е.И.Вишневская, М.В.Миронова
Девки, *поющие частушки*	Н.П.Шиловцева, З.С.Игумнова
Бойкая девка в Туле	Е.В.Измайлова, Г.И.Андриевская, З.Н.Невельская, Т.И.Щурупова, Н.П.Шиловцева, З.Г.Лемм
Старик-туляк	А.В.Смирнов, К.П.Шиловцев, С.Б.Васильев, Е.А.Гуров, А.В.Свешников, М.И.Бухаткин, К.Н.Ястребецкий, В.С.Фотиев
Околоточный	А.М.Жилинский, А.И.Благонравов, А.Н.Глумов, Н.Н.Далматов
Ямщик	А.И.Благонравов, А.Н.Глумов, Н.П.Николаевский
Дворник	К.Н.Ястребецкий, А.И.Благонравов, Е.А.Гуров, М.В.либаков, С.Б.Васильев
Свистовые казаки	А.Н.Кисляков, Е.А.Гуров, П.Д.Ермилов, Н.А.Антонов,
Платова	Т.Д.Соловьев, С.В.Азанчевский, Ф.И.Москвин, С.Б.Васильев, О.А.Шахет, Г.С.Волынец
Царские генералы	А.Н.Андреев, Ю.Н.Васильев, А.М.Должанский, М.В.либаков, М.Л.Массин, Н.П.Николаевский, А.В.Потоцкий, В.А.Таскин, В.П.Яблонский, М.Д.Орлов, А.Н.Шапошников, И.И.Лагутин, А.В.Кашкин, Г.А.Палин, С.В.Образцов, Л.А.Берг, А.А.Чебышев, Ю.Ю.Коршун, М.М.Лебедев, А.Е.Агапов, З.М.Кисин
Туляки, городовые, ночной сторож	Л.П.Жиделева, О.П.Ключарева, Г.К.Маркс, П.А.Орлова, М.А.Скрябина, А.Д.Давыдова, Н.П.Шиловцева, Т.И.Щурупова, Н.С.Сорокин, И.Н.Шелапутин, К.П.Шиловцев, Г.И.Андриевская,

Е.В.Богословская, Е.И.Вишневская, З.Г.Лемм, З.А.Малахова, К.Л.Розанова, В.Д.Бутурлин, К.В.Вахтеров, Н.А.Антонов, О.Б.Смирнов, А.Я.Литвинов

Морской Водоглаз, *он же черт Мурин* ***

Постановка А.Д.Дикого
Режиссеры В.В.Готовцев и А.Д.Дикий
Художник Б.М.Кустодиев
Музыка В.А.Оранского
Дирижер Н.Н.Рахманов
Хормейстер А.В.Свешников

«Король квадратной республики»

Н.Н.Бромлей

Мелодрама в 4-х действиях
Премьера 22 апреля 1925 г.
Последний спектакль (5-й) 13 мая 1925 г.

Действующие лица:	Исполнители:
Фридрих без имени	Г.В.Музалевский
Президент	Б.М.Сушкевич
Катарина Хель	О.И.Пыжова
Рейтерн	С.В.Азанчевский
Старый Фридрих, *слуга Президента*	В.П.Ключарев
Паулетта, *испанская принцесса*	М.А.Дурасова
Редега, *испанский принц*	Ю.Н.Васильев
2-й принц	Т.И.Щурупова
3-й принц	О.П.Ключарева
Иберилла	З.А.Малахова
Ефрозина	Г.К.Степанова [Маркс]
Ментор	М.В.Либаков
Отец Бенуа	В.А.Таскин
Прачка	Н.П.Шиловцева
Квадратные – народ:	
Бурштель	М.И.Цибульский
Копф	Т.Д.Соловьев
Вирт	А.В.Потоцкий

Херцль	С.Б.Васильев
Альтен	А.Н.Андреев
1-й	С.Б.Васильев
2-й	А.Н.Андреев
3-й	К.П.Шиловцев
Генерал жандармерии	Б.В.Бибиков
1-й могильщик	К.Н.Ястребецкий

Режиссер Б.М.Сушкевич
Художник Б.А.Матрунин
Композитор Н.Н.Рахманов
Танец поставлен Н.С.Греминой

«Петербург»

Андрея Белого

Пьеса в 3-х действиях (10 картин)
Премьера 14 ноября 1925 г.
Последний спектакль (38-й) 18 января 1928 г.

Действующие лица:	Исполнители:
Аполлон Аполлонович Аблеухов, *сенатор*	М.А.Чехов
Анна Петровна Аблеухова, *его жена*	Л.И.Дейкун
Николай Аполлонович Аблеухов, их сын	И.Н.Берсенев
Семеныч, *камердинер*	В.В.Готовцев, В.А.Подгорный
Сергей Сергеевич Лихутин	А.И.Чебан
Софья Петровна Лихутина, *его жена*	С.В.Гиацинтова
Марфушка, *прислуга в доме Лихутиных*	З.С.Игумнова
Граф Лейден	И.П.Новский, Е.А.Гуров
Граф Авен	А.И.Благонравов
Вергефден, *чиновник Департамента*	А.М.Жилинский
Герман Германович	А.Н.Андреев
Неуловимый Александр Иванович Дудкин	Г.В.Музалевский, Б.М.Афонин
	С.В.Попов

Липпанченко, провокатор	Б.М.Сушкевич
Морковин	В.А.Громов
Варвара Евграфовна, *курсистка*	В.Г.Орлова
Дама в трауре	А.И.Попова, С.Г.Бирман
Обыватель	В.П.Ключарев, А.Н.Глумов
Генерал с прошением	А.В.Потоцкий
Чиновник	В.А.Таскин
1-й лакей Аблеухова	Н.П.Николаевский
2-й лакей Аблеухова	Б.В.Бибиков, М.В.Либаков
Швейцар	К.П.Шиловцев
Сановник	И.И.Лагутин
Генерал	М.И.Цибульский
Цукатов	М.П.Чупров, Е.А.Гуров
Цукатова, его жена	Н.П.Шиловцева
Мегеры	Е.П.Федорова, Е.А.Соколова, З.А.Малахова, В.Е.Куинджи, З.Г.Лемм
1-я дама	М.А.Жданова
Дамы	Г.И.Андриевская, А.Д.Давыдова, Е.В.Измайлова, М.А.Кутузова, К.Л.Розанова
Франт	В.П.Яблонский, М.Д.Орлов
Барышни на балу	В.Е.Куинджи, О.П.Ключарева, М.А.Кравчуновская, Г.К.Маркс, Е.Э.Оттен, Т.И.Щурупова, М.А.Скрябина
Кадет	Ф.И.Москвин, К.В.Вахтеров
Правовед	А.Н.Кисляков
Писаря Охранного отделения	С.Б.Васильев, Е.А.Гуров, М.Д.Орлов, Н.С.Сорокин, М.Л.Массин
Проститутка	З.Н.Невельская, М.А.Дурасова, З.А.Малахова
Окружающие обывателя	А.М.Должанский, Ю.Н.Васильев
1-й половой	Т.Д.Соловьев
2-й половой	И.Н.Шелапутин
1-й наблюдатель	А.М.Азарин
2-й наблюдатель	Н.А.Антонов
1-й рабочий	К.Н.Ястребецкий
2-й рабочий	А.В.Смирнов

Прохожие, рабочие, студенты, газетчики

Режиссеры С.Г.Бирман, В.Н.Татаринов, А.И.Чебан
Художники М.В.Либаков и Б.А.Матрунин
Композитор В.А.Оранский
Дирижер Н.Н.Рахманов
Хормейстер А.В.Свешников
Звуки В.А.Попов

«В 1825 году»

Н.А.Венкстерн

Пьеса в 3-х действиях (7 картинах)
Премьера 27 декабря 1925 г.
Последний спектакль (193-й) 3 мая 1934 г.

Но вы погибли не напрасно,
Что вы посеяли, взойдет.

Действующие лица:	Исполнители:
Ланской	В.В.Готовцев, Б.М.Сушкевич, К.П.Шиловцев
Ланская, его жена	Н.Н.Бромлей, Л.И.Дейкун
Их дочери:	
Дунечка	З.Н.Невельская, М.Н.Кемпер
Варенька	В.Е.Куинджи, О.И.Пыжова, Г.К.Маркс, А.И.Исаева, С.А.Соколова
Шурочка	С.В.Гиацинтова
Александр	Т.Д.Соловьев, А.Н.Кисляков
Кирилл	С.В.Азанчевский, И.Н.Берсенев
Гувернантка француженка	Т.И.Щурупова, М.А.Кравчуновская
Дворовые Ланских:	
Пелагея	Л.И.Дейкун, Л.П.Жиделева, А.И.Попова, Е.П.Федорова
Маша	В.В.Соловьева, М.А.Дурасова, В.Г.Орлова
Анюта	Г.К.Маркс, З.С.Игумнова, Н.Н.Потоловская
Иван	Л.А.Волков, С.Б.Васильев, В.А.Громов, А.Н.Шапошников
1-я девка	З.Г.Лемм, Н.Н.Потоловская, З.А.Лебедева, З.С.Игумнова, М.В.Миронова
2-я девка	М.А.Кравчуновская, Е.В.Богословская, З.Г.Лемм, Е.Э.Оттен
Казачок	Ф.И.Москвин, И.Н.Шелапутин, М.С.Лихов
Лакей старый	М.Л.Массин, Ю.Ю.Коршун, А.А.Чебышев, В.А.Громов, И.Н.Шелапутин
Декабристы:	
Рылеев	А.И.Благонравов, А.М.Должанский
Трубецкой	С.В.Попов, М.Д.Орлов, А.М.Жилинский
Якубович	В.П.Ключарев, Б.М.Афонин, В.А.Громов, И.Ф.Арнгольд, В.С.Фотиев
Оболенский	А.Н.Кисляков, С.Б.Васильев, А.Н.Глумов, К.В.Вахтеров, М.М.Лебедев, С.В.Образцов, М.И.Бухаткин
Разумовский	Ю.Н.Васильев, А.В.Кашкин

Яковлев	А.М.Должанский, А.Э.Шахалов, Г.А.Палин, В.Д.Бутурлин, А.Г.Шишков, М.М.Лебедев
Свистунов	А.В.Смирнов, М.Д.Орлов, В.П.Яблонский, А.В.Ратко
1-й декабрист	М.Д.Орлов, А.Н.Глумов, М.М.Майоров, И.Ф.Аргольд
2-й декабрист	А.Н.Глумов
Николай I	Г.В.Музалевский, И.Н.Берсенев, А.М.Жилинский, А.А.Гейрот
Генерал Левашов	И.П.Новский, Н.П.Николаевский
Генерал Толь	А.В.Потоцкий, Ю.Н.Васильев, В.А.Громов, А.И.Чебан, А.И.Благонравов
Полковник Булгаков	Б.В.Бибиков, М.В.Либаков, Н.Н.Далматов, Н.П.Николаевский
Гости у Ланских:	
Генерал	Н.П.Николаевский, Н.Н.Далматов, А.И.Благонравов
Мерцалов	И.И.Лагутин, Н.Н.Далматов, А.В.Ракитин, Б.М.Казанский, Б.М.Сушкевич
Мерцалова	Н.П.Шиловцева, Е.Э.Оттен, Н.Д.Еременко, А.И.Попова
Танечка, их дочь	З.А.Малахова, М.Н.Кемпер, Е.И.Корнакова, Е.И.Вишневская
Соседка	М.А.Кутузова, Л.П.Жиделева, Е.П.Федорова, Е.В.Измайлова, К.А.Воробьева, Е.Э.Оттен, А.И.Попова, С.В.Михайловская
Ее дочери:	
Аннет	Г.И.Андриевская, М.А.Скрябина, С.Г.Бирман, М.А.Дурасова
Надин	О.П.Ключарева, Л.П.Жиделева, Е.Я.Ванчугова, Е.Э.Оттен, М.В.Миронова
Молодой человек	В.А.Таскин, С.Б.Васильев, Г.С.Волынец, С.В.Образцов, К.П.Шиловцев
2-й молодой человек	В.П.Яблонский, К.П.Шиловцев, А.И.Благонравов, М.М.Лебедев, Г.С.Волынец, М.И.Бухаткин, Ю.Н.Васильев
Человек в полушубке	Е.А.Гуров, К.П.Шиловцев, А.И.Благонравов
Его жена	Е.Э.Оттен
Дворник	К.Н.Ястребецкий, А.И.Благонравов, А.Я.Литвинов, Б.М.Казанский
1-я баба	З.С.Игумнова, Е.И.Вишневская
2-я баба	М.А.Кравчуновская, З.Г.Лемм, Е.В.Богословская
1-й солдат	Н.А.Антонов, М.С.Лихов, И.Ф.Аргольд
2-й солдат	А.Н.Глумов, Н.И.Шеломенцев, В.Д.Бутурлин
Раненый солдат	К.П.Шиловцев, М.М.Майоров
Озлобленный солдат	М.Д.Орлов, В.П.Яблонский, В.С.Фотиев, А.В.Ратко
Пробегающие	Ф.И.Москвин, И.Н.Шелапутин, Н.С.Сорокин, В.А.Таскин, В.П.Яблонский, И.И.Лагутин, Ю.Ю.Коршун, О.Б.Смирнов, Л.А.Берг, Л.Д.Эзов

Смотритель почтовой станции	А.Н.Андреев, Е.А.Токмаков, А.Э.Шахалов, Б.М.Казанский
Его жена	Е.Э.Оттен, М.А.Кравчуновская
Фельдъегерь	М.П.Чупров, Е.А.Гуров

Постановка Б.М.Сушкевича
Режиссер И.Н.Берсенев
Художник С.В.Чехонин
Музыка Н.Н.Рахманова
Танцы поставлены А.М.Мессерером
Хормейстер А.В.Свешников

«Евграф, искатель приключений»

А.М.Файко

Пьеса в 11-ти картинах
Премьера 15 сентября 1926 г.
Последний спектакль (38-й) 22 мая 1927 г.

Действующие лица:	Исполнители:
Парикмахерские мастера:	
Никанор Семенович	В.А.Попов
Ян Пуринк	А.М.Азарин, К.П.Шиловцев
Ермаков	И.П.Новский, А.В.Смирнов
Евграф Каптелин	В.П.Ключарев, А.И.Благонравов
Ольга Ивановна, *кассирша*	М.Н.Кемпер
Тамара, *маникюрша*	С.Г.Бирман
Митя Балашин, *швейцар*	Ф.И.Москвин
Цирковые артисты:	
Оскар Стронский	А.Э.Шахалов, А.М.Жилинский
Бетти Шрадер	М.А.Дурасова
Мишка Ливер	И.Н.Берсенев
Зоська	С.В.Гиацинтова, Е.И.Корнакова
Григорий Литваков	А.И.Благонравов
Абрам Матвеич	А.И.Чебан, Б.М.Сушкевич
Дина Краевич	О.И.Пыжова
Руденко, *инженер*	А.А.Гейрот
Вадим Зазорный, *кинорежиссер*	М.И.Цибульский
Рафальчик (homo sapiens), *журналист*	В.А.Подгорный

Петин, *ученый секретарь*	Ю.Н.Васильев
Барышня из драмстудии	Т.И.Щурупова
Барышня из киностудии	Г.К.Маркс
Просто барышня	А.Д.Давыдова
Татарин	А.В.Потоцкий
Сторож у цирка	С.Б.Васильев
Костька, *мальчик*	Е.Э.Оттен
Девочка	О.П.Ключарева
Веселый посетитель	И.И.Лагутин
На эстраде в пивной:	
Конферансье	Б.В.Бибиков
Белопольская, *певица*	Е.В.Измайлова, Е.И.Епанешникова
Милягин и Шкаликов, *русские куплетисты*	Е.А.Гуров и В.А.Таскин
Гопак	М.А.Кравчуновская, Н.П.Шиловцева, Н.С.Сорокин, К.Н.Ястребецкий
Клиенты в парикмахерской	А.Н.Глумов, А.Н.Кисляков, М.Д.Орлов, И.Н.Шелапутин, К.П.Шиловцев, К.Н.Ястребецкий
Половой	Н.П.Николаевский
Посетители пивной	А.Н.Глумов, А.Н.Кисляков, В.П.Яблонский, И.Н.Шелапутин, К.П.Шиловцев

Постановка Б.М.Сушкевича
Режиссер С.Г.Бирман
Художник Н.П.Акимов
Музыка Н.Н.Рахманова
Танцы поставлены А.М.Мессерером

«Орестея»

Эсхила

Трагедия в 3-х актах, 5-ти картинах
Перевод С.М.Соловьева
Премьера 16 декабря 1926 г.
Последний спектакль (16-й) 25 марта 1927 г.

Действующие лица:	Исполнители:
Агамемнон	Г.В.Музалевский
Клитемнестра	В.Г.Орлова

Орест	А.М.Жилинский
Электра	М.А.Скрябина
Эгист	И.П.Новский
Кассандра	С.Г.Бирман
Пилад	А.И.Благонравов
Пифия	З.Н.Невельская
Килисса	Е.А.Соколова
Афина Паллада	В.В.Соловьева
Аполлон	С.В.Попов, Т.Д.Соловьев
Страж	Т.Д.Соловьев
Вестник	Е.А.Гуров
Раб Эгиста	Ф.И.Москвин
Герольд Афины	Н.А.Антонов
Хор старцев	А.Н.Андреев, Б.В.Бибиков, Ю.Н.Васильев, А.Н.Глумов, А.М.Должанский, А.Н.Кисляков, М.В.Либаков, Н.П.Николаевский, М.Д.Орлов, А.В.Смирнов, Н.С.Сорокин, И.Н.Шелапутин, К.П.Шиловцев, С.Т.Фомичев, В.П.Яблонский
Хор рабынь	Е.П.Александрова, К.Н.Березовская-Днестрова, М.К.Буковецкая, С.Н.Быстрова-Свободина, Г.Н.Дурасова, Е.И.Епанешникова, Л.П.Жиделева, Е.Н.Зарахани, О.П.Ключарева, В.Е.Куинджи, М.Н.Крылова, Р.Н.Люстерник, Н.К.Нарутович, А.С.Свешникова, А.М.Терентьева, Е.П.Федорова
Хор Эриний	Г.И.Андриевская, Е.В.Богословская, А.Д.Давыдова, М.А.Жданова, З.С.Игумнова, М.А.Кравчуновская, М.А.Кутузова, З.Г.Лемм, З.А.Малахова, Г.К.Маркс, Е.Э.Оттен, К.Л.Розанова, Н.П.Шиловцева, Т.И.Щурупова
Воины	В.П.Борисовский, Г.П.Будаков, И.П.Громов, С.М.Ильинский, В.Г.Крепкогорский, А.П.Колосов, А.Д.Спиркин, Л.И.Хачатуров, П.П.Шишков, К.Н.Ястребецкий

Постановка В.С.Смышляева
Режиссеры Б.М.Афонин и В.А.Громов
Художник Л.А.Никитин
Музыка В.Н.Крюкова
Дирижер Н.Н.Рахманов
Хормейстер А.В.Свешников

«Дело»

А.В.Сухово-Кобылина

3-х действия
Премьера 8 февраля 1927 г.
Последний спектакль (104-й, Тбилиси) 19 июня 1930 г.

Действующие лица:	Исполнители:
I. Начальства	
Важное лицо, по рождению князь	В.А.Подгорный
II. Силы	
Максим Кузьмич Варравин	В.В.Готовцев, Б.М.Сушкевич
Кандит Касторович Тарелкин	А.М.Азарин, Б.М.Сушкевич
Иван Андреевич Живец	А.Э.Шахалов, К.П.Шиловцев
Парамонов, *курьер князя*	В.А.Громов, С.Б.Васильев
III. Подчиненности	
Чибисов	А.Н.Андреев
Ибисов	В.А.Таскин
Шило	А.В.Потоцкий, К.П.Шиловцев
Герц	В.П.Яблонский, Ю.Н.Васильев
Шерц	А.Н.Глумов, А.Н.Кисляков
Шмерц	Н.П.Николаевский
Омега	М.Л.Массин, К.П.Шиловцев
IV. Ничтожества, или Частные лица	
Петр Константинович Муромский	М.А.Чехов, А.П.Нелидов, А.Э.Шахалов
Анна Антоновна Атуева	А.И.Попова
Лидочка	С.В.Гиацинтова, З.Н.Невельская
Нелькин	М.Д.Орлов, А.Н.Кисляков
Иван Сидоров Разуваев	И.И.Лагутин
V. Не лица	
Тишка	Н.А.Антонов, Н.Н.Далматов
Камердинер князя	М.В.Либаков, Н.Н.Далматов

Постановка Б.М.Сушкевича
Художник Н.А.Андреев

«Смерть Иоанна Грозного»

А.К.Толстого

Трагедия (8 картин)
Премьера 15 сентября 1927 г.
Последний спектакль (187-й) 14 октября 1933 г.

Действующие лица:	Исполнители:
Царь Иван Васильевич IV	А.И.Чебан
Царица Мария Федоровна, *из рода Нагих, седьмая жена его*	М.А.Дурасова, В.Г.Орлова
Царевич Федор Иванович, *сын его от первой жены*	В.А.Таскин, А.И.Благонравов, С.В.Образцов, М.И.Бухаткин
Царевна Ирина, *жена Федора, сестра Бориса Годунова*	М.А.Скрябина, Г.К.Маркс, З.А.Малахова, Л.П.Жиделева, З.Н.Невельская, А.И.Исаева, Е.И.Вишневская
Князь Мстиславский	А.Н.Андреев, А.В.Ратко, А.Н.Шапошников, Н.Г.Китаев, Н.А.Антонов
Захарьин-Юрьев, *брат первой жены царя*	С.В.Попов, А.И.Благонравов, В.А.Попов
Князь Шуйский	И.И.Лагутин, А.Г.Шишков
Бельский	В.А.Громов, К.П.Шиловцев, А.М.Должанский, Н.С.Сорокин
Князь Щербатый	М.Л.Массин, Г.С.Волынец, Ю.Ю.Коршун, Б.М.Казанский, А.В.Ратко, Н.Н.Далматов
Князь Голицын	И.Н.Шелапутин, П.Д.Ермилов, Н.А.Антонов, А.Н.Кисляков, М.С.Лихов, М.М.Майоров, М.М.Лебедев
Князь Трубецкой	Н.С.Сорокин, П.Д.Ермилов, Е.А.Гуров, О.Б.Смирнов, Н.А.Тямин, Н.Н.Далматов, А.Н.Кисляков
Князь Сицкий	М.Д.Орлов, И.Ф.Аргольд, Н.А.Антонов, А.В.Потоцкий
Шереметев	Н.А.Антонов, В.Д.Бутурлин, М.В.Либаков, С.Б.Васильев, А.Н.Кисляков, Н.И.Шеломенцев, Н.П.Николаевский, В.С.Фотиев, А.В.Ратко, А.Я.Литвинов
Татищев	К.П.Шиловцев, А.Е.Агапов, М.М.Майоров, А.В.Козубский
Салтыков	К.Н.Ястребецкий, П.Д.Ермилов, А.В.Ракитин, Н.Н.Далматов, И.Н.Шелапутин, А.Н.Шапошников,

	А.В.Потоцкий, Б.М.Казанский, С.Б.Васильев, А.В.Ратко
Михайло Нагой, *брат царицы Марии Федоровны*	Б.М.Афонин, А.Н.Шапошников
Борис Годунов, *шурин царевича Федора*	И.Н.Берсенев
Гонец из Пскова	А.Н.Глумов, А.П.Нелидов, А.И.Благонравов, И.П.Новский, И.Ф.Арнгольд
Марья Григорьевна, жена Годунова	А.Д.Давыдова, З.С.Игумнова, Г.К.Маркс, А.И.Исаева, Н.Н.Потоловская, Г.И.Андриевская
Григорий Нагой, *второй брат царицы Марии Федоровны*	А.Э.Шахалов, Н.А.Антонов, В.С.Фотиев, В.Д.Бутурлин
Гарабурда, посол *Стефана Батория*	В.В.Готовцев, А.М.Жилинский, А.И.Благонравов, Н.А.Антонов
Битяговский	Н.П.Николаевский, Г.А.Палин, И.Ф.Арнгольд, М.Д.Орлов
1-й волхв	С.Б.Васильев, П.Д.Ермилов, И.Н.Шелапутин
2-й волхв	А.В.Потоцкий, А.Н.Кисляков, Е.А.Токмаков, В.А.Таскин
Якоби, *врач*	Е.А.Гуров, А.А.Гейрот, И.П.Новский
Шут	Ю.Н.Васильев, И.И.Лагутин, А.Н.Кисляков, П.Д.Ермилов
Скоморохи	Е.И.Вишневская, Е.Э.Оттен, Н.П.Шиловцева, Е.В.Богословская, З.Г.Лемм, М.В.Миронова, М.А.Кравчуновская
Сенная девушка	З.С.Игумнова, А.Д.Давыдова, Н.П.Шиловцева
Слуга князя Шуйского	Ю.Н.Васильев, К.В.Вахтеров
Стрелецкий голова	К.Н.Ястребецкий, Н.Н.Далматов
Стрелецкий сотник	А.Н.Глумов, А.Е.Агапов, Н.А.Миронов, А.Я.Литвинов, Ю.Ю.Коршун
Стольник	А.Н.Кисляков, Н.А.Миронов, И.Л.Салтыков, А.В.Кашкин, А.А.Чебышев
Дворецкий у Годунова	А.М.Должанский, П.Д.Ермилов, В.П.Яблонский, Б.М.Казанский

Бояре, рынды, народ

Антракты после 2-й и 5-й картин

Постановка В.Н.Татаринова
Режиссер А.И.Чебан
Художник С.М.Чехов
Музыка Н.Н.Рахманова
Хормейстер А.В.Свешников

«Взятие Бастилии»

Ромена Роллана

Три акта
Премьера 5 ноября 1927 г.
Последний спектакль (22-й) 1 октября 1928 г.

Действующие лица:	Исполнители:
Народ Парижа:	
Лазарь Гош	А.И.Благонравов
Пьер-Огюст Гюллен	А.М.Жилинский
Жан-Поль Марат	В.А.Подгорный
Камилл Демулен	М.Д.Орлов
Максимилиан де Робеспьер	В.А.Таскин
Гоншон	А.М.Азарин
Луиза Франсуаза Конта	Н.Н.Бромлей, З.Н.Невельская, В.Г.Орлова
Люсиль	Е.И.Корнакова
Жюли	О.П.Ключарева, Е.Э.Оттен
Мария Луиза Бужю	Л.И.Дейкун
Женщина, *мать Жюли*	Е.А.Соколова
Носильщик	Н.П.Николаевский
Студент	А.Н.Глумов
Маньяк	Б.М.Афонин
Дюпле	А.Н.Андреев
Мадам Дюпле	М.А.Кравчуновская
Нотариус	М.В.Либаков
Газетчик-нищий	М.Л.Массин
Буржуа	С.Б.Васильев
Толстый буржуа	К.П.Шиловцев
Леонид	Ю.Н.Васильев
Рабочий	Е.А.Гуров
Камюзе	К.Н.Ястребецкий
1-я женщина	А.Д.Давыдова
2-я женщина	Г.К.Маркс
3-я женщина	Е.В.Измайлова
4-я женщина	Е.П.Федорова
Актриса	Л.П.Жиделева
Тереза Кабарюс	Г.И.Андриевская
Нищий Поль	И.И.Лагутин
Девочка	Е.Э.Оттен
1-й торговец	А.Н.Кисляков
2-й торговец	А.В.Потоцкий
1-я проститутка	М.А.Скрябина

2-я проститутка	З.С.Игумнова
Цветочница	Е.В.Богословская
1-й франт	А.М.Должанский
2-й франт	П.Д.Ермилов
3-й франт	К.В.Вахтеров
Продавщица	З.Г.Лемм
Сумасшедшая старуха	З.А.Малахова
Из толпы:	
Одна	К.Л.Розанова
Другая	Е.И.Вишневская
Третья	Т.Г.Скрипицына
Четвертая	Е.Н.Зарахани
Пятая	Е.П.Александрова
Шестая	С.Н.Быстрорва-Свободина
Седьмая	К.Н.Березовская-Днестрова
Восьмая	Е.И.Епанешникова
Девятая	М.Н.Крылова
Десятая	Р.Н.Люстерник
Одиннадцатая	А.М.Терентьева
Двенадцатая	Е.С.Мохова
Тринадцатая	Н.И.Курская
Четырнадцатая	О.В.Пожарская
Пятнадцатая	А.С.Свешникова
Банкометы:	
1-й	Н.С.Сорокин
2-й	И.Н.Шелапутин
Торговка	Н.П.Шиловцева
Гарсоны:	
1-й	В.Д.Бутурлин
2-й	А.Н.Шапошников
Гвардейцы:	
1-й	А.Н.Глумов
2-й	Н.А.Антонов
3-й	А.П.Колосов
4-й	П.П.Шишков
5-й	М.П.Громов
6-й	Л.И.Хачатуров
7-й	С.Т.Фомичев
8-й	Г.П.Будаков
Стрелки:	
1-й	А.Д.Спиркин
2-й	С.М.Ильинский
3-й	В.П.Борисовский
Защитники Бастилии:	
Маркиз де Лоней, *комендант Бастилии*	И.П.Новский

Маркиз де Вентимиль, *начальник инвалидов*	Б.М.Сушкевич
Генерал де Флю, *начальник швейцарцев*	В.А.Попов
Бекар, сержант, инвалид	А.Э.Шахалов
Ферран, *сержант*, *инвалид*	А.Н.Шапошников
Инвалиды:	
1-й	П.Д.Ермилов
2-й	А.Н.Кисляков
3-й	И.И.Шкуренко
4-й	Н.И.Шеломенцев
5-й	В.Г.Крепкогорский
Швейцарцы:	
1-й	В.Д.Бутурлин
2-й	А.М.Должанский
3-й	В.М.Жильцов
4-й	К.В.Зенкин
5-й	А.М.Ильинский
6-й	Н.Д.Михайлов
7-й	А.В.Потоцкий*
Постановка	В.С.Смышляева
Режиссер	В.В.Готовцев
Художник	Б.А.Матрунин
Композитор	В.Н.Крюков
Дирижер	Н.Н.Рахманов
Хормейстер	А.В.Свешников

«Закат»

И.Э.Бабеля

7 картин**
Премьера 28 февраля 1928 г.
Последний спектакль (27-й) 4 декабря 1928 г.

Действующие лица:	Исполнители:
Мендель Крик, *владелец извозо-промышленного заведения*	А.И.Чебан

* В массовых сценах было поименовано 68 человек участников, с прибавлением “и др.”.
** После 16-го спектакля, согласно протоколу спектаклей, выброшена 2-я картина.

Нехама, его жена	В.В.Соловьева
Их дети:	
Беня	И.Н.Берсенев
Левка	А.М.Жилинский
Двойра	С.Г.Бирман
Арье-Лейб, *служка в синагоге извозо-промышленников*	А.М.Азарин
Никифор, *старший кучер у Криков*	Б.М.Афонин
Иван Пятирубель, *кузнец*	Н.А.Антонов
Бен-Захарья, *раввин*	В.А.Подгорный
М-сье Боярский, *владелец конфексиона дамских платьев, под фирмою «Шедевр»*	А.А.Гейрот
Евдокия Потаповна	Н.Н.Бромлей
Холоденко, *торгует живой и битой птицей на рынке*	
Маруся, *ее дочь*	Е.И.Корнакова
Фомин, *подрядчик*	А.Н.Андреев
Рябцов, *хозяин трактира*	Н.П.Николаевский
Митя, *официант*	А.Н.Шапошников
Мирон Попятник, *музыкант в трактире Рябцова*	С.Б.Васильев
Мадам Попятник, *его жена*	А.И.Попова
Урусов, *подпольный ходатай*	Ю.Н.Васильев
Сенька Топун	А.М.Должанский
Налетчики:	
1-й Г.К.Маркс	
2-й И.н.шелапутин	
Турок	А.Н.Кисляков
Греки:	
1-й	А.Н.Глумов
2-й	В.Д.Бутурлин
Бобринец, *шумный еврей*	М.Л.Массин
Соседка Потаповны	В.Г.Орлова
Семен, мужик	Е.А.Гуров

Клаша Зубарева	Е.В.Измайлова
Богачи:	
М-сье Вайнер	А.Н.Глумов
М-m Вайнер	Н.П.Шиловцева
Их сын	О.П.Ключарева, Е.Э.Оттен
Прасол	Н.С.Сорокин
Парень	И.Н.Шелапутин
Матросы:	
1-й	С.Т.Фомичев
2-й	П.Д.Ермилов
Девки в трактире Рябцова	Е.П.Александрова, Е.И.Вишневская, Е.И.Епанешникова, М.Н.Крылова, К.Л.Розанова
Федя, запевала хора слепцов	П.П.Шишков
Хор слепцов	вокальная часть МХАТ 2-го
Соседи Криков	В.Д.Бутурлин, К.В.Вахтерев, Е.А.Гуров, П.Д.Ермилов, М.В.Либаков, З.Г.Лемм, Е.Э.Оттен, Е.А.Соколова, К.Н.Ястребецкий

Антракты после 3-й и 5-й картин

Постановка Б.М.Сушкевича
Художник М.З.Левин
Музыка Н.Н.Рахманова
Хормейстер А.В.Свешников

«Фрол Севастьянов»

Ю.Родиана и П.Н.Зайцева

6 картин
Премьера 8 мая 1928 г.
Последний спектакль (32-й) 28 апреля 1929 г.

Действующие лица:	Исполнители:
Фрол Севастьянов	В.В.Готовцев
Игнат, *его отец*	А.М.Азарин
Миллер, *профессор*	И.П.Новский
Вильгельмина Васильевна, *его жена*	Л.И.Дейкун
Их дети:	
Елена	С.В.Гиацинтова
Наташа	О.П.Ключарева, М.А.Скрябина
Генрих	С.В.Попов, В.А.Громов

Коннов, профессор	И.И.Лагутин, С.Б.Васильев
Вера Гавриловна, его жена	М.Н.Кемпер, З.А.Малахова
Димочка, их сын	А.Н.Глумов
Декан медицинского факультета	А.М.Жилинский, А.Н.Шапошников
Фрейлен Дора	М.А.Кравчуновская
Марфуша	Н.П.Шиловцева
Артемов, герой труда	В.А.Попов
Ваня, суфлер клуба	И.Н.Шелапутин
Митя, член драмкружка	Н.П.Николаевский, М.И.Бухаткин
Коля, конферансье в клубе	Н.С.Сорокин
Катя, член правления клуба	З.С.Игумнова
Профессор	А.Н.Шапошников, Н.А.Миронов, Н.Н.Далматов
Другой профессор	А.Н.Андреев
Студенчество:	
Маруся	Е.И.Корнакова, В.Г.Орлова
Соня	Е.В.Богословская, Г.К.Маркс
Небесная	Е.Э.Оттен
Студентки:	Г.И.Андриевская, Е.И.Вишневская, З.А.Малахова, Г.К.Маркс
Редько	М.Д.Орлов
Никитский	К.Н.Ястребецкий, С.Б.Васильев
Шейко	Н.А.Антонов
Зубков	А.И.Благонравов
Дудка	А.Н.Кисляков
Яновский	В.А.Таскин
Леднев	Е.А.Гуров
Бирюк	К.П.Шиловцев
Аршак	А.М.Должанский
Луговец	П.Д.Ермилов
Студенты	В.Д.Бутурлин, К.В.Вахтеров, В.П.Яблонский, П.П.Шишков

Антракты после 2-й и 4-й картины

Художественный руководитель постановки М.А.Чехов
Режиссер В.А.Громов
Художник Б.А.Матрунин
Хормейстер А.В.Свешников

«Митькино царство»

К.А.Липскерова

Комедия в 4-х действиях
Премьера 8 декабря 1928 г.
Последний спектакль (62-й) 19 декабря 1929 г.

Действующие лица:	Исполнители:
Митька	В.В.Готовцев
Хома	А.И.Благонравов
Игнатий	В.А.Попов, В.А.Громов
Маринка	С.В.Гиацинтова, М.А.Дурасова
Пани Мнишек	Л.И.Дейкун
Юрий Мнишек	А.М.Азарин
Василий Шуйский	А.П.Нелидов, И.П.Новский
Замойский	А.В.Потоцкий, А.А.Гейрот
Бучинский	А.М.Жилинский, Ю.Н.Васильев
Басманов	Б.М.Афонин, Н.А.Антонов
Барбара Казановская	З.Н.Невельская, Г.И.Андриевская
Адам Вишневецкий	Е.А.Гуров
Константин Вишневецкий	К.П.Шиловцев
Марфа	М.А.Кравчуновская
Бандура	В.А.Громов, И.Н.Шелапутин, К.Н.Ястребецкий
Мержерет	А.Н.Глумов, А.М.Жилинский
Ахмет-бей	А.М.Должанский, И.Н.Шелапутин
Папский нунций	В.А.Таскин
1-й монах	А.Н.Шапошников
2-й монах	Н.С.Сорокин
Паж	Е.Э.Оттен
1-й боярин	Н.П.Николаевский
Бояре	А.Н.Андреев, С.Б.Васильев, Ю.Н.Васильев, Н.Н.Далматов, М.Л.Массин
Пьяный мастеровой	И.И.Лагутин
Стрельцы	Н.А.Антонов, И.Н.Шелапутин, К.Н.Ястребецкий
Королевский посол	М.В.Либаков, А.Н.Кисляков
Английский посол	И.Ф.Аргольд
Начальник стражи	Н.А.Миронов

Свита Мнишек, гайдуки, поляки, старухи, стрельцы, крестьяне, немецкая стража, гости у поляков

Режиссеры В.С.Смышляев и С.Г.Бирман
Художник А.А.Арапов
Музыка Л.А.Половинкина

Танцы поставлены А.М.Мессерером
Хормейстер А.В.Свешников
Звуковые эффекты В.А.Попова

«Человек, который смеется»

Н.Н.Бромлей и В.А.Подгорного
По роману В.Гюго

7 картин
Премьера 5 февраля 1929 г.
Последний спектакль (84-й) 6 апреля 1933 г.

Действующие лица:	Исполнители:
1-я картина – в Клубе Безобразных	
Лорд Грэсдью, *старшина Клуба Безобразных*	М.В.Либаков, А.Н.Андреев, А.Н.Кисляков
Лорд Маунтэг, *барон Галифакс*	М.Д.Орлов
Лорд Сидней, *граф Годольфин*	Е.А.Гуров
Лорд Джон Гервей	А.Н.Андреев, А.В.Ратко
Лорд Френсис Сеймур	А.Н.Глумов
Лорд-канцлер Вильям Коупер	Ю.Н.Васильев
Лорд Крью, *епископ Дэргемский*	А.Н.Кисляков, М.М.Майоров
Лорд Ламирбо	А.Н.Шапошников
Лорд Дэвид Кленчарли-младший, *барон Дерри-Мойр*	А.М.Жилинский, Н.Н.Далматов
Герцогиня Джозиана, *побочная сестра королевы*	Е.И.Корнакова, М.А.Дурасова, В.Л.Юреневa
Баркильфедро, *откупорщик океанских бутылок*	А.И.Чебан, Б.М.Сушкевич
Рэди-Бэлл, *распорядитель Клуба Безобразных*	И.П.Новский
Музыканты Клуба Безобразных:	И.Ф.Арнгольд, М.И.Бухаткин, Н.Н.Далматов, Б.М.Казанский

Танец «тимтиримбасов», мужчина и женщина	И.И.Лагутин, Е.В.Богословская, М.В.Миронова
Танец «негра и трех толстых женщин»	Г.И.Андриевская, А.Д.Давыдова, Е.И.Вишневская, Н.П.Шиловцева, А.И.Благонравов

2-я картина – представление «Зеленого ящика»

Урсус, *хозяин «Зеленого ящика», фигляр*	А.Э.Шахалов, А.А.Гейрот
Его приемыши, фигляры:	
Гуинплен, *«Человек, который смеется»*	И.Н.Берсенев
Дэа, *слепая*	М.А.Дурасова, О.А.Шаганова
Фебея, *фиглярка, служанка Урсуса*	Е.В.Измайлова
Венера, *кассирша «Зеленого ящика»*	Е.П.Федорова
Почтенный ребенок, *администратор «Зеленого ящика»*	М.А.Кравчуновская
Музыканты «Зеленого ящика»	И.Ф.Аргольд и М.И.Бухаткин
Джозиана	Е.И.Корнакова, М.А.Дурасова, В.Л.Юренева
Лорд Дэвид	А.М.Жилинский, Н.Н.Далматов
Баркильфедро	А.И.Чебан, Б.М.Сушкевич
Уэпентек	В.П.Яблонский, П.Д.Бутурлин
1-й полицейский	С.Б.Васильев, К.Н.Ястребецкий, Ю.Ю.Коршун
2-й полицейский	К.П.Шиловцев
В народе:	
Джэкки	Н.П.Николаевский
Его жена	Г.К.Маркс
Матрос	Н.А.Антонов
Женщина	Н.П.Шиловцева
Ее ребенок	О.П.Ключарева
Мужчины и женщины Лондона	Е.П.Александрова, Г.И.Андриевская, К.Н.Березовская-Днестрова, Е.В.Богословская, В.П.Борисовский, В.Д.Бутурлин, К.В.Вахтеров, Е.И.Вишневская, А.Д.Давыдова, А.М.Должанский, Е.И.Епанешникова, А.П.Колосов, В.Г.Крепкогорский, М.Н.Крылова, Н.И.Курская, М.В.Миронова, К.Л.Розанова, А.С.Свешникова, Е.А.Соколова, Н.С.Сорокин, А.Д.Спиркин, Л.И.Хачатуров, О.А.Шаганова, И.Н.Шелапутин, П.П.Шишков, Н.И.Шеломенцев, К.Н.Ястребецкий

Антракт

3-я картина – подземелье дворцовой тюрьмы

Филипп Дэнзиль	В.А.Подгорный, М.М.Лебедев
Парсон, *главный судья*	
Доктор	М.Л.Массин, А.И.Благонравов
Клерк	М.И.Бухаткин
Уэпентек	В.П.Яблонский, П.Д.Бутурлин
1-й полицейский	С.Б.Васильев, К.Н.Ястребецкий, Ю.Ю.Коршун
2-й полицейский	К.П.Шиловцев
Тюремщики	К.В.Вахтеров, А.М.Должанский, Н.С.Сорокин
Хардкваннон	А.В.Потоцкий
Баркильфедро	А.И.Чебан, Б.М.Сушкевич
Гуинплен	И.Н.Берсенев

4-я картина – во дворце

Анна, *королева Великобритании*	С.Г.Бирман, Н.Н.Бромлей
Джозиана	Е.И.Корнакова, М.А.Дурасова, В.Л.Юренева
Баркильфедро	А.И.Чебан, Б.М.Сушкевич
Леди Бьюкен, *придворная дама*	З.А.Малахова, Н.П.Шиловцева

5-я картина – во дворце

Джозиана	Е.И.Корнакова, М.А.Дурасова, В.Л.Юренева
Гуинплен	И.Н.Берсенев
Баркильфедро	А.И.Чебан, Б.М.Сушкевич

Антракт

6-я картина – в Палате лордов

Лорд-канцлер	Ю.Н.Васильев
Лорды	А.Н.Андреев, И.Ф.Аргольд, К.В.Вахтеров, А.Н.Глумов, Е.А.Гуров, А.М.Должанский, Н.Н.Далматов, А.Н.Кисляков, М.В.Либаков, М.Л.Массин, М.Д.Орлов, А.В.Потоцкий, Н.С.Сорокин, В.А.Таскин, Л.И.Хачатуров, И.Н.Шелапутин, В.П.Яблонский, К.Н.Ястребецкий
Лорд Дэвид	А.М.Жилинский, Н.Н.Далматов
Гуинплен	И.Н.Берсенев
1-й клерк	А.Н.Шапошников
2-й клерк	М.И.Бухаткин
Герольд	Н.А.Миронов, И.Ф.Аргольд
Паж	М.В.Миронова

7-я картина – последнее представление «Зеленого ящика»

Урсус	А.Э.Шахалов, А.А.Гейрот

Дэа	М.А.Дурасова, О.А.Шаганова
Гуинплен	И.Н.Берсенев
Фебея	Е.В.Измайлова
Венера	Е.П.Федорова
Почтенный ребенок	М.А.Кравчуновская
Королева Анна	С.Г.Бирман, Н.Н.Бромлей
Джозиана	Е.И.Корнакова, М.А.Дурасова, В.Л.Юренева
Лорд Дэвид	А.М.Жилинский, Н.Н.Далматов
Баркильфедро	А.И.Чебан, Б.М.Сушкевич
Леди Бьюкен	З.А.Малахова, Н.П.Шиловцева
Лорды	А.Н.Андреев, Ю.Н.Васильев, Е.А.Гуров, А.Н.Кисляков, М.В.Либаков, М.Д.Орлов, А.Н.Шапошников
Герольд	Н.А.Миронов, И.Ф.Аргольд
1-й полицейский	С.Б.Васильев, К.Н.Ястребецкий, Ю.Ю.Коршун
2-й полицейский	К.П.Шиловцев
Уэпентек	В.П.Яблонский, П.Д.Бутурлин
Мужчины и женщины Лондона	Е.П.Александрова, Г.И.Андриевская, Н.А.Антонов, И.Ф.Аргольд, К.Н.Березовская-Днестрова, Е.В.Богословская, В.П.Борисовский, В.Д.Бутурлин, М.И.Бухаткин, К.В.Вахтеров, Е.И.Вишневская, А.Д.Давыдова, А.М.Должанский, Н.Н.Далматов, Е.И.Епанешникова, О.П.Ключарева, А.П.Колосов, В.Г Крепкогорский, М.Н.Крылова, Н.И.Курская, Г.К.Маркс, М.В.Миронова, К.Л.Розанова, А.С.Свешникова, Е.А.Соколова, Н.С.Сорокин, А.Д.Спиркин, Л.И.Хачатуров, О.А.Шаганова, И.Н.Шелапутин, Н.И.Шеломенцев, Н.П.Шиловцева, П.П.Шишков, К.Н.Ястребецкий

Постановка Б.М.Сушкевича
Художник Н.А.Андреев
Музыка Н.Н.Рахманова
Танцы поставлены А.М.Мессерером

«Бабы»*

по пьесам К.Гольдони

В обработке Б.Г.Д.**
Интермедии и слова песен К.А.Липскерова
3 акта (1 и 2 акт – «Любопытство», 3 акт – «Сплетня»)

* Несколько спектаклей в 1934 г. шли под названием “Любопытство и сплетня” с подзаголовком – “Бабы”.

** Так обозначили себя на афише С.Г.Бирман, С.В.Гиацинтова, Л.И.Дейкун.

Премьера 25 апреля 1929 г.
Последний спектакль (80-й) 17 марта 1934 г.

Действующие лица:	Исполнители:
Оттавио	В.А.Попов
Беатриче, *его жена*	Е.И.Вишневская
Розаура, *их дочь*	М.А.Скрябина, В.А.Дементьева
Каролина	М.А.Дурасова
Лелио	В.А.Громов, А.М.Азарин
Элеонора, *его жена*	М.Н.Кемпер
Флориндо	К.В.Вахтеров, В.А.Таскин, М.М.Майоров
Панталоне	Н.А.Антонов
Арлекин	А.И.Благонравов
Бригелла	Е.А.Гуров
Мальдури	П.Д.Ермилов, С.В.Образцов
1-я дама	В.В.Соловьева, А.Д.Давыдова, Л.П.Жиделева, А.И.Исаева
2-я дама	Г.И.Андриевская
3-я дама	Г.К.Маркс, О.А.Шаганова
Падрон Тони	И.И.Лагутин
Посаженный	С.Б.Васильев, Б.М.Казанский
Кеккина	С.В.Гиацинтова
Беппо	А.Н.Кисляков
Фабиола, *аристократка*	З.Н.Невельская, Н.Н.Потоловская
Эльдонса, *аристократка*	А.И.Попова
Сгуальда, *торговка старыми вещами*	Л.И.Дейкун
Катэ, прачка	Е.И.Корнакова, З.А.Малахова, В.Г.Орлова
Анджолетта, *портниха*	Е.Э.Оттен
Виттория, *торговка апельсинами*	В.Г.Орлова, Н.П.Шиловцева, А.И.Исаева
Пасква, *торговка овощами*	Е.П.Федорова, Н.Н.Потоловская
Плачида, *кружевница*	Н.П.Шиловцева
Саламина	К.П.Шиловцев
Мерлино	М.А.Кравчуновская
Чеккино	Е.В.Богословская, М.В.Миронова, Е.Я.Ванчугова
Тофоло	О.П.Ключарева
Певец	Л.И.Хачатуров

Режиссеры С.Г.Бирман, С.В.Гиацинтова, Л.И.Дейкун
Художник А.А.Арапов

Музыкальное сопровождение в обработке Н.Н.Рахманова и В.А.Власова
Танцы поставлены Н.С.Холфиным

«Чудак»

А.Н.Афиногенова

Пьеса в 4-х действиях
Премьера 14 ноября 1929 г.
Последний спектакль (454-й) 6 февраля 1936 г.

Действующие лица:	Исполнители:
Волгин Борис Петрович, *статистик*	А.М.Азарин, В.А.Попов, С.В.Образцов, М.М.Майоров
Горский Игорь Михайлович	И.Н.Берсенев, С.В.Попов, Г.А.Палин, Н.Н.Далматов
Лозовская Юлия Георгиевна	М.А.Дурасова, Е.И.Вишневская, С.А.Соколова
Дробный Андрей Викторович, *директор фабрики*	А.И.Чебан, Б.М.Сушкевич, Н.А.Антонов, Е.А.Токмаков
Трощина Анна Лукинишна, *предзавкома*	С.Г.Бирман, А.И.Попова
Петр Петрович, *рабочий*	И.И.Лагутин, Ю.Ю.Коршун, Н.А.Антонов, К.Н.Ястребецкий
Вишняков Федя, *комсомолец*	Н.С.Сорокин, И.Н.Шелапутин, П.Д.Ермилов, И.И.Лагутин, А.Я.Литвинов, А.В.Кашкин
Мармер Сима	С.В.Гиацинтова, М.А.Скрябина, З.А.Малахова, Е.Э.Оттен
Котов Василий	А.И.Благонравов, К.Н.Ястребецкий, А.Е.Агапов, К.П.Шиловцев
Добжина (Матвеевна)	Л.И.Дейкун, К.Л.Розанова, Н.П.Шиловцева, Е.П.Федорова, В.Г.Орлова
Рыгачев, *счетовод*	В.С.Смышляев, А.В.Ратко, В.А.Подгорный, Н.Г.Китаев, П.Д.Ермилов
Постановка	И.Н.Берсенева и А.И.Чебана
Художник	Г.П.Руди

«Хижина дяди Тома»

Драматическая композиция в 3-х актах А.Б. и Б.З.*
по роману Г.Бичер-Стоу
Пролог П.Г.Антокольского
Премьера 5 декабря 1929 г.
Последний спектакль (109-й) 23 мая 1932 г.

Действующие лица:	Исполнители:
Пролог	А.Н.Глумов
Мистер Шельби	А.Н.Андреев, Е.А.Токмаков
Мистрисс Шельби	Г.К.Маркс, Е.Г.Сухачева, Е.В.Богословская, С.Г.Бирман
Дора, *их дочь*	М.А.Скрябина, О.П.Ключарева
Невольники у Шельби:	
Том	Н.А.Антонов
Хлоя, *его жена*	А.И.Попова
Элиза	В.В.Соловьева, Е.Г.Сухачева
Джордж, *муж Элизы*, *невольник другого хозяина*	И.Ф.Аргольд
Топси, *их дочь*	Е.Э.Оттен
Бен	А.Н.Глумов
Компаньоны – торговцы неграми:	
Уилькинс	Е.А.Гуров, Н.П.Николаевский
Гели	А.В.Потоцкий
Крупные рабовладельцы:	
Джерри	Б.М.Афонин
Перкинс	Н.П.Николаевский, А.Н.Шапошников
Бутлер, *инженер*	В.Д.Бутурлин
Клейтон, *судья*	В.А.Таскин
Гарриэт, *его жена*	Г.И.Андриевская, М.Н.Кемпер
Фанни, *дочь Джерри*	М.В.Миронова
Мамми, *ее няня*	З.С.Игумнова, Н.П.Шиловцева
Аукционист	Н.С.Сорокин, Ю.Н.Васильев, С.Б.Васильев
Шериф	А.Н.Шапошников, И.Н.Шелапутин
Полицейский	А.И.Благонравов, А.Н.Шапошников, С.Б.Васильев, Е.А.Токмаков
Негры-надсмотрщики на плантации Джерри:	
Замбо	К.П.Шиловцев
Квимбо	Н.Н.Далматов
Расклейщик афиш	М.И.Бухаткин

* Так были обозначены на афише авторы инсценировки А.Я.Бруштейн и Б.В.Зон.

Хозяйка постоялого двора	Е.А.Соколова, Н.П.Шиловцева, З.С.Игумнова
Лакей	М.И.Бухаткин, А.В.Ратко
Измаил, *негр*	С.М.Рахманин
Квельби	К.Н.Ястребецкий, И.А.Алексеев, М.М.Лебедев
Бирд	М.Л.Массин, Б.М.Казанский
Дина	Н.П.Шиловцева
Дорри	О.А.Шаганова
Анди	А.В.Козубский, А.А.Чебышев
Кудже	В.Д.Мегарский
Локер	К.Н.Ястребецкий

Постановка В.Н.Татаринова
Режиссер В.В.Готовцев
Художник М.В.Либаков
Музыка А.Е.Варламова
Танцы поставлены Н.А.Холфиным

«Петр I»

А.Н.Толстого

10 картин
Премьера 23 февраля 1930 г.
Последний спектакль (142-й) 24 апреля 1934 г.

Действующие лица:	Исполнители:
Петр	В.В.Готовцев
Алексей, *его сын от первого брака*	И.Н.Берсенев
Марта Рабэ (Екатерина)	Н.Н.Бромлей, М.Н.Кемпер
Приближенные Петра:	
Меншиков	М.Д.Орлов
Ромодановский (*князь-кесарь*)	Б.М.Афонин, Б.М.Сушкевич
Апраксин	И.П.Новский, А.В.Ракитин, А.И.Благонравов
Толстой	В.А.Подгорный
Бутурлин (*князь-папа*)	А.Н.Шапошников
Брюс	А.А.Гейрот, Ю.Н.Васильев, С.В.Образцов
Шаховской	К.П.Шиловцев
Шафиров	А.Н.Андреев, С.Б.Васильев, А.А.Чебышев, А.И.Благонравов, А.В.Ратко

Поспелов	А.И.Благонравов, И.Ф.Арнгольд
Шуты Петра:	
Степан Вытащи	Е.А.Гуров
Поп Битка	А.Э.Шахалов, А.Г.Шишков, Е.А.Токмаков
Ермилов, Ери-Ерема, корабельный мастер	И.Н.Шелапутин, А.В.Кашкин
Пельтенбург, голландский шкипер	Б.М.Казанский, Л.А.Берг
Лопухин, московский боярин	В.А.Попов, И.П.Новский
Лопухина, его жена	З.Н.Невельская, Л.И.Дейкун
Михаил, их сын, недоросль	Н.А.Антонов, Г.А.Палин
Приближенные Алексея:	
Андрей Нарышкин	А.Н.Кисляков, М.М.Майоров
Иван Афанасьев	А.В.Ратко, М.М.Майоров
Филька, поп	В.А.Таскин, С.Б.Васильев, Ю.Ю.Коршун, А.В.Козубский, А.Г.Вовси
Еварлаков (Жибанда)	В.Д.Бутурлин, В.С.Фотиев
Варлаам, юродивый	А.В.Потоцкий
Антон Воробей, крестьянин	И.И.Лагутин, С.Б.Васильев
Семен Лукьянов, плотник	А.Н.Глумов, С.Б.Васильев, А.И.Благонравов
Кузнец	И.Ф.Арнгольд, А.А.Чебышев, К.Н.Ястребецкий, В.С.Фотиев
Лоскут, казак	Н.С.Сорокин, В.С.Фотиев, В.Д.Бутурлин
Калашников, торговый человек	Н.П.Николаевский
Придворные Екатерины:	
Монс, Виллим Иванович	Н.Н.Далматов
Ржевская	Н.Н.Потоловская
Гамильтон	А.И.Исаева
Парикмахер	В.А.Таскин, А.Н.Кисляков

Рабочие на стройке Санкт-Петербурга, солдаты, диаконы и певчие «Всешутейшего собора», девки, слуги

Антракты после: 3-й, 5-й и 7-й картин

Постановка Б.М.Сушкевича
Художник И.И.Нивинский
Музыкально-звуковой монтаж В.А.Попова, Н.Н.Рахманова и А.В.Свешникова
Танцы поставлены Н.С.Холфиным
Дирижер Н.Н.Рахманов
Хормейстер А.В.Свешников

«Двор»

А.А.Караваевой

9 картин
Премьера 4 мая 1930 г.
Последний спектакль (14-й) 2 ноября 1930 г.

Действующие лица:	Исполнители:
Степан Баюков	А.И.Чебан
Марина, *его жена*	В.В.Соловьева
Кольша, *его брат*	М.И.Бухаткин
Липа	С.В.Гиацинтова
Маркел Корзунин	В.А.Подгорный
Дарья, *его жена*	Л.И.Дейкун
Семья Корзуниных:	
Адреян	Н.А.Антонов
Семен	Н.П.Николаевский
Матрена	З.А.Малахова, В.Г.Орлова
Прасковья	Е.В.Измайлова, Г.И.Андриевская
Платон, *сын Дарьи*	А.И.Благонравов
Андрей Баландин	В.Д.Бутурлин
Финоген	А.В.Ратко
Евдокия, *его жена*	Н.П.Шиловцева
Матонин	А.Н.Шапошников
Лешка	А.Н.Кисляков
Егор	С.Б.Васильев, Ю.Ю.Коршун
Настасья, *делегатка*	З.С.Игумнова
Ермачиха	М.А.Кравчуновская
Ефим, *ее сын*	К.П.Шиловцев
Ульяна	Е.А.Соколова
Молодой горбун	Б.М.Казанский
Рыжий парень	К.Н.Ястребецкий
Баба с ребенком	Л.П.Жиделева
Девушка	Е.И.Вишневская
Крестьянка	Е.П.Федорова
1-й крестьянин	М.Л.Массин
2-й крестьянин	И.Н.Шелапутин
3-й крестьянин	А.А.Чебышев

Режиссеры С.Г.Бирман и А.И.Чебан
Художник А.А.Арапов
Музыкальное оформление С.Л.Германова
Дирижер Н.Н.Рахманов

«Светите, звезды!»

И.К.Микитенко

Пьеса в 4-х действиях
Авторизованный перевод п.Б.зенкевича
Премьера 28 ноября 1930 г.
Последний спектакль (94-й) 10 ноября 1932 г.

Действующие лица:	Исполнители:
Студенты:	
Терень Крыжень	Н.А.Антонов
Тарас Работяга	Н.Н.Далматов
Елена Череда	Н.Н.Потоловская
Мося Шкиндер	Е.А.Гуров
Микола Прядка	А.Н.Кисляков, М.М.Майоров
Смола	А.И.Благонравов
Коля Неронов	И.Н.Шелапутин, А.В.Кашкин
Антонио	Б.М.Афонин
Фицкий	М.И.Бухаткин, М.М.Лебедев
Рябошапка	К.П.Шиловцев
Первый	М.М.Лебедев, А.В.Кашкин
Второй	М.М.Майоров, М.М.Лебедев
Третий	Ю.Ю.Коршун
Катерина Гриценко	В.Г.Орлова, Н.П.Шиловцева
Таня	А.И.Исаева
Варька	Е.И.Вишневская
Мамаева	М.Н.Кемпер, В.Л.Юренева
Грушкина	Г.И.Андриевская, А.И.Исаева
Кира Богоявленская	Е.Я.Ванчугова, О.П.Ключарева
1-я	О.А.Шаганова
2-я	Е.В.Измайлова
Профессора:	
Гармаш, ректор университета	В.В.Готовцев, В.Д.Бутурлин
Политком университета	В.Д.Бутурлин, Ю.Ю.Коршун, М.М.Майоров
Богоявленский	А.Э.Шахалов, А.Н.Шапошников
Воронов	А.Н.Шапошников, А.А.Чебышев
Слезкин	А.Н.Глумов, А.Н.Шапошников
Кочерга	М.Д.Орлов
Кукушкин	А.В.Ратко
Белов	С.В.Попов, Б.М.Сушкевич
Ассистентка	Е.Э.Оттен, Е.В.Богословская, М.А.Кравчуновская
Адриан	В.С.Фотиев, И.Ф.Арнгольд

Котя	А.М.Азарин, С.В.Образцов
Юлия Булатович	В.В.Соловьева
Кума	С.Г.Бирман
Малька, *ее дочь*	М.В.Миронова
Бекеша	Б.М.Казанский
Попик	Н.П.Николаевский, К.П.Шиловцев
Комендант	К.Н.Ястребецкий В.Ф.Лапин, К.П.Шиловцев
из пассажиров	
Пассажирка	З.С.Игумнова
Босяки:	
Шпак	И.П.Новский
Бык	И.Ф.Аргольд, В.С.Фотиев
Дамочка	Н.П.Шиловцева, С.В.Михайловская
Шмендрик	С.Б.Васильев
Доктор	В.С.Фотиев
Сестра	С.В.Михайловская

Пассажиры, студенты и студентки
Антракты после 3-й, 7-й и 10-й картин

Режиссер Б.М.Сушкевич
Художник В.В.Дмитриев
Композитор С.Л.Германов

«Генеральная репетиция»

Ю.В.Соболева и В.А.Подгорного

Рассказ со сцены о московском вооруженном восстании 1905 года в 3-х частях
Премьера 30 декабря 1930 г.
Последний спектакль (21-й) 3 апреля 1931 г.

«Без генеральной репетиции 1905 года победа Октябрьской революции была бы невозможна». *Ленин*

Действующие лица:	Исполнители:
Эпизод 1-й. «Манифест 17 октября»	
Рассказчик	И.Н.Берсенев
Гласный думы	И.П.Новский
Студент	Н.Н.Далматов
Кулик, *рабочий*	М.М.Майоров
Степа, *гимназист*	А.В.Кашкин
Федя	Е.И.Корнакова

Рабочий типографии Кушнерева	Н.С.Сорокин
Меньшевик	А.И.Благонравов
Девица	Е.В.Богословская
Старуха	Е.П.Федорова
Баба-торговка	Н.П.Шиловцева
Выпивший мастеровой	С.Р.Юрин
Босяк	Б.М.Казанский
В толпе	О.А.Шаганова, Е.И.Кузнецова, Е.Я.Ванчугова, З.С.Игумнова, Е.В.Измайлова, О.П.Ключарева, Т.Н.Ростовцев, Н.Н.Панов, В.Ф.Лапин, В.Ф.Кесарев, И.С.Тоисов, А.А.Сдобнов

Эпизод 2-й. «Черная сотня»

Рассказчик	И.Н.Берсенев
Черносотенцы:	
Воронов	А.Н.Кисляков
Фон-Бок	А.Э.Шахалов
Красавицын	В.В.Готовцев, Н.П.Николаевский
Друзьев	В.С.Фотиев, Е.А.Токмаков
Матюгов	К.Н.Ястребецкий
Осьмухин	Б.М.Казанский, В.В.Лукьянов
Собакевич, *шпик*	И.И.Лагутин

Эпизод 3-й. «Заседание Московского Совета Рабочих Депутатов (6 декабря)»

Рассказчик	И.Н.Берсенев
Председатель	В.А.Подгорный
Студент	Н.Н.Далматов
Меньшевик	А.И.Благонравов
Никита Семенович, *рабочий*	Ю.Ю.Коршун
Рабочий типографии Кушнерева	Н.С.Сорокин
Кулик, *рабочий*	М.М.Майоров
Военный организатор	И.Ф.Арнгольд
Наташа	С.В.Михайловская

Антракт

Эпизод 4-й. «У старика»

Рассказчик	И.Н.Берсенев
Никита Семенович	Ю.Ю.Коршун
Военный организатор	И.Ф.Арнгольд

Человек с проседью	В.А.Подгорный
Степа, *гимназист*	А.В.Кашкин

Эпизод 5-й. «На баррикаде» (10 декабря)»

Рассказчик	И.Н.Берсенев
Федя, *дружинник*	Е.И.Корнакова
Степа, *гимназист*	А.В.Кашкин
Студент	Н.Н.Далматов
Шаваш, *грузин*	В.Д.Бутурлин
Рабочий типографии Кушнерева	Н.С.Сорокин
Клик	М.М.Майоров
Дружинник-крестьянин	Б.М.Казанский
2-й дружинник	Н.Н.Кузнецов
3-й дружинник	Н.В.Кузнецов
Унтер-офицер	К.Н.Ястребецкий
Солдат Березной	Н.Н.Шеломенцев
2-й солдат	В.С.Фотиев, Е.А.Токмаков
Никита Семенович	Ю.Ю.Коршун

Эпизод 6-й. «Штаб дружинников на Пресне» (17 декабря)

Рассказчик	И.Н.Берсенев
Человек с проседью	В.А.Подгорный
Шаваш	В.Д.Бутурлин
Рабочий типографии Кушнерева	Н.С.Сорокин
Никита Семенович	Ю.Ю.Коршун
Наташа	С.В.Михайловская
Федя	Е.И.Корнакова
Кулик	М.М.Майоров
Студент	Н.Н.Далматов
Француз, *учитель*	А.В.Ратко
Собакевич	И.И.Лагутин
Дружинник-крестьянин	Б.М.Казанский
1-й пленный солдат	М.И.Бухаткин
2-й пленный солдат	В.Ф.Лапин

Антракт

Эпизод 7-й. «Разгром Пресни»

Рассказчик	И.Н.Берсенев
Максимов, рабочий	Н.А.Антонов
Его жена	Е.Г.Сухачева
Власенко, рабочий	А.А.Чебышев

Федя	Е.И.Корнакова
1-я женщина	Е.И.Кузнецова, Е.В.Измайлова
2-я женщина	Е.Я.Ванчугова, З.С.Игумнова
Жена рабочего	Н.П.Шиловцева
Рабочий	В.Ф.Кесарев
Раненый рабочий	И.С.Тоисов

Эпизод 8-й. «Допрос» (18 декабря)

Рассказчик	И.Н.Берсенев
Полковник Мин	Б.М.Сушкевич
Поручик Аглаимов	М.М.Лебедев, А.И.Благонравов
Фон-Брюмер, *адъютант*	А.Н.Глумов
Максимов	Н.А.Антонов
Власенков	А.А.Чебышев
Окол. надзиратель	В.В.Лукьянов
1-й городовой	А.А.Сдобнов
2-й городовой	Н.И.Шеломенцев
Солдаты-семеновцы	С.Р.Юрин, Н.Н.Кузнецов, Н.В.Кузнецов, Т.Н.Ростовцев, Н.Н.Панов
Дружинник-крестьянин	Б.М.Казанский
1-й рабочий	В.Ф.Кесарев
2-й рабочий	И.С.Тоисов
Господин в шубе	М.И.Бухаткин
Курсистка	Е.В.Богословская
Дамочка	О.А.Шаганова

Эпизод 9-й. «Расправа»

Рассказчик	И.Н.Берсенев
Полковник Риман	М.Д.Орлов
Поручик Аглаимов	М.М.Лебедев, А.И.Благонравов
Кулик	М.М.Майоров
Власенков	А.А.Чебышев
Собакевич	И.И.Лагутин
Анисимов, *начальник станции*	И.Н.Шелапутин
Унтер-офицер, «*семеновец*»	В.С.Фотиев, Е.А.Токмаков
Солдаты семеновского полка	Н.Н.Кузнецов, Н.В.Кузнецов, С.Р.Юрин, Т.Н.Ростовцев, Н.Н.Панов

Постановка И.Н.Берсенева
Художник А.А.Арапов
Музыка Н.Н.Рахманова и В.А.Власова
Шумовое оформление В.А.Попова
Хормейстер А.В.Свешников

В основу сценических эпизодов положены отрывки из художественных произведений следующих авторов: Ал. Кипена – «Октябрь», Н.Телешова – «Крамола», Виктора Тройнова – «Огненный вихрь» (роман до напечатания Госиздатом любезно был предоставлен автором в рукописи), а также из отрывков из воспоминаний участников декабрьских событий и книги В.Владимирова «Карательная экспедиция».
Текст рассказчика смонтирован из отрывков статей В.И.Ленина и М.Н.Покровского, «Известий Московского совета рабочих депутатов» 1905 года, прокламаций РСДРП и других подлинных документов.

«Нашествие Наполеона»

А.В.Луначарского и А.И.Дейча
(по В.Газенклеверу)

Комедия в 3-х актах (6 картин)
Премьера 18 февраля 1931 г.
Последний спектакль (56-й, Свердловск) 2 июля 1932 г.

Действующие лица:	Исполнители:
1 картина – Музей Гревен	
Гид музея Гревен	М.М.Майоров, П.Д.Ермилов, Е.А.Гуров
Посетительницы музея:	
Лола	М.Н.Кемпер, Г.И.Андриевская
Бригит	О.А.Шаганова, М.А.Кравчуновская
Туристы	Е.И.Кузнецова, Н.Н.Потоловская, М.И.Бухаткин, Б.М.Казанский, Е.Я.Ванчугова, Н.Н.Далматов
Куклы:	
Наполеон Бонапарт	А.М.Азарин
Жозефина, *его жена*	Н.Н.Бромлей
Ландрю	Б.М.Афонин, М.М.Лебедев, П.Д.Ермилов
2 картина – Пале-Рояль	
Моррис, *американский миллиардер*	А.А.Гейрот
Жозефина Дельмар, *актриса*	Н.Н.Бромлей
Горничная у Дельмар	А.И.Исаева
Наполеон	А.М.Азарин
Президент конференции	Е.А.Токмаков, И.П.Новский
Европейские дипломаты:	
Альфа	К.П.Шиловцев
Бета	М.Д.Орлов, Н.П.Николаевский
Гамма	А.В.Потоцкий, А.И.Благонравов

Дельта	В.А.Таскин, И.И.Лагутин
Зет	А.Н.Шапошников, А.А.Чебышев
Дюпери, *папский нунций*	А.В.Ратко
Секретарь Морриса	Ю.Н.Васильев
Слуги отеля:	
1-й	И.Ф.Арнгольд, В.С.Фотиев
2-й	В.Д.Бутурлин, Н.Н.Далматов, П.Д.Ермилов
Бой:	
1-й	Н.С.Сорокин, Ю.Ю.Коршун, И.Н.Шелапутин
2-й	А.В.Кашкин, А.Н.Кисляков, И.Н.Шелапутин

3 картина – у Жозефины Дельмар

Жозефина Дельмар	Н.Н.Бромлей
Горничная у Дельмар	А.И.Исаева
Наполеон	А.М.Азарин
Моррис	А.А.Гейрот
Кинорежиссер	С.В.Попов, А.И.Чебан, Б.М.Сушкевич

4 картина – киноателье

Наполеон	А.М.Азарин
Жозефина Дельмар	Н.Н.Бромлей
Кинорежиссер	А.И.Чебан, Б.М.Сушкевич
Руководитель съемки	М.И.Бухаткин, П.Д.Ермилов, В.Ф.Дудин
Оператор	Б.М.Казанский
Ипполит, киноактер	А.Н.Глумов, А.Н.Кисляков
Парикмахер	Н.Н.Кузнецов, О.Б.Смирнов, А.А.Чебышев
Бутафор	И.Н.Шелапутин
Гвардейцы, работники	

5 картина – Дом инвалидов

Наполеон	А.М.Азарин
Профессор	И.П.Новский
Статс-секретарь министерства	Ю.Н.Васильев
Альфа	К.П.Шиловцев
Бета	М.Д.Орлов, Н.П.Николаевский
Гамма	А.В.Потоцкий, А.И.Благонравов
Зет	А.Н.Шапошников, А.А.Чебышев
Слуги:	
1-й	И.Ф.Арнгольд, В.С.Фотиев
2-й	В.Д.Бутурлин, Н.Н.Далматов, П.Д.Ермилов

6 картина – Музей Гревен
Повторение 1-й картины
Посетители музея, гвардейцы – статисты на съемке

Постановка В.С.Смышляева
Режиссеры В.С.Смышляев, А.И.чебан
Художник В.н.Мюллер
Музыка п.Д.Крылова
Танцы поставлены М.Г.Геворкян

«Тень освободителя»

П.С.Сухотина

По произведениям М.Е.Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы», «Помпадуры и Помпадурши», «Губернские очерки», «Невинные рассказы» и «Сказки»
4 акта
Премьера 11 мая 1931 г.
Последний спектакль (57-й) 25 сентября 1933 г.

Действующие лица:	Исполнители:
В пьесе:	
Козелков, *помпадур-либерал (губернатор)*	В.В.Готовцев
Кошельков, *правитель канцелярии*	И.И.Лагутин
Матрена Ивановна, *жена его, 1-я помпадурша*	Л.И.Дейкун
Анна Федосеевна, *2-я помпадурша*	М.Н.Кемпер
Головлева Арина Петровна, *богатая помещица*	Е.Г.Сухачева
Ее сыновья:	
Павел Владимирович, *умирает от белой горячки*	Н.А.Антонов
Порфирий Владимирович	И.Н.Берсенев
Внучки ее:	
Аннинька	Е.И.Корнакова, З.Н.Невельская
Любинька	Е.И.Вишневская
Крепостные Порфирия Головлева:	
Улитушка, *экономка*	С.Г.Бирман
Казачки:	
Ваня	С.В.Гиацинтова

Миша	М.А.Дурасова
Евпраксея	В.В.Соловьева
Надежда	В.Г.Орлова, А.И.Исаева
Маланья	Е.В.Измайлова
Антип	Н.С.Сорокин
Васенька-палач	Н.Н.Далматов, О.Б.Смирнов, К.П.Шиловцев
Кукишев, *откупщик*	А.И.Чебан
Пустынник, *предводитель дворянства*	В.А.Подгорный
Агния Пустынница, *предводительша*	З.А.Малахова
Их дочери:	
Инна	Г.И.Андриевская
Пинна	С.В.Михайловская, А.И.Исаева
Римма	О.А.Шаганова
Курзанов, *дворянин вольных мыслей*	М.Д.Орлов, И.Ф.Аргольд
Люлькин, *штабротмистр в отставке*	Ю.Н.Васильев, А.Э.Шахалов
Желваков, *городничий*	Ю.Ю.Коршун
Желвакова, *городничиха*	М.А.Кравчуновская, З.А.Малахова
Олимпиада, *их дочь*	Н.Н.Потоловская
Власьевна, *повитуха из дворян*	Е.П.Федорова
Летунов, *чиновник особых поручений при губернаторе*	С.В.Образцов
Зигзагов, *питерский чиновник*	М.М.Лебедев
Хабибула, *советник ямудского принца*	И.П.Новский
Анисьюшка, *юродивая*	А.И.Попова
Лакеи на балу у губернатора:	
Глеб	А.А.Чебышев
Иван	М.М.Майоров
Унтер пожарной дружины	М.М.Майоров

Крестьяне на пожарище, квартальные, гости на балу, народ на базаре, крепостные девушки

В интермедиях: 1) «Мздоимец», 2) «Лакомка», 3) «Как мужик двух генералов прокормил», 4) «Барин, купец, царь и мужик», 5) «Пропавшая совесть»

Автор	С.В.Попов, Г.А.Палин
Кукольник	А.И.Благонравов

Куклы:

Мужик	О.П.Ключарева
Подьячий, *мздоимец*	М.В.Миронова
Подьячий, *лакомка*	М.В.Миронова
1-й генерал	М.А.Скрябина, М.А.Кравчуновская
2-й генерал	Е.Э.Оттен
Барин	М.А.Скрябина, М.А.Кравчуновская
Купец	Е.Э.Оттен
Купчиха	М.В.Миронова
Александр II	Е.В.Богословская, Е.И.Кузнецова
Квартальный	З.С.Игумнова
Индюшка	Н.П.Шиловцева
Генерал	С.В.Образцов
Палач	О.Б.Смирнов
1-я прелестница	Е.Э.Оттен
2-я прелестница	Е.В.Богословская, Е.И.Кузнецова
1-я кухарка	Е.В.Богословская
2-я кухарка	М.В.Миронова

Постановка Б.М.Сушкевича
Художник Д.Л.Крейн
Композиторы: Н.Н.Рахманов (инструментальная часть) и А.В.Свешников (вокальная часть)
Лаборант по интермедиям С.В.Образцов
Танцы и движения Е.А.Менес

«Дело чести»

И.К.Микитенко

4 акта
Авторизованный перевод с украинского п.Б.зенкевича
Премьера 2 января 1932 г.
Последний спектакль (18-й) 27 мая 1932 г.

Действующие лица:	Исполнители:
Гнат Орда, *старый шахтер-кадровик*	А.И.Чебан
Сана Карманица, *парторг шахтной комсомольской ячейки*	Е.И.Кузнецова
Головатый, *член партбюро*	В.С.Фотиев
Иван Орда, *инженер-коммунист*	М.М.Майоров

Вершигора, *секретарь общешахтного парткомитета*	А.И.Благонравов
Филимон Зануда, *шахтер-летун, он же Филимон Громкий*	В.В.Готовцев, И.И.Лагутин
Вырвизуб, *летун-гармонист*	А.Г.Шишков, С.В.Образцов
Солдатенко, *из раскулаченных*	Н.Г.Китаев
Беспартийные кадровики:	
Нетудыхата	К.П.Шиловцев
Павел Каракащенко	Н.Н.Далматов
Кукла Иван	А.В.Козубский
Сукачев Тимоха	Н.С.Сорокин
Маруся, *откатчица*	М.В.Миронова
Васильевна, *жена Гната Орды*	Е.П.Федорова
Мохов, *заведующий шахтой*	А.В.Ратко
Штандаренко, *техрук*	А.Г.Вовси
Самарский, *техник*	А.А.Чебышев
Соколовский Петя, *комсомолец*	М.И.Бухаткин, А.Н.Кисляков
Красносевка, *молодой шахтер, батрак, комсомолец*	В.Ф.Дудин
Шахтеры, комсомольцы:	
Бараболя	Н.П.Николаевский
Левинсон	А.В.Кашкин, Н.П.Николаевский
Ю-та-фу	А.Н.Шапошников
Карым Синагатулин	Ю.Ю.Коршун
Дымов	А.А.Ильин
Соловей Григорий	А.Я.Литвинов, Г.А.Палин
Босой шахтер	К.Н.Ястребецкий, И.Ф.Арнгольд, А.Н.Кисляков
Немецкие рабочие и их жены:	
Карл Штраус	А.Э.Шахалов
Гарри	А.Н.Глумов, Г.А.Палин
Альберт Вайнерт	И.П.Новский
Кальтофен	Б.М.Казанский
Каролина Штраус	М.Н.Кемпер
Гретхен	М.А.Кравчуновская
Эли	З.Н.Невельская
1-й	Г.А.Палин

2-й	О.Б.Смирнов
3-й	Г.С.Волынец
4-й	М.С.Лихов
Откатчицы	А.Я.Козлова, К.Л.Розанова, Н.П.Шиловцева, С.В.Михайловская
Летуны	Л.А.Берг, П.Д.Бутурлин, Н.И.Шеломенцев, Е.Я.Ванчугова, А.И.Исаева
Телефонистки	Н.Н.Потоловская, О.А.Шаганова

Постановка Б.М.Сушкевича
Художник И.И.Нивинский
Композиторы Н.Н.Рахманов (1 и 2 акты) и А.И.Хачатурян (3 и 4 акты)
Танцы и движения Н.С.Холфина
Приборы для шумомонтажа изобретены и приспособлены В.А.Поповым

«Униженные и оскорбленные»

Ю.В.Соболева (по Ф.М.Достоевскому)

4 акта (21 эпизод)
Премьера 26 апреля 1932 г.
Последний спектакль (131-й, Ленинград) 22 июня 1935 г.

Действующие лица:	Исполнители:
Иван Петрович	А.И.Благонравов
Ихменев Николай Сергеевич	А.И.Чебан
Анна Андреевна, *его жена*	А.И.Попова
Наташа, *их дочь*	М.А.Дурасова, Р.Н.Молчанова
Иеремия Смит	А.В.Ратко, Е.А.Гуров
Нелли, *его внучка*	С.В.Гиацинтова
Человек с пледом, *член революционной организации*	Ю.Ю.Коршун, Л.А.Берг, И.И.Лагутин
Князь Валковский	Б.М.Сушкевич, А.А.Гейрот
Алеша, *его сын*	А.Н.Кисляков
Екатерина Федоровна, *богатая невеста*	Е.И.Вишневская, Г.И.Андриевская
Маслобоев	А.Г.Шишков
Александра Семеновна	З.Н.Невельская
Бубнова, *хозяйка «заведения»*	Л.И.Дейкун

Сизобрюхов, *купчик*	В.А.Попов, К.П.Шиловцев
Архипов, *темная личность*	Н.П.Николаевский, Н.А.Антонов, И.Ф.Аргольд, Н.Н.Далматов
Митрошка, *барышник*	В.Ф.Дудин, М.М.Майоров, Г.А.Палин
Штаб-офицерка, *девица в «заведении»*	А.Я.Козлова, В.Г.Орлова, М.А.Кравчуновская
Граф Наинский, *важное лицо*	А.Н.Шапошников, В.А.Подгорный
Доктор	Н.Г.Китаев, А.В.Ракитин
Миллер, *хозяин кофейни*	К.П.Шиловцев, А.Н.Шапошников
Амальхен, *его дочь*	Н.П.Шиловцева, О.П.Ключарева
Герр Шульц	А.В.Козубский, Ю.Н.Васильев, О.А.Шахет, А.В.Ракитин
Герр Кригер	А.А.Чебышев
Фрау Кригер	З.С.Игумнова, Е.В.Измайлова
Немец в кофейне	А.А.Ильин, А.В.Кашкин, О.Б.Смирнов, В.С.Фотиев
Соседка во дворе	Е.П.Федорова, Н.П.Шиловцева, З.А.Малахова,
Бубновой	О.П.Ключарева
Матрена, *служанка Ихменевых*	Е.Я.Ванчугова
Мавра, *служанка Наташи*	К.Л.Розанова, З.С.Игумнова, Е.В.Измайлова
Половой в трактире	Г.А.Палин, В.С.Фотиев
Лакей в ресторане	О.Б.Смирнов, Г.С.Волынец
Дворник Бубновой	А.Я.Литвинов, А.А.Чебышев
1-й чиновник	А.В.Кашкин, О.Б.Смирнов, А.А.Чебышев
2-й чиновник	А.А.Ильин
Швейцар	В.С.Фотиев
в департаменте	В.С.Фотиев
Жандарм	Г.А.Палин, Г.С.Волынец

Антракты после 5, 11 (10) и 16 эпизодов
Между 1 и 2 эпизодом проходит год

Постановка И.Н.Берсенева и С.Г.Бирман
Ответственный руководитель постановки И.Н.Берсенев
Художник М.Н.Тихомиров

«Неблагодарная роль»

А.М.Файко

Комедия в 9-ти картинах с прологом
Премьера 7 июня 1932 г.
Последний спектакль (30-й) 18 февраля 1932 г.

Действующие лица:	Исполнители:
Зам. автора	В.А.Подгорный
Дорина Вейсс	Н.Н.Бромлей
Норберт Шерцвут	М.Д.Орлов
Баклина-Кронеман	С.Г.Бирман
Завьялов	А.М.Азарин
Катерина Мравина	С.В.Гиацинтова, Е.Э.Оттен
Леля	Е.Я.Ванчугова
Фирочка	Е.Э.Оттен, З.А.Малахова
Цапля	А.И.Исаева
Буланый	А.Я.Литвинов
Прыскунов	В.Д.Бутурлин
Иван Иванович	С.В.Образцов
Шалытов	И.Ф.Аргольд
Бобрыщев	К.П.Шиловцев
Клавдия Пустых	Е.В.Измайлова
Антоша Пустых	А.А.Гейрот
Ленька Баламут	Н.А.Антонов
Горбатенко	А.Г.Вовси
Пушков	И.Н.Шелапутин
Андроныч	Е.А.Гуров
Грузчики:	
Луконя	А.В.Козубский
Бухта	Б.М.Казанский
Нюшка	О.А.Шаганова
Сотрудница Интуриста	Г.И.Андриевская
1-й репортер	Г.А.Палин
2-й репортер	А.А.Чебышев
Девицы	С.В.Михайловская и Н.Н.Потоловская
Молодой человек	Г.С.Волынец
Пассажиры	Н.П.Шиловцева и М.С.Лихов
Комсомольцы	Л.А.Берг, А.А.Ильин, Е.И.Кузнецова, О.Б.Смирнов

Постановка Б.М.Сушкевича
Художник В.М.Ходасевич
Музыка Н.Н.Рахманова
Звуковое оформление В.А.Попова

«Земля и небо»

П. и Л.Тур

4 акта, 5 картин
Премьера 7 ноября 1932 г.
Последний спектакль (34-й) 25 сентября 1933 г.

Действующие лица:	Исполнители:
Беклемишев, академик, астроном	В.А.Подгорный
Варвара, его дочь	З.Н.Невельская
Фон Дризен, астроном	А.А.Гейрот
Вознесенский, астроном	М.Д.Орлов
Распятов, академик	К.П.Шиловцев
Ячменев, академик	Г.С.Волынец
Никита Ершов	В.В.Готовцев, А.И.Благонравов
Утюгов	Б.М.Афонин
Иван, ординарец	В.Ф.Дудин, М.М.Майоров
Прасковья Михайловна, завхоз обсерватории	А.Я.Козлова
Назар, швейцар	Б.М.Казанский
Ганджумова, секретарь месткома	С.Г.Бирман
Рабочие оптического завода:	
Бурмистров	Н.Г.Китаев
Шумов	М.М.Майоров
Галкина	М.А.Кравчуновская
Ивушкин	А.Г.Шишков
Чешихин	И.Н.Шелапутин
Бабурин	Е.А.Токмаков
Хвощ	А.Г.Вовси
Смоленский, пограничник	И.Ф.Арнгольд
Рабочие оптического завода	Е.К.Збруева, З.А.Лебедева, В.Г.Крепкогорский, М.С.Лихов, В.М.Смородинов, Н.И.Шеломенцев, Л.Д.Эзов, Х.М.Эстрин, А.В.Кашкин, А.Я.Литвинов, Е.И.Кузнецова, Н.А.Тямин, С.В.Михайловская, Ф.А.Горбунова, А.Ф.Базанов

Постановка И.Н.Берсенева
Художник М.З.Левин

Музыка Д.Б.Кабалевского
Дирижер Н.Н.Рахманов

«Не все коту масленица»

А.Н.Островского

Комедия в 3-х действиях, 4-х картинах
Премьера 30 декабря 1932 г.
Последний спектакль (104-й) 24 февраля 1936 г.

Действующие лица:	Исполнители:
Круглова, Дарья Федоровна	К.Л.Розанова
Агния, *ее дочь*	А.И.Исаева
Маланья, *их прислуга*	Е.Я.Ванчугова
Ахов, *богатый купец*	Ю.Ю.Коршун, А.Г.Вовси
Ипполит, *его племянник*	Г.А.Палин, М.М.Майоров
Феона, *экономка Ахова*	Н.П.Шиловцева

Постановка Л.И.Дейкун
Сорежиссер А.И.Попова
Художник Г.А.Палин

«Суд»

В.М.Киршона

Пьеса в 4-х действиях, 8-ми картинах
Премьера 18 апреля 1933 г.
Последний спектакль (56-й, Харьков) 22 мая 1934 г.

Действующие лица:	Исполнители:
Клаус Маурер, *рабочий*	А.И.Чебан
Хильда, *его младшая дочь*	М.А.Скрябина
Вильгельм Кетвиг	А.И.Благонравов
Фрау Кетвиг	С.Г.Бирман

Рудольф, *их старший сын*	А.Г.Шишков, С.И.Днепров
Берта, *его жена*	М.А.Дурасова, С.А.Соколова
Эрих, *брат Рудольфа*	А.Г.Вовси
Зольдтке, *редактор газеты*	И.Н.Берсенев, А.А.Гейрот
Франц	С.В.Попов
Курт Вальден	А.Н.Глумов, А.В.Кашкин, М.М.Майоров
Шмидт	О.Б.Смирнов
Безработные:	
Карл, *инвалид войны*	А.М.Азарин, С.Б.Васильев
Ганнес Вебер	И.Н.Шелапутин, Е.А.Токмаков
Фрау Вебер	А.И.Попова
Генрих	И.И.Лагутин
Лизхен, *его жена*	Е.В.Измайлова, В.Г.Орлова-Аренская
Грета, *ее дочь*	Е.В.Богословская
Старуха	Е.П.Федорова, З.А.Малахова, М.Н.Кепмер
Элиза Бехтер	А.Я.Козлова, Н.П.Шиловцева, С.А.Соколова
Макс Гейман	В.Ф.Дудин, С.Б.Васильев, А.В.Кашкин
Домовладелец	Ю.Н.Васильев, А.В.Ракитин
Чиновник	Н.П.Николаевский
Парень	З.М.Кисин
Городские обыватели:	
Благонамеренный	Н.Н.Далматов, И.Ф.Аргольд
Колбасник	А.В.Ратко, А.Е.Агапов, Н.П.Николаевский
Приказчик	А.В.Козубский, Л.А.Берг
Женщины:	
1-я	Н.П.Шиловцева
2-я	С.А.Соколова, З.А.Лебедева
3-я	К.Л.Розанова
Патер	И.П.Новский
Зеринг, *полицейский офицер*	М.М.Лебедев
Судья	С.В.Образцов
Прокурор	М.Д.Орлов, А.В.Ракитин
Защитник	А.Н.Шапошников
Следователь	В.С.Фотиев
Секретарь суда	Н.И.Шеломенцев
Судьи	М.С.Лихов, В.М.Смородинов
Вахмистр	Е.А.Токмаков
Полицейские:	
Вольф	М.М.Майоров, Г.С.Волынец
Шульц	Г.С.Волынец, Л.Д.Эзов
Рабочие, обыватели	В.Д.Бутурлин, Е.Я.Ванчугова, З.С.Игумнова, Б.М.Казанский, О.П.Ключарева, Е.И.Кузнецова, А.Я.Литвинов, А.А.Чебышев, О.А.Шахет, К.Н.Ястребецкий

Постановка В.Н.Татаринова и А.И.Чебана
Художник И.И.Нивинский
Музыкальное оформление Н.Н.Рахманова
Шумы В.А.Попова
Консультант по скульптурным работам В.И.Мухина

«Двенадцатая ночь, или Как вам угодно»

В.Шекспира

Комедия в 3-х действиях, 18-ти картинах
Перевод А.И.Кронеберга
Переработка М.Л.Лозинского*
Премьера 26 декабря 1933 г.
Последний спектакль (134-й, Ленинград) 27 февраля 1936 г.

Действующие лица:	Исполнители:
Орсино, *герцог Иллирийский*	М.Д.Орлов
Себастиан, *брат Виолы, молодой дворянин***	***
Антонио, *пират, друг Себастьяна*	И.Ф.Арнгольд, Б.М.Афонин
Капитан корабля, *друг Виолы*	Г.С.Волынец, Н.Н.Далматов, С.Б.Васильев, П.Д.Ермилов
Валентин	В.С.Фотиев, А.Я.Литвинов
Курио	О.Б.Смирнов
Сэр Тоби Бэлч, *дядя Оливии*	В.В.Готовцев
Сэр Андрей Эгчик	Н.Г.Китаев, В.А.Подгорный
Мальволио, *управитель Оливии*	А.М.Азарин, И.И.Лагутин
Дурак Оливии	С.В.Образцов, О.А.Шахет
Оливия, *богатая графиня*	М.Н.Кемпер, А.И.Исаева
Виола, *влюбленная в герцога*	М.А.Дурасова, М.А.Скрябина
Мария, *служанка Оливии*	С.В.Гиацинтова, З.Н.Невельская

* В некоторых программках значится: “Перевод в композиции А.Кронеберга и М.Лозинского”.
** Себастьяном в финале при М.А.Дурасовой выходили В.С.Бальде и А.Ф.Шиллингер; при М.А.Скрябиной – М.К.Григорьева.

Фабиан, *садовник*	О.А.Шахет, В.А.Попов, С.Б.Васильев, А.И.Благонравов
Придворный	Л.Д.Эзов
Священник	К.П.Шиловцев, А.И.Благонравов
Полицейские	М.С.Лихов, Л.Д.Эзов, Л.А.Берг, А.Я.Никитин

Режиссеры С.В.Гиацинтова и В.В.Готовцев
Режиссер-ассистент С.И.Хачатуров
Художник В.А.Фаворский
Композитор Н.Н.Рахманов
Аппликация занавеса С.М.Дунаевой-Хачатуровой
Дуэль на рапирах поставлена Ф.К.Огаревым

«Смерть Иоанна Грозного»

А.К.Толстого

Трагедия (8 картин)
Премьера возобновления 29 марта 1934 г.
Последний спектакль (46-й, общий – 233-й) 29 января 1936 г.

Действующие лица:	Исполнители:
Царь Иван Васильевич IV	А.И.Чебан
Царица Мария Федоровна, *из рода Нагих, седьмая жена его*	М.А.Дурасова, В.Г.Орлова-Аренская
Царевич Федор Иванович, *сын его от первой жены*	С.В.Образцов, А.Н.Кисляков, М.И.Бухаткин
Царевна Ирина, *жена Федора, сестра Бориса Годунова*	М.А.Скрябина, З.А.Малахова
Князь Мстиславский	Н.Г.Китаев, Н.А.Антонов
Захарьин-Юрьев, *брат первой жены царя*	С.В.Попов, А.И.Благонравов
Князь Шуйский	А.Г.Шишков
Бельский	К.П.Шиловцев
Князь Щербатый	Г.С.Волынец
Князь Голицын	М.М.Майоров
Князь Трубецкой	О.Б.Смирнов, Н.А.Тямин

Князь Сицкий	М.Д.Орлов
Шереметев	А.Я.Литвинов
Татищев	А.Е.Агапов
Салтыков	А.В.Ракитин
Михайло Нагой, *брат царицы Марии Федоровны*	А.Н.Шапошников
Борис Годунов, *шурин царевича Федора*	И.Н.Берсенев
Гонец из Пскова	И.Ф.Арнгольд
Мария Григорьевна, жена Годунова	А.И.Исаева, Г.И.Андриевская
Григорий Нагой, *второй брат царицы Марии Федоровны*	В.С.Фотиев, В.Д.Бутурлин
Гарабурда, *посол Стефана Батория*	В.В.Готовцев, А.И.Благонравов
Битяговский	Н.П.Николаевский, Г.А.Палин
1-й волхв	С.Б.Васильев
2-й волхв	Е.А.Токмаков, И.Н.Шелапутин
Якоби, *врач*	Е.А.Гуров, Н.Н.Далматов
Шут	И.И.Лагутин, А.Н.Кисляков
Скоморохи	Е.В.Богословская, О.П.Ключарева, С.А.Соколова, Н.П.Шиловцева, Е.И.Кузнецова, З.А.Лебедева, В.С.Бальде, Н.П.Попрыкина
Стольники	А.А.Чебышев, И.Л.Салтыков, А.В.Кашкин
Сенная девушка	З.С.Игумнова, Н.П.Шиловцева
Слуга Шуйского	А.А.Чебышев
Рынды	З.М.Кисин, В.М.Смородинов, Н.И.Шеломенцев, Л.Д.Эзов, В.С.Бальде, Н.П.Попрыкина, А.Я.Никитин, Б.А.Аврашов (уч-к Театр. учил.), И.Г.Петрухин (уч-к Театр. учил.), И.И.Спектор (уч-к Театр. учил.)

Постановка В.Н.Татаринова
Режиссер А.И.Чебан
Оформление скульптора А.Е.Зеленского
Композитор Н.Н.Рахманов
Пляска шута и скоморохов поставлена Н.С.Холфиным
Хормейстер А.В.Свешников
Шумы В.А.Попова

«Часовщик и курица»

И.А.Кочерги

Комедия в 4-х актах
Премьера 11 мая 1934 г.
Последний спектакль (94-й) 16 декабря 1935 г.

Действующие лица:	Исполнители:
Юркевич	М.М.Лебедев
Лида	В.А.Дементьева
Карфункель, *инженер-механик*	А.Э.Шахалов, В.А.Подгорный, М.Д.Орлов
Таратута, *шофер*	А.Г.Вовси, Г.А.Палин, О.А.Шахет
Граф Лундышев	А.А.Гейрот, А.И.Благонравов
Софья Петровна	М.А.Кравчуновская
Машинист Черевко	А.Е.Агапов
Оля, *его жена*	А.И.Исаева, Г.И.Андриевская
Полковник	С.И.Днепров, М.Д.Орлов
Поручик	Н.Н.Далматов
Прапорщик	А.В.Кашкин, А.Н.Кисляков
Комиссар военного поезда и командир	М.М.Майоров
Петр Михайлович	В.С.Фотиев
Василий Иванович	Г.С.Волынец, А.В.Ракитин
1-й железнодорожник	Е.А.Токмаков, Н.А.Тямин, Г.А.Палин
2-й железнодорожник	А.Я.Литвинов, О.Б.Смирнов
Жены железнодорожников	Е.В.Богословская, З.А.Малахова, Г.И.Андриевская, З.А.Лебедева, С.А.Соколова, В.С.Бальде
Начальник станции	С.Б.Васильев, А.А.Чебышев
Носильщик	Е.А.Гуров, П.Н.Дюмон, И.Л.Салтыков
Кулачиха Марья	В.Г.Орлова-Аренская, Е.В.Измайлова, С.Г.Бирман
Капельмейстер	А.А.Чебышев
Корнет-а-пистон	Л.Д.Эзов
Тромбон	Л.А.Берг
Няня Лундышева	Е.Я.Ванчугова, А.Ф.Шиллингер, В.С.Бальде
Ниночка	Г.В.Хижнякова

Белые, красные, железнодорожные служащие,
строительные рабочие, музыканты
1-й акт происходит в 1912 г., 2-й – в 1919 г., 3-й – в 1920 г., 4-й – в 1929 г.

Постановка И.Н.Берсенева и С.Г.Бирман
Художник А.М.Каневский
Композитор В.Г.Фере
Режиссер-лаборант С.В.Образцов

«Хорошая жизнь»

С.И.Амаглобели

Комедия в 3 актах
Премьера в Киеве 9 июня 1934 г.; в Москве 24 сентября 1934 г. (12-й).
Последний спектакль (146-й) 28 февраля 1936 г.

Действующие лица:	Исполнители:
Федор Сергеевич Орлов, *архитектор, партиец*	А.И.Благонравов, М.М.Лебедев
Ольга, *его жена, литработник*	Р.Н.Молчанова, З.Н.Невельская
Александра Нестеровна, *ее мать*	Н.Д.Борская, М.Н.Кемпер
Матвеевна, *няня Ольги*	А.И.Попова, З.С.Игумнова
Ира, *ассистентка Орлова*	С.А.Соколова, М.А.Скрябина
Гектор Леонардович Мотто, *архитектор*	А.М.Азарин, С.И.Днепров
Борис Михайлович Кричевский, *юрисконсульт*	В.А.Подгорный
Мартын, *критик*, *партиец*	Н.А.Антонов
Варвара Петровна, *работник МКХ, партийка*	А.Ф.Сальникова, З.А.Малахова
Комсомольцы, члены бригады Орлова:	
Иван Николаевич Киселев	О.Б.Смирнов, А.В.Кашкин
Григорий Григорьевич Васильев	Л.А.Берг, А.Н.Кисляков, Е.А.Гуров, П.Н.Дюмон

Постановка А.М.Азарина и Б.Н.Норда
Художник В.А.Шестаков

«Испанский священник»

Дж. Флетчера

Комедия в 3-х актах
Перевод М.л.лозинского*
Премьера 2 декабря 1934 г.
Последний спектакль (66-й) 27 февраля 1936 г.

Действующие лица:	Исполнители:
Пролог	О.П.Ключарева, Е.И.Кузнецова
Дон Энрике, *испанский гранд*	Н.Г.Китаев
Дон Хайме, *его младший брат*	Г.А.Палин
Виоланта	В.Л.Юренева, С.Г.Бирман
Бартолус, *стряпчий*	И.И.Лагутин
Амаранта, *его жена*	С.В.Гиацинтова
Леандро, *сын купца*	А.И.Благонравов
Друзья Леандро:	
Арсенио	А.А.Чебышев
Миланес	Г.С.Волынец, А.В.Кашкин
Лопес, *испанский священник*	В.А.Попов
Диего, *его пономарь*	А.Г.Вовси, Н.А.Тямин
Прихожане	С.Б.Васильев, А.Я.Литвинов, Н.А.Тямин, Л.Д.Эзов, П.Н.Дюмон
Хасинта	В.Г.Орлова-Аренская, С.Г.Бирман
Октавио	Е.А.Гуров
Асканио, *сын Хасинты*	Е.И.Кузнецова, О.П.Ключарева
Эгла, *служанка Бартолуса*	О.А.Шаганова, З.А.Малахова, Е.В.Новикова [Богословская]
Коррехидор	В.С.Фотиев
Дама 1-я	Е.В.Измайлова
Дама 2-я	К.Л.Розанова
Судебный пристав	И.Л.Салтыков, Л.А.Берг
Слуга в доме дона Энрике	В.М.Смородинов, О.Б.Смирнов, С.В.Образцов, А.Е.Агапов
Свидетели и альгвасилы	П.Н.Дюмон, С.Г.Зеленков, Г.К.Григорьева, Л.А.Берг, А.В.Кашкин, А.Я.Никитин, Е.П.Салищева, Г.В.Хижнякова, Л.Д.Эзов, Д.А.Климов, В.С.Аддеров (уч. Театр. учил.), Н.А.Тямин, М.М.Майоров, Г.С.Волынец, В.С.Бальде, Е.В.Измайлова, И.Г.Петрухин (уч. Театр. уч.)

* На некоторых программках значилось: “Перевод и переработка М.Л.Лозинского”.

Постановка С.Г.Бирман
Художник А.В.Лентулов
Композитор В.П.Ширинский
Дирижер Н.Н.Рахманов
Танцы поставлены А.М.Мессерером
Хормейстер А.В.Свешников
Соло:
на скрипке – А.Г.Ширвиндт
на виолончели – И.И.Диамант
на гобое – Н.П.Добровольский

«В овраге»

А.П.Чехова

Композиция сценического текста Ю.В.Соболева
3 действия
Премьера 17 февраля 1935 г.
Последний спектакль (64-й) 26 февраля 1936 г.

Действующие лица:	Исполнители:
Осип Чикильдеев	И.Н.Шелапутин
Бабка	М.А.Кравчуновская
Кирьяк, *сын Осипа*	А.Е.Агапов, Ю.Ю.Коршун
Марья, *его жена*	Е.В.Измайлова
Мотька, *их дочь*	Г.В.Хижнякова
Николай Чикильдеев, *старший сын Осипа*	Н.Г.Китаев
Ольга, *его жена*	Е.В.Новикова
Саша, *их дочь*	О.П.Ключарева, И.А.Потоцкая
Фекла, *невестка Чикильдеевых*	Е.И.Вишневская
Цыбукин, *лавочник*	Б.М.Афонин
Варвара Николаевна, *его 2-я жена*	З.Н.Невельская, Л.И.Дейкун
Степан, *сын Цыбукина от 1-й жены*	С.Б.Васильев, Л.А.Берг
Аксинья, *его жена*	Н.Н.Орлова [Потоловская]
Анисим, *сын Цыбукина*	М.М.Майоров, А.И.Благонравов
Липа	Е.Я.Ванчугова
Прасковья, *ее мать*	З.А.Малахова
Хрымин, *фабрикант*	Г.А.Палин
Костыль, *подрядчик*	Н.А.Тямин

Урядник Свинчутка	А.Г.Шишков
Старшина Антип Сидельников	А.А.Чебышев, Е.А.Токмаков
Поп	А.Я.Литвинов, И.И.Лагутин
Попадья	К.Л.Розанова
1-й семинарист	П.Н.Дюмон, М.Д.Орлов
2-й семинарист	Г.С.Волынец, Ю.Ю.Коршун
Ариадна, *епархиалка*	А.Ф.Шиллингер
Нонна, *епархиалка*	Г.К.Григорьева, З.А.Лебедева
Дуся, *епархиалка*	Н.П.Попрыкина
Повар Егорыч	К.П.Шиловцев
Старик возчик	А.И.Благонравов, Е.А.Гуров
Никодим	Ю.Ю.Коршун
Вавила, *мальчик при возчике*	З.А.Лебедева
Лакей	И.Л.Салтыков
Косарь	В.М.Смородинов, Л.Д.Эзов

Постановка Л.И.Дейкун
Режиссер А.Г.Шишков
Художник Г.А.Палин
Композитор Н.Н.Рахманов
Танцы поставлены Н.С.Холфиным
Хормейстер А.В.Свешников
Шумовое оформление В.А.Попова

«Свидание»

К.Я.Финна

Комедия в 3-х актах
Премьера 5 апреля 1935 г.
Последний спектакль (52-й) 22 февраля 1936 г.

Действующие лица:	Исполнители:
Ракитин	И.Н.Берсенев
Шура	А.Ф.Шиллингер
Варя	Г.И.Андриевская
Курортный агент	А.Н.Шапошников
Павел	А.М.Азарин
Измайлов	А.И.Чебан
Татьяна Николаевна	М.А.Дурасова
Николай Иванович	А.Г.Шишков, А.Н.Шапошников
Катя	В.А.Дементьева, С.А.Соколова

Звягин	О.А.Шахет
Дмитрий Сергеевич	А.Г.Вовси, Б.М.Афонин
Мария Павловна	М.Н.Кемпер
Служащая в гостинице	Е.В.Измайлова
Некий гражданин	Н.А.Тямин

Постановка А.М.Азарина и А.И.Чебана
Художник Б.И.Волков

«Комик XVII столетия»

А.Н.Островского

Историческая комедия в 3-х действиях
Пролог и интермедии В.В.Каменского
Премьера 5 октября 1935 г.
Последний спектакль (16-й) 12 февраля 1936 г.
Спектакль молодых кадров

Действующие лица:	Исполнители:
Иоган Готфрид Грегори, *магистр, пастор и аптекарь*	А.В.Потоцкий
Кирил Панкратьич Кочетов, *подьячий*	В.С.Фотиев
Анисья Патрикеевна, *жена его*	З.Н.Невельская, З.С.Игумнова
Яков, *их сын, писец посольского приказа*	О.А.Шахет
Ваня, *его товарищ*	А.А.Чебышев
Татьяна Макарьевна Перепечина, *вдова, золотная мастерица*	Н.П.Шиловцева
Наталья, *ее дочь, мастерица*	Г.И.Андриевская
Василий Фалалеич Клушин, *подьячий*	К.П.Шиловцев
Артемон Сергеевич Матвеев, *окольничий боярин*	И.Ф.Арнгольд
Аврам Никитич Лопухин, *царицын дворецкий*	Н.Н.Далматов

Юрий Михайлов (Гибнер), *помощник Грегори*	Л.А.Берг
Ученики Грегори:	
Комедианты	О.А.Шахет, А.А.Чебышев, А.Я.Литвинов, Д.А.Климов, П.Н.Дюмон, Л.Д.Эзов, Г.В.Хижнякова, В.И.Желтов (уч-к Театр. уч.), И.Л.Салтыков, З.А.Лебедева, Г.М.Вицин (уч-к Театр. уч.),
Музыканты	Ю.К.Месхиев (уч-к Театр. уч.), А.М.Цинман (уч-к Театр. уч.), В.М.Смородинов
Действуют в интермедиях:	
Пролог	А.Я.Литвинов и Д.А.Климов
Палач	А.А.Чебышев
Разбойник	О.А.Шахет
Адам	П.Н.Дюмон
Ева	А.А.Чебышев
Змей	О.А.Шахет
Бог	Л.А.Берг
Архангел	Д.А.Климов
Ангелы	Г.В.Хижнякова и З.А.Лебедева

Действие происходит в 1672 г., в Москве

Постановка Е.А.Гурова и П.Д.Ермилова
Художник В.Е.Татлин
Композитор Н.И.Сизов
Дирижеры Н.Н.Рахманов и В.А.Власов
Хормейстер А.В.Свешников

«Мольба о жизни»

Ж.Девалля

Русский текст С.А.Радзинского
3 акта
Премьера 5 декабря 1935 г.
Последний спектакль (19-й) 29 февраля 1936 г.

Действующие лица:	Исполнители:
1-й акт	
Пролог – 1872 год	
Морис Массубр	С.И.Днепров
Дядя Анри	М.Д.Орлов

Дедушка Массубр	Е.А.Гуров
Адвокат Альбан	М.М.Лебедев
Тетя Ирена, рантьерка	Н.Д.Борская
Бабушка Бурелье	А.И.Попова
Розали, горничная	А.И.Исаева
Кормилица	Н.Н.Орлова
Акушерка	Е.В.Новикова
Анриетта	И.А.Потоцкая (уч. Театр. уч.)

Картина 1-я – 1902 год

Пьер Массубр	И.Н.Берсенев
Франсуаза Массубр	Р.Н.Молчанова
Морис Массубр	С.И.Днепров
Анжель, горничная	В.С.Бальде
Женевьева Тессонье, подруга Франсуазы	С.В.Гиацинтова
Коржа, владелец велосипедного магазина	Ю.Ю.Коршун

2-й акт

Картина 2-я – 1913 год

Пьер Массубр	И.Н.Берсенев
Франсуаза Массубр	Р.Н.Молчанова
Робер Массубр, сын Пьера	Муза Крепкогорская
Марсель Тессонье, друг Пьера	И.Ф.Аргольд
Женевьева Тессонье	С.В.Гиацинтова
Мадемуазель Сюро, секретарь Пьера Массубра	Е.И.Вишневская
Министр Водруа	В.А.Подгорный, О.А.Шахет

Картина 3-я – 1914 год

Пьер Массубр	И.Н.Берсенев
Марсель Тессонье	И.Ф.Аргольд
Женевьева Тессонье	С.В.Гиацинтова
Мадемуазель Сюро	Е.И.Вишневская
Профессор Досса	С.В.Образцов
Д-р Пультье	В.С.Фотиев
Д-р Федоров	К.П.Шиловцев
Сестра милосердия	Е.П.Салищева

Картина 4-я – 1924 год

Пьер Массубр	И.Н.Берсенев

Робер Массубр	А.Н.Кисляков
Анселен, *поверенный Массубра*	А.Н.Шапошников
Виктор Готье, *инженер*	М.М.Майоров
Парикмахер	Л.А.Берг
Маникюрша	С.А.Соколова
Друзья Робера:	
Андре Лапи	О.Б.Смирнов
Поль Сомье	А.В.Кашкин
Нинон Кольбье	Г.К.Григорьева, В.С.Дуленко
Лулу Бартомье	О.А.Шаганова
Сабина Аржан	А.Ф.Шиллингер
Лакей	В.М.Смородинов
Мальчик от парикмахера	Ю.П.Любимов (уч. Театр. уч.)

3-й акт
Картина 5-я – 1933 год

Пьер Массубр	И.Н.Берсенев
Робер Массубр	А.Н.Кисляков
Бутен, *управляющий Массубра*	А.В.Ракитин
Женевьева Тессонье	С.В.Гиацинтова
Сесиль Вируа	О.П.Ключарева
Жанна Массубр, *дочь Робера*	Г.В.Хижнякова

Картина 6-я* – 1933 год

Робер Массубр	А.Н.Кисляков
Бутен	А.В.Ракитин
Сесиль Вируа	О.П.Ключарева
Жанна Массубр	Г.В.Хижнякова
Гувернантка Жанны	М.А.Кравчуновская
Лакей	Л.А.Хайлов

Постановка И.Н.Берсенева
Режиссер Б.Н.Норд
Художник В.А.Фаворский
Композитор В.П.Ширинский
Дирижер В.А.Власов и Н.Н.Рахманов
Звуковое оформление В.А.Попова

* Эта картина была выпущена после 5-го представления, о чем помечено в дневнике спектаклей 25 декабря.

«Начало жизни»

Л.С.Первомайского

4 акта
Перевод с украинского Т.О.Стах
Премьера 9 февраля 1936 г.
Последний спектакль (5-й) 25 февраля 1936 г.

Действующие лица:	Исполнители:
Марк Коршун, *секретарь уездного комитета комсомола*	Ю.Ю.Коршун
Лев, *член комитета*	Г.А.Палин
Нейфах, *член комитета*	С.Б.Васильев
Комсомольцы:	
Мадыка	М.М Майоров
Глухий	Д.А.Климов
Дантон, *комсомолец галичанин*	Н.Н.Далматов
Суббота, *комсомолец*	Н.А.Тямин
Михайло, *беспартийный поэт*	А.В.Кашкин
Мать Михайла	В.Г.Орлова-Аренская
Ольга, *комсомолка*	В.А.Дементьева
Варвара, *ее сестра, коммунистка*	З.Н.Невельская
Некутный, *секретарь уездного партийного комитета*	Б.М.Афонин
Лайценс, *командир интернационального отряда*	А.И.Благонравов
Сапоговский, *начальник уездного военного комиссариата*	А.Г.Шишков
Пляшка, *бывший матрос, коммунист*	А.Е.Агапов
Караульный начальник	Н.А.Антонов
Чуб, *комсомолец*	Л.А.Хайлов
Домаха Чуб	С.Г.Бирман, Л.И.Дейкун
Каптенармус	А.В.Ракитин
Повар	И.И.Лагутин

Микита Балабуй, *демобилизованный красноармеец*	И.Н.Шелапутин
Гнатко, *кузнечный подмастерье*	П.Н.Дюмон
Мехтодь, *пастух*	Г.М.Вицын (уч. Театр. учил.)
Женщина, *прачка*	Е.В.Измайлова
Комсомольцы:	
Кондра	Л.Д.Эзов
Рубашка	А.Я.Литвинов
Атот, *латыш*	О.Б.Смирнов, Б.А.Аврашов (уч. Театр. учил.)
Мадьяр	И.Л.Салтыков
Военком	В.С.Адлеров (уч. Театр. учил.)

В массовых сценах студенты Театрального училища МХТ 2
Действие происходит в степном уездном городе в мае 1920 г.

Постановка С.Г.Бирман
Режиссер А.Г.Шишков
Художник В.А.Шестаков
Композитор Н.Н.Рахманов
Звуковое оформление В.А.Попова
Дирижер Н.Н.Рахманов

Составитель З.П.Удальцова

Сезоны. Статистика

Статистика составлена по протоколам спектаклей, афишам, финансовым отчетам, журналам занятости, годовым отчетам дирекции и другим документам, хранящимся в фондах РГАЛИ, ГЦТМ, Музея МХАТ, а также по материалам периодической печати.

В конце каждого сезона фиксируется общее количество спектаклей за обозреваемый период, подразделяемых на стационарные и выездные – краткосрочные или длительные гастроли театра. Причем нужно отметить, что стационарными считаются не только спектакли, шедшие на сцене МХАТ 2-го, но также в клубах, домах культуры Москвы, на сценах других театров, как это практиковалось тогда подавляющим большинством коллективов.

Безусловно, не все выездные спектакли были своевременно зафиксированы, не все были впоследствии обнаружены, но можно надеяться, что стационарные спектакли даны почти с исчерпывающей полнотой.

Порядок спектаклей в сводке соответствует порядку их появления на афише театра в каждый данный месяц.

Сезон 1924/25 г.

7 сентября 1924 г. – 24 мая 1925 г.

Сентябрь 21 сп.
«Расточитель» 4
«Укрощение строптивой» 4
«Любовь – книга золотая» 4
«12-я ночь» 2
«Король Лир» 2
«Потоп» 2
«Эрик XIV» 1
«Сверчок на печи» 2

Октябрь 28 сп.
«Любовь – книга золотая» 5
«Укрощение строптивой» 4
«Король Лир» 2
«Расточитель» 6
«Потоп» 3
«Сверчок на печи» 2
«12-я ночь» 2
«Гибель «Надежды» 3
«Эрик XIV» 1

Ноябрь 25 сп.
«Сверчок на печи» 2
«Расточитель» 5
«Любовь – книга золотая» 5
«Король Лир» 2
«Укрощение строптивой» 4
«Гибель «Надежды» 2
«Потоп» 1
«Эрик XIV» 1
«Гамлет» 3

Декабрь 26 сп.
«Гамлет» 7
«Расточитель» 4
«Любовь – книга золотая» 4
«Укрощение строптивой» 1
«Эрик XIV» 1
«Сверчок на печи» 3
«Гибель «Надежды» 3
«Король Лир» 1
«12-я ночь» 1
«Потоп» 1

Январь 23 сп.
«Потоп» 2
«Расточитель» 3
«Гамлет» 7
«Гибель «Надежды» 2
«Любовь – книга золотая» 4
«Сверчок на печи» 1
«12-я ночь» 1
«Укрощение строптивой» 2
«Эрик XIV» 1

Февраль 19 сп.
«Гибель «Надежды» 2
«Сверчок на печи» 1
«Укрощение строптивой» 2
«Гамлет» 4
«Любовь – книга золотая» 1
«12-я ночь» 1
«Потоп» 1
«Блоха» 6
«Расточитель» 1

Март 26 сп.
«Расточитель» 4
«Блоха» 9
«Любовь – книга золотая» 4
«Гамлет» 4
«Потоп» 1
«Сверчок на печи» 1
«Эрик XIV» 1
«Укрощение строптивой» 2

Апрель 24 сп.
«Сверчок на печи» 3
«Любовь – книга золотая» 2
«Гамлет» 5
«Блоха» 5
«Гибель «Надежды» 2
«Потоп» 1
«Укрощение строптивой» 1
«Эрик XIV» 2
«Король Квадратной республики» 3

Май 23 сп.
«Укрощение строптивой» 2
«Блоха» 5
«Потоп» 2
«Король Квадратной республики» 2
«Гамлет» 3
«Эрик XIV» 2
«Любовь – книга золотая» 2
«Гибель «Надежды» 2
«12-я ночь» 1
«Сверчок на печи» 2

За сезон:
«Расточитель» 27
«Укрощение строптивой» 22
«Любовь – книга золотая» 31
«12-я ночь» 8
«Король Лир» 7
«Потоп» 14
«Эрик XIV» 10
«Сверчок на печи» 17
«Гибель «Надежды» 16
«Гамлет» 33
«Блоха» 25
«Король Квадратной республики» 5
Всего: 215 сп.

Сезон 1925/26 г.

5 сентября 1925 г. – 24 апреля 1926 г.

Сентябрь 22 сп.
«Гамлет» 6
«Блоха» 5
«Расточитель» 3
«Укрощение строптивой» 3
«Сверчок на печи» 2
«Гибель «Надежды» 2
«Потоп» 1

Октябрь 26 сп.
«Блоха» 6
«Гамлет» 5
«Расточитель» 4
«Сверчок на печи» 4
«Укрощение строптивой» 4
«Гибель «Надежды» 2
«Потоп» 1

Ноябрь (26 сп.)
«Потоп» 4
«Блоха» 6
«Сверчок на печи» 3
«Укрощение строптивой» 3
«Гибель «Надежды» 3
«Петербург» 4
«Расточитель» 2
«Гамлет» 1

Декабрь (28 сп.)
«Петербург» 5
«Расточитель» 3
«Укрощение строптивой» 3
«Блоха» 7
«Гибель «Надежды» 3
«Сверчок на печи» 3
«Потоп» 2
«В 1825 году» 2

Январь (28 сп.)
«Потоп» 3
«В 1825 году» 7
«Укрощение строптивой» 1
«Расточитель» 3
«Блоха» 4
«Петербург» 5
«Сверчок на печи» 2
«Гибель «Надежды» 2
«Гамлет» 1

Февраль (29 сп.)
«Гамлет» 2
«В 1825 году» 8
«Блоха» 4
«Петербург» 4
«Укрощение строптивой» 2
«Сверчок на печи» 4
«Гибель «Надежды» 2
«12-я ночь» 2
«Потоп» 1

Март 33 сп.
«В 1825 году» 7
«12-я ночь» 5
«Петербург» 4
«Блоха» 5
«Укрощение строптивой» 2
«Расточитель» 2
«Гамлет» 2
«Гибель «Надежды» 2
«Сверчок на печи» 2
«Потоп» 2

Апрель 25 сп.
«Блоха» 4
«Петербург» 3
«Сверчок на печи» 5
«Гибель «Надежды» 1
«12-я ночь» 1
«В 1825 году» 2
«Потоп» 2
«Эрик XIV» 1
«Расточитель» 1
«Гамлет» 2
«Укрощение строптивой» 3

Гастроли:
Тифлис 2–18 мая (23 сп.)
Май
«Сверчок на печи» 5
«Эрик XIV» 2
«Блоха» 2
«Потоп» 4
«Расточитель» 2
«В 1825 году» 2
«Гибель «Надежды» 3
«12-я ночь» 3

Баку 20–31 мая (13 сп.)
«Потоп» 3
«В 1825 году» 1
«Эрик XIV» 2
«Сверчок на печи» 2
«Блоха» 1
«12-я ночь» 2
«Расточитель» 1
«Гибель «Надежды» 1

Ростов/Д 3–13 июня (13 сп.)
«12-я ночь» 1
«В 1825 году» 2
«Потоп» 2
«Гибель «Надежды» 2
«Блоха» 2
«Эрик XIV» 1
«Сверчок на печи» 2
«Расточитель» 1

За сезон:
«Гамлет» 19
«Блоха» 41 + 5 = 46
«Расточитель» 18 + 4 = 22
«Укрощение строптивой» 21
«Сверчок на печи» 25 + 9 = 34
«Гибель «Надежды» 17 + 6 = 23
«Потоп» 16 + 9 = 25
«Петербург» 25
«12-я ночь» 8 + 6 = 14
«В 1825 году» 26 + 5 = 31
«Эрик XIV» 1 + 5 = 6
Всего: 217 + 49 = 266 сп.

Гастроли:
Тифлис (23), Баку (13), Ростов/Дон (13)

Сезон 1926/27 г.
5 сентября 1926 г. – 31 мая 1927 г.

Сентябрь 21 сп.
«Сверчок на печи» 2
«Блоха» 5
«В 1825 году» 3
«Расточитель» 1
«12-я ночь» 3
«Укрощение строптивой» 2
«Евграф, искатель приключений» 4
«Эрик XIV» 1

Октябрь 32 сп.
«12-я ночь» 4
«Евграф, искатель приключений» 7
«Гибель «Надежды» 2
«В 1825 году» 6
«Петербург» 3
«Блоха» 3
«Укрощение строптивой» 1
«Расточитель» 2
«Эрик XIV» 2
«Гамлет» 1
«Сверчок на печи» 1

Ноябрь 28 сп.
«Гамлет» 3
«Евграф, искатель приключений» 6
«Укрощение строптивой» 2
«Сверчок на печи» 2
«В 1825 году» 3
«Эрик XIV» 2
«Петербург» 3
«Гибель «Надежды» 1
«Расточитель» 3
«Блоха» 3

Декабрь 31 сп.
«Евграф, искатель приключений» 4
«Петербург» 3
«12-я ночь» 3
«Блоха» 4
«Эрик XIV» 1
«В 1825 году» 2
«Сверчок на печи» 2
«Гамлет» 3

«Укрощение строптивой» 1
«Гибель «Надежды» 2
«Орестея» 5
«Расточитель» 1

Январь 30 сп.
«Потоп» 2
«12-я ночь» 4
«Евграф, искатель приключений» 4
«Укрощение строптивой» 3
«Орестея» 5
«Петербург» 1
«В 1825 году» 3
«Блоха» 3
«Сверчок на печи» 2
«Гибель «Надежды» 1
«Расточитель» 1
«Эрик XIV» 1

Февраль 29 сп.
«Орестея» 2
«Эрик XIV» 2
«Блоха» 3
«Сверчок на печи» 2
«В 1825 году» 2
«Евграф, искатель приключений» 4
«Дело» 6
«12-я ночь» 1
«Гамлет» 2
«Гибель «Надежды» 2
«Расточитель» 1
«Потоп» 2

Март 32 сп.
«Дело» 9
«Блоха» 4
«Орестея» 4
«Эрик XIV» 1
«12-я ночь» 3
«Евграф, искатель приключений» 3
«В 1825 году» 4
«Сверчок на печи» 2
«Потоп» 1
«Расточитель» 1

Апрель 30 сп.
«Потоп» 5
«Дело» 7
«Блоха» 4
«Евграф, искатель приключений» 3
«В 1825 году» 3
«Эрик XIV» 3
«Сверчок на печи» 2
«Расточитель» 1
«12-я ночь» 1
«Гибель «Надежды» 1

Май 28 сп.
«Блоха» 3
«В 1825 году» 3
«Дело» 7
«Расточитель» 1
«Эрик XIV» 2
«12-я ночь» 4
«Евграф, искатель приключений» 3
«Потоп» 2
«Гамлет» 1
«Сверчок на печи» 1
«Гибель «Надежды» 1

За сезон:
«Блоха» 32
«В 1825 году» 29
«Дело» 29
«Расточитель» 12
«Эрик XIV» 15
«12-я ночь» 23
«Евграф, искатель приключений» 38
«Потоп» 12
«Гамлет» 10
«Сверчок на печи» 16
«Гибель «Надежды» 10
«Орестея» 16
«Петербург» 10
«Укрощение строптивой» 9
Всего: 261 сп.
Гастролей нет

Сезон 1927/28 г.

4 сентября 1927 г. – 20 мая 1928 г.

Сентябрь 21 сп.
«Дело» 4
«В 1825 году» 3
«Гамлет» 1
«Потоп» 3
«Эрик XIV» 2
«Смерть Иоанна Грозного» 5
«Гибель «Надежды» 1
«12-я ночь» 1
«Блоха» 1

Октябрь 31 сп.
«Гамлет» 2
«В 1825 году» 4
«Смерть Иоанна Грозного» 6
«Дело» 4
«Блоха» 5
«Эрик XIV» 1
«12-я ночь» 3
«Петербург» 1
«Гибель «Надежды» 3
«Эрик XIV» 1
«Потоп» 1

Ноябрь 28 сп.
«Эрик XIV» 1
«12-я ночь» 1
«В 1825 году» 2

«Смерть Иоанна Грозного» 6
«Взятие Бастилии» 9
«Дело» 3
«Потоп» 2
«Сверчок на печи» 3
«Блоха» 1

Декабрь 33 сп.
«12-я ночь» 2
«Смерть Иоанна Грозного» 8
«Эрик XIV» 2
«Гибель «Надежды» 3
«Взятие Бастилии» 6
«Гамлет» 2
«В 1825 году» 1
«Петербург» 1
«Сверчок на печи» 2
«Дело» 2
«Блоха» 3
«Потоп» 1

Январь 31 сп.
«Сверчок на печи» 3
«Дело» 6
«Взятие Бастилии» 3
«В 1825 году» 3
«Смерть Иоанна Грозного» 5
«Гамлет» 2
«12-я ночь» 3
«Блоха» 2
«Эрик XIV» 1
«Петербург» 1
«Гибель «Надежды» 1
«Потоп» 1

Февраль 28 сп.
«В 1825 году» 3
«Смерть Иоанна Грозного» 4
«Гибель «Надежды» 2
«Дело» 4
«Взятие Бастилии» 1
«Блоха» 5
«12-я ночь» 2
«Эрик XIV» 2
«Сверчок на печи» 2
«Гамлет» 1
«Потоп» 1
«Закат» 1

Март 36 сп.
«Закат» 10
«Сверчок на печи» 4
«Блоха» 3
«Гибель «Надежды» 3
«Потоп» 3
«В 1825 году» 2
«Смерть Иоанна 4 Грозного» 4
«Дело» 5
«12-я ночь» 1
«Эрик XIV» 1

Апрель 34 сп.
«Блоха» 5
«Потоп» 2
«В 1825 году» 6
«Смерть Иоанна 4 Грозного» 7
«Расточитель» 3
«Дело» 3
«Закат» 6
«12-я ночь» 1
«Потоп» 1

Май 19 сп.
«Гибель «Надежды» 2
«Дело» 2
«Смерть Иоанна Грозного» 2
«Закат» 2
«Потоп» 2
«Фрол Севастьянов» 7
«Блоха» 1
«12-я ночь» 1

Гастроли:
Ленинград. 23 мая – 25 июня (33 сп.)
«Дело» 5
«В 1825 году» 3
«Сверчок на печи» 5
«Смерть Иоанна Грозного» 5
«Гибель «Надежды» 4
«Эрик XIV» 4
«Гамлет» 2

Июнь
«Расточитель» 2
«Закат» 3

Рязань
«Гибель «Надежды» 28 июня
Сасово. 1928 г.
«Потоп» 29 июня
«Гибель «Надежды» 30 июня
«Потоп» 1 июля
Ульяновск.
3–6 июля 1928 г.
«Потоп» 3, 5 июля
«Гибель «Надежды» 4, 6 июля
Казань. 8–10 июля 1928 г.
«Потоп» 8, 10 июля
«Гибель «Надежды» 9, 11 июля
Заволжье.
«Гибель «Надежды» 14 июля
«Потоп» 15 июля
Самара. 17–20 июля 1928 г.
«Потоп» 17 июля
«Гибель «Надежды» 18, 19, 20, 22 июля
Рузаевка
«Гибель «Надежды» 25 июля
«Потоп» 26 июля
Рязань
«Потоп» 28 июля

За сезон:
«Дело» 33 + 5 = 38

«В 1825 году» 24 + 3 = 27
«Гамлет» 8 + 2 = 10
«Потоп» 16 + 10 = 26
«Смерть Иоанна Грозного» 47 + 5 = 52
«Эрик XIV» 11 + 4 = 15
«Гибель «Надежды» 15 + 16 = 31
«12-я ночь» 15
«Блоха» 26
«Взятие Бастилии» 19
«Сверчок на печи» 15 + 5 = 20
«Петербург» 3
«Закат» 19 + 3 = 22
«Расточитель» 3 + 2 = 5
«Фрол Севастьянов» 7
Всего: 261 + 55 = 316 сп.

Гастроли:
Ленинград (33), Рязань (2), Сасово (3), Ульяновск (4), Казань (4), Заволжье (2), Самара (5), Рузаев ка (2)

Сезон 1928/29 г.

8 сентября 1928 г. – 31 мая 1929 г.

Сентябрь 22 сп.
«Смерть Иоанна Грозного» 6
«Блоха» 2
«В 1825 году» 1
«Фрол Севастьянов» 6
«12-я ночь» 1
«Взятие Бастилии» 2
«Гибель «Надежды» 1
«Закат» 1
«Сверчок на печи» 1
«Потоп» 1

Октябрь 37 сп.
«Взятие Бастилии» 1
«Закат» 2
«Фрол Севастьянов» 9
«Смерть Иоанна Грозного» 8
«Блоха» 2
«Сверчок на печи» 4
«Гибель «Надежды» 3
«Потоп» 2
«Дело» 4
«12-я ночь» 1
«В 1825 году» 1

Ноябрь 36 сп.
«12-я ночь» 3
«Фрол Севастьянов» 2
«Смерть Иоанна Грозного» 4
«Сверчок на печи» 4
«В 1825 году» 6
«Гибель «Надежды» 6
«Дело» 5
Закат» 1
«Потоп» 3
«Блоха» 1

Декабрь 36 сп.
«Смерть Иоанна Грозного» 6
«Потоп» 3
«Дело» 6
«Закат» 1
«Митькино царство» 8
«Гибель «Надежды» 3
«Блоха» 4
«В 1825 году» 2
«Фрол Севастьянов» 1
«Сверчок на печи» 1
«12-я ночь» 1

Январь 32 сп.
«Сверчок на печи» 2
«Митькино царство» 14
«Смерть Иоанна 4 Грозного» 5
«В 1825 году» 2
«Блоха» 3
«Гибель «Надежды» 2
«Дело» 1
«12-я ночь» 1
«Потоп» 2

Февраль 32 сп.
«Потоп» 3
«Гибель «Надежды» 1
«Митькино царство» 9
«Блоха» 2
«Сверчок на печи» 1
«Человек, который смеется» 10
«Дело» 2
«12-я ночь» 1
«Смерть Иоанна Грозного» 1
«Фрол Севастьянов» 1
«В 1825 году» 1

Март 39 сп.
«Человек, который смеется» 14
«Митькино царство» 10
«Фрол Севастьянов» 3
«Блоха» 2
«Сверчок на печи» 1
«Дело» 3
«В 1825 году» 1
«Потоп» 2
«12-я ночь» 1
«Гибель «Надежды» 2

Апрель 35 сп.
«Сверчок на печи» 3
«Человек, который смеется» 14
«Митькино царство» 6

«Фрол Севастьянов» 3
«Блоха» 2
«12-я ночь» 1
«Гибель «Надежды» 1
«Бабы» 5

Май 36 сп.
«Митькино царство» 4
«Бабы» 13
«Блоха» 2
«В 1825 году» 1
«Дело» 2
«Человек, который смеется» 8
«Сверчок на печи» 2
«Потоп» 1
«Гибель «Надежды» 2
«12-я ночь» 1

Гастроли:
Киев. 4–24 июня (25 сп.
«Блоха» 4
«Сверчок на печи» 6
«Дело» 4
«Гибель «Надежды» 5
«Смерть Иоанна 4 Грозного» 6
Харьков. 27 июня – 7 июля (13 сп.
«Гибель «Надежды» 2
«Дело» 2
«Блоха» 3
«Смерть Иоанна Грозного» 4
«Сверчок на печи» 2

За сезон:
«Смерть Иоанна Грозного» 31 + 10 = 41
«Блоха» 20 + 7 = 27
«В 1825 году» 15
«Фрол Севастьянов» 25
«12-я ночь» 11
«Взятие Бастилии» 13
«Гибель «Надежды» 11
21 + 7 = 28
«Закат» 5
«Сверчок на печи» 19 + 8 = 27
«Потоп» 17
«Дело» 23 + 6 = 28
«Митькино царство» 51
«Человек, который смеется» 46 14
«Бабы» 18
Всего: 305 + 38 = 343 сп.
Гастроли:
Киев (25), Харьков (13

Сезон 1929/30 г.

7 сентября 1929 г. – 4 июня 1930 г.

Сентябрь 24 сп.
«Бабы» 6
«Смерть Иоанна 4 Грозного» 3
«Митькино царство» 3
«Блоха» 3
«Человек, который 4 смеется» 4
«В 1825 году» 2
«Сверчок на печи» 2
«Гибель «Надежды» 1

Октябрь 34 сп.
«Бабы» 7
«12-я ночь» 3
«Человек, который смеется» 7
«Блоха» 2
«В 1825 году» 2
«Смерть Иоанна Грозного» 4
«Митькино царство» 4
«Сверчок на печи» 1
«Потоп» 2
«Дело» 2

Ноябрь 32 сп.
«Блоха» 3
«Бабы» 3
«Сверчок на печи» 2
«В 1825 году» 4
«Дело» 4
«Митькино царство» 3
«Чудак» 9
«Потоп» 1
«Человек, который 4 смеется» 2
«Смерть Иоанна 4 Грозного» 1

Декабрь 35 сп.
«Смерть Иоанна Грозного» 2
«Потоп» 1
«Чудак» 14
«Бабы» 2
«Хижина дяди Тома» 9
«Человек, который смеется» 2
«Митькино царство» 1
«Блоха» 2
«Сверчок на печи» 1
«Гибель «Надежды» 1
Январь 36 сп.
«Хижина дяди Тома» 13
«В 1825 году» 1
«Чудак» 14
«Бабы» 1
«Человек, который 4 смеется» 2
«Блоха» 3
«Смерть Иоанна Грозного» 1
«12-я ночь» 1

Февраль 33 сп.
«Человек, который смеется» 2
«Бабы» 2
«Чудак» 14
«Хижина дяди Тома» 10
«Смерть Иоанна Грозного» 1
«Петр I» 3
«Блоха» 1

Март 37 сп.
«Чудак» 12
«Хижина дяди Тома» 9
«Петр I» 9
«Бабы» 2
«Гибель «Надежды» 2
«Смерть Иоанна Грозного» 1
«Сверчок на печи» 1
«Человек, который смеется» 1

Апрель 36 сп.
«Хижина дяди Тома» 6
«Чудак» 22
«Петр I» 10
«Смерть Иоанна Грозного» 1
«В 1825 году» 1

Май 38 сп.
«Чудак» 15
«В 1825 году» 1
«Петр I» 10
«Двор» 9
«Хижина дяди Тома» 3

Июнь 5 сп.
«Чудак» 4
«Хижина дяди Тома» 1

Гастроли:
Тифлис. 9–24 июня
«Чудак» 5
«Дело» 2
«Смерть Иоанна Грозного» 5
«В 1825 году» 3
«Сверчок на печи» 1
Эривань. 26–30 июня
«Сверчок на печи» 2
«Чудак» 3

За сезон:
«Бабы» 23
«Смерть Иоанна Грозного» 14 + 5 = 19
«Митькино царство» 11
«Блоха» 14
«Человек, который смеется» 19
«В 1825 году» 11 + 3 = 14
«Сверчок на печи» 7 + 3 = 10
«Гибель «Надежды» 4
«12-я ночь» 4
«Потоп» 4
«Дело» 6 + 2 = 8
«Чудак» 100 + 17 = 117
«Хижина дяди Тома» 51
«Петр I» 32
«Двор» 9
Всего: 310 + 30 = 340 сп.

Гастроли:
Ленинград (9),
Тифлис (16), Эривань (5)

Сезон 1930/31 г.

6 сентября 1930г. – 3 июня 1931 г.

Сентябрь 27 + 9 сп.
«Чудак» 11 + 3
«Двор» 2
«Петр I» 4
«Хижина дяди Тома» 4
«Смерть Иоанна Грозного» 2
«Потоп» 1 + 3
«Человек, который смеется» 1
«Бабы» 1
«Гибель «Надежды» 1
«Сверчок на печи» + 3

Октябрь 36 + 1 сп.
«Чудак» 14
«Петр I» 8
«Бабы» 2
«Двор» 2
«Потоп» 2
«Смерть Иоанна Грозного» 2
«Сверчок на печи» 1 + 1
«Хижина дяди Тома» 2
«Гибель «Надежды» 1
«В 1825 году» 1
«Человек, который смеется» 1

Ноябрь 33 + 3 сп.
«Чудак» 11
«Двор» 1
«Петр I» 4
«Бабы» 2
«В 1825 году» 2
«Гибель «Надежды» 2 + 3
«Хижина дяди Тома» 4
«Смерть Иоанна Грозного» 2
«Сверчок на печи» 1
«Потоп» 1
«Человек, который смеется» 1

«Светите, звезды!» 2

Декабрь 33 сп.
«Чудак» 9
«Светите, звезды!» 12
«Петр I» 6
«В 1825 году» 2
«Гибель «Надежды» 1
«Хижина дяди Тома» 1
«Генеральная репетиция» 2

Январь 26 + 8 сп.
«Светите, звезды!» 7
«Генеральная репетиция» 7
«Чудак» 7
«В 1825 году» 1 + 6
«Потоп» + 2
«Смерть Иоанна 4
Грозного» 1
«Бабы» 1
«Петр I» 1
«Гибель «Надежды» 1

Февраль 30 сп.
«Генеральная репетиция» 7
«Чудак» 7
«Смерть Иоанна 4
Грозного» 2
«Бабы» 1
«Светите, звезды!» 6
«Нашествие Наполеона» 5
«Гибель «Надежды» 1
«Петр I» 1

Март 39 сп.
«Нашествие Наполеона» 8
«Чудак» 8
«Гибель «Надежды» 2
«Генеральная репетиция» 4
«Смерть Иоанна 4
Грозного» 1
«Светите, звезды!» 7
«Петр I» 3
«Хижина дяди Тома» 2
«Бабы» 2
«В 1825 году» 1
«Потоп» 1

Апрель 34 сп.
«Чудак» 7
«Светите, звезды!» 7
«Генеральная репетиция» 1
«Нашествие Наполеона» 9
«Петр I» 3
«Гибель «Надежды» 1
«Бабы» 2
«Хижина дяди Тома» 2
«Смерть Иоанна 4
Грозного» 2

Май 34 + 11 сп.
«Чудак» 6 + 4
«В 1825 году» 1
«Светите, звезды!» 8
«Хижина дяди Тома» 1 + 7
«Нашествие Наполеона» 7
«Бабы» 1
«Петр I» 3
«Тень освободителя» 3
«Сверчок на печи» 2
«Смерть Иоанна 4
Грозного» 1
«Потоп» 1

Июнь 3 сп.
«Чудак» 2
«Сверчок на печи» 1

Гастроли:
Киев. 7–26 июня (21 сп.)
«В 1825 году» 4
«Потоп» 5
«Смерть Иоанна 4
Грозного» 4
«Нашествие Наполеона» 4
«Чудак» 4
Харьков. 30 июня – 5 июля 1931 г. (6 сп.)
«Чудак» – июнь 30, июль 1–5 (6)
Алчевск. 2–11 июня 1931 г. (9 сп.)
«Чудак» 6
«Хижина дяди Тома» 3
Макеевка. 13–20 июня 1931 г. (8 сп.)
«Чудак» 4
«Хижина дяди Тома» 4
Сталино. 21 июня –2 июля (13 сп.)
«Чудак» 7
«Хижина дяди Тома» 6

За сезон:
«Чудак» 82 + 34 = 116
«Двор» 5
«Петр I» 33
«Хижина дяди Тома» 16 + 19 = 35
«Смерть Иоанна Грозного» 13 + 4 = 17
«Потоп» 6 + 10 = 16
«Человек, который 4 смеется» 3
«Бабы» 12
«Сверчок на печи» 5 + 4 = 9
«Гибель «Надежды» 10 + 3 = 13
«В 1825 году» 8 + 10 = 18
«Светите, звезды!» 49
«Генеральная репетиция» 21
«Тень освободителя» 3
«Нашествие Наполеона» 29 + 4 = 33
Всего 295 + 89 = 384 сп.

Гастроли:
Ленинград (21),
Иваново-Вознесенск (11),
Киев (21), Харьков (6),
Алчевск (9), Макеевка (8),
Сталино (13)

Сезон 1931/32 г.
18 сентября 1931 – 10 июня 1932 г.

Ленинград 20 августа – 18 сентября (42 сп.)

Август 16 сп.
«Смерть Иоанна Грозного» 5
«Сверчок на печи» 4
«Чудак» 1
«Бабы» 3
«Гибель «Надежды» 3

Сентябрь 26 сп.
«Бабы» 3
«Смерть Иоанна Грозного» 2
«Чудак» 3
«Хижина дяди Тома» 5
«Петр I» 8
«Гибель «Надежды» 3
«Сверчок на печи» 2

Москва

Сентябрь 14 сп.
«Чудак» 3
«Нашествие Наполеона» 2
«В 1825 году» 3
«Светите, звезды!» 5
«Петр I» 1

Октябрь 35 сп.
«Светите, звезды!» 9
«Петр I» 3
«Чудак» 5
«Нашествие Наполеона» 2
«Тень освободителя» 5
«Смерть Иоанна Грозного» 4 2
«Человек, который смеется» 2
«Бабы» 2
«Хижина дяди Тома» 1
«Гибель «Надежды» 2
«В 1825 году» 2

Ноябрь 36 сп.
«Сверчок на печи» 1
«Смерть Иоанна Грозного» 4 2
«Петр I» 3
«Нашествие Наполеона» 3
«Тень освободителя» 6
«Светите, звезды!» 6
«Гибель «Надежды» 1
«Чудак» 6
«Хижина дяди Тома» 1
«Человек, который смеется» 1
«В 1825 году» 2
«Бабы» 1
«Блоха» 3

Декабрь 33 сп.
«Нашествие Наполеона» 2
«Смерть Иоанна Грозного» 2
«Светите, звезды!» 6
«Сверчок на печи» 2
«Чудак» 6
«Тень освободителя» 4
«В 1825 году» 1
«Петр I» 2
«Блоха» 5
«Бабы» 2
«Гибель «Надежды» 1

Январь 38 сп.
«Светите, звезды!» 6
«Дело чести» 8
«Сверчок на печи» 4
«Чудак» 5
«В 1825 году» 3
«Гибель «Надежды» 1
«Петр I» 2
«Нашествие Наполеона» 2
«Человек, который смеется» 1
«Тень освободителя» 1
«Бабы» 1
«Хижина дяди Тома» 2
«Блоха» 2

Февраль 34 сп.
«Дело чести» 3
«Блоха» 1
«Хижина дяди Тома» 2
«Чудак» 2
«Тень освободителя» 5
«Сверчок на печи» 5
«Человек, который смеется» 4
«Гибель «Надежды» 5
«В 1825 году» 3
«Петр I» 1
«Нашествие Наполеона» 1
«Светите, звезды!» 2

Март 36 сп.
«Смерть Иоанна Грозного» 2
«Сверчок на печи» 4
«Бабы» 2
«Дело чести» 3
«Тень освободителя» 3
«Хижина дяди Тома» 3
«Чудак» 6
«Нашествие Наполеона» 3
«Блоха» 4
«Светите, звезды!» 2
«Петр I» 2
«В 1825 году» 1
«Гибель «Надежды» 1

Апрель 31 сп.
«Бабы» 1
«Тень освободителя» 3
«Светите, звезды!» 3
«В 1825 году» 1
«Сверчок на печи» 3

«Петр I» 3
«Гибель «Надежды» 2
«Хижина дяди Тома» 4
«Нашествие Наполеона» 3
«Блоха» 3
«Чудак» 3
«Униженные и 1
оскорбленные» 1
«Дело чести» 1

Май 37 сп.
«Светите, звезды!» 1
«Чудак» 6
«Униженные и 1
оскорбленные» 6
«Гибель «Надежды» 3
«Сверчок на печи» 4
«Блоха» 5
«Тень освободителя» 3
«Петр I» 1
«Хижина дяди Тома» 3
«Нашествие Наполеона» 1
«В 1825 году» 1
«Дело чести» 3

Июнь 10 сп.
«Униженные и 1
оскорбленные» 3
«Чудак» 2
«Тень освободителя» 1
«Неблагодарная роль» 2
«Блоха» 2

Гастроли:
Свердловск. 14 июня –
12 июля 1932 г. (43 сп.)
«Чудак» 15
«В 1825 году» 5
«Смерть Иоанна 4
Грозного» 6
«Нашествие Наполеона» 4
«Сверчок на печи» 6
«Человек, который 4
смеется» 2
«Гибель «Надежды» 5

За сезон:
«Смерть Иоанна
Грозного» 8 + 13 = 21
Чудак» 53 + 19 = 72
«Бабы» 9 + 6. = 15
«Сверчок на печи»
18 + 17 = 35
«Гибель «Надежды»
11 + 16 = 27
«Хижина дяди Тома»
16 + 5 = 21
«Петр I» 18 + 8 = 26
«Нашествие Наполеона»
19 + 4 = 23
«В 1825 году» 14 + 8. = 22
«Светите, звезды!» 40
«Тень освободителя»
26 + 5 = 31
«Человек, который
смеется» 2 + 6 = 8
«Блоха» 25
«Дело чести» 18
«Неблагодарная роль» 2
«Униженные и 11
оскорбленные» 10
Всего: 289 + 107 = 396 сп.

Гастроли:
Ленинград (42 + 22 –
осень, зима),
Свердловск (43)

Сезон 1932/33 г.

5 сентября 1932 г. – 15 мая 1933 г.

Сентябрь 31 сп.
«Униженные и 1
оскорбленные» 5
«В 1825 году» 2
«Блоха» 3
«Чудак» 4
«Тень освободителя» 2
«Неблагодарная роль» 7
«Сверчок на печи» 1
«Петр I» 2
«Смерть Иоанна
Грозного» 2
«Гибель «Надежды» 1
«Хижина дяди Тома» 2

Октябрь 34 сп.
«Светите, звезды!» 3
«Сверчок на печи» 3
«Неблагодарная роль» 7
«Униженные и
оскорбленные» 7
«Чудак» 2
«Петр I» 1
«Гибель «Надежды» 4
«В 1825 году» 2
«Блоха» 3
«Смерть Иоанна
Грозного» 2

Ноябрь 35 сп.
«Неблагодарная роль» 4
«Чудак» 5
«В 1825 году» 3
«Светите, звезды!» 2
«Земля и небо» 11
«Хижина дяди Тома» 2
«Гибель «Надежды» 1
«Блоха» 2
«Униженные и
оскорбленные» 4
«Тень освободителя» 1

Декабрь 39 сп.
«Неблагодарная роль» 4
«Смерть Иоанна Грозного» 3
«Сверчок на печи» 1
«Земля и небо» 7
«Чудак» 6
«Униженные и оскорбленные» 6
«Тень освободителя» 4
«Петр I» 2
«Гибель «Надежды» 2
«Не все коту масленица» 3
«В 1825 году» 1

Январь 43 сп.
«Чудак» 4
«Не все коту масленица» 6
«Гибель «Надежды» 6
«Тень освободителя» 2
«Бабы» 4
«Униженные и оскорбленные» 6
«Земля и небо» 3
«Потоп» 1
«Неблагодарная роль» 2
«Смерть Иоанна Грозного» 3
«В 1825 году» 1
«Сверчок на печи» 2
«Блоха» 1
«Петр I» 2

Февраль 32 + 11 сп.
«Петр I» 4
«Чудак» 8
«Униженные и оскорбленные» 3 + 4
«Тень освободителя» 1
«Бабы» 1
«Человек, который смеется» 2
«Неблагодарная роль» 4
«Не все коту масленица» 3
«Сверчок на печи» + 3
«Смерть Иоанна + 1 Грозного» + 4
«Земля и небо» 4
«Гибель «Надежды» 1
«В 1825 году» 1

Март 37 сп.
«Тень освободителя» 3
«Гибель «Надежды» 3
«В 1825 году» 2
«Чудак» 5
«Человек, который смеется» 2
«Не все коту масленица» 3
«Блоха» 4
«Земля и небо» 4
«Сверчок на печи» 3
«Петр I» 3
«Униженные и оскорбленные» 4
«Бабы» 1

Апрель 33 сп.
«Униженные и оскорбленные» 4
«Петр I» 3
«Чудак» 5
«Тень освободителя» 2
«Блоха» 2
«Человек, который смеется» 1
«В 1825 году» 1
«Бабы» 2
«Сверчок на печи» 4
«Суд» 6
«Гибель «Надежды» 2
«Земля и небо» 1

Май 16 + 6 сп.
«Суд» 4
«Земля и небо» 4
«Чудак» 3
«Смерть Иоанна + 4 Грозного» + 4
«Потоп» 2
«Сверчок на печи» + 2
«Блоха» 1
«В 1825 году» 1
«Униженные и оскорбленные» 1

Гастроли:
16 мая – 26 июня 1933 г.
Макеевка. 16–25 мая (10 сп.)
«Не все коту масленица» 4
«Потоп» 4
«Чудак» 2
Харьков. 18–29 мая (13 сп.)
«Смерть Иоанна Грозного» 4
«Сверчок на печи» 6
«В 1825 году» 3
Сталино. 27 мая – 5 июня (11 сп.)
«Чудак» 3
«Потоп» 4
«Не все коту масленица» 4
Одесса. 1–15 июня (15 сп.)
«Смерть Иоанна Грозного» 5
«Гибель «Надежды» 3
«Сверчок на печи» 5
«В 1825 году» 2
Днепропетровск. 8–26 июня (21 сп.)
«Чудак» 6
«Потоп» 9
«Не все коту масленица» 6
Каменское. 23–24 июня (2 сп.)
«Не все коту масленица» 2

За сезон:
«Униженные и оскорбленные» 40 + 4 = 44
«Смерть Иоанна Грозного» 10 + 17 = 27
«Не все коту масленица» 15 + 16 = 31
«Земля и небо» 34
«Человек, который смеется» 5

«Хижина дяди Тома» 4
«Светите, звезды!» 5
«Суд» 10
«Бабы» 8
«Сверчок на печи» 14 + 16 = 30
«В 1825 году» 14 + 5 = 19
«Блоха» 16
«Тень освободителя» 15
«Неблагодарная роль» 28
«Петр I» 17
«Гибель «Надежды» 20 + 3 = 23
«Потоп» 3 + 17 = 20
«Чудак» 42 + 11 = 53
Всего: 300 + 89 = 389

Гастроли:
Ленинград (17),
Макеевка (10),
Харьков (13),
Сталино (11), Одесса (15),
Днепрпетровск (21).
Каменское (2)

Сезон 1933/34 г.

15 августа 1933 г. – 27 мая 1934 г.

Гастроли:
Ленинград. 15 августа – 9 сентября (29 сп.)
«Униженные и оскорбленные» 3
«Петр I» 8
«Тень освободителя» 7
«Гибель «Надежды» 6
«Смерть Иоанна Грозного» 4
«Не все коту масленица» 1

Москва
Сентябрь 22 сп.
«Чудак» 3
«Суд» 5
«Сверчок на печи» 1
«Смерть Иоанна Грозного» 4
«Петр I» 4
«Блоха» 2
«Не все коту масленица» 1
«Тень освободителя» 1
«Униженные и оскорбленные» 1

Октябрь 40 сп.
«Униженные и оскорбленные» 8
«Петр I» 4
«Сверчок на печи» 5
«Чудак» 5
«Не все коту масленица» 3
«Суд» 7
«Блоха» 3
«Смерть Иоанна Грозного» 2
«В 1825 году» 3

Ноябрь 34 + 1 сп.
«Униженные и оскорбленные» 6
«Петр I» 4
«Суд» 7
«Чудак» 8
«В 1825 году» 4
«Сверчок на печи» 4
«Не все коту масленица» + 1
«Блоха» 1

Декабрь 34 сп.
«Суд» 6
«В 1825 году» 2
«Униженные и оскорбленные» 5
«Сверчок на печи» 3
«Чудак» 5
«Петр I» 4
«Блоха» 3
«12-я ночь» 4
«Не все коту масленица» 2

Январь 38 сп.
«Петр I» 2
«Униженные и оскорбленные» 5
«Суд» 5
«12-я ночь» 11
«Сверчок на печи» 1
«Не все коту масленица» 4
«В 1825 году» 3
«Чудак» 5
«Блоха» 2

Февраль 36 + 5 сп.
«Бабы» 2
«12-я ночь» 8
«Чудак» 6 + 1
«Униженные и оскорбленные» 6
«Петр I» 3
«Не все коту масленица» 3 + 1
«Гибель «Надежды» + 1
«Сверчок на печи» 2 + 2
«Суд» 4
«Блоха» 1
«В 1825 году» 1

Март 40 + 1 сп.
«12-я ночь» 7
«Суд» 5
«Блоха» 2
«Униженные и оскорбленные» 5
«Бабы» 2
«Чудак» 8
«В 1825 году» 2
«Сверчок на печи» 3 + 1

«Петр I» 3
«Смерть Иоанна Грозного» 3

Апрель 37 сп.
«Смерть Иоанна Грозного» 6
«Петр I» 2
«Униженные и оскорбленные» 6
«12-я ночь» 8
«Не все коту масленица» 5
«Сверчок на печи» 2
«Чудак» 5
«В 1825 году» 2
«Суд» 1

Май 29 сп.
«Суд» 3
«Чудак» 5
«12-я ночь» 4
«В 1825 году» 1
«Смерть Иоанна Грозного» 2
«Часовщик и курица» 7
«Сверчок на печи» 4
«Не все коту масленица» 3

Гастроли:
Харьков. 15–30 мая
«Униженные и оскорбленные» 3
«Гибель «Надежды» 3
«Суд» 3
«Чудак» 5
«12-я ночь» 2
«Сверчок на печи» 3
Киев. 1–18 июня
«Униженные и оскорбленные» 6
«Сверчок на печи» 3
«Чудак» 3
«12-я ночь» 2
«Не все коту масленица» 6
«Хорошая жизнь» 5
Одесса. 21 июня – 20 июля
«12-я ночь» 5
«Чудак» 6
«Сверчок на печи»
«Униженные и оскорбленные» 5
«Хорошая жизнь» 6
«Не все коту масленица» 7
«Часовщик и курица» 5
Тирасполь. 13, 14, 16 и 17 июля
«Сверчок на печи» 2
«Не все коту масленица» 2

За сезон:
«Униженные и оскорбленные» 42 + 17 = 59
«Петр I» 26 + 8 = 34
«Тень освободителя» 1 + 7 = 8
«Гибель «Надежды» + 10
«Смерть Иоанна Грозного» 17 + 4 = 21
«Не все коту масленица» 21 + 18 = 39
«Чудак» 49 + 16 = 65
«Суд» 43 + 3 = 46
«Сверчок на печи» 25 + 16 = 41
«Блоха» 14
«В 1825 году» 18
«12-я ночь» 42 + 9 = 51
«Бабы» 4
«Часовщик и курица» 7 + 5 = 12
«Хорошая жизнь» +11
Всего: 309 + 124 = 433 сп.

Гастроли:
Ленинград (29), Тула (2), Орехово-Зуево (6), Харьков (19), Киев (25), Одесса (39), Тирасполь (4)

Сезон 1934/35 г.

1 сентября 1934 г. – 31 мая 1935 г.

Сентябрь 32 + 2 сп.
«12-я ночь» 6
«Часовщик и курица» 10
«Смерть Иоанна Грозного» 5
«Сверчок на печи» 1 + 2
«Чудак» 1
«Не все коту масленица» 1
«Униженные и оскорбленные» 3
«Хорошая жизнь» 5

Октябрь 41 + 11 сп.
«Часовщик и курица» 12
«Смерть Иоанна Грозного» 6
«12-я ночь» 4
«Не все коту масленица» 2 + 3
«Хорошая жизнь» 8 + 4
«Униженные и оскорбленные» 4
«Чудак» 3
«Сверчок на печи»« 2 + 4

Ноябрь 43 + 1 сп.)
«Часовщик и курица» 11
«Хорошая жизнь» 14
«Чудак» 5 + 1
«Не все коту масленица» 3
«Сверчок на печи»« 3
«12-я ночь» 4
«Униженные и оскорбленные» 1

«Смерть Иоанна Грозного» 2

Декабрь 30 сп.
«Хорошая жизнь» 10
«Испанский священник» 8
«Часовщик и курица» 6
«Смерть Иоанна Грозного» 2
«Сверчок на печи» 1
«12-я ночь» 2
«Униженные и оскорбленные» 1

Январь 39 сп.
«Часовщик и курица» 9
«Испанский священник» 7
«Смерть Иоанна Грозного» 2
«Чудак» 2
«Хорошая жизнь» 10
«12-я ночь» 4
«Сверчок на печи» 3
«Не все коту масленица» 2

Февраль 32 сп.
«12-я ночь» 4
«Испанский священник» 7
«Хорошая жизнь» 10
«Сверчок на печи» 1
«Чудак» 2
«В овраге» 5
«Не все коту масленица» 1
«Смерть Иоанна Грозного» 1
«Униженные и оскорбленные» 1

Март 40 сп.
«Смерть Иоанна Грозного» 3
«Хорошая жизнь» 7
«12-я ночь» 3
«В овраге» 9
«Испанский священник» 5
«Сверчок на печи» 2
«Часовщик и курица» 6
«Чудак» 2
«Не все коту масленица» 2
«Униженные и оскорбленные» 1

Апрель 41 + 7 сп.
«Испанский священник» 6
«Часовщик и курица» 6
«Хорошая жизнь» 2 + 7
«В овраге» 5
«Свидание» 9
«Сверчок на печи» 2
«Не все коту масленица» 3
«12-я ночь» 2
«Чудак» 5
«Смерть Иоанна Грозного» 1

Май 39 сп.
«Хорошая жизнь» 9
«Свидание» 5
«В овраге» 6
«Часовщик и курица» 6
«Испанский священник» 3
«12-я ночь» 4
«Не все коту масленица» 2
«Чудак» 3
«Смерть Иоанна Грозного» 1

Гастроли:
Ленинград. 22 мая – 12 июня (44 сп.)
«12-я ночь» 7
«Хорошая жизнь» 7
«Униженные и оскорбленные» 7
«Свидание» 7
«Испанский священник» 7
«Часовщик и курица» 8
«Сверчок на печи» 1
Киев. 28 июня – 12 июля (17 сп.)
«12-я ночь» 6
«Смерть Иоанна Грозного» 4
«Не все коту масленица» 1
«В овраге» 6
Москва. 9–27 июля (ЦПКиО) (18 сп.)
«Сверчок на печи» 3
«Чудак» 3
«Не все коту масленица» 5
«Часовщик и курица» 1
«Хорошая жизнь» 6

За сезон:
«12-я ночь» 33 + 13 = 46
«Часовщик и курица» 66 + 9 = 75
«Смерть Иоанна Грозного» 23 + 4 = 27
«Сверчок на печи» 15 + 10 = 25
«Чудак» 23 + 4 = 27
«Не все коту масленица» 16 + 9 = 25
«Униженные и оскорбленные» 11 + 7 = 18
«Хорошая жизнь» 75 + 24 = 99
«Испанский священник» 36 + 7 = 43
«В овраге» 25 + 6 = 31
«Свидание» 14 + 7 = 21
Всего: 337 + 100 (21 + 79) = 437 сп.

Гастроли:
Иваново (2), Харьков (18), Ленинград (45), Киев (17), Москва (18)

Сезон 1935/36 г.

1 сентября 1935 г. – 29 февраля 1936 г.

Сентябрь 32 + 3 сп.
«12-я ночь» 7
«Сверчок на печи» 1
«Испанский священник» 3
«В овраге» 5
«Хорошая жизнь» 5
«Смерть Иоанна Грозного» 3
«Свидание» 7
«Не все коту масленица» 1
«Чудак» + 3

Октябрь 37 + 7 сп.
«Сверчок на печи» 2
«Свидание» 5
«Хорошая жизнь» 4 + 4
«Испанский священник» 5
«Комик XVII столетия» 6
«Смерть Иоанна Грозного» 3
«12-я ночь» 5
«В овраге» 3
«Часовщик и курица» 3
«Чудак» + 4

Ноябрь 41 + 3 сп.
«В овраге» 11
«Чудак» + 3
«Свидание» 5
«12-я ночь» 5
«Часовщик и курица» 3
«Комик XVII столетия» 4
«Не все коту масленица» 3
«Испанский священник» 3
«Хорошая жизнь» 3
«Сверчок на печи» 4

Декабрь 37 + 6 сп.
«Свидание» 6
«Испанский священник» 4
«Хорошая жизнь» 5 + 1
«Мольба о жизни» 6
«Комик XVII столетия» 2
«12-я ночь» 5
«В овраге» 5 + 5
«Часовщик и курица» 1
«Сверчок на печи» 3

Январь 37 + 9 сп.
«Хорошая жизнь» 5 + 4
«Мольба о жизни» 7
«Комик XVII столетия» 3
«Свидание» 5
«Сверчок на печи» 2 + 5
«Испанский священник» 5
«В овраге» 2
«12-я ночь» 4
«Не все коту масленица» 2
«Смерть Иоанна Грозного» 2

Февраль 37 + 5 сп.
«12-я ночь» 6 + 5
«Испанский священник» 5
«Свидание» 3
«Мольба о жизни» 6
«В овраге» 2
«Хорошая жизнь» 5
«Чудак» 1
«Не все коту масленица» 3
«Начало жизни» 5
«Комик XVII столетия» 1

За сезон:
«12-я ночь» 32 + 5 = 37
«Сверчок на печи» 12 + 5 = 17
«Испанский священник» 25
«В овраге» 28 + 5 = 33
«Хорошая жизнь» 28 + 8 = 36
«Смерть Иоанна Грозного» 8
«Свидание» 31
«Часовщик и курица» 7
«Не все коту масленица» 9
«Чудак» 1 + 10 = 11
«Комик XVII столетия» 16
«Мольба о жизни» 19
«Начало жизни» 5
Всего: 221+ 33 = 254

Гастроли:
Иваново (3), Харьков (11), Ленинград (19)

За все сезоны 4034 сп.

Составитель З.П.Удальцова

Указатель имен

Аврашов С.А. 804
Агапов А.Е. 240, 798
Агранович Л.Д. 438
Адашев А.И. 328, 342, 350, 371, 377, 386, 387, 403, 405, 424, 474, 475, 492, 498
Адельгейм бр. 511, 512
Аллеров В.С. 804
Азанчевский С.В. 283, 284, 324, 393, 474, 640, 652
Азарин А.М. 115, 130, 135, 136, 139, 140, 158, 160, 182, 192, 193, 211, 223, 230, 233, 235, 245, 247, 262, 284–288, 303, 325, 437, 458, 459, 640, 643, 646, 647, 696, 697, 699, 704, 708, 719, 734, 736, 739, 748, 751–754, 760, 762, 765, 781, 787, 788, 794, 798, 800–803, 816, 818
Акимов Н.П. 87, 103, 213, 250, 412, 432, 520–522, 653, 657, 660, 661, 783
Аксенов И.А. 234–236, 787, 811
Аларкон (Х.-Р. де Аларкон-и-Мендоса) 436
Алеева Е.А. 298
Александра Федоровна 149, 740
Александров Г.Г. 32, 201, 218, 288, 289, 760, 764, 779, 783, 788–790
Александров Н.Г. 448, 635
Алексеев Г.С. 42
Алексеев И.К. 42, 643
Алексеев Н.А. 289
Алексеева В.Г. 42
Алексеева К.К. 577, 578, 581, 586
Алисова Н.У. 480
Аллерс Б.В. 9, 37, 60, 115, 118, 129, 147, 151, 182, 210, 211, 287, 289–293, 519, 522, 537, 642, 643, 768, 770
Альтман Н.И. 345, 426, 430
Амаглобели С.А. 243, 246, 247, 249, 264, 288, 292–294, 336, 407, 448, 458, 789, 790, 798, 803, 829, 831
Амтман Д.Ф. 817
Амфитеатров А.В. 152, 153
Андерсон М. 354
Андреев А.В. 442, 585, 590
Андреев А.Н. 294
Андреев Л.Н. 28, 56, 342, 365, 415, 467, 497, 523, 609
Андреев Н.А. 114, 115, 149, 213, 294–296, 443, 674, 675, 736, 737, 741
Андреева М.Ф. 365, 367, 369, 579, 638
Андриевская Г.И. 153, 296, 297, 363, 756, 819
Андровская О.Н. 305
Анненков Ю.П. 173, 269, 396, 471
Антокольский П.Г. 163, 363, 616, 755, 757
Антонов Н.А. 111, 196, 248, 297, 298, 709, 718, 756
Анурина Н.С. 628
Арапов А.А. 143, 144, 153, 176, 188, 298–301, 443, 734, 742, 760, 763
Арбатов Н.Н. 245
Арбузов А.Н. 362
Арго (Гольденберг) А.М. 143
Аренский П.А. 465, 629, 651
Аристофан 300
Аркадьев М.П. 449, 778
Арнгольд И.Ф. 187, 301, 302, 363, 788, 794
Арцыбашев М.П. 566
Асланов Н.П. 512
Аусленде С.А. 381, 411
Афанасьев А.Н. 550, 693
Афиногенов А.Н. 9, 157, 158, 163, 167, 168, 178, 224, 228–232, 259, 260, 287, 288, 293, 302–307, 325, 330, 370, 406, 407, 476, 481, 487, 515, 538, 726, 727, 735, 743, 744, 750, 752–754, 758, 760, 762, 764, 772, 784, 785, 789, 802–804
Афонин Б.М. 95, 106, 135, 181, 218, 307–309, 486, 576, 602, 640, 642, 668, 716, 734, 788–790, 802, 806, 807, 810, 811
Ахматова А.А. 317

Бабанова М.И. 361, 489, 516, 519, 643
Бабель И.Э. 132, 133, 135, 137, 147, 286, 309–313, 329, 357, 428, 503, 692, 696, 706, 707, 709
Бабель Ф.А. 312
Бабочкин Б.А. 386
Базилевский В.Г.
Базилевский Н.Г. 458
Байрон Дж.-Г.-Н. 295, 344, 474, 499, 592, 640
Бакланова О.В. 42, 358, 451, 575, 580
Бакст Л.С. 335
Бакушинский А.В. 296
Бакшеев П.А. 531, 540, 637, 750
Балиев Н.Ф. 294, 392
Балтрушайтис Ю.К. 394
Бальзак О. де 350
Бальмонт К.Д. 508
Барто А.Л. 563
Бартошевич А.В. 237, 255
Барянов А.А. 438
Басов О.Н. 218
Баталов Н.П. 305
Батурин Л. 798
Бахметьев А.И. 306
Бедный Д. (Е.А.Придворов) 204, 549
Беллини Дж. 236
Белокрыльцев В.И. 817
Белокуров В.В. 284
Белый А. (Б.Н.Бугаев) 10, 73, 90, 92–95, 113, 114, 313–321, 360, 396, 399, 465, 545, 547, 548, 624, 627, 629, 634, 637– 639, 645–649
Бенелли С. 450

Бенримо Г. 299
Бенуа А.Н. 27, 367, 388, 578, 579, 584, 587
Бер Б.Б. 816
Берг А. 427
Бергер Г. (Ю.-Х.) 33, 37, 581, 583, 585
Березарк И.Б. 9, 87, 429, 505
Березкин В.И. 301
Берсенев (Павлищев) И.Н. 14, 15, 36, 64–67, 92, 93, 95, 97, 102, 104, 114, 117, 123, 125, 128, 135, 141, 149, 150, 157, 158, 169–172, 186, 195, 205, 209, 213, 214, 223, 227, 230, 232, 242, 249, 263, 265, 267, 270, 272, 273, 275, 288, 289, 303, 305–307, 314, 321–326, 331, 348, 352–354, 369, 371, 372, 376, 409, 413, 430, 437, 438, 452, 458, 459, 487, 503–505, 516, 590, 610, 611, 615, 616, 623, 625, 626, 633, 634, 638, 644, 645, 647, 649, 651, 653, 654, 658–662, 665, 667, 669, 670, 672, 677, 679, 680, 683, 687–690, 692, 694–696, 699, 702, 707, 708, 710–716, 720, 722, 724, 727, 730–733, 738, 739, 742, 743, 748, 749–751, 754, 755, 757, 762, 763, 767, 771, 774, 777–784, 786–790, 792, 794–803, 805, 807, 810–813, 815, 818–824, 826, 831–833
Бертенсон С.Л. 592, 610, 730
Бескин Э.М. 95, 126, 131, 300, 429, 645, 696, 743, 814, 819
Бетховен Л. ван 244
Бибиков Б.В. 105, 326, 327, 341, 412, 480, 489, 552, 666, 681, 685
Бизе Ж. 142, 435
Билль-Белоцерковский В.Н. 187, 264, 562, 728
Бирман С.Г. 9, 20, 34, 41, 57–60, 83, 84, 100, 105, 108, 134, 142–144, 152, 158, 160, 178, 180, 196, 205, 208, 212, 219, 223, 228–230, 242, 248, 249, 252, 267, 270, 272, 274, 289, 290, 296, 303, 305–307, 327– 332, 337, 338, 340, 346, 369, 371, 376, 379, 389, 403–405, 414, 415, 428, 435, 436, 440, 451, 452, 470, 475, 476, 487, 490, 494, 498, 502, 503, 511, 512, 516, 527, 528, 531, 534, 537, 559, 567, 575, 583, 590, 592, 607, 608, 618, 627, 628, 630, 631, 634, 648, 651, 660– 662, 665, 679, 696, 699, 708, 709, 714, 716, 721, 733, 734, 737, 738, 741, 742, 745, 751, 752, 754, 755, 759, 760, 763, 764, 767, 774, 776–778, 781, 784, 787, 788, 797, 798, 801, 802, 805, 806, 808, 811, 825– 827, 830, 831
Бичер-Стоу Г. 162–165, 755, 757
Благонравов А.И. 37, 62, 181, 223, 245, 248, 254, 255, 258, 305, 332–334, 551, 608, 609, 634, 640, 642, 657, 665, 754, 802, 803, 808
Блинников С.К. 349
Блок А.А. 9, 57, 69, 211, 289, 343, 397, 502, 508, 509, 555, 574, 577
Блюм В.И. 98, 99, 105, 109, 110, 120, 124, 169, 218, 259, 635, 648, 673, 689, 693, 697, 726
Блюменфельд В.М.169, 171
Боголюбов Н.И. 326
Богословская (Новикова) Е.В. 194, 447, 745
Бокшанская О.С. 9, 369, 487, 534, 616, 619, 620, 622–624, 659, 660, 661, 663, 664, 667, 669–671, 674, 683, 684, 689, 762
Болеславский Р.В. 19, 21, 43, 334–336, 372, 414, 450, 485, 496, 498, 502, 512, 574, 575, 577, 580, 583, 593, 597, 600, 601, 611
Болотов Ю.В. 529
Бондырев А.П. 512, 596, 608, 609
Борская (Климова) Н.Д. 244, 336
Бостром А.А. 507
Бочаров М.Т. 817
Брик О.М. 104, 642
Бринер Б.Ю. 416, 419
Бриннер Ю. 419
Бродский А.М. 336, 337, 439, 619
Бромлей (Сушкевич) Н.Н. 56, 68, 86–89, 129, 134, 147, 148, 151, 169, 192, 211–213, 219, 331, 337–340, 346, 373, 379, 451, 496, 503, 505, 574, 595, 602, 605, 608, 622, 640, 641, 652, 696, 697, 710, 716, 721, 737, 741, 742, 751, 765, 776, 779, 780, 783–785, 788, 789
Бруштейн А.Я. 162, 166, 363, 755
Брюсов В.Я. 435
Бубнов А.С. 751, 752, 785
Буденный С.М. 310, 313
Булгаков М.А. 7, 14, 15, 100, 105, 131–133, 143, 292, 311, 349, 382, 473, 522, 663
Булгакова Е.С. 14, 15
Бутова Н.С. 581
Бутурлин В.Д. 342, 802, 833
Бухарин Н.И. 759
Бухштаб Н.А. 804
Бучма А.М. 350
Бывалый Г. (Г.С.Лоте) 419
Бюхнер Г. 509

Вагнер Р. 360, 461
Ваграмов Ф.А. 406
Ванин В.В. 187, 307, 325, 516
Ванцетти Б.354
Ванчугова Е.Я. 220
Варламов А.Е. 755
Василенко В. 52
Василенко С.Н. 717
Васильев А.К. 804
Васильев С.Б. 340, 341, 342, 391, 705
Васильев Ю.Н. 341, 342
Васильева К.Н. 318
Васильева О.М. 804
Васильева С.А. 37, 58, 63, 156, 202, 270, 288, 313, 340, 395, 400, 419, 487, 505, 511
Вахтангов Е.Б. 7, 9, 26, 27, 29, 30, 33, 34, 36, 39, 40, 44–48, 86–88, 114, 132, 191, 211, 219, 284, 308, 324, 328, 332, 337, 339, 342–347, 352, 353, 357, 372, 384, 387, 392, 414, 422, 433, 439, 440, 453, 468, 478, 480, 488, 490, 494, 496, 498, 500–503, 525, 534, 535, 540, 543–545, 572–574, 576– 578, 581–583, 585, 586, 589, 591–593, 595–599, 601–604, 606, 610, 612, 616, 627, 642, 663, 666, 702, 703, 773
Вахтангова Н.М. 30
Вахтеров К.В. 347, 348, 363, 391

Вейдт К. 150
Вейнберг П.И. 232
Венецианов Г.С. 385
Венкстерн А.А. 348
Венкстерн Н.А. 97, 98, 329, 348–350, 360, 412, 503, 646, 651,703
Вербицкий А.В. 349
Вербицкий В.А. 603
Верней Л. 458, 800
Вершинин А.С. 787
Веснин А.А. 46
Вивьен Л.С. 214
Виленкин В.Я. 359
Вильямс П.В. 231
Виноградская И.Н. 9, 77, 231, 257, 482, 496, 523, 540, 571, 573, 575, 576, 579, 580, 582, 585, 586, 588–592, 595, 597, 598, 600, 601, 628, 631, 650, 676, 781, 782, 827
Вирта Н.Е. 349
Вицин Г.М. 804
Вишневская Е.И. 154, 350, 351, 461
Вишневский А.Л. 540, 753
Вишневский В.В. 224, 385, 386, 412, 451, 510, 522, 784
Владимиров (Верле) В.К. 552, 679, 681, 703
Власов В.А. 481, 655, 742, 745, 763
Власов В.Н. 516
Вовси А.Г. 202, 240, 262, 351, 352, 452, 781, 803, 807
Водопьянов М.В. 466
Войтехов Б.И. 413
Волков Б.И. 262, 816
Волков Л.А. 62, 78, 83–84, 219, 285, 329, 341, 352–355, 450, 479, 489, 564, 612, 647, 652, 655, 665, 667–672, 673, 680, 681, 684, 685, 689, 726
Волков Н.Д. 107, 108, 129, 168, 296, 339, 697, 708
Волкова О.М. 804
Волконский Н.О. 657
Волконский С.М. 363, 506
Волнухин С.М. 294
Волошин М.А. 508
Волькенштейн В.М. 58, 60, 295, 335, 523, 577, 580, 581, 663
Волынец Г.С. 259
Вольманн В. 532
Вольф Е. 754
Вольф Ф. 385
Воробьева К.А. 246, 355, 356
Воронский А.К. 175, 176
Ворошилов К.Е. 247
Врангель П.Н. 37
Вырубов А.А. 42, 512, 572
Выспрева А.П. 804

Габбе Т.Г. 355
Газенклевер В. 189, 190, 193, 409, 487, 766, 793
Гайдаров В.Г. 485
Галеви Л. 435
Галилей Г. 430
Галин А.М. 380
Гальперин М.П. 717
Гамон-Гаман Г.Э. 453
Гамсун К. 497
Гандурин К.Д. 184
Гарин Э.П. 114
Гауптман Г. 30, 135, 328, 343, 505, 576, 578
Гвоздев А.А. 9, 52, 191, 229, 429
Геббель Ф. 133, 428
Гейерманс Г. 19, 245, 328, 574, 575
Гейрот А.А. 45, 135, 136, 240, 356–358, 437, 457, 570, 580, 603, 612, 613, 622, 650, 776, 778, 803, 815, 816
Гейтц М.С. 761
Георгиевская А.П. 349
Гергель Ш. 228, 331
Германов С.Л. 760, 762
Германова М.Н. 295, 484, 523
Герцен А.И. 294
Гёте И.-В. 299, 554
Гзовская О.В. 576
Гиацинтова С.В. 9, 15, 19–22, 27–29, 40, 43, 48, 51, 52, 56, 60, 62, 68, 69, 72, 76, 92, 93, 97, 99, 102, 105, 111, 114, 134, 138, 145, 146, 152–155, 158, 160, 161, 169, 180, 196, 205, 206, 208–210, 219, 231, 232, 234, 249, 253–255, 272–275, 286, 289, 290, 303, 304, 307, 314, 322, 324, 331, 334, 343, 348, 349, 352, 358–362, 373, 375, 381, 390, 410, 415–419, 437, 440, 443, 452, 460, 478, 487, 496, 498, 513, 514, 516, 525, 527, 528, 531, 540, 541, 544, 546, 548, 567, 575, 588, 590, 595, 600, 606, 608, 609, 611, 618, 626, 628, 630, 631, 635, 645, 647, 650, 652, 656, 658, 661, 662, 664, 672, 679, 683, 699, 719, 721, 734, 736, 742, 744, 751, 754, 766, 767, 774–776, 779, 781, 783, 784, 788, 789, 792, 799, 802, 805, 806, 808, 809, 815, 822–824, 826, 830, 831–833
Гиппиус З.Н. 448, 586
Гитлер А. 227
Гладков А.К. 313
Гладков Ф.В. 698
Глебов А.Г. 424, 479
Глебова-Судейкина О.А. 471
Глоба А.П. 650, 651, 656
Глумов (Глухарев) А.Н. 9, 120, 123, 124, 163, 169–170, 212, 297, 348, 362–364,464, 550, 553, 687, 713, 714, 756, 757, 759, 765, 768, 769, 775, 776, 785
Глущенко-Лиховид Г.Г. 817
Глюк Х.-В. 517, 629
Гоголь Н.В. 64, 142, 219, 267, 294, 296, 342, 419, 423, 435, 505, 541, 557, 705, 718, 719, 729
Годер Д.Н. 23, 151
Гойя Ф. 70
Голландский В. 638, 639
Голованов Н.С.717, 720
Голубниченко Н.К. 817
Голутва Д.А. 817
Гольденвейзер А.Б. 9, 484, 657, 699, 737
Гольдони К. 152–154, 156, 219, 250, 300, 328, 331, 335, 378, 397, 409, 414, 436, 451, 456, 742, 744, 747
Гонтарь Г.П. 817
Гончаров И.А. 438
Горбов Д.А. 133
Горев Я.Л. 214
Горский А.А. 445
Гортынская М.П. 442
Горчаков Н.М. 306
Горький А.М. 9, 10, 28, 30, 59, 64, 131, 135, 142, 151, 201, 203, 224, 230, 250, 260, 288, 305, 310, 331, 342, 364–371, 385, 400, 406, 407, 412, 420, 436, 458, 501, 505, 576, 579, 580, 638, 660, 662, 670, 672, 694, 750, 824, 825
Горячева Т.А. 355, 373

Готовцев В.В. 31, 43, 52, 53, 82, 115, 116, 123, 139, 146, 163, 166, 170, 187, 196, 216–218, 230–232, 249, 305, 324, 354, 371–373, 413, 414, 501, 503, 511, 513, 527, 540, 575, 585, 608, 614, 630, 637, 644, 650, 652, 654, 665, 667, 676, 680, 687, 692, 695, 711, 712, 717, 719, 734, 736, 751, 755, 756, 759, 767, 778, 781, 790, 792, 802, 807, 810, 811, 825, 826
Гоу Д. 463
Гофман Э.-Т.-А. 396, 629
Гоцци К. 153, 154, 345, 397, 436, 604
Грановский А.М. 518
Гремина Н.С. 482, 532
Гремиславский И.Я. 433, 575
Гремиславский Я.И. 289
Грибоедов А.С. 505, 559
Грибунин В.Ф. 603
Григ Э. 553
Григорьева Г.К. 259, 804
Гринвальд Я.Б. 126, 797, 828
Гришич А.Л. 290, 412, 426, 428, 815
Гриценко Н.О. 817
Громов В.А. 9, 43, 44, 70, 73, 106, 138, 154, 373–375, 377, 465, 486, 507, 535, 645, 650, 658, 668, 679, 692, 693, 695, 705, 709, 710, 717, 721, 751
Гронский И.М. 238
Гроссман Л.П. 111, 296, 697
Гуль Р.Б. 532
Гумилев Н.С. 508
Гуревич Л.Я. 523, 574, 580
Гуро Е.Г. 338
Гуров Е.А. 154, 181, 265–270, 375, 376, 390, 818, 819
Гус М.С. 413
Гусев В.М. 288, 442
Гуцков К. 348
Гюго В. 147, 148, 296, 330, 340, 347, 389, 418, 503, 537, 555, 705, 737, 739–742

Давурин Д.И. 288
Давыдов В.Н.819
Давыдов В.С. 349
Давыдова (Френкель) А.Д. 363, 374, 376, 377
Д'Аннунцио Г. 219, 338, 379, 494, 499, 595
Данте Альгиери 436
Деваль Ж. 271, 273, 280, 336, 361, 515, 820, 822, 829, 831
Дегтярева Т. 355
Дейкарханова Т.Х. 395, 491
Дейкун (Благонравова) Л.И. 20, 48, 62, 130, 152, 154, 156, 178, 205, 208, 219–222, 256– 259, 265, 303, 324, 331, 338, 354, 358, 373, 377–379, 387, 418, 451, 496, 524, 572, 574, 575, 602, 609, 618, 619, 629, 634, 650, 652, 672, 698, 734, 742, 745, 755, 774, 779, 781, 784, 803, 807, 810, 811, 814
Дейнека А.А. 268, 454, 825
Дейч А.И. 190, 286, 409, 766, 793
Де Костер Ш. 627, 628
Делла-Вос-Кардовская О.Л. 359
Делла-Грацие М.-Е. 199
Дементьева В.А. 240, 379, 380
Деникин А.И. 322
Державин Г.Р. 508
Державин К.Н. 426
Дессен Р. 351
Джанан М. 238
Дживилегов А.К. 152
Джойс Дж. 314
Джонсон Б. 250
Дзержинский Ф.Э. 198
Дикий А.Д. 10, 20, 22, 23, 51, 53, 60, 64, 65, 67, 68, 78–85, 87, 100, 110, 128, 138, 162, 210, 212, 219, 286, 327, 329, 342, 354, 358, 373, 380–386, 397–399, 411, 412, 416, 417, 419, 421–424, 442, 444, 447, 449–451, 460, 475, 479, 489, 494, 498, 504, 529, 531, 540, 549, 552, 557, 564, 568, 575, 606, 608, 609, 611, 619–623, 628, 629–631, 635–638, 650, 662, 667–669, 671, 673, 676, 679–682, 684–686, 703, 721, 726
Диккенс Ч. 24–32, 86, 222, 326, 348, 517, 521, 577, 580, 581, 599, 617
Дмитриев В.В. 182, 213, 447, 762, 763
Днепров С.И. 386, 387
Добржанская Л.И. 361
Добронравов Б.Г. 305
Добужинский М.В. 394
Должанский А.М. 387, 391, 705, 719, 739
Долинская Е.И. 532
Доронцевич В.М. 364
Дос Пассос Д. 385
Достоевский Ф.М. 28–31, 66, 75, 142, 203–207, 257, 259, 272, 333, 348, 359, 389, 409, 424, 435, 488, 538, 541, 560, 699, 729, 774
Драйзер Т. 458
Дрейер М. 478
Дроздовская М. 355
Дубровский В.Я. 424, 564
Дудин В.Ф. 364, 782
Дулова Е.Г. 833
Дунаева-Хачатурова С.М. 516
Дунаевский И.О. 189
Дурасова М.А. 27, 29, 31, 43, 57, 74, 88, 89, 104, 105, 150, 154, 160, 196, 205, 208, 223, 230, 236, 249, 264, 303, 305, 324, 331, 338, 339, 350, 358, 361, 373, 387–390, 437, 451, 459, 463, 494, 498, 540, 553, 575, 606, 640, 656, 661, 662, 688, 699, 709, 721, 738, 745, 754, 768, 774, 787, 793, 824, 826
Дюма А.-отец 179, 182, 300
Дюмон П.Н. 259
Д'Юссо А. 463
Дягилев С.П. 299

Евреинов Н.Н. 356, 383, 471
Еврипид 106
Егошина О.В. 197, 371
Езерский А.М. 803
Еланская К.Н. 305
Еней Е.Е. 430
Ермилов П.Д. 266, 376, 390, 391, 818, 819
Ермолова М.Н. 518, 565, 581
Ершов В.Л. 555
Ефимов И.С. 513
Ефремова М.А. 583

Жаткин П.Л. 758
Жданов А.А. 225
Жданова М.А. 637, 644, 647, 648
Желтов В.И. 804
Живокини В.И. 819
Жигалов С.Ф. 804
Жиделева (Васильева) Л.П. 391, 363

Жилинский А.М. 62, 108, 134, 135, 163, 165, 308, 391–395, 434, 491, 640, 642, 716, 750, 790
Жолтовский И.В. 46, 452
Жулавский Ю. 321
Завадский Ю.А. 64, 420, 424, 470, 543
Загаров А.Л. 403
Загорский М.Б. 32, 77, 382, 622, 659
Зайцев Б.К. 344
Зайцев В.Д. 699,
Зайцев П.Н. 139, 285, 363, 709, 712, 717
Залесский В.Ф. 228, 242, 248, 257, 265, 505, 782, 787–789, 791, 796, 801–803, 811, 821, 828
Залка Матэ 833
Замятин Е.И. 10, 78, 79–82, 145, 285, 311, 316, 382, 395–400, 411, 423, 509, 510, 619–622, 628–631, 635–637
Занковская Н.С. 804
Запорожец Т.И. 817, 818, 827–831, 833
Зархи Н.А. 224, 225, 430, 432, 479
Засулич В.И. 28
Захава Б.Е. 261, 517, 534, 772
Заяицкий С.С. 284
Званцев Н.Н. 307, 451
Звездич Т. 724
Звонилкина В.А. 804
Зеленский А.Е. 125, 797
Зенкевич П.Б. 321, 446, 762
Золя Э. 285, 792
Зон Б.В. 162, 166, 363, 755
Зонов А.П. 555
Зорин Л.Г. 438
Зорина Н.Е. 817
Зоркий А.М. 483
Зощенко М.М. 133, 288
Зудерман Г. 501
Зуева Л.И. 603

Ибсен Г. 272, 433, 494, 505, 553, 591
Иван Николаевич см. Берсенев И.Н.
Иванов А.В. 400
Иванов Вс.В. 133, 137, 288, 311, 407, 563
Иванов Вяч. Вс. 185
Иванов-Разумник Р.В. 10, 171, 172, 314, 318, 319, 624, 638, 646
Иванова Б.М. 804
Иванова М.С. 8, 529
Иванович-Новиков Н. 364
Ивановский А.В. 462
Иванушкин В.П. 400,401
Ивашкевич Я.В. 817
Ивашов А.Н. 804
Игнатов В.В. 727
Игумнов К.Н. 460
Игумнова З.С. 401
Измайлова (Новикова) Е.В. 223, 401–403, 451
Ильин М. (И.Я.Маршак) 120, 122
Ильина Н.И. 419
Ильинский И.В. 10, 52–54, 64, 116, 117, 196, 424, 533, 643
Исаева А.И. 220, 403
Истомин К.Н. 56, 614
Истомин К.Я. 513

Кабалевский Д.Б. 777
Каганович Л.М. 828
Казанский Б.М. 363
Калантаров Д.В. 801
Калинина В.В. 349
Кальдерон П. 285, 385, 453
Каменева О.Д. 657
Каменский В.В. 266, 267, 269, 270, 427, 818
Кампанелла Ф. 300
Каневский А.М. 242, 797
Кант И. 242
Караваева А.А. 174–176, 301, 331, 406, 409, 538, 743, 750
Караганов А. 789
Карамзин Н.М. 104, 309
Кара-Дмитриева Е.Д. 817
Кара-Мурза С.Г. 721
Карасев А.В. 817
Кардовский Д.Н. 61, 618
Карпаччо В. 235
Карпов К.В. 817
Катаев В.П. 385, 432, 698
Кафка Ф. 314
Качалов В.И. 69, 106, 108, 207, 322, 323, 328, 336, 343, 468, 501, 565, 598, 601, 603, 619, 632, 635, 643, 699, 781
Кедрина Н.Б. 76
Кемпер М.Н. 52, 154, 201, 234–236, 403–405, 630, 661, 745
Керженцев П.М. 497, 681, 828
Кеслер Е.А. 842
Кизевальтцер Т.С. 817, 831
Кипен А.А. 186
Киров С.М. 85, 249, 264, 797, 806
Киршон В.М. 224–227, 238, 245, 264, 293, 303, 306, 323, 325, 330, 369, 385, 405–407, 432, 454, 456, 507, 562, 563, 568, 698, 726, 727, 778, 785, 786, 789, 810
Кисин З.М. 407, 408
Кисляков А.Н. 154, 155, 205, 341, 408, 409, 739, 746, 775
Китаев Н.Г. 232, 258, 410, 481
Клейн Р.И. 452
Клер Р. 224
Климов М.М. 480
Клубков С. 483
Ключарев В.П. 89, 100, 102, 104, 128, 354, 382, 398, 411–413, 520, 552, 610, 611, 619, 620, 642, 661, 662, 666–668, 676, 681, 685, 721
Ключарева О.П. 31, 194, 258, 362, 363, 413, 414, 718, 745, 799, 800
Кнебель М.О. 75, 288, 317, 318
Кнехт В. 326
Книппер Л.К. 406
Книппер-Чехова О.Л. 39, 108, 539, 598, 643
Ковалевская Г. К. 804, 817
Коган П.С. 657
Козинцев Г.М. 432
Козлова А.Я. 200
Козубский А.В. 363
Колесаев В.С. 355
Колин Н.Ф. 21, 40, 43, 45, 287, 414, 415, 485, 495, 498, 512, 542, 574, 601
Колосков Г.А. 644
Колтон Д. 479
Кольцов М.Е. 89, 214
Комиссаржевская В.Ф. 657
Комиссаржевский Ф.Ф. 299
Конаев С.А. 126, 131, 173
Конан-Дойл А. 348
Кондратьев С.А. 614
Коняев В.А. 355
Коонен А.Г. 359, 388, 540, 555
Коперник Н. 430
Коренева Л.М. 108, 603, 699
Корнакова Е.И. 52, 61, 63, 134,

150, 154, 156, 188, 196, 350, 378, 404, 415–419, 428, 451, 512, 603, 609, 627, 643, 698, 707, 708, 719, 738, 742, 745, 764

Корнейчук А.Е. 238, 386, 413, 505
Корнель П. 309, 436
Корнилова В.П. 804
Коршун Ю.Ю. 220, 221, 419, 420
Косматов Л.В. 702
Костина Е.М. 234
Кочерга И.А. 238, 239, 797, 798
Кочетков А.С. 760
Кошеверов А.С. 467
Кравчуновская М.А. 201, 258, 363, 420–422, 698, 745, 760, 814
Крашенинников Н.А. 26
Крейн Д.Л. 195, 443, 766
Кржижоблоцкий К.К. 199
Кригер В.В. 533
Кромвель О. 322
Крон А.А. 565
Кронеберг А.И. 232
Крупская Н.К. 31, 368
Крути И.А. 146, 163, 194, 196, 441, 733, 734, 756, 811
Крыжановская М.А. 395, 491
Крылов В.А. 220, 265
Крылов П.Д. 766
Крымов Н.П. 80, 423, 630
Крынкин А.С. 68, 383
Крэг Гордон Э. 69, 70, 293, 322, 328, 332, 337, 342, 482, 497, 514, 531, 816
Крюков В.Н. 107, 129, 481, 668, 671, 689, 695
Кторов А.П. 349, 480
Кугель А.Р. 404
Кудрявцев И.М. 76
Кузмин М.А. 38, 232, 450, 471, 532
Кузнецов Е.М. 694
Кузнецов П.В. 385
Кузнецова Е.И. 199
Кузнецова М.Н. 335
Куинджи В.Е. 422
Кулик И.Ю. 238
Кулиш Н.Г. 214
Куприн А.И. 58, 484, 609
Куравлев Л.В. 327
Курач С.М. 50, 96, 550
Курилова С.И. 804
Кустов А.К. 679
Кустодиев Б.М. 68, 80–82, 84, 397, 399, 422–424, 546, 635, 637
Кутузова (Смирнова) М.А. 424
Лагутин И.И. 45, 103, 111, 116, 187, 196, 202, 287, 424–426, 447, 656, 784
Лазарев И.В. 22, 206, 369, 372, 512
Лапицкий И.И. 450
Лебедев В.В. 7
Лебедев М.М. 240, 245, 348
Левберг М.Е. 450
Левидов М.Ю. 354, 642
Левин М.З. 133, 213, 215, 218, 426–432, 707, 708, 777
Лейвик Г. 428
Лейкин Н. 287
Лемм З.Г. 188
Ленин В.И. 31, 34, 45, 77, 95, 128, 184, 203, 220, 294, 365, 368, 452, 589
Лентулов А.В. 251–252, 352, 514, 805
Ленч Л.С. 413
Леонидов Л.Д. 322, 642
Леонидов Л.М. 295, 428, 480, 494, 501, 577
Леонидов О.Л. 592
Леонов Л.М. 100, 137, 311, 407, 505, 591, 592, 698, 712
Леонтьев Я.Л. 15
Лермонтов М.Ю. 102, 383, 520, 661
Лесков Н.С. 8, 64–66, 68, 78– 80, 82, 145, 285, 383, 385, 397, 400, 423, 503, 619–622, 628, 637, 703
Леткова-Султанова Е.П. 477
Лешковская Е.К. 408, 642
Лещенко М.Г. 817
Либаков М.В. 74, 86, 90, 162, 337, 422, 433, 434, 442, 443, 485, 578, 580, 581, 583, 591, 610, 611, 633, 637, 648, 701, 704, 751, 755
Либединский Ю.Н. 758
Ливанов Б.Н. 108, 305
Лившиц Б.К. 321
Лившиц И.Л. 313
Лида см. Дейкун Л.И.
Лидин В.Г. 162, 721, 746, 747
Лилина М.П. 475, 483, 577, 579, 583, 603
Лиознова Т.М. 376
Липскеров К.А. 141–143, 152, 153, 301, 434–436, 487, 729, 731, 734–736
Листов К. 438
Литвинов М.М. 765
Литовский О.С. 10, 129, 130, 140, 176, 179, 190, 228, 256, 301, 418, 419, 436, 461, 611, 697, 708, 737, 786, 788
Литовцева Н.Н. 661
Лихачев Д.С. 62, 161
Лишин М.Е. 489
Лобанов А.М. 256, 443
Лозинский М.Л. 232, 252, 436, 437, 806
Лойтер Н.Б. 726, 727
Лондон Дж. 19, 303, 486
Лопе де Вега 250, 436–438, 516, 517, 566, 791, 792, 824
Лужский В.В. 178, 285, 372, 581, 582, 588, 589, 603, 625, 633, 650, 759
Луначарский А.В. 12, 45, 76, 86, 95, 100, 127, 190, 195, 196, 228, 290, 300, 368, 369, 409, 427, 479, 500, 529, 548, 599, 604, 620–622, 631, 635, 644, 657, 663, 668, 669, 672, 673, 675, 676, 679, 682, 703, 707, 720, 724, 725, 733, 751 765–767, 792, 793
Лурье А.С. 471
Любимов Ю.П. 258, 804
Любимов-Ланской Е.О. 184, 300
Любицкий Ю.Л. 608

Мазинг Б.В. 122, 125
Майоров М.М. 187, 202, 259, 363, 437, 438
Малахова З.А. 404, 438, 439
Малиновская Е.К. 484, 621, 624, 643
Мальковский Г.Н. 804
Мальцев Е.Ю. 349
Малюгин Л.Я. 463
Мамошин И.А. 717
Мандельштам О.Э. 142, 317, 320, 321, 435
Мансурова Ц.Л. 361
Мантенья А. 236
Марголин С.А. 116, 295, 344, 544, 701
Марджанов К.А. 301, 321, 566

Маркиш П.Д. 199
Марков П.А. 10, 34, 44, 50, 53, 57–59, 72, 75, 76, 82–84, 89, 97–99, 101, 104, 105, 112, 114, 120, 124, 131, 146, 156, 158, 192, 221, 246, 284, 296, 300, 311, 312, 314, 324, 337, 339, 349, 353, 359, 373, 378, 382, 389, 392, 412, 417, 420, 439–441, 443, 445, 450, 464, 469, 490, 501, 503, 520, 533, 536, 537, 546, 547, 549, 563, 632, 636, 637, 640, 648, 651, 657, 660, 675, 676, 691, 700, 703, 708, 735, 741, 744, 754, 803
Маркович М. 614
Маркс Г.К. 153, 391, 441, 756
Мартинсон С.А. 451
Масс В.З. 98, 349, 644, 651
Массалитинов Н.О. 415, 448, 462, 581, 588
Массалитинова В.О. 405
Массин М.Л. 441, 442
Матерн Э.Э. 647
Матрунин Б.А. 51, 53, 90, 434, 442–444, 614, 637, 640, 648, 695, 696, 717
Мацкин А.П. 8, 10, 68, 80, 218, 383, 386, 444, 445
Маяковский В.В. 267, 313, 518
Медведев С. 760
Мейерхольд В.Э. 14, 27, 28, 39, 65, 111, 116, 191, 196, 208, 212, 219, 238 246, 248, 256, 289, 290, 343, 374, 375, 400, 412, 426, 439, 451, 467, 470, 479, 489, 493, 519, 520, 522, 541, 552, 558, 643, 675, 676, 678, 679–683, 725–728, 730
Мелик-Пашаев А.III. 15
Мельяк А. 434
Менакер А.С. 448
Мережковский Д.С. 56, 65, 450, 467, 510
Мессерер А.М. 103, 145, 149, 284, 445, 532
Мессерер Б.А. 284
Мессерер Е. 287
Мессерер С.М. 284
Месхетели В.Е. 563
Месхиев Ю.К. 804
Метерлинк М. 344, 345, 500
Микитенко И.К. 179, 182, 183, 198, 201, 213, 239, 245, 264, 285, 293, 306, 325, 385, 406, 407, 409, 445–447, 454, 505, 762, 768, 770
Микоян А.И. 785
Миронова М.В. 194, 363, 447, 448, 779
Митиль С.С. 811
Митин 643
Михайлова А.А. 455, 517
Михайловская С.В. 200
Михалков С.В. 327
Михальский Ф.Н. 10, 76, 600, 616, 626–632, 633–636, 645, 652, 657, 658
Михоэлс С.М. 250, 313
Мичурина-Самойлова В.А. 819
Михаил Александрович, Миша см. Чехов М.А.
Млечин В.М. 171, 172, 208, 218, 228, 755, 776
Моисеев И.А. 443
Моисси А. 635, 636
Молотов В.М. 238, 497, 828
Молчалин А. 156, 747
Молчанова (Прудкина) Р.Н. 245, 448, 449, 822
Мольер (Ж.-Б.Поклен) 267, 436, 505, 571, 573
Монахов Н.Ф. 367
Монахова А.А. 162
Мопассан Г. де 348, 352
Мордвинов Б.А. 407
Мордюкова Н.В. 327
Морето А. 250
Морозов М.В. (пс. Мруз) 128, 131
Морозов М.М. 58, 349
Москвин В.И. 449
Москвин И.М. 206–208, 326, 380, 449, 485, 487, 501, 540, 541, 581, 588, 603, 635, 680, 699
Москвин Ф.И. 105, 449
Мочалов П.С. 292
Моэм С. 479, 655
Мстиславский С.Д. 184
Музалевский Г.В. 94, 327, 354, 449–451, 489, 552, 642, 652, 662, 681, 685
Муравьев В.Н. 349
Муратова Е.П. 348
Мусоргский М.П. 427
Мчеделов В.Л. 518, 585
Мюллер В.Н. 766

Набоков В.В. 314
Найденов С.А. 463, 505
Нароков М.С. 30, 677
Невельская З.Н. 404, 451, 452, 627, 662, 698, 745, 819
Незлобин К.А. 299, 367, 566
Нейгауз Г.Г. 405
Нелидов А.П. 117, 733, 734, 749, 751
Немирович-Данченко Вл.И. 9, 10, 12, 23, 39, 69, 79, 84, 106, 107, 142, 203, 204, 211, 231, 232, 245, 293, 304, 306, 322, 325, 331, 336, 342, 354, 355, 365, 369, 371, 372, 386, 388, 390, 406, 435, 439, 444, 448, 449, 462, 463, 466–468, 473, 488, 490, 492, 494, 498, 523, 529, 531, 534, 540, 544, 555, 565, 571, 575, 578, 581, 586, 591, 594, 599, 601, 603, 610–614, 616, 619, 620, 622–626, 630, 642–644, 646, 650, 653, 659, 660, 666, 667, 670, 679, 683, 689, 716, 732, 761, 793, 803, 804, 825
Немоляева С.В. 355
Нивинский И.И. 46, 47, 130, 168, 199–201, 213, 227, 228, 345, 447, 452–455, 505, 543, 601, 676, 758, 770, 785, 787
Никитин Л.А. 107, 663, 668
Николаевский Н.П. 455, 456, 679, 805, 810, 812
Николай I 383
Никулин Л.В. 325
Нильсен А. 532
Нифонтова Р.Д. 327
Новицкий П.И. 137, 199, 769, 811
Новский (Семеновский) И.П. 223, 364, 456, 457, 640, 716, 719, 780, 785, 788, 789
Норд Б.Н. 245–247, 288, 457, 458, 516, 798, 799–801, 803, 820, 821, 822
Нотгафт Ф.Ф. 637

Оболенский Е.П. 97
Образцов С.В. 161, 194, 229, 233, 375, 448, 458–460, 464, 553, 766, 815
Овэс Л.С. 432
Огарев Н.П. 294
Одинцов А. 215
Озаровская О.Э. 347
Олека П.М. 394

Оленев П.А. 273
Олеша Ю.К. 100, 105, 133, 137, 191, 224, 260, 304, 313, 432
Оранский В.А. 460, 461, 614, 637, 648
Орленев П.Н. 68, 207
Орлинский А.Р. 186, 187, 190, 672
Орлов В.А. 305
Орлов Д.Н. 489, 516, 643
Орлов И.В. 817
Орлов М.Д. 111, 129, 187, 233, 363, 461, 462, 697
Орлова (Аренская) В.Г. 108, 153, 223, 462, 463, 640, 716
Орлова Р.Д. 165
Оружейников Н. 246, 793, 822
Осинский Н. (В.В.Оболенский) 98, 429, 504, 738, 770
Островский А.М. 32, 77
Островский А.Н. 64, 153, 219–222, 265–267, 294, 302, 351, 354, 359, 380, 385, 421, 423, 451, 462, 466, 479, 558, 655, 662, 663, 779, 792, 816, 818, 819, 829
Остужев А.А. 250
Оттен Е.Э. 194, 451, 463–465, 745
Оффенбах Ж. 577
Охлопков Н.П. 260, 466, 483
Оцеп Ф. 519

Павлинов П.Я. 513
Павлов В.А. 205, 676
Павлова Н.А. 380
Павлова И.В. 804
Павлович Н.А. 142, 465, 651, 721
Палин Г.А. 220, 221, 257, 351, 466, 779, 811, 813, 814
Панафидин С. 107, 674
Панферов Ф.И. 487
Паньоль М. 458
Пахомова А.С. 817
Пашенная В.Н. 288, 468
Певцов И.Н. 10, 55–58, 65, 66, 375, 466–469, 503, 532, 609, 610, 622, 624, 642, 643
Пельше Р.А. 675
Первенцев А.А. 438
Первомайский Л.С. 214, 469, 470, 827, 829
Персиянинова Н.Л. 132, 696
Петрашевский М.В. 203
Петров Н. 606
Петров Н.В. 284, 305
Петровский А.П. 351
Петроний 52
Петрухин И.Г. 804
Петрушевская Л.С. 380
Пикель Р.В. 720, 728, 757
Пильняк (Вогау) Б.А. 133, 311
Пиотровский А.И. 426, 427, 536, 537, 722
Писаревская М.М. 804
Платонов А.П. 133, 198, 201, 202, 369, 750
Плетнев В.Ф. 639
Плисецкая М.М. 284
Плисецкий А.М. 284
Побоженский Н.К. 804
Погодин Н.Ф. 260, 380, 413, 438, 442, 456, 564
Подгорный В.А. 116, 124, 129, 136, 147, 148, 185, 186, 210–212, 215, 240, 244, 301, 306, 340, 353, 448, 461, 470–472, 488, 503, 522, 556, 603, 608, 613, 639, 654, 661, 667, 672, 681, 687, 697, 700, 704, 712, 716, 721, 735, 737, 741, 748, 762, 763, 777, 778, 780, 789, 799, 801, 803, 811
Подгорный Н.А. 472, 727
Подгорный Н.В. 355
Покровская А.С. 355
Покровский М.Н. 184, 777
Полевицкая В.К. 804
Поливанов С. (М.З.Шейнфельд) 562
Половинкин Л.А. 734
Полонский В.П. 312
Попов А.Д. 10, 20, 21, 86, 137, 212, 250, 351, 438, 454, 479, 489, 495, 535, 564, 574, 584, 591, 598, 644
Попов В.А. 35, 56, 62, 82, 129, 188, 208, 252, 352, 353, 472–474, 646, 650, 661, 662, 693, 697, 698, 716, 719, 721, 734, 758, 806–808, 813
Попов (Владимиров) В.Е. 184, 185
Попов И.Ф. 559
Попов Н.А. 245, 374, 576
Попов С.В. 37, 107, 223, 474, 799, 800, 804, 810–812
Попова А.И. 62, 111, 163, 208, 223, 244, 451, 475, 476, 575, 609, 611, 650, 661, 662, 745, 779
Попрыкина Н.П. 259, 804
Потапенко И.Н. 509
Потебня А.А. 315
Потемкин П.П. 294
Потоцкая И.А. 804
Потоцкий А.В. 163, 476, 477, 756
Пристли Дж.-Б. 332
Прозоровский Л.М. 184
Прокофьев С.С. 384
Пронин Б.К. 471
Протазанов Я.А. 301, 462, 480
Пруст М. 314
Прут И.Л. 214
Птушко А.Л. 553
Пунин Н.Н. 269
Пуччини Дж. 300
Пушкин А.С. 42, 97, 185, 186, 267, 313, 364, 529, 584, 791
Пшибышевский С. 566
Пыжова О.В. 480
Пыжова О.И. 10, 36, 43, 89, 105, 327, 354, 359, 377, 424, 445, 451, 477–480, 489, 499, 501, 552, 603,627, 640, 642, 655, 656, 661, 662, 681, 684, 685, 689, 721

Рабинович И.М. 385, 430, 433
Равич Н.А. 140
Радаков А.А. 433, 611, 612
Радзинский Э.С. 352
Радин Н.М. 306
Радищева О.А. 449
Радлов С.Э. 427
Радомысленский В.З. 826
Райзман Ю.Я. 394
Райх З.Н. 14, 680, 682
Ракитина Е.Б. 300, 301
Ракуц Т.В. 804
Раневская Ф.Г. 409
Расин Ж. 309
Раскольников Ф.Ф. 751
Распутин В.Г. 149, 740
Ратко А.В. 364
Рахманинов С.В. 394
Рахманов Л.Н. 505
Рахманов Н.Н. 86, 118, 120, 149, 461, 480–482, 578, 581, 590, 595, 600–602, 605, 608, 611, 633, 640, 651, 658, 660, 665, 689, 707, 711, 737, 742, 745, 763, 766, 770, 775, 785, 792, 797, 812, 813, 827

Резников Б. 161
Рейнгардт М. 365, 614, 725
Рейх Б.Ф. 140
Ремизов А.М. 395, 396, 577
Ренуар Ж. 400
Ржешевский А.Г. 311
Рид Дж. 33
Ровинский Д.А. 397
Рогаческий М.Л. 494
Родиан Ю. (И.С.Белый) 138, 139, 285, 362, 709, 712, 717
Розанова И.А. 482, 483, 804
Розанова (Рожковская) К.Л. 220
Розов В.С. 158
Роллан Р. 127, 128, 131, 243, 246, 247, 293, 347, 373, 487, 647, 676, 695, 697, 789, 790
Романовский М. 122, 125, 749
Романов М.Ф. 272
Романов П.С. 288, 383
Ромашов Б.С. 52, 64–67, 84, 238, 284, 337, 417, 424, 536, 558, 564, 623, 641, 644, 733, 736
Ромм М.И. 288, 409
Россини Дж. 453
Ростан Э. 272, 321, 326, 563
Ростовцева К.И. 349
Рошаль Г.Л. 428
Рощин М.М. 380
Руди Г.П. 754
Рузер-Нирова Н.А. 167
Рукавишникова О.И. 817
Руссо Ж.-Ж. 524
Рут Н. 739
Рыбак С. 430
Рыков А.И. 696
Рылеев К.Ф. 97
Рындин В.Ф. 155
Рябушинский С.П. 370
Ряшенцев А.В. 817

Сабинский Ч.Г. 462
Сабуров Н.И. 817
Савицкая М.Г. 523, 575
Садовников В.И. 640
Сакко Н. 354
Салтыков-Щедрин М.Е. 194, 323, 329, 334, 348, 386, 395, 404, 422, 427, 500, 503, 538, 766, 767
Сальников Г.А. 817
Самарин И.В. 819
Санин А.А. 144, 336
Сапунов Н.Н. 299
Сарду В. 348
Сахаров М.А. 337
Сахновский В.Г. 203, 300, 347, 386, 424, 467, 468, 636, 779
Сац Н.И. 325, 382, 383, 511, 529, 832
Сверчков Д.Ф. 184
Светлов М.А. 327, 385, 470, 480
Свешников А.В. 136, 145, 483, 758, 766
Свидерский А.И. 727, 729, 751
Семашко Н.А. 654
Семенов Ю.С. 376
Сенелик Л. 491, 750
Серафима Германовна см. Бирман С.Г.
Сервантес М. 385, 434, 550, 600, 601, 651, 698, 783
Сережников В.К. 107, 297
Серов Г.В. 512
Сибиряков Вл. 619
Сизов Н.И. 270, 818
Симов В.А. 299
Симонов К.М. 352
Симонов Н.К. 272
Симонов Р.Н. 256, 306, 443, 454
Синг Дж. 55, 60, 381, 411, 416, 417, 611, 612
Скобелев М.Д. 577, 579
Скриб Э. 351, 791, 792
Скрябин А.Н. 483, 484
Скрябина М.А. 194, 223, 483, 484, 656, 658, 709
Скуба Н. см. Афиногенов А.Н.
Скуковский А.Д. 484, 485
Словацкий Ю. 335, 393, 498, 595, 600
Смелянский А.М. 15, 117
Смирнов А.П. 729
Смирнов В.Ф. 167, 172, 309, 751, 756, 759
Смирнов С.С. 438
Смирнов-Несвицкий Ю.А. 87
Смолин Д.П. 448
Смышляев В.С. 10, 30, 35, 36, 42, 51–53, 60, 69, 70, 78, 106–108, 127–132, 143, 144, 160, 192, 303, 309, 331, 341, 373, 387, 418, 433, 436, 485–487, 504, 530, 545, 554, 568, 589, 608, 612, 614, 618, 629, 633, 634, 640, 641, 663, 664, 671, 674, 676, 679, 681, 689, 692–697, 703, 705, 707, 709–716, 733, 734, 736, 742, 749, 751, 754, 760, 766
Собинов Л.В. 337, 639
Соболев Ю.В. 32, 36, 38, 104, 185, 186, 203–207, 256, 301, 349, 381, 487, 488, 502, 536, 537, 605, 652, 661, 690, 701, 708, 719, 721, 748, 763, 774, 782, 789, 803, 806, 811–814
Соболь А. (Ю.М.) 64, 65, 509
Соколова С.А. 244, 248
Соколянский А.Ю. 321
Соловьев В.А. 517
Соловьев В.Н. 264, 290, 426
Соловьев В.Р. 327
Соловьев Н.Я. 351
Соловьев С.М. 108, 647, 668
Соловьев Т.Д. 489, 652
Соловьева В.В. 20, 22, 25, 75, 107–109, 134, 135, 153, 161, 163, 165, 174, 338, 392, 393, 395, 463, 475, 479, 490, 491, 512, 523, 583, 623, 640, 652, 716, 721, 790
Соловьева И.Н. 13, 45, 54, 85, 89, 137, 146, 156, 166, 188, 193, 218, 237, 249, 264, 292, 307, 309, 326, 332, 347, 362, 386, 390, 405, 407, 424, 441, 472, 480, 491, 496, 498, 522, 539, 557, 834
Сологуб Ф. (Ф.К.Тетерников) 442
Солодарь Ц.С. 522
Соломенцев Н.Ф. 804
Сольц А.А. 218, 754, 777
Сорохтин Н.П. 299
Софья Владимировна см. Гиацинтова С.В.
Спадавеккиа А.Э. 444
Сперанский М.Н. 524
Сталин И.В. 14, 85, 171–173, 198, 199, 230, 231, 247, 259, 264, 305, 306, 325, 386, 400, 406, 446, 497, 715, 761, 789, 797, 828, 829
Станиславский К.С. 7, 9–14, 19, 23, 24, 37–43, 45, 46, 69, 73, 76, 77, 89, 100, 106, 149, 162, 164–166, 206, 209, 211, 219, 231, 232, 238, 257, 285, 295, 323, 328, 331, 332, 335, 336, 342–345, 356, 359, 366, 367, 372, 377, 392, 394, 403, 405, 406, 414, 415, 421, 439, 440,

444, 448, 453, 455, 468, 478, 482, 483, 485, 486, 491–499, 501, 502, 518, 523–526, 528, 534–537, 539–541, 543–545, 552, 555, 565, 566, 571–575, 577–604, 607, 608, 611–616, 619, 628, 629, 631, 642, 643, 646, 650, 652, 663, 666, 667, 675, 676, 680, 681, 683, 701, 703, 704, 713, 727, 732, 753, 764, 769, 779–783, 793, 826–828
Станицын В.Я. 349
Стахович А.А. 490
Стахович М.А. 588
Степной Н. 302
Стравинский И.Ф. 533
Стриндберг А. 46, 48, 75, 191, 453, 494, 543, 601, 616
Суворин А.С. 539
Судаков И.Я. 305,
Судейкин С.Ю. 299
Сулержицкая О.И. 790
Сулержицкий Л.А. 7, 10, 19, 24–28, 30, 31, 33, 40, 41, 69, 86, 132, 157, 165, 191, 207, 287, 299, 308, 328, 332, 337, 342–344, 367, 372, 385, 388, 439,.440, 485, 492, 497, 498, 502, 525, 527, 535, 572–574, 576, 578, 581–583, 585–588, 590, 593, 596, 597, 599, 603, 627, 663, 672, 680, 702, 707, 715, 782, 826
Сулимов В. 355
Сургучев И.Д. 335
Суриков В.И. 758
Суров А.А. 349
Сухачева (Фуат) Е.Г. 43, 188, 231, 388, 498–501, 512, 594, 650
Сухово-Кобылин А.В. 110–112, 117, 149, 285, 386, 425, 426, 503, 549, 557, 558, 672, 673, 675, 676
Сухотин П.С. 194, 404, 766–768
Сушкевич Б.М. 10, 22, 24, 26, 28, 35, 36, 39, 42, 55, 60, 68, 86–88, 100, 101, 104, 110, 112, 114, 115, 132, 133, 136, 147, 149, 168, 179, 180, 182, 188, 194, 195, 196, 199, 200, 204, 205, 208, 212, 232, 284, 312, 331, 338, 340, 342, 346, 348, 351, 359, 363, 372, 387, 403, 413, 414, 430, 437, 446, 450, 454, 457, 464, 468, 501–505, 510, 520, 549, 551, 575, 577, 581, 590, 596–598, 601–605, 608, 610, 611, 614, 616, 618, 622, 623, 640, 643, 644, 651, 654, 660, 661, 665, 667, 672, 675, 679, 681, 687, 692, 693, 695, 696, 699, 700, 706–716, 721, 722, 731, 733, 736, 737, 741, 743, 751, 758, 759, 762, 766, 770, 774–776, 778–780, 782–785, 812
Сушкевич Н.Б. 817
Сыркина Ф.Я. 234

Тагор Р. 295
Таиров А.Я. 47, 212, 299, 306, 470, 552, 657, 675, 680, 681, 728
Тальников Д.Л. 709
Танеев С.И. 517
Тарасов Н.Л. 294, 452
Тарасова А.К. 108, 448, 699
Тарасова Г.С. 817
Тараховская Е.Я. 483
Тарханов М.М. 305, 487
Таскин В.А. 129, 363, 505, 506, 697, 719
Татаринов В.Н. 69, 118–124, 162, 166, 227, 331, 454, 486, 506, 507, 545, 633, 648, 658, 662, 665, 689, 695, 704, 705, 709, 755, 756, 784, 785, 797, 802
Татлин В.Е. 269, 818
Твен М. 348
Тверской К.К. 426, 427, 432
Тезавровский В.В. 582
Телешов Н.Д. 187
Тельман Э. 247
Терешкович М.А. 354, 451
Тер-Хачатурян И.В. 524
Тер-Хачатурян К.С. 524
Тик Л. 211
Тимошенко Н. 425
Типот В.Я. 143
Тирсо де Молина (Г.Тельес) 436
Тихомиров И.А. 493
Тихомиров М.Н. 205, 774
Тихомирова Н.В. 305
Тихонов А.Н. 655
Тихонов В.В. 327
Тихонович В.В. 635
Товстоногов Г.А. 292, 349
Токмаков Е.А. 805, 812
Толлер Э. 191, 558, 686
Толстой А.К. 118, 119, 122, 299, 347, 423, 507, 536, 539, 639, 651, 662, 689, 691, 796, 797
Толстого А.Н. 59–62, 145, 152, 167, 168, 173, 189, 213, 238, 255, 260, 414, 417, 485, 503, 507–511, 519, 531, 576, 606, 616–618, 703, 746, 750, 758, 812, 818
Толстой Л.Н. 86, 175, 272, 284, 297, 374, 462, 497, 507, 509, 524, 525, 531, 563
Толстой П.А. 507
Тренев К.А. 184
Треплев Г. 349
Триггер М.Я. 733
Триодин П.Н. 384
Троцкий Л.Д. 77, 317
Тропшин В.К. 349
Трубецкой С.П. 97
Трузе Л.Р. 511, 512
Тугендхольд Я.А. 675
Тур бр. (Л.Д.Тубельский и П.Л.Ры жей) 214, 215, 216, 218, 406, 428, 430, 776–778
Тургенев И.С. 335, 353, 362, 462
Туркельтауб И.С. 755
Туровская М.И. 8, 275
Тынянов Ю.Н. 311
Тяпкин А.С. 506

Уайльд О. 294
Угрюмов Д.Б. 88, 89, 640–642
Удальцова З.П. 834, 917, 933
Узунов П.Г. 433, 580, 583, 595
Уманская Т.М. 817
Успенская М.А. 27, 335, 498, 512, 575, 595
Успенский А.В. 405
Успенский Г.И. 86, 301, 535, 585, 588

Фаворский В.А. 230–236, 269, 272, 325, 337, 361, 459, 513–517, 528, 792, 794–796, 809, 820, 822
Фадеев А.А. 214, 349, 444, 758
Фадеева Е.А. 804
Файко А.М. 10, 100, 101, 104, 105, 224, 284, 329, 340, 354, 385, 389, 412, 424, 450, 451, 471, 478, 488, 503, 517–522, 558, 651–653, 660, 661, 663, 727, 775
Фальк Р.Р. 430

Фалья М. де 435
Фаст Г. 522
Февральский А.В. 129, 269, 697, 754
Федин К.А. 479
Федорова Е.П. 153, 494, 523, 524, 575
Федосеева-Шукшина Л.Н. 327
Федотова Г.Н. 819
Фере В.Г. 797
Филиппов В.А. 675, 677
Финн К.Я. 260–262, 264, 288, 385, 407, 413, 538, 557, 816, 829
Фиш Г.С. 522
Флетчер Дж. 252, 528, 791, 792, 805–808, 811, 817, 830
Флоренский П.А. 321
Фомин Б.И. 518
Форш О.Д. 638
Фотиев В.С. 187, 819
Фохт-Ларионова Т.А. 802
Фраерман Р.И. 414
Франс А. 425
Фролова Т.Н. 817
Фромгольд Е.Е. 405
Фульда Л. 385
Фурманов Д.А. 466, 562
Фурманова А.Н. 357

Хазлтон Д. 299
Хализева М.В. 99, 350
Халютина С.В. 343, 380
Ханаева Е.Н. 349
Хачатуров Л.И. 152
Хачатуров (Хачатурян) С.И. 10, 201, 234, 382, 516, 524–529, 598, 602, 605–608, 658, 659, 680, 695, 777, 778, 792, 796, 799–801
Хачатурян А.И. 201, 505, 769, 770
Хеллман Л. 228, 559
Херсонская Е.П. 529, 530, 687, 696, 699, 702, 731, 733, 749, 751
Херсонский Х.Н. 84, 240, 615, 634
Хижнякова Г.В. 258, 259, 530, 531, 804
Хикерс Г. 354
Хлебников В.В. 269
Хмара Г.М. 20, 27, 29, 36, 358, 395, 491, 512, 531, 532, 575, 589, 601
Хмелев Н.П. 285, 305
Ходасевич В.М. 212, 433, 605, 775
Ходасевич В.Ф. 142, 316, 319, 435
Холлоши Ш. 337, 513
Холфин Н.С.532, 533
Хорьков Н. 778
Храпченко М.Б. 386
Хренников Т.Н. 522
Хромова Е.А. 349

Царев М.И. 65
Цвет В.С. 689
Цветаева М.И. 142, 435
Цветков С.С. 817
Цемах Н.Л. 428
Ценовская М.А. 518
Ценовский А.А. 140, 518, 717
Церетелли Н.М. 64
Цетнерович П.В. 466
Цибульский М.И. 105, 533, 534, 552, 610, 681, 685
Цимбал С.Л. 57, 196, 197, 431
Цукасова Л.В. 355

Чайков И.М. 430
Чайковский П.И. 337
Чалая З.А. 424
Чапек К. 607
Чардынин П.И. 462
Чебан А.И. 37, 69, 72, 73, 75, 86, 102, 104–106, 114, 121, 124, 125, 133–136, 150, 158, 174, 178, 179, 196, 202, 205, 206, 208, 223, 227, 232, 262, 264, 303, 305, 314, 331, 349, 389, 390, 428, 437, 454, 486, 487, 503, 504, 507, 534–539, 545, 589, 592, 602, 608, 614, 633, 634, 648, 650, 659, 661, 665, 666, 670, 679, 687–691, 708, 712, 714, 715, 721, 739, 741, 749, 751, 753–755, 760, 766, 768, 772, 774, 775, 777, 782, 784–786, 788, 797, 802, 806, 816, 824–826
Чебышев А.А. 187, 267
Чекина С.С. 140, 141
Черкасов Н.К. 511
Чернояров В. 615
Чернышевский Н.Г. 348
Чернявский А.Н. 817
Чехов А.П. 219, 256, 257, 259, 267, 288, 334, 345, 352, 359, 364, 372, 380, 396, 416, 438, 488, 539, 555, 558, 560, 573, 577, 585, 588, 664, 792, 813, 814, 830
Чехов М.А. 7, 9–14, 25, 26, 28, 30, 32–34, 36, 43–45, 48–50, 52, 54, 55, 59–61, 64, 68–77, 84, 86, 88, 90, 100, 105, 106, 110–120, 123, 124, 128, 132, 133, 136, 138–142, 147, 149, 152, 157, 162, 165, 172, 205–207, 210, 219, 221, 233, 283–287, 290, 295, 308, 314–320, 323, 324, 326, 327, 332, 333, 337, 338, 341, 342, 344, 346, 347, 351, 354, 358–360, 367, 374, 375, 377, 379, 383, 384, 385, 388, 391–395, 399, 404, 408, 411, 412, 414, 419, 420, 423–425, 433–435, 439–443, 450, 456, 459, 464, 465, 471, 474, 477–479, 482, 486–488, 490, 491, 494, 498, 500–507, 524, 526, 527, 530, 533, 535, 536, 539–552, 554, 566, 568, 572, 574, 575, 577, 582, 584, 596, 597, 601–604, 606–610, 612–616, 618, 619, 622–625, 628, 630, 631–634, 636–640, 642–650, 653–659, 664–668, 670, 671–683, 685–688, 690, 692–696, 698–702, 704–718, 721–733, 740, 742, 747, 751, 769, 770–773, 782, 790, 833
Чехов С.М. 118, 120–124, 656, 689
Чехова Е.М. 539
Чехова М.П. 539
Чехова Н.А. 30
Чехонин С.В. 97, 98, 213, 337, 417, 434, 442, 637, 650, 651
Чиаурели С.М. 325
Чижевский Д.Ф. 284, 354
Чирсков Б.Ф. 473
Чистяков Н.В. 284
Чишко О.С. 443
Чудакова М.О. 180
Чуднов А.К. 804
Чуковский К.И. 10, 51, 381, 416, 417, 479, 611, 612, 655
Чулков Г.И. 636, 783
Чупров М.П. 527, 550–552, 650, 653, 677–679, 681, 682, 685
Чурикова И.М. 355
Чушкин Н.Н. 69, 482

Шагал М. 429, 430
Шаганова (Милова, Образцова) О.А. 552, 553
Шаляпин Ф.И. 45, 367, 394, 555
Шанько Т.Б. 72, 332
Шапошников А.Н. 554
Шахалов (Риттер) А.Э. 57, 103, 115, 181, 201, 239–241, 554–557, 560, 661, 662, 768, 812, 813
Шахет О.А. 266, 557, 558, 819
Шварц Л. 193
Швейцер В.З. 190, 300
Шверубович В.В. 10, 28, 29, 41, 323, 430, 462, 588
Шевченко В.К. 817
Шевченко Ф.В. 358, 603
Шейн Ф.С. 817
Шейнин Л.Р. 215
Шекспир В. 28, 38, 39, 42, 51, 54, 55, 70, 75, 77, 230–232, 237, 250, 252, 267, 293, 325, 436, 467, 486, 499, 513, 527, 547, 556, 588–590, 609, 614–617, 633, 638, 651, 666, 703, 791, 792, 794, 807, 811
Шелапутин И.Н. 558
Шелюбский М. 295, 750
Шервинский С. 382
Шеридан Р.-Б. 250, 436
Шершеневич В.Г. 394, 657
Шестаков В.А. 246, 248, 558, 559, 519, 798, 827
Шиллер Ф. 182, 285, 301, 413, 498, 502, 791, 792
Шиллингер А.Ф. 259, 261, 263
Шиловцев К.П. 559–561, 698, 819
Шиловцева (Мурадели) Н.П. 153, 194, 200, 220, 561
Ширинский В.П. 251, 565, 805, 820, 821
Шишков А.Г. 261, 561–563, 813, 814, 827
Шлепянов И.Ю. 432, 564
Шманкевич А.П. 817
Шмелев А.Ф. 817
Шлуглейт И.М. 653
Шницлер А. 299, 381
Шолом-Алейхем (Ш.Н.Рабинович) 311, 384, 385
Шопенгауэр А. 542
Шор А.Г. 480
Шостакович Д.Д. 7, 191, 313
Шоу Б. 64, 299, 382, 577, 592, 619
Штейн А.П. 214
Штейнер Р.90, 95, 315, 316, 506, 545, 546
Штраух М.М. 451
Штук Ф. фон 107
Штуккен Э. 427
Шуман Р. 629, 640
Шумахер К. 227
Шумская Е.П. 817
Шумский С.В. 819
Щеглов Д.А. 385, 818
Щеголев П.Е. 510
Щепкин М.С. 292, 565
Щербаков А.С. 828
Щукин Б.В. 288
Щурупова Т.И. 489, 563, 564, 648

Эггерт К.В. 466
Эдвардс К. 491
Эзов Л.Д. 564, 565
Эйдельман Я.Н. 662
Эйзенштейн С.М. 51, 311, 432, 486
Эйнштейн А. 396
Эйхенбаум Б.М. 64, 68
Экскузович И.В. 623
Экстер А.А. 600, 601
Эрве 506
Эрдман Н.Р. 100, 105, 425, 520, 559, 644
Эрмлер Ф.М. 326
Эсхил 106, 108, 127, 463, 486, 646, 663, 668, 669, 673, 674
Эфрос А.В. 352
Эфрос Н.Е. 23–25, 565, 566, 403, 576, 619

Юдина М.В. 517
Юзовский Ю. (И.И.) 10, 179, 192, 193, 295, 208, 218, 252, 253, 260, 264, 410, 431, 461, 531, 766, 774, 775, 807, 822, 823
Юон К.Ф. 434, 513
Юреневa В.Л. 252, 254, 330, 566, 567, 723, 769, 778, 779, 782, 787
Юрьев Ю.М. 55
Юрьева М.В. 349
Юрьин Ю.Н. 284, 451
Юстинов Д.И. 603
Юткевич С.И. 432
Юшкевич С.С. 335

Яблонская М.В. 568
Яблонский В.П. 567, 568
Яблоновский С. (С.В.Потресов) 578
Яблочкина А.А. 677
Ягода Г.Г. 785, 816
Яковлева В.Н. 684, 685
Якубович А.И. 97
Якулов Г.Б. 657
Якунина Е.П. 426, 427
Яновский Е.Г. 562
Яновский Ю.И. 442
Яншин М.М. 780
Ястребецкий К.Н. 568
Яхонтов В.Н. 567

Указатель драматических и музыкально-драматических произведений

«Аббат Симон» Н.Н.Бромлей 87, 339
«Авангард» В.П.Катаева 432
«Адриенна Лекуврер» Э.Скриба 231
«Азеф» А.Н.Толстого и П.Е.Щеголева 510
«Аида» Дж.Верди 300
«Алеко» С.В.Рахманинова 394
«Анна Каренина» по Л.Н.Толстому 298, 358, 390, 409, 449, 473
«Аристократы» Н.Ф.Погодина 260, 261
«Архангел Михаил» Н.Н.Бромлей 86–88, 212, 338, 339, 341, 346, 433, 481, 503, 535, 602, 604, 605, 608, 673, 701
«Атилла» Е.И.Замятина 397
«Африканский гость» Е.И.Замятина 400

«Бабы» («Любопытные» и «Бабы» сплетни») К.Гольдони 152–156, 174, 219, 267, 287, 300, 301, 331, 334, 348, 350, 359, 362, 374, 375, 378, 379, 389, 401, 404, 409, 414, 418, 421, 425, 436, 441, 451, 463, 464, 473, 476, 481, 484, 523, 533, 742–747, 757, 768, 794
«Багровый остров» М.А.Булгакова 143, 172
«Балаганчик» И.Ф.Стравинского 533
«Балладина» Ю.Словацкого 134, 174, 298, 308, 326, 328, 335, 338, 340, 359, 372, 378, 388, 391–394, 416, 419, 433, 442, 457, 464, 478 (Гоплана), 480, 485, 489, 490, 496, 499, 502, 512, 535, 551, 595–597, 599, 600, 701
«Барсуки» Л.М.Леонова 214
«Бархат и лохмотьям» Э.Штукена – А.В.Луначарского 427
«Бахчисарайский фонтан» по А.С.Пушкину 471
«Баядерка» Л.Минкуса 427
«Бег» М.А.Булгакова 105, 131, 473, 763
«Бегство» Д.А.Щеглова 818
«Бедность не порок» А.Н.Островского 385, 805
«Белые ночи» по Ф.М.Достоевскому 359
«Белый пудель» по А.И.Куприну 484
«Беспокойная старость» Л.Н.Рахманова 505
«Бесприданница» А.Н.Островского 403, 421, 480
«Бесы» см. «Николай Ставрогин»
«Бешеные деньги» А.Н.Островского 379, 466, 472
«Блокада» В.В.Иванова 137, 214, 405
«Блоха» Е.И.Замятина (по Н.С.Лескову) 7, 51, 60, 68, 78–85, 143–145, 156, 157, 160, 196, 283, 285, 294, 296, 298, 326, 329, 332, 334, 341, 347, 350, 353, 354, 357, 362, 372–376, 382–384, 387, 397, 398, 401, 402, 408, 412, 413, 416, 423, 424, 438, 441, 449–451, 456, 457, 460, 472, 473, 476, 483, 489, 505, 549, 556, 560–562, 564, 567, 616, 620, 627–631, 634, 635–640, 646, 647, 657, 701, 703, 732, 739, 748–750, 794, 797
«Богдан Хмельницкий» А.Е.Корнейчука 355
«Бойцы» Б.С.Ромашова 238, 434
«Большой день» В.М.Киршона 385, 563
«Борис Годунов» М.П.Мусоргского 427
«Борис Годунов» А.С.Пушкина 144, 145 («Корчма»), 364, 375, 421, 472
«Борис Савинков» Р.Гуля 532
«Бравый солдат Швейк» по Я.Гашеку 354
«Браки заключаются на небесах» В.Газенклевера 189
«Бранд» Г.Ибсена 338, 472
«Братья Карамазовы» по Ф.М.Достоевскому 203, 206, 207, 209, 307, 322, 335, 358, 380, 463, 464, 475, 490, 501, 540, 699
«Броненосец "Потемкин"» О.С.Чишко 443
«Бронепоезд 14-69» В.В.Иванова 214, 232, 311, 355, 448, 460, 473
«Бруски» по Ф.И.Панферову 487
«Будет радость» Д.С.Мережковского 322, 359
«Буревестник» С.Д.Мстиславского 184
«Буря» В.Шекспира 499

«В бурю» Т.Н.Хренникова 522
«В гавани» по Г. де Мопассану 352
«В добрый час!» В.С.Розова 158
«В овраге» по А.П.Чехову 256–259, 308, 334, 350, 376, 379, 403, 410, 414, 420, 421, 438, 439, 466, 481, 483, 488, 530, 560, 562, 813, 814, 816, 819, 830
«В 1825 году» Н.А.Венкстерн 97–99, 102, 212, 213, 283, 298, 308, 324, 329, 334, 339, 341, 347, 354, 356, 357, 360, 362, 372, 376, 378, 387, 391, 392, 401–404, 409, 412 (Якубович), 417, 420, 422, 424, 433, 438, 441, 442, 445, 449–451, 456, 457, 459, 463, 464, 476, 481, 483, 484, 489, 503, 505, 523, 558, 560, 561, 564, 567, 568, 646, 650–652, 657, 658, 701, 703, 721, 760, 768, 773, 776, 787

«Вагончик» Н.А.Павловой 380
«Ваграмова ночь» Л.С.Первомайского 276, 470
«Вакханки» Еврипида 106
«Валенсианская вдова» Лопе де Вега 250, 326, 362, 437
«Вампука, невеста африканская» М.Н.Волконского – В.Г.Эренберга 554
«Варвары» М.Горького 365, 426
«Васса Железнова» М.Горького (2-й вариант) 151, 228, 248, 331, 361, 366, 371, 559, 825, 828, 829
«Ведьма» по А.П.Чехову 372, 414, 416, 584, 585
«Венецианский купец» В.Шекспира 469 (Шейлок), 532
«Великий государь» В.А.Соловьева 517
«Вершины счастья» Д. Дос Пассоса 385
«Веселый обманщик» («Алдар-Косе») К.А.Корчмарева 533
«Весна в Москве» В.М.Гусева 506
«Вечер А.П.Чехова» («Предложение», «О вреде табака», «Ведьма» и «Юбилей») 259, 701
«Вечный муж» по Ф.М.Достоевскому 206
«Вздор» К.Я.Финна 260, 385
«Взятие Бастилии» Р.Роллана 127–131, 192, 247, 287, 294, 297, 298, 308, 339, 342, 347, 350, 356, 374, 376, 378, 387, 392, 401, 402, 408, 413, 418, 421, 433, 441, 443, 452, 456, 457, 461, 463, 464, 471, 473, 476, 487, 505, 523, 551, 551, 554, 557, 558, 560, 561, 568, 676, 692–697, 700, 702
«Виринея» Л.Н.Сейфулиной и В.П.Правдухина 214, 637
«Вишневый сад» А.П.Чехова 166 (Гаев), 256, 298, 299, 322, 336, 355, 362, 373, 380, 462, 475, 478, 512, 532, 540, 541 (Епиходов), 559, 565
«Власть тьмы» Л.Н.Толстого 175, 351, 380
«Воздушный пирог» Б.С.Ромашова 327, 424, 558, 564
«Волки и овцы» А.Н.Островского 219, 351, 355, 356, 422, 479, 655, 662, 663, 665, 671, 672
«Волчья тропа» А.Н.Афиногенова 303
«Волшебная калоша» Матвеевой 464
«Волшебная лампа Аладина» Н.Гернет 465
«Вольные фламандцы» А.С.Кочеткова и С.Шервинского 760
«Вольпоне» Б.Джонсона 619
«Воры» по А.П.Чехову 344
«Воскресение» по Л.Н.Толстому 186, 358, 390
«Воццек» А.Берга 427
«Враги» М.Горького 284, 365, 368, 376, 462, 505
«Вторая любовь» по Е.Ю.Мальцеву 349
«Высокое напряжение» А.П.Платонова 198, 201
«Выстрел» А.Н.Толстого 508

«Гадибук» С.Ан-ского 345, 430
«Гамлет» В.Шекспира 7, 58, 60, 69–77, 84, 86, 90, 95, 108, 112–114, 121, 134, 144, 168, 174 (Гертруда), 283, 294, 298, 307, 308, 314, 322, 323, 326, 328, 332, 333, 335, 341, 342, 356, 374–376, 383, 384, 387–389, 391, 393, 394, 401, 402, 411 (Гильденштерн), 413, 423–425, 433, 441–443, 450 (Бернардо), 457 (Розенкранц), 463, 464, 474, 479, 482, 483, 484 (Офелия), 486, 491, 496, 497, 501, 505, 507, 512, 531, 533, 535, 536, 538, 540, 545–548, 551, 556, 560, 564, 568, 601, 614, 616, 617, 627–629, 631–639, 641, 645, 656, 657, 668, 672, 673, 684, 699, 701, 704, 721, 769, 787
«Где тонко, там и рвется» И.С.Тургенева 322, 462, 477, 554
«Генеральная репетиция» Ю.В.Соболева и В.А.Подгорного 184–188, 204, 214, 298, 301, 324, 334, 373, 408, 418, 420, 421, 425, 437, 443, 457, 461, 472, 481, 483, 481, 488, 500, 504, 523, 553, 557, 558, 561, 568, 763
«Генеральша Матрена» В.А.Крылова и Н.И.Мердер 562
«Герой» («Плейбой») Дж.Синга 53, 55, 60, 100, 326, 340, 359, 378, 381–384, 391, 411, 416, 417, 422, 433, 451, 475, 481, 485, 489, 533, 609, 611, 612, 701
«Герцог» А.В.Луначарского 300
«Гибель “Надежды”» Г.Гейермanса 19–23, 174, 175, 208, 245, 294, 308, 325, 328, 335, 336, 338, 340, 353, 359, 367, 372, 375, 378, 380, 392, 402, 411–414, 420, 422, 425, 433, 437, 441, 442, 456, 463, 464, 471, 472, 475 (Саарт), 485, 490, 502, 523, 532, 535, 541, 544, 555, 560, 566, 568, 574–576, 579, 584, 595, 598, 610, 616, 650, 657, 664, 701, 702, 721, 722, 748, 749, 768, 773, 797
«Гибель эскадры» А.Е.Корнейчука 238, 413
«Гистория жалостливая об Адаме и Еве» 266
«Глубокая провинция» М.А.Светлова 385, 460
«Глубокая разведка» А.А.Крона 565
«Глубокие корни» Д.Гоу и А.Д’Юс со 463
«Гляди в оба» А.Н.Афиногенов 303
«Годы странствий» А.Н.Арбузова 362
«Голгофа» Д.Ф.Чижевского 284, 327, 354
«Голем» Г.Лейвика 428
«Голос недр» В.Н.Билль-Белоцерковского 199, 562
«Голуби мира» В.В.Иванова 288, 563
«Гоп-ля, мы живем!» Э.Толлера 191, 686
«Гора» З.А.Чалой 199, 424
«Горе-злосчастье» С.Я.Маршака 563
«Горе от ума» А.С.Грибоедова 279, 285, 292, 322, 336, 337, 356–358, 377, 400, 404, 477, 489 (Скалозуб), 498, 505, 558, 619
«Город ветров» В.М.Киршона 432, 562

«Город мастеров» Т.Г.Габбе 355
«Горячее сердце» А.Н.Островского 219, 298, 487, 563
«Град Китеж» («Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии») Н.А.Римского-Корсакова 109
«Граф де Ризоор» В.Сарду 348
«Грач – птица весенняя» С.Д.Мстиславского 489
«Грех» Ш.Аша 562
«Грибоедов» С.А.Ермолинского 421
«Гроза» А.Н.Островского 285, 442, 448, 449, 460, 473, 483, 563
«Губернатор провинции» бр. Тур и Л.Р.Шейнина 326

«Далекое» А.Н.Афиногенова 306, 481
«Дама-невидимка» П.Кальдерона 285, 453, 460, 643
«Дантон» М.Е.Левберг 450
«Дачники» М.Горького 342, 365, 501
«Два болтуна» М.Сервантеса 600
«Двадцать лет спустя» М.А.Светлова 470, 480
«Два капитана» по В.А.Каверину 489
«Двенадцатая ночь, или Как вам угодно» В.Шекспира 38–45, 52, 54, 57, 69, 72 (Мальволио), 102, 156, 209, 229–237, 250, 252, 283, 287, 302, 306, 308, 325, 332, 340, 356, 359, 362, 372, 374, 375, 377, 388, 389, 394, 403, 404, 409, 410, 412, 414, 433, 436, 442, 445, 450, 457, 459, 461, 471, 473–475, 478, 480, 481, 484, 485, 499, 502, 513–515, 527, 528, 542 (Мальволио), 550, 551, 557, 560, 564, 588–590, 598, 599, 613, 616, 656, 657, 659, 701, 787, 789, 792–797, 802, 805, 811, 821
«Двор» А.А.Караваевой 174, 178, 204, 222, 223, 298, 301, 331, 334, 361, 378, 390, 401, 402, 406, 409, 419, 421, 442, 456, 471, 491, 523, 538, 554, 560, 561, 568, 743, 750, 759, 760
«Девичий переполох» В.А.Крылова 220, 265
«Девушка из предместья» («La vida breve») М.Де Фалья 435
«Девушка с мышкой» И.А.Кочерги 238
«Девушки нашей страны» И.К.Микитенко 385, 445, 447
«93-й год, или Вандея» А.П.Глобы 369, 651, 656, 667, 670
«Делец» В.Газенклевера 189, 191
«Дело» А.В.Сухово-Кобылина 7, 102, 110–117, 137, 149, 157, 196, 202, 204, 206, 212, 285, 291, 292, 294–296, 298, 342, 356, 360, 362, 372–374, 401, 425, 442, 456, 461, 471, 475, 476, 503–506, 549, 556, 560, 567, 665, 672–676, 702, 704, 721, 723, 729, 748, 760
«Дело чести» («Уголь») И.К.Микитенко 183, 198–202, 204, 223, 239, 334, 351, 363, 373, 403, 404, 406, 410, 420, 421, 438, 446–448, 451, 454, 456, 457, 466, 481, 505, 524, 538, 553, 554, 557, 560–562, 568, 768–770
«Дети» М.Горького 366
«Дети Ванюшина» С.А.Найденова 355, 463, 505
«Дети солнца» М.Горького 365, 443
«Джонни» Э.Кшенека 459
«Джума Машид» Г.С.Венецианова 385
«Дикая собака динго» Р.И.Фраермана 414
«Диктатура» И.К.Микитенко 445, 446
«Дилемма» А.М.Файко 518
«Дима и Вава» А.Л.Барто 563
«Дни Турбиных» («Турбины») М.А.Булгакова 172, 214, 298, 446, 663, 667
«Дно» см. «На дне»
«Добрякн» Л.Г.Зорина 438
«Дождь» см. «Сэди»
«Доктор Айболит» И.В.Морозова 533
«Доктор Штокман» Г.Ибсена 497
«Домби и сын» по Ч.Диккенсу 349, 473, 538
«Дон Карлос» Ф.Шиллера 301, 340
«Дон Кихот» по М.Сервантесу 651, 666, 698, 704–706, 712, 713, 721, 729
«Дон Кихот» Г.И.Чулкова 783
«Дорога свободы» Г.Фаста 522
«Достигаев и другие» М.Горького 298, 370, 390, 473
«Доходное место» А.Н.Островского 248, 284, 420, 451, 489, 516, 558, 559, 562, 564
«Дочь Анго» Ш.Лекока 357, 459, 484
«Дочь Иорио» Г.Д'Аннунцио 174, 219, 338, 378, 379, 411, 480, 490, 496, 499, 532, 595, 601
«Драма жизни» К.Гамсуна 497
«Дружки» по М.Горькому 368
«Друзья-сочинители» Н.А.Венкстерн 348
«Дума о Британце» Ю.И.Яновского 442
«Дуэль» по А.П.Чехову 340, 348
«Дядюшкин сон» по Ф.М.Достоевскому 203
«Дядя Ваня» А.П.Чехова 256, 380, 438, 512

«Евгений Онегин» П.И.Чайковского 299, 432, 442,
«Евграф, искатель приключений» А.М.Файко 100–105, 210, 287, 323, 327, 329, 331, 334, 341, 356, 357, 360, 362, 376, 389, 393, 400, 402, 404, 412, 413, 418, 421, 425, 441, 445, 449, 457, 464, 471, 473, 476, 479, 481, 483, 503, 505, 520, 533, 535, 537, 551, 557, 558, 560, 561, 564, 568, 651–653, 657, 660–664, 667, 684, 702, 738
«Египетские ночи» («Клеопатра») Р.М.Глиэра 459
«Егор Булычов и другие» М.Горького 135, 214, 370, 458, 473, 474, 800
«Егор Иванович» Ф.А.Ваграмова 406
«Екатерина Великая» Б.Шоу 619
«Екатерина Ивановна» Л.Н.Андреева 322, 512, 523, 609
«Елизавета Петровна» Д.П.Смолина 448

«Желтая кофта» Г.Бенримо и Д.Хазлтона 299
«Женитьба» Н.В.Гоголя 373, 618 (Подколесин), 705, 712
«Женитьба Белугина» А.Н.Островского и Н.Я.Соловьева 351
«Женитьбе Фигаро» Бомарше 284
«Женщины в народном собрании» Аристофана 300
«Живой труп» Л.Н.Толстого 272, 322, 326, 335, 342, 380, 531, 571 (Абрезков)
«Жизнь есть сон» П.Кальдерона 555, 556
«Жизнь начинается снова» 422
«Жизнь Человека» Л.Н.Андреева 338, 472, 490, 497
«Жирофле-Жирофля» Ш.Лекока 52, 614

«За тех, кто в море» Б.А.Лавренева 326
«За чем пойдешь, то и найдешь» А.Н.Островского 359
«Заговор императрицы» А.Н.Толстого и П.Е.Щеголева 510
«Заговор обреченных» Н.Е.Вирты 349
«Заговор Фиеско» Ф.Шиллера 340, 792
«Заговор чувств» Ю.К.Олеши 100, 105, 137, 191, 260, 304
«Закат» И.Э.Бабеля 132–137, 147, 174, 181, 202, 212, 286, 294, 308, 311, 312, 323, 329, 339, 342, 350, 356, 357, 363, 376, 387, 393, 401, 402, 408, 413, 418, 428, 429, 441, 442, 463, 471, 475, 481, 483, 491, 503, 504, 535, 537, 554, 558, 561, 568, 692, 696, 705–709, 721, 726
«Зангези» В.Хлебникова 269
«Запад нервничает» В.Н.Билль-Белоцерковского 224, 562
«Зеленая улица» А.А.Сурова 349
«Зеленое кольцо» З.Н.Гиппиус 448, 586
«Зеленый попугай» А.Шницлера 381
«Землетрясение» П.С.Романова 383
«Земля и небо» П. и Л.Тур 161, 214–218, 223, 302, 308, 324, 331, 351, 357, 373, 406, 410, 421, 428, 430, 431, 438, 461, 471, 560, 562, 564, 776–778
«Зимняя сказка» В.Шекспира 473
«Злоумышленник» по А.П.Чехову 352
«Зойкина квартира» М.А.Булгакова 100
«Золотая карета» Л.М.Леонова 563
«Золотой горшок» по Э.-Т.-А. Гофману 639
«Золотой ключик» по А.Н.Толстому 414, 484, 511
«Зыковы» М.Горького 366, 368

«Иван Грозный» («Трудные годы») А.Н.Толстого 355
«Иванов» А.П.Чехова 380, 512, 555
«Иду» И.К.Микитенко 445
«Изгнание блудного бес» А.Н.Толстого 511, 818
«Инга» А.Г.Глебова 327, 424, 479
«Иоанн Грозный» см. «Смерть Иоанна Грозного»
«Ирод и Мариамна» Ф.Геббеля 132, 428
«Испанский священник» Дж.Флет чера 156, 250–255, 330, 331, 334, 361, 376, 400, 410, 414, 425, 436, 437, 445, 463, 466, 473, 483, 514, 528, 564, 565, 567, 805–809, 811, 816, 817, 830
«Истории лейтенанта Ергунова» по И.С.Тургеневу 478
«История одного убийства» М.Андерсона и Г.Хикерса 354

«Каин» Дж.Байрона 77, 149, 240, 295, 344, 392, 448, 474, 480, 490, 499, 555, 592
«Калигула» А.Дюма-отца 300
«Калики перехожие» В.М.Волькенштейна 308, 335, 372, 380, 414, 433, 472, 475, 480, 523, 535, 577, 580, 581, 701
«Камаринский мужик» В.В.Желобинского 427
«Каменный гость» А.С.Пушкина 325, 335, 362, 376, 516
«Капитан Костров» А.М.Файко 522
«Кармен» Ж.Бизе 444
«Карменсита и солдат» Ж.Бизе – К.А.Липскерова 433, 435, 459
«Карьера Пирпонта Блэка» А.М.Файко – Б.И.Фомина 518
«Касатка» А.Н.Толстого 508
«Катастрофа» М.-Е.Делла-Грацие 199
«Квалификация» Н.Р.Эрдмана 425
«Кивандинское сокровище» Н.Л.Персияниновой 696, 698
«Кин, или Беспутство и гений» А.Дюма-отца 512
«Клад» по Шолом-Алейхему 385
«Клеопатра» П.П.Потемкина 294
«Ключи Берлина» К.Я.Финна и М.С.Гуса 413, 451
«Князь Игорь» А.П.Бородина 443
«Коварство и любовь» Ф.Шиллера 147, 388, 405, 421
«Когда поют петухи» Ю.Н.Юрьина 284, 451
«Когда взойдет месяц» И.-А.Грегори 353
«Колокола» («Одержимый») по Ч.Диккенсу 596, 597, 617
«Комедии Мериме» 453, 454
«Комедия об Есфири» 266
«Комедия о Робин Гуде» С.С.Заяицкого 284
«Комик XVII столетия» А.Н.Островского 265–270, 297, 302, 376, 390, 400, 477, 483, 530, 557, 560, 561, 565, 818, 819
«Коммольцы» Л.С.Первомайского 470
«Конец Криворыльска» Б.С.Ромашова 327, 412, 424, 564
«Константин Терехин» В.М.Киршона 562
«Концерт» А.М.Файко 522
«Корневильские колокола» Р.Планкетта 375
«Король квадратной республики» Н.Н.Бромлей 86–89, 143, 178, 174, 283, 326, 339–341, 389, 412, 413, 433, 438,

441, 442, 450, 476, 478, 489, 503, 505, 532, 533, 560, 561, 568, 640, 641, 644, 645, 701
«Король Лир» В.Шекспира 55–58, 69, 134, 207, 250, 298, 310, 313, 323, 326, 329, 332, 338, 341, 375, 387, 388, 392, 402, 411, 428, 433, 442, 460, 469, 471, 474, 485, 488, 489, 503, 505, 532, 533, 551, 555, 556, 558, 564, 609, 610, 614–616, 621 (Гонерилья), 701
«Король-Олень» К.Гоцци 375, 465
«Король темного покоя» Р.Тагора 295
«Корона Давида» П.Кальдерона 385
«Кот в сапогах» Г.Владычиной 465
«Краса ненаглядная» по сказкам А.Н.Афанасьева 550, 692–694
«Кремлевские куранты» Н.Ф.Погодина 298, 355, 380, 390, 506
«Крепость над Бугом» С.С.Смирнова 438
«K.R.Z.W.T.»Н.Тимошенко 425
«Кусок мяса» Н.А.Венкстерн 348

«Лазо» («Сергей Лазо») Бондаревой 438
«Лебединое озеро» П.И.Чайковского 300
«Лев Гурыч Синичкин» Д.Т.Ленского 342
«Левша» см. «Блоха»
«Леди Макбет Мценского уезда» по Н.С.Лескову 385
«Лекция о вреде табака» А.П.Чехова 585
«Лес» А.Н.Островского 219, 288, 473, 538
«Лестница славы» Э.Скриба 792
«Летчики» Л.Д.Аграновича и К.Я.Листова 438
«Лизистрата» Аристофана 137, 433, 458, 670
«Лир» см. «Король Лир»
«Личная жизнь» В.А.Соловьева 479
«Ложь» («Семья Ивановых») А.Н.Афиногенова 224, 226, 229, 230, 232, 304–306, 325, 330, 370, 515, 516, 784, 789, 795, 804
«Лоэнгрин» Р.Вагнера 114, 632
«Любовь и смерть» («Le jeu de l'amour et de la mort») Р.Роллана 647
«Любовь – книга золотая» А.Н.Толстого 59–63, 143, 144, 152, 331, 332, 340, 353, 359, 378, 391, 392, 401, 402, 417, 451, 464, 473, 475, 489, 509, 511, 563, 606, 617–619, 627, 701, 703
«Любовь к трем апельсинам» С.С.Прокофьева 384
«Любовь Яровая» К.А.Тренева 184, 214, 298, 351, 538

«Мадемуазель Нитуш» Эрве 506
«Макбет» В.Шекспира 107, 336, 643
«Малиновое варенье» А.Н.Афиногенова 303
«Малютка Полли» («Находка») Е.Я.Тараховской 383
«Мандат» Н.Р.Эрдмана 100, 102, 520, 559
«Манфред» Дж.Байрона – Р.Шумана 640
«Маринка» В.М.Волькенштейна 295
«Марион де Лорм» В.Гюго 453
«Мария» И.Э.Бабеля 312
«Мария Магдалина» М.Метерлинка 500
«Мария Стюарт» Ф.Шиллера 340, 413, 451
«Маскарад» М.Ю.Лермонтова 284, 420
«Матрац» Б.С.Ромашова 284
«Матросы из Каттаро» Ф.Вольфа в обработке В.В.Вишневского 385
«Мать» Т.Н.Хренникова 522
«Машенькак» А.Н.Афиногенова 355
«Медведь» А.П.Чехова 342
«Мексиканец» по Дж.Лондону 486
«Мертвые души» по Н.В.Гоголю 373, 489 (Чичиков)
«Местечко Ладеню» Л.С.Первомайского 470
«Месяц в деревне» И.С.Тургенева 335, 362
«Метель» Н.А.Венкстерн 348
«Мечта» М.В.Водопьянова 466
«Мещане» М.Горького 288, 364, 365, 367, 368, 385, 442, 532
«Мигдал оз» М.-Х.Луццато 375
«Миноносец «Гневный» В.Кнехта 326
«Miserere» С.С.Юшкевича 335, 475, 490
«Мистерия-буфф» В.В.Маяковского 137, 518
«Митькино царство» К.А.Липскерова 131–146, 152, 154, 174, 188, 267, 287, 301, 331, 334, 360, 362, 372, 373, 376, 378, 387, 421, 435, 436, 443, 445, 451, 476, 483, 487, 505, 554, 560, 729, 731, 733–736, 757, 771
«Младость» Л.Н.Андреева 353, 415, 535
«Мнимый больной» Мольера 342, 358 (Арган), 414, 472, 501, 540, 573
«Много шума из ничего» В.Шекспира 39, 361, 792
«Мой друг» Н.Ф.Погодина 413, 451, 489, 564
«Мой сын» Ш.Гергеля и О.С.Литовского 228, 326, 331
«Молодая гвардия» по А.А.Фадееву 349
«Мольба о жизни» Ж.Деваля 271–275, 302, 324, 336, 350, 361 (Женевьева), 376, 387, 409 (Робер Массубр), 414, 420, 438, 448, 458, 460, 461, 472, 476, 515, 530, 553, 554, 560, 799, 800, 820–824, 829, 831, 832
«Мольер» («Кабала святош») М.А.Булгакова 279, 280, 292
«Москва – Кремль» А.Н.Афиногенова 307
«Московский хор» Л.С.Петрушевской 380
«Моцарт и Сальери» А.С.Пушкина 472, 485, 496 (Сальери), 516
«Мстислав Удалой» И.Л.Прута 214
«Мудрец» см. «На всякого мудреца довольно простоты» «Мысль» Л.Н.Андреева 322, 342, 467, 490, 512, 531

«Мятеж» Д.А.Фурманова и С.Поливанова 376, 466, 562

«На большой дороге» А.П.Чехова 573
«На всякого мудреца довольно простоты» А.Н.Островского 322, 358, 377, 475, 484, 501, 512, 554
«На дне» М.Горького 298, 307, 335, 336, 356, 364, 365, 368, 373, 380, 400, 462, 485, 490, 506, 512, 523, 538, 540, 563, 565, 634
«На Западе бой» В.В.Вишневского 224, 564
«На крови» С.Д.Мстиславского 184
«На той стороне» А.А.Барянова 438
«Набат в горах» Б.С.Ромашова 736
«Накипь» по Э.Золя 792
«Насильники» А.Н.Толстого 508
«Наследники Рабурдена» Э.Золя 285
«Нахлебник» И.С.Тургенева 353, 462, 540
«Начало жизни» Л.С.Первомайского 228, 248, 276–280, 308, 331, 334, 378, 400, 403, 420, 425, 438, 463, 466, 470, 481, 558, 559, 562, 565, 827
«Наш общий друг» по Ч.Диккенсу 326
«Наша молодость» С.М.Карташева 214
«Нашествие» Л.М.Леонова 480
«Нашествие Наполеона» А.В.Луначарского и А.И.Дейча (по В.Газенклеверу) 189–193, 204, 285, 334, 339, 342, 357, 376, 390, 403, 404, 409, 421, 438, 443, 456, 457, 461, 476, 487, 504, 506, 539, 553, 554, 558, 765, 766, 768, 776
«Неблагодарная роль» А.М.Файко 210–213, 287, 298, 302, 329, 340, 351, 357, 361, 376, 402, 403, 461, 464, 471, 481, 503, 521, 553, 560, 775, 776
«Не все коту масленица» А.Н.Островского 219–222, 351, 379, 403, 420, 466, 563, 779, 787, 798, 829
«Недоросль» Д.И.Фонвизина 506, 563
«Незабываемый 1919-й» В.В.Вишневского 386
«Неизбежность» Н.Г.Базилевского по «Американской трагедии» Т.Драйзера 458
«Неизвестные солдаты» Л.С.Первомайского 214, 276, 470
«Неизлечимый» Г.И.Успенского 86, 535, 584, 588
«Нельзя иначе» А.М.Файко и Г.С.Фиша 522
«Немая жена» А.Франса 425
«Непрерывный поток» П.Л.Жаткина 759
«Не сотвори себе кумира» А.М.Файко 522
«Не убий» Л.Н.Андреева 467
«Нефть» бр. Тур, Я.Л.Горева и А.П.Штейна 214
«Нечистая сила» А.Н.Толстого 508
«Николай I и декабристы» А.Р.Кугеля (по Д.С.Мережковскому) 460, 652
«Николай Ставрогин» («Бесы») по Ф.М.Достоевскому 67, 206, 322, 326 (Верховенский), 356, 367, 531, 623 (Верховенский), 699
«Нора» («Кукольный дом») Г.Ибсена 272, 324, 326, 362, 387
«Нос» Д.Д.Шостаковича 191
«Ночное» М.А.Стаховича 588
«Ночь перед Рождеством» по Н.В.Гоголю 419

«Обращение капитана Брассбаунда» Б.Шоу 64, 382
«Обрыв» по И.А.Гончарову 438
«Общество почетных звонарей» Е.И.Замятина 398
«Овод» по Э.-Л.Войнич 639
«Овод» А.Спадавеккиа 444
«Огненный мост» Б.С.Ромашова 214
«Огни Ивановой ночи» Г.Зудермана 501
«Огни святого Доминика» Е.И.Замятина 397
«Озеро Люль» А.М.Файко 100, 224, 248, 326, 413, 451, 519, 558, 559, 661
«Океан» В.Г.Лидина 746
«Окно в деревню» Р.М.Акульшина 724
«Оптимистическая трагедия» В.В.Вишневского 510
«Орел и орлица» А.Н.Толстого 510
«Орестея» С.И.Танеева 517
«Орестея» Эсхила 104, 106–109, 127, 129, 192, 294, 296, 309, 326, 341, 362, 376, 393, 401, 408, 413, 420, 424, 438, 441, 449, 450, 451, 456, 463, 464, 481, 483, 484, 486, 489, 491, 523, 551, 558, 560, 564, 567, 568, 641, 646, 650, 662–664, 667, 668, 670, 672–674, 684, 702, 757
«Орлеанская Дева» Ф.Шиллера 328, 498, 666
«Орленок» Э.Ростана 321
«Орфей» Х.-В.Глюка 517
«Осенние скрипки» («Скрипки») И.Д.Сургучева 335, 422, 462, 475, 495, 498
«Островитяне» Е.И.Замятина 411, 619
«Особняк в переулке» бр. Тур 326
«Отелло» Дж.Верди 432
«Отелло» В.Шекспира 250, 466, 494, 512 (Дездемона), 565
«Отец» А.Стриндберга 494
«Отжитое время» («Свадьба Кречинского и «Дело») А.В.Сухово-Кобылина 425
«О чем поет рожь» И.А.Кочерги 238
«Очная ставка» Л.Р.Шейнина и бр. Тур 215

«Павел Греков» Б.И.Войтехова и Л.С.Ленча 413
«Павел I» Д.С.Мережковского 65, 467
«Падение Елены Лей» А.И.Пиотровского 426, 427
«Падь Серебряная» Н.Ф.Погодина 438
«Парень из нашего города» К.М.Симонова 326
«Париж» по Э.Золя 639

«Патетическая соната» Н.Г.Кулиша 214
«Первая Конная» В.В.Вишневского 327, 385, 412, 450
«Первый винокур» Л.Н.Толстого 374
«Пер Гюнт» Г.Ибсена 335, 359, 377, 472, 475, 490, 531, 540, 553
«Перед заходом солнца» Г.Гауптмана 135, 505
«Перикола» Ж.Оффенбаха 427, 459
«Песня в бокале» И.А.Кочерги 238
«Петербург» А.Белого 60, 90–96, 113, 114, 196, 258, 294, 296, 298, 308, 313–315, 317–319, 323, 326, 331, 334, 341, 360, 372, 374–376, 378, 387, 401, 408, 412, 413, 420, 422, 424, 425, 434, 438, 442, 450, 451, 456, 461, 463, 464, 472–475, 483, 484, 489, 505, 507, 523, 533, 535, 538, 547, 548, 551, 557, 558, 560, 561, 564, 567, 568, 624, 627–629, 634, 636, 637, 639, 644–650, 668, 673, 684, 693, 702, 704, 757, 769
«Петр I» А.Н.Толстого 37, 61, 167–173, 180, 212, 267, 291, 298, 302, 308, 323, 334, 339, 340, 342, 357, 363, 364, 372, 378, 400, 403, 409, 425, 451, 454, 456, 457, 461, 471, 476, 481, 483, 503, 506, 510, 511, 533, 554, 558, 560, 746, 747, 758, 759, 768, 787, 795, 812
«Петр III и Екатерина II» Н.О.Лернера 562
«Пещера» Е.И.Замятина 400
«Пиквикский клуб» по Ч.Диккенсу 349, 409
«Пиковая дама» П.И.Чайковского 300
«Пиноккио» по К.Коллоди 382, 420, 529
«Пир во время чумы» А.С.Пушкина 322, 328, 388, 531, 555
«Письмо в крепость» Н.А.Венкстерн 348
«Пишо и Мишо» А.Н.Андреева 584
«Платон Кречет» А.Е.Корнейчука 505
«Плоды просвещения» Л.Н.Толстого 328, 473, 538, 563, 603
«Победители» Б.Ф.Чиркова 373, 473, 538
«Подводная лодка № 12» М.Я.Триггера 733
«Поднятая целина» по М.А.Шолохову 805
«Под шорох твоих ресниц» Е.В.Сперанского 465
«Поединок» бр. Тур и Л.Р.Шейнина 326
«Поздняя любовь» А.Н.Островского 380, 563
«Покрывало Пьеретты» А.Шницлера 299
«Половчанские сады» Л.М.Леонова 409, 505
«Полчаса любви» И.А.Кочерги 238
«Порт-Артур» Л.В.Никулина 325
«Портрет» А.Н.Афиногенов 260, 305, 306, 804
«Портрет Дориана Грея» по О.Уайльду 471
«Посадник» А.К.Толстого 144, 299
«После бала» Н.Ф.Погодина 456, 564
«Последние» М.Горького 366–368, 413, 564
«Последние дни» М.А.Булгакова 298, 355, 380
«Последняя жертва» А.Н.Островского 220, 298, 462, 538, 563, 792
«Потоп» Г.Бергера 30, 32–37, 44, 46, 48, 55, 285, 323, 325, 326, 340, 341, 343, 352, 353, 362, 372, 375, 380, 402, 409, 410, 433, 451, 457, 462, 471, 474, 478, 485, 498, 502, 532, 533, 535, 555, 568, 581, 583–587, 598, 599, 601, 606, 612, 613, 616, 641, 656–658, 701, 722, 768, 787
«По ту сторону щели» по Дж. Лондону 303
«Похождения сэра Джона Фальстафа» по В.Шекспиру 651
«Поэма о топоре» Н.Ф.Погодина 564
«Правда – хорошо, а счастье лучше» А.Н.Островского 421, 816
«Праздник в Касриловке» по Шолом-Алейхему 384
«Праздник мира» («Праздник примирения») Г.Гауптмана 30, 46, 48, 328, 343, 344, 359, 367, 378, 433, 480, 502, 532, 541 (Фрибэ), 575, 578, 579, 592, 598, 701
«Праздник святого Иоргена» А.-С.Бергстедта 639, 684
«Предложение» А.П.Чехова 342, 585, 588
«Преступление и наказание» по Ф.М.Достоевскому 206, 207, 699
«Принцесса Турандот» К.Гоцци 46, 51, 52, 82, 86, 87, 153, 345, 383, 417, 444, 453, 604, 614
«Провинциалка» И.С.Тургенева 44, 377, 380, 472
«Продавцы славы» («Торговцы славы») М.Паньоля и П.Нивуа 448, 487, 800
«Проделки Скапена» Мольера 427
«Прометей» Эсхила 106, 107, 192, 486, 667
«Псковитянка» Н.А.Римского-Корсакова 143, 300
«Пурга» Д.А.Щеглова 385
«Путь к победе» А.Н.Толстого 531
«Пушкин и Дантес» В.В.Каменского 427
«Пять подруг» А.М.Файко и Ц.С.Со лодаря 523
«Пятый горизонт» П.Д.Маркиша 199

«Работник Балда» Ю.В.Болотова (по А.С.Пушкину) 529, 533
«Разбойники» Ф.Шиллера 147, 285, 348, 448, 450, 460, 502
«Разлом» Б.А.Лавренева 214
«Разгром» по А.А.Фадееву 214
«Раймонда» А.К.Глазунова 427
«Растеряева улица» по Г.И.Успенскому 301
«Расточитель» Н.С.Лескова 8, 60, 64–68, 79, 102, 285, 294, 298, 323, 339, 341, 353, 356, 357, 372, 375, 376, 378, 382, 387, 402, 405, 411, 422, 425, 441, 450, 456, 464, 469, 473–475, 483, 489, 490, 491, 503,

568, 622–624, 626, 643, 650, 657, 701, 703, 721, 800 (Минутка)
«Растратчики» В.П.Катаева 473
«Рваный плащ» С.Бенелли 450
«Ревизор» Н.В.Гоголя 72, 100, 111, 115, 191, 219, 283, 285, 294, 314 (Хлестаков), 318 (Хлестаков), 353, 355, 380, 394, 404, 411, 426, 459 (Хлестаков), 487, 505, 541, 542, 631 (Хлестаков), 678
«Рельсы гудят» В.М.Киршона 405, 406, 562
«Ржавчина» В.М.Киршона и А.В.Успенского 405
«Ричард III» В.Шекспира 792
«Роберт Тим» А.Н.Афиногенова 303
«Рогоносец» («Великодушный рогоносец») Ф.Кроммелинка 52
«Рождение Ивана» Е.И.Замятина 400
«Роза и Крест» А.А.Блока 240, 555
«Романтики» Э.Ростана 563
«Ромео и Джульетта» В.Шекспира 408, 479, 489
«Росмерсхольм» Г.Ибсена 39, 46, 87, 344, 433, 494, 502, 532, 591, 592, 701
«Руслан и Людмила» М.И.Глинки 444
«Русский вопрос» К.М.Симонова 538

«Саламанкская пещера» М.Сервантеса 600
«Салют, Испания!» А.Н.Афиногенова 228, 288, 307, 325, 331
«Самоубийца» Н.Р.Эрдмана 100
«Свадьба» А.П.Чехова 344, 345
«Свадьба Кречинского» А.В.Сухово-Кобылина 284, 355, 558, 562
«Сверчок на печи» по Ч.Диккенсу 24–33, 36, 39, 43, 44, 55, 57, 60, 86, 102, 112, 157, 180, 212, 222, 247, 249, 280, 325, 326, 336, 338, 343, 350, 357, 359, 363, 367, 372, 380, 381, 388, 391, 392, 402, 413, 419, 420, 422, 425, 433, 448, 452, 457, 463, 464, 471, 473, 474, 477, 480, 484, 485, 490, 502, 512, 523, 532, 541 (Калеб), 542, 550, 553, 555, 560, 566, 577, 579–582, 584, 586, 588, 597–599, 601, 603, 605–607, 609, 610, 613, 616, 624, 640, 648, 650, 657, 659, 664, 701, 708, 721, 722, 731, 748, 760, 768, 773, 776, 787, 797, 798
«Светите, звезды!» («Кадры») И.К.Микитенко 179–183, 204, 223, 239, 245, 285, 297, 298, 308, 334, 376, 404, 406, 409, 420, 445–447, 459, 461, 463, 505, 554, 557, 558, 560, 567, 762, 763
«Свидание» К.Я.Финна 260–264, 288, 351, 356, 379, 390, 400, 404, 407, 538, 539, 554, 557, 562, 816, 829
«Свидание хотя и состоялось, но...» по А.П.Чехову 359, 664
«Святой Иорген» см. «Праздник святого Иоргена»
«Северный ветер Л.К.Книппера 406, 763
«Севильский цирюльник» Дж.Россини 453, 455
«Седая юность» Г.Бывалого 419
«Село Степанчиково» по Ф.М.Достоевскому 41, 206, 328, 374, 414, 416, 485, 487, 541, 555
«Семнадцатилетние» М.Дрейера 478
«Семь лет без взаимности» А.М.Ар го, Н.А.Адуева, Д.Г.Гут мана и В.Я.Типота 639
«Семья» И.Ф.Попова 362, 559
«Семья Волковых» Д.И.Давурина 288
«Семья Ивановых» см. «Ложь»
«Семья Ферелли теряет покой» Л.Хеллман 228, 559
«Сестры Жерар» А.Деннера и Э.Кормона 448, 460
«Сильва» И.Кальмана 375
«Синяя птица» М.Метерлинка 43, 231, 278, 285, 337, 358, 377, 388, 390, 414, 462, 472, 477, 497, 498 (Душа Света), 501, 512, 534, 563, 565
«Сирано де Бержерак» Э.Ростана 272, 326
«Сказка» М.А.Светлова 480
«Сказка об Иване-дураке и его братьях» по Л.Н.Толстому 86, 284, 297, 442
«Скандальное происшествие с мис тером Кеттлом и миссис Мун» Дж.Пристли 332
«Скверный анекдот» по Ф.М.Достоевскому 424
«Скупой» Мольера 505, 506
«Скупой рыцарь» А.С.Пушкина 516
«Скутаревский» Л.М.Леонова 355
«Слава» В.М.Гусева 288, 442
«Слуга двух господ» К.Гольдони 456
«Смерть Дантона» Г.Бюхнера 509
«Смерть Иоанна Грозного» А.К.Толстого 118–126, 144, 202, 291, 294, 297, 298, 302, 308, 312, 323, 334, 347, 350, 362, 372–374, 376, 389, 390, 401, 403, 408–410, 414, 420, 425, 428, 433, 438, 442, 456, 459, 461, 464, 466, 476, 481, 483, 484, 505, 507, 533, 535–537, 538, 551, 557, 558, 560–562, 564, 568, 639, 651, 656, 659, 662, 666, 667, 670, 687–691, 702, 704, 721, 726, 748, 749, 757, 760, 768, 776, 787, 795–797
«Смерть командарма» А.И.Пиотровского 427
«Смерть Пазухина» М.Е.Салтыкова-Щедрина 328, 422, 427, 512, 538
«Смерть Тарелкина» А.В.Сухово-Кобылина 137, 386, 426, 460, 557, 603
«Смерть Тентажиля» М.Метерлинка 343
«Снегурочка» А.Н.Островского 270, 388, 531
«Снимается кино» Э.С.Радзинского 352
«Собака садовника» («Собака на сене») Лопе де Вега 361, 437, 516, 792
«Собачкин» Н.В.Гоголя 342
«Сомов и другие» М.Горького 369, 420
«Соперницы» («Тщетная предосторожность) Л.Гертеля 533
«Сорочинская ярмарка» М.П.Мусоргского 427

«Список благодеяний» Ю.К.Олеши 224
«Спичка между двух огней» 359, 478,
«Стакан воды» Э.Скриба 351
«Старик» М.Горького 368
«Старые друзья» Л.А.Малюгина 463
«Старый Новый год» М.М.Рощина 380
«Степан Разин» П.Н.Триодина 384
«Столпы общества» Г.Ибсена 505
«104 страницы про любовь» Э.С.Радзинского 352
«Страница жизни» В.С.Розова 158
«Страсти-мордасти» по М.Горькому 368
«Страх» А.Н.Афиногенова 158 (Бородин), 284, 304, 305
«Суд» В.М.Киршона 223–229, 245, 287, 323, 331, 332, 334, 341, 342, 351, 356, 369, 386, 389, 402, 406–408, 425, 438, 439, 454, 456, 457, 459, 461, 463, 474, 476, 481, 484, 507, 524, 538, 554, 557, 562, 564, 568, 778, 785–787, 797
«Судьба Байрона» Н.А.Венкстерн 348
«Сын солнца» С.Н.Василенко на либретто М.П.Гальперина 717
«Счастливый лоцман» В.В.Каменского 266
«Сэди» («Дождь») Дж.Колтона и К.Рендольфа (по рассказу С.Моэма) 479, 655, 684

«Так и будет» К.М.Симонова 326
«Таланты и поклонники» А.Н.Островского 219, 298, 358, 563
«Тамада» А.М.Галина 380
«Тартюф» Мольера 356, 358, 409, 540
«Тени» М.Е.Салтыкова-Щедрина 386
«Тень освободителя» П.С.Сухотина по произведениям М.Е.Салтыкова-Щедрина 186, 194–197, 297, 298, 323, 329, 334, 350, 356, 361, 373, 380, 389, 400, 404, 414, 418, 420, 421, 425, 437, 439, 443, 447, 451, 457, 459, 461, 464, 466, 476, 481, 483, 484, 491, 503, 504, 523, 538, 553, 561, 766–768, 773, 787, 788, 800 (Иудушка)
«Тень осла» Л.Фульда 384
«Товарищ Яншин» А.Н.Афиногенова 303
«Тоска» Дж.Пуччини 300
«Тот, кто получает пощечины» Л.Н.Андреева 467
«Треуголка» С.Н.Василенко (с использованием музыки М.Де Фалья и И.Альбениса) 533
«33 обморока» («Юбилей», «Медведь», «Предложение») А.П.Чехова 256
«Три мушкетера» по А.Дюма 336
«Три сестры» А.П.Чехова 231, 233, 306, 335, 355, 463, 473, 484, 565
«Три толстяка» В.А.Оранского 460
«Три толстяка» Ю.К.Олеши 432, 448
«Трудовой хлеб» А.Н.Островского 380, 409
«Трудные годы» А.Н.Толстого 510
«Турандот» см. «Принцесса Турандот»
«1905 год» К.Д.Гандурина 184

«У врат царства» («У царских врат») К.Гамсуна 322, 377
«У жизни в лапах» («Лапы») К.Гамсуна 322, 335, 358, 484, 494
«Узор из роз» Ф.Сологуба 353, 442, 448
«Укрощение строптивой» В.Шекспира 51–55, 60, 69, 78, 250, 283, 298, 308, 326, 332, 336, 340, 341, 353, 359, 361, 372, 374, 380, 388, 391, 404, 416, 422, 433, 442, 457, 473, 473, 486, 489, 505, 533, 538, 551, 561, 612, 614, 616, 630, 701, 703, 738
«Укрощение укротителя» Дж.Флетчера 792
«Уленшпигель» по Ш. де Костеру 627, 628
«Улица Радости» («Джой-стрит») Н.А.Зархи 224, 430, 432, 479, 564
«Униженные и оскорбленные» Ю.В.Соболева (по Ф.М.Достоевскому) 203–209, 222, 257, 297, 324, 331, 333, 342, 350, 357, 376, 378, 389, 390, 409, 410, 414, 420, 425, 451, 456, 463, 466, 473, 476, 481, 488, 504, 524, 538, 554, 557, 560–562, 774, 775, 787, 797, 798
«Унтиловск» Л.М.Леонова 100, 137, 405
«Ураган» Ю.Л.Слезкина 552
«Уриэль Акоста» К.Гуцкова 348, 472
«Усадьба Ланиных» Б.К.Зайцева 344
«Утопия» бр. Тур, Я.Л.Горева и А.П.Штейна 214
«Утраченные иллюзии» по О. де Бальзаку 350
«Учитель Бубус» А.М.Файко 100, 224, 519, 520, 661
«Учитель танцев» Лопе де Вега 438

«Фальшивая монета» М.Горького 366, 369, 660, 662, 670, 672
«Фауст» И.-В.Гёте 239 (Мефистофель), 299, 420, 505, 554–556, 666
«Федра» Ж.Расина 46, 137
«Фея горького миндаля» И.А.Кочерги 238
«Фея кукол» И.Байера 445
«Флорентийская трагедия» О.Уайль да 294, 295
«Франческа да Римини» С.В.Рахманинова 533
«Фрол Севастьянов» Ю.Родиана и П.Н.Зайцева 138–140, 245, 285, 296, 348, 350, 361, 362, 372–374, 376, 379, 387, 401, 404, 413, 425, 439, 443, 457, 461, 463, 464, 474, 483, 484, 505, 550, 554, 560, 561, 567, 568, 709, 714, 716–721, 724, 737, 739, 740, 752, 757, 788
«Фронт» А.Е.Корнейчука 298, 326, 386, 438, 538
«Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега 566

«Хижина дяди Тома» по Г.Бичер-Стоу 37, 162–166, 294, 297, 298, 302, 308, 363, 376, 394, 434, 441, 447, 456, 464, 476, 484, 491, 506, 507, 533, 553, 554, 752, 755–757, 768
«Хлеб» В.М.Киршона 303, 406, 448
«Хозяйка гостиницы» К.Гольдони 328, 335, 357, 403, 478 (Мирандолина)
«Хорошая жизнь» С.И.Амаглобели 243–249, 288, 293, 334, 336, 356, 386, 400, 401, 404, 407, 409, 448, 459, 476, 559, 789, 798, 801, 803, 817, 818, 829, 831

«Царь Максимилиан», народная драма 269, 635
«Царь Федор Иоаннович» А.К.Толстого 43, 231, 298, 322, 335, 358, 380, 409, 414, 467, 468, 472, 495, 498, 501, 539, 555, 563, 575, 576, 628, 678
«Цезарь и Клеопатра» Б.Шоу 299
«Цимбелин» В.Шекспира 467
«Цыганы» С.Н.Василенко 533

«Чайка» А.П.Чехова 24, 25, 39, 480, 541, 552, 555, 580, 581, 753
«Чапаев» Д.А.Фурманова и С.М.Лунина 466
«Часовщик и курица» И.А.Кочерги 238–242, 324, 331, 351, 376, 379, 386, 421, 438, 439, 456, 463, 530, 557, 564, 797, 798, 812, 813
«Человек, который смеется» Н.Н.Бромлей и В.А.Подгорного (по роману В.Гюго) 147–151, 157, 188, 240, 294, 296, 298, 301, 324, 329, 340, 347, 350, 357, 369, 376, 377, 385, 387, 389, 393, 401, 402, 409, 418, 421, 433, 439, 441–443, 445, 447, 456, 457, 461, 462, 476, 481, 489, 503, 523, 535, 537, 553, 554, 557, 558, 561, 567, 568, 705, 712, 716, 731, 736–742, 771, 773, 776
«Человек-масса» Э.Толлера 558
«Человек с портфелем» А.М.Файко 210, 284, 327, 354, 412, 424, 450, 479, 489, 516, 521, 564
«Человек с ружьем» Н.Ф.Погодина 442
«Чудак» А.Н.Афиногенова 105, 157–161, 163, 178, 182, 194, 209, 245, 287, 298, 303, 304, 306, 324, 330 (Трощина), 334, 350, 361, 378, 389, 406, 410, 425, 437, 439, 474, 476, 484, 486, 504, 538, 568, 743, 750–756, 758–760, 762, 768, 776, 787, 797, 798, 801, 802
«Чудаки» М.Горького 366
«Чудесный сплав» В.М.Киршона 238, 239, 407, 456, 810
«Чудо святого Антония» М.Метерлинка 87, 344, 345, 353

«Шах-наме» М.Джанана 238
«Шемякин суд» Н.А.Попова 576
«Шинель» по Н.В.Гоголю 471
«Школа злословия» Р.-Б.Шеридана 298, 390, 449
«Шоколадный солдатик» Б.Шоу 577, 592
«Штиль» В.Н.Билль-Белоцерковского 562
«Шторм» В.Н.Билль-Белоцерковского 186, 288, 562

«Электра» Софокла 344
«Эрик XIV» А.Стриндберга 44, 46–50, 56, 86, 87, 112, 121, 134, 168, 191, 211, 283, 308, 314, 329, 332, 338, 345, 346, 353, 356, 372, 374, 375, 378, 381, 387, 402, 412, 422, 441, 450, 451, 453, 457, 471, 474, 480, 485, 488, 496, 502, 504, 512, 533, 542, 543, 544, 546, 551, 564, 601, 602, 606, 607, 609, 612, 613, 615, 628, 656, 657, 681, 701, 721, 726
«Эрос и Психея» Ю.Жулавского 321

«Юбилей» А.П.Чехова 344, 585
«Южный узел» А.А.Первенцева 438
«Юность отцов» Б.Л.Горбатова 326
«Юный Герцен» Н.А.Венкстерн 348

«Яков Богомолов» М.Горького 366
«Ярость» Е.Г.Яновского 562
«Я хочу домой» С.В.Михалкова 327

Фотоматериалы для издания предоставили:

ГЦТМ им. А.А.Бахрушина,
Музей МХАТ, ЦНБ СТД РФ,
а также
музеи театров
РАМТ,
ГАЦТК им. С.В.Образцова,
МАМТ им. К.С.Станиславского
и Вл.И.Немировича-Данченко,
Пермский АТОБ им. П.И.Чайковского
и Музей-квартира Е.Б.Вахтангова

М 50 МХАТ Второй. Опыт восстановления биографии. – М.: изд-во «МХТ», 2010. – 960 с., фот., ил.
ISBN 978-5-900020-25-9

Эта книга – первая попытка возвратить в театральный обиход один из интереснейших творческих коллективов первой половины XX века, по словам К.С.Станиславского, «первое ответвление» Художественного театра. Театр, возникший из Первой студии МХАТ, руководимый первые годы великим Михаилом Чеховым, в начале 1936 г. был внезапно, по воле свыше, закрыт с клеймом «посредственного» и на долгие годы канул в небытие. Хотя его лучшие актеры – С.Г.Бирман, С.В.Гиацинтова, И.Н.Берсенев и другие – достойно продолжили замечательные традиции замечательного театра – МХАТ Второго.

УДК 792(47)
ББК 85.334

МХАТ Второй
Опыт восстановления биографии

Редактор З.П.Удальцова
Художник А.Л.Бондаренко
Корректор Е.Н.Павлова
Верстка К.В.Москалев
Менеджер А.А.Ильницкая

Подписано в печать 31.03.2010.
Формат 70г100 1/16
Бумага офсетная.
Гарнитура OriginalGaramondC BT
Печать офсетная.
Усл. печ. л. 78,0.
Тираж 1000 экз.
Заказ №

Издательство «Московский Художественный театр»
125009, Москва, Камергерский пер., 3а
тел. 229-58-70

Электронный вывод и печать
в ППП «Типография “Наука”»
121099, Москва, Шубинский пер., 6