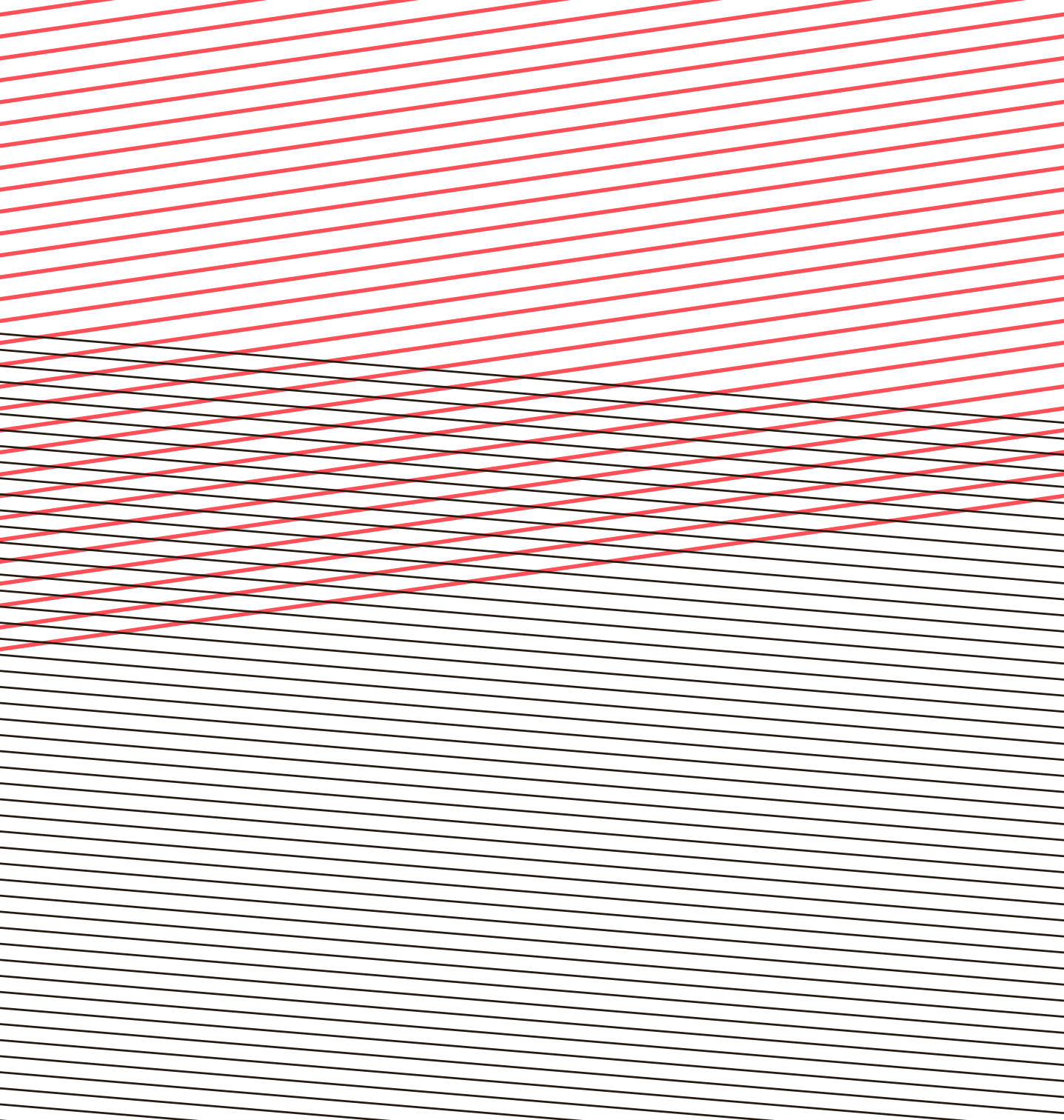
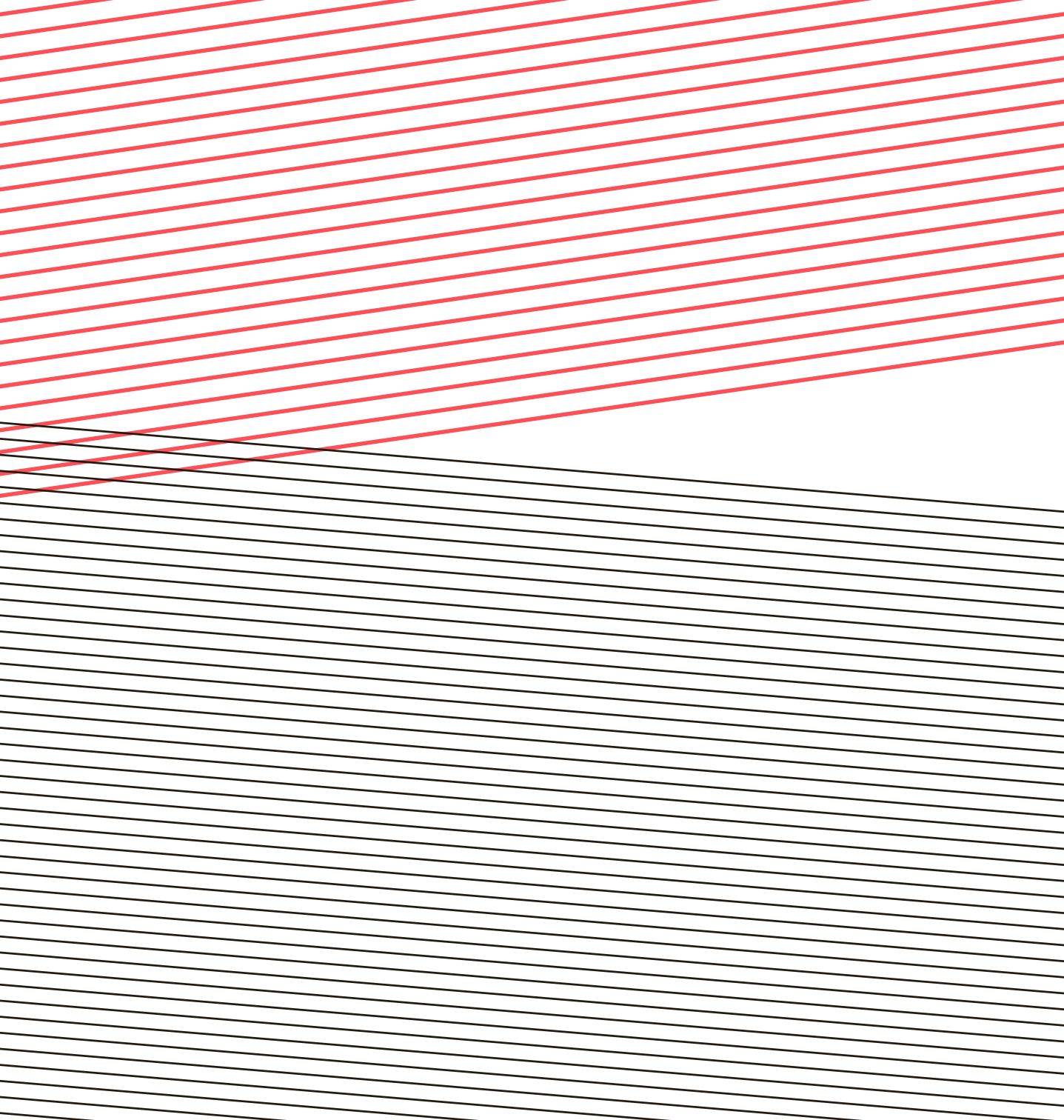


ЭЛЛА МИХАЛЁВА

ВАХТАНГОВЦЫ: ДРАМАТУРГИЯ НАЧАЛА









ИЗДАНИЕ ГОСУДАРСТВЕННОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО ТЕАТРА ИМ. ЕВГ. ВАХТАНГОВА

Элла Михалёва

ВАХТАНГОВЦЫ:
ДРАМАТУРГИЯ НАЧАЛА

Москва
«ТЕАТРАЛИС»
2022

УДК 792.2.03(470-25)
ББК 85.334.3(2)6
М69

Михалёва Э.Е.
Вахтанговцы: драматургия начала
М.: Театралис, 2022. – 304 с.: ил.

Первое десятилетие Театра им. Евг. Вахтангова – блистательное и драматичное. Уникальное во всех смыслах: оставшись без своего основателя и учителя, студия не распалась, не погибла, а продолжила дело Е.Б. Вахтангова, став Государственным академическим театром, носящим его имя. За право сохранить себя первым ученикам Евгения Богратионовича пришлось сражаться. И на ходу учиться – управлять театром, самостоятельно ставить спектакли, становясь большими мастерами сцены, достойными своего великого учителя.

В это десятилетие рядом с ними были великие личности – К.С. Станиславский, В.И. Немирович-Данченко, В.Э. Мейерхольд, М.А. Булгаков. Тогда же в театре работал и А.Д. Попов, осуществивший ряд постановок, вошедших в золотой фонд отечественной сцены.

© Михалёва Э.Е., текст, 2022

© Осенева А.Б., дизайн, 2022

© Государственный академический театр имени Евг. Вахтангова, 2022

© Издательство «Театралис», 2022

ISBN 978-5-902492-64-1

Оглавление

От автора	6
Узел будущих дорог	8
Студия. От «монастыря» к этическому театру	19
Одни	46
Где «завещание» Вахтангова?	62
«Рюски скодаснелер – вег...»	88
«...И время уклоняться от объятий»	112
«Странный человек пришел»	135
«Страшен сон, да милостив Бог»	156
Весна и лето 1924-го	174
Мейерхольд	202
Студия имени Вахтангова.	228
С А.Д. Поповым. «Зойкина квартира», и не только	254
Указатель имен	288

От автора

У этой книги длинная история.

Несколько лет назад директор Вахтанговского музея И.Л. Сергеева и научный сотрудник музея М.Р. Литвин задумали написать исследование о годах сотрудничества Театра им. Евг. Вахтангова с режиссером А.Д. Поповым.

Тот период кропотливо разобран биографами А.Д. Попова, но рассмотрен преимущественно с точки зрения его творческой эволюции. Однако у темы есть и второй ракурс: сотрудничество вахтанговцев с А.Д. Поповым – значительный и эмоциональный эпизод, связанный с годами становления Театра им. Евг. Вахтангова. Об этом и должна была пойти речь в исследовании.

Так получилось, что свою идею И.Л. Сергеева и М.Р. Литвин доверили мне. Но во время работы над темой обнаружилось, что вырвать локальный сюжет А.Д. Попова из жизни Театра им. Евг. Вахтангова тех лет невозможно. Слишком сложным плетением он связан с другими событиями, творческой идеологией, людьми театра – всей сложной вахтанговской хроникой того времени. И первичный замысел книги начал сам собой разрастаться в большую историю первого десятилетия жизни Вахтанговской сцены.

У этого десятилетия много героев, среди которых А.Д. Попов – безусловно, один из значительных. Но это вахтанговское время связано и с К.С. Станиславским, В.И. Немировичем-Данченко, драматургией М.А. Булгакова и Ю.К. Олеси. Выдающуюся и уникальную роль в судьбе вахтанговцев сыграл В.Э. Мейерхольд. И, конечно, первые ученики Е.Б. Вахтангова – Б.Е. Захава, К.И. Котлубай, П.Г. Антокольский, Ю.А. Завадский, Р.Н. Симонов, А.А. Орочко и другие.

Первые десять лет – невероятно драматичное время. Когда рядом с вахтанговцами шагали трагедия и чудо. Само рождение и становление театра происходило «на роковых распутьях мира» начала XX века. А в самом начале театрального пути вахтанговцы лишились своего учителя и основателя. Для театра подобная потеря – приговор: театральный организм, как и организм биологический, жить в обезглавленном состоянии не способен.

В них никто не верил. После ухода из жизни Е.Б. Вахтангова в его учениках признавали талантливый актерский ресурс, но не жизнеспособный театр, имеющий перспективы.

О том, как удалось спасти и поставить на ноги вахтанговское дело, о сложной драматургии рождения и становления театра и получилась книга.

Хочу предупредить читателя, что в тексте в некоторых случаях присутствуют орфографические разночтения. Связаны они с особенностями написания разных лет. Так, Художественный театр, ставший в 1919 году академическим, именовался в документах и внутренней переписке по-разному: МХАТ, МХТ, Художественный театр. Все бытовавшие названия использованы в книге как равноправные.

В.И. Немирович-Данченко, говоря о спектакле «Принцесса Турандот», использовал имя «Турандот» в мужском роде. Эта особенность сохранена при цитировании.

Название города Гётеборг писалась через «о», что также сохранено при цитировании документов того времени. И так далее.

Работа над книгой начиналась в архивах.

Моя огромная благодарность – руководству и сотрудникам РГАЛИ и главному специалисту Отдела информации и использования документов А.А. Романенко.

Неоценимую помощь оказал Музей МХАТ: заместитель директора музея М.Н. Бубнова, главный хранитель Е.А. Коныхов, заведующая читальным залом М.И. Смоктуновская.

Большое содействие оказали ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, а также Е.Д. Серова, А.М. Серова и Фонд В.А. Серова.

Особые слова признательности – Театру им. Е.Б. Вахтангова, его директору Кириллу Игоревичу Кроку и Музею театра, без чуткого участия которых эта работа не могла быть осуществлена.

Элла Михалёва



Студийцы встречают новый 1922 год

Узел будущих дорог

Из Москвы уезжали в первых числах июня. Гастроли лета 1922 года начинались через несколько дней после похорон. Ехали в Киев и Харьков. С собой везли весь нажитый к тому времени репертуар: «Потоп» Бергера, «Чудо святого Антония» Метерлинка, чеховскую «Свадьбу» и «Принцессу Турандот» Гоцци. Спектакль в память об Учителе не сыграли, наметили на осень. Памятная акция требовала подготовки: смерть Е.Б. Вахтангова явилась не только очень личной драмой Студии, но стала утратой всеатеатральной и общемхатовской; организацией мемориального вечера занялся Художественный театр.

Помимо спектаклей, с собой увозили переживания последних месяцев.

...О диагнозе Е.Б. Вахтангова узнали внезапно – между двумя репетициями «Турандот». 13 февраля 1922 года он последний раз играл Фрезера в «Потопе» Первой студии МХТ. Один из тех нечеловеческими усилиями дававшихся ему спектаклей смотрела А.А. Орочко: «Я знала, что если его лицо заливают темная волна, значит, ему очень плохо. Как-то я сидела в первом ряду и видела, что у него страшные боли. Играя Фрезера, он вдруг ложился на сцене, и публика воспринимала это как естественное в образе. Все же он доиграл до конца. Но когда занавес закрылся, на сцене раздался удар, – это Вахтангов упал в обморок. Был один спектакль, когда следующий акт вместо него играл Чехов»¹. После спектакля 13 февраля, который Вахтангов играл совершенно больным, собрали консилиум. Врачи определили рак. До этого консилиума окружающие, как и сам Евгений Богратионович, от которого врачи тщательно скрывали правду, были уверены, что у него застарелая язва желудка. С постоянно дававшей о себе знать язвой его ученики свыклись, как рано

¹ «Беседы о Вахтангове». Записаны Х.Н. Херсонским. Издание ВТО, М.-Л., 1940. С. 105.

или поздно люди свыкаются с любой напастью. Еще во времена Мансуровской студии, в 1916–1917 годах, между первой и второй операциями, ему приходилось иногда прерывать занятия на полуслове. Евгений Богратионович доставал из кармана аптекарский пакетик с порошком (сода), выпивал и ложился ничком, на живот, на скамью. Полежав так минут пятнадцать и справившись с приступом, продолжал.

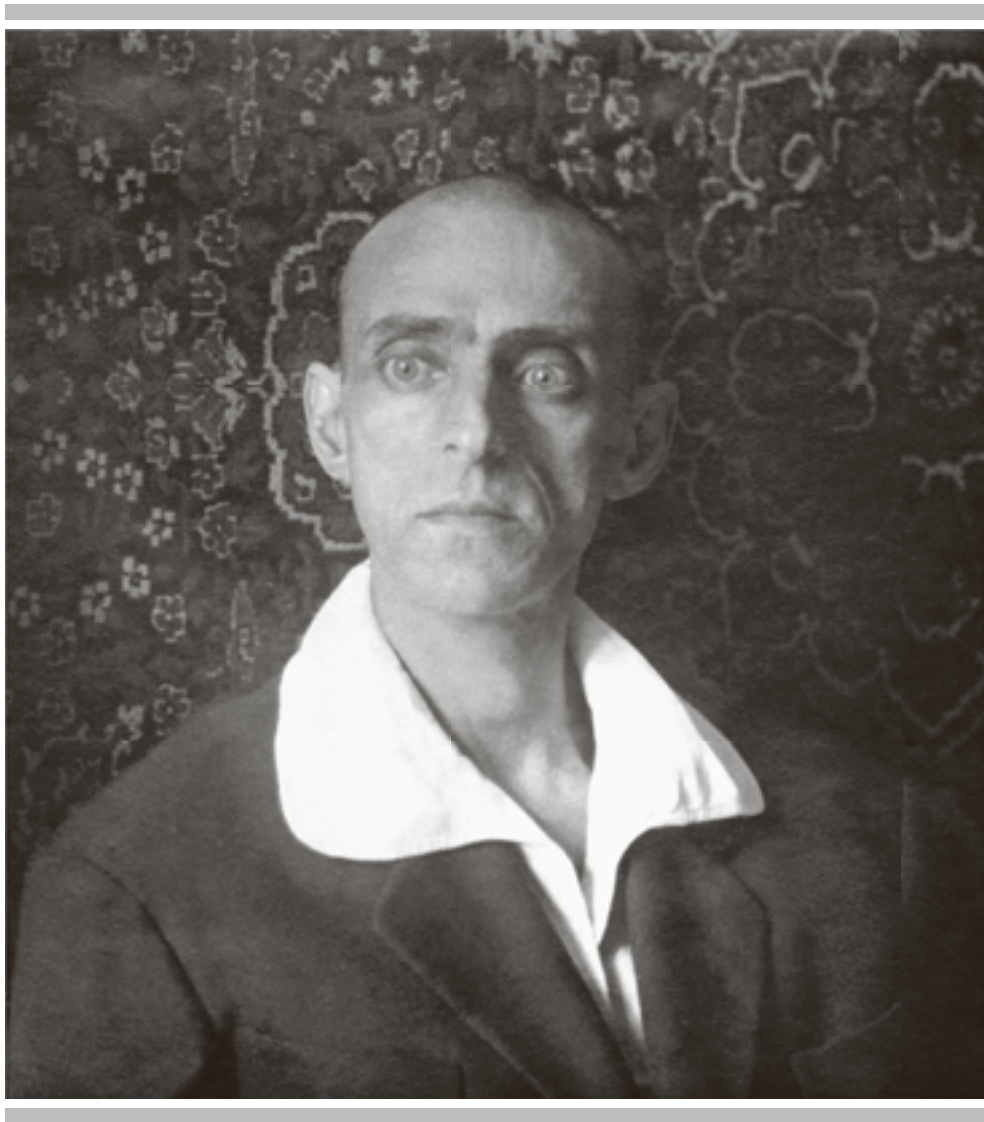
Так происходило и на репетициях «Турандот». Движение руки в карман, пакетик с содой, которую он глотал в те дни постоянно, скамья. Самозабвенно обожавшая Вахтангова Ксения Ивановна Котлубай при виде лекарства молитвенно складывала на груди руки и просила: «Не надо...» Так робко она пыталась исполнить предписание врачей, после второй операции просивших окружение Вахтангова «ни в коем случае не давать ему соды».

В середине февраля добавилось еще и воспаление легких. После репетиции «Турандот» в ночь с 23 на 24 февраля 1922 года, продолжавшейся до четырех часов утра, Вахтангов слег окончательно. «Ко дню последней репетиции “Турандот” у Вахтангова уже началось воспаление легких, и он сидел с замотанной полотенцем головой. Он искал свет. Мы стояли на сцене в костюмах и гриме и уже падали от усталости. Был третий час ночи. Совершенно больной, он сказал: “А теперь все с начала до конца. Я от актеров ничего не требую, я только хочу видеть свет. Только проговорите текст”. Все ахнули. Он говорит: “Ничего, ничего, соберитесь”. У него температура была уже 40. И мы проговорили всю “Турандот” с начала до конца. Это было последний раз, когда он ее видел. Помню, он острил тогда: “Те, кто далеко живут, уже собираются на спектакль, а мы только снимаем грим”. Утром все разошлись по домам, а Вахтангов захотел остаться в театре. Он один был в зале и громко, во весь голос, кричал от боли, потому что знал – все равно никого нет. Никто не услышит»².

Утром наконец собрался с силами ехать домой. Когда, добравшись до дома, выходил из саней, извозчик, взглянув на него, сказал: «Плохи твои дела, барин». Жена Вахтангова Надежда Михайловна вспоминала: «В последний день, когда Вахтангов был в студии, он позвонил мне, что останется там ночевать, так как репетиция кончалась в четыре часа утра. До девяти я ждала его дома. Потом вышла навстречу и в переулке встретила сани с Евгением Богратионовичем. С тех пор он больше не вставал»³.

² БЕСЕДЫ О ВАХТАНГОВЕ.
А.А. ОРОЧКО. С. 105–106.

³ БЕСЕДЫ О ВАХТАНГОВЕ.
Н.М. ВАХТАНГОВА. С. 219.



Е.Б. ВАХТАНГОВ, 1922

27 февраля «Турандот» впервые играли на публике «для своих». В зале артисты Художественного театра, Первой и других студий МХТ и К.С. Станиславский. Канонический рассказ об этом дне содержит подробный «репортаж» из театра. Как читали письмо Вахтангова первым зрителям спектакля и как рыдал, слушая текст письма, зрительный зал. Как началась первая сцена – парад персонажей – вызвавшая овацию, и как раздались крики «Вахтангов! Вахтангов!». Как, услышав гром аплодисментов, совсем молодые тогда вахтанговцы все до единого плакали, начиная спектакль, хотя по природе своей молодость не склонна к слезам. Как в первом антракте Станиславский звонил Вахтангову, а во втором поехал в Денежный переулок, 12, к Вахтангову домой, со словами признания и поздравлениями. Это легендарный «аверс» истории. «Реверс» – одиноко лежавший дома и душой и мыслями бывший в театре творец «Турандот», который чувствовал себя 27 февраля особенно плохо. Отправил в театр жену: нуждался в зорких, по-хорошему пристрастных глазах, которые не упустят мельчайших деталей вечера и нюансов реакций. Волновался настолько, предъявляя спектакль на суд К.С. Станиславского, что ночью, после всех визитов и рассказов, стало плохо с сердцем. Пришлось звать врача. Прощаясь с Надеждой Михайловной, доктор предупредил: «Кризис миновал. Как жаль, что Евгений Богратионович не умер сегодня, потому что начинаются его ужасные мученья».

Судьбе было угодно, чтобы он дожил до весны и ужасные мучения, предсказанные в вечер первого представления «Турандот», претерпел полной мерой.

Самочувствие Вахтангова резко ухудшилось 24 мая. А 27-го он стал настолько плох, что Надежда Михайловна ожидала конца в тот же день. Предупредила студийцев. Однако 28 мая Е.Б., несмотря на протесты жены, нашел в себе силы принять актеров студии «Габима». Был до такой степени слаб, что, захотев курить, еле произнес по складам: «Па-пи-ро-са...» Физические страдания переносил стойко, но – до слез – испытывал отчаяние от беспомощности. Собравшись с силами, подробно расспросил габимовцев о делах. «Ну, как у вас? Как ты сейчас произносишь эту фразу? А как такой-то? Исправил грим? А как ты? Сумел избавиться от излишнего напряжения на сцене? Прикрывает такой-то такого-то в первом акте? Была ли дополнительная репетиция такого-то отрывка второго акта?»⁴

⁴ Евгений Вахтангов:
Документы и свидетельства:
В 2 тт. / Ред.-сост.
В.В. Иванов. М.: Индрик,
2011. Т. 2. С. 599.

29 мая московские академические театры играли спектакли в помощь голодающим Поволжья. Вахтанговцы, по просьбе Надежды Михайловны, вечерний спектакль отменили. Сидели в студии, ждали вестей из Денежного переулка. Обсуждали детали предстоящих гастролей, когда раздался телефонный звонок. Трубку снял Б.Е. Захава. Поспешили в квартиру Вахтангова и застали его то в бреду, то в ясном сознании. Успели проститься. Без пяти десять вечера его не стало.

Сразу дали знать в театры. «Я помню, в тот вечер был устроен в Большом театре концерт в помощь голодающим на Волге, – вспоминала Л.И. Дейкун. – Театр был разделен: партер был отдан труппе Большого театра, бельэтаж – Художественному театру. Мы обслуживали публику, как ресторанный прислуга, и собирали деньги. А на сцене исполнялись концертные номера. Перед самым началом, когда мы собрались в передничках, как горничные, пришел Б.М. Сушкевич, бледный, на него было страшно смотреть. Отвел нас в сторону и сказал: “Я должен вам сказать, что Женя умер”. Нечего говорить о нашем состоянии. Сушкевич сказал: “Мы должны исполнять то, за что мы взялись, что обязаны здесь делать”. Мы разошлись молча, в слезах, а после этого прислуживали, подавали шампанское нэповцам...»⁵.

После двенадцати ночи, когда закончились спектакли, в Денежный переулок начала съезжаться театральная Москва. Квартира заполнилась людьми, но тишины никто не нарушал. Приехали актеры Художественного театра и его студий. «Щукин, Шухмина и я были на вечере Художественного театра, – рассказывал позднее Р.Н. Симонов. – По окончании на сцену вышел Вл. И. Немирович-Данченко и сообщил: только что получены сведения, что умер режиссер и актер Московского Художественного театра Евгений Богратионович Вахтангов. Мы со Щукиным побежали в Денежный переулок и застали в комнате Вахтангова “стариков” – вахтанговцев. Были Завадский, Котлубай, Захава. Завадский брил умершего Вахтангова»⁶.

Прибыли артисты недавно вернувшейся домой Качаловской группы с Книшпер-Чеховой, Москвиным, Качаловым. Всеволод Эмильевич Мейерхольд – сникший, ссутулившийся, – войдя, сразу подошел поцеловать Вахтангова в лоб. Приехал К.С. Станиславский.

Ю. Завадский, бывшие в доме с вечера вахтанговцы, затем и подошедшие артисты студии «Габима» по очереди читали Псалтырь – ее нашли на маленьком столике в той же комнате в углу. Читали каждый на своем языке. «Некая тайная

⁷ Евгений Вахтангов:
Документы и свидетельства.
Т. 2. С. 599.

⁸ Никольский переулочек –
между Пречистенкой
и Арбатом в районе
Б. Плотницкой слободы,
получил название из-за
располагавшегося рядом
храма Николая Чудотворца
(Николаи на Плотниках),
стоявшего на углу с Арбатом
на месте дома №45/24
(в 1929 г. храм закрыт,
а в 1932 г. снесен). В 1922 г.
переименован в Плотников
пер. Носит это название
и по сей день.

⁹ Евгений Вахтангов:
Документы и свидетельства.
Т. 2. С. 195.

¹⁰ «Товарищество
А.М. Остроумова»
являлось в то время одной
из ведущих парфюмерных
компаний России.
Особую популярность
продукция фирмы снискала
в артистической среде.
Парфюмерией и косметикой
Остроумова пользовались
Н. Плевицкая, А. Нежданова,
Т. Карсавина, М. Петипа
и др. Остроумов регулярно
посылал им в дар коробки
со своими одеколонами,
духами, пудрой, обеспечивая
таким образом рекламу
своим товарам.

гордость наполнила мое сердце: молитвы Псалмопевца наследовали все народы, потому что великая, высшая вера принадлежит всем»⁷, – вспоминал актер «Габимы» Давид Варди.

Так продолжалось до утра. Утром привезли гроб, а ровно в три часа дня тело режиссера вынесли из дома. По Никольскому переулочку⁸, через Кривоарбатский, на Арбат, 26 – в студию. Впереди гроба, возглавляя процессию, шел К.С. Станиславский. Шаггал быстро, опираясь на палку, с непокрытой седой головой, растрепанной сильно дувшим в тот день майским ветром.

Арбатские переулочки насквозь пропахли пьянящим запахом сирени, в изобилии росшей во всех дворах и палисадниках и дружно вспенившейся радостным весенним цветом. Вахтангов очень любил сирень и очень любил весну. В одном из писем к В.А. Завадской от 30 октября 1918 года есть строки почти поэтические – о сирени и «праздничном дыхании», которое дарит ее аромат: «...когда погружаешь лицо в большой живой букет сирени и, закрыв глаза, ощущаешь одновременно и холод их розеток, и пьяный аромат, и удаление от грохота улиц, и от книг, и от людей. Когда вдоханием, глубоким и жадным, посылаешь и сердцу, и мыслям, и телу уставшему, и душе бедной – праздничное дыхание, такое спокойное и блаженное, дыхание этих ветвей»⁹. Ветка цветущей сирени почиталась эмблемой вахтанговской студии. Так получилось само собой, со времен их первого спектакля «Усадьба Ланиных», поставленного в 1914 году. С «Усадьбой» огульно провалились и, ничуть не расстроившись, безудержно хохотали над провалом, гуляя по Москве до рассвета и ожидая рецензий в утренних газетах. Ветки сирени использовали в тот раз из-за отсутствия денег на декорации как элемент сценического оформления. А кроме того, ради атмосферы благоухающей весны нещадно надушили сцену одеколоном, который так и назывался – «Сирень» – и выпускался «Товариществом А.М. Остроумова»¹⁰. Ветка цветущей сирени сначала стала символом «Усадьбы Ланиных», а потом и самой студии. В последних числах мая 1922 года она как будто решила проводить 39-летнего режиссера вместе с театральной Москвой.

Вечером в Студии прошла гражданская панихида. Играл оркестр Музыкальной студии МХТ, пел лучший московский церковный хор под управлением легендарного регента И.И. Юхова¹¹.



ЕВГЕНИЙ ВАХТАНГОВ В ГРОБУ

На следующий день, 31 мая, похоронили. Всю дорогу от Арбата до Новодевичьего процессия шла пешком. Возле Денежного, 12, на минуту замерли, встали, потом дальше все так же пешком. К.С. Станиславский уехал вперед, встречал траурное шествие у ворот. В храме отпели. Должно, торжественно, полным чином. Станиславский первым бросил горсть земли и после погребения попросил оставить его одного. Сидел долго. Беспокоясь о нем, родственнице Н.М. Вахтанговой оставили издалека за ним приглядывать.

Под впечатлением прощания и выехали на гастроли. Но жизнь не боится контрастов: в Киеве ждал сюрприз.

«Принцесса Турандот» в постановке 3-й студии М.Х.Т. в Киеве вдохновила Вас. Регинина на остроумную пародию «Принцесса Юрундот»¹². Состязание этих

¹¹ И.И. Юхов – регент-самоучка, создавший в 1900 г. лучший хор духовных песнопений своего времени. После установления советской власти коллективу пришлось менять название и творческое направление (исполнялись даже революционные песни). Сегодня юховский хор носит название «Государственная академическая хоровая капелла России имени А.А. Юрлова».

ДРАМАТУРГИЯ НАЧАЛА

15

ВАХТАНГОВЦЫ:

¹² Рецензент называет пьесу-пародию «Принцесса Юрундот», хотя шла она под названием «Принцесса Ерундот».

двух красавиц кончилось полнейшей победой незаконнорожденной дочери Регинина (50 аншлагов)», – писал репортер журнала «Музыка и театр»¹³ в сентябрьском номере 1922 года. Краткая заметка была озаглавлена по-газетному бойко – «Опороченная принцесса».

¹³ «Музыка и театр», 1922. № 1 (26 сент.). С. 7.

¹⁴ В Киеве в те годы работало несколько театров миниатюр. В каком из них играли пародию установить не удалось.

Киевский корреспондент явно преувеличивал из патриотических соображений: едва ли вахтанговцы успели сыграть «Турандот» пятьдесят раз, чтобы оказаться в равном численном положении с их карикатуристами. Скорее всего, киевский театр миниатюр¹⁴ (в нем и шла «Принцесса Ерундот») продолжал делать кассу и после их отъезда. Об этом косвенно свидетельствует и дата публикации – конец сентября: к этому времени гастрольная поездка давно завершилась.

Публика осаждала Соловцовский театр¹⁵, в котором играли вахтанговцы. Успехом пользовались все спектакли, а «Турандот» особенно. Зрители смотрели фьябу Гоцци и спешили на неожиданно дополнивший афишу московских гостей местный «сиквел».

¹⁵ Соловцовский театр – русский драмтеатр в Киеве, основанный в 1891 г. актером и драматургом Николаем Соловцовым. Во время гастролей вахтанговцев носил уже советское название – Второй театр Украинской Советской Республики им. Ленина. Сейчас в здании Соловцовского театра располагается Национальный драматический театр им. Ивана Франко.

О том, видели ли «Принцессу Ерундот» вахтанговцы, сведений не сохранилось. Некоторые, вероятно, все же из любопытства спектакль посетили. Л.М. Шихматов оказался среди тех (а может, и единственным), кто спектакль видел. Дома в Москве в «Турандот» он играл принца Калафа в очередь с Ю. Завадским. Но на гастролях 1922 года Завадский играл без замены, и Шихматов выходил на сцену одним из мудрецов дивана. Пародия показалась ему «не очень остроумной, хотя там и были смешные места». «Неправомерность создания пародии на “Турандот”, – вспоминал он, – с моей точки зрения, заключалась в том, что в нашем спектакле мы сами использовали прием пародии в изящной, забавной, шаловливой пантомиме цанни»¹⁶.

¹⁶ Шихматов Л. М. От студии к театру. М.: ВТО, 1970. С. 129.

За дипломатичной формулировкой – «неправомерность создания пародии» – слышится задетый вкус и даже некоторая обида за вульгаризацию стилистики, найденную и с блеском реализованную Е.Б. Вахтанговым. Но что считалось неправомерным с точки зрения вкуса и профессиональных понятий вахтанговцев, было вполне правомерно с точки зрения кассы.

На этом эпизоде не было бы смысла останавливаться столь подробно, если бы не личность автора пародии Василия Александровича Регинина. Фигура сейчас совершенно забытая, но по-своему важная для культуры Серебряного века и 20–30 го-

дов века XX. Внешне он был похож на звезду немого кино – американского актера Адольфа Менжу¹⁷. Журналист и прирожденный рекламщик, который находился в дружеских отношениях, кажется, со всеми крупными литераторами начала XX века. Умение дружить со знаменитостями называли в числе его беспорных талантов. О нем (весьма нелюбимо) упоминает И. Бунин в «Окаянных днях». К. Паустовский в мемуарной «Книге о жизни» отвел ему целый рассказ. В отличие от Бунина, рассказ дружелюбный и не лишенный восторга перед бесшабашностью Регинина. С Куприным он прятельствовал довольно тесно. С ним и с Катаевым играл в карты В. Маяковский накануне своего самоубийства.

В. Регинин сотрудничал с газетой «Новая жизнь», издававшейся М. Горьким, стоял у истоков журнала «Смехач». А до революции редактировал «желтые» журналы в Петербурге и Москве. Неординарными, иногда скандальными, иногда по-настоящему талантливыми акциями поднимал тиражи своих подопечных изданий до небес. Однажды из-за упавших продаж питерского «Синего журнала», в котором он тогда работал, напился кофе с пирожными в клетке с тиграми в цирке Чинизелли. Защиты никакой – только униформисты с брандспойтами по окружности арены. Тигры его не тронули. «Синий журнал», имевший эксклюзивное право на фото и репортажи из переполненного публикой цирка, мгновенно поправил свои дела.

В годы гражданской войны Регинин на несколько лет осел в Киеве. Руководил театром Красной армии: театр был его второй страстью после литературы. Летом 1922 года безупречный репортерский нюх на сенсации и умение сенсации создавать подтолкнули его к написанию пародии на вахтанговскую «Принцессу Турандот». Цели своей, как, впрочем, и всегда, он добился: гастроли москвичей не только не отняли зрителя у киевских коллег, но и способствовали их творческому и финансовому успеху.



В.А. РЕГИНИН

¹⁷ А. Менжу не только был популярен как киноактер, но и девять раз подряд завоевывал титул «Самый элегантный мужчина Америки».

Выбор Регининым сказки К. Гоцци из всех имевшихся наименований репертуара в качестве объекта озорно-беспардонного рекламного хода – еще одно, хотя и своеобразное, подтверждение свежести и очарования вахтанговской постановки.

...Вдали от Москвы, за работой и успехом тягостные переживания майских дней постепенно теряли остроту. Начало казаться, что и Е.Б. Вахтангов жив и где-то далеко: к его частым отсутствиям из-за болезни и занятости привыкли. Летом предыдущего 1921 года тоже вынуждены были ехать на гастроли без него: Евгений Богратионович отправился поправлять здоровье во Всехсвятский санаторий.

Омрачило удачную поездку печальное событие в семье О.Н. Басова. Его жена должна была вот-вот родить. В один из гастрольных дней получили телеграмму из Москвы: роды прошли неблагополучно, ребенок не выжил.

О.Н. Басов пришел в Студию прямо с фронтов Первой мировой войны. Невысокий, но очень ладный, в мундире офицера царской армии, он оказался прирожденным комиком. Играл и драматические роли, но в основном в Студии использовали его возможности в комедийном амплуа. В жизни характером обладал непростым: был порывист, переменчив, мог впасть в беспощадную язвительность и обладал обостренным до последней крайности чувством справедливости. Несмотря на сложный характер, товарищи по Студии его очень любили. Особое сочувствие вызывало то, что он вынужден смешить зал, в то время как сам переживал драму.

По возвращении в Москву предстояло самостоятельно открывать сезон.

Студия. От «монастыря» к этическому театру

Вот здесь придется вернуться в самое начало. Без хотя бы совсем краткого отступления в прошлое всех узелков, завязавшихся в судьбе Студии к первому сезону (1922/1923) без Е.Б. Вахтангова, не распутать.

Трагическая потеря руководителя, пережитая вахтанговцами с человеческой точки зрения чрезвычайно тяжело, не вызвала тем не менее морального кризиса Студии. Не возникло пессимистичного настроения, что со смертью руководителя безвозвратно погиб и его театр. Ученики Вахтангова не разбрелись кто куда по окончании сезона в Москве и после гастролей. Театральное завтра представлялось трудным, сулящим долгий период преодоления профессионального несовершенства (опытными актерами, мастерами они стать не успели), но главное – это «завтра» виделось общим и по-прежнему вахтанговским.

Студия возникла как «инициатива снизу» в 1913 году. Организовали ее студенты разных московских вузов, не имея в момент создания ни творческих идей, ни лидера, ни внятных театральных стремлений, ни амбиций стать профессионалами. Возникновение любительского театрального объединения само по себе являлось акцией заурядной: Москва начала XX века увлеклась театром повально и самозабвенно – своего рода феномен «коллективного бессознательного» перед лицом уже встававших на пороге великих социальных потрясений. Ставили и играли повсюду – в студенческих общежитиях, гимназиях, реальных училищах, клубах, дворянских и купеческих домах. Театром были захвачены всецело, но – для души: игра ради игры, без прицела впоследствии связать со сценой собственную судьбу. Особенно болела театром молодежь. П.Г. Антокольский определил эту всеобщую увлеченность как «возрастную и социальную блажь». Но только ли блажь?

¹⁸ П. Г. Антокольский
«ДАЛЕКО ЭТО БЫЛО ГДЕ-ТО».
М.: Музей М. Цветаевой.
С. 230.

¹⁹ Антокольский
ВСПОМИНАЕТ ИНТЕРЬЕР
МАНСУРОВСКОЙ СТУДИИ: ОКНА
БЫЛИ ЗАНАВЕШЕНЫ СЕРОЙ
ТКАНЬЮ.

В Студию, ставшую вскоре вахтанговской, единомышленники собрались по объявлениям, развешанным в разных высших учебных заведениях Москвы. Писали объявления студенты – инициаторы этой затеи. В итоге состав подобрался из числа, по сути, случайных людей, откликнувшихся на призыв. Не все впоследствии задерживались в Студии, не все обнаруживали актерские способности. Антокольский оставил эмоциональное описание этой пестрой, спонтанно подобравшейся юной компании, своего рода портрет поколения на фоне эпохи: «...студенты, техники, коммерсанты, курсистки. Пиджаки, форменные тужурки, суконные блузы с ремнями. Тихая, бедная, неприкаянная молодежь дореволюционной Москвы, вдоволь начитанная по части Чехова и модных скандинавов (Гамсун, Ибсен)... глубоко бескорыстная молодежь... Она глубоко отравлена своей мечтой о театре и, как потом выяснится, глубоко, непоправимо несчастна»¹⁸.

Молодежь эта, помимо склонности к театру, имела еще одну общую черту: она была совершенно аполитична и общественно инертна. «Было ли какое-нибудь предчувствие, хотя бы по-блоковски о том, что впереди

*Неслыханные перемены,
Невиданные мятежи...*

Нет, этого предчувствия не было. Может быть, мы... отщепенцы и вырожденки; может быть, матери и няньки пришибли нас в детстве, но плотно завешены окна серой дерюгой¹⁹, не донесся к нам даже колокольный звон, мы намертво отрезаны от жизни и не ищем соприкосновения с нею»²⁰.

В подоплеке студенческой театральной «блажи» лежали причины нешуточные, ментальные, среди которых первейшая – смятение перед необходимостью жить. То есть все-таки по-блоковски:

*А я беспомощен и слаб,
Как все, как вы, – лишь умный раб,
Из глины созданный и праха, –
И мир – он страшен для меня.*

²⁰ П. Г. Антокольский. С. 233.

Оценке Антокольского стоит довериться²¹. Б.Е. Захава, человек куда более земной и, по характеристике Антокольского, «исключительно строгих жизненных правил», написал спустя годы своими словами о том же и даже куда более мрачно: «...Я не очень-то хорошо умел разгадывать тайный смысл иносказаний Блока в его ранних произведениях... Все эти “вьюги” и “метели”, “сны” и “туманы”... Особенно близкой и понятной для меня была звучащая в поэзии Блока тоска одиночества, которую поэт преодолевал через ощущение своей внутренней нерасторжимой связи с миром, природой, человечеством, родиной. Я горячо полюбил также и поэзию Уолта Уитмена, оптимистический пантеизм которой так же помогал мне побеждать чувство одиночества и заброшенности. Это чувство разделяла со мной весьма значительная часть тогдашней студенческой молодежи, о чем красноречиво свидетельствовала статистика тех лет огромными цифрами самоубийств именно в этой среде»²².

Настроения молодежного социума перед Первой мировой войной, описанные Антокольским и Захавой, предопределили в дальнейшей судьбе Студии и судьбах самих студийцев даже не многое, а практически все. Театром были не просто «отравлены» – в театре, в иллюзии сцены искали духовного смысла, как ищут его, удаляясь от мирского несовершенства, в монастырской обители. Сравнение Студии в ее первые годы с монастырем, а студийного уклада с монастырским было принято в то время и в среде студийцев, и самим Е.Б. Вахтанговым. Одну из глав своей мемуарной книги Захава так и назовет: «Мансуровский монастырь».

Хотя начинали, как начинают все театральные неофиты: решили выбрать пьесу и ставить спектакль. Невзирая на то, что сразу назначили себе строжайшее табу: любительщины не допускать. И положили в основание дела прозаично школьную цель: углубленное практическое изучение передового сценического искусства. Под «передовым искусством» подразумевался «исключительно Художественный театр».

От остального роя театральных дилетантов в момент старта их отличало единственное, но счастливое обстоятельство. Один из зачинщиков Студии, из тех, кто писал и клеил объявления о наборе, а затем беседовал с «соискателями», Н.О. Тураев²³, путешествуя по Финляндии, на пароходе познакомился с молодым мхатовцем. Этим мхатовцем оказался Е.Б. Вахтангов. Задумавшись о студии,

²¹ П. Г. Антокольский пришел в Студию чуть позднее, уже шла Первая мировая война, и в общественных настроениях начались изменения, но его зарисовка фиксирует довоенное самочувствие молодежной среды, т.е. настроения на момент создания студии.

²² Б.Е. Захава. Современники. М.: Искусство, 1969. С. 13–14.

²³ Натан Осипович Фельтенштейн в первой студийной постановке «Усадьба Ланиных» Б. Зайцева играл персонажа по фамилии Тураев. Эту фамилию он взял в качестве сценического псевдонима.

Тураев предварительно переговорил с Вахтанговым и заручился его согласием преподавать студентам актерское ремесло.

Для Вахтангова, как ни удивительно, в этой непрофессиональной, плохо разбирающейся в искусстве, в театре и пасующей перед жизнью студенческой компании распахнулась возможность осуществить то, чем он сам был всецело поглощен. Он начал строить вместе с этими молодыми любителями театральную студию особого типа: «не учебное заведение, а союз человеческих душ ради восприятия искусства». Маленький «праздник мира» посреди недружелюбно бьющихся житейских волн.

«Художественное учреждение, не имеющее миссии, лишено печати религии и просуществовать недолго; до тех пор, пока не иссякнет пыл этих затейников, этих талантливых утонченных эгоистов, ловко сумевших обмануть Бога и использовать свои земные часы на зависть обывателям пышно, романтично и необычайно красочно, – это из письма Е.Б. Вахтангова более позднего времени. – Если ваше назначение – ставить хорошие пьесы, хорошо их играть, хорошо использовать всякий талант, и так без конца, неуклонно всю жизнь; если ваше 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 уж побольше) изящный венок лилий украсит нашу могилу»²⁴.

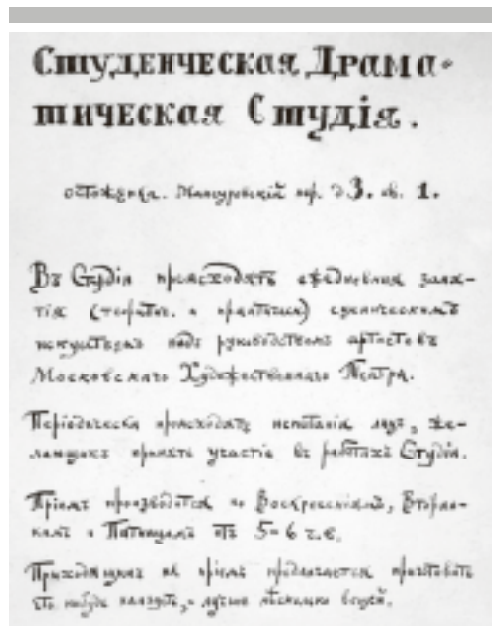
В основание студенческой студии легла миссия. Не эгоистическая идея личного художественного роста, а большая гуманитарная цель – студия должна стать источником добра и нравственного света. Исходя из убеждения, что искусство не вид досуга, а одна из форм духовного служения. Но для того, чтобы начать творить и, творя, служить добру, необходимо прежде самому подняться на духовную высоту.

Идея не имела ничего общего с целями и устройством классической театральной студии, где во главе угла стоит сам театр, творческие искания и лабораторная сценическая работа. Здесь, со студентами, театр, ради которого вроде бы и собрались, оказался в роли побочного продукта. Через несколько лет, 5 января 1919 года, Е.Б. Вахтангов, накануне своей второй тяжелой операции, делает краткую дневниковую запись. В столбик, без собственных комментариев. В заглавии вынесено

название толстовского трактата: «В чем моя вера?» И далее две цитаты оттуда: «Как огонь не тушит огня, так зло не может потушить зла» и «Только добро, встречая зло и не заражаясь им, побеждает Зло». Далее следуют пять из десяти Христовых заповедей, изложенных достаточно вольно, и упомянута философия Анри Бергсона.

С проповедью добра, которое, не заражаясь злом, зло побеждает, он и пришел к студийцам. Принес им то, чем сам был богат. Воспринятым от своего учителя по театральной школе и Художественному театру Л.А. Сулержицкого и почерпнутым из идей К.С. Станиславского о театральной студии и о системе воспитания актера. На стыке толстовства и гуманизма Сулержицкого и театральных убеждений Станиславского произрастет в вахтанговском «монастыре» студийная этика. Особый кодекс поведения, эстетического вкуса, поступков, манеры говорить и одеваться, усвоение которого считалось между студийцами более важным достижением, чем обученность актерскому ремеслу. В студийном обиходе аналогом словосочетания «студийная этика» было слово «студийность» (студийный человек, студийный поступок, и наоборот – нестудийный человек, нестудийный поступок).

О том, что сложило мировоззрение Вахтангова в тот период, разбирается во многих ныне существующих исследованиях. В первую очередь отсылаю к двухтомнику под редакцией В.В. Иванова «Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства в 2 т.», а также к работам крупнейшего исследователя творчества Л. Сулержицкого Е.И. Поляковой. В данном случае



Здание Вахтанговской студии в Мансуровском переулке (не сохранилось)

важно другое: совпадение настроений студийцев, искавших в сценической деятельности духовного пристанища, и – творческих намерений самого Вахтангова.

Особая удача, что точкой пересечения оказался именно 1913 год. Дата, к которой всегда отсылали советские статистические исследования, сравнивая экономические достижения царской России и советского народного хозяйства. Количество тракторов в России 1913 года и количество тракторов в СССР в 1973 (или любом ином) году. Научно-технический прогресс в расчет не брался. В качестве абсолютной точки 1913 год был взят как последний мирный год Российской империи и, соответственно, последний пик достижений дореволюционной экономики. Это был и последний год простора для тех пессимистичных настроений, которые охватили молодые умы в начале XX века. Случись встреча Вахтангова и студентов всего на несколько месяцев позже – и эти настроения вытеснили бы внешние потрясения: разгоравшаяся Мировая война, а потом и революция, и кровавое падение империи. Запроса на «монастырь», на театральную студию по-вахтанговски столь остро уже бы не возникло. Исходившее от Вахтангова предложение менять мир к лучшему, улучшая самое себя, слишком очевидно приобрело бы облик прекрасной утопии.

С каждым проходившим годом внешняя среда становилась все более агрессивна. Войне и революции сложно противопоставить в качестве достойного отпора личные душевные качества и чистоту помыслов. Так, собственно, и произошло. Те, кто присоединялся к студии всего двумя годами позднее, а это были и П. Антокольский, и Ю. Завадский, и А. Орочко, и другие из числа главных действующих лиц истории вахтанговского театра, пришли в «монастырь» с другими запросами. (Стоит заметить на полях, что, продлись мирное время чуть дольше, как знать, может быть, «скромная, замкнутая, строгая и скупая на ласку для новых людей»²⁵ студия – монастырь Е.Б. Вахтангова подошла бы намного ближе к лабораторным достижениям более позднего времени. Например, Ежи Гротовского. Новаторский опыт Вахтангова и спустя столетие остро актуален, не доисследован и не исчерпан.)

Для понимания разницы между настроением умов всего в пару лет хронологической разницы интересны две позиции. Первая – Б.Е. Захавы, посетившего студию с первого дня: «Разумеется, от той тоски одиночества, которая так мучила

²⁵ Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства. Т. 2. С. 201.

меня с первых месяцев моей студенческой жизни, теперь, с момента вступления моего в коллектив студии, не осталось и следа. Это особенно относится к мансуровскому периоду»²⁶. Вторая позиция – Ю.А. Завадского, который был принят в Студию как раз в счастливый для Захавы мансуровский период. Ноша той самой «студийности», которая исцелила Захаву от тоски одиночества, Завадскому явно показалась избыточной. В мемуарах, спустя годы, он напишет, что в вопросах студии Вахтангов был «почти Савонарола». Сколько неоднозначных эмоций угадывается за этим сравнением...

Разная мера вовлеченности учеников Вахтангова в «студийность» впоследствии станет причиной больших и маленьких идейных размолвок. Здесь, по этой линии, пройдет не одна трещина в личных взаимоотношениях людей внутри студии. В том числе в первый сезон без Вахтангова 1922/23 года.

Признаки расхождений взглядов и неудовлетворенности «монастырем» дали себя знать очень скоро – в сезон 1915/1916 года. Завершилось мирное время, начал смещаться, пока еще не слишком явно, фокус общественных настроений. Но с этого сезона даже на глаз было заметно, что новобранцы приходили в вахтанговскую «обитель» не в поисках смыслов и убежища от жизненных бурь, а с мечтами конкретными и по-человечески понятными: им хотелось научиться играть роли и иметь свой театр. На первых порах Е.Б. Вахтангов людей с подобными мотивациями в «монастырь» не принимал: он «не любил, чтобы в студию приходили ради каких-то практических результатов»²⁷, – замечает Б.Е. Захава.

В первые два года занятия театром служили не столько делу подготовки к актерской профессии, сколько формой духовного воспитания. Несмотря на поставленную и сыгранную перед публикой «Усадьбу Ланиных» и регулярные «исполнительные вечера» – показы коротких студийных работ зрителю. Несмотря на начатое Вахтанговым обучение азам системы Станиславского²⁸. Собственно, с «Усадьбой» и провалились, потому что, репетируя, Вахтангов повторял: «Забить публику. Играть для себя. Наслаждаться для себя». Внутренняя нравственная задача была для него в тот момент превыше задачи театральной. Вахтангов обладал тонким и редкостным даром психолога и воспитателя, умел, как никто, разбудить в человеке лучшее. Успех у зрителя, то есть то, на что рассчитывает или хотя бы надеется любой режиссер, работая над спектаклем, в намерения, кажется, и вовсе

²⁶ Б.Е. ЗАХАВА. С. 126.

²⁷ Б.Е. ЗАХАВА. С. 94.

²⁸ ПРИМЕЧАТЕЛЬНО, ЧТО ПЕРВАЯ ЛЕКЦИЯ ПО СИСТЕМЕ К.С. СТАНИСЛАВСКОГО СОСТОЯЛАСЬ ТОЛЬКО ЧЕРЕЗ ГОД ПОСЛЕ ОБРАЗОВАНИЯ СТУДИИ – 10 ОКТ. (23 ОКТ. ПО Н. СТИЛЮ) 1914 Г.



Е. Б. Вахангов с участниками спектакля «Усадьба Ланиных». 1914

не входил. Так, на практике действовала хрестоматийная ваханговская формула: «не учить, а воспитывать».

В итоге на сцене Охотничьего клуба, где предъявили публике свою «Усадьбу», играли настолько «для себя», что зритель не услышал ни одного слова и ничего не понял. На премьере в Вахангове все-таки проснулся «классический» режиссер. Он стоял за кулисами в шелковых носках, туфли снял, чтобы нечаянно не топнуть, – строгая мхатовская закваска дала себя знать – и изо всех сил делал знаки

²⁹ По воспоминаниям П.Г. Антокольского, этот инцидент произошел вечером на уроке Е.Б. Вахтангова.

своим питомцам, чтобы они заговорили громче и наконец вспомнили про зрителей. Потом махнул рукой и предоставил неизбежному (провалу) свершиться.

В мемуарах Б.Е. Захавы подробно описан эпизод, с которого начался сезон 1915/16 года – года, «когда в студии стало шумнее», а у Е.Б. Вахтангова «появились оппоненты». Главным персонажем эпизода являлся он сам. «Примерный студиец» Б.Е. Захава выступил на предварявшем начало сезона собрании студии²⁹. Уже год шла Первая мировая война, Захава принял горячее участие в работе благотворительных организаций, оказывавших помощь семьям погибших на фронте. «Я говорил: не время теперь заниматься искусством! Священный долг каждого гражданина отдать все свои силы, чтобы облегчить страдания народа! Нельзя в такие дни предаваться творческому самоуслаждению в уютной тиши студийного гнездышка! Все на работу! Все на фронт!»³⁰. И предложил закрыть студию и всем составом выдвинуться на фронт в качестве санитарного отряда. Это был первый бунт, первый публичный эмоциональный срыв. История уже пришла в опасное движение. Хрупкую студийную скорлупку этической самозащиты начало затягивать в ее жернова.

Ту не предвиденную никем из окружающих вспышку гражданского темперамента (студийцы упустили из виду, что Захава был выпускником 3-го Московского Императора Александра II кадетского корпуса – завязь военно-патриотических чувств заложена там) наблюдал только что принятый в студию П.Г. Антокольский. «Вахтангов несколько растерялся. Он мог ждать другого и совсем с другой стороны. По сути дела, он был глубоко согласен с Захавой. Общественная совесть, глебуспенское, гаршинское³¹ рыдание об униженных и оскорбленных были очень присущи его нравственному облику. И все же он выступил против Захавы. Не только честь мундира он защищал, но и направление в своем искусстве, его нравственную цель – облагораживать людей, звать их к добру»³².

На призыв бросить театр и ехать на фронт Е.Б. Вахтангов ответил, что искусством заниматься самое время и именно искусство нужно противопоставить войне. «Мы должны научиться нашим искусством возбуждать такие мысли и чувства, которые, восторжествовав, сделают когда-нибудь войну невозможной»³³.

Этим диалогом напряжение вроде бы было снято, жизнь студии вновь пошла своим чередом. Однако свежий взгляд новоиспеченного студийца Антокольского

³⁰ Б.Е. Захава. С. 153.

³¹ Г.И. Успенский – писатель; В.М. Гаршин – писатель. Имеется в виду «Дух жалости и сострадания» (Д. Святополк-Мирский), присущий творчеству обоих.

³² П.Г. Антокольский. С. 242.

³³ Б.Е. Захава. С. 154.

заприметил признаки куда более существенной внутренней коррозии, чем спонтанный бунтарский спич Б.Е. Захавы. Коррозия проявилась под влиянием влившихся в студию в сентябре 1915 года группы учеников частной театральной школы. Школой руководила актриса МХТ С.В. Халютинина. Заведение непредвиденно закрылось, едва начался учебный год. Е.Б. Вахтангов там преподавал. Своих учеников – халютинцев, как их называли – оказавшихся на улице, он и привел к своим студентам сроком на год. По окончании года должен был решиться вопрос об их дальнейшем пребывании в студии. Практически никто из них по истечении испытательного срока с Вахтанговым не остался.

П.А. Марков связывал со школой С.В. Халютининой одно из ярких впечатлений своей ранней юности. Он смотрел «Незнакомку» А. Блока: «...я увидел какую-то особую аудиторию восторженной молодежи, и, хотя спектакль был мне не во всем понятен, он действовал завораживающе»³⁴. Антокольский рисует портрет халютинцев на редкость неприязненно: «профессионально крепки, мало одарены, ходили с крохотными чемоданчиками» и «щебетали где-то по углам». Видимо, столь неодолима оказалась рознь между вахтанговцами и обычными студентами театральной школы, учившимися основам актерского ремесла безо всяких идей о высокой общественной миссии.

Появление халютинцев внесло в «монастырь» многие перемены. В студии появились преподаватели по разным актерским дисциплинам, как в обычной театральной школе. Кроме того, само присутствие халютинцев и их нацеленность на актерство невольно подогрели зародившееся у части вахтанговцев желание скорее по-настоящему заиграть, выйти к публике и обрести собственный театр.

Потомкам невозможно вообразить и прочувствовать, с какой бешеной скоростью начала в те годы рушиться жизнь. Каждый год, каждый день приносили с собой, по сути, очередной переворот – политический, эстетический, идейный, нравственный. Давление на студию внешних сил (социальные потрясения) и внутренних (настроения студийцев) возрастало день ото дня.

Е.Б. Вахтангов пытался адаптировать высокие студийные принципы под ежесточавшуюся реальность. После срыва Е.Б. Захавы в той же своей речи о необходимости противопоставить войне искусство (и личный гуманизм) он предложил уче-

³⁴ Марков П.А. Книга воспоминаний / Предисл. А.О. Степановой, общ. редакц. О.М. Фельдмана, составл. З.П. Удальцовой, Послесл. А.А. Михайловой. М.: Искусство, 1983. С. 75.

никам начать репетиции сказки Л.Н. Толстого. Ее полное название неимоверно, по-толстовски длинно: «Сказка об Иване-дураке и его двух братьях: Семене-воине и Тарасе-брюхане, и немой сестре Маланье, и о старом дьяволе и трех чертенятах». Сюжет извилист, а смысл прицелен: литературная иллюстрация Христовой заповеди «не противься злему». Иван-дурак побеждает смирением всех врагов и все напасти. И трех вредящих ему изо всех сил чертенят, и бессовестное отношение к нему старших умных братьев, и искушенного в злодействах старого дьявола, и непосильную крестьянскую работу. Все козни и несчастья, насылаемые чертями, разбиваются в прах о добродушие и трудолюбие главного героя. А его пожелание чертям «Бог с тобой» в ответ на их пакости и вовсе ввергает их в ад, да так, что в земле «только дыра осталась». Иван-дурак в итоге женится на царевне и становится царем. Но царствовать ему скучно, и он отправляется работать, как прежде, «руками да горбом». За ним следует и царевна, потому что «тоже дура была». Вскоре в Ивановом царстве остаются одни дураки, все умные уходят. Дураки работают «до мозолей» и абсолютно счастливы. Денег в этом царстве нет, а золото годится только «для редкости» (сувенира) или детишкам играть. Блаженное царство неуязвимо ни для дьявольских козней – соблазнять дьяволу простосердечных людей нечем, ни для внешних завоевателей – миролюбивый народ готов делиться с захватчиками своим добром добровольно, да еще и к себе жить зовет: не от хорошей жизни, по мнению жителей Иванова царства, они грабить и разорять чужие земли пошли.

Постановка «Ивана-дурака» не состоялась, репетиции были приостановлены. Одна из причин – сказка Л.Н. Толстого слишком прямолинейна, нацелена на проведение идеи. Любовый, утилитарно-идеологический подход к искусству Вахтангову не был близок. Вторая причина: успеха не сулила инсценировка, которую сделал Михаил Чехов. Неторопливое толстовское повествование не удалось перевести на язык драматургии: в пьесе не оказалось настоящего диалога, действия, сюжетной цельности. П.А. Марков предположил, что М. Чехов, взявшись за заведомо несценичный материал, пленился «народной демонологией и народным юмором» и «схематическими, но яркими образами». Судя по сохранившимся записям, Вахтангов сосредоточился именно на перечисленных П.А. Марковым игровых возможностях. «Поискать чертей от людей, что-то с характерностью

³⁵ ЕВГЕНИЙ ВАХТАНГОВ:
СБОРНИК / СОСТ., КОММ.
Л.Д. ВЕНДРОВСКАЯ,
Г.П. КАПТЕРЕВА. М.: ВТО,
1984. С. 345.

³⁶ Б.Е. ЗАХАВА. С. 164.

³⁷ ПЕРВАЯ СТУДИЯ МХТ.

³⁸ «СВЕРЧОК НА ПЕЧИ»
Ч. ДИККЕНСА
(РЕЖ. Б.М. СУШКЕВИЧ;
1914 г.), «ГИБЕЛЬ НАДЕЖДЫ»
Г. ГЕЙЕРМАНСА
(РЕЖ. Р.В. БОЛЕСЛАВСКИЙ;
1913 г.) – СПЕКТАКЛИ ПЕРВОЙ
СТУДИИ МХТ.

человека, – записал он. – В отрешьях. Дикари. Нацепили все на себя. Не любят человека. Соблазняют. Разговоры ведут свои. Поработать над психологией черта. Зерно черта. Крадут. Обманывают. Любят деньги, карты. Спирт. Острые и возбужденные. Когда покойные – то смешные. Наивные. Приятные. Не страшные. Русские»³⁵. Работал он над «Иваном-дураком» без азарта.

За «Ивана-дурака» он все-таки возьмется во Второй студии МХТ. Несколько летних недель, в период межсезонья, Вахтангов отдал этой пьесе и студийцам Второй студии. Не окончил работу по болезни, до премьеры сказку доводили К.С. Станиславский и Б.И. Вершилов. Спектакль Второй студии не получился: постановка оказалась скучной и невнятной.

Но если для Второй студии «Сказка об Иване-дураке» являлась не более чем одним из многих спектаклей, для вахтанговцев неудача оказалась бы как никогда несвоевременна. Их творческий багаж на тот момент составляли отрывки из Чехова, Гоголя, которые в то время репетировали в качестве упражнений. А здесь предполагался полноценный спектакль, первый после «Усадьбы Ланиных». Столь ли спорным он должен быть?

За большую полновесную постановку Вахтангов по-настоящему возьмется только в следующем сезоне.

Новый сезон 1916/1917 года Вахтангов начал с программного заявления: «Если до сих пор целью нашей работы над пьесой... была демонстрация приемов и методов, спектакли же наши были побочным результатом, то теперь постановка становится целью. Раньше работа над пьесой была педагогическая, теперь будет *режиссерская*»³⁶.

Новая концептуальная установка сокращала период перехода студии от воспитательно-нравственных задач к театральным. «Но рядом был театр – правда, будущий, долженствующий еще родиться, но зато свой, – так описывает студийные настроения тех месяцев П. Антокольский. – Мечта о своем театре захватывала меня, как и других мансуровцев. Это был предмет мечтаний. У меня перед глазами была студия МХТ³⁷, пример прекрасный, достойный подражания. Мы были влюблены в “Сверчка”, в “Гибель Надежды”³⁸, а когда Вахтангов осуществил свою постановку “Потопа”³⁹ – восторгам нашим не было конца. Но мы хотели другого театра – романтического, сказочного, с фантастикой. В первую очередь этого хотели

Завадский и я. Это было неосознанно, не договаривалось исподволь, урывками. Была только возможность, но она назревала»⁴⁰.

Если исчерпано историческое время на «монастырь», то, двигаясь навстречу настроениям студийцев, приходится начинать качественно новый этап жизни – «этический театр». Неоднозначен ответ на вопрос, что являлось для Вахтангова высшей формой творческой деятельности – собственно театр или лаборатория, где искусству отведена роль одной из форм нравственного служения. Отчасти театр выглядел шагом назад и компромиссной, переходной стадией по сравнению со студийностью – чистым вариантом «единения человеческих душ». Термин «этический театр» принадлежит не Вахтангову. Его спустя годы с прозорливостью преданного и любящего ученика нашел Б.Е. Захава, всю жизнь кропотливо изучавший вахтанговское творческое наследие. Термин безупречен, поскольку выражает и содержание, и эстетику, и душу того театра, который начал строить Вахтангов с учениками. Один из первых исследователей творчества режиссера Н.Д. Волков определил внутреннюю суть вахтанговского театра с гениальной простотой: в искусстве должна быть совесть.

В это время Вахтангов задумывается о несовершенстве «бытового» спектакля, «пусть даже и зовущего к добру». Констатирует, что такому спектаклю недостает возвышенности, «романтизма». Приходит к мысли о невозможности реалистическими методами МХТ осуществить идею театра, который уже предвидит. Записывает для себя: «Надо подняться над землей хоть на пол-аршина. Пока».

Подняться над землей на пол-аршина предстоит только в 1922 году в «Принцессе Турандот». Отброшенная в сторону нравоучительная по содержанию и бытовая по форме сказка «Об Иване-дураке» повода для романтизма не предоставила. Не было «крыльев», способных приподнять театр над «землей», и в пьесе М. Метерлинка «Чудо святого Антония», которую тогда же, в сезоне 1916/1917 года, начали репетировать. Так появился ранний вариант этого спектакля.

Недооценивать первую версию «Чуда святого Антония» расточительно. По умолчанию она имеет статус своего рода черновика легендарной второй редакции спектакля, которой открылась Третья студия МХТ, ставшая Государственным академическим театром им. Е.Б. Вахтангова. Возможности пьесы вряд ли отвечали новым мыслям и театральным предчувствиям Вахтангова. И в его послужном

³⁹ Постановку «Потопа» Г. Бергера Е.Б. Вахтангов осуществил в Первой студии МХТ в 1915 г.

⁴⁰ П.Г. Антокольский. С. 244–245.

режиссерском списке эта работа нашла себе куда более скромное место, чем вторая версия. Спектакль и промелькнул скоротечно, и довольно скоро был радикально переделан. По этим причинам значение постановки просматривается вроде бы достаточно узко. Однако он много значил для творческого роста студии и, скорее всего, для самого Вахтангова.

В фундамент концепции «Чуда святого Антония» лег идеологический парафраз спектакля Вахтангова 1913 года «Праздник мира» Г. Гауптмана⁴¹, поставленный в Первой студии МХТ. В процессе репетиций Л.А. Сулержицкий, руководивший работой Вахтангова над «Праздником мира», говорил о персонажах: они ссорятся, не потому что плохие, они мирятся, потому что хорошие. С тех же позиций христианской любви к ближнему Вахтангов подошел и к персонажам «Чуда»: все по природе своей – хорошие люди. От сатирических красок, салтыков-щедринских и гоголевских интонаций в толковании характеров активно уклонялся. «Они все смешны в своих маленьких человеческих чувствах и желаниях. Каждая фигура – это человеческая слабость»⁴², – говорит Вахтангов актерам на репетиции 14 февраля 1917 года. Режиссерское решение шло наперекор Метерлинку: сатира на лицемерную благопристойность буржуа, положенная в основу пьесы, максимально смягчалась. Спектакль по-христиански судил не людей, а порок, проявляя снисходительность к несовершенству человеческой природы: кто без греха?

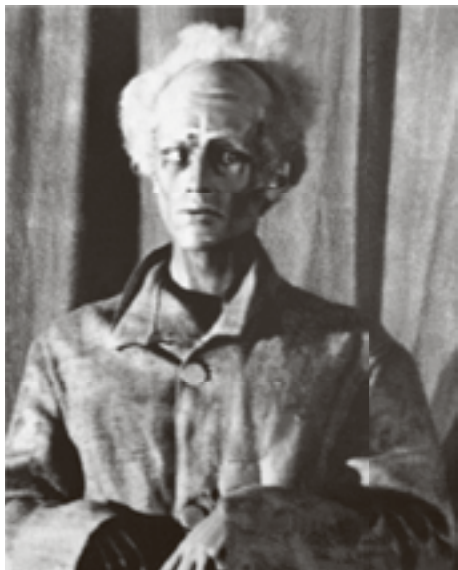
Постановка избегала броских красок и нажима на актера режиссерским приемом, все это появится во второй редакции спектакля. Первая вахтанговская версия «Чуда святого Антония» следовала мхатовским принципам реалистического театра. Выбор эстетики был продиктован в том числе и техническими причинами. Спектакль ставился с неопытными актерами. Сохранившиеся записи репетиций донесли круг проблем, которые Вахтангову пришлось решать: большинство актеров-студийцев еще профессионально беспомощны, плохо фиксируют найденное на предыдущей репетиции, тихо говорят, теряются перед ролью. Он работает не столько как режиссер, но в основном как педагог. Реализуя замысел по законам «театра в формах самой жизни», дает ученикам «тот черный хлеб реалистического театра, который необходим растущему организму», – зоркое наблюдение одного из критиков тех лет касается другой вахтанговской постановки, но в полной мере справедливо и по отношению к «Чуду святого Антония».

⁴¹ Спектакль Е.Б. Вахтангова, поставленный в Первой студии МХТ в 1913 г.

⁴² Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства. Т. 2. С. 157.



«Чудо святого Антония»,
первая редакция.
Сцена из спектакля



Ю.А. Завадский
в роли св. Антония

М.Ф. Некрасова
в роли Виржини

ОТ «МОНАСТЫРЯ» К ЭТИЧЕСКОМУ ТЕАТРУ

33

СТУДИЯ.

Во вторую редакцию спектакля практически без изменений перейдет только роль святого Антония Падуанского в исполнении Ю. Завадского. «...В дерюжном рваном подряснике... Завадский был настоящим святым, как их пишут спокон веков художники: высокий, тощий, с кротчайшими, как у овцы, глазами; он тербил длинными пальцами веревку, которой был подпоясан, чуть вяло произносил текст, но было видно, что этого болезненного с виду человека действительно не так-то просто сдвинуть с места»⁴³.

Репетиции затянутся. Премьеру сыграют только в 1918 году, 15 сентября. Уже в другой стране.

Был ли спектакль своего рода прощальным поклоном идеям, с которыми Вахтангов начинал работу в студенческой студии и от которых еще не мог оторваться? Или он пытался соотнести и соразмерить идеалы еще не угасшего прошлого и стремительно меняющуюся современность? Так или иначе, от первой трактовки «Чуда святого Антония» через два года он отказался на удивление легко.

Параллельно с репетициями «Чуда» шла работа над другой постановкой, более близкой к его размышлениям того времени о потребности в возвышенном на сцене. В студии появился человек, которому впоследствии суждено сыграть огромную роль в судьбе театра им. Е.Б. Вахтангова. Алексей Дмитриевич Попов, товарищ Вахтангова по Первой студии МХТ. Размышляя о романтическом спектакле, о возможности «подняться над землей хоть на пол-аршина», Вахтангов выбрал в качестве пробного камня блоковскую «Незнакомку». Выбор прямолинейный, слишком наверняка: едва ли в те годы можно было сыскать автора и произведение, столь крепко срифмованное в сознании современников со словом «романтика» (и «декаданс» тоже), чем Блок и его «Незнакомка». Кумир всей «восторженно настроенной» или жаждавшей восторга молодежи начала XX века. Ставить самостоятельно Вахтангов не взялся. Для решительного подхода к спектаклю романтическому не только по содержанию, но, что важнее, по сценической форме, ему, видимо, требовался overtime. Такой спектакль еще оставался театральной мечтой, во многом смутной, невыношенной. Он приглашает для постановки А.Д. Попова, артиста Первой студии, который только начинал задумываться о режиссерской профессии. Что-то не заладилось. Попытка проверить на практике (хоть и чужими

⁴³ П.Г. Антокольский.
С. 249.

руками) идею сценической романтики не удалась. А.Д. Попов, по свидетельству Б.Е. Захавы, уехал из Москвы и к репетициям больше не вернулся.

Говоря только о том, что имеет самое непосредственное отношение к последующим событиям, приходится многое опускать. И сложную тему реакции Е.Б. Вахтангова на революцию, когда за считанные часы в нем произошел поворот от резкого неприятия революционных событий до горячего примирения с ними. На какой идейной почве Вахтангов нашел эти точки соприкосновения с большевистской реальностью? Тот самый Вахтангов, который и спустя два года после Октября записывает в дневнике цитаты из толстовской статьи «В чем моя вера?» и пять Христовых заповедей. Записывает в 1919 году, когда «Нагорная проповедь была спроважена в мусорный ящик (равно как и любой кодекс идей, который заставлял человека смотреть не только под ноги)»⁴⁴. Приняв новую советскую реальность, от собственной личности не отказался. Изучение данной, при взгляде со стороны парадоксальной, биографической коллизии крайне осложнено скудностью дошедших фактов.

Приходится упускать из повествования и отдельный внутренний сюжет сближения вахтанговцев со студиями МХТ. И крайне неудачный показ К.С. Станиславскому, на качество которого повлиял начавшийся между студийцами раскол – отношения были подпорчены настолько, что «внутрисемейное» неблагополучие проникло на сцену вместе (или вместо) с творчеством.

С сезона 1917/1918 года студия продолжает существование в экстремальных условиях советской России. Пришли дни катастрофической социальной ломки, которая коснулась всего жизненного уклада, включая времяисчисление: 1919 год оказался специфически коротким – жители советской республики легли спать 31 декабря, а проснулись 14 февраля, страна перешла на григорианский календарь. На фоне накативших перемен и общенациональных катастроф разражаются внутрестудийные драмы. Бывают ли времена, сопровождаемые большим тотальным разрывом человеческих связей, чем политические революции? По части личных разрывов не стала исключением и вахтанговская студия – центробежные исторические силы действовали и тут. Общественные потрясения принесли с собой беспрецедентный бытовой упадок: весь уклад рушится, уровень жизни оскудевает до состояния голода и полной разрухи. А в довершение навалившихся бед всерьез

⁴⁴ Цит. по: М. И. Туровская. ГЕРОИ «БЕЗГЕРОЙНОГО ВРЕМЕНИ» (ЗАМЕТКИ О НЕКАНОНИЧЕСКИХ ЖАНРАХ). М.: Искусство, 1977. С. 10.

дает о себе знать болезнь Вахтангова. Он проводит недели за неделями на больничной койке и в санаториях. Бесперывные медицинские обследования, две тяжелые – и, как потом выяснится, бесполезные – операции. Болезнь становится несменяемой декораций его неутомимого театрального труда. На каждый его шаг отныне густо ложится тень стоящего за спиной *memento mori*.

Вопреки недугу он очень быстро и интенсивно в те годы живет. Так продуктивно, талантливо и стремительно живут только те, кому отмерян краткий земной век. Одна из газет допустила опечатку – поместив заметку о нем, нечаянно перевернули цифру «6», превратив ее в «9». Написали: «9 студия Вахтангова». Опечатка оказалась трагикомически близка к правде: он преподает круглыми сутками, в разных местах – не щадя себя, одновременно вызывая ревность своих студийцев и отчаянный страх за его здоровье. Играет свой репертуар в Первой студии, ставит учебные отрывки, читает лекции, но иногда позволяет себе не прийти на занятия, и ученики тщетно ждут его до утра – «жжет ночи в азартной карточной игре» и «мальчишеских любовных увлечениях».

Усилия Вахтангова по сохранению студии в те послереволюционные два-три года, особенно в период ее распада (он все-таки произошел), – не только страница театральной хроники, но и показатель его человеческой ценности. В первых числах ноября 1918-го из больницы Игнатьевой ученикам, в момент, когда студия в его отсутствие вплотную подошла к распаду: «...в этих стенах живут отзвуки моего голоса... в этой коробке сейчас стонет клочок моей жизни, может быть, короткой, может быть, близкой к концу. Потому что в каждом [из вас] ... есть мое, и мое самое ценное во мне, если вообще во мне есть что-нибудь ценное. Потому что свет, который вы, опять-таки благодаря мне, несете теперь на стороне, в другие группы, принес вам я. Нес щедро, может быть – безрассудно. Нес, не считая, без лжи, без кокетства, без желания господствовать, не убажывая себя завидным положением руководителя и не упиваясь перспективами»⁴⁵.

Растущее отчуждение между его учениками подогревают внешние события. В первую очередь, проявившееся расхождение политических взглядов: среди студийцев те, кто скоро станет белогвардейцами, эмигрантами, коммунистами – весь спектр непримиримых позиций своего времени. В 1918-м Вахтангов записывает в дневнике повторяющееся рефреном уличное впечатление: все чаще видит детей,

⁴⁵ ЕВГЕНИЙ ВАХТАНГОВ:
Документы и свидетельства.
Т. 2. С. 202.

которые подбирают яблочные огрызки и хвосты от воблы, подобранные отходы едят. Весной того года всей студией снимаются на бывшей киностудии А.А. Ханжонкова. Наверняка по протекции Вахтангова. Борис Сушкевич, его ближайший соратник по Первой студии МХТ, ставит немой фильм-короткометражку. Название метафизически отражает содержание жизни, скукожившейся до простейших потребностей, – «Хлеб». Сюжет, как отныне полагается, революционный: в центре фильма большевик и его оппонент-интеллигент, в финале – народное восстание. Был ли хоть малый творческий интерес у Сушкевича в этой работе или снимать вынудила банальная необходимость подкормиться? В «Хлебе» работают сплошь «свои» – артисты МХТ, Первой студии. Вахтанговцы – поголовно в массовке.

Лента не сохранилась. В полноценный прокат не выходила, демонстрировалась «на общественных просмотрах». В архивах остались самые скудные сведения: хронометраж 32 минуты, несколько действующих лиц и исполнителей. В титрах значатся Вахтангов и Орочко, имена их персонажей утрачены. Натурные съемки проходили в районе современного Ленинградского проспекта. Огородили поле, массовка в лаптях, с всклокоченными наклеенными бородами, бегает, обливаясь потом, от одного края поля до другого. Снимали что-то вроде митинга: центральная фигура эпизода – оратор, на него, негодуя, прет воинственно настроенная толпа. После съемочного дня на в прямом смысле слова потом заработанный гонорар куплены морковные пироги в ближайшей закусочной – себе и своим семьям.

Для Вахтангова этот период – сплошное преодоление, неравная борьба с наступающей агрессивной средой. Борьба в первую очередь за студию, где «стонет хлопок» его жизни.

Он предпринимает ряд вынужденных, но стратегически точных мер. Осенью 1917 года выделяет из числа студийцев две небольшие группы: режиссерскую и педагогическую. Еще один решительный шаг по дороге от студии к профессиональному театру. С первых дней существования студия управляется коллективно – художественным советом, в который входят только те, к кому применимо высокое звание «студийный человек». Вся деятельность финансируется из тощих кошельков самих студентов. Вахтангову платят символическое жалование, кроме него в студии только один оплачиваемый сотрудник – мальчик посыльный, круглый сирота, которого студенты в качестве дополнительной компенсации за труды

обучают грамоте. Во времена «монастыря» такое административно-финансовое устройство вполне справлялось с административными и творческими задачами. Но пришла другая эпоха – государственного управления искусством и, соответственно, жизни на государственные дотации. Решение вопроса «на что жить?» становится залогом физического выживания студии и ключевой точкой студийной стратегии, почти вытеснив на обочину весь гуманитарный «идеализм». С момента появления групп режиссеров и педагогов число платных сотрудников увеличивается. Студенты к этому времени кто окончил университет, кто бросил университетскую учебу ради театра. Зарабатывать на стороне тем, кто с утра до ночи занят в студии, уже невозможно. В это же время наиболее талантливые студийцы, по рекомендации Вахтангова, начинают играть в спектаклях студий Художественного театра.

1918–1919 годы прошли под знаком разрушения «монастыря». Распад начался в самом сердце студии – в художественном совете. Среди тех, на кого Вахтангов полагался почти как на самое себя. «Вы и есть студия» – пишет он членам совета в одном из полных душевной муки писем из больницы. Как в любом конфликте, на главную причину постепенно наслаиваются второстепенные, третьестепенные, совсем мелкие и частные обиды – попробуй спустя время в этом тугом коконе взаимных недовольств различить главные нити. Но источник расхождений все тот же: отношение каждого из учеников к студийности, мера личного доверия к Вахтангову и театральной дороге, по которой он повел студию. «Мы уже с первых шагов отнюдь не были едины и спаяны»⁴⁶, – признается П. Антокольский. И далее: «Очень скоро... каждый начал тянуть в свою сторону, сначала робко, исподтишка, потом это проявилось явно... натянута и фальшивы были наши слова, обращенные к Вахтангову, о том, что мы по-прежнему любим и ценим его как руководителя, единственного для нас. Нет, каждый в глубине души хотел освободиться от его властной руки, от его требовательности. Мы устали быть учениками, нам нужна была самостоятельность, творческая и организационная – в этом, кажется, корень происходивших событий»⁴⁷.

И они, «устав быть учениками», как сказочный Иван Царевич, принялась в нетерпении жечь «лягушачью кожу» мансуровского «монастыря» с его строгими законами, торопя естественный ход вещей ради обретения театра. Невзирая

⁴⁶ П. Г. Антокольский. С. 257.

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ Евгений Вахтангов:
Документы и свидетельства.
Т. 2. С. 203.

на обращенные к ним слова Вахтангова: «Ведь я еще не раскрылся. Ведь я только приготовил. Еще немножко остаюсь, чтобы созидать, и... вдруг я начинаю чувствовать, что все гибнет. Именно гибнет. Не улыбайтесь. Я, который вижу 6 студий вплотную, который 10 лет изо дня в день сижу перед сценой и, не отрываясь, смотрю в лицо учеников, я, который всегда говорю с группами, я заслуживаю доверия в этом смысле: у меня зоркий глаз, и я вижу лучше Вас. Поверьте, хоть один раз поверьте, что сегодня я не ошибаюсь и что Студия в опасности»⁴⁸.

В конфликт внутри худсовета вскоре оказались втянуты и рядовые студийцы, и те, то занимал скромное положение только что принятых учеников.

Сохранилось письмо А.А. Орочко к Вахтангову, которое датируется исследователями условно – «после 29 декабря 1918 года». Орочко на тот момент – «рядовая» студийка. Письмо не окончено, значит, по счастью, Вахтангову не отправлено: мера доходящей до жестокости откровенности этого письма слишком уж велика. Орочко пишет о своих мотивах покинуть студию. «Для меня ясно одно – я хочу заниматься искусством, быть актрисой, быть актрисой для себя, только для себя и все равно какого театра, только бы это удовлетворяло меня, было принято моим сердцем». Ни намек на вахтанговские идеалы творчества: «актрисой только для себя», «все равно какого театра». Обрывается письмо совершенно беспросветной фразой: «...в конце концов, можно быть актрисой и в театре Корша⁴⁹». Через несколько месяцев, окончательно решившись на уход, она отправит Вахтангову другое письмо – более сдержанное, щадящее его чувства, не решающееся столь открыто обнаружить неусвоенность его этических уроков.

Вахтангов исчерпал, кажется, все возможности, призывая учеников к примирению ради сохранения общего дела. Тщетно. Разбрелись кто куда почти все. Уйдет один из главных бунтарей Б.И. Вершилов, несмотря на эпизод, по всем человеческим нормам налагавший на него особые моральные обязательства перед Вахтанговым. 13 декабря 1918 года он был арестован ЧК по делу Центрошленбежа⁵⁰ и провел несколько месяцев в Бутырской тюрьме. Вахтангов хлопотал об освобождении Вершилова через комиссара (вот она, новая реальность) государственных театров Е.К. Малиновскую и мужа своей сестры М.Ю. Козловского, председателя Малого Совнаркома. Вершилова удалось вырвать из ЧК, а состоявшийся в мае 1919 года суд его оправдал.

⁴⁹ Крупнейший частный театр Российской империи, основанный в 1882 году Ф.А. Коршем. Премьеры в т-ре Корша играли каждую пятницу, большую долю в афише занимала комедия. Ныне в здании т-ра Корша располагается театр Наций.

⁵⁰ Б.И. Вершилов служил в Центрошленбеже (Центральная коллегия по делам пленных и беженцев) при Наркомате по военным делам РСФСР, в распоряжении которой была широкая сеть концентрационных лагерей для военнопленных Первой мировой войны. После заключения Брестского мирного договора начался широкий обмен военнопленных. К лету 1918 г. некоторые концлагеря Центрошленбежа освободились, и их начали использовать для содержания военнопленных гражданской войны. 13 декабря 1918 г. Вершилов вместе с группой руководящих лиц Центрошленбежа был арестован по обвинению в злоупотреблениях при закупке валенок.

Уйдут трое, кому он выказывал особое расположение. К своим студийцам, независимо от их возраста, Вахтангов обращался в любой ситуации только по имени-отчеству. Исключение делалось для троих: по совпадению двое из них носили одно имя – «Юра» Завадский и «Юра» (Георгий) Серов, и П. Антокольского, которого Вахтангов часто называл Павликом, гордясь, что в студии растет собственный поэт.

Завадский долго сохранял нейтралитет в студийном конфликте. По ощущениям Вахтангова, «пытался усидеть на двух стульях». Ушел, но впоследствии вернулся. Вернулся позднее, поскитавшись по другим студиям, и П. Антокольский.

Юра Серов, третий из шестерых детей живописца Валентина Серова, был одним из инициаторов раскола и покинул студию навсегда. Человеческой связи с Вахтанговым не разорвал. Перешел в Первую студию МХТ. Сыграл у Вахтангова герцога Иоанна в Стриндберговом «Эрике XIV», но в 1922 году, после смерти Евгения Богратионовича, в составе Первой студии выехал на гастроли в Европу. В советскую Россию после поездки, в которую взял с собой младшую сестру, решил не возвращаться. Поначалу обосновался в Праге. Жил в этом городе до 1926 года, работая актером в Городском театре на Виноградах, в Национальном театре, а затем в «Пражской группе МХТ». Его полюбила публика и высоко оценили рецензенты.

«Герои вечера: Греч и Серов, играющие слуг. Англичане, начиная с Шекспира, всегда были большими мастерами писать слуг, могильщиков, честных парней, – и надо видеть, как их играют русские актеры. <...> С ног до головы, от первого слова до последнего, великолепен Серов. После Михаила Чехова, вот актер – которым могут гордиться студии Станиславского все вместе взятые»⁵¹, – писала редактируемая П.Б. Струве газета «Возрождение» 13 января 1927 года, – именно в этом году он становится актером театра «Ателье» под руководством Шарля Дюллена. Много снимался в кино. Среди киноролей – доктор Ватсон в экранизации «Собаки Баскервилей» режиссера Рихарда Освальда и острохарактерная роль Фильки в картине Вячеслава (Виктора) Туржанского «Волга, Волга» («Баллада о Стеньке Разине»). Сохранившиеся кинокадры и фотографии в разных ролях запечатлели облик актера редкого дара перевоплощения. Преображение достигнуто не только благодаря гриму: меняются мимика, взгляд, весь актерский инструментарий

⁵¹ И. Сургучев. «Битва жизни у художественников». Газ. «Возрождение», Париж, 1927, 13 янв, № 590. С. 4. Архив Дома русского зарубежья им. А.И. Солженицына.

настроен на создание образа – узнаваемая, профессионально зоркая характерность и изящная легкость вахтанговской школы.

В студии он был по-своему незаменим. Помимо яркого актерского дара, питаемого остро развитой наблюдательностью, доставшейся от отца-художника, мастерски владел ремеслами, что являлось настоящим капиталом в условиях мансуровской нищеты. Идеально отлаженный механизм занавеса, столярные и любые иные работы – порядок и удобства, созданные в студии, являлись его личной заслугой. Привычная для студии картина: Серов, закатав рукава белоснежной рубашки, ловким движением мастерового берет в руки рубанок.

Он умер в 1929 году. Внезапно, на репетиции, на сцене театра «Ателье». Тридцати четырех лет от роду. Причиной скоропостижного безвременного ухода называли наследственную болезнь сердца. Ш. Дюллен отреагировал на его смерть взволнованно: «Серов был не только прекрасным талантливым артистом. Он был очаровательным человеком, и многие из нас в этот день плакали настоящими обильными слезами... Все товарищи и сослуживцы так любили его, а я никогда не перестану оплакивать его, как артиста и как моего большого друга»⁵².

Е.Б. Вахтангов с какой-то изумляющей смиренной стойкостью воспринимал уходы учеников, в которых вложил часть собственной души и которых сделал актерами. Не выказывая столь естественных в его положении обиды, гнева, разочарования. И потом, спустя время, без попреков и мстительных чувств за причиненную боль, без условий со своей стороны принимал обратно вернувшихся под его крыло блудных сынов. В этом он, мудро и тонко понимавший психологию артиста и широко и великодушно принимавший жизнь во всем ее несовершенстве,



Г.В. Серов (Юрий Серов), 1920-е гг.
Фото из архива семьи Серовых,
предоставлено Фондом В. А. Серова.
Публикуется впервые

⁵² Иллюстрированная
Россия. Париж, 1929 г.
5 окт. № 41 (230). С. 13.

оказался не похожим ни на кого. И в первую очередь на К.С. Станиславского, положившего в МХТ жестокое и непреложное правило: никогда, ни при каких обстоятельствах не принимать назад тех, кто однажды покинул театр по доброй воле.

На период студийного распада пришелся опыт Народного театра. Еще одна объемная тема, о которой приходится всего лишь упоминать ровно в той мере, в какой этот эпизод примыкает к линии основного повествования.

Инициатором создания Народного театра стала Театрально-музыкальная секция отдела просвещения совета рабочих депутатов Москвы. Предполагалось, что, набирая труппы, в Народном театре будут играть молодые коллективы столицы, у которых есть подходящий репертуар для рабочей, то есть народной, аудитории. Играть предложили студиям МХТ и вахтанговцам. Появление постоянной сцены с залом на 500 мест (театру отвели требовавшее ремонта здание на берегу Москвы-реки у Каменного моста) отвечало заветным мечтам студийцев.

Не смутившись тем, что идея театра навязана «сверху» и работать предстоит для совершенно неподготовленного зрителя, Вахтангов пытается соотнести и связать собственные убеждения с новой миссией – театра для народа. К этому времени относится ряд тематических дневниковых записей, среди которых знаменитое «С художника спросится». Вахтангов подходит к проблеме с той стороны (или высоты), которая ему ближе: с философских размышлений о вечности и бессмертии народа, о «вере в его пророческую силу», о «народной душе». Записывает «надо полюбить народ» – и мечтает о «прекрасном театре», где будет идти «непрерывно героический репертуар». Рассматривая народ не мелко, вблизи, «черненькими», а как философскую категорию, расходится с К.С. Станиславским, видящим ситуацию нового зрителя трезво-практически: Станиславский «не прав, когда говорит: “играть для них – неинтересно, играть для них – портить себя”».

Затея с Народным театром не удалась. Первая и Вторая студии МХТ поочередно, по своим причинам, отказались от участия в деятельности театра. На вахтанговцев легла вся ответственность сначала за ремонт здания, а затем и за репертуар и кассу. Играть при этом было почти нечего. Вахтангов решает воспроизвести со студийцами «Потоп» Бергера по своему режиссерскому рисунку спектакля, идущего в Первой студии.



Зал театра у Каменного моста заполнялся плохо, сборы давал посредственные. Ходили друзья по бесплатным приглашениям. Окрестные мальчишки влетали в театр прямо с улицы на коньках, торопясь занять места в первых рядах. У основного «народного» зрителя настоящего отклика найти не удалось. Свою роль сыграл и еще «школьный» на тот момент профессиональный уровень актеров.

Если 1918–1919 годы стали «временем разбрасывать камни», то 1920-й оказался временем «камни собирать». В этот год с теми, кто остался с Вахтанговым (среди них были Б.Е. Захава и К.И. Котлубай), удалось воссоздать студию. Практически из пепла – за счет новых людей и за счет некоторого числа вернувшихся. Жаркое пыльное лето 1920-го оказалось напряженно трудовым. Репетировали без усталости.

Особняк В. Берга, куда в 1920 году переехала Мансуровская студия. 13 ноября 1921 года здесь состоялось открытие Третьей студии МХАТ под руководством Е.Б. Вахтангова

С трудами выхлопотали особняк Берга на Арбате, 26. Он был, как и многие московские дома, покинут хозяевами во время революционной смуты и сильно поврежден пожаром: выгорела центральная часть здания, частично рухнула крыша. Вцелевшей части густо расположились маленькие конторы. Здесь, на месте контор, соорудят малую сцену на 80 зрительских мест – там и начнется новая страница их жизни. Выкрашенное зеленой краской здание, стоявшее посередине улицы, обрамляли стройные свечи остроконечных пирамидальных тополей – редких гостей в наших широтах. Театральным местом Москвы Арбат сделают вахтанговцы. А летом 1920-го Арбат – теперь уже бывшая respectable улица, еще недавно сиявшая витринами дорогих магазинов. Одним концом он упирался в шумный, торговавший снедью и всякой бытовой всячиной Смоленский рынок. С другой стороны улицу завершали храм Бориса и Глеба и старинный московский дом, в котором располагалась одна из аптек знаменитой фармацевтической фирмы Фридриха Карла Кёлера. Золотились купола многочисленных арбатских церквей, по булыжной мостовой звонко цокали лошадиные копыта, гремели колеса повозок, и пролетал со звоном трамвай.

Попросились в МХТ в качестве студии: без государственного статуса и хотя бы минимальных субсидий думать о творческих перспективах, о ремонте арбатского дома в условиях военного коммунизма было бессмысленно: финансы полностью перешли под контроль государства. Переговоры пришлось вести не только с К.С. Станиславским и В.И. Немировичем-Данченко, но и с появившимся теперь театральным начальством – Е.К. Малиновской и наркомом просвещения А.В. Луначарским.

13 сентября 1920 года в судьбе студии произошел крупный поворот. Это был понедельник. В Художественном театре выходной день, спектакли не шли. Но с недавнего времени именно по понедельникам в недрах театра протекала особая жизнь. Приблизительно через год после революции В.И. Немирович-Данченко предложил идею «творческих понедельников»: пресс обстоятельств – творческих, политических, бытовых, личных, общих – начал давить столь интенсивно, что в среде художественников возникла потребность регулярно собираться всем вместе и обсуждать, проговаривать, как жить и выживать дальше. В тот сентябрьский «творческий понедельник» собралось правление товарищества «Московский

Художественный театр». Решался вопрос о принятии вахтанговцев в состав театра в качестве Третьей студии.

По сути, за них перед Станиславским и Немировичем-Данченко говорили всего три, и притом весьма своеобразных, обстоятельства: репутация Е.Б. Вахтангова, честное слово Е.Б. Вахтангова (летом он письменно заверял Немировича, что среди его студийцев «есть талантливые» и эти талантливые когда-нибудь пригодятся Художественному театру) и некая общая «декларация о намерениях», содержащая их коллективное желание серьезно заниматься искусством, следуя творческим принципам Художественного театра.

Репутации Вахтангова оказалось довольно – их приняли⁵³. С существенной строгой оговоркой: «до весны будущего года». И наложили ряд обязательств, полностью подчинив и всю деятельность, и людей студии интересам и потребностям Художественного театра.

Вахтанговский студийный совет ожидал решения своей участи, специально собравшись в этот день в полном составе: вести из Камергерского переулка должен был принести сам Е.Б. Вахтангов. Понимали ли в тот момент хотя бы отчасти разницу между казавшейся им избыточной «диктатурой» савонароловой этики Вахтангова и своим новым положением, где им отводилась скромная роль небольшой составной части огромного, сложно управляемого механизма под названием Московский Художественный театр? Если не понимали, то через некоторое время получили возможность в полной мере прочувствовать, сколь – при стечении обстоятельств – может быть «тяжело пожатье каменной его десницы».

Через несколько недель, к неопишуемой радости, получили от государства первые деньги – 30 миллионов. В условиях инфляции, когда расчеты за продовольствие шли на тысячи, сумма почти символическая. Ее так и восприняли – как символический факт государственного признания. Из этих средств выплатили первые скромные зарплаты.

Чуть больше чем через год, 13 ноября 1921-го, открылись в качестве Третьей студии МХТ в отремонтированном особняке на Арбате. В вечер открытия сыграли вторую редакцию «Чуда святого Антония», о которой речь впереди.

⁵³ Существенную роль в положительном для вахтанговцев исходе дела сыграли владевшие тогда К.С. Станиславским идеи реформирования Худ. т-ра (в тот момент он хотел перестроить всю структуру театра, укрепив его студиями), а также демократичный принцип «открытых дверей», которым К.С.С. руководствовался при приеме в театр студийной молодежи.

Одни

Первый одинокий сезон 1922/23 года оказался хорош тем, что вахтанговцев предоставили самим себе. Они оказались в тот момент самостоятельны и поддержаны мягким попечением со стороны Станиславского и Немировича-Данченко. Политика родительского участия при невмешательстве метрополии (МХТ) во внутреннюю жизнь студии позволила беспрепятственно переболеть неизбежными (и небезопасными для студийного организма) болезнями актерского коллектива, оставшегося без своего «вождя». Определение «вождя» по отношению к Е.Б. Вахтангову – терминология Станиславского: «Режиссера подготовить не так трудно, но как найти вождя»⁵⁴.

Столь благоприятные условия самостоятельности обеспечили два обстоятельства. Во-первых, решение самих Станиславского и Немировича-Данченко не нарушать автономии студии, оставив в ней все как при Вахтангове. Во-вторых, вынужденная разъединенность основателей МХТ: К.С. Станиславский с частью труппы Художественного театра ранней осенью 1922 года отправился в долгое турне по Европе и Америке. В.И. Немирович-Данченко остался в Москве.

На его плечи легло все: заботы о московском репертуаре, об оставшейся дома части труппы, обо всех студиях театра. Сложнейшая и небезопасная миссия внешней театральной дипломатии – выстраивание отношений с советским начальством, особая нагрузка, требовавшая и такта, и ловкости, и понимания политической конъюнктуры. По счастью, даром дипломата Владимир Иванович был наделен незаурядным. Ему приходится «защищать не только театр, субсидию и проч., – пишет он К.С. Станиславскому 28 ноября 1923 года, – но даже квартиры

⁵⁴ Евгений Вахтангов:
Материалы и свидетельства.
Т. 2. С. 600.



Вл.И. Немирович-Данченко. Рисунок художника А.А. Койранского

⁵⁵ Вл.И. Немирович-Данченко. Творческое наследие в четырех томах. Письма. Из прошлого. Состав. И.Н. Соловьева. Вступит. статья А.Н. Смелянского. М.: Московский художественный театр, 2003. С. 1272. Здесь и далее нумерация стр. и цитирование дается по эл. версии издания Эл. библиотеки МХТ без указания тома.

отсутствующих актеров»⁵⁵. Вскоре после отъезда вышло постановление о квартирах уехавших за границу, которые могли быть изъяты государством. При всех навалившихся и растущих, как снежный ком, проблемах за положением дел и развитием студии оба следили неустанно и пристально: Немирович-Данченко в Москве, Станиславский – по письмам, из-за океана.

За два года пребывания под крылом МХТ вахтанговцам удалось заслужить доброе имя в глазах обоих руководителей Художественного театра. Студия подкупала обаянием молодости, жизнелюбием, мудрым умением принимать от жизни с равной благодарностью и радости, и невзгоды, как умел это делать сам Е.Б. Вахтангов. Он действительно оставил по себе неугасимый свет, который горел теперь в его учениках.

На первых порах сами студийцы просматривали задачи сезона на удивление просто, почти беззаботно: «Слово за молодой режиссурой!» – выписан, как под копирку, в большинстве мемуарных заметок наивно-оптимистичный тезис.

Сохранилось письмо Ю.А. Завадского Станиславскому, написанное, по всей вероятности, по окончании сезона. В письме он напоминает Константину Сергеевичу о его беседах с вахтанговцами, где им была сформулирована «задача Студии на этот год: проверить свои силы – не актерски узко или режиссерски – силы Студии как самостоятельной группы... Проверить. Сколь крепки мы в едином ощущении задач театра, нам оставленных Евгением Богратиновичем; сколь во всех нас одинаково и крепко... художественное наследство Евгения Богратионовича»⁵⁶.

Эту вроде бы прямо и прозрачно поставленную задачу Станиславский и студийцы наполняли разным содержанием. Станиславского интересовало, сможет ли студия со временем в качестве единого работоспособного творческого организма «питать Художественный театр». А «наследство Евгения Богратионовича» для него могло означать только одно – прочную принадлежность студийцев к «школе Художественного театра».

Для самих вахтанговцев «художественное наследство Евгения Богратионовича» оказалось остро дискуссионной темой не одного года. А в первые месяцы одиночества – причиной непримиримых конфликтов, вплоть до ухода из студии.

В процитированном выше письме Завадского нет ни одного слова о текущей творческой жизни. Упомянут вскользь спектакль «Правда хорошо, а счастье

⁵⁶ Вахтанговцы после Вахтангова: в 2 тт./ Государственный академический театр им. Евг. Вахтангова; авт. идеи А.М. Бруссер. М.: Театралис, 2020. Т. 1. С. 91.

лучше», поставленный Б.Е. Захавой, и анонсирована постановка гоголевской «Женитьбы», на которую «теперь вся работа, все внимание», – ее вознамерился ставить он сам. Пространное письмо посвящено исключительно тому, что занимало самого Завадского весь сезон, – описанию борьбы «с группировками» внутри студии. Едва ли эта канва казалась столь же увлекательной К.С. Станиславскому и именно это он хотел слышать о положении дел в осиротевшей студии. Кроме того, о мельчайших деталях жизни студии его подробнейшим образом информировал В.И. Немирович-Данченко, регулярно посылавший письма, повествующие обо всех московских делах. Столь же детально, в свою очередь, Немирович был осведомлен о ходе зарубежных гастролей.

Под словом «группировки» подразумевалась в первую очередь К.И. Котлубай. Сообщая Станиславскому о противостоянии с Котлубай (чувство облегчения и победную радость от ее ухода из студии, сквозящие в каждой строке письма, Завадский скрыть не в состоянии), он заверяет Константина Сергеевича, что отныне у вахтанговцев «бодро и крепко». С оптимистичной реляцией сильно поторопился – миновал только самый начальный этап внутренних брожений. И сообщает, что возвращение Котлубай, которая «вносила в Студию разлагающее недовольство всяким инициативным началом... возможно только в то положение, которое ЦО (Центральный орган <студии>. – Э.М.) ей укажет».

Текст письма Завадского требует многих пояснений. Хотя бы потому, что Ксения Ивановна Котлубай – то имя, которое нельзя потерять, говоря о студийной поре Театра им. Евг. Вахтангова. С Завадским они представляли две крайние доминанты настроений, которые влияли на атмосферу внутри студии в первый сезон без Вахтангова. Немного забегаая вперед: была еще и третья позиция, идеологом которой являлся Б.Е. Захава. Этим троим – Завадскому, Котлубай и Захаве – сам Е.Б. Вахтангов прочил особую роль: он видел их в качестве триумвирата, способного, дополняя друг друга, творчески возглавить студию после него. Размышляя о конфликте в Третьей студии и путях его урегулирования, В.И. Немирович-Данченко писал Луначарскому: «...как же будут управлять делом трое: Завадский, Котлубай и Захава? Пожалуй, тут особенно понадобится нечто вроде Центр. орг. для регулирования распрей. Да и что это я за Николай Второй, что возьму да с бацу и распущу Центральный орган, *который в этом самом составе, уже несколько*

лет при Вахтангове, управлял Студией? И самое завещание Вахтанговым «тройке» толкуется неодинаково: более правильное толкование, по-видимому, таково, что Вахтангов, задумываясь о художественном руководителе, предпочитал, чтобы эти функции исполняла эта тройка. Художественные, вернее даже, просто режиссерские, – а не всеобщее управление Студией, которое всегда лежало на Центр. Органе»⁵⁷. Как следует из текста письма, употребить волю, напрямую вмешаться в дела студии на правах руководителя с целью купировать конфликт Владимир Иванович пытался избежать что называется «до последнего».

Реализовать задуманное Вахтанговым триединое творческое руководство не получилось. Хотя по всем признакам оно обещало стать оптимальным с точки зрения художественной пользы.

К.И. Котлубай принадлежала к студии с самого начала: она состояла в той самой инициативной группе студентов, которые набирали по объявлению любительскую театральную группу. Впоследствии оказалась самой восприимчивой и верной ученицей Е.Б. Вахтангова: его уроки были впитаны ею без потерь и собственных смысловых интерпретаций и приняты на себя как глубокая театральная вера.

Сыграв в «Усадьбе Ланиных», она, переговорив с глазу на глаз с Вахтанговым (ради беседы специально пошла провожать его после спектакля домой), от последующих ролей отказалась. Репетировала, правда, Виржини в «Чуде святого Антония», но уже скорее по инерции. Она определила для себя другое сценическое призвание – режиссуру. Вахтангов в этом решении ее поддержал. Ю.А. Завадский, уточняя для Станиславского иерархическое положение Котлубай в среде вахтанговцев, пишет в письме, что она являлась «связующим звеном» между Вахтанговым и студией, которое требовалось ему в период болезни. Слишком скромная и снижающая ее значение роль. В последние месяцы жизни Вахтангова Котлубай фактически стала его студийным alter ego. Со всем присущим ему самому «савонароловым» ощущением искусства и кодекса внутренней студийной этики. Ей он полностью доверял, ей поручал репетиции «Принцессы Турандот», когда сам не мог работать из-за занятости или самочувствия. В афише фьябы К. Гоцци значились трое режиссеров: Вахтангов, Завадский и Котлубай. Основную работу по подготовке спектакля, работу с актерами выполнила именно она, и репетиции с ней участники спектакля и спустя годы вспоминали с огромной благодарностью.

⁵⁷ Вл.И. Немирович-Данченко. Творческое наследие. В 4 тт. С. 1235.

Отказавшись от актерства, она не ошиблась в выборе поприща и оказалась сильным и чутким режиссером-педагогом идеальной вахтанговской выучки. В методе Вахтангова восприняла и научилась применять на практике главное и труднейшее: индивидуально, тонко и бережно работать с актером, исходя из особенностей его дарования и свойств личности. Что стоит за сухими словами об индивидуальном подходе к актеру и сколь неординарным должен быть режиссерский метод, чтобы считаться вахтанговским, можно составить представление по воспоминаниям С.В. Образцова, о которых подробно чуть позже. Основатель Центрального театра кукол, носящего теперь его имя, всю жизнь считал себя учеником К.И. Котлубай по Музыкально-драматической студии МХТ, в которой начинал театральную деятельность.

К работе в Музыкальной студии Котлубай привлек осенью 1922 года В.И. Немирович-Данченко. Вскоре после нового года она перешла туда окончательно, навсегда оставив бесконечно дорогой для нее вахтанговский дом. «Мне Котлубай очень симпатична, – писал Немирович-Данченко в том же письме от начала января 1923 года Луначарскому, – в ней есть отличный, действенный пафос, убежденность и настойчивость, но как деятеля я ее вижу только при ком-нибудь». В итоге «кем-нибудь» оказался сам Владимир Иванович. Для К.С. Станиславского Немирович-Данченко через месяц после письма Луначарскому, в феврале, пояснил ситуацию подробно: «Не помню, писал ли я, как кончилось дело в III студии... (Конст<антину> Серг<еевичу>), – сообщал он в письме О.С. Бокшанской 24 февраля 1923 года. – Так наз. центральный орган, идущий за Завадским, был единогласно настроен против Котлубай. Убедить их я не смог. Постановление их было, что они с Котлубай работать не могут, но что если я этого требую, то, конечно, будут. Я решил не нарушать их автономию, но чтоб подчеркнуть мое отношение к их столкновению с Котлубай, я взял ее к себе в качестве ближайшей моей сотрудницы. Это произвело неожиданный эффект. Пока так дело и обстоит: она работает в К.О.⁵⁸ (и очень хорошо, на редкость. Пока?)»⁵⁹. Суеверно прибавленный в финале вопрос «пока?» в данном случае являлся излишним – работать иначе, чем «на редкость» хорошо, она не умела.

Конфликт ко времени перехода Котлубай в Музыкальную студию вознесся до своего пика. Завадский поставил ультиматум: или он, или Котлубай. И пригрозил

⁵⁸ Комическая опера – так называли Музыкальную студию.

⁵⁹ Вл.И. Немирович-Данченко. Творческое наследие. В 4 тт. С. 1241.

уйти из студии. Центральный орган студии, шедший за Завадским, объявил, что последует за ним. Что означало очередной, и уже непоправимый, распад вахтанговского детища – ни амбиций, ни задатков «вожака» Котлубай не имела. Оставшись в одиночестве, воссоздать студию она бы не стала и не смогла. Шаг В.И. Немировича-Данченко в отношении К. Котлубай являлся не только демонстративно назидательным: показать студийцам его личное отношение к ней и высокую оценку ее профессиональных качеств. Вполне вероятно, он хотел выиграть время. Выждать, пока конфликт перемелется, страсти улягутся и тогда можно будет вернуть Котлубай назад и попытаться восстановить триединую конфигурацию творческого управления, завещанную Вахтанговым.

Портретные черты К.И. Котлубай дошли до нас с утратами, как разрозненные осколки разбитой старинной вазы, долго пролежавшие в земле. Но и по этим выцветшим мозаичным фрагментам возникает образ невероятной, бескомпромиссной цельности.

Память С.В. Образцова запечатлела образ маленькой, хрупкой женщины с густыми каштановыми волосами, которые она часто поправляла худенькой рукой. «Серые напряженные глаза» меняли выражение, следуя за ее настроением, отражая то «строгость, то испуг, то веселье, то детскую растерянность». Котлубай готовила с ним его первую роль – Терапота в «Периколе» Ж. Оффенбаха, которую ставил в Музыкальной студии МХТ в 1922 году В.И. Немирович-Данченко. Крохотная роль, с текстом в одну страницу, начинающему актеру никак не давалась. «И тогда Ксения Ивановна предложила мне путь, по которому ни один драматический актер не ходил, – вспоминал он, – и уж, конечно, ни один режиссер драматического театра не работал. Вероятно, в то время этот окольный путь был для меня самым прямым, а может быть, и единственно возможным. Ксения Ивановна знала, что я по профессии художник, кроме того, она видела однажды, как я принес в театр сделанную мною куклу, надевавшуюся на руку, и как я, сидя в буфете, смешил этой куклой актеров, пивших со мной чай. И вот она предложила мне сделать куклу Терапота, того самого сухого, горбатого и злого старичка, который уже возник в нашей фантазии, и попробовать с ним репетировать мою будущую роль»⁶⁰.

Репетиции с куклой, за которую Образцов начал играть и говорить текст, очень скоро принесли добрые плоды. А игрушечных Терапотов пришлось поочередно

⁶⁰ С.В. ОБРАЗЦОВ. Моя профессия. М.: ЗЕБРА, АСТ, 2009. С. 47–48.

изготовить трех, уточняя и обогащая характерными деталями образ: постепенно появлялись то большой нос с горбинкой, то отвисшая нижняя челюсть – по этим кукольным «наброскам» потом подбирался грим. Ксении Ивановне удалось хитроумной уловкой с куклой снять актерский зажим и высвободить на волю фантазию молодого артиста.

Как режиссер она была высоким профессионалом. А ее требовательная, ультимативная этическая позиция в отношении искусства и людей театра могла и отпугивать. Особенно в среде равных, каковыми являлись коллеги-вахтанговцы. Хотя на позицию «вожака», лидера студии, как уже упоминалось, она не претендовала. Вряд ли могла действовать в театре иначе, чем по-вахтанговски: без гордыни, не забывая, что очень легко, не заметив перемены собственной сущности, «из служителя идеи превратится в урядника».

С.В. Образцов до конца дней почитал ее «своей актерской совестью». И на всю жизнь запомнил урок отношения к профессии, который ему преподала К.И. Котлубай в день премьеры «Периколы». В премьерный вечер он испытывал двойственные чувства: естественное волнение дебютанта и рядом с этим – радость от того, что роль получилась. Перед спектаклем Котлубай подошла к нему в гримерку с теплым напутствием. Пообещала зайти вторично в антракте и рассказать о впечатлении от его игры и посоветовала повторить текст перед выходом на сцену. Образцов выполнил ее наставления, повторил текст. А в антракте тщетно прождал Котлубай. Не появилась она и после спектакля: как выяснилось, ушла из театра еще до начала. Тогда он кинулся ей звонить. Услышал «сухой недобрый голос» и единственную фразу: «Завтра будем говорить».

«На следующий день в той же комнате, в которой начались наши репетиции, мы встретились с Ксенией Ивановной, и тем же недобрый голосом она сказала мне:



К.И. Котлубай

– Вчера, прежде чем пойти в зрительный зал, я зашла наверх, чтобы послушать, как вы проверяете текст. Я волновалась за вас и боялась, что вы что-нибудь напугаете, и, чтобы мое волнение не передавалось вам, я слушала из коридора. И вот по вашему голосу я поняла, что вы получаете удовольствие от проверки текста, вы играли свою роль перед актрисами и, по существу, хвастались тем, как у вас получается.

Ваши партнеры в этот момент превратились для вас в зрителей, значит, перестали быть вашими партнерами. Слова Терапота просто висели в воздухе. Мне стало противно ваше хвастливое *играние* за несколько минут до того, как нужно было играть на сцене уже по-настоящему. Между репетицией и спектаклем – огромная разница. Играть можно только на спектакле. На репетиции нужно проверять себя, уточнять, накапливать»⁶¹.

За жесткой реакцией К.И. Котлубай на «хвастливое играние» стояли не только педагогический прием и высокая вахтанговская этическая планка: «сегодня вы играли не бездарно, а непростительно». Ее нетерпимость скрывала куда большее, чем оскорбленный вкус педагога и досаду профессионала на актерскую рисовку: Образцов невольно разбередил ее душевную рану. В его мемуарах упомянут еще один аналогичный случай, связанный с «хвастливым игранием». После выступления на концерте он, кокетничая перед залом «простотой», вышел на поклон, демонстративно поправляя манжеты рубашки. И вновь получил резкую отповедь Котлубай, наметанным глазом заметившей жантильный жест и спросившей, зачем он это делает. У Ксении Ивановны имелся особый повод испытывать гнев и боль при виде «играния» ради впечатления на окружающих: ее главный оппонент по вахтанговской студии Ю. Завадский. Разделяли ее с ним не только психологическая несхожесть и противоречие мировоззрений. Разделяло главное: приущенное Котлубай понимание органичного и чуждого поэтике театра Вахтангова. На это обратил внимание и Немирович-Данченко, заметивший, что «во вкусах, в артистизме Завадского есть м.б. черты, враждебные не только вкусам Котлубай, но и духу Вахтангова».

Воспетый Мариной Цветаевой Ю. Завадский, «самой Любви младой военнопленный», был прекрасен в те годы настолько, что встречные девушки на улице ошеломленно замирали при виде его и «долго-долго смотрели ему вслед за-

⁶¹ С.В. ОБРАЗЦОВ. С. 51.

⁶² П.Г. Антокольский. С. 241.

туманенными, робкими, печальными глазами». П. Антокольский оставил его портрет тех лет. «Он был высок, строен. Темно-русые, пепельного оттенка волосы были разделены прямым пробором и придавали облику нечто из других времен, другой страны – не то итальянское Возрождение, не то Германия времен Шиллера... Отщепенец класса, не могущий и не желающий приумножать родовое благополучие в любом, самом широком значении; изящный дилетант, со школьной скамьи ринувшийся к искусству; незадачливый студент, глухой и слепой ко всякой ответственности, неделями и месяцами принципиальный бездельник, рисующий каких-то ломанных уродцев в своем альбоме...

<Балованный барчук, но при том> Редко можно было найти человека, в такой степени равнодушного к сытости, к внешнему благополучию, к устройству личной жизни. Ему было безразлично, где спать, как и что есть. Он был беспечен, как богема, и непривередлив, как отшельник... он всегда был тщеславен. Ему необходима была атмосфера влюбленности в него. Конечно, его избаловали женщины, но семена баловства упали на благодатную почву. Эта темная сторона много испортила ему в юности, но она была единственной по-настоящему темной»⁶².

Помимо врожденной потребности нравиться, Ю. Завадский имел и немалые личные амбиции. Котлубай принимала только по-вахтанговски бескорыстное и возвышенное служение сцене.

К противостоянию между ними, разгоревшемуся осенью и зимой 1922/23 года, примыкала более ранняя история, которую Ю.А. Завадский причислял



Ю.А. Завадский

к одной из своих заслуг и личных побед над Котлубай, – вторая редакция «Чуда святого Антония».

К пьесе М. Метерлинка пришлось вернуться в 1920 году в период воссоздания студии после распада и ради открытия в статусе Третьей студии МХТ. Возобновление спектакля Е.Б. Вахтангов поручил Котлубай. Она восстановила постановку – с фотографической точностью, в мельчайших деталях, полностью воспроизведя весь режиссерский рисунок Вахтангова, мизансцены и нюансы актерского исполнения. Как это часто, если не всегда, случается с возобновляемыми после перерыва спектаклями, из «Чуда святого Антония» ушла жизнь. Это известная сценическая беда непонятной и необъяснимой природы. Даже если постановку возобновляет сам режиссер с теми же исполнителями, что играли прежде, добиться первичного художественного результата удастся крайне редко. Спектакль словно выгорает изнутри и, несмотря на все усилия его создателей, тускнеет, как старая потертая монета, превращается в какой-то картонный макет самого себя. Смотреть такой спектакль – сплошное разочарование.

Вялость и безжизненность возобновленного «Чуда святого Антония» Ю. Завадский отнес на счет невысоких профессиональных качеств Котлубай. Переговорив с Вахтанговым и сказав, что в этом виде постановка – «ученическая копия», «чуждо-вищное впечатление» (так он охарактеризовал труд Котлубай) – никуда не годится, получил предложение Евгения Богратионовича спектакль переделать. Сам Вахтангов перелицовкой Метерлинка заняться не мог, он отправлялся на очередное лечение.

Завадский начал репетировать и избрал для новой редакции тот путь, который предусмотрен самим строем пьесы и который Вахтангов в свое время отринул: сатирическое решение материала. Вернувшись из Всехсвятского санатория и посмотрев сделанное Завадским, Е.Б. Вахтангов согласился с направлением мысли и взял его наработки за основу.

Почему Е.Б. Вахтангов так легко отказался от собственной человеколюбивой трактовки «Чуда святого Антония» в пользу социальной сатиры, ответа теперь не найти. Причин, лежащих на поверхности, слишком много. Главная и решающая при этом может быть неизвестна и даже непредсказуема из-за отсутствия архивной информации. Первое и самое очевидное – время, которого оставалось

мало: затягивать с открытием в качестве Третьей студии МХТ можно было лишь до определенного предела. Играть первый вариант спектакля оказалось невозможно. Браться за другую пьесу и новую постановку уже не успевали. Вторая причина – сама студия. По сути, только что собранная заново и под его личное поручительство переданная Художественному театру в статусе его лаборатории. Не согласиться со своими студийцами, дружно не принявшими старый спектакль, имело риск вновь посеять в их рядах семена смуты. Нужны ли были Вахтангову новые брожения и конфликты при его обязательствах перед Станиславским, при его состоянии здоровья и после только что преодоленных драм распада и мучительного возрождения его детища?

И лишь в последнюю очередь можно заподозрить, что он поступился своими гуманистическими взглядами на человека.

Насколько сатирическая трактовка пьесы отвечала «театропониманию» самого Вахтангова в этот период – вторая сторона вопроса. Как сатиру на «буржуазную, сверкающую самодовольной пошлостью жизнь сытых людей»⁶³ «Чудо святого Антония» уже ставил Вс. Мейерхольд еще в 1907 году в театре Комиссаржевской. У Мейерхольда впервые появилось многое из того, что по-своему использовал в итоге Вахтангов во второй редакции спектакля. Среди мейерхольдовских находок – отмеченное рецензентом «ярко выраженное желание превратить живых актеров в куклы». И особый ритм мизансцен – симметричное размещение на сцене действующих лиц. У Мейерхольда все эти постановочные ходы работали как единый прием – для всего спектакля одинаково, крупно, размашисто. Если «марионетки», то все персонажи до единого. Если мизансцены симметричны, то действующие лица арифметически делятся поровну и размещаются строго по разные стороны гроба Гортензии. Мейерхольд сделал особый акцент на черный цвет костюмов действующих лиц. «А черные сюртучники “Чуда странника Антония”»? – писал о мейерхольдовском спектакле Андрей Белый. – Или это не стилизованные контуры, написанные художником Валлотоном? Они великолепны, когда они бесстрастны, как куклы...»⁶⁴

У Вахтангова грубовато-безапелляционные мейерхольдовские средства получили продуманность, филигранную разработку и сценический шарм. Вместо резкой, почти коверной, эксцентрики Мейерхольда – утонченный, как аромат дорогих

⁶³ МЕЙЕРХОЛЬД В РУССКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ КРИТИКЕ: 1898–1918 / Сост. и коммент. Н. В. Песочинского, Е. А. Кухты, Н. А. Таршис. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997. С. 134.

⁶⁴ МЕЙЕРХОЛЬД В РУССКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ КРИТИКЕ: 1898–1918. С. 141.

духов, ироничный гротеск в изображении действующих лиц, углублявший тонкую сатиру, по словам одного из рецензентов, «до каких-то мистических прозрений». Если «куклы», то не все персонажи скопом: марионетки – только буржуа, которым противопоставлены «живые» Антоний Падуанский и бесхитростная, единственная изо всех верящая в чудо служанка Виржини. Мейерхольдова симметрия мизансцен, нарочитый «автоматизм» актерской пластики, при котором действующие лица напоминали механических кукол из табакерки,двигающих руками и головой, но «пришпиленных» к своему месту, у Вахтангова превратились в блистательный по выразительности ход: персонажи в некоторых сценах внезапно застывали, не завершив движения и образуя своего рода скульптурную группу. Черный цвет костюмов стал инструментом графической выразительности художественного решения.

Вахтангов словно переписал каллиграфическим почерком набело мейерхольдовский режиссерский «черновик». Сценический гротеск, использованный в «Чуде святого Антония», особенно занимал Вахтангова в тот период. В гротеске он видел возможности ухода от «психологизма в реальной оболочке, под знаком которого жил Художественный театр»⁶⁵. Гротеск позволял уйти от проживания обыденности, что являлось шагом вперед к возможности «подняться над землей хотя бы на пол-аршина». Вновь к средствам гротеска он обратится совсем скоро, ставя «Эрика XIV» в Первой студии МХТ.

Расценивая историю со второй редакцией «Чуда святого Антония» доказательством своей правоты перед позицией и творческими способностями Котлубай, Завадский упускал из виду один, но решающий факт: Вахтангов давал им разные задания. Котлубай было поручено восстановить старое, ему – сделать на этом материале новое. Это уточнение радикально меняет всю картину. Особенно если учитывать содержательное направление второй редакции спектакля, избранное Завадским, не совпадавшее с первоначальной идеей самого Вахтангова: на подмену концепции Котлубай, безоговорочно разделявшая взгляды Вахтангова, едва ли решилась бы без одобрения учителя.

Из уже упоминавшегося письма В.И. Немировича-Данченко наркому просвещения А.В. Луначарскому в начале января 1923 года ясно, что тогда он еще не оставил мысли сохранить состав студии таким, каким тот был при Вахтангове:

«Как бы ни было Завадскому и Центр. органу тяжело присутствие и настойчивость Котлубай, они должны ее принять, должны ее выслушивать, не имеют права отмахиваться от нее, т.к., если она и заблуждается, все же она, конечно, наиболее преданная ученица Вахтангова. И так должно быть до тех пор, пока мы не увидим, что и как творит Студия, пока мы не увидим ее новых работ. Только по этим работам (да и не по одной) можно будет решать: ушла ли Студия от принципов, достойных имени Вахтангова или наименования Студией МХТ, и куда влекут ее артистические стихии наличных сил...»

В.И. Немирович-Данченко, разбирая для Луначарского ситуацию студийных конфликтов, предположил, что яблоком раздора является выбор творческого направления в продолжение дела Вахтангова. Высказал опасения, что студийцы пойдут по пути эпигонства, будут пытаться поставить «2-го “Турандота”, 3-го “Турандота”», тогда как сам Вахтангов считал, что театр, эстетика и сценический язык должны создаваться заново в каждом новом спектакле. Безукоризненное наблюдение по части споров студийцев (и не только студийцев) вокруг наследия Вахтангова и особенно «Турандот». Но Котлубай находилась вне этих споров. Ее волновали проблемы другого порядка: необратимое перерождение этического вахтанговского начала в студии. С одной стороны, перерождения неизбежно объективного – жизнь уходила вперед, оставляя истории живой вахтанговский опыт вместе с его идеалами, требовавшими слишком самоотверженного душевного горения. С другой стороны, перерождения рукотворного – зависевшего от противоречивых толкований этого опыта его учениками. Об этом она говорила 17 апреля 1923 года на собрании режиссеров МХТ под председательством В.И. Немировича-Данченко.

Собрание имело тематический, идейно-театральный повод: «Куда ведут искусство режиссеры МХТ». Проблема, куда вести искусство МХТ, являлась для Художественного театра, оказавшегося после революции в состоянии творческой растерянности и во враждебной его идеалам эпохе, главной и большой темой. В тот раз формальным поводом для очередного уточнения умонастроений мхатовской режиссуры послужила свежая статья А.В. Луначарского «Назад к Островскому». Она вышла к 100-летию со дня рождения драматурга, отмечавшемуся 12 апреля (31 марта по старому стилю) 1923 года. Стенограмма собрания крайне интересна,

к прозвучавшим там выступлениям еще придется обратиться. К.И. Котлубай выступала под финал, предпоследней. Поскольку она являлась сравнительно новым лицом в семье мхатовских режиссеров, текст ее выступления либо застенографирован не очень тщательно, местами тезисно, либо остался неотредактированным – это чувствуется по «телеграфным», несколько неуклюжим лексическим конструкциям, к которым прибегают стенографистки ради экономии времени.

Она говорила о том, что в ней еще не отболело. Не называя имен и используя слово «студия» во множественном числе, но имея в виду – это чувствуется в каждом слове – в первую очередь одну, главную студию ее жизни, из которой к тому времени окончательно ушла. Начала, вероятно, с самой удручавшей ее проблемы – с настроений актеров-студийцев: «Надо обратить внимание на состав студий, образовавшихся за время войны и революции... Как живет молодежь... она не приносит в театр жизнь <потому что сама далека от жизни>. Состав театров – спасшиеся от войны, революции, голода»⁶⁶. П. Антокольский, рисуя коллективный портрет своего круга тех же времен, периода войны и революции, сформулировал нечто похожее: «От призыва нас спасал университет, от университета лень». Легковесный, питаемый эгоизмом, подход к жизни (а значит, и к искусству) противоречил сути вахтанговского понимания творчества.

Она говорила об испытываемой ею «тоске оторванности <театра> от жизни». Об утрате настоящего, мыслящего зрителя. В пример привела «Турандот». Спектакль, так дорого стоивший его создателю и так много значивший для студии, теперь (уже всюду развернулся НЭП, изменившийся расклад общественных настроений и культурных запросов) игрался как изящная безделушка для ищущего приятного досуга нэповского зрителя. «Театр стал забавой, – говорила Котлубай. – «Турандот» посещается публикой, смотрящей прыжки, слушающей музыку, принимающей легкость, красивые лица и говорящей: “Милый спектакль”».

Это была тихая, сдержанная, но выстрадавшая и горькая речь об утрате театром миссии, хотя слова «миссия» она не произнесла ни разу, словно избегая заострения темы и неуместного пафоса. О потере верного «тембра актерской игры». О необходимости искать современного героя, которого нужно вернуть на сцену, и о нравственном тождестве самого актера этому герою времени: «Надо воспитать героя, говорящего со сцены заразительно и созвучно эпохе по тембру». О том, что

театр не должен подлаживаться под сиюминутные вкусы и поветрия. О том, что театральную молодежь нужно объединить «горением к искусству». «Актер скомо-рошничает и приспособился <к новому нетребовательному залу>, не знает, что такое настоящий театр. Театра не будет, пока не будет дисциплины жизни, – продолжала она, словно все еще убеждая коллег по вахтанговской студии и предостерегая их от опасности измельчать, потерять человеческий масштаб. – Глядя на прежних деятелей театра, хотелось к ним тянуться и смотреть на них... При нерелигиозном отношении к театру не может быть возрождения театра».

Нет, не подражание «Турандот» в будущих спектаклях тревожило ее, а утрата обстановки повышенной требовательности к себе, привитой Е.Б. Вахтанговым. И здесь ее мысли отчасти смыкались с настроением Б.Е. Захавы, размышлявшего над проблемой, у кого учиться дальше: готовыми к самостоятельной жизни мастерами он не ощущал ни себя, ни остальных вахтанговцев. По части требовательности Котлубай и Захава совпадали.

Ее уход из студии, по всей вероятности, был неизбежен. Лучшим выходом, благодаря мудрому шагу В.И. Немировича-Данченко, стал личный путь не смиряющейся и не принявшей перемен одиночки – «нести» вахтанговский «свет другим» и в другом месте, как это делал ее учитель⁶⁷. О ее уходе вахтанговцы пожалеют позднее.

⁶⁷ ЗАСЛУЖЕННАЯ АРТИСТКА
РСФСР К.И. КОТЛУБАЙ
ПЕРЕЖИЛА ВАХТАНГОВА
НА 9 ЛЕТ И УМЕРЛА ТОГО ЖЕ
ЧИСЛА, ЧТО И ОН, – 29 МАЯ
1931 Г.

Где «завещание» Вахтангова?

29 ноября 1922 года, через полгода после смерти Вахтангова, отдали долг его памяти – осуществили то, что не успевали сделать перед отъездом на гастроли после похорон. Полгода – не полноценная памятная дата, но хоть какая-то формальная календарная зацепка, к которой можно было приурочить событие, имевшее большой внутритеатральный смысл. Мероприятие прошло в два этапа: первая часть на Арбате, 26, в помещении Третьей студии, и вторая – в здании МХТ, где состоялся большой театральный вечер.

У студийцев на Арбате провели гражданскую панихиду. По классическому сценарию: речи, еще не остывшие воспоминания коллег и друзей. Проявились и первые попытки оценить Вахтангова как творца и поискать его место в театральной истории.

Открыл панихиду нарком А. Луначарский. Говорил с присущей ему склонностью к обобщению: об «огромном разнообразии» Вахтангова как режиссера и о «неотразимом влиянии, которое он оказывал на своих учеников, благоговейно, с чувством подлинно религиозной любви к нему относящихся». «Вот эта любовь Студии к Вахтангову, – подытожил он, – и должна стать стальным обручем, который не позволит расплыться тому чудесному делу, основоположником которого был Евгений Богратионович»⁶⁸.

Мысль об «огромном разнообразии Вахтангова» прозвучала столь официально и публично в тот день едва ли не впервые. За слово «разнообразие» потом ухватятся как за соломинку: необходимость закруглить, полностью свести концы с концами, анализируя творчество Вахтангова, вызвала определенную растерянность.

⁶⁸ ТЕАТР И МУЗЫКА. М., 1922.
№ 10. 5 ДЕКАБРЯ. С. 160.

Его искусство не обнаружило явного общего знаменателя. Как заметил критик того времени, один художник, что бы он ни рисовал – портрет, натюрморт или абстракцию, непременно использует белила, другой всегда выбирает охру. В «язычески» (этот эпитет приходил в голову многим, в том числе Ю. Завадскому) многоликом творчестве Вахтангова не удавалось отыскать те спасительные для теоретиков «белила» или «охру», которые помогли бы в идентификации его почерка.

Выступавший от лица Первой студии МХТ и в качестве близкого друга Вахтангова Б. Сушкевич блистательно уточнил мысль о его режиссерской многоликости. Он произнес слово, очерчивающее суть творческого «я» Вахтангова, – «лаборатория». «Вахтангов по самому складу своего режиссерского дара был режиссером студий, студий-лабораторий, – говорил Сушкевич. – Но ведь само искусство, едва только переходит оно из лаборатории в театр, – не может уже создать атмосферы религиозного к себе отношения. Потому что *Вахтангов, вечно испытывающий жажду сгорания* (курсив мой – Э.М.), мог творить в юных учреждениях, которые не перестали быть еще лабораториями... он <вел> борьбу с театром во имя Студии»⁶⁹.

Примечательная деталь того собрания: назначенный выступать от лица Третьей студии Б.Е. Захава говорить отказался: «Ибо, как может Третья студия, Студия Вахтангова, – говорить о нем, – о нем, который для Студии был не только учитель и вождь: мы сами плод его творчества, мы создание его рук. Миссия наша – сохранить Вахтангова живым – вопреки его смерти. И это он повелел. Не мочь, а главное – не сметь говорить о нем...»⁷⁰ Последняя фраза не совсем ясна. Что стоит за повелением Вахтангова не сметь говорить о нем и когда это табу появилось, архивные источники сведений не сохранили. Едва ли Захавой руководила теоретическая растерянность, невозможность ясно сформулировать суть вахтанговского опыта, которая, как все ожидали, наиболее понятна его прямым ученикам. Вероятно, некий запрет действительно существовал: «самая преданная его ученица» и первая помощница на протяжении долгого времени К.И. Котлубай не оставила о Вахтангове ни строчки воспоминаний. Хотя ее мемуары представляли бы интерес в первую очередь. Но их нет.

Поскольку мероприятие являлось официальным, исправлять ситуацию с невыступившим Захавой пришлось попросившему слова П. Антокольскому. Он говорил

⁶⁹ ТЕАТР И МУЗЫКА.
С. 160–161.

⁷⁰ ТАМ ЖЕ. С. 161.

о Вахтангове и революции, которой «он дышал полной грудью. И был единственный, кто в самые суровые годы отважился на подвиг театрального творчества»⁷¹.

Самым лучшим образом мысль о разнообразии Вахтангова-режиссера подтверждал состоявшийся несколькими часами позднее вечер в Художественном театре. После вступительного слова В.И. Немировича-Данченко (он произнес основательную речь о нераздельной связи Вахтангова с Художественным театром) играли спектакль в трех актах. Каждый акт – отдельное произведение. Сначала сыграли первое действие «Эрика XIV», затем – фрагмент из «Гадибука» студии «Габима», в третьем акте – финал «Принцессы Турандот». Три постановки Вахтангова, осуществленные в последние месяцы его жизни. Последовательность фрагментов подсказала хронология выпуска премьер: первым выпустили «Эрика», за ним вышел «Гадибук», и самой последней премьерой стала «Турандот».

По сути, ансамбль трех последних работ и выдвинул вопрос: в чем состоит «завещание» Вахтангова? Поиск ответа составил все содержание жизни Третьей студии в период осени, зимы и весны 1922/1923 года.

Несмотря на несхожесть вахтанговских работ разных лет, отыскать в них логику и последовательность и ту самую стабильную величину в виде «белил» или «охры» было бы намного проще, если бы не «Принцесса Турандот». Фьяба Карло Гоцци опрокинула все закономерности, смешала картонную колоду. Спектаклю, поставленному не на стороне, а дома, с собственными студийцами, и оказавшемуся последним произведением Вахтангова, сама жизнь назначила экстремально высокую цену. В «Турандот» рационально и подсознательно пытались найти признаки скрытого послания ученикам. А кроме этого – элементы творческой завещательности: в постановке пытались разглядеть завязь того театра, к которому собирался идти Вахтангов, если бы остался жив.

В абсолютный теоретический тупик загонял сам «легкомысленный» жанр фьябы, разыгранный в не менее «легкомысленной» стилистике комедии дель арте. Эта «безделушка» – чистая случайность или все-таки творческий завет? Поставь Вахтангов «Гамлета» (он мечтал о нем, ставя «Турандот»), всем было бы легче – в содержательно значительной драматургии куда проще отыскивать крупные месседжи и последние земные «распоряжения».

⁷¹ ТЕАТР И МУЗЫКА. С. 161.

В спектакле по Гоцци вольно и невольно пытались вычитать отголоски тяжелого душевного опыта, привнесенного болезнью. В нем искали следы исповеди – плода физических и душевных страданий самого Вахтангова. Эти мотивы были бы и понятны, и естественны. Или признаки мужественного преодоления личных боли, тоски, страха. В изящном и ажурно легком спектакле ничего этого не находилось – ни скорбных дум, ни героического преодоления. Куда проще оказалось найти мотивы обреченности в мрачной психоаналитике «Эрика XIV» или мистической и жутковатой древней еврейской легенде о жизни, смерти и приключениях души, покинувшей тело, в «Гадибуке».

«Принцесса Турандот» словно загадала свою последнюю загадку. Но не соискателю ее руки и сердца принцу Калафу, а всему театральному миру, ученикам Вахтангова, публике и потомкам. Постановка выплеснула в жизнь огромное количество споров. О содержании спектакля. О его сценической форме. О его скрытом и явном значении. Разброс мнений о качестве турандотовской театральности колебался от раздраженного неприятия до кипучего восторга. Противники спектакля сравнивали его с мыльным пузырем, маняще переливающимся всеми цветами радуги, но пустым и готовым вот-вот лопнуть, – одним словом, «Ерундот». Сторонники призывали увидеть «помимо смысла сверхсмысл».

Изо всех трех последних спектаклей Вахтангова самым несовершенным, по объективным и не зависевшим от него самого причинам, оказался «Эрик XIV» Стриндберга. Спектакль Первой студии МХТ. Само место постановки, творческая специфика Первой студии и предопределили его изъяны.

Спектакль, по мнению части рецензентов, оказался половинчатым: с одной стороны, имевшим тенденции к новизне, с другой – прочно увязшем в толще мхатовских реалистических традиций. Для половинчатости имелись основания. В Первой студии Вахтангов был равным среди равных. Не имел той полноценной меры доверия и послушания со стороны актеров-коллег, которая есть у «вожака» и которая требуется режиссеру для реализации замысла. Точнее сказать, доверия он не встретил совсем – репетиции шли тяжело. Раз за разом, мучительно для Вахтангова, его замысел пытался преодолеть актерский консерватизм. Даже испытывавший добрые дружеские чувства к Вахтангову Б. Сушкевич (он играл Иерана

Персона и помогал Вахтангову по режиссерской части) высказывал сомнения в задачах, которые тот ставил перед актерами.

Взявшись за Стриндберга, Вахтангов предпринял попытку уйти от бытового правдоподобия Художественного театра. Наверное, самой неудачной площадкой для такого рывка являлась именно Первая студия МХТ. Возникшая в недрах Художественного театра как актерский кружок по изучению системы Станиславского, она крепко держалась психологического направления и бытового реализма. В.И. Немирович-Данченко дал Станиславскому беспощадно критическую характеристику Первой студии. Этот текст настолько радикален, что его сложно сопоставить с великой легендой МХАТа Второго, которым вскоре станет Первая студия. Письмо датировано второй половиной марта 1923 года: «1-я студия – это серый, скучный, немного уже провинциальный, очень честный... как бы сказать?.. учительский семинарий. Это не дом радости, сверкающей, окрыляющей, волнующей, манящей. 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»⁷². Даже с учетом того, что В.И. Немирович-Данченко в данном случае судил со своей колокольни – он писал Станиславскому о наличных возможностях студий «питать Художественный театр», и питать, прежде всего, энергией молодости, которую Первая студия, перешагнувшая десятилетний юбилей, уже утратила, – портрет все равно получается чрезвычайно невыигрышный. Специфика «вне себя ничего не признающего» театра и проявила себя в процессе работы над пьесой Стриндберга.

Ход мысли Вахтангова просматривается в первую очередь в выборе художника. Он пригласил в качестве сценографа Игнатия Нивинского, имевшего репутацию человека «умеренно левых» взглядов в творчестве. Увидев на сцене абстрактную конструкцию, сделанную Нивинским, артисты возмущались: зачем нам Камерный театр? В своей реакции они были точны: пришедшие на спектакль рецензенты при открытии занавеса и первом взгляде на декорацию тоже ожидали от спектакля «футуризма» таировских постановок. Ожиданий «футуризма» Вахтангов не оправдал. Но лишенное реализма оформление не обязательно «конструктивизм» в чистом виде. Сломанное пространство сценической коробки – еще

⁷² Вл.И. Немирович-Данченко. Творческое наследие в 4 тт.. С. 1244–1245.

и верное средство помешать артисту применить бытовой ход. Декорация Нивинского имела несколько игровых площадок на разных уровнях, соединенных лестницами, что разбивало плоскость сцены и позволяло уйти от реалистических мизансцен.

Из намерения Вахтангова выйти из пут реализма с помощью абстрактного решения пространства почти ничего не выйдет. Играть придется на планшете, у подножия так и не использованной конструкции. А в сценах вне дворца будет задействовано привычное для Первой студии бытовое оформление. Поклонники спектакля, в частности Ю. Завадский, увидели в этой стилистической раздвоенности сознательный прием: разделение «живого» мира народа и «мертвящей» атмосферы дворца, два чуждых друг другу измерения, между которыми мечется страдающий король Эрик XIV. Тут стоит учесть, что подобное толкование было близко Завадскому по своим причинам, по второй редакции «Чуда святого Антония», где бытийные планы намеренно делили спектакль на искусственный мир буржуа и «настоящий» – Антония и Виржини. «Чудо святого Антония» впервые показали публике на считанные недели раньше «Эрика», премьеры почти пересеклись, поэтому взаимовлияние режиссерских замыслов спектаклей и некоторые параллели, очевидно, существовали. Равно как существовали и основания увидеть в решении «Эрика» не законченный прием, а половинчатость и недовершенность задуманного.

Декорация и свет – те два компонента спектакля, где Вахтангов оказался полностью независим от студии. И именно их отмечали все рецензенты как яркую удачу: на маленькой и тесной площадке Первой студии удалось создать ощущение пространства и атмосферу подлинной трагедийности.

Актерское исполнение держалось психологизма. Весьма неоднозначно психологическая актерская школа дала себя знать в работе Михаила Чехова, игравшего безумного короля Эрика XIV. Чехов с абсолютной достоверностью и талантом



И. И. Нивинский. 1920-е гг.

большого мастера играл в том числе и те куски роли, которые рисовали картины расстроенного разума. Играл в реалистических красках Художественного театра, позволивших усмотреть в созданном им образе «причудливую смесь царя Федора и Павла».

Глубина чеховского исполнения не могла не потрясать зрителя, но сам предмет – безумие персонажа – публику и критиков разделил. Кто-то оказался готов смотреть безупречно сыгранную клиническую картину душевной болезни, за которой вставала личная трагедия короля, «рожденного для несчастья». Для кого-то медицинская, психиатрическая составляющая застилала, и даже исключала, факт искусства. «Но театра нет, – писал один из критиков. – Есть “палата № 6”»⁷³.

Часть актеров, занятых в спектакле, надеялась, что К.С. Станиславский и В.И. Немирович-Данченко столь неоднозначный спектакль не выпустят. Для этого имелись все основания. Если в свое время даже бергеровский «Потоп», сыгранный предельно сдержанно и тихо, вызвал острейшее неприятие Станиславского, то чего было ожидать после демонстрации сцен откровенной психической патологии? Про одну из генеральных репетиций «Потопа» С.В. Гиацинтова вспоминала: «...сказать, что Константин Сергеевич не принял спектакля, – ничего не сказать. Он бушевал так, что сам Зевс-громовержец завидовал, вероятно, ему в эти минуты. Обвиняя нас в натурализме – мы, видно, действительно перестарались в изображении тяжелых и некрасивых моментов жизни, – Станиславский уже не замечал ничего хорошего. На наши бедные головы камнями падали слова “кликушество”, “истерия” и еще какие-то, не менее уничтожающие. Прячась за спины друг друга, мы тихо плакали. Объявив в заключение Вахтангову, что тот может быть режиссером, подготавливающим актерский материал, то есть педагогом, но никогда не станет постановщиком, потому что не чувствует формы спектакля, Константин Сергеевич покинул зал»⁷⁴.

В отличие от «Потопа», «Эрика XIV» К.С. Станиславский и В.И. Немирович-Данченко приняли без замечаний. Чего больше оказалось в этом единодушии – творческого согласия или человеческого милосердия, вопрос почти риторический. Слишком откровенное «изображение тяжелых и некрасивых моментов жизни» почиталось обоими за «безвкусице». Но премьеру играли 29 марта 1921 года, Вахтангов уже перенес две операции, состояние его здоровья оптимизма не внушало. «Всегда

М.А. Чехов
в роли Эрика XIV



ГДЕ «ЗАВЕЩАНИЕ» ВАХТАНГОВА?

69

эластичная этика», по слову Немировича-Данченко, Художественного театра позволяла пренебречь творческими разногласиями, чтобы не перерасти в человеческую жестокость.

При всей критике спектакля современниками, особенно того крыла публики и театральных журналистов, которые были привержены левому искусству и ждали радикального поворота от реализма к новым формам, «Эрик XIV» вошел в историю сценического искусства как крупнейшее явление театра. И у оппонентов, и у поклонников не вызвало сомнений и то, что этот спектакль – образец серьезных художественных исканий Е.Б. Вахтангова. Равно как и вышедшая в начале 1922 года (премьеру играли 31 января) постановка «Гадибук» С. Ан-ского в театре «Габима».

«Гадибук» оказался спектаклем чрезвычайно счастливой судьбы. Еще во время подготовки, в период репетиций, когда работа не была закончена и в готовом виде можно было посмотреть один-два акта, он был восторженно принят профессионалами и впоследствии оказался завидным долгожителем. Постановка держалась в репертуаре вплоть до середины 1960-х годов (актерский состав, естественно, за эти годы не раз менялся). В общей сложности «Гадибук» прожил более 40 лет – больше, чем сам Е.Б. Вахтангов. А для «Габимы» оказался самым значительным и успешным художественным и коммерческим проектом за всю историю театра, с которым габимовцы нескольких поколений объездили практически весь мир.

В основу пьесы легла древняя еврейская легенда. Лея, дочь богатого купца Сендера, и бедный молодой ешиботник Ханан полюбили друг друга. Их отцы в молодости были друзьями и дали слово поженить детей, если у них родятся мальчик и девочка. Отец Ханана остался бедняком. Отец Леи, Сендер, разбогател и решил выдать дочь за другого, более подходящего жениха. Ханан, узнав о предстоящей свадьбе Леи, гибнет от разрыва сердца. Его душа вселяется в тело Леи. Во время свадьбы Лея, в которой отныне пребывает дух любимого юноши, отталкивает жениха. Чтобы изгнать из тела Леи душу умершего Ханана (Гадибук), ее приводят к цадику – благочестивому человеку, во власти которого сотворить чудо. Но Лея, после изгнания из нее с помощью молитв и заклинаний души Ханана, умирает.

Первые рецензии сохранили не очень подробные описания спектакля. Основная часть критиков описывала две-три яркие сцены, оставлявшие, судя по всему,

ощущение большого эмоционального потрясения. В первую очередь упоминали танец нищих на свадьбе Леи. Танцевали те, кто танцевать не мог, – хромые, слепые, горбуны, безногие – облаченные в серые лохмотья. Изломанная, неловкая пластика увечных человеческих тел приводила на ум сумрачные кошмары Гойи. На репетициях Вахтангов говорил актерам, что это должен быть «танец-протест», «танец-крик».

«Гадибук» шел на иврите. Действие начиналось с музыкального вступления: многоголосую мелодию исполняли мужские голоса под аккомпанемент скрипок. Музыка и пластические образы постановки оказались столь сильны, что оказывали на зал гипнотическое воздействие. Зритель попадал в плен зрелища, забывая, что находится в театре. Свою роль играла и специфика маленькой площадки-«табакерки» студии «Габима», где актеры играли как на ладони у публики, расстояние сцены от зала было минимальным. Эпитеты, которыми пытались передать впечатления, весьма красноречивы: магия, колдовство, волшебство, гипноз. Насыщенно, *fortissimo* поставленные бытовые сцены сгущали действие до символической фантазмагии. Рядом шла религиозно-мистическая линия пьесы.

Лепку мизансцен сочли филигранной, их сравнивали со скульптурными группами. Скульптурности на сцене Вахтангов добивался особенно. Этот термин он принес и на репетиции «Эрика XIV» в Первую студию. Но там осуществить в полной мере этот принцип не удалось. Под скульптурностью понималась не живописность зрелища, а та абсолютная безошибочность и выразительность пластического образа, которых добивается ваятель. Вахтангов тщательно убирал со сцены произвольность и визуальный мусор невыразительного бытового жеста и движения. Каждый шаг актера, каждый взмах руки, поворот головы должны быть точны и функциональны, связаны с идеей роли и ритмом всего спектакля.

«Гадибук» приковал к себе внимание не только магической силой воздействия, но и потому, что в его трагической экзистенциальной образности казалось легче разглядеть признаки театрального завешания Вахтангова. Само содержание пьесы тоже возымело над теоретической мыслью своеобразную власть: «серьезный» «Гадибук» казался предпочтительней «легковесной» «Турандот». А мистический сюжет древней легенды удачно подтверждал теорию «фантастического

реализма» – термина, придуманного для направления, в рамках которого творил Вахтангов.

Попытки теоретически упорядочить творческое наследие Вахтангова встречали еще одно серьезное препятствие: он не являлся традиционалистом, но не был в привычном понимании и театральным бунтарем. В отщепенце и ниспровергателе проще всего опознать новатора. Радикальный разрыв со средой (в случае Вахтангова средой являлась школа Художественного театра) – своего рода опознавательный знак осознанного прогресса и нового слова в искусстве. Но стихия разрушения, неизменно сопровождающая всякое бунтарство, была органически чужда личности Вахтангова. Он искал свою, сложно подводимую под чьи-то ожидания театральную почву. И в этом поиске не находилось места деструкции.

Круг вопросов, которые возникли к творчеству Вахтангова после его смерти, попытки систематизации его последних работ (где «Турандот» почти всегда проигрывала «Гадибуку») запечатлели публикации тех лет.

Желание правдами и неправдами найти в Вахтангове бунтовщика, порывающего с искусством Художественного театра, встречается в статье Н.Н. Евреинова от сентября 1922 года: «Когда я увидел “Принцессу Турандот” К. Гоцци в постановке Е.Б. Вахтангова на сцене Третьей студии Художественного театра, я уже не был удивлен той полной ликвидацией реализма, какую являла передо мной эта замечательная по свежести и смелости выдумки ультра-театральная постановка. Я чувствовал себя как именинник, и даже более того – как сказочный победоносец, видящий мертвого дракона у своих ног, ибо поистине страшным драконом для моего театрального духа был до сих пор униженно прославляемый хором порабощенной публики реализм театра Станиславского.

Однако “Турандот” Вахтангова при всем своем очаровании подлинно театральной прелестью, во-первых, не вполне законченная режиссером работа, а во-вторых, не вполне убедительная для подавляющего большинства как пример большого, “серьезного”, в корне порывающего с одряхлевшей “станиславщиной”, достижения.

Таковым достижением, и уже бесспорным, надо считать для Е.Б. Вахтангова его вполне законченную постановку в “Габиме” драматической легенды С. Ан-ского “Гадибук”»⁷⁵.

⁷⁵ Евгений Вахтангов
в театральной критике.
С. 293.



ГДЕ «ЗАВЕЩАНИЕ» ВАХТАНГОВА?

73

«Гадибук», студия
«Габима» (постановщик
Е.Б. Вахтангов). 1922.
Сцены из 2-го акта

Спустя год, в 1923-м, Евреינוву почти вторил Эм. Бескин: «Год со дня смерти Вахтангова. Чем дальше, тем, естественно, все больше и больше хочешь подвести некий фундамент под отдельные явления художественной жизни последних лет. Хочешь спаять их неким единством, некой линией, социологически их объясняющей и определяющей.

И вот, когда с таким, вполне закономерным, желанием подходишь к Вахтангову, становишься как будто в тупик... Попробуйте его проанализировать – сумбур. Под аршин доброй, старой немецкой “науки” никак не уложишь. И все же спектакли его – живы. И как живы! Я говорю, главным образом, о двух исторических точках Вахтангова. О “Чуде святого Антония” и “Гадибуке”.

“Турандот” я не придаю такого значения. Это стилизационная шутка. Не больше. И, надо признаться, с привкусом “красивости” хорошего берлинского универсального магазина. Недаром она – на фраке. Она и – от фрака. Это остроумное, богатое режиссерской выдумкой салонное поурри. Скetch. “Изящный” и весьма занятный»⁷⁶.

Контрапункт «Гадибука» и «Турандот» сохранялся довольно долго. В 1926 году театр «Габима» выехал на зарубежные гастроли и принял решение в СССР не возвращаться. С отъездом театра и исчезновением спектакля из московской афиши коллизия двух постановок постепенно угадала.

Столь дружное публичное отречение от «Турандот», в обратной перспективе, с исторической дистанции выглядит почти курьезно. Соблазн не принимать в расчет этот спектакль, чтобы не ломать голову над его «неформатностью», велик и не исчерпан и спустя столетие. Но как быть с фактом, что за образностью «Турандот» стоит вся жизнь Вахтангова? При всей своей обманчивой легковесности это постановка очень сложной и очень личной для режиссера внутренней формулы. Геном спектакля сложили не только крупные театральные идеи, которыми был поглощен его создатель на закате жизни. В нее включена целая система больших и маленьких связей с прошлым и настоящим, с общественным и интимно-домашним.

«Турандот» вобрала в себя слишком много, чтобы получить статус случайно залетевшей в помещение красивой бабочки. Она с исключительной полнотой выразила солнечный, жизнеутверждающий дух самой вахтанговской студии.

Характеризуя студию и сравнивая ее с другими студийными мхатовскими коллективами, В.И. Немирович-Данченко писал Станиславскому в марте 1923 года: «3-я единственная светлая и радостная, даже в своих мечтах». Очевидно, что под мечтами подразумевались высокие бескорыстные цели, ради которых тогда ломалось внутри студии столько копий – намерение сохранить и продолжить живое наследие учителя. Примечательно, что оценка Немировича-Данченко относится к не самому погожему периоду жизни вахтанговцев: времени творческого распутья, выяснения отношений, разрывов, драматичного ухода К.И. Котлубай. Даже в тех обстоятельствах внутренней нестабильности студия каким-то неведомым образом сохраняла микроклимат гармонии, созданный Вахтанговым. Гармонии, которая, по Вахтангову, и призвана преодолевать беды и катастрофы мира, осветляя души людей и самую жизнь.

Фьяба К. Гоцци – первый и последний спектакль Вахтангова, полностью осуществленный в здании на Арбате, 26. После бедности Мансуровского переулка в распоряжении студийцев оказался настоящий театр. Да еще какой – по-купечески роскошный и богатый особняк, с гостинными в разной цветовой гамме, с позолотой и резным красным деревом в интерьерах! Беломраморный зал с сияющей электрической люстрой – в условиях послереволюционной разрухи огромный электрический светильник был предметом особой гордости и восторга студийцев. Пафос интерьерной роскоши по указанию Вахтангова немного собьют некрашеными (запретил красить) и издававшими тонкий аромат свежего дерева сосновыми стульями для зрителей, серым занавесом из солдатского сукна и плетеными из веревок ковровыми дорожками. Пространство отремонтированного и отмытого руками студийцев до блеска помещения театра имело особое значение. Не только с театральной точки зрения (проблемой сценического пространства Вахтангов был увлечен в последние месяцы своей жизни), но и с более широкой стороны: зритель, пришедший в театр с бесприютной московской улицы начала 1920-х годов, вырванный из беспросветного скудного быта, попадал словно в другой мир. В атмосферу сияющей красоты, уюта жарко натопленного помещения – по тем временам почти сказки. Промерзшие дома без отопления – одно из самых тяжелых испытаний тех лет. В.И. Немирович-Данченко писал в одном из писем, что часть актеров, в числе которых оказалась и бывшая хозяйка театральной школы С. Халютина

с дочерью, были вынуждены жить одну из зим в театре, потому что в домах из-за холода находиться было невозможно. Попав из мира тощих продовольственных пайков, морковного чая с крупицей сахара и похлебки из картошки с воблой в оазис благополучия, эстетического очарования и покоя, каким казался арбатский особняк, зритель и от спектакля ожидал чего-то необыкновенного: чуда, сказки, прекрасной иллюзии.

Кричащий контраст бытовой рутины и роскошества театрального особняка Вахтангов ни на миг не упустил из виду во время репетиций: это противопоставление являлось частью концепции. В первых черновых набросках «Принцессы Турандот» он предполагал начать спектакль чуть ли не на улице. В основе первого замысла лежала идея бродячей актерской труппы. Она должна была как бы случайно оказаться в Москве, случайно зайти в арбатский дом и словно экспромтом разыграть спектакль-импровизацию; первые сцены должны были пройти на лестнице и в фойе. Присутствие зрителей при нежданном и негаданном появлении беззаботных артистов-иностранцев увеличивало эффект правдиво-чудесного. Заманчивая и эффектная идея впоследствии была оставлена.

Прием импровизации и живая связь с «улицей» останутся в итоговом варианте спектакля в решении линии четырех масок. Текст масок предполагалось обновлять, добиваясь от показа к показу неувядаемой актуальности театрального текста. А тема красоты и гармонии найдет выражение в костюмах персонажей, которые заказали Надежде Петровне Ламановой. До революции она носила звание «поставщика Двора Ея Императорского Высочества Великой Княгини Елизаветы Федоровны». Ее сотрудничество с театрами началось в 1901 году с постановки «В мечтах» в Художественном Общедоступном; автором пьесы являлся В.И. Немирович-Данченко. Платья для Ольги Книппер-Чеховой, Марии Лилиной и Марии Андреевой заказал лично Савва Морозов. «По совести, нисколько не рисуясь, – вспоминал впоследствии Немирович-Данченко, – я думаю, что дамские туалеты на Андреевой, игравшей главную роль, на Книппер и Лилиной были для публики большей притягательной силой, чем сама пьеса»⁷⁷. Примерки у Ламановой стали легендой. Они длились порой по несколько часов и для некоторых заказчиц, не выдержавших многочасового стояния в недошитом платье, утыканном булавками, оканчивались обмороками. С ламановскими туалетами на вахтанговскую

⁷⁷ Музей МХАТ. Ф.4, оп. 3, ед. хр. 362, № 1269.



ГДЕ «ЗАВЕЩАНИЕ» ВАХТАНГОВА?

77



ДЕТАЛИ ИНТЕРЬЕРА
ОСОБНЯКА БЕРГА

сцену пришли парижский шик идеально сидящих фраков, шелковых балльных платьев и безупречный стиль. Впоследствии Надежда Петровна будет обновлять туалеты для «Турандот» каждые сезон-два. А ее сотрудничество с вахтанговцами растянется на 16 лет: она оформит, помимо пьесы Гоцци, двенадцать спектаклей.

Можно ли было всерьез относиться к материальной красоте в стране, только что пережившей и повидавшей все мыслимые виды разрушения? Этот вопрос спектакль снимал с той же лирической иронией, которая уже проявила себя среди мрамора зрительного зала веревочными ковровыми дорожками и колючим сол-



Начало спектакля «Принцесса Турандот» – парад. 1922

датским сукном занавеса. Полотенца, привязанные к лицам вместо бород, фруктовые корзинки вместо головных уборов, теннисная ракетка и мяч вместо скипетра и державы – явления того же порядка, что и дорожки и занавес, изготовленные из подручных средств. Легко уязвимая и проигрывающая грубому натиску красота самоиронично «загримирруется» в прологе спектакля, на глазах у зрителя под шарж на самое себя. Спектакль начинался не только с обещания театрального приема «игры в театр» и легкого налета абсурда (корзина на голове – это все-таки в первую очередь нелепость), но и с наглядной демонстрации релятивизма бытия и бренности физического мира.

Систему «сверхсмыслов» вахтанговской постановки разрушила жизнь. «Принцессу Турандот» в замысле Вахтангов соотносил с бытом военного коммунизма. К концу зимы 1921 года начали постепенно разрешать свободную торговлю. Открылись рынки. На рынках, как по мановению волшебной палочки, в изобилии появилась еда. В.И. Немирович-Данченко писал в одном из писем еще не вернувшейся в Москву Качаловской труппе, что теперь стало легче, каждый день едят белый хлеб, в Москве объявились продукты – были бы деньги. Через год, к моменту окончания репетиций, контраст дисгармонии и гармонии, нищего быта и волшебного мира театра оказался размыт – в стране всюду развернулся НЭП. В театральный зал пошел другой зритель: уже не голодающий, торговый, платежеспособный и – не улавливающий тонких ладов спектакля. После триумфального первого представления «Турандот», показа К.С. Станиславскому и мхатовцам прошла билетная премьера. В тишине, без горячих реакций публики. Тот показ студийцы сочли почти провалом. Дело было не только в специфическом зрительном зале, но и в стремительно изменившемся образе жизни. Вскоре на «Турандот» начнут ходить, чтобы хорошо провести время, – ни крупицы тех



Н. П. ЛАМАНОВА

мотиваций, с которыми, репетируя, ожидал зрителя Вахтангов. Реалии НЭПа убили идею спектакля.

Куда острее и вернее, чем дома, в 1928 году «Турандот» приняла парижская эмиграция. Публика из числа «бывших людей» империи, в отличие от разношерстного в социальном плане московского зала, прекрасно знала, кто такая Ламанова. Знала цену и уровень ее роскошных туалетов. Этот зритель в качестве последней памяти увез с собой на чужбину трагический портрет России, картины общественного и бытового упадка, братоубийства, беды. В Париже сопоставляли другие «явь» и «сон», куда более близкие к внутренней идее постановки.

Крупнейший исследователь творчества Е.Б. Вахтангова В.В. Иванов, благодаря которому был систематизирован и введен в научный оборот огромный объем архивных материалов, отводит важное место в своем рассказе о спектакле версии об учебном характере «Принцессы Турандот». Этот взгляд на постановку подтверждают приведенные Ивановым воспоминания Ю. Завадского: «Евгений Богратионович задумал “Турандот” как спектакль, который должен был бы через год или раньше измениться не только по линии масок, но и по линии всего постановочного плана. Он считал, что это учебный спектакль, это спектакль упражнений, спектакль, который должен все время учитывать выраставшие актерские возможности, с одной стороны, а с другой стороны, надобность у публики»⁷⁸.

Подобные воспоминания встречаются и у других студийцев. Прикованный к постели Вахтангов нет-нет да и спрашивал учеников, «не надоело ли так играть “Турандот”?» И заверял: «Ничего, вот поднимусь и все переделаю». Видимо, знание об этих частных беседах дало основания Н.Н. Евреинову счесть «Турандот» «не вполне законченной работой» режиссера.

Это интересный мотив, дающий пищу для сложных толкований и догадок. В первую очередь стоит упомянуть театральные взгляды самого Вахтангова, который предлагал смотреть на всякий спектакль как «на студию», то есть лабораторию. При таком подходе любая постановка носит обучающий и экспериментальный характер.

Мысль о «вырастающих актерских возможностях» проясняют первичные планы постановки «Турандот» – с заходящей с улицы «бродячей труппой», где принцип импровизации оказался бы ключевым приемом актерского исполнения.

⁷⁸ Евгений Вахтангов
в ТЕАТРАЛЬНОЙ КРИТИКЕ.
С. 447.



Но импровизация – как раз та техническая область, которая тяжелее всего давалась студийцам на репетициях. И одновременно та сфера, которая активно интересовала в тот момент Вахтангова как режиссера. О необходимости импровизации он говорил артистам «Габимы» при подготовке «Гадибука». Техника импровизации стала лейтмотивом его бесед с актерами на репетициях «Турандот». За интересом к расширению независимости актера от заученного готового текста и фиксации ролей на репетициях мог стоять будущий серьезный пересмотр актерской школы. Если учесть, что до столь высокой свободы творчества, которая позволила бы уверенно пользоваться техникой импровизации, вахтанговцы еще не доросли, фраза Завадского о «выраставших актерских возможностях» принимает концептуальный смысл. Так же как и замечание о «надобности публики», то есть, иными словами, о заложенной Вахтанговым в идею спектакля тесной связи представления с меняющимися вместе с жизнью запросами зрительного зала. При этих уточнениях

ПРЕМЬЕРНАЯ АФИША
СПЕКТАКЛЯ «ПРИНЦЕССА
ТУРАНДОТ» (ПОСТАНОВКА –
Е. Б. ВАХТАНГОВ).
27.02.1922

«Принцесса
Турандот». 1922.
Пролог спектакля –
Маски приветствуют
зрителей



известный (реализованный) вариант спектакля обнаруживает элементы компромисса со стороны Вахтангова. Сразу осуществить более смелый замысел не позволяли имеющиеся в его распоряжении актерские силы.

Что с большой долей вероятности подверглось бы спустя короткое время радикальному пересмотру – так это декорация И. Нивинского. Оформление оказалось самым неудачным и не отвечавшим режиссерскому замыслу элементом «Принцессы Турандот». Вахтангов во время репетиций «Эрика XIV» имел неосторожность пообещать художнику дальнейшее сотрудничество. И. Нивинский был очень расстроен негативной реакцией артистов Первой студии на свой труд. Чтобы его поддержать, Вахтангов позвал его делать совместно следующий спектакль, которым оказалась «Принцесса Турандот». Б.Е. Захава вспоминал: «Я помню то отчаяние, в которое пришел Вахтангов, увидев наконец на сцене декорации “Турандот” в законченном виде. “Это не то, совсем не то...” – шептал он самому себе. И мы, его ученики, тоже понимали, что получилось “не то”. Однако исправлять было поздно, приходилось мириться»⁷⁹.

Конструкция И. Нивинского, которая стала классическим «портретом» спектакля и его визитной карточкой, активно не совпала с новаторскими предвидениями Вахтангова, мыслившего на перспективу. Он мечтал о некоей универсальной и функциональной конструкции, которая могла бы стать и самостоятельным сценическим приспособлением, и болванкой, на которую крепятся элементы декорации. Воображение Вахтангова, очевидно, питали и идеи о расширении игрового

⁷⁹ Б.Е. ЗАХАВА. С. 302.

пространства. Отсюда – мысли начать спектакль в фойе и на лестнице. Отсюда и идея большого окна на сцене, за стеклом которого будет размещаться декорация заснеженного Арбата, – игра и жизнь смешаются на сцене в единое целое. И идея голубого неба, которое должно быть над сценой, «а еще лучше – над всем залом». По каким-то причинам И. Нивинский пошел своими путями. Его оформление, как и в «Эрике», оказалось ближе к эстетике «футуризма Камерного театра».

За огромной работой вахтанговской мысли видятся отнюдь не шуточные и не проходные упования на «Турандот». Отношение самого Вахтангова к спектаклю зафиксировано в эмоциональной фразе: «Мне тяжело сказать, но мне легче

«ПРИНЦЕССА ТУРАНДОТ».
ФИНАЛ СПЕКТАКЛЯ –
ПРОЩАНИЕ СО ЗРИТЕЛЕМ



видеть ее мертвой, чем в таком состоянии»⁸¹. Реплика относится к периоду, когда репетиции не ладились. Об «упражнениях» и «гаммах» так не горюют.

Одно из самых весомых мнений о «Принцессе Турандот» принадлежит П.А. Маркову. Оценивая театральные итоги 1921/1922 года, он счел этот сезон исторически переломным для отечественного театра. И назвал четыре постановки, которым на годы вперед суждено определять театральное развитие. Два из четырех перечисленных им спектаклей – вахтанговские. К числу театрообразующих постановок он причислил «Федру» у Таирова, вахтанговские «Гадибук» и «Принцессу Турандот», которые появились одна за другой, «предшествуя “Великодушному рогоносцу”» у Мейерхольда. Фьябу Гоцци, с ее «созидательной силой», П.А. Марков выделил особо. Статья так и называлась «“Принцесса Турандот” и современный театр».

Отделив «тонкий, дурманящий яд» сценической формы и внешней красоты спектакля, которые покоряли зрителя, Марков писал о серьезности режиссерских открытий Е.Б. Вахтангова. По его оценке, именно «Принцесса Турандот» оказалась на пике театральных исканий своего времени. «Да, он был ядовит, этот спектакль, принявший в себя и в себе преобразивший все лукавство театральных теорий, скрывавших тоску по подлинному театру, но воплощавших ее в ряде парадоксальных формулировок. Не было ни одной проблемы современной театральной формы, которая не была бы затронута и так или иначе разрешена спектаклем “Турандот”. Театр двадцать второго года отдал в распоряжение постановщика “Турандот” все свои достижения и посвятил его во все свои задачи, и неожиданно то, что вызвало ропот и отпор в ряде других спектаклей, что казалось неприемлемым, враждебным, чрезмерно дерзким и вызывающим на других сценах, в “Турандот” было воспринято зрителем как законная и неизбежная форма спектакля, как естественная и логически оправданная необходимость»⁸².

По крупицам воспоминаний собирается образ спектакля грандиозного замысла и восхищающей театральной смелости, задумки, до сих пор не имеющей аналогов. Вахтангов задумал постановку, которая должна жить в театре многие годы, непрерывно развиваясь и изменяясь. Завадский вспоминал: «Не только в текстах масок должен был меняться спектакль. Он должен был меняться и в самом своем театральном образе. Очень хорошо помню, как мечтал Вахтангов о завтрашнем дне

⁸⁰ Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства. Т. 2. С. 432.

⁸² Марков П. А. О театре: В 4 тт. М.: Искусство, 1976. Т. 3. Дневник театрального критика. С. 79.



“Принцессы Турандот”. Он говорил, что пройдет год или два, и нет никаких сомнений, что жизнь вокруг нас станет лучше, наряднее, обеспеченнее. Связь нашего спектакля с этой жизнью постепенно потеряется, острота контрастов, а следовательно, и острота восприятия его зрителем пропадет. С другой стороны, сегодня актеры еще не могут по-настоящему сыграть трагические чувства, они не выработали еще ни внутренней, ни внешней техники, не владеют голосом, жестом – они еще слабы, молоды. Но пройдет три-четыре года, актеры повзрослеют, приобретут настоящую технику, и тогда “Принцесса Турандот” должна пойти в совершенно ином сценическом решении, и, может быть, ее надо будет играть на голых досках и бочках, в суровых одеждах, а может быть, найдется иной подход к материалу сказки. Словом, спектакль должен непрерывно изменяться. Отражая реальную взаимосвязь спек-

В АНТРАКТЕ СПЕКТАКЛЯ
«ПРИНЦЕССА ТУРАНДОТ».
НА ФОТО ВИДНЫ ДЕРЕВЯННЫЕ
СТУЛЬЯ ДЛЯ ЗРИТЕЛЬНОГО
ЗАЛА, ЗАКАЗАННЫЕ
К ОТКРЫТИЮ СТУДИИ
13.11.1921



«Правда – хорошо, а счастье лучше»
Поликсена – В.А. Попова,
Сила Ерофеевич – И.М. Толчанов

такля со зрительным залом, театр обязан видоизменять его вместе с жизнью зрительного зала, с жизнью страны, одновременно учитывая возросшее человеческое содержание и мастерство участвующих в нем актеров»⁸³. И далее важнейшая ремарка: «Трагичность судьбы “Принцессы Турандот” заключалась в том, что после смерти Евгения Богратионовича ни у кого не поднялась рука изменить то, что было найдено самим Вахтанговым. Спектакль как бы застыл в первичной стадии»⁸⁴.

В первом самостоятельном сезоне до практических воплощений студийцами идей Вахтангова, как они их понимали, дело не дошло. 8 марта 1923 года сыграли единственную за сезон премьеру – «Правда хорошо, а счастье лучше» А.Н. Островского в постановке Б.Е. Захавы. Спектакль намечался еще при жизни Е.Б. Вахтангова, он помогал Захаве советами до последних дней.

В архивах сохранился режиссерский экземпляр пьесы, сплошь испещренный рукой Б.Е. Захавы. Это впечатляющий документ, дающий представление о почти самоотверженной честности режиссерской работы. Каждая реплика, мельчайший эпизод расписаны детально. Что делает тот или иной персонаж, произнося ту или иную фразу, на каких словах эта функция завершается. Кто из действующих лиц чем занят на сцене, когда у них нет текста. Кто куда пошел, откуда вышел. «Ест яблоко», «говорит, обернувшись туда-то» и прочее. Подробнейшая партитура физических действий. На репетициях осуществлялась еще и работа с актерами над психологической лепкой образов. По общему решению спектакль оказался «чер-



Гастрольная афиша
Третьей студии в Большом
драматическом театре Петрограда.
Начало турне, которое
завершится в Берлине. 1923

ГДЕ «ЗАВЕЩАНИЕ» ВАХТАНГОВА?

87

ным хлебом реализма». Этот черный хлеб требовался теперь не столько артистам, сколько самому Захаве, делающему первые шаги в режиссуре. Несмотря на то что «Правда хорошо» выходила «под паутинством и благословением, и даже под некоторым руководством Евгения Богратионовича», она оказалась ожидаемо далека от его дерзновенных и заглянувших далеко в будущее театральных идей.

О «Правде хорошо» В.И. Немирович-Данченко в письме О. Бокшанской сообщал: «“Правда хорошо” – первый показ после “Турандота” – средний, ученический спектакль по исполнению, а по постановке не лишен какого-то забавного, но незначительного подхода. По моему совету его долго будут играть закрытым спектаклем в порядке студийной работы»⁸⁵.

Постановка со временем выйдет из ограничений закрытого показа. Спектакль появится в афише и съездит на гастроли. Зрительный зал принимал работу тепло. Рядовая публика была далека от сложных вопросов театральной эстетики и споров вокруг творчества Вахтангова, зритель смотрел просто спектакль, а играли его неплохо.

⁸³ Ю.А. Завадский. Об искусстве театра/ Предисл. П.А. Маркова. М.: ВТО, 1965. С. 82–83.

⁸⁴ Там же. С. 83.

⁸⁵ Вл. И. Немирович-Данченко. Творческое наследие в 4 т. Т. С. 1241.

«Рюски скодаснелер – вег...»

Долгая поездка весны и лета 1923 года больше походила на туристическое приключение с примесью авантюры, нежели на гастроль. Москву покидали не в лучшем настроении: к тревоге располагали так и не угасшие внутренние брожения и творческая неопределенность.

Начиналось чинно – со сцены Большого драматического театра на Фонтанке в Петрограде. В среду 25 и четверг 26 апреля открыли турне «Чудом святого Антония» и шедшей с ним в один вечер чеховской «Свадьбой». Два последующих дня, 27 и 28 апреля, показывали питерцам «Турандот». Привезли и «Женитьбу», поставленную Б.Е. Захавой. Так стартовала официальная часть поездки. Ее организацией занималась новая советская структура с длинным и путаным названием в духе времени – Театрально-музыкальное бюро Культотдела Совета Союзов.

Питер принял радушно. Анонсы о гастролях Третьей студии МХТ печатали заранее. Город на Неве загодя предвкушал встречу с незнакомой ему вахтанговской студией и встретил полными залами. Сразу, с пылу с жару, появились хвалебные отзывы в прессе. После первых спектаклей и первых аншлагов журнал «Жизнь искусства», который редактировал один из самых придирчивых и темпераментно-предвзятых критиков А.Р. Кугель, поместил почти восторженный отзыв. Автор, не скупясь, нахваливал качество спектаклей, режиссерский гений Вахтангова и актерское исполнение: «Чудо-спектакль благородного тона, от первого до последнего аккорда выдержанный, аранжированный»⁸⁶. Порадовал его и петроградский зрительный зал. «Я был на чудесном спектакле в Большом Драматическом театре, где теперь гостит 3-я студия МХТ, – рассказывал автор статьи читателю. –

⁸⁶ В. Азов. Спектакли 3-й студии. «Чудо святого Антония». Жизнь искусства, № 17 (1 мая), 1923. С. 14.



Перед отъездом на гастроли в Ревель. Май 1923 г.

⁸⁷ «Жизнь искусства»,
ТАМ ЖЕ.

⁸⁸ Вл.И. Немирович-
Данченко. ТЕАТРАЛЬНОЕ
НАСЛЕДИЕ В 4 ТТ.. С. 1241.

Чудес тут был целый ряд. Появилась откуда-то публика, которой ведь нет в Петрограде, – мы это твердо знаем, – и хорошая публика – чуткая, внимательная, сосуществующая с актерами на сцене. В чем дело? С собой они привезли публику, эти молодые москвичи?»⁸⁷ Проблема зрительного зала в тот момент – одна из острейших. Пассаж о зрителе появился в статье неспроста. О падении интереса к театрам В.И. Немирович-Данченко писал за границу К.С. Станиславскому несколькими месяцами ранее – 24 февраля этого же, 1923 года. Объяснял, как трудно стало заполнять зал. И констатировал: «Публика – везде пестрая, случайная, не имеющая никакой физиономии»⁸⁸. И это в Москве – городе «насквозь театральном». В Петрограде дела обстояли если не хуже, то и не лучше. Тем ценнее, что на спектакли вахтанговцев пришел настоящий подготовленный театрал.

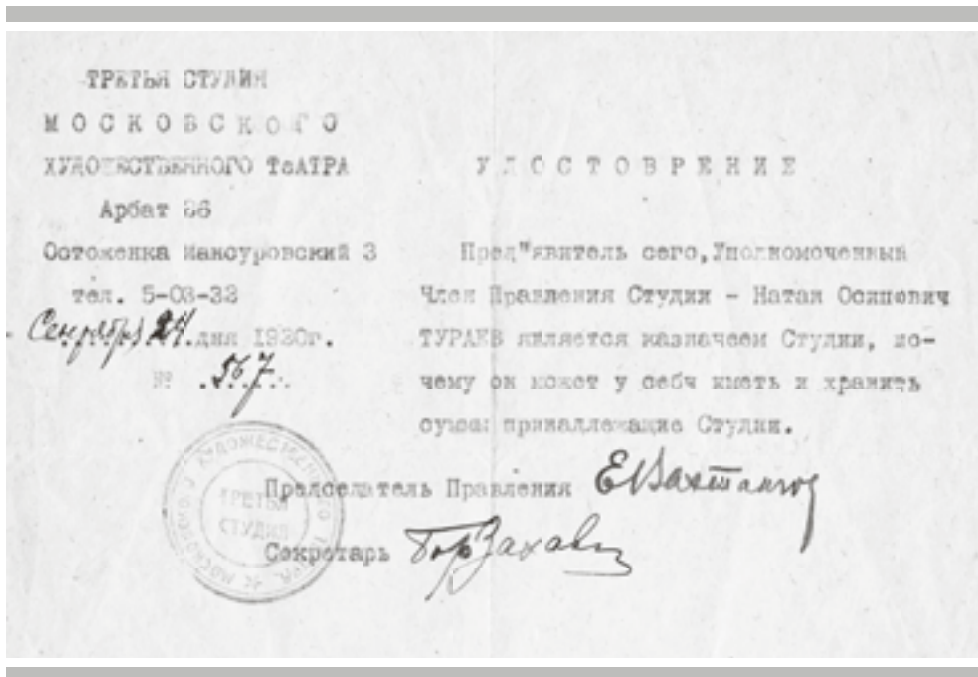
После столь щедрого на хвалу отзыва в «Жизни искусства» появились и более прохладные⁸⁹, но общий тон критики всю поездку оставался одобрительным.

Под аккомпанемент хвалебных рецензий и несмолкавших аплодисментов играли месяц. Радовались встрече с городом, который впервые увидели послереволюционным – без дворянского лоска, чиновничьих мундиров, деловой суеты и «с дворцами, открытыми настежь для народа». В свободное время с удовольствием гуляли, наслаждаясь начавшимся вскоре после приезда сезоном белых ночей.

По окончании питерской части поездки обычная гастрольная атмосфера постепенно сменилась жанром авантюрного романа. Вдохновленные успехом, собрались ехать за рубеж. Проблема выезда за пределы советской родины решилась на удивление легко, времена жестких регламентов и ограничений по части сношений с границей еще не настали, хотя до них оставалось совсем недолго. Но недаром

⁸⁹ В 18 номере «Жизни искусства» от 8 мая 1923 г. (с. 15–16) появился даже не прохладный, а раздраженный и изобилующий фактическими ошибками отзыв М. Кузьмина на «Принцессу Турандот». Досталось всем: от Художественного театра и всех его студий до самого спектакля. «Перенесение драматической сказки в современность, даже прямо в Москву, даже еще точнее в Замоскворечье, есть тоже не более как натуралистическое воспроизведение приема Гоцци. Главная характеристика спектакля – демонстрации приемов для приемов, “беспредметное” искусство, и я как-то не улавливаю “победы экспрессионизма”, которую в этой постановке хотят видеть

некоторые критики. Постановка готовилась лет пять; какие приемы заимствованы, какие предвосхищения, трудно сказать; для этого нужно слишком хорошо знать историю развития театральных приемов за последнее время. Да и то не всегда можно с точностью определить, кто первый сказал “э”, если это важно. В данном случае это представляет важность, раз это демонстрация приемов. Теперь в “Турандоте” можно найти и Мейерхольда, и Таирова, и Радлова, и эксцентриков, и “Летучую Мышь”, и больше всего все-таки Станиславского». Сложно сказать, где М. Кузьмин отыскал Замоскворечье и откуда взялся срок подготовки спектакля длиной в 5 лет.



УДОСТОВЕРЕНИЕ
О КАЗНАЧЕЙСКИХ
ПОЛНОМОЧИЯХ
Н.О. ТУРАЕВА, ВЫДАННОЕ
24.09.1920, ЗА ПОДПИСЬЮ
Е.Б. ВАХТАНГОВА
И Б.Е. ЗАХАВЫ. ЛИЧНЫЙ
АРХИВ В. ПАВЕРМАНА.
ПУБЛИКУЕТСЯ ВПЕРВЫЕ

«РОСКИ СКОДАСНЕЛЕР – ВЕГ...»

вахтанговцы говорили, что их студия родилась под счастливой звездой: они успели использовать последний шанс свободного выезда перед уже закрывающейся государственной границей. Хватило простого запроса в Наркомпрос. Выезд позволили, уведомив, что проблема финансирования и организации поездки является их личным делом.

В итоге за маршрут, залы, контракты, коммерческую и бытовую стороны гастролей отвечали сами. Точнее, полностью положились на Н.О. Тураева. Того самого студийца, которому были обязаны знакомством с Е.Б. Вахтанговым. Маршрут поездки тоже выбрали сами, с долей ностальгии, «по местам, где бывал Евгений Богратионович». Выбор пал на Швецию. К ней прибавились Эстония и Германия, далее, столь же импровизационно, предполагалась Чехия – то ли Прага, то ли курортные города. Именно «предполагалась»: твердые планы имелись только на Стокгольм и Гётеборг.⁹⁰ Время пребывания за рубежом тоже не определяли.

⁹⁰ Годом РАНЕЕ, в 1922 г., Первая студия ездила в Европу на гастроли (Рига, Ревель, Берлин, Прага). Поездка была весьма успешна творчески и очень поддержала актеров финансово. Их пример вдохновил вахтанговцев.

Задумывали, что благополучно пропутешествуют до октября, не забываясь о своевременном открытии московского сезона.

В этой поездке интересен не столько ее спонтанный и лихой сценарий, сколько более важное обстоятельство. Летние месяцы 1923 года (за рубежом Третья студия находилась с июня по август включительно) неожиданно оказались временем творческого взросления.

Помимо желания испытать свои спектакли на иностранном зрителе и, как говорится, себя показать и заодно немножко заработать, хотели мир посмотреть. «Посланцами страны Советов» себя еще не ощущали: тяжесть государственной ответственности за каждый шаг на чужой территории на них в тот первый раз не легла. По части политики ехали «налегке», что оказалось невероятным благом – все гастролы они были свободны и потому почти по-детски беспечны, несмотря на сложности, с которыми столкнулись по собственной деловой неопытности.

Приобщиться к искусству стран пребывания толком не удалось. Одна из причин – стояло лето, местные театры завершили сезон и ушли на каникулы. Вторая причина: на культурную программу не было денег. Для расширения кругозора пришлось довольствоваться бытовыми картинками чужой жизни, которые примечали и впитывали с пылким интересом к новому, свойственным молодости. Наблюдения жизни иноязычной улицы, нравов, цветовой палитры городов, архитектуры по-своему компенсировали отсутствие культурной пищи. Б.Е. Захава сообщал в письме матери, что впечатлений, приобретаемых в поездке, хватит теперь надолго. Незнакомый уклад не просто созерцали. В него, как в раму, пытались вписать собственный жизненный опыт. Соотносили, сравнивали, примеряли заграничный фон на себя, как диковинное платье. Родившиеся тогда у них мысли по поводу европейской жизни спустя столетие выглядят во многом парадоксальными: благополучная и цветущая, политически нейтральная Швеция вызвала больше негативных эмоций, нежели еще недавно являвшаяся военным противником Германия, переживавшая тяжелейший экономический кризис. Чтобы понять эти реакции, нужно попытаться взглянуть на Европу 1923 года их глазами.

Из Петрограда поездом выехали в Эстонию. 26 мая там предстоял первый спектакль. Таллин, повинувшись старорежимной привычке, еще называли Ревелем. Пока не заграница в полном смысле, всего лишь вчерашняя окраина империи. Но и она

уже была не похожа на советскую Россию. Эстония, «переживавшая весну своей государственности», быстро приходила в себя после революционных и военных событий 1917–1918 годов. «Таллин встретил нас добротной мещанской сытостью»⁹¹, – напишет позднее П. Антокольский. Слово «мещанской» стоит запомнить.

Устойчивый быт, достаток и порядок – то, что бросалось в глаза в первую очередь после пересечения границы. Пограничник со строгой выправкой, а затем, по приезду, «белокурые кельнерши, снисходительно взиравшие на московских бедняков-артистов», «полные кабаки» и не оставившая никого равнодушным завораживающая суровая красота Балтики.

Но Таллин встретил не только благосостоянием, от которого дома совершенно отвыкли, но и полными зрительными залами, и огромным количеством восхищенных, внимательно разбиравших спектакли рецензий. Кажется, не осталось ни одной крупной газеты, не поместившей отчета о спектаклях москвичей. Что обращает на себя внимание при чтении блока эстонских рецензий: искренний восторг от спектаклей, который авторы не скрывали. Дома критика вела себя куда прохладней. «Чрезвычайно ярко, сильно, мудро была поставлена и великолепно разыграна комедия Метерлинка “Чудо святого Антония”, – писал таллинский рецензент. – Тонко, искрометно, в высшей степени наблюдательно, в типичной окраске и в яркой заостренности характеров прошел чеховский водевиль “Свадьба”. И очень интересный опыт показала Студия в комедии Островского “Правда – хорошо, а счастье лучше”. Три спектакля промелькнули, как волшебный театральный сон, как короткий праздник весны в этом молодом, талантливом, вычеканенном театре, в этой блистательной, талантливой и прекрасной Студии, и о них еще надо много думать, и о них я буду долго еще вспоминать и, конечно, писать»⁹².



Сводная афиша гастролей Студии в Ревеле (Таллин, Эстония). 26–31 мая 1923 г.

⁹¹ П. Г. Антокольский. С. 280.

⁹² Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 492.

«Принцесса Турандот», судя по печатным реакциям, произвела среди таллинской публики почти фурор. Были в числе газетных обозревателей и те, кто предпочел «Чудо святого Антония», но в основном рецензенты отдавали должное обоим спектаклям на равных, высоко ставя их художественную самобытность. Актеров от души хвалили. Но главное, что произвело впечатление на эстонскую аудиторию, – блеск и точность режиссерского мышления Е.Б. Вахтангова. Качество и цельность спектаклей, достигнутые благодаря режиссуре, – одна из сквозных тем всех статей.

Ни один из четырех привезенных спектаклей не остался обделенным вниманием газет. Все постановки оказались по-своему близки и широкой эстонской аудитории. Публика оценила гротеск чеховской «Свадьбы», а персонажей пьесы восприняли как явление интернациональное: «Разве не фланируют каждый день вокруг нас все эти Жигаловы, Настасьи Тимофеевны, Дашеньки, Апломбовы, Яти и другие типы, не ищут “генерала”, который бы придал ореол их пустоте?»⁹³.

Едва ли вахтанговцы имели возможность читать выходявшие по-эстонски отзывы, но реакции зрительного зала говорили сами за себя. «Я могу сказать, что на спектаклях этой Студии я провел целые сутки, упоительные 24 часа, – подводил итог своим впечатлениям П. Пильский в “Последних известиях”, – потому что она играла в субботу вечером, а затем целый день: утром и вечером в воскресенье! Перед моими глазами прошли четыре прекрасно поставленные пьесы, две русских и две иностранных, прошли Гоцци и Метерлинк, Островский и Чехов»⁹⁴.

Другой рецензент, Я. Ратассепп, описывал гастроли не менее взволнованно, чем его коллеги: «На последних представлениях в Драматическом театре театралы-любители получили возможность сопереживания. Если на премьере успех был безусловным, то на последних спектаклях он превзошел все ожидания, тем более что обладатели билетов сами становятся участниками действия. Билеты на спектакли у сонной таллинской публики разошлись нарасхват... Однако не реклама, а сами выступления московской Третьей студии Художественного театра способствовали успеху и полному аншлагу»⁹⁵.

Гастроли продлились до 31 мая. Единых и широких представлений о ставшей суверенным государством Эстонии за время краткого пребывания накопить не удалось: много работали и жили не вместе в отеле, а на частных квартирах.

Туристический кругозор ограничился в итоге бытом семей, оказавших вахтанговцам гостеприимство. И тут уж кому как повезло.

Шихматов и Антокольский оказались постояльцами радушного хозяина-винодела. Каждый вечер он поджидал их возле сервированного столика, густо уставленного образцами его продукции. Наливки и ликеры в его производстве имелись в большом ассортименте, и оба вахтанговца все это изобилие ежевечерне послушно дегустировали. Отказаться было невозможно – хозяин был чрезвычайно обидчив. В результате воспоминания о Ревеле у этих двоих оказались окутаны «туманной дымкой».

Л.П. Русланов и его жена, актриса Н.П. Русинова, квартировали у хлебосольной эстонки, которая кормила их вкусными обедами и изумительно жарила камбалу. Они в благодарность покупали к чаю торты в ближайшей кондитерской.

Б.Е. Захава проводил короткие часы досуга поневоле вовлеченным в политические дискуссии. С политикой ему довелось столкнуться сразу по пересечении границы. В буфете при вокзале, куда он заглянул по приезде, начитался эмигрантских газет, выходивших на русском языке. Эмигрантская пресса живописала кошмары жизни при комиссарах так, как она себе их представляла: сообщали о выпоротых из-за несданного продналога крестьянах и разгромленных большевиками из мести, после убийства В. Воровского в Лозанне, швейцарских магазинах. Фантазия газетчиков, при всей внешней броскости сюжетов, и близко не дотягивала до советской реальности и, главное, до понимания, что на самом деле произошло со страной. Статьи с фальсифицированными новостями из России сразу испортили настроение Захавы. После двух дней проживания в комнате при советском посольстве (жить в этой комнате пришлось восьмером), за неимением арендованной вовремя жилплощади, он оказался квартирантом эстонских родственников А.А. Орочко. И тут его, как нарочно, поджидал реальный политический оппонент из числа старых эмигрантов. Старичок придерживался мягких либеральных взглядов в духе конституционной монархии В.Н. Вернадского, И.И. Петрункевича и П.Б. Струве, которые показались Захаве настолько устаревшими, что с ними «в могилу пора». Бывший соотечественник рассуждал о свободе, святых задачах искусства и сильно тосковал по родине. На прощание устроил вахтанговцам щедрый ужин с обильно лившимся вином. Во время ужина не умолкал – «спешил

⁹⁵ Евгений Вахтангов
в ТЕАТРАЛЬНОЙ КРИТИКЕ.
С. 493.



Афиша гастролей Студии в Стокгольме (SVENSKA TEATERN). 7–10 июня 1923 г.

наговориться» перед расставанием с соотечественниками.

Еще за пару дней до окончания таллинских гастролей послали гонца в Стокгольм. Н.О. Тураев отправился готовить шведскую часть турне. Рано утром 1 июня вместе с декорациями погрузились на эстонский пароход «Калевипоэг», который к вечеру взял курс на северо-запад. С пристани им махали платками. Название парохода, на котором покидали эстонский берег – «Калевипоэг», «сын Калева», – поименованного в честь великана-богатыря из эстонского героического эпоса, вызвало всеобщий восторг. Красивое имя пленило чужестранным благозвучием и гордой романтикой, которая отвечала торжественности момента: наконец-то они направлялись в «настоящую» за границу.

Ночь, проведенная на борту парохода, запомнились изнурительной качкой, от которой немилосердно страдали, выбравшись из кают на верхнюю палубу. До утра сидели с позеленевшими лицами, обернувшись в одеяла. На рассвете море успокоилось, занялся тихий погожий день. К вечеру показались густая темная зелень побережья, крепкие, добротные домики белого цвета, за ними пакгаузы, склады и, наконец, долгожданный стокгольмский порт. Их встречал взволнованный, изо всех сил махавший руками

Н.О. Тураев, пытавшийся говорить со шведами на смеси немецкого и ломаного шведского, чем вызывал недоумение и веселье.

Если от Швеции ждали «настоящей за границы», то Стокгольм ожидания оправдал с лихвой. На берегу увидели рослую, спортивную толпу с обветренными морскими ветрами лицами, в хорошо сшитой одежде. На улице ни одного извозчика, сплошные автомобили. Телефоны повсюду: в кафе на столиках, на углах домов, в жилищах, в парках, на каждом шагу. Голодная и полуголодная жизнь,



Стокгольм, нач. XX в.

ставшая нормой дома, выработала рефлекс – в первую очередь видеть еду. Здесь магазины ломились, в витринах выставлены головки сыра в серебряной обертке, бруски сливочного масла, подвешены на крюках «распяленные говяжьи и свиные туши». Захава напишет матери, что они попали «в какую-то сказочную страну», где «молоко жирнее наших сливок», повсюду только здоровая еда и катаров желудка нет в помине.

Поверхностный взгляд «туристов» сыграет с ними злую шутку. А обилие ярких внешних впечатлений вызовет растерянность. Теперь сказали бы – культурный шок. Захава так и напишет в письме: над картинами увиденного еще предстоит думать и постепенно разбираться в собственных противоречивых эмоциях. Травматичный опыт пережитых в России событий будет подсказывать выводы резкие и необъективные. В тупик поставит даже шведское «самодержавие»: король

«никого не боится, и его никто не боится». Принцы ездят в школу на трамвае, а функций у самого монарха насчитают всего три: миловать осужденных на казнь, назначать премьер-министров и играть в лаун-теннис, в котором король, несмотря на свои семьдесят лет, большой мастер. В самом перечислении вахтанговцами монарших функций смешаются изумление и ирония – установка воспринимать все царское и королевское как враждебное и исторически отжившее войдет в конфликт с увиденным своими глазами.

Живое воспоминание об оставленном всего несколько дней назад Петрограде наведет на сравнение Медного всадника Этьена Фальконе и статуи Карла Двенадцатого в парке Кунгстрэдгорден в центре Стокгольма. Сопоставляли простор Сенатской площади и «тесное», окруженное домами пространство, в котором расположена статуя Карла Двенадцатого; конного Петра на вздыбленной лошади, широко и властно указующего в сторону Швеции и на невские дали, и запечатленного пешим шведского монарха, рука которого хоть и простирается в сторону России, но жест «упирается» в «сомнительного вида гостиницу». О том, что на изваяние Карлу шведы решились только спустя 150 лет после его смерти, не одобряя его воинственности, по всей вероятности, не знали. Памятники-антиподы сравнивали поверхностно: по масштабу и пластической экспрессии, но не по содержанию. На одной чаше весов оказалась скульптура российского императора, олицетворяющая «безудержное движение вперед», порыв и величие. На другой – Карл Двенадцатый, хоть и одетый в офицерский мундир и со шпагой в руке, окруженный четырьмя пушками в знак его страсти к военным походам, но запечатленный без размаха и пафоса. Шведы ставили памятник не венценосцу и завоевателю. И даже не последнему монарху Европы, погибшему по-солдатски, в бою, а Карлу-человеку, в котором достойными памяти признали личные качества: он разделял со своей армией тяготы походной жизни и нередко ночевал вместе с солдатами на голой земле. Знали ли этот гуманистический сюжет, положенный в основу памятника, вахтанговцы? Их горячее предпочтение было отдано величественному и одухотворенно-мятежному Медному всаднику.

За всеми разглядываниями и сопоставлениями, по которым пытались угадать дух незнакомой нации, стоял самый существенный для них вопрос: каково место театра в жизни шведского общества? Соединить собственную крепкую веру

в сверхценность искусства с размеренным и устойчиво-земным шведским образом жизни не получалось. Здесь прохладно относились к достижениям современного искусства и были больше увлечены спортом и кино, чем театром.

Удивило и разочаровало старое здание «Svenska theater», где играли спектакли. Это был самый большой на тот момент театральный зал Стокгольма, на тысячу сто мест, но с примитивными гримуборными и «дачной канализацией». Недоумевали, как технический прогресс, телефонизация, кинозалы на каждом шагу, новейшая техника, автоматы с кофе и фастфудом, лифты, автомобили могут ужиться со столь допотопным театральным оборудованием.

Доминирование цивилизации над культурой не приняли ни душой, ни разумом. И здесь явно свою роль сыграли максимализм молодого возраста и специфика жизненного опыта: материальное и духовное развели как антагонистичные категории и поставили по разные стороны баррикад – на манер «белых» и «красных». Опять всплыло слово «мещанство» – в их словаре синоним приземленности и духовной узости. В письмах и дневниках они будут писать, что для того, чтобы полюбить родину, следовало на время из нее уехать. Б.Е. Захава сообщит домой: «Горжусь, что я русский». П.Г. Антокольский спустя годы признается, что тогда, в Швеции, впервые почувствовал себя советским человеком. Мерилом всего земного и истинного для них оказался театр. Дело своей жизни и право на «религиозное к нему отношение» увидели в другом свете, своим родом деятельности начали по-особому дорожить.

Бесценным источником сведений о реакциях принимающей стороны на гостей из большевистской России служат рецензии. Стокгольмские газеты проявили к гастролям неподдельный интерес. На первых порах о спектаклях писали достаточно осторожно. Напоминали своим читателям о разнице менталитетов: «русским свойственна наивность», они обладают «чувствительной фантазией», тогда как шведам присуще «соблюдать формальности», равно как в бытовом общении, так и в искусстве.

Вахтанговскую студию критика атрибутировала как «левое крыло» Художественного театра. Левизна в любом виде, в том числе в области театральной мысли, вызывала вполне объяснимые подозрения. В стране, где, по наблюдениям вахтанговцев, все «построено на века» и «словно высечено из гранита», неоднозначные

идеи из большевистской России восприняли с опасением. Издание «Stockholms-Tidningen» 9 июня 1923 года восклицало: «О чем молились прихожане во французских церквах во времена Средневековья? “Боже милостивый, убереги нас от гнева норманнов!” И я действительно думаю, было бы соблазнительно молиться о чем-то в этом роде, если русские будут угрожать нам этой крайней театральной левизной»⁹⁶.

Шведская критика сравнивала вахтанговскую студию с Художественным театром, спектакли которого смотрели двумя сезонами ранее, и со своей собственной «Турандот», незадолго до вахтанговских гастролей сыгранной у них в Стокгольме в Драматен. Респектабельный и благонадежный реализм художественников, показавших «высококультурную и аристократичную игру» России «царских времен», и исполнение собственных артистов показали рецензентам более правильными.

Большой проблемой стало отсутствие перевода. И не менее большой удачей оказалось наличие в труппе «Svenska theater» любимца шведского зрителя и звезды экрана Гесты Экмана. Он взял на себя обязанности конферансье, поясняя зрителям перед показом «Принцессы Турандот», что им предстоит смотреть. Фьяба Гоцци, играемая по-русски, оказалась не только слишком «левой» по сценической форме, но и наиболее сложной для восприятия из-за языкового барьера. Не могло быть и речи о вахтанговском подтексте спектакля, о контрасте прозы жизни и сказки театра: зрительный зал заполнили люди в столь ослепительных туалетах и украшениях, что ламановские наряды на их фоне смотрелись почти скромно. Здесь, в Стокгольме, соревнование между жизнью и иллюзией с сухим счетом выигрывала жизнь.

Почтенный фарс «Чудо святого Антония» и чеховская «Свадьба» дали публике легче и окончательно сломали лед недоверия. Не последнюю роль в налаживании взаимопонимания между шведской публикой и «леваками» из Москвы сыграла трактовка образа Антония Падуанского и исполнение Ю. Завадского, лишенная нигилизма в отношении религиозной темы. Религиозного нигилизма опасались больше всего. «К счастью, он <Вахтангов> не попытался применить... фарсовость к самому святому, который, напротив, на сцене выступает с большим благородством и чистотой»⁹⁷, – с удовлетворением и явным облегчением отмечал рецензент.

⁹⁶ Евгений Вахтангов
в театральной критике.
С. 507.

⁹⁷ Евгений Вахтангов
в театральной критике.
С. 157.



Стокгольм. Слева
направо: И. М. Кудрявцев,
Ю. А. Завадский,
А. А. Орочко, Р. Н. Симонов

Настоящего художественного успеха в Стокгольме все-таки добились. Если на первых показах «Турандот» часть публики ушла после первого акта, последующие спектакли шли уже при полных залах, и зрители выражали одобрение, аплодируя и дружно стуча об пол ногами. Художественной победе, однако, не сопутствовал успех материальный. Все заработанные деньги уходили на оплату аренды театра, проживание и самую скромную еду. Об уровне заработка говорит сравнение: безработные в Швеции получали шесть крон в день, вахтанговцам на руки выдавали по пять крон. Жить пришлось впроголодь.

Виноват в скудности получаемых средств оказался плохо составленный Натаном Тураевым контракт. Отсутствие денег сильно портило настроение. Что есть мочи бунтовало поперанное чувство справедливости студийцев: как можно наживаться на непрактичности неопытных артистов, ничего не понимающих в чужой жизни и хитроумных контрактах? «Заграница – сволочь».

Частный случай своего нелепого убыточного контракта проецировали на весь шведский порядок. Благополучие и завидный технический взлет страны связали

исключительно с политическим нейтралитетом во время Первой мировой войны. Нейтралитет расценили как национальный эгоизм и равнодушие шведов к бедам и трагедиям соседей. И спустя годы П. Антокольский не удержался от попреков: Польша, Россия, Германия истекали кровью в то время, когда Швеция спокойно пила молоко, ела мясо и рожала розовощеких младенцев, которые, повзрослев, станут чемпионами в лыжном или конькобежном спорте.

Последний вечер в Стокгольме провели сначала на прощальном ужине, устроенном Гестой Экманом, а затем в гостях. Их принимали в уважаемом доме, где хорошо понимали по-русски. Узнав, что П. Антокольский не только актер, но и поэт, попросили его почитать свои стихи. Он прочел несколько стихотворений, среди которых оказалось свежее поэтическое впечатление под названием «Стокгольм». Это стихотворение будет напечатано лишь через пятьдесят лет, в начале 1970-х, в Большой серии «Библиотеки поэта». Эмоции 1923 года брызжут через край в каждой строчке:

*Футбольный ли бешеный матч,
Норд-вест ли над флагами лютый,
Но тверже их твердой валюты
Оснастка киосков и мачт.*

*Им жарко. Они горожане.
Им впаянный в город гранит
На честное слово хранит
Пожизненное содержанье.*

*Лоснятся листы их газет,
Как встарь, верноподданным лоском.
Огнем никаким не полоскан
Нейтрального цвета брезент.*

*И в сером асфальтовом сквере,
Где плачет фонтан, ошалев,*

*Отлично привинченный лев
Забыл, что считается зверем.*

*С пузырьчатой пеной в ноздрях,
Кольчат и колюч, как репейник,
Дракон не теряет терпенья,
Он спит, ненароком застряв*

*Меж средневековьем и этим
Прохладным безветренным днем.
Он знает, что сказка о нем
Давно уж рассказана детям.*

*Пусть море не моет волос,
Нечесаной брызжет крапивой,
Пусть бродит, как бурое пиво,
Чтоб Швеции крепче спалось!*

Стихотворение обидело и вызвало горячие возражения хозяев: «Вы не правы! Швеция не спит!» Но, по меркам вахтанговцев, Швеция, конечно, спала, раз самозабвенно не жила театром.

...Настоящая финансовая катастрофа разразилась в Гётеборге. Туда поездом выехали из Стокгольма. Более неудачного места для гастролей в те дни было не сыскать во всей Европе. Гётеборг с размахом праздновал 300-летие со дня основания. К юбилею города была приурочена всемирная ярмарка. Для нее специально выстроили павильоны в Лисеберге, на живописной садовой территории. Город встречал многочисленных гостей и переживал период деловой активности. На всемирной ярмарке предлагались занятия на любой вкус: от выставок живописи и ремесел, от демонстрации мировых промышленных достижений до сооруженных ради большого события деревянных американских горок, каруселей и каневорффского фуникулера. На городских стадионах шла спортивная программа с соревнованиями в летних видах спорта.

На фоне этого Лукуллова пира бизнес-событий и разнообразных форм досуга театральные гастроли Третьей студии МХТ потерялись. Горожане и многочисленные туристы устремлялись мимо Лоренсберг-театра, где играли вахтанговцы, на аттракционы и мероприятия выставки.

Разместились на старом, помнящем времена Жюль Верна, французском пароходе – в плавучей гостинице «Маритим».

Как и следовало ожидать, на первом спектакле зрителей в зале почти не оказалось, если не считать газетчиков и горстки чудом обнаружившихся театралов – благоую роль сыграли стокгольмский успех и отзывы в газетах. Выйдя на сцену 15 июня в прологе открывавшей гастроли «Турандот», Басов шепнул товарищам: «Не робей, братцы! нас больше!»

Рецензии тем не менее и в Гётеборге вышли хорошие. И на последующие спектакли публики набралось немного больше. Но это ситуации уже не спасло: через считанные дни театр оказался по уши в долгах, которые было нечем оплачивать.

Так же как и в Стокгольме, настроженность по отношению к неблагонадежной «левизне» московских гостей снял Завадский – Антоний: «Вчера мы просто сидели и боялись, что святой попадет в те же радостные разбойничьи руки режиссера, в которые попала и принцесса Турандот в предшествующий вечер, но, к счастью, этого не случилось. Ему действительно позволили быть святым, а не забавной марионеткой»⁹⁸, – писало издание «Göteborgs Handels-och Sjöfartstidning» 18 июня.

Финансовый провал вскоре дал себя прочувствовать в полной мере. Спектакли из-за отсутствия публики и сборов пришлось прекратить. А вскоре последовало унижительное событие: выселение из «Маритим» и арест декораций и всего имущества за долги. На борт гостиницы-парохода шумно поднялись рослые шведские полицейские и «толстенький сержант гаркнул привычно и безучастно: “Рюски скодаснелер – вег! Русские артисты, в дорогу!”»⁹⁹.

Выходили, стиснув зубы, оставив в каютах весь личный немудреный скарб. Шутили, подбадривая друг друга и готовясь провести зябкую ночь как бродяги – в городском парке.

К счастью, ночлег удалось найти: их приютили в спортивном зале одного из студенческих общежитий.

2 июля в Москве, в Художественном театре приняли телефонограмму из Наркомпроса: «2-го Июля 1923 года по телефону из Наркомпроса сообщено во МХАТ: На имя Наркома А.В. Луначарского получена от Полпреда из Стокгольма телеграмма, что “Третья Студия Художественного Театра очутилась в крайне безвыходном положении в Готеборге; на ее имущество наложен арест за долги. Требуется на оплату долгов дорожные расходы десять тысяч шведских крон. Создается крайне неприятное скандальное дело, дискредитирующее нас в общественном мнении Европы. Прошу срочно сообщить, какие меры предпринимаются Вами, чтобы прийти на помощь Студии. Помощь необходима срочная. Полпред никаких кредитов на подобные дела не имеет, без ассигнований с Вашей стороны предпринять ничего не может.

Замнаркомом Литвинов. Принял Секретарь Дирекции МХТ Подобед”»¹⁰⁰.

Как провели несколько суток после выселения из плавучей гостиницы, в подробностях не известно.

Днем, благодаря свалившейся на них вместе с безденежьем праздности, в ожидании финансовой и гастрольной ясности можно было гулять по городу, не думая о вечернем спектакле. Гуляли, созерцали праздник жизни, на котором они оказались чужими, прокатились на американских горках.

Ю.А. Завадский и Р.Н. Симонов умудрялись посещать спортивные состязания. А после их окончания «прикидывали стометровочку» (отмеряли на глаз сто метров) и бежали ее наперегонки. Пробежав, «прикидывали» следующую. Так, соревнуясь в беге, добирались до своего пристанища в студенческом спортивном зале.

Скорого ответа из Москвы ждать не приходилось. В. Иванов установил, что за деньгами, которые требовались спешно, пришлось откомандировать Н.О. Тураева в Осло в советское постпредство в Норвегии к А.М. Коллонтай. Необходимую для покрытия долгов и возвращения в Москву сумму Тураев каким-то чудом добыл и привез. Однако, получив долгожданные деньги, вместо возвращения домой гастрологи решили продолжить и направиться в Германию. Помимо желания взять реванш за унижительное материальное фиаско в Швеции, для посещения Берлина имелся и частный повод: актрисе Русиновой, жене Л.П. Русланова, в Берлине требовалось лечение. У нее было рекомендательное письмо от ее лечащего врача

¹⁰⁰ Музей МХАТ, К.С. № 14537. Орф. СОХРАНА, ПУНКТУАЦИЯ ПРИВЕДЕНА В СООТВЕТСТВИЕ С СОВРЕМЕННЫМИ НОРМАМИ.

в Москве, профессора Таубе, к его берлинскому другу и коллеге, профессору-гастроэнтерологу и мировому светиле Исмару Боасу.

Для организации гастролей в Берлине направились Н.О. Тураев и больше других заинтересованный в этом вояже Л.П. Русланов, которому нужно было лечить жену.

По иронии судьбы, более практичного и способного к административной деятельности Русланова вскоре после пересечения границы арестовала немецкая полиция.

Составлением контрактов снова в одиночку занялся Н.О. Тураев, не имевший и намека на качество, которое принято называть деловой жилкой. По всей вероятности, печальный шведский опыт он учел. Но, не зная специфики новой страны посещения, снова допустил роковую оплошность: в Германии бушевала гиперинфляция. Вместо того чтобы заключить контракт в твердой валюте, он договорился о выплатах в стремительно летевшей вниз немецкой марке. Понять весь ужас этого просчета предстояло на практике.

Берлин встретил прибывших вскоре за Тураевым вахтанговцев невыносимой жарой и жесточайшей экономической депрессией. Немецкая столица 1923 года выглядела «страшным городом»: мрачные лица, огромное количество калек – жертв войны, повсюду упадок, замызганное метро, но и в таком виде показавшееся студийцам технической диковинкой.

Германия переживала драму побежденной страны. Одним из пунктов Версальского договора значилась выплата репараций. В 1922 году германское правительство объявило, что выплата репараций невозможна из-за отсутствия средств. В ответ на это в начале 1923 года Бельгия и Франция, которые сочли себя наиболее пострадавшими в войне, оккупиро-



Сводная афиша гастролей в Берлине (Лессинг-театр).
3–9 АВГУСТА 1923 Г.



Берлин, 1920-е гг.

вали Рурскую область. Около двадцати процентов немцев оказались в оккупации. Немецкое правительство призвало своих граждан к забастовкам в качестве сопротивления. И вот тут и началась экономическая катастрофа, в самый разгар которой угодила Вахтанговская студия.

С начала лета по ноябрь курс доллара вырос в 400 тысяч раз, а уровень цен – в 850 тысяч раз. В 132 тысячи раз увеличилась денежная масса: немцы, сохранившие работу, ходили за зарплатой с саквояжами и чемоданами. Через некоторое время все дешевеющие банкноты в саквояжи уже не вмещались, требовались ящики. Деньги обесценивались с невообразимой скоростью, печатный станок работал без устали, выпуская купюры со все большим и большим количеством нулей. Б.Е. Захава сообщал домой, что расчеты в магазинах идут уже на миллионы,

и это был не предел – инфляция дошла и до миллиардов, полтора миллиарда марок равнялись 360 долларам. Ценники на товары в магазинах и кафе переписывали дважды в день на грифельных досках, выставленных на улице. Сев в поезд в пригороде Берлина с суммой, которой хватало на пару обуви, добраться до города можно было почти ни с чем. За час-другой, проведенный в пути, деньги обесценивались настолько, что их едва хватало на обратный билет и чашку кофе.

Театры, цирки, кинозалы перешли на расчеты продуктами. Хорошие билеты можно было приобрести за фунт масла. Дешевые билеты – за пару куриных яиц. Принимались в качестве платы хлеб, колбаса, фрукты. Берлин 1923 года пропах нуждой, бедой и картошкой на маргарине, которую подавали в ресторанах.

Первое письмо Б.Е. Захавы из Берлина датировано 12 июля 1923 года. Играть, однако, начали только 3 августа. За без малого три недели, проведенные в Берлине, можно было осмотреться, оценить обстановку и внести коррективы в контракты, если Тураев уже успел их составить в отсутствие труппы. Однако ничего подобного сделано не было.

За время вынужденного бездействия сумели походить по театрам, которые не закрылись на лето, и в кино. По всей вероятности, вынужденно проживали деньги, полученные от Коллонтай. Германия, несмотря на бедственное положение, оставалась страной театральной. С самими немцами, невзирая на проявления бытовой неприязни к «большевикам» из советской России, с которым вахтанговцы сталкивались на каждом шагу, чувствовали особое родство. Роднило не только сочувствие к столь знакомому им самим социальному неблагополучию, но и ментальное сходство с нацией, которая так же, как и мы, «способна и на великие заблуждения, и на великую доблесть». Немецкий театр, однако, разочаровал. Среди увиденного оказались старый спектакль Макса Рейнгардта «Ткачи» по пьесе Гауптмана: «копия с копии, оригинал которой давно затерялся». В цирковом здании смотрели «Страсти Господни» – повествование о пяти последних днях земной жизни Христа, зрелище с масштабными массовыми сценами и участием огромного количества животных: верблюдов, ослов и даже львов. Развеселили дородная белокурая Мария Магдалина и «упитанный Христос», на спине которого были старательно прорисованы красной краской следы от бича. Сентиментальные немки, глядя на них, утирали слезу. Из всего актерского состава понравился только пла-

стичный рыжий Иуда: актер, его исполнявший, явно «успел вкусить лукавства левого искусства».

При посещении кинотеатра во всей полноте увидели эмоции, владевшие немецким обществом. С немецкой «тоской по империи» уже столкнулись не раз: повсюду в пивных распевали «Deutschland, Deutschland über alles...». В кино, на кадрах с Фридрихом Великим, десятки осипших мужских глоток принялись в едином порыве кричать: «Heil! Heil! Heil!» Это была уже не просто тоска по утраченному национальному величию, а отчаянная потребность реванша за унижение побежденных и стихийный взрыв патриотизма. Весь «сор» берлинских впечатлений помогал складывать главный пазл: отношение к собственному творчеству, к уровню искусства, которому учил их Е.Б. Вахтангов.

В Лессинг-театре играли с 3 по 9 августа. Снова с успехом и с хорошей прессой, включая эмигрантскую: русских в Берлине было очень много, эмигрантов и советских, на Курфюрстендамм то и дело слышалась «дворянская речь». Встретили загорелого Маяковского, оказавшегося в Берлине проездом, Ходасевича, Андрея Белого. И В.И. Немировича-Данченко, по дореволюционной привычке выехавшего за границу на отдых: «маленького, еще более элегантно, чем в Москве, серебряно-седого, сдержанно ласкового, упитанно-моложавого».

Немецкие рецензенты хорошо знали русский театр. Спектакли Третьей студии сравнивали с искусством К.С. Станиславского, отмечая, что вахтанговцы ушли вперед по сравнению с МХТ и делают театр более молодой и современный. Сравнивали и с Таировым, отметив принципиальное отличие «фантастически-мелодичного» вахтанговского стиля от таировского «ритмично-конструктивного».

Зал провожал спектакли громом аплодисментов. Но с деньгами снова было более чем плохо, несмотря на полные залы и полные сборы.

Ежевечернюю выручку получали после спектакля. Банки за поздним временем уже не работали. Утром полученная накануне солидная сумма превращалась в жалкие гроши.



ГАСТРОЛЬНАЯ АФИША СТУДИИ В БЕРЛИНЕ
(ЛЕССИНГ-ТЕАТР)

Думали, куда ехать после Берлина. Выбирали между Сопотом, Прагой и Мюнхеном. Решили ехать сначала в Мюнхен, но въезд труппе запретили мюнхенские власти: в городе было слишком беспокойно, чтобы пускать в него еще и «большевиков». Считанные недели оставались до «пивного путча», состоявшегося 8 и 9 ноября. О том, что мюнхенская поездка срывается, стало известно 16 августа: поехавший готовить гастролы и обо всем договорившийся на месте Л.П. Русланов узнал о запрете на въезд и, расстроенный, собрался обратно в Берлин.

Материальное положение студии вновь становилось катастрофическим. Снова срочно требовалась материальная помощь. Искать ее пришлось не в посольстве, а, на счастье вахтанговцев, у отдохавшего на озере Варен между двумя турами гастролей К.С. Станиславского.

К Константину Сергеевичу снарядили делегацию из трех человек. Поехали сдержанный, основательный Б.Е. Захава, окончивший Льежский университет европейски воспитанный И.М. Толчанов и Л.П. Русланов, который, помимо участия в нелегких переговорах со Станиславским, должен был исполнить роль рояля в кустах: у него было поручение от профессора-гастроэнтеролога И. Боаса, страстного поклонника Художественного театра, передать поклон Станиславскому. Пилюлю невеселого разговора подсластить удалось: Константин Сергеевич, услышав имя немецкого доктора, оживился и даже пересел на стул поближе, желая услышать подробности. Н.О. Тураева, которого признали главным виновником финансового провала, с собой лукаво-предусмотрительно не взяли.

Вместе с деньгами от Станиславского и грозного монолога о своей легкомысленности и деловой некомпетентности студийцы получили жесткое требование гастролы прекратить и незамедлительно возвращаться в Москву. Отрабатывать полученную на дорогу сумму предстояло исполнением «Принцессы Турандот» на площадке Художественного театра.

Ранее этих событий, в день начала столь плачевно завершившихся берлинских гастролей, в Москве в Наркомпросе состоялось заседание. Одним из вопросов повестки значилась тема «О пособии Третьей студии Художественного театра». Постановили: «Выдать III Студии 2 тысячи рублей золотом в виде дополнительной субсидии для возвращения в Россию и осуществления новой постановки за счет

субсидии Художественному Театру, возложив выполнение этого на Управление Актеатрами»¹⁰¹.

Бурная поездка, обрушившая на головы студийцев столько впечатлений и кризисных ситуаций, оказалась с точки зрения пользы студийного дела как нельзя кстати: она укрепила вахтанговцев в вере в свой труд. О том, какой переворот произошел в их мировоззрении за эти недели за границей, говорят два документа.

Один из них – письмо А.А. Орочко, с которым она обратилась к товарищам по студии 4 августа после спектакля «Принцесса Турандот». Она писала о том, что студия, носящая имя Е.Б. Вахтангова, еще не имеет права предъявлять свое искусство на мировом рынке. То, что привлекает в Москве обаянием молодости, не может показывать себя на рынке «для взрослых». Эти требовательные строки принадлежат студийке, несколько лет назад считавшей, что «актрисой можно быть и у Корша».

Второе свидетельство – запись в дневнике Л.П. Русланова от 20 августа: «Для Студии, родившейся под счастливой звездой, изведавшей так много радостных, прекрасных минут в своей жизни, по-видимому, теперь наступает период тяжелых испытаний, неудач, поражений и потрясений. Студия должна пережить этот период. Надо встретить его мужественно и мудро»¹⁰².

27 августа вернулись в Москву.

¹⁰¹ Музей МХАТ, Н.С., № 14538.

¹⁰² В.Л. Русланов. Дом в Левшинском. М.: Новый хронограф, 2008. С. 114.

...И время уклоняться от объятий

Кто бы мог предполагать, что скитальчество по Европе позволит обрести столь своевременный и бесценный опыт! Они действительно родились под счастливой звездой.

Готовность к преодолению трудностей потребовалась в новом сезоне больше, чем творческая программа. Как знать, хватило бы им воли сохранить свой юный театр, если бы не нажитая в те гастрольные дни решимость «мужественно и мудро» пережить период «поражений и потрясений». В тот момент, когда беспомощность по части театральной бухгалтерии представлялось им нешуточной драмой, студия уже была втянута в орбиту больших театральных перемен.

В.И. Немирович-Данченко, которого вахтанговцы случайно встретили в Берлине, тоже посетил Варен. Показавшийся студийцам столь благополучным – «моложаво-упитанным» и «еще более элегантным, чем в Москве» – он на самом деле был сильно озабочен проблемами куда более серьезными, чем финансовый казус с гастрольями Третьей студии. Владимир Иванович направлялся в маленький, по-немецки опрятный городок, поместившийся между трех живописных озер с лесистыми берегами, для непростого разговора с К.С. Станиславским и мхатовскими стариками.

Солнечным утром, во вторник 21 августа, он прибыл в Варен. За кофе, поданным Владимиру Ивановичу с дороги в столовой пансиона, где разместились мхатовцы, далее весь день и вечером за чаем «с сладкими пирогами» беседовали о насущных делах и о будущем Художественного театра. Разговор этот напрямую касался и судьбы мхатовских студий.



...И ВРЕМЯ УКЛОНЯТЬСЯ ОТ ОБЪЯТИЙ

113

К. С. Станиславский,
В. И. Немирович-Данченко
с мхатовцами. Варен, 1923 г.
Те самые дни, когда ваханговцам
пришлось экстренно обращаться
к Станиславскому за финансовой
поддержкой

Уже за кофе, сразу по приезде, В.И. Немирович-Данченко просил «пайщиков» театра подготовить и прислать ему к ноябрю в Москву их мысли о реформе Художественного театра – «план будущего», как он его называл. Каждого свой, в индивидуальном порядке. Просьба являлась настолько насущной, что была высказана первым делом. Основную тяжесть предстоящей реформы Владимиру Ивановичу предстояло взять на себя. Ему требовались знания позиции К.С. Станиславского и «стариков» и полученные от них полномочия.

Реформа МХТ, связанная с необходимостью омоложения труппы и обновления театра, в предлагаемых обстоятельствах советской жизни перестала являться внутренним делом МХТ. Теперь это был вопрос государственный. Активнейшее и теперь уже хозяйское участие в предстоящей реорганизации принимал нарком просвещения А.В. Луначарский. Несколькими месяцами ранее, в середине марта того же 1923 года Владимир Иванович открыто писал К.С. Станиславскому о трудностях взаимодействия с новой властью: «А по ту сторону, где власти, – все не прекращающееся стремление вмешаться, подчинить, перевернуть – и окончательно разрушить... Вот сейчас идет очередной натиск. Я боюсь, что каждое мое письмо говорит об очередных натисках. Потому что я пишу не чаще раза в месяц. И опять совещания у Луначарского, экстренные беседы с Малиновской (только что говорил с ней долго по телефону), сговаривания с Южиным, уговоры с Юстиновым, Авреком¹⁰³. И т.д. и т.п.! Не взыщите, что не рассказываю подробностей. И то тоска возиться с этим, а то еще писать!...»¹⁰⁴

Натиск, о котором, не раскрывая деталей, сообщал Немирович-Данченко, был связан с начатой властями реформой академических театров. Решили объединить актеатры Москвы и Петрограда общей дирекцией и общей материальной базой. Владимир Иванович состоял членом комиссии по проекту реформы и регулярно высказывал «определенную и совершенно непримиримую точку зрения» относительно этих планов. Он объяснял, что в условиях, «когда правительство не хочет и не может гарантировать бюджеты театров», проводить подобную реформу губительно. И что «такая попытка уподобить театры промышленным трестам грозит разрушением коллективов, только-только начавшим оправляться от пережитых потрясений».

Его позицию поддерживал А.И. Южин.

¹⁰³ Южин-Сумбатов Александр Иванович (1857–1927) – актер, писатель-драматург, театральный деятель. Народный артист Республики (1922), с 1919 председатель дирекции, с 1923 по 1926 г. директор Малого театра. Юстинов Дмитрий Иванович заведовал финансовой частью Художественного театра с 1917 по 1928 г. Видимо, здесь описка в фамилии и Н.-Д. имеет в виду А.Ф. Авреха, бывшего помощником управляющего академическими театрами.

¹⁰⁴ Вл.И. Немирович-Данченко. Творческое наследие в 4 тт. С. 1244.

10 мая 1923 года он обратился с письмом к председателю комиссии. Еще раз обстоятельно, по пунктам, высказался против реформы и сообщил, что находит «свое пребывание в комиссии по разработке этого проекта излишним».

Его решительные действия помогли отстоять самостоятельность МХТ, но не отменяли необходимости структурной реформы самого театра.

В том же письме Станиславскому Немирович сообщает, что позиция Луначарского по будущему Художественного театра носит почти ультимативный характер: либо не будет пролонгации зарубежных гастролей части труппы во главе со Станиславским, либо, ради продления гастролей, Владимир Иванович незамедлительно готовит и проводит реформу театра. «Вопрос стоял так, – сообщал он Станиславскому. – Или пролонгации нет и вы все должны вернуться и играть следующий сезон, или я обещаю сделать сезон, а также наметить реформу театра»¹⁰⁵. И прибавлял, что он «вынужден был отдаться этому со всей энергией, все отложить».

Проблема затянувшегося пребывания МХТ во главе со Станиславским за границей и связанный с этим вопрос возвращения на родину (опасения эмиграции театра) имели для советской власти политический смысл. Для самого Художественного театра турне являлось залогом физического выживания. «Совершенно понимаю, что нельзя отказаться от американских долларов. Но понимаю и то, что надо же наконец выползти из тупика»¹⁰⁶, – завершал мысль Немирович-Данченко. Выбор он делал в пользу долларов и реформы и еще раз подчеркивал, что проводит долгие часы в совещаниях с Луначарским и Малиновской, обсуждая возможную конфигурацию переустройства Художественного театра.

До поры до времени вахтанговцы были далеки от этих «взрослых» политических, финансовых и административных маневров, хотя весь предыдущий сезон 1922/1923 года В.И. Немирович-Данченко вел «частые, многочисленные беседы» с Ю. Завадским об участии студии «в строении нового Художественного театра». Особое сближение с Завадским, как уже отмечалось, было вызвано тем, что тот являлся одним из трех студийцев, намеченных самим Вахтанговым в приемники. И не в последнюю очередь из-за горевшего весь сезон открытым пламенем конфликта Завадского с К.И. Котлубай, который Владимир Иванович не выпускал из виду.

¹⁰⁵ Вл.И. Немирович-Данченко. Творческое наследие в 4 тт. С. 1244.

¹⁰⁶ Там же.

Несмотря на то что В.И. Немирович-Данченко прямо говорил студийцам о возможном слиянии Третьей студии с Первой или Второй, а также о предстоящем обновлении Художественного театра, при котором студиям отводилась роль доноров, вахтанговцы едва ли понимали серьезность этих бесед. Судя по ответам Ю. Завадского, которые вскользь упомянуты в письмах В.И. Немировича-Данченко, они связывали планы большого переустройства с собственным неопределенным творческим положением: с отсутствием «вождя» и крепких режиссерских сил. Причину, как им казалось, неверия в них искали в себе. После неудачи постановки Захавы «Правда – хорошо, а счастье лучше» студийцы, «главные из них», уже не уклонялись от возможности вхождения в состав Художественного театра. Ю.А. Завадский тем не менее просил дать Студии «некоторое время свободы». Сам он был убежден, что лучшим доказательством их творческой ценности станет «Женитьба» Н.В. Гоголя в его постановке.

Сезон открыли 18 сентября, сыграв первую «Турандот» на сцене Художественного театра, сразу начав отрабатывать долги. Через несколько дней, 25 сентября, журнал «Жизнь искусства» опубликовал краткую заметку о «возвращении Третьей студии» из турне по Швеции и Германии, подчеркнув неоднозначные итоги специальной фразой: «С большим художественным успехом»¹⁰⁷.

В этой же колонке, где сообщалось о гастролях вахтанговцев, журнал сообщал о запрещении Главреперткомом двух пьес: «Узор из роз» Ф. Соллогуба и «Зеленое кольцо» З. Гиппиус. Основание: «мещанская психология названных пьес». Жизнь в искусстве становилась все более зависимой и стесненной.

Запреты коснулись и мхатовских студий. Спектакль «Зеленое кольцо» по пьесе З. Гиппиус являлся в своем роде «Чайкой» Второй студии МХТ, с этого спектакля началась ее жизнь. Кроме того, оказался осложненным выход постановки «Любовь – книга золотая» в Первой студии. Премьеру удалось сыграть не сразу, а после значительных изменений, на которых настаивал Главрепертком.

Проблемы с новой цензурой дополнительно отнимали нервы и время В.И. Немировича-Данченко.

Он тревожился за судьбу студий. Своим «американцам» (станиславцам) сообщал, что в студиях нехорошо. Беспокоился, что Вторая «не переживет кризиса». «Смутны дела» были и в Третьей.

¹⁰⁷ Жизнь искусства. 1923. № 38 (25 сент.). С. 28.

Планы на сезон у Третьей студии оказались скромны. По практической части значились два пункта: отработка финансового долга и «Женитьба». Ю. Завадский взялся за репетиции с пылом. И со всем свойственным ему авторитаризмом. Вся студия оказалась привлеченной к подготовке спектакля. Те, кто не был занят в репетициях, готовили декорации. «Работа над спектаклем была сложной, а временами изнурительной, – вспоминала Н.П. Русинова. – Большинство актеров и актрис были мобилизованы на создание своими руками прозрачных стен, составляющих основу оформления. Из домотканой материи, натянутой на деревянные рамы (как на пальцах), нам следовало, подрезав край, удалять нити в определенных местах, создавая таким образом сетку. Для чего? Этого нам никто не объяснил, считая, что достаточно приказа. Только когда стали репетировать в декорациях и со светом, стал понятен смысл нашей работы. Комната на сцене освещалась через сетку, что создавало атмосферу тайны и мистики»¹⁰⁸.

Чем дальше шли репетиции, тем больше разочарований вызывали. Внутреннее напряжение в Студии усугублялось тем, что В.И. Немирович-Данченко решил вмешаться в их дела и все-таки употребить власть: вскоре после начала сезона он назначил Ю. Завадского директором Третьей студии МХТ.

К столь решительному шагу его подтолкнули два обстоятельства, одно из которых следовало расценить как чрезвычайное.

Первое обстоятельство – предстоявший 27 октября 25-летний юбилей МХТ. Текущие дела и нескладно, без К.С. Станиславского и половины труппы, отмечаемая дата требовали от Немировича-Данченко концентрации сил и энергии. Распыляться на общение с несговорчивым студийным «вече» – слишком дорогое удовольствие при его загруженности. Куда рациональней контролировать ситуацию через назначенное им ответственное лицо. «У меня на студии (кроме Первой) пока уходит слишком много времени, – сетовал он в письме к О.С. Бокшанской 5 октября 1923 года. – Больше всех мучает меня 3-я, а заботит 2-я. Наша цензура действует: «Зеленое кольцо» снято. Хотели снять и «Узор из роз», но пока я отстоял. К новой работе я еще не приступал»¹⁰⁹.

Второе, чрезвычайное обстоятельство оказалось связано с Б.Е. Захавой. До Владимира Ивановича дошли сведения, что «Захава и Тураев увлекаются Мейерхольдом и стараются увлечь других».

¹⁰⁸ Дом в Левшинском. С. 116–117.

¹⁰⁹ Вл.И.Немирович-Данченко. Творческое наследие в 4 тт.. С. 1263.

Эстетические хобби Н.О. Тураева Владимир Иванович мог бы оставить без внимания. Но он не мог игнорировать настроений Б.Е. Захавы, одного из трех названных Е.Б. Вахтанговым в качестве преемников на руководство студией. Ситуация грозила выйти из-под его контроля.

Б.Е. Захава обладал авторитетом. Его агитация действительно могла увлечь других.

Давний конфликт В.И. Немировича-Данченко с В.Э. Мейерхольдом пребывал в состоянии тлеющего и готового в любой миг разгореться пожара. Мейерхольда он не принимал ни творчески, ни по части мировоззрения. Неприязнь была застарелой и обоюдной. Подогревали ее систематические выпады Мейерхольда в печати против искусства Художественного театра и лично Владимира Ивановича. Немирович-Данченко постоянно держал в уме, что в случае какой-либо оплошности, своей или театра, со стороны В.Э. Мейерхольда последует очередная атака. «Вы еще увидите, как Мейерхольды будут с кафедры пошвыривать разными гнусными выпадами и как дрянные людишки из зависти будут этим выпадам аплодировать... Запросить!! Назначить Рабоче-крест. ревизию!!..»¹¹⁰ – это выдержка из его письма от 20 июля того же 1923 года. В изобилии проставленные в этом абзаце знаки препинания выдают волнение неизменно корректного Владимира Ивановича при упоминании одного имени Мейерхольда.

В случае с Третьей студией его тревожили не личные трения с главным театральным «леваком» и своим давним непримиримым оппонентом, а то самое «лучкавство левого искусства», которое непременно придет вместе с ним и положит конец школе Художественного театра в вахтанговской студии.

Из трех названных Е.Б. Вахтанговым студийцев-лидеров – К.И. Котлубай, Б.Е. Захавы и Ю.А. Завадского – его опорой оставался только Завадский. Котлубай, как уже говорилось, пришлось забирать к себе в Музыкальную студию. Она оказалась неоценимой помощницей, уже успела помочь и с «Периколой», и с выпуском крайне важной для Немировича-Данченко «Лизистраты»¹¹¹.

Теперь «неблагонадежность» начал проявлять Захава. Что оставалось делать?

Судя по всему, о завещании Вахтангова по поводу этих троих никто из его учеников, включая самих «преемников», не знал. Мог ли что-то знать Завадский? Не знание ли об особом «благословении» Вахтангова добавляло ему гонора и тол-

¹¹⁰ Вл.И. Немирович-Данченко. Творческое наследие в 4 тт. С. 125б.

¹¹¹ О.А. Радищева отметила, что в «Лизистрате» Немирович-Данченко воплощал «свою мечту о “синтетическом театре”, в котором опера, оперетта и трагедия исполняются артистическим составом одной труппы» (Радищева О.А. «Станиславский и Немирович-Данченко. История театральных отношений. 1917–1938», Артист. Режиссер. Театр, 1999. С. 135). Его режиссерский замысел требовал большой работы по перевоспитанию актеров и обучению их технике игры на стыке жанров. К.И. Котлубай, владевшая навыками вахтанговской школы, подходила для такой работы, как никто другой.

кало на диктаторский, как говорили студийцы, стиль поведения? Никаких прямых подтверждений этому не находится.

Впервые Ю. Завадский заговорил о том, что Студия нуждается в новом лидере, практически сразу после ухода из жизни учителя, летом 1922 года. В письме Л.П. Русланову от 28 июля он пишет: «Очень верю в себя – так, думаю, должен каждый. Впрочем, я, может быть, иначе, чем другие»¹¹². Немножко сглаживает амбициозную фразу о себе, сославшись на предстоящую постановку «Женитьбы»: ответственность этой работы ставит его в особое положение. Но тут же усиливает мысль о своем особом положении в конце письма: «Когда я говорю, что верю в себя, – это не только так, как должен настоящий студент, это значит, что я верю не только в свои личные хотения, но и в те начала творчества, носителем которых я являюсь. Я верю в правду своего искусства – и в нем я чувствую себя подлинным учеником Евгения Богратионовича, хотя для поверхностного глаза, может быть, представляется иначе...»¹¹³.

На следующий день, 29 июля 1922 года, на собрании Студии, где Завадский уже «прямо сказал о замене Евгения Богратионовича другим руководителем», Л.П. Русланову пришлось давать этой идее настоящий бой. Настаивать на том, что Вахтангов и его гений незаменимы, что Студия с первых шагов управлялась коллективно, и пр., и пр.

Но в итоге случилось то, что случилось. Через год с небольшим после тех баталий, осенью 1923 года Л.П. Русланов запишет: «В Студии уже все по-иному. Центрального органа больше не существует. Студией управляет Завадский, назначенный Владимиром Ивановичем Немировичем-Данченко». И прибавит, помня об обещании переживать трудности «мужественно и мудро»: «Иначе не могу к этому относиться, как сознавая, что надо терпеть, – что же делать!..»¹¹⁴

Назначение Ю. Завадского руководителем обрушилось на студийцев как снег на голову. За разъяснениями обратились к В.И. Немировичу-Данченко. Он отделался недоговоренностью: потому что Завадский изо всех них «наиболее заметный».

Не зная всей многослойной подоплеки, его поняли буквально: изо всей Студии Владимир Иванович заметил одного Завадского. Отнесли к сказанному как к пощечине. В отношениях между студийцами и Немировичем-Данченко впервые

¹¹² Дом в Левшинском. С. 108.

¹¹³ Там же.

¹¹⁴ Там же. С. 116.

потянуло холодком. С этого момента отчужденность и недоверие между ними начнут нарастать.

Б.Е. Захава подробно описал в мемуарах и свои мотивации «увлечения Мейерхольдом», и два сезона работы в его театре: актеров Е.Б. Вахтангов воспитать успел, режиссеров обучать только начал. У кого доучиваться режиссуре?

Ответ на этот вопрос он искал у самого Вахтангова – в оставшихся после него заметках, дневниковых записях. Он оказался первым из студийцев, серьезно начавшим изучать архивы учителя.

На выбор В.Э. Мейерхольда в качестве наставника решающее влияние оказали так называемые «Всехсвятские записи», а именно небольшой текст из санаторной тетради, датированный 26 марта 1921 года и записанный Вахтанговым во время пребывания на лечении во Всехсвятском. Запись, начинающаяся радикальной сентенцией «Бытовой театр должен умереть», сделана накануне премьеры «Эрика XIV».

Можно вообразить, какое впечатление на «примерного студийца» Захаву произвели те строки. Каково ему было прочесть о Немировиче-Данченко: «...он никогда и не был режиссером. Он не владел ни формой, ни красками. У него нет чувства ритма и пластичности. Он жил за счет фантазии Станиславского. Он – недоразумение как режиссер. Значение его в русском театре – поставщик литературы. Он предложил Ибсена, Чехова»¹⁴⁵.

Или о Гордоне Крэге: «...Крэг тоже ничего не сможет дать. Ширмы “Гамлета” – это его квинтэссенция, его экстракт, завершение его плана. За вечным же завесом, который Крэг давно высказал: “Творите все интуитивно”, к Крэгу ездить незачем».

Или о Таирове: «Таиров, безусловно, талантливый человек. Абсолютно не знает актера. Ему необходимы ученики Художественного театра. Он никогда не создаст театра вечности. Он тоже буржуазен, как и Станиславский. Но у него есть чувство формы, правда, банальной и крикливой. Ему недоступен дух человека – глубоко трагическое и глубоко комическое ему недоступно. Его театр тоже пошлость (всякая мода – пошлость, пока она не прошла)».

Без тени пиетета и предельно резко сказано о К.С. Станиславском и Художественном театре: «Станиславский совсем не владеет театральной формой в благородном значении этого слова. Он мастер на образы и неожиданные при-

способления действующих лиц. Но совсем не мастер форм театрального представления, поэтому он и омерзил театр, убрав кричащий занавес, убрав выходы актеров, убрав оркестр, убрав всякую театральность. Надо было не убирать, а облагородить, сделав жалко-театральное его, Станиславского, дней – подлинным и возвышенным театральным днем расцвета театра – скажем, античного.

Стиль modern – пошлость. Придет время, когда внутренний стиль убранства Художественного театра будет звучать пошлостью. А разве залы Версаля, разве античные террасы греческих и римских театров когда-нибудь будут восприняты как пошлость?

Зал Большого оперного театра – богатый и театральный, весь разукрашенный бархатом и золотом – разве будет когда-нибудь в глазах будущих людей пошлостью? Никогда.

А особняк Морозова на Воздвиженке, особняк Рябушинских, особняки купцов, построивших свои дворцы без чувства аристократизма, – пошлость, ибо это претензия. Такая же претензия и внутреннее убранство Художественного театра – это намеренная скромность купцов. Мы, дескать, не кричим. Посмотрите, как у нас скромно. У нас стиль модерн. Их скромность кричит нескромно. «Нескромность» Большого театра скромно молчит».

Почти дневник Глумова. Ошеломляюще еретический, «тайный» документ, за интимной, не боящейся чужого осуждения откровенностью которого ощущается какая-то мучительная и выстраданная личная правда. И нестерпимая тоска по театру, повернутому «лицом к жизни». Театру головокружительных решений, смелых форм, экспрессии, страстей.

«Пусть умрет натурализм в театре!

О, как можно ставить Островского, Гоголя, Чехова!

У меня сейчас порыв встать и бежать сказать о том, что у меня зародилось.

Я хочу поставить “Чайку”.

Театрально. Так, как у Чехова.

Я хочу поставить “Пир во время чумы” и “Свадьбу” Чехова в один спектакль. В “Свадьбе” есть “Пир во время чумы”. [Эти, зачумленные уже, не знают, что чума прошла, что человечество раскрепощается, что не нужно генералов на свадьбу. – Зачеркнуто.]

У Чехова не лирика, а трагизм. Когда человек стреляется – это не лирика. Это или Пошлость, или Подвиг. Ни пошлость, ни подвиг никогда не были лирикой. И у пошлости, и у подвига свои трагические маски. А вот лирика бывала пошлостью».

Всего через несколько лет запись из Всехсвятского дневника Е.Б. Вахтангова попадет под цензурный запрет. А в годы борьбы с формализмом текст станет по-настоящему опасным. В полном виде эти строки увидят свет только в 1987 году на страницах журнала «Театр» благодаря К.Л. Рудницкому.

Б.Е. Захава держал в руках подлинник. Позднее в мемуарных записках он процитировал несколько разрозненных строк из этого документа, проявив вроде бы осмотрительность: «Вахтангов познакомил меня с некоторыми записями в своем дневнике»¹¹⁶. Чистосердечная натура хитрить не способна, попытка ретуши факта знакомства с текстом выглядит как то самое шило, неловко упрятанное в мешок: с чего бы Вахтангову показывать ученику отдельные строки своего личного дневника, да еще фрагменты из разных мест одной записи?

Единственный режиссер, о котором Е.Б. Вахтангов отозвался с восхищением, доходящим до восторга, – В.Э. Мейерхольд: «...знаю, что история поставит Мейерхольда выше Станиславского, ибо Станиславский дал театр на два десятка лет русскому обществу (да и то только части – буржуазии и интеллигенции), Мейерхольд дал корни театрам будущего. Будущее и воздаст ему. Мейерхольд выше Рейнхардта, выше Фукса, выше Крэга и Аппиа». И далее: «Все театры ближайшего будущего будут построены в основном так, как давно предчувствовал Мейерхольд. Мейерхольд гениален. И мне больно, что этого никто не знает».

Цитата из дневника, касающаяся вахтанговской оценки Мейерхольда, почти дословно будет фигурировать и в письме Захавы к Всеволоду Эмильевичу от 14 ноября 1923 года: в нем высказана просьба о приеме в ТИМ. Текст учителя Борис Евгеньевич не просто усвоил, а вызубрил как «Отче наш».

Позднее, в воспоминаниях, он изумится самому себе: какова же была сила его веры в учителя, если он решился оторваться от родных мхатовских корней и пойти к «ультралевому» Мейерхольду? Резкий и, по сути дела, диссидентский текст Всехсвятских заметок он воспринял тогда без малейших сомнений в непогрешимой правоте Вахтангова – как путеводную нить. Невзирая на то, что там оказались

¹¹⁶ Б.Е. ЗАХАВА. С. 323.

низвергнутыми все великие театральные властители дум, живые иконы.

Счастливым свойством Б.Е. Захавы – ранняя мудрость. Он был сдержан и основателен, не спешил рубить с плеча, не дойдя до сути.

Ключ к этому непростому тексту содержится в самом тексте. Посреди критических – до бичевания – строк признание Вахтангова, чем он полон в свои последние годы: провел время в «мучительных попытках выбраться из пут Станиславского». Почти невольный стон. Реплика проливает свет на природу непримиримости и душевного жара, с которыми он судит искусство современников, но, главное, собственных учителей. Здесь же, в этом признании, и объяснение восторженного отношения к Мейерхольду. За которым (отношением) стоит не только высокое признание его новаторства, но и своего рода братское чувство к себе подобному, еретика к еретика, раньше него самого сумевшему разорвать «путы» Художественного театра. Он и Мейерхольд – два птенца одного гнезда, угадавшие внемхатовские дорожки в искусстве. Это ли не повод для «родственных» чувств? Но здесь же, рядом с восторгом, следует убежденное: «Я никогда ему не подражал и подражать не буду». Понимание разницы между своей творческой природой и Мейерхольдовой и в полемическом запале Евгения Богратионовича не покинуло. По-вахтанговски «освобождаться от пут» и по-мейерхольдовски поднимать восстание – совершенно разные стратегии.

Гамбургский счет, предъявленный Вахтанговым режиссуре, – его способ отбора театральных средств методом исключений. Отрицая сценические принципы учителей, он сортирует материал, из которого собирается строить собственный театр. От Станиславского в копилку будущего бережно и принципиально сложено непревзойденное умение работать с актером. Станиславский «идеально



Б.Е. ЗАХАВА. 1918

знает актера – с головы до ног, от кишок до кожи, от мысли до духа». Тогда как Мейерхольд «совершенно не знает актера».

Б.Е. Захава театр Мейерхольда не любил. Нелюбовь являлась заочной: к моменту принятия решения идти к нему учиться спектаклей его не видел. Вкусы Захавы отторгали всякий футуризм и ультралевое искусство. Он не любил разъятые на геометрические фигуры человеческие лица и тела в живописи авангардистов. Радикализм формы был ему чужд. Из виденного (а это было еще при жизни Е.Б. Вахтангова) числился единственный спектакль – «Великодушный рогносец» Ф. Кроммелинка, сюжет которого показался Захаве настолько пошлым, что скатерность содержания заслонила блистательную новизну постановочной мысли, которую отмечали современники. Спектаклем, «от которого будут вести летоисчисление будущие архивариусы»¹¹⁷, назвал «Рогносеца» журнал «Театральная Москва». И в столь превосходной оценке был не одинок.

Не растопила льда его неприятия и прелестная Мария Бабанова в роли Стеллы, чью игру сравнили с музыкальным скерцо.

Но, невзирая на столь негативное впечатление, Б.Е. Захава счел правым учителя и усомнился в себе.

Колебался. Приценивался. Пошел посмотреть еще и еще. «Земля дыбом» и «Смерть Тарелкина» уладили сложное дело примирения с ультралевым искусством в пользу В.Э. Мейерхольда.

На сомнения ушло около двух месяцев со дня открытия сезона: просьбу о приеме в ТИМ Захава решился высказать в ноябре.

В его решимость искать театральной правды вне Студии, на стороне внесли свою лепту принципиальные расхождения с Ю. Завадским и удручавший студийцев ход репетиций «Женитьбы».

Шаг Б.Е. Захавы в сторону Мейерхольда окажется бесценно-судьбоносным.

Мейерхольд подаст Студии руку помощи. Поддержит творчески и как педагог. Сыграет неоценимую роль в сохранении вахтанговского театрального дома.

Б.Е. Захава, обратившись с прошением о приеме в ТИМ, в мыслях не держал уйти из Третьей студии насовсем. Даже ради благой (и альтруистической, в конечном счете) цели обучения режиссерскому ремеслу. Он шел к В.Э. Мейерхольду не только за наукой режиссерского ремесла. Через «футуризм левого искусства»

пролегла кратчайшая прямая к постижению поздних идей Вахтангова, которые не успели усвоить его ученики.

Первый разговор с Всеволодом Эмильевичем окончился ничем: Захава получил отказ. Он сразу признался, что порвать с Третьей студией окончательно выше его сил. Но, строго соблюдая принимаемые на себя обязательства перед ТИМом, покинет труппу и ограничит свое пребывание там спектаклями, в которых занят.

Сам Всеволод Эмильевич отнесся к просьбе тепло. Однако правление ТИМа принять Захаву в труппу на таких условиях отказалось. Мейерхольдовцы заподозрили, что полученные в их театре навыки необходимы Б.Е. Захаве исключительно для того, чтобы использовать их «на стороне». Потребительское отношение к Мейерхольду вызвало в их кругу негодование.

Б.Е. Захаве пришлось обращаться с просьбой вторично, уже как бы официально – письменно, и искать убеждающие слова. Письмо стоит того, чтобы привести его целиком:

«Глубокоуважаемый и дорогой Всеволод Эмильевич!

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

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

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

Хотел бы только сохранить за собой право участия в старых вахтанговских спектаклях Третьей студии (“Чудо святого Антония” и “Турандот”), *разумеется, постольку, поскольку мое время будет свободно от репертуара Вашего театра*.

Если Вы найдете это почему-либо невозможным, я на этом настаивать не буду, хотя мне и будет очень жалко совсем расстаться с моими старыми ролями, приготовленными мной под руководством моего покойного Учителя.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Бор. Захава»¹¹⁸.

Ученики Мейерхольда тем не менее «опасность» в «сохранении связи с тем домом» вновь усмотрели. И снова отказались принять Б.Е. Захаву в свои ряды. Мейерхольду пришлось воспользоваться возможностями личного авторитета, чтобы просьбу все-таки удовлетворить.

...Висел ли еще в фойе мейерхольдовского театра в дни прихода туда Захавы лозунг-объявление: «Хлопать и свистеть разрешается»? Об этой весело-скандальной, но и содержательно важной детали Б.Е. Захава не упоминает. Вероятно, лозунг уже исчез: потребность провозглашать театральную революцию столь лапидарными средствами себя изжила.

В Художественном театре, «с путами» которого порывали и Вахтангов и Мейерхольд, аплодисменты были запрещены. Они появятся в МХТ только в 1924-м, после возвращения группы станиславцев из-за границы, на 26-м году жизни Художественного театра.

«Всехсвятские записи» содержат твердое несогласие Е.Б. Вахтангова с этим правилом. В ряду неверных, на его взгляд, шагов К.С. Станиславского по части «театростроительства» значится: «он упразднил выходы артистов».

¹¹⁸ ВАХТАНГОВЦЫ ПОСЛЕ
ВАХТАНГОВА. С. 103–104.

ПОМЕЩЕНИЕ ТЕАТРА
ИМЕНИ МЕЙЕРХОЛЬДА
НА ТРИУМФАЛЬНОЙ ПЛОЩАДИ
(1920-Е ГГ.)

ДРАМАТУРГИЯ НАЧАЛА

128

ВАХТАНГОВЦЫ:



Крайности характера Мейерхольда требовали выхода куда более активно, чем интимная запись в дневнике, – в открыто-публичной декларации. Личным «особым распоряжением» он наделил зрителей правом не только хлопать, но и свистеть.

Но и без эпатажных лозунгов театр главного театрального бунтаря эпохи выглядел в глазах Б.Е. Захавы как Марс для землянина.

После жарко натопленного уюта Студии на Арбате и здания МХТ в Камергерском переулке его встретили выстуженные помещения и спартанская обстановка. Холод и бытовой дискомфорт удачно аккомпанировали духу театра: гордая бедность, бескорыстие и романтика царили в стане сценических революционеров.

Зрители смотрели спектакли не раздеваясь – температура в зале не отличалась от уличной. Мейерхольд время от времени отсутствовал по болезни – простужен. Принесенный на галошах с улицы снег в помещении театра не таял. Единственный мало-мальски обжитой угол за кулисами – прокуренный и всегда шумно-многолюдный актерский буфет, где и проводила время между репетициями и спектаклями молодая ватага мейерхольдовских актеров и студентов, боготворящая сво-

его мастера. Рядом, по соседству с театром «б. Зон» на Садовой, 20, а еще раньше, до Зона – кафешантана «с номерами», где разместился самый авангардный театр эпохи – ТИМ, полыхало огнями и весельем нэпманское казино.

Как ни странно, эта декларативно бродяжья, бесприютная атмосфера Б.Е. Захаву очаровала. В равнодушии к бытовым удобствам угадывался даже какой-то горделивый шарм: не хлебом единым мы живы, но творчеством.

В момент его прихода как раз начинали репетировать «Лес» А.Н. Островского. Захава, которого Всеволод Эмильевич спросил, кого бы он хотел сыграть, выбрал роль купца Восмибратова. Озадаченный выбором Мейерхольд предложил было сыграть Милонова, но потом, видя упрямство своего новобранца, смирился. Вскоре Захаве передадут едко-ироничную реакцию В.И. Немировича-Данченко: «Какой же он Восмибратов? Он – Пятибратов». Невысокий, subtilный в молодые годы Захава, обладатель миниатюрных рук и небольшого размера обуви, никак не вязался с образом дюжего купчины с пудовыми кулачищами – персонаж виделся В.Э. Мейерхольду могучим физически. Чего в этой колкости было больше: насмешки над несовпадением фактуры персонажа с внешними данными исполнителя или человеческого разочарования в Захаве, променявшем, по мнению Немировича-Данченко, великое дело Художественного театра на сомнительные медяки недолговечного агитационного искусства? Судя по реплике, Владимир Иванович был уязвлен. Самолюбие Захавы, узнавшего отзыв, – унижено.

...Дела в Третьей студии по-прежнему шли неладно и беспокойно. После спектаклей, ночами, то и дело собирались, чтобы договориться, наконец, о творческом будущем Студии. Побудительная причина неизменна: что и как предпринять для того, чтобы детище Е.Б. Вахтангова не оказалась погибшим замыслом. Бурные бесплодные собрания заканчивались слезами актрис, взаимными обидами, горячими примирениями, хлопанием дверями. Однажды, не выдержав накала страстей, А.А. Орочко встала перед однокашниками на колени, умоляя прийти, наконец, к единству. Но можно ли было к нему прийти, не имея под ногами твердой творческой почвы?

До Нового 1924 года они сумели закрыть перед МХТ летний долг: «Турандот» собирала аншлаги, обходя в посещаемости другие спектакли основной афиши Художественного театра. Но сама студия никак не могла вырваться из долгов:

спектакли на Арбате полного сбора не давали. Да и мог ли прокормить зал всего на 300 мест?

В первую половину сезона Студия была поглощена внутренними проблемами, пусть и с «назначенным» Ю. Завадским в роли директора: опасную тему реформирования МХТ увел на второй план 25-летний юбилей метрополии.

В.И. Немирович-Данченко, помимо неиссякавшей груды текущих забот, был поглощен сначала подготовкой к празднованию, а после него – нежданно-негаданно свалившимся на театр политическим скандалом, причиной которого стали его «американцы».

Сам юбилей, благодаря его образцовому такту и трудам, прошел безукоризненно. Без помпезности – принимать поздравления за всех, в отсутствие К.С. Станиславского и половины труппы, В.И. Немирович-Данченко счел невозможным. «В день празднования толпа театральных людей встречала Немировича-Данченко возле здания Художественного театра. Когда он вышел из автомобиля, его осыпали цветами, подняли на руки и внесли в театр. Оркестр играл марш из “Трех сестер”, что не только само по себе трогало до слез, но и было событием смелым. Ведь популярный марш был из царских времен»¹¹⁹.

27 октября в Камергерском прошло торжественное заседание. С А.В. Луначарским в ложе, которому было послано специальное приглашительное письмо:

[26 октября 1923 г. Москва]

Дорогой Анатолий Васильевич!

Вы знаете, что открытого празднования юбилея мы не делаем. У нас будет большое интимное собрание всех состоящих при Театре и студиях (800–900 человек!). На этом собрании очень, очень просим Вас быть, – не только потому, что Вы наш хозяин, но еще более потому, что в этот все-таки трогательный для театра день хотелось бы видеть Вас, так изумительно тактично, душевно и без перебоев внимательно относящегося к Художественному театру и его студиям.

В Вашем распоряжении ложа.

Собрание ровно в час.

Искренно преданный [Вл.Немирович-Данченко]¹²⁰».

С труппой и всеми студиями в зале, с гостями и полуторачасовой речью В.И. Немировича-Данченко, где он «очень мало говорил о “деле”, преимуще-

¹¹⁹ Радищева О. А. Станиславский и Немирович-Данченко: История театральных отношений, 1917–1938. С. 116.

¹²⁰ Вл.И. Немирович-Данченко. Творческое наследие в 4 т. С. 1264.



25-ЛЕТИЕ МХАТ. 1923 г. ВСТРЕЧА ЮБИЛАРОВ

ственно о «лицах», и выступал от имени двоих – своего и К.С. Станиславского. Сказал о заслугах присутствующих и особенно отсутствующих (гастролирующих). Помянул поименно, с перечислением заслуг, всех ушедших из жизни художественников и «всю эту часть речи держал публику на ногах». Каждое имя зал встречал громом аплодисментов.

На сцену принимать овации один, без К.С. Станиславского, не пошел, «несмотря на настойчивые крики».

¹²¹ В 1992 году переулку возвращено историческое название.

¹²² Жизнь искусства. № 45 (918), 13 ноября 1923 г. С. 1.

Государство отметило юбиларов, присвоив звания народных артистов республики К.С. Станиславскому, В.И. Немировичу-Данченко и самым именитым из «стариков». Камергерский переулок переименовали в проезд Художественного театра¹²¹.

Обо всем этом и о двух торжественных ужинах в очень тесном кругу Владимир Иванович подробно, не упустив ни одной значимой детали, написал своим гастролерам через Бокшанскую.

Через пару недель, 13 ноября, петроградский журнал «Жизнь искусства» вышел с хлесткой тенденциозной редакционной статьей. «Художественники и белая эмиграция» – заходил с козырей заголовков. Содержание статьи оказалось зловецким. Журнал писал, что накануне закрытия парижских гастролей (свой юбилей группа К.С. Станиславского встретила в Париже) «артисты государственного московского театра, одного из лучших театров Советской республики, совершенно забывая о своей кровной принадлежности к трудовому пролетарскому государству, принимают чествования от “русской парижской публики”, тесно общаются с ней и чувствуют, видимо, себя очень польщенными этими знаками одобрения и признания»¹²². Тогда как публика эта – «ядовитое гнездо белогвардейских эмигрантов, изменническая клика буржуазно-капиталистических деятелей, возглавляемых самим Милюковым»¹²³.

Журнал не упустил случая напомнить, что Художественный театр пребывает «уже что-то очень долгое время за границей».

Статья в «Жизни искусства» была не единственной: на тему, что называется, набросились. Вскоре был «поднят вопрос “О пересмотре награждения Ст<аниславск>ого и Нем<ировича>-Данч<енко> званием народных артистов”»¹²⁴, словно речь шла не о выдающихся деятелях театра, а о нарушителях законности.

«Станиславский объяснял, что отменил празднование юбилея несколькими демонстративными мерами: назначил исполнителями “Трех сестер” дублеров, не пошел в театр, хотя за ним трижды посылали, и запретил “старикам” собираться вместе 27 октября 1923 года. Они его, конечно, послушались, просидели ночь в “маленьком ресторанчике”, где обычно ужинали. Сам же Станиславский сидел у себя один.

¹²³ Там же.

¹²⁴ Вл.И. Немирович-Данченко. Творческое наследие в 4 тт. С. 1272.



Труппа МХАТА ПЕРЕД ОТЪЕЗДОМ НА ГАСТРОЛИ В ЕВРОПУ И АМЕРИКУ (1922–1924)

Однако юбилей настиг Станиславского помимо его воли вечером 29 октября, после благотворительного спектакля “На всякого мудреца довольно простоты”, когда Общество русских литераторов устроило ужин, превратив его в чествование. Организатором был П.Н. Милюков. Станиславский не решился на “политическую демонстрацию”, ответил на приветствия, но при первой же возможности вместе с Лилиной уехал»¹²⁵.

Защитой чести театра и чести К.С. Станиславского занялся В.И. Немирович-Данченко при поддержке Луначарского и Малиновской. Сам он все больше был скован идеологическими тисками, К.С. Станиславский в одном из писем тех дней просил «не забывать о его положении здесь»: можно ли было позволить себе совершенно игнорировать публику, заполнявшую гастрольные залы? Другого зрителя, кроме «ядовитого гнезда» эмигрантов, за граница предоставить не могла, а «ядовитое гнездо» обеспечивало аншлаг и кассу.

Вопрос возвращения станиславцев являлся краеугольным в деле предстоящей реформы театра. Возвращаться на каких условиях? «Что играть? – кем играть? Как играть?..»¹²⁶ Почти весь старый репертуар в советских обстоятельствах оказался непригоден: в пьесах – то «сочувственное изображение царского режима», то «мещанская психология», а на сцене сплошь представители «эксплуататорских классов».

Пока жизнь издалека готовила вахтанговцам перемену судьбы, в их Студии в самом начале сезона произошло одно событие. То, что событие окажется поворотным, они поймут только спустя время.

¹²⁵ Радищева О. А.
Станиславский
и Немирович-Данченко:
История театральных
отношений, 1917–1938.
С. 115–116.

¹²⁶ Вл.И. Немирович-
Данченко. Творческое
наследие в 4 тт. С. 1283.

«Странный человек пришел»

Странный – посторонний – со стороны – странствующий – прохожий.

Фраза, вынесенная в заголовок, взята из третьего действия комедии А.Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты»:

«Григорий. Сударыня, странный человек пришел.

Турусина. Откуда он, ты не спрашивал?

Григорий. Говорит, из стран неведомых».

Алексею Дмитриевичу Попову реплика про «странного человека» нравилась. Рассказывая о себе, он употребил ее, вспоминая первую встречу с драматургом Николаем Погодиным. Самым удачным образом диалог о неожиданном страннике описывает и его собственное появление на пороге вахтанговской студии.

Его приход к вахтанговцам – одна из тех случайностей, которые происходят сами собой и не зависят от чьей-то воли или усилий.

Идти в Третью студию он не собирался и не хотел. Его там не ждали. Но появлению несказанно обрадовались: внезапно, словно из ниоткуда, возник человек из счастливых мансуровских времен, ставивший, но не завершивший блоковскую «Незнакомку». Однокашник Е.Б. Вахтангова по Первой студии МХТ, которого тот сам привел к своим ученикам в качестве своего помощника. Могла ли существовать рекомендация надежней и выше? Несложно вообразить радость и волнение, с которыми его встретили. Его восприняли как живую весточку от Евгения Богратионовича. Да еще посланную студийцам в тот момент, когда студия нуждалась в поддержке режиссерскими силами.

Точная дата прихода А.Д. Попова в Третью студию затерялась. Последние дни августа – самые первые числа сентября 1923 года. Промежуток между возвращением из-за границы В.И. Немировича-Данченко, с которым Попов успел переговорить до прихода на Арбат, 26, и открытием сезона в Третьей студии 18 сентября.

«Хмурым волшебником» прозвал его один из лучших биографов театра Мейерхольда писатель А.К. Гладков. Студийцы называли «А Де». Это «А Де», сокращенное от «Алексей Дмитриевич», прилипнет к нему на всю жизнь в качестве домашне-закулисного имени.

Театральные летописи сохранили немного подробностей о его пребывании в Третьей студии. Тщательно описаны, пожалуй, только спектакли. Тут нет преднамеренности или огорчительных для потомков архивных утрат. На содержание и структуру дошедшего материала повлияло своеобразие личности самого А.Д. Попова.

Его собственные воспоминания тоже весьма бегло оглядываются на вахтанговские годы. Хотя, казалось бы, бурное, решающее время для студии и период его собственных режиссерских побед. Увы, в рассказах о прошлом, как и в статьях и в выступлениях, он всегда становился сух, официален и немногословен. Не любил вспоминать. Даже на склоне лет, когда дела минувшие особенно властны над человеком. Его спрашивали, но он не загорался прошлым, как загораются им старики, вспоминая дорогие сердцу картины молодости. Определение «старик» по отношению к нему относительно: А.Д. Попов прожил 69 лет.

Есть и еще одна причина: не все воспоминания о спектаклях, осуществленных на вахтанговской сцене, приносили А.Д. Попову радость.

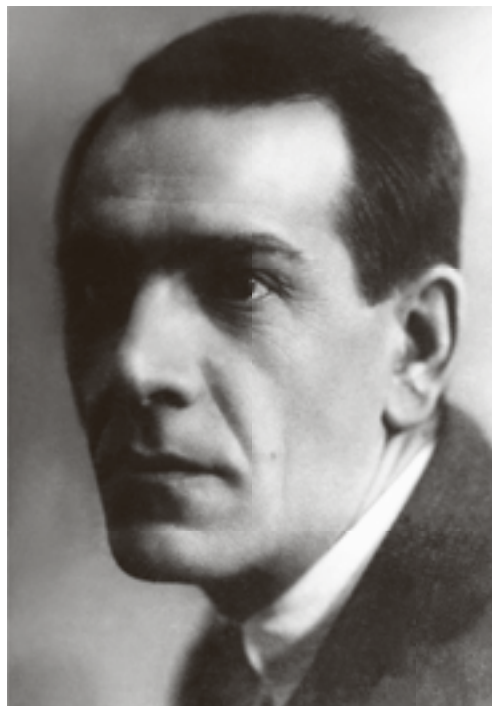
Трудный для себя и для окружающих, замкнутый, резкий в суждениях (и часто до жестокого самодурства) – так судили о нем те, кто соприкасался лично. Он действительно по складу натуры был не весельчак, не остро слов, не душа компании. Говорил тяжело, с долгими утомительными паузами. Хотя умел и шутить, имел вкус к театральным розыгрышам. Но все это – в атмосфере узкого, очень близкого приятельства, для своих, и – по особым случаям.

В студийной семье вахтанговцев Алексей Дмитриевич просуществовал одиноко. В их шумный, азартный круг не вписался с самого начала, а со временем отношения только сам же безнадежно и портил болезненной мнительностью, обидчи-

востью, слишком беспощадной критикой молодых коллег.

Н.П. Русинова, описывая через много лет сотрудничество студии с Поповым, заметит, что пришел человек много старше их. Так они его и воспринимали: как старшего. Реплика примечательная. А.Д. Попов родился в 1892 году, 12(24) марта. Н.П. Русинова – в январе 1895. Ю.А. Завадский в 1894. Б.Е. Захава в 1896-м. В молодом возрасте иногда и год разницы имеет значение. Но не до такой степени, чтобы возрастной разрыв в два-три-четыре года воспринимался как подавляющее старшинство и принадлежность к другому поколению. Дело было не в дате рождения: как говорят в таких случаях, они оказались слеплены из разного теста. Вахтанговское театральное братство осенял общий студийный дух: жизнелюбия, светлой иронии и светлой эмоции. Истинные дети «Принцессы Турандот». Замкнутый характер А.Д. Попова и резко отличавшийся от их собственного жизненный опыт создавали психологический дискомфорт для обеих сторон. Они демонстрировали блеск владения словом и изящное остроумие, отшлифованное университетским образованием. Он смотрелся среди них Мартином Иденом, человеком self-made.

Листая страницы книг о Попове, видишь, сколь нелегкая задача встает перед его биографами. Из одних рецензий на спектакли портрета режиссера не соткать. Как воздух, нужны исследователю живые черты и черточки, факты и байки, тот самый «сор», из которого растут спектакли, как «растут стихи, не ведая стыда». Любопытство к области личного здесь не досужее. За ним – возможность проникнуть в загадку творчества, живой интерес к человеку. Но Алексей Дмитриевич, к несчастью своих жизнеописателей, предпочитал тайную жизнь собственного духа жизни публичной и внешней: «В моей душе лежит сокровище, и ключ поручен только мне!»¹²⁷



А.Д. Попов

¹²⁷ Цитата из «Незнакомки» А. Блока.

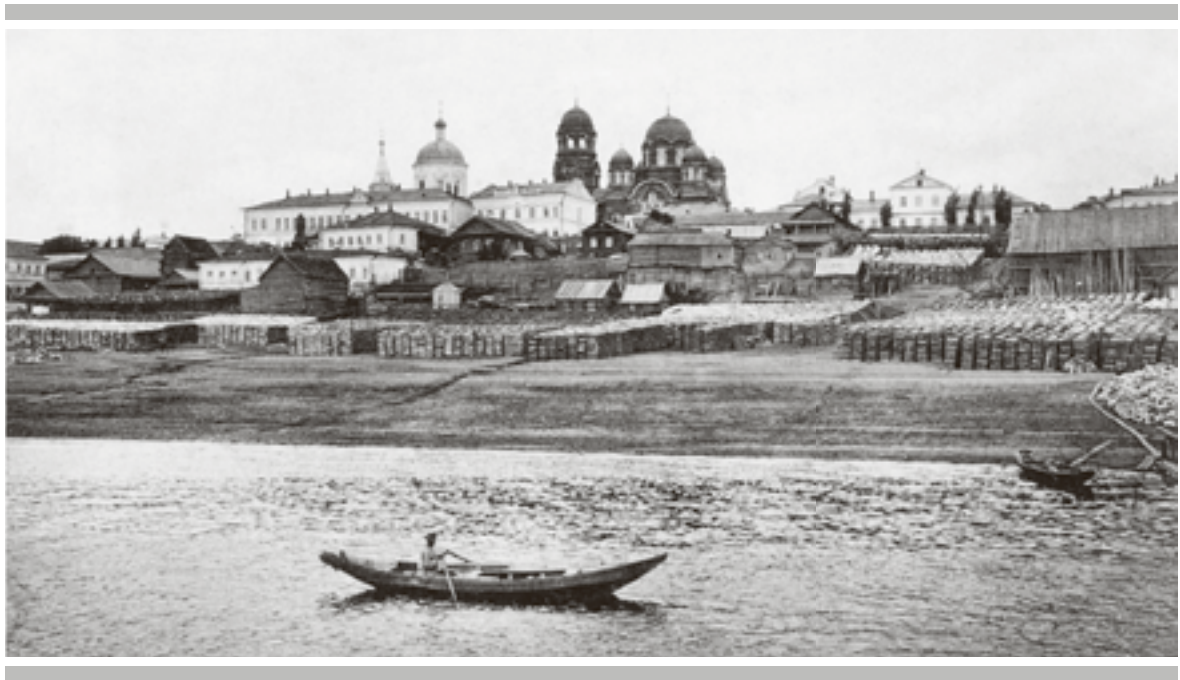
К осени 1923 года, началу своей творчески удачливой и профессионально плодотворной вахтанговской полосы, ему шел тридцать второй год. Одиннадцать из которых, треть биографии, оказались прожиты в театре.

В свое время храм Мельпомены и Талии, а это оказался МХТ, встретил его, робящего и совсем не знающего Москвы двадцатилетнего провинциала, не особенно ласково. Был бы А.Д. Попов что называется пожиже характером, отвратил бы его Художественный от театрального порога совсем. Но он крепко верил своему шестому чувству и умел, когда жизнь загоняла в угол, проявлять тихое, но твердое, как утес, упрямство. «...Жила во мне какая-то сила упорства, ничем не истребимая вера в то, что у меня есть талант, только я не умею его выявить»¹²⁸, – признается он на склоне дней.

Театральная кровь дает о себе знать самым непостижимым образом. Иногда там и в тех людях, где ей вроде бы неоткуда взяться. Он родился в маленьком, в ту пору около 12,5 тысяч жителей, Николаевске Самарской губернии, основанном когда-то раскольниками из Польши, – уездная глушь Российской империи. Николаевска, впрочем, не помнил. Хорошо запомнил Самару и особенно любимый, показавшийся после Самары огромным Саратов. Туда поочередно переезжала семья, там прошли детские годы и юность. Потом всю жизнь считал и называл себя саратовским.

Семья бедная, мещанского сословия. Из простых горожан, живущих на трудовую копейку. Той копейки хватало лишь на самые насущные телесные нужды. Заплатки на коленях и локтях и дырявые ботинки – вечная причина жгучего детского стыда. Он старался и научился держать себя так, чтобы дыры и латки были не очень заметны чужому глазу: «прятал ноги и одергивал рубаху», прорехи на башмаках научился замазывать чернилами. Застенчивость, к которой приучила бедная одежда, останется с ним на всю жизнь. Вместе с застенчивостью – привычка одеваться без лоска. Носил мешковатые пиджаки, брюки без стрелок, казавшиеся поношенными ботинки. Кепки, по-мальчишески сдвинутые на затылок. Только по особым, из ряда вон выходящим случаям его видели в шляпе. Высокий, костистый, как и вся порода Поповых, широко шагающий длинными ногами, чуть косолапящей, тоже застенчивой, походкой.

¹²⁸ Попов А. Д. Творческое наследие: В 3 тт. / Ред. кол.: Ю. С. Калашников (отв. ред.), М. И. Кнебель, К. Н. Кириленко, Н. Г. Литвиненко, В. А. Максимова, А. А. Попов, В. В. Фролов; ред. В. В. Фролов. М.: ВТО, 1979. Т. 1. Воспоминания и размышления о театре. Художественная целостность спектакля. С. 45.



САРАТОВ, НАЧ. XX в.

Отец трудился кондитером на конфетной фабрике. Когда А Де¹²⁹ исполнилось девять лет, отец умер. Вот тогда-то, когда глава семьи на глазах начал сдавать и жаловаться на здоровье, и решили перебраться из Самары в Саратов: надеялись найти для него более легкую и прибыльную работу. Мать с утра до вечера хлопотала по хозяйству. А Де – третий и последний ребенок в семье, поскребыш, последний. Кроме него, старшие и нежно любимые брат Александр и сестра Клавдия.

Алексей Дмитриевич придавал поре детства значение чрезвычайное. Считал его основой всей жизни человека. «Детство – это уже человек, его профиль». И «печать на все последующее»: характер, склонности, свойства души, мысли, чувства, манеру поведения. Там, в раннем возрасте, прокладывает себе направление вся дальнейшая судьба.

¹²⁹ «А Де» Попова называли в театре.

Его в детстве, которое он называл золотым, окружали волжские просторы. Могучая река с басовито и степенно гудящими пароходами. Медленно плывущие неуклюжие баржи. Синее-синее бездонное небо. Бескрайние вольные рыжие степи. Мутные шумливые ручьи по весне, несущиеся в Волгу. По ним, конечно же, пускались самодельные кораблики – есть ли лучший символ раздольного детства и радостного пробуждения мира, чем плывущие по талой воде мальчишеские кораблики?

На улице он пропадал с утра до вечера, вместе с ватагой таких же, как сам, чумазых и босых, неунывающих горластых ребят. «Только голод да темнота приводили домой. Но улица не стала для меня жестокой мачехой, я вспоминаю ее добрым словом. На ней я познал упоительные страсти детских игр, она развила во мне ловкость и смекалку»¹³⁰.

Этой простой жизнью жили сотни тысяч людей. Лишь бессознательная тяга к творчеству, вдруг ни с того ни сего решившая прорасти в человеке, превращает каждую крупицу обыденных детских впечатлений в важный биографический факт. В строительный материал личности.

Когда Алексея Дмитриевича, с трудом и долгими уговорами, все-таки уломали написать книгу воспоминаний, он добросовестно и тщательно составил для себя план. Два пункта из этого наброска особенно обращают на себя внимание. Оба касаются детских лет. Один из них гласит: «*Детство*. “Буду знаменитым” (клятва кровью)». И почти следом намечен первый пункт: «А. “Выбиться в люди” (дочери Деканской)».

Кто такие «дочери Деканской», теперь не узнать. А вот кредо «выбиться в люди» пришло от брата. Старший, Саша, уродился личностью недюжинной. Наделенный тем провинциальным русским беспокойством, которое заставляло людей из народа в далекие имперские времена отрываться от среды, уходить куда глаза глядят из родных мест и искать другой доли. Это путеводное душевное смятение человека его склада либо переводило в образованный класс, в ряды разночинцев, либо губило.

У Александра за плечами была только сельская школа. Но ему хватало и этих азов, чтобы дальше упорно заниматься самообразованием. Выкраивал деньги из скудных доходов и выписывал «Ниву» – самый популярный и многотиражный

¹³⁰ А.Д. Попов. Творческое наследие. Т. 1. С. 39.

журнал. Годовая подписка в Москве стоила пять рублей. В Саратове, наверное, примерно столько же. «Нива» выходила с великолепными иллюстрациями и прекрасно изданными бесплатными приложениями, где публиковали сочинения русских и иностранных авторов. В «Ниве» печатались Ф.И. Тютчев, П.А. Вяземский, Д.В. Григорович, Н.В. Успенский, Л.Н. Толстой, Н.С. Лесков, А.А. Фет, А.Н. Майков, А.П. Чехов, Владимир Соловьёв, А.А. Блок, С.А. Есенин, Л.Н. Андреев, Максим Горький – десятки и десятки имен, весь текущий литературный процесс. В «Ниве» выходили литературные произведения В.И. Немировича-Данченко.

Саша жадно читал. Жадно думал. Мечтал покрепче подготовиться и экстерном сдать на аттестат. А потом осуществить заветное: получить университетское образование.

Судьба оказалась к нему трагически беспощадна. Не жизнь, а готовый диккенсовский или короленковский сюжет. После безвременной смерти отца он, следуя жребии первенца в семье, взвалил на себя ответственность за близких. Начать работать пришлось раньше. Сначала, еще при жизни родителя, служил приказчиком в оружейном магазине, став подспорьем домашним и принося в дом ощутимую прибавку к маленькому жалованию отца. Затем, уже в Саратове, устроился чертежником. Поначалу на заводе, а потом на Рязано-Уральской железной дороге, проходившей через Саратов. Жизнь ради заработка на кусок хлеба загоняла все глубже мечту об университете, а тоску нереализованности растравляла все больше. Лекарство от растущей душевной надсады отыскалось традиционно российское: Саша все чаще стал прикладываться к вину.

Он очень любил апухтинского «Сумасшедшего». То самое стихотворение, которое столь уморительно, в крик, читает героиня И. Муравьевой на вступительных экзаменах «на артистку» в советском фильме «Карнавал»: «Садитесь, я вам рад...» Стихотворение вышло в «Вестнике Европы» в 1890 году и сразу стало невероятно популярным в самой широкой социальной среде. Настолько, что воспринималось не авторским, а фольклорным текстом, который клали на музыку и пели, как романс. Драматичный монолог душевнобольного, то представляющего себя могущественным королем, то обращенного к бесхитростным и нежным воспоминаниям о маленькой дочке, будил в читателе не только всегда готовое проявить себя свойство российской души к состраданию и жалости. Он бередил и очень личные

струны. Не столь ли безумной гордыней выглядели мечты Саши об университете, как выглядел бред несчастного страдальца, одержимого манией королевского величия? Апухтинский «Сумасшедший» по содержанию и эмоции оказался демократичной интерпретацией глубокого чеховского мотива: «Не удалась жизнь...»

Окончательно решив стать актером, А.Д. Попов выбрал отрывок из любимого сашиного «Сумасшедшего». Фрагмент «Ах, васильки, васильки...», который особенно охотно пели на десятки самодельных мотивов. Прочел его артисту театра Корша Н.Е. Щепановскому. Читал плохо. Как читают ничего не умеющие дилетанты, насмотревшиеся не лучших провинциальных образцов. Для конкурса в Художественный театр ему придется готовить другое произведение.

Когда Алексей Дмитриевич покинет отчий дом и начнет профессионально заниматься театром, любимый брат Саша, еще совсем молодым, покончит с собой. Семейная драма оставит в душе А Де незаживающий след.

*...Жизнь невеселая, жизнь одинокая,
Жизнь бесприютная, жизнь терпеливая,
Жизнь, как осенняя ночь, молчаливая, –
Горько она, моя бедная, шла
И, как степной огонек, замерла¹³¹.*

Без этих подробностей А.Д. Попова не понять. Не понять его выбора искусства Художественного театра и преданности Художественному театру, от принципов которого он далеко не отходил ни в те времена, когда «левизна» автоматически делала художника человеком будущего, ни позднее, когда его самого, в годы всеобщей «мхатизации», из-за верности принципам МХТ начали официально считать главным по отрасли – режиссуре. И, по меткому выражению одного из его учеников – М.М. Буткевича, возвели в ранг «эстетической номенклатуры».

Ducunt volentem fata, nolentem trahunt (желающего судьба ведет, нежелающего – тащит), полагал греческий философ-стоик Клеанф. Алексея Дмитриевича судьба и вела, и тащила. Пути к цели чаще выбирала окольные, длинные. Старший брат, как умел, давал ему направление: учил думать, видеть, стремиться. Первый настоящий поход в театр тоже устроил он. Это оказались «Без вины виноватые»

¹³¹ Цитата из стих. И. НИКИТИНА «ВЫРЫТА ЗАСТУПОМ ЯМА ГЛУБОКАЯ». А.Д. Попов упоминает это стихотворение в плане-наброске своих мемуаров.



Здание Саратовского драмтеатра. Нач. XX в.

А.Н. Островского в саратовском театре. «Ну, как тебе понравился спектакль? – спросил старший брат младшего по дороге домой. – Тебе ясно, как могут быть люди “без вины виноватые”?»

От Саши Алексей Дмитриевич воспринял любовь к природе, к тихим краскам и лиризму пейзажа средней полосы России. Лес, река, молчаливая и торжественная красота рассветного часа стали частью его мировоззрения. Ему было свойственно пластовское, поленовское¹³² ощущение бытия. А.Д. Попов всю жизнь неплохо рисовал. Излюбленной темой его живописи неизменно оставался неброский и поэтичный среднерусский пейзаж.

Судя по всему, братья были похожи, но и непохожи. Записанная А.Д. Поповым для памяти, в плане книги, детская «клятва кровью» быть знаменитым – это уже он сам, его скрытая страстность и его упорство. Если для старшего брата понятие «выбиться в люди» означало хорошее образование, для младшего – смутную, поначалу не сформулированную тягу к игре и творению. Академическое и прикладное знание, учеба ради учебы или карьеры А Де не увлекали совсем.

¹³² А.А. Пластов (1893–1972);
В.Д. Поленов (1844–1927) –
художники.

Его отдали учиться в железнодорожное училище. Росла протяженность железных дорог, Саратов на глазах становился крупным транспортным центром. Обслуживающего персонала на растущие нужды дороги не хватало. Город выхлопотал право открыть собственное училище для подготовки железнодорожных специалистов низшего звена. Принимали туда не всех, а только детей железнодорожников – А Де помогла работа брата по чертежной части на Рязано-Уральской дороге.

Область деятельности, к которой пытались подготовить А.Д. Попова, считалась прогрессивной и перспективной. Однако то ли учеба действительно не давалась, то ли особого прилежания он не проявил, но сначала из-за неуспеваемости остался на второй год, а потом, тайно от старших, совсем перестал посещать занятия. Обман обнаружился случайно и грянул как гром среди ясного неба: брат Александр однажды зашел за ним в училище и был огорошен сообщением, что младший давно отчислен. Старшему брату единственный раз в жизни пришлось взяться за ремень. Чего в этой порке было больше: гнева? необходимости наказания за безобразный проступок? или его собственного потрясения от нежелания младшего брата использовать возможности, которых был лишен сам, – приобретать знания и выходить в люди? Та порка легла тяжким моральным грузом на обоих. Александр долго мучился, что проявил жестокость, отступил от своих принципов (его увлекали идеи толстовства) и поднял руку на младшего. А Де съедал мучительный стыд за нерадение и бессовестный обман близких.

Начальное образование А.Д. Попов получит. В другом заведении – в четырехклассном городском училище. Добрым словом времена учебы в мемуарах не помянет. И дело здесь не только в каких-то особенностях учебного процесса. Его школярская жизнь едва ли отличалась от какой-либо другой. В ней были и отчаянные мальчишеские драки «класс на класс», и литературные вечера, и любимые уроки рисования у замечательного учителя по фамилии Маркушов, окончившего Училище ваяния и живописи. И крепкая дружба, и стеснительная, робкая первая любовь к маленькой гимназистке Кате Нестеровой.

Сидение за партой и абстрактная тяга к знаниям оказались не его склонностью. А Де и спустя десятилетия определит это время двумя кратчайшими и решительными ремарками: «скука», «учение не идет на ум». Его природа художника расчет-

ливо отбирала только те впечатления, которые вели к театру, отмечая все прочее как помеху.

Жизнь Саратова начала XX века по части отношения к сцене не отличалась от московской: здесь точно так же бредили любительскими спектаклями и играли на каждом шагу и при первой возможности. В Саратове Москву, по всей видимости, даже переиграли: там существовал дворовый театр – примета саратовской городской жизни 1900-х и 1910-х. Так позднее, в 1930-е, во всех городах Союза в каждом дворе играла своя футбольная команда.

События, связанные с росшей страстью к сцене, Алексей Дмитриевич вспоминал с наслаждением и не характерной для него откровенностью. Столь же упоительно и открыто говорил впоследствии разве что о поездке в Париж с театром Е.Б. Вахтангова, когда играли его «Виринею». Вспоминая, не упустил ни единой детали из тех важных для него детских впечатлений.

Одним из этих ценных впечатлений был городской сад с французским названием – сад Сервье, по имени первого владельца, француза. Несмотря на «салонно» звучащее название, место было демократичным: сад располагался в пыльном углу города, на рабочей окраине, где и жили Поповы. По вечерам там играл вальсы духовой оркестр, но сердцем сада являлся деревянный театр. Однажды случилось несчастье – театр сгорел. Прямо накануне премьеры «Девичьего переполоха» по пьесе популярнейшего в то время драматурга В.А. Крылова. Пылали в трескучем огне сцена, зрительный зал, декорации, костюмы под XVII век (время действия пьесы). «Собирались устроить переполох девичий, а устроили всеобщий», – иронично сетовали потом саратовцы. Через несколько лет на месте сгоревшего отстроят каменное здание театра.

На Страстной неделе в центре Саратова готовился праздник. Он вырывался, как конфетти из хлопушки, радостным шумом и яркими красками в светлые пасхальные дни. «Каждый год Великим постом на Московскую площадь перед городской тюрьмой начинали свозить строевой лес. Еще не успевала просохнуть земля после весенней распутицы, как появлялись артели плотников, стучали топоры, визжали пилы и в течение Страстной недели вырастал ряд ярких балаганов и кумачовых каруселей. Появление балаганов было связано с праздником Пасхи, а Пасха – это приход весны. Вскрывалась Волга, подсыхала непролазная грязь, на солнышке



САД СЕРВЬЕ. НАЧ. XX в.

уже зеленела трава, а на Московской площади кипела работа и пахло свежей сосновой стружкой. Окна саратовской тюрьмы были забиты лицами арестантов, жадно смотревших на всю эту предпраздничную суету.

Наконец наступал первый день Пасхи. Мы, мальчишки, как сумасшедшие, мчались на площадь, и балаганы, которые росли у нас на глазах, вставали перед нами дивно преображенными. На них висели громадные полотнища – плакаты с изображением львов, тигров, удавов, красивых укротительниц и смешных клоунов; над полотняными крышами реяли флаги; гремело несколько оркестров, мешавших друг другу, и только барабаны в разных концах площади дружно бухали: бух! бух! бух! Звенели и мчались кони на пестрых каруселях. На тесовый помост выходили фокусники, укротительницы змей с удавами, оббивавшими их руки и шеи. Важно выступали силачи-гиревики. Клоуны-зазывалы, превозмогая шум площади, истошно орали: «А ну, подваливай, подваливай, пяточок за вход – небольшой расход!»¹³³

¹³³ А.Д. Попов. Творческое наследие. Т. 1. С. 41–42.

Но первый толчок к творчеству дал не сад имени француза и даже не обожаемый А Де красочный балаган. Дедушка Митя. Старомодный, обаятельно чудаковатый, белоснежно, до серебра, седой старик в допотопном плаще-крылатке и черной шляпе старого фасона. Осталось бы в истории имя главного бухгалтера Саратовской городской управы Дмитрия Ивановича Малеева, если бы не А.Д. Попов? Дедушка Митя однажды заговорил с игравшими в мяч мальчишками на улице. Завязалась дружба, если можно назвать этим словом общение старого человека с уличной ребятней. У дедушки Мити была замечательная, добрая странность. Он начинал рабочий день в управе в полдень, а из дому выходил в девять часов утра. Часы перед работой посвящал детям, обходя свои «детские сады» – компании уличной малышни. Он начал наведываться и к ребячьей ватаге, с которой прительствовал Попов. Приходя, рассказывал удивительные истории о далеких загадочных звездах, о законах трудной науки физики, о литературе. Приносил цветные карандаши, которыми мальчишки увлеченно рисовали, кто что захочет. Никакой образовательной системы – выбор темы очередной беседы зависел от настроения старика, похожего на сказочного волшебника. Непредсказуемость каждой последующей встречи с дедушкой Митей делала ее еще более чудесной, чем просто увлекательные рассказы из разных областей знания.

«Дм. Ив. Малеев – МХТ. Это две вехи, решившие мой путь»¹³⁴, – напишет на склоне дней А.Д. Попов.

Вот такую выдающуюся роль отвел режиссер старому бухгалтеру городской управы.

Вся ранняя жизнь А.Д. Попова, любовь к природе, ясности и простоте оказались словно подводкой к искусству и эстетике Художественного театра. Тяготение к МХТ он ощутил еще в саратовские ранние годы. До того как увидел МХТ воочию, посмотрел и ощутил радость узнавания спектаклей, которые радовались его мысленному взору.

Саратовский подросток, почти без образования, без той зрительской насмотренности, которая делает взгляд на искусство искушенным, так те спектакли себе и представлял.

В еще неведомом, но весьма точно угаданном Художественном театре он сначала интуитивно, а потом и по-настоящему нашел ту бесспорность искусства,

¹³⁴ Зоркая Н.М. Алексей Попов. М.: Искусство, 1983 («Жизнь в искусстве»). С. 14.

Пейзажный этюд
А.Д. Попова. 1913 г.;
БУМАГА, АКВАРЕЛЬ

ДРАМАТУРГИЯ НАЧАЛА

148

ВАХТАНГОВЦЫ:



которой, при всей слепой в тот момент увлеченности сценой, не встречал в театре провинции.

Имея задатки неплохого художника, увлекся гримом. Небрежность и чрезмерность грима, свойственные тогдашней провинции, противоречили его внутреннему ощущению правды сцены. Изучал, читал, собирал по крупицам сведения об искусстве театрального преображения. Искал той правды, что чуть позднее нашел в МХТ и не находил в театре Саратова.

Увиденное однажды, уже после окончания городского училища, лицо В.И. Качалова на фотографии в витрине фотоателье повернуло его на прямую дорогу: «Ежедневно бегая на службу¹³⁵, я не без удовольствия глазел на витрины магазинов. Дорога моя проходила через центр города. Однажды у окон лучшей саратовской фотографии, где было вывешено несколько фотографий актеров, остановились две дамы, по виду учительницы, и одна из них в великом изумлении

¹³⁵ А.Д. Попов поступил, так же, как и брат Александр, чертежником на Рязано-Уральскую ж/д.

воскликнула: “Ты посмотри – наш Качалов!” Я уже слышал эту фамилию, но никогда не видел этого человека... Выждав, когда уйдут дамы, я впился в фотографию Качалова, увеличенную и повешенную в центре окна. На меня через пенсне ласково смотрели умные, разговаривающие глаза. “Он же совсем не похож на актера! Не кокетничает, не рисуется, а только думает о чем-то интересном. Его можно принять за видного молодого ученого или доктора, но только очень красивого. Ученые редко бывают такими красивыми и одетыми с таким вкусом”. Я долго-долго смотрел на благородное, умное и одухотворенное лицо Василия Ивановича и запомнил его на всю жизнь.

Вон они какие, артисты Художественного театра! С этого дня началось заочное изучение всего, что касалось Художественного театра»¹³⁶.

Ему повезло, что коршевский артист Н.Е. Щепановский, к которому он обратился за советом, как попасть на сцену, пронзительным актерским нутром угадал в нем прирожденного мхатовца. Несмотря на из рук вон плохое чтение грустных апухтинских «Васильков».

Сезон 1913/1914 годов он провел уже в Москве – в массовке Художественного театра. В свободные вечера – на ступеньках зрительного зала, «с чувством внутренней дрожи» впитывая спектакли и недоумевая: что завораживает в этой «не игре», неброскости, в этой особенной мхатовской достоверности? Спектакли МХТ простотой и внутренней силой напоминали ему те самые пейзажи средней полосы. Не крикливо, не броско, а глаз не отвести и попадают в самое сердце.

По конкурсу его приняли в театр в качестве «сотрудника». Эта формула подготовки мхатовского человека, через статус «сотрудника», принадлежала В.И. Немировичу-Данченко. Идея студий и обучение в них являлись детищем



Вход в бельэтаж МХАТ
(Камергерский пер., д. 3)

¹³⁶ А.Д. Попов. Творческое наследие. Т. 1. С. 47.



МХТ на гастролях в Одессе. 1913. Первый слева – Е.Б. Вахтангов

К.С. Станиславского. В способах подготовки актерской смены великие основатели МХТ категорически расходились.

Счастливейший год в жизни А.Д. Попова. Может быть, самый счастливый из всех театральных. Он уже принадлежал сцене и миру кулис, но еще не расстался с восторгом неискушенного поклонника, не изведал на себе, как сложно устроен театр и что состоит он «из до удивления разных людей».

Почти безмятежное счастье упоения Художественным театром однажды утром оборвал элегантный конверт в цветах МХТ с изображением парящей чайки. В кратком официальном письме сообщалось, что в следующем сезоне Художественный театр в его услугах сотрудника не нуждается. Под извещением стояла восхитительно разборчивая и аккуратная подпись В.И. Немировича-Данченко.

МХТ, завершая сезон, вскоре отправился на гастроли. Петроград и жаркая Одесса. Лишь в последний день поездки, которой радовались все, кроме Попова, он заставил себя подойти к Владимиру Ивановичу с вопросом: что в нем не так, почему он оказался не нужен? В таких ситуациях Немирович-Данченко бывал беспощадно прям. Ответил, что не увидел в нем артиста. И неважно, что А.Д. Попов был занят всего лишь в массовке. В свое время в массовке он сразу же разглядел дарования Москвина и Германовой.

И надо отдать должное, наметанный глаз В.И. Немировича-Данченко не подвел: перед ним действительно стоял не артист, а будущий режиссер. Но с этих позиций Владимир Иванович своего сотрудника не оценивал. Кроме того, при мхатовских взглядах А.Д. Попов оказался не мхатовским человеком: он был из тех, кто рано или поздно уходит строить свой собственный театр. Самодостаточность Немирович-Данченко, очевидно, в нем тоже тогда угадал.

По окончании сезона пришлось вернуться в Саратов. Первые несколько дней дома прошли как в тумане. Он плакал навзрыд. Отчаянно, не в силах взять себя в руки и остановить слезы. Чем и как заниматься дальше, думать не мог.

Первого августа разразилась Первая мировая война. Вскоре последовал призыв на военную службу. Но тут, когда его жизнь и будущее покрыла густая черная тень, судьба, словно опомнившись, сменила гнев на милость. Его признали негодным к строевой службе из-за особенностей комплекции: высок и худ, объем грудной клетки слишком мал, не пропорционален росту. От службы он оказался избавлен. А вскоре пришло письмо от товарищей по Художественному театру. Они сообщали, что К.С. Станиславский был неприятно удивлен его отчислением.

А Де немедленно, с колотящимся сердцем, написал ему письмо. Вскоре, в таком же конверте с чайкой, как и в первый раз, пришел официальный ответ. Ему предписывалось приступить к обязанностям сотрудника Художественного театра.

Через шесть лет А.Д. Попов сам уйдет из Художественного театра и Первой студии, артистом которой стал. Это случилось как раз в то время, когда по приглашению Е.Б. Вахтангова он ставил в Мансуровской «Незнакомку». Заметил ли Евгений Богратионович вызревавший в Попове кризис? Чуткость к человеку – основа основ вахтанговской школы и творческого воспитания. И свойство личности Е.Б. Вахтангова – он был тончайший психолог. Предложил Попову выход

¹³⁷ К.С. – К.С. Станиславский.

¹³⁸ А.Д. Попов. ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ. Т. 1. С. 127–128.

из душевного тупика, позвав ставить спектакль? Пути отхода, впрочем, сразу же обозначил, излишними обязательствами не связал: сказал, что блоковский спектакль едва ли будет завершен, на это не хватит подготовки ни у дебютанта-режиссера, ни у неопытных артистов. Этой мягко и мудро высказанной возможностью в одностороннем порядке прекратить репетиции А Де, когда пришло время, воспользовался.

А может быть, толчком к приглашению послужила запись А.Д. Попова в журнале, который вели для себя в Первой студии? Вахтангов наверняка прочел ее. Запись полна укоризны и разочарований: «В студии говорят не то, что думают, и меньше всего знает студию К.С.¹³⁷ И больно от этого обмана. К.С. думает, что в один прекрасный день, зайдя в студию, он увидит на сцене человек 20–25, с большим воодушевлением решающих задачи на освобождение мышц, а где-нибудь в другом уголке еще группа, они перечитывают всего Пушкина, восторгаются, делясь впечатлениями и выбирая материал для концертов. К.С. и не предполагает, что в студии “неудобно” восторгаться Пушкиным или... решать задачи по системе...»¹³⁸

На журнальную запись никто не ответил. Так и осталась она одиноким и неуместным возгласом среди заметок других студийцев. Потом, спустя десятилетия, А Де найдет множество причин и оправданий, объясняющих его добровольный уход из Художественного. Упомянет и истаявшие иллюзии по поводу Первой студии, которая подошла к тому, чтобы из лаборатории по изучению «системы» переродиться в «интимный театр». Скажет и о своей потребности теснее общаться со зрителем – активно нести людям радость и просвещение.

Все так. Но в сокровенном, в подтексте от мира театра его отторгала и накопившаяся усталость. То тяжелое моральное состояние, которое принято называть культурным шоком. Эмоциональный дискомфорт, который испытывает всякий человек от разрыва привычных социальных связей и помещения в незнакомую и чужую ему среду. Откровенно, как на духу, именно об этом он и написал тогда В.И. Немировичу-Данченко:

«Глубокоуважаемый Владимир Иванович!

Я очень извиняюсь, что обращаюсь к Вам с письмом, хотя и имею возможность говорить лично, но так я лучше и яснее выскажусь. Полтора года я мучаюсь

мыслью об уходе из Художественного театра и о выезде из Москвы, а теперь окончательно решил привести эту мысль в исполнение. Отношение театра ко мне хорошее, и жаловаться мне не на что, а просто я потерял вкус к моей теперешней жизни. Я люблю театр, а в театре меня ничто не радует – ни репетиции, ни спектакли. Больше всего я люблю в самом себе художника, а этот художник с каждым годом все больше хиреет и хиреет, и вместо него крепнет самый скучный ремесленник, и лицо этого ремесленника особенно ясно для меня тогда, когда я слушаю музыку или попадаю за город – на природу. Минуты этого “прозрения” являются для меня теми звездами, по которым идет корабль в океане. Мне страшно хочется уберечь свою душу от косности и создать для себя такие условия, чтобы почаще приходили минуты этого “прозрения”, ибо только они и могут сберечь силы в искусстве.

Москва мне стала ненавистна, потому что она лишает меня всего того, чем питается душа. Музыка мне слушать некогда, читать некогда, побыть в самом себе некогда, природы я не вижу, за исключением пыльных подстриженных газонов. Единственное, что здесь может будить мою творческую энергию, это желание сделать карьеру, занять приличное положение в театре и проч. ...но мне это занятие кажется скучным и преждевременным. Хочется как-то интереснее, продуктивнее использовать свою молодость.

Вот в неясных определениях “побудители” моего решения, а еще есть и “соблазнитель” – хочется большей самостоятельности, большого соприкосновения с природой, хочется чувствовать, что каждый год бывает март, апрель, май, август и сентябрь, а живя в Москве, я почти забыл, как они выглядят...»¹³⁹

И так далее, и так далее. Точно такой же текст был послан К.С. Станиславскому. Скученная, суетливая и быстрая московская жизнь, лишавшая возможности «побыть в самом себе», тоска по неторопливому, глубокому раздумью и гармонии с миром – лейтмотив послания.

В Художественном театре, как уже упоминалось, скептически относились к «отступникам». А.Д. Попов не знал, что добровольный уход закрывает ему двери МХТ навсегда. В.И. Немирович-Данченко в письме одному из своих многочисленных корреспондентов специально разъяснял собственные твердые убеждения на этот счет: «...я всегда мало верю тем, кто то бросает сцену, то вновь возвращается к ней, у кого много жизненных столкновений берут верх над задачами театра»¹⁴⁰.

¹³⁹ А.Д. Попов. Творческое наследие. Т. 1. С. 135-136.

¹⁴⁰ Вл.И. Немирович-Данченко. Творческое наследие в 4 тт. С. 1259.

С глаз долой – из сердца вон.

А.Д. Попов четыре с половиной года провел в провинции. Основную часть времени в Костроме, немного в Томске, совсем чуть-чуть в Ярославле. Создал Театр студийных постановок. Об этом периоде подробно написано и в его мемуарах, и в книгах исследователей. В один из приездов из Ярославля в Москву посмотрел «Принцессу Турандот». К моменту просмотра внутренне уже был готов к возвращению в Белокаменную. Театр студийных постановок постепенно себя исчерпал и как творческое начинание, и как дело. Разладились и его отношения с актерами. Все сходилось к тому, что пора начинать новый жизненный вираж.

В Москве узнал, что группа артистов Художественного театра во главе с К.С. Станиславским отправилась в долгое турне по миру. Памятуя о добром отношении Константина Сергеевича, написал ему письмо. Шел август. То самое время, когда Станиславский пребывал в Варене, встречая то делегацию обанкротившихся в Берлине вахтанговцев, то В.И. Немировича-Данченко. Попов попросился артистом в поездку. Станиславский на письмо не ответил. В качестве возможных вариантов оставались В.И. Немирович-Данченко и четыре мхатовские студии.

А.Д. Попов давно перестал быть тем восторженным смущающимся неопитом, каким когда-то появился в Москве с несколькими рублями в кармане, выучив по карте московские улицы и переулки, а особенно пешую дорогу от Павелецкого вокзала до Камергерского переулка. К выбору профессионального пристанища теперь отнесся трезво и рационально, основываясь на хорошем знании театральной «изнанки». Кроме того, он успел обзавестись и собственными взглядами: хотел ставить сам и влиять на жизнь театра, в котором доведется работать, тоже сам.

Первая студия была хороша тем, что являлась родным домом. Все ее достоинства и изъяны были ему хорошо известны. Идти туда просто актером, добровольно избрав зависимую и ни на что не влияющую позицию исполнителя, в его планы не входило. Вторая студия состояла из молодежи. Не его поколение, уже слишком новые, слишком другие. Четвертую образовали актеры среднего поколения художественников, мало занятые в мхатовском репертуаре. Третья, вахтанговская, бурливая и талантливая, рассматривалась им как вариант трудоустройства в самую последнюю очередь – ее сформировали сначала дарование и личность, а затем

культ ее великого создателя. Приспособиться к ней означало всецело и искренне разделить их театральную веру. Вера у него теперь имела своя.

Обход начал с визита к В.И. Немировичу-Данченко. Наверное, в глубине души надеясь, что Владимир Иванович возьмет его в основной состав МХТ. Разговора не получилось. И получить не могло. Немирович-Данченко к «дезертиру» остался прохладно-равнодушен. На вопрос, куда посоветуете идти, в какую из студий, ответил короче некуда: «Дело ваше». Дав понять, что аудиенция окончена.

В студиях Попову оказались искренне рады. Но ответ, разный по форме, но единый по сути, сразу же отсекал все личные планы: актера знаем, режиссера нет. Возможности работать режиссером ни одна из студий, не зная его спектаклей, предоставить не рискнула.

Побывав в Первой, Второй и Четвертой и получив порцию палочных ударов по самолюбию, которые только укрепляли природную замкнутость и приобретенную привычку держать со всеми в театре дистанцию, А.Д. Попов оказался радужно встречен Ю. Завадским в самой нежеланной для него самой Третьей студии Художественного театра.

«Страшен сон, да милостив Бог»

«Страшен сон, да милостив Бог», – написал автор петроградского журнала «Жизнь театра», комментируя тревожные московские слухи о скором незавидном повороте в судьбе мхатовских студий¹⁴¹. Корреспондент надеялся, что «авось, все обойдется», потому и вспомнил утешающую народную поговорку. Слухи поползли через несколько недель после наступления нового, 1924 года.

Осенью и в первой половине зимы в Третьей студии постепенно определились два основных мотива внутренних дискуссий. Позиция одной группы студийцев сводилась к тому, что студии нужно полностью положиться на МХТ и волю его руководителей. Вторая группа настаивала на необходимости твердо следовать по вахтанговскому пути, сберегая «душу и культуру» Е.Б. Вахтангова, для чего предлагалось пригласить в качестве поддержки, хотя бы на одну постановку, В.Э. Мейерхольда.

Первую, мхатовскую, линию официально проводил в качестве директора Ю.А. Завадский, исполняя прямые указания В.И. Немировича-Данченко. Он продолжал и репетиции «Женитьбы», показ которой планировался на конец января. И по-прежнему возлагал на свою постановку огромные надежды личного и студийного характера.

К мхатовской линии, кроме него, склонялся Н.М. Горчаков – представитель самого позднего поколения прямых вахтанговских учеников. Он был принят в студию что называется под занавес, когда вахтанговцы имели статус Третьей студии МХТ. К 1923 году Н.М. Горчаков занял заметное положение: являлся заведующим постановочной частью студии и возглавлял «питомник» – актерскую школу, являвшуюся, согласно условиям приема вахтанговцев «под марку МХТ»,

¹⁴¹ Жизнь искусства, № 19 (993), 6 мая 1924 г., С. 20.

«школой Художественного театра». В конце сезона 1923/1924 года там подоспел чрезвычайно талантливый выпуск: В.П. Марецкая, А.И. Степанова, А.Н. Грибов, В.Д. Бендина, В.А. Орлов, И.М. Кудрявцев, А.В. Жильцов, Н.И. Сластенина, Н.В. Тихомирова, Н.В. Хощанов и др. Этому выпуску и самому Н.М. Горчакову еще предстоит сыграть свою роль на переломе вахтанговской истории.

К концу ноября В.И. Немировичу-Данченко наконец удалось унять скандал с парижским празднованием юбилея группой станиславцев. Через месяц, 24 декабря, он написал О.С. Бокшанской усталое письмо, дурного расположения духа не скрывал, что случалось с ним исключительно редко. Писал о том, что ему «что-то грустно в эту зиму». И от писем из Америки, и от того, что «все что-то плохо. Не только сборы, и не только те или другие нелады в труппе, и не только мысль, что и художественная сторона спектаклей не на высоте, а что-то еще, и еще... и еще...»¹⁴² Сообщал, как всегда, о делах в студиях. В Третьей жизнь проходила по-прежнему смутно, но «наконец скоро покажут “Женитьбу”». Упомянул и «увлечение Мейерхольдом», из-за которого ему постоянно «приходится вмешиваться».

С Мейерхольдом как в воду глядел: всего через два дня после его письма, 26 декабря 1923 года, на организационном заседании Совета действительных членов студии приняли решение пригласить Всеволода Эмильевича ставить спектакль.

Решение было встречено бурно: частью студийцев с радостью, частью – с опасениями и недопониманием этого шага.

6–7 января 1924 года Владимир Иванович вновь пишет О.С. Бокшанской: «6 января (24 дек.) Старый сочельник. Воскресенье. У нас два спектакля. Утром (“Синяя птица”) – все-таки полно. Вечером (“Турандот”) – еще не знаю... Завтра старое Рождество. Праздновать не велят. Но понедельник (в МХТ выходной. – Э.М.), поэтому в театре ничего нет»¹⁴³. Рассказывая о московских делах, пишет о неутихающей и беспокойной Третьей студии: «В 3-й брожение вылилось в разные



Н.М. Горчаков

¹⁴² Вл.И. Немирович-Данченко. Творческое наследие в 4 тт. С. 1272.

¹⁴³ Там же. С. 1278.

собрания, резолюции... По моему совету Завадский принял самые решительные меры, вплоть до категорического запрещения участвовать у Мейерхольда (туда было двинулись кое-кто). Сам Завадский дошел до того, что во время “Турандота” (в студии¹⁴⁴) упал в обморок, но дело наладилось: все стихло»¹⁴⁵.

Стихли, да и то на время, лишь «собрания, резолюции» – внешние проявления бурлящих разногласий. Позиции оставались теми же, «решительными мерами» тут дела было не поправить.

А.Д. Попова, чтобы разгрузить Ю. Завадского, разрывавшегося между репетициями «Женитьбы», спектаклями и директорскими обязанностями, ввели на роль Антония в «Чуде» – его высокая тощая фигура, глуховатый голос и упрямый характер идеально подходили для роли святого. Еще одним вводом стала роль Тимура в «Принцессе Турандот». В качестве режиссера он приступил к постановке комедии П. Мериме «Театр Клары Газуль». Спектакль по Мериме он предложил Ю. Завадскому в первую их встречу, при разговоре о его приеме в студию. Поскольку режиссерских работ Попова вахтанговцы, как и никто в Москве, не видели, подстраховались: ему в помощь назначили сорежиссерами П. Антокольского и Н. Горчакова.

В.И. Немирович-Данченко тем временем, сразу после нового года, приступил к подготовке реформы МХТ. Практическое осуществление выработанного плана реорганизации предполагалось постепенно начать в марте. «Сам план состоит в том, что создается “одна большая труппа нового Художественного театра”. Ее составляют «старики» МХАТ, Первая и Музыкальная студии и еще несколько лиц из других студий. Спектакли этой труппы идут одновременно в двух помещениях: в Камергерском переулке и в Новом театре¹⁴⁶ на Театральной площади (он передавался МХАТ)»¹⁴⁷.

Все планы опять чуть было не оказались под угрозой из-за внезапных внешних обстоятельств. 20 января случилась неприятность, вновь грозившая перерасти в политический скандал. Литературно-художественный и сатирический журнал «Прожектор», выходящий в качестве приложения к газете «Правда» и возглавляемый Н. Бухариным и А. Воронским, напечатал фотографию. На фотографии оказались К.С. Станиславский, О.Л. Книппер-Чехова, на заднем плане – В.В. Лужский¹⁴⁸, все трое – в компании с князем Ф. Юсуповым. Фото сделано

¹⁴⁴ Закрыв по большей части долг перед МХТ, Вахтанговцы, денежные дела которых шли по-прежнему плохо, получили возможность часть спектаклей «Турандот», самой кассовой постановки, играть на своей площадке.

¹⁴⁵ Вл.И. Немирович-Данченко. Творческое наследие в 4 тт. С. 1279.

¹⁴⁶ Сейчас в этом здании располагается РАМТ.

¹⁴⁷ Радищева О.А. Станиславский и Немирович-Данченко: История театральных отношений: 1917–1938 С. 137.

¹⁴⁸ О.А. Радищева вместо Лужского называет фамилию Качалова. Но, учитывая, что в последующей переписке упомянут Василий Васильевич, можно предположить, что речь идет о Лужском. Отчество Качалова – Иванович.



в Нью-Йорке, на так называемом русском базаре. Советская пресса заподозрила, что там торговали вывезенными из России ценностями царского дома Романовых и фамильными сокровищами князей Юсуповых.

Только утих скандал с парижским банкетом, а В.И. Немировичу-Данченко вновь пришлось срочно телеграфировать своим «американцам».

«К.С. Станиславскому

Телеграмма

[20 января 1924 г. Москва]

Под заголовком “Чем занимается белая эмиграция” здесь перепечатана большая фотография русского базара. Текст комментирует продажу ценностей, вывезенных из России. Здесь поражает, что на фотографии рядом с Юсуповым Ольга

Леонардовна, Константин Сергеевич, в глубине Василий Васильевич. Телеграфируйте, чем тут недоразумение. Как мне отвечать на поступившие запросы»¹⁴⁹.

На следующий день, 21 января, умер В. Ленин. Газетам стало не до Художественного театра. За дни траура, который увел мхатовско-романовско-юсуповскую тему на дальний план, посылая уточняющие ситуацию телеграммы, Владимир Иванович успел получить убедительные разъяснения из Америки. Что снимок случайный, а сам факт продажи царских ценностей – не более, чем ловко пущенный ядовитый слух¹⁵⁰. Несмотря на полученные сведения, печатать опровержения и писать письма лично Н. Бухарину Немировичу-Данченко придется до весны. Но скандальных последствий эта вялая остаточная переписка уже иметь не будет.

«О.С.Бокшанской

27 янв.

[27 января 1924 г. Москва]

Милая Ольга Сергеевна!

Передайте Константину Сергеевичу:

Ответные телеграммы по поводу выдуманной “продажи ценностей” меня совершенно удовлетворили, и я хлопну по носу клеветников. Письмом отчасти тоже воспользуюсь. Вполне понимаю трудность положения (хотя парижский банкет – неубедительно).

Вот уже прошла неделя со всей этой истории с фотографией, но было не до этого. Только сегодня похоронили Ленина. К его гробу (в Колонном зале Дома Союзов) ходили несколько суток непрерывно. Так нашим со студиями предложили идти в 4 часа ночи. И пошло более 200 человек. И, несмотря на такой час, все-таки была непрерывная очередь.

Сегодня, как нарочно, отчаянный мороз, до 25°. Однако даже я, в колонне МХАТ, прошел на Красную площадь, где около могилы на высокой трибуне стоял гроб. Все организации дефилировали и, опустив стяги и возложив венки, проходили дальше. В 4 часа гроб был опущен в склеп (там же на Красной площади), и в этот час по всей территории Союза Советских Республик на 5 минут должно было остановиться все – все работы, всякое движение... И, разумеется, салюты из пушек...

Спектакли прекратились на всю неделю. Убыток для нас огромный. Последнюю неделю как раз все сборы были полные, так же ожидалось и эту»¹⁵¹.



ПРОЩАНИЕ С ТЕЛОМ
В.И. ЛЕНИНА.
Колонны рабочих
у Дворца Советов.
23–27 января 1924 г.

«СТРАШЕН СОН, ДА МИЛОСТИВ БОГ»

Примечательно, что траурный зал временного мавзолея Ленина оформлял И.И. Нивинский. Эстетикой нового коммунистического мира большевики озаботились через считанные месяцы после прихода к власти. Весной 1918 года, 14 апреля, в «Известиях ВЦИК» был опубликован ленинский план монументальной пропаганды, предполагавший изменение облика городов в духе коммунистической идеологии (установку многочисленных памятников революционерам и общественным деятелям, размещение лозунгов и агитационного материала на фасадах зданий и пр.). Ленинский план немедленно начали претворять в жизнь. Похороны самого вождя мирового пролетариата являлись для советских властей крупнейшим и ответственным идеологическим актом. Визуальное решение главного места церемонии, траурного зала, было поручено одному из самых талантливых представителей монументально-декоративной живописи. Им оказался Игнатий Нивинский, оформлявший вахтанговскую «Турандот». Он нашел

ритмическое сочетание красного и черного цветов, ставших впоследствии традиционными и официальными для обозначения траура в советское время. Траурный зал был оформлен красной и черной материей, драпированной складками. В центре потолка, на драпировке из черной ткани, размещались красные, тоже выполненные из ткани серп и молот.

После завершившейся наконец недели государственной скорби, принесшей убытки не только МХТ, театры поспешили наверстать отложенное и упущенное. Афиши заполнил текущий репертуар, премьеры и бенефисы, не сыгранные вовремя. Никакими специальными мероприятиями на смерть вождя мирового пролетариата театры не отозвались. Театральные люди, привыкающие к новому названию Петрограда – Ленинград, еще не усвоили, что кончина Ленина «является колоссальнейшим событием современности, имеющим крупнейшее значение не только для всего союза советских республик, но и для всего мира».

Аполитичность театральной сферы не прошла незамеченной.

«Но имеется область общественной жизни, имеется сфера, где великое траурное событие в нашей советской жизни как будто прошло незамеченным, где его как будто совсем упустили и словно бы не придали ему никакого значения. Где же мы видим это непонятное, это преступное упущение?»

Эта сфера, эти учреждения, как будто забывшие о великом, горестном событии наших дней – о кончине пролетарского вождя, – наш театральный мир. Непростительно глухи и слепы остались они к великой утрате пролетариата, не почтив светлую память умершего борца с гнетом капитала ни одним спектаклем специального, подобающего характера. Отозвался на смерть В.И. Ленина только один ленинградский Передвижной театр, да в Москве, в Большом театре, предполагается устройство траурного симфонического концерта. Вот и все, чем откликнулись наши театры на тяжелую, всенародную, на мировую потерю. По крайней мере, до той минуты, когда пишутся эти строки, иных театральных откликов на смерть Ленина не слышно и не видно.

Между тем не в средствах ли именно театров имеются все пути и приемы для широчайшего и непосредственного воздействия на широкие народные массы в смысле увековечения памяти великого народного вождя? Не их ли это прямая обязанность, не их ли это прямой, неотложный долг?

Театры в эти дни находят возможным отмечать мелкие юбилеи деятелей сцены, а для почитания памяти пролетарского гения, неутомимого кормчего советской России у них не находится ни сил, ни инициативы, ни вдохновения! Непростительное, преступное упущение!

В области драматического творчества, в области музыкального выявления скорби народных масс не проявлено ничего и как будто и не предвидится ничего в ближайшем будущем, а вероятно – и в дальнейшем...

А между тем не наши ли театры обязаны своим преуспеянием и процветанием, свободой своего творчества, новыми силами, влитыми в их стены, – все тому же великому гению нашего незабвенного вождя – строителя нового пролетарского быта, его прозорливости, его заботам, его предугаданию, проникшему во все области государственного и общественного дела?»¹⁵²

Деформация культуры, да и всей жизни, под давлением идеологии начала нарастать на глазах.

Третья студия как раз в траурные дни (сообщение в прессе появилось 22 января) объявила, что до конца сезона состоится премьера спектакля «Когда проснется спящий» по роману Г. Уэллса, действие которого завершается восстанием лондонцев из далекого будущего против Острога – верховной власти. Поначалу планировали сделать спектакль быстро. Сроки выпуска потом передвинутся, работа перейдет и на следующий сезон. Затеяли не просто постановку – попытку отозваться искусством на клокочущую современность. Инсценировку подготовил Павел Антокольский. Второй важной побудительной причиной написания пьесы, помимо актуальности темы, была причина театральная, вахтанговская: «Надо взметнуть, а нечем». На «Женитьбу» студийцы надеялись не сильно.

«Инсценировка была очень вольная. Достаточно сказать, что герой, т.е. Спящий, был солдатом Мировой войны. Его смертельная усталость и связанный с нею длительный сон были результатом пережитого на фронте. Я пытался вдвинуть в пьесу впечатления только что виденного за рубежом¹⁵³. Это должна была по замыслу быть картина гибнущего капиталистического мира»¹⁵⁴.

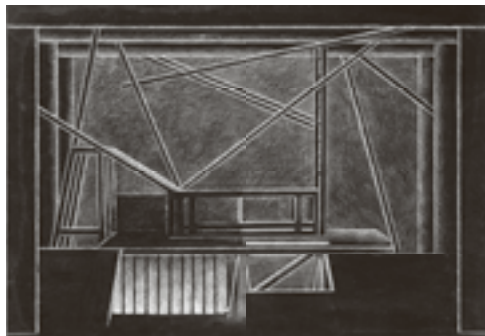
Материал студийцам понравился, у части из них вызвал настоящий восторг: фантастический сюжет с героем, проспавшим летаргическим сном 203 года, пробудившимся в XXI веке и гибнущим ради спасения соотечественников. Били

¹⁵² Жизнь искусства. 1924. № 7 (981), 12 ФЕВР.. С. 1.

¹⁵³ Имеются в виду летние гастроли по Европе, загнавшие студию в долги.

¹⁵⁴ П.Г. Антокольский. С. 297.

Эскизы декораций
художника Л.А. Никитина
к неосуществленному
спектаклю «Когда проснется
спящий», 1923–1924 гг.;
БУМАГА, ТУШЬ, КАРАНДАШ



ключом в тексте Уэллса и столь созвучные советским ранним 1920-м предчувствия мировых перемен. Одним из самых пылких поклонников пьесы оказался молодой актер В.В. Куза. Он загорелся материалом и убеждал всех, что замысел нужно непременно довести до конца.

Ставить «Когда проснется спящий» поначалу с азартом взялся Б.Е. Захава. Вскоре стало понятно, что со спектаклем ничего не клеится и виноват в этом рыхлый и сумбурный литературный материал. Кроме того, увеличивалась занятость Захавы у Мейерхольда. П. Антокольский, увлекшись темой, намешал в пьесу слишком много. К «Спящему», ради усиления «революционной линии», прибавил фрагменты из «Борьбы миров» и «Машины времени». Беспорядочность композиции довершал неуклюжий и поверхностный псевдоанглийский колорит с «джинами-элями» и потугами на соответствующие морские остроуты. К репетициям вместо Захавы подключили актера и режиссера Первой студии В.С. Смышляева. Но поскольку, по признанию П. Антокольского, «играть было нечего, ставить нечего», несмотря на самоотверженные попытки улучшить пьесу переделками, затея постановки актуального содержания постепенно развалилась сама собой.

30 января состоялась генеральная репетиция «Женитьбы». Дата была смещена на несколько дней из-за траура. На показ пригласили В.И. Немировича-Данченко.

Спектакль вошел в историю как неудача. Оглушительно провалился на публике. Получил доброжелательную, крепкую прессу и ободряющий отзыв

В.И. Немировича-Данченко: «А вот “Женитьба” в 3-й Студии поставлена Завадским с подходом к автору “Носа” и “Шинели”, с некоей чертовщиной, с музыкой. И спектакль, несмотря на множество отличных достижений, не имеет успеха никакого»¹⁵⁵.

Ю.А. Завадский спешил выговориться в спектакле о своем понимании вахтанговской театральности. По его твердому убеждению, она восходила к «Гадибуку», к неосуществленным мечтам Вахтангова о постановке Библии, «Гамлета», к его видениям мистериального театра, активно влияющего на жизнь и сознание зрителя. В поисках подходящей фактуры, выбрав «Женитьбу», он ставил не пьесу, а автора. Ставил Гоголя – создателя «Мертвых душ» и «Петербургских повестей», мыслителя и мистика, задающего бытию роковые вопросы, видевшего реальность и ирреальность человеческой жизни. Гоголя, «горьким смехом» боровшегося с «антихристовыми» проявлениями в мире и с «нежным расположением к подлости», таящимся в человеке.

Действие «Женитьбы» происходило на стыке реального и метафизического, почти потустороннего. Декорации из тканей, над которыми, ругая Завадского, денно и ночью трудилась вся студия, подсвечивались таким образом, что становились полупрозрачными. Пространство сцены благодаря этому эффекту время от времени продлевалось за пределы комнаты Агафьи Тихоновны в некие трансцендентные измерения.

Музыке и свету была поручена особая психологическая роль. Звуковое сопровождение строилось на контрастах: протяжная минорная музыка сменялась раздражающими слух резкими всплесками пассажей и аккордов.

Свет творил, ткал, как паук, полумистическую атмосферу великого гоголевского абсурда. «В “Женитьбе” сцена изображает паутину, свет все время меняется, разливается серым перламутром...»¹⁵⁶, – писал В.И. Немирович-Данченко. В некоторых сценах свет ярко разгорался, а чаще – погружал пространство в полумрак, отбрасывая вокруг причудливые, изломанные, странно движущиеся тени, а то создавая иллюзию космически-бездонной пустоты. Для достижения должного эффекта Ю. Завадский придумал нехитрое, но эффективное приспособление: театральные фонари разместили на штанге, которая могла двигаться взад-вперед, перемещая источники света.

¹⁵⁵ В.И. Немирович-Данченко. Творческое наследие. С. 1286.

¹⁵⁶ Там же. С. 1287.

Подколесин, которого играл О. Басов, получил «двойников», что позволяло ему «исчезать» и тут же «появляться» в другом месте. Сцена его бегства в окошко приобрела интонации драмы: она рассматривалась глазами Агафьи Тихоновны, для которой исчезновение жениха являлось настоящей катастрофой. Подколесин резво сигал в окно, оставив на подоконнике фуражку. С этой фуражкой в руках потрясенная его пропажей Агафья Тихоновна, ее домочадцы, Кочкарев и подколесинские двойники пускались на его поиски. Сцена тонула в сумеречном полумраке, в руках персонажей дрожали огоньки горящих свечей. Звучал похоронный марш, и вереница ищущих Подколесина напоминала скорбную процессию.

Тема «Женитьбы» отсылала к некоторым мотивам вахтанговского «Гадибука» – рок, фатальное предопределение, властвующее над человеком.

Зритель ждал от «Женитьбы» смеха. Не находил. «Слыханное ли дело: на “Женитьбе” не смеются!» – негодовала публика. Но, думается, причина неуспеха постановки заключалась не в пренебрежении жанром: зрительный зал 1924 года успел повидать достаточно радикальных постановок, чтобы куда более благожелательно принять и эту. Ю. Завадский, сосредоточившись на сугубо театральных задачах, построивший спектакль как личное высказывание о принципах и будущем вахтанговского театра, не учел фактора времени. Спектакль не задел публику, не попал в ожидания дня. «Женитьба» оказалась отвлеченным экспериментом, оторванным от живой жизни.

Но было бы несправедливым ожидать абсолютной зрелости и учета всех факторов успеха от неопытного режиссера.

В.И. Немирович-Данченко, оставшись после генеральной в студии, и работу, и самого Завадского не скупясь похвалил, заметив, однако, что экспериментаторские крайности «Женитьбы» рановато выносить на зрителя. Похвалы Владимира Ивановича студийцы сочли неискренними, списали на особую, личную поддержку Завадского: вахтанговцам постановка не нравилась, доброжелательного мнения Немировича-Данченко они не разделяли со всем пылом молодого максимализма. Несмотря на его предостережение, вскоре сыграли билетную премьеру и убедились, что зритель спектакля не принял.

Смех, которого требовал зал, прорвался в «Женитьбу» очень легко. Как только спектакль освободили от того, что Завадский построил поверх пьесы. Первым



ПРЕМЬЕРНАЯ АФИША СПЕКТАКЛЯ
«ЖЕНИТЬБА» (ПОСТАНОВЩИК –
Ю.А. ЗАВАДСКИЙ), 1924 Г.

делом избавились от столь не полюбившихся всем просвечивающих декораций и заменили их на обычный павильон. Убрали подколесинских двойников и всю «чертовщину», спектакль заискрился комедийными красками и талантливыми актерскими работами. Необыкновенно хорош был Б.В. Щукин в роли слуги Подколесина Степана. Спящий и даже храпящий на ходу, с клочками сена в спутанных, давно не стриженных волосах и обвислых бакенбардах. Воплощение неповоротливой, сонной, лениво проживаемой жизни.

Ю.А. Завадский провал замысла (премьерный спектакль завершился в полной тишине, с падением занавеса зрители без единого хлопка начали расходиться) и последующие изменения в спектакле воспринял как личное крушение. Неудача с «Женитьбой» и для студии оказалась крайне некстати.

Генеральная прошла 30 января, а уже 3 февраля В.И. Немирович-Данченко сел за длинное письмо О.С. Бокшанской. Писал его неделю. За те дни, что сочинялось письмо, стремительно развивались события, связанные с реформой Художественного театра.

Владимир Иванович обстоятельно поведал в письме о московской театральной жизни, обо всех заметных премьерах, о настроениях в театральной среде. «Я вам



К.С. Станиславский и М. Гест
(ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПРОДЮСЕР, ОРГАНИЗАТОР ГАСТРОЛЕЙ МХАТ).
США, 1923 г.

рассказал довольно подробно, чтоб вы могли по мере ваших фантазий представить, в какой атмосфере придется заиграть вам в Москве с осени»¹⁵⁷, – готовил он своих «американцев».

Но главной темой письма стал серьезный разговор о реформе.

Владимир Иванович просил полномочий у К.С. Станиславского и у тех, «кто составляет ядро театра», на осуществление реформы. За время гастролей Константин Сергеевич и актеры успели отвыкнуть от советской реальности. Еще сложнее им было представить, как менялась за месяцы их отсутствия жизнь на родине. Немирович-Данченко вынужден был пояснить, что вопрос реформы театра теперь не их личное дело, а «государственное» и «общественное»: «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*»¹⁵⁸. И еще: «...хотя за эти два

дня появились признаки того, что в Наркомпросе завелась тенденция решать дела МХАТ, не дожидаясь возвращения из Америки и даже нажимая на меня»¹⁵⁹.

За несколько дней, что сочинялось письмо, ситуация успела усугубиться: «...вопрос будущего МХАТ требуют решать немедленно. Уже на предстоящей неделе хотят создать конституцию МХАТ. Опять-таки непрерывно уверяют, что ничего не будет сделано, ни одного пункта не внесено против моего желания, но решать требуют немедленно»¹⁶⁰.

Для проведения реформы Луначарским была создана комиссия, в которую помимо В.И. Немировича-Данченко вошли представители Наркомпроса, Главнауки, и Управления академическими театрами (Актэо). 7 и 9 февраля под председательством Владимира Ивановича в Наркомпросе прошли два заседания

¹⁵⁷ Вл.И. Немирович-Данченко. Творческое наследие. С. 1287.

¹⁵⁸ Там же. С. 1289.

¹⁵⁹ Там же. С. 1289.

¹⁶⁰ Там же. С. 1290.

этой комиссии с целью «материально-художественного ознакомления с МХАТ и его студиями». «Материально-художественное ознакомление» означало выполнение задачи, поставленной государством: использовать все возможности по уменьшению ассигнований на содержание академических театров, но при этом добиться бездефицитности их бюджетов. На заседания были приглашены и представители студий.

Эти числа, 7 и 9 февраля, можно считать датой начала сражения вахтанговцев за свой театральный дом. Борьба отняла много сил и несколько напряженных месяцев.

На заседаниях в Наркомпросе был объявлен согласованный с А.В. Луначарским план реформы Художественного театра: образуются единый театр, в который войдут все студии, и единая школа Художественного театра, вместо нескольких школ, работающих при студиях.

Со стороны студийцев план, сулящий им потерю самостоятельности, поддержки не встретил.

«Решительность отказа зависела от степени завоеванного авторитета.

Решительнее всех, конечно, отказывается Михаил Чехов. Он считает, что слияние невозможно, потому что фактически Первая студия уже является самостоятельным театром. Юрий Завадский объясняет нежелание Третьей студии, наоборот, тем, что она еще не определилась, еще переживает творческие искания. Константин Бабанин от лица Четвертой студии говорит, что она хочет повременить, и просит позволить ей пожить самой по себе. Один Илья Судаков не отвечает конкретно и только объясняет, что состояние Второй студии таково, что она просит себе руководителя от театра»¹⁶¹.

Известие о возможном слиянии с метрополией в стане вахтанговцев вызвало бурю. К тому же новость настигла на фоне свежих переживаний от провала «Женитьбы». Основная критика обрушилась на Ю. Завадского. Мгновенно вспыхнул и его личный конфликт с Б.Е. Захавой, который считал, что студия не созрела до творческой самостоятельности и ей давно следовало попросить помощи у В.Э. Мейерхольда.

24 февраля Немирович-Данченко пишет своим «американцам» письмо, полностью посвященное ситуации у вахтанговцев: «Эта неделя отмечалась,

¹⁶¹ Радищева О. А. Станиславский и Немирович-Данченко: История театральных отношений: 1917–1938. С. 137.

во-первых, целой революцией в 3-й студии. Всякие провалы ведут к революции, так и там. Провал “Женитьбы” восстановил против Завадского его недругов. Однако революция после ряда собраний и сношений со мной окончилась хорошо, к лучшему»¹⁶².

Под словами «хорошо, к лучшему» Владимир Иванович подразумевал своего рода сепаратный мир, которого ему удалось достичь с частью студийцев, и в первую очередь с Ю. Завадским и Н. Горчаковым. Немировича-Данченко такой результат отчасти устраивал. Задолго до этих событий, при жизни Е.Б. Вахтангова, в январе 1922 года он писал В.И. Качалову, еще не вернувшемуся из-за границы со своей группой: «Художественному театру сейчас ни одна группа как целое не нужна: ни 1-я студия, ни 2-я, ни 3-я, ни 4-я, ни музыкальная, ни ваша. Нужны их лучшие силы. Тогда Художественный театр возродится. Очень хорошо, если группы существуют, если они могут существовать: для того, чтобы там еще могли развиваться или отыгрываться члены МХТ, но все лучшее – сюда, в репертуар театра.

...Искусство русское может быть спасено не двадцатью или сотней хороших театров, а одним великолепным!»¹⁶³

Его позиция по части студий с тех пор изменилась не сильно. Он по-прежнему рассчитывал на их лучшие силы, в его определении – «на сливки». Как целое он готов был принять разве что Первую студию, но не Третью и тем более остальные. «Сливки», по его мнению, оказались «негусты»: в студийных труппах преобладали крепкие середняки. А театральное время настало такое, что «один Михаил Чехов» собирал зал лучше, чем блестящий ансамбль. Убежденность Владимира Ивановича в пользе исключительно «лучших сил» студий строилась не только на его твердых мхатоцентричных взглядах, но и на рациональных соображениях опытного управленца. Получив впридачу к основной труппе еще и студии, выросший количественно актерский состав театра превратился бы в гигантский, финансово неподъемный для содержания, плохо управляемый организм. Перед Немировичем-Данченко стояла болезненная проблема сокращения штата, и коснуться она должна была не только студийцев, но и основной труппы, включая гастрوليрующих «американцев»¹⁶⁴.

Слияние, даже лишь «со сливками» студий, и вызвало потребность дополнительных помещений, о которых упоминает в плане реформы В.И. Немирович-

¹⁶² Вл.И. Немирович-Данченко. Творческое наследие в 4 тт. С. 1297.

¹⁶³ Там же. С. 1217.

¹⁶⁴ О сокращении труппы В.И. Немирович-Данченко написал К.С. Станиславскому уже в феврале, как только возник разговор о реформе. И впоследствии в его переписке с «американцами» тема оставалась краеугольной и крайне тяжелой в моральном отношении.

Данченко. Требовалось где-то определить Музыкальную студию, которая во время гастролей группы К.С. Станиславского играла на основной сцене.

Передать МХТ в качестве второй большой сцены здание Нового театра на Театральной площади намеревался А.В. Луначарский. Для этого Новый предстояло сначала забрать у Большого театра. Как и следовало ожидать, Большой театр экспроприации изо всех сил сопротивлялся. Владимир Иванович устно и письменно вел сложные для обеих сторон дипломатические беседы с Е.К. Малиновской, которая в тот момент возглавляла в Большом «директорию»¹⁶⁵.

Сюжет со зданием Нового театра имел ретроспективу. В 1898 году, закладывая Художественный театр, именно его, а не здание в Камергерском переулке собирались взять в аренду К.С. Станиславский и В.И. Немирович-Данченко за 28 тысяч рублей в год у тогдашнего владельца здания Шелапутина. В конторе Ф.Н. Плевако уже лежал на подписание договор. Тогда сделка сорвалась в последний момент – за два дня до закрепления договора подписями сторон¹⁶⁶. И вот теперь Владимиру Ивановичу вновь пришлось хлопотать об этом помещении. Договориться обо всем ему удастся: Большому и Малому театрам отходили помещения магазинов, находившихся в здании Нового театра. МХТ получал только площади театрального назначения. Сдавая в аренду полученные в собственность помещения магазинов, Большой и Малый могли рассчитывать на дополнительный доход в свои бюджеты. Передача помещений Большому театру произойдет быстро. Уже в конце мая будет

¹⁶⁶ В.И. Немирович-Данченко – Е.К. Малиновской [Январь – февраль до 17-го, 1924 г., Москва]: «Как раз в это время в императорской дирекции состоялось новое назначение Теляковского. Он со своим управляющим конторой (Петербургской) приехал в Москву принимать театры (от Пчельникова). И вот за ужином у Тестова, в какой-то скромной компании театральных чиновников-главарей Левенсон (типография, монополия афиш), делец, “и нашим и вашим”, говорит:

– Да, вот вы тут не знаете, что делать с перепроизводством актеров и молодежью, а Немирович со Станиславским со своей молодежью открывают театр на таких-то и таких-то принципах, – Немирович недавно делал о них доклад в Думе... Слово за слово, начали уверять друг друга, что это с меньшим успехом, но с большими возможностями можно сделать с молодежью школы Малого театра. И что лучше

всего сделать это именно в Шелапутинском театре.

– Но ведь он взят Немировичем?

– Нет еще. Контракт будет подписан только через два дня.

И если повести дело быстро, “по-американски”, то Шелапутинский театр может остаться за Дирекцией.

И на другой день, с утра, пошли лихорадочные переговоры – у Левенсона с Шелапутиным, которому, конечно, выгоднее было заключить длительный договор с казенной дирекцией, чем на год с частными лицами, да еще и с донкихотским душком, и у Теляковского с Министерством двора в Петербурге. И к вечеру все было кончено, а на другой день я узнал, что мы остались без театра.

Театр был назван “Новым”». Вл.И. Немирович-Данченко.

Творческое наследие в 4 тт. С. 1292–1293.

¹⁶⁵ «Директория» – дирекция.

¹⁶⁷ Зрелища. № 88, 1924 г. С. 9.

¹⁶⁸ Советская площадь – сейчас: Тверская пл.

¹⁶⁹ Жизнь искусства. 1924. № 9(983), 28 февр.. С. 9.

опубликована информация о том, что «в целях изыскания средств театру отданы для эксплуатации все нежилые помещения Нового театра»¹⁶⁷.

Империя Художественного театра топографически занимала «огромное пространство Москвы: от бывшего Камергерского пер. (теперь это был проезд Художественного театра) до конца Арбата. От дома МХТ, где, за отъездом стариков, обосновалась Музыкальная студия, идет линия студий вверх по Тверской, к углу Камергерского пер. (Вторая Студия), пересекает Советскую площадь¹⁶⁸ (в доме бывш. Варгина – Правление Первой Студии и ее Кино), упирается в Триумфальную площадь, в правом углу которой – Четвертая Студия, а в левом – Первая (помещение бывш. театра “Альказар”); затем эта прямая дает ответвление – на Арбат, к углу Николо-Песковского переулка – “Третья Студия имени Евг. Вахтангова”»¹⁶⁹.

Разрозненное и широко разбросанное хозяйство в процессе реформы предполагалось упорядочить и «скомпоновать». Самым болезненным образом проблема помещений вскоре ударит по Третьей студии.

За событиями в Художественном театре пресса следила пристрастно. О вставших перед В.И. Немировичем-Данченко студийных трудностях тогда же, в феврале 1924 года, писал Ю.В. Соболев, критик, в то время близкий к Первой студии, а впоследствии завлит Второго МХТ: «Этому широкому топографическому размаху как бы соответствуют те большие идеологические ожидания и надежды, которые возлагаются на студии. Когда говорят о том тупике, в который зашел Художественный театр, то обыкновенно обращаются к студиям, как источникам тех молодых сил, которые способны оживить стареющий организм МХТ.

Едва ли, однако, сами студии смотрят на себя как на некую запасную армию, кадры которой должны пополнять редющий строй стариков. Уж не говоря о Первой Студии, 10 лет жизни которой дают ей право считать себя самостоятельным театром, но и все остальные студии не слишком охотно приняли бы предложение влиться в единое русло МХТ»¹⁷⁰.

Реформы, как она поначалу виделась В.И. Немировичу-Данченко, не получится. В какой-то момент ему удалось договориться о слиянии с Первой студией, на силы которой он рассчитывал больше всего. Но в марте из-за океана пришли сведения о позиции К.С. Станиславского и «стариков»: «разжигать МХТ Студией – нет»¹⁷¹. В Первой, по получении этих известий, сепаратистские настроения вновь возобла-

¹⁷⁰ Жизнь искусства. 1924. № 9(983), 28 февр.. С. 9.

¹⁷¹ Радищева О. А. Станиславский и Немирович-Данченко: История театральных отношений: 1917–1938. С. 139.



ЗА РАБОТОЙ НАД
ДЕКОРАЦИЕЙ. 1924 Г.
В ЦЕНТРЕ – А.Д. Попов

«СТРАШЕН СОН, ДА МИЛОСТИВ БОГ»

173

дали. К тому же как самостоятельный театр их рассматривал и готов был поддержать и нарком А.В. Луначарский.

Третьей студии повезло меньше всех. И В.И. Немирович-Данченко, и особенно А.В. Луначарский видели в вахтанговцах не более чем «хорошую основу» для омоложения МХТ, не находя при этом никаких творческих оснований для ее самостоятельного развития. Не прекращающиеся «брожения» нервировали и восстанавливали против вахтанговцев Луначарского. Он не забывал и о крайне неприятных хлопотах, тревожных летних телеграммах советского посла из Стокгольма, заседаниях Наркомпроса в связи с финансово провальными гастролями студии по Европе, чуть было не нанесшими ущерб имиджу страны. Слово «убытки» являлось для него ключевым при упоминании о Третьей студии. В лице наркома просвещения вахтанговцы имели если не противника, то самого большого скептика.

Весна и лето 1924-го

Начиная с марта и до самой осени последовал такой вал событий, что в спокойные годы их хватило бы и на десятилетие.

Легче и раньше всех вышла из ситуации предполагаемого объединения Первая студия МХТ. Она, при активной поддержке Луначарского, получила полную автономию, статус и звание МХТ Второго и помещение Нового театра, из-за которого Немирович-Данченко выдержал столько мучительных бесед с Е.К. Малиновской. Елена Константиновна нередко при этих разговорах пускалась в слезы. Юридически автономия будет оформлена в сентябре, но окончательное решение было принято еще весной. Такой исход устраивал все стороны, кроме самого Владимира Ивановича.

В первых числах марта школа при вахтанговской студии показала спектакль «Битва жизни» по роману Ч. Диккенса. «Тех же сверчкопечковских щей, да пожиже влей», – язвительно отметил критик левых убеждений В.И. Блюм, печатавшийся под псевдонимом «Садко». Спектакль действительно отсылал не к недавним вахтанговским сценическим открытиям, а к самой ранней постановке Первой студии «Сверчок на печи» 1914 года. Между спектаклями пролегло десятилетие, ставшее временем коренной ломки всей российской жизни. Театральность образца 1914 года, питаемая идеями толстовского гуманизма и следовавшая искусству «переживания», как его толковал в ту пору К.С. Станиславский, в 1924 году смотрелась анахронизмом. Оправдывал мхатовскую «традиционность» постановочного решения в глазах части рецензентов учебный характер работы.



Предположительно гастрольная поездка по Волге. Лето 1924 г.



Е.К. Малиновская

«Задачей таких выступлений-экзаменов естественно должно быть демонстрирование учебных достижений школы. На первом плане: выработка голоса, дикции, жеста, телодвижений. В таком смысле подобрана и пьеса как сценический материал для выражения школьных достижений. Можно спорить, своевременны ли настроения пресловутого “Сверчка на печи”, которому родственна “Битва жизни”, как, вообще, все рассказы Диккенса между собою. Однако инсценировка “Сверчка”, создавшая репутацию старшему товарищу III Студии и одному из выдающихся современных актеров – Чехову, вовсе уже не так неприемлема для современности, как это принято говорить и писать. Мотивы самопожертвования – пусть даже в тесном интимном кругу – имеют все права

на самое внимательное отношение к себе. Для студийной же работы это может быть наиболее благородный материал, дающий учащимся возможность «перстами робких» разыграть минорные и мажорные гаммы общечеловеческих настроений через призму диккенсовского юмора слез и смеха. Правда, в показанном опыте не уделено места ни биомеханике, ни акробатике, ни конструктивизму, ни даже ломаной площадке, но, видимо, это и не входило в намерения Школы...

И это тем более, что “Турандот” той же III Студии показала под руководством покойного Вахтангова всю гибкость зрелого студийного состава, именно в смысле новейших достижений актерской техники и сценического оформления. Таким образом, “Битва жизни” взята в беспретенциозном подходе, не связанная никакими побочными целями, кроме ясного и математически точного учета ученических сил и индивидуальностей. В таком же расчете трактовано и оформление 7 картин спектакля: сукна в основе, иногда живописный задник, две-три приставки.

Что касается самих исполнителей, то с удовлетворением приходится отметить те результаты выучки, которые проявили “ученики” школы. Порою казалось, что перед зрителем испытанные лицедеи...»¹⁷²

¹⁷² Жизнь искусства. 1924.
№ 11 (985), 11 МАРТА.

Однако не все было столь просто. Сам выбор литературы и автора, постановочный строй спектакля и очевидная апелляция к «Сверчку на печи» обнаруживали намерения руководителя школы Н. Горчакова увести школу под крыло Художественного театра. Под влиянием его личной позиции «питомник» при Третьей студии стал фронтом серьезного внутрестудийного раскола.

В воскресенье 6 апреля В.И. Немирович-Данченко пишет О.С. Бокшанской об измененном и уточненном, в связи с новыми обстоятельствами, плане реформы МХТ:

«[6 апреля 1924 г. Москва]

Все перебрав, даже побеседовав с 3-й студией о соединении с МХТ, – я останавливаюсь на таком плане:

За 1-й студией отсекается 4-я¹⁷³. Тоже получает особое наименование (уже даже без клички МХТ).

Затем постараюсь взять 4–5 даровитых из 3-й студии (Завадский уже предложил себя в группу МХТ) и отсеку совсем 3-ю студию»¹⁷⁴.

Через несколько дней после письма Владимира Ивановича за океан, в середине апреля, Ю.А. Завадский сложит с себя полномочия директора Третьей студии и официально перейдет в Художественный театр. За ним останутся только роли вахтанговского репертуара. Студия будет вновь переведена под коллективное управление: ее возглавит Художественный совет в лице О. Глазунова, Н. Горчакова, Б. Захавы, Б. Щукина, И. Толчанова, А. Жильцова, А. Попова и Р. Симонова. Директорские функции, по общему соглашению, взял на себя Освальд Глазунов.

Оказавшись в привычном для себя состоянии коллективного руководства, вахтанговцы вздохнули свободнее и смелее. Художественный совет, не откладывая дела в долгий ящик, наметил незамедлительно искать выход на В.Э. Мейерхольда и, по возвращении из-за границы, пригласить К.С. Станиславского. В качестве животворящих источников избрали режиссера, на которого указал Е.Б. Вахтангов, и человека, у которого он учился.

Собственные планы на будущее еще сильнее отдаляли Третью студию от Художественного театра. В.И. Немирович-Данченко вынужден вновь корректировать стратегию. В телеграмме за океан на имя Н.А. Подгорного от 22 апреля

¹⁷³ ЧЕТВЕРТУЮ СТУДИЮ РАСЦЕНИВАЛИ КАК «РАЙОННЫЙ ТЕАТР» «С НАРОДНИЧЕСКИМ УКЛОНОМ».

¹⁷⁴ В.И. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО. ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ В 4 ТТ. С. 1307.

¹⁷⁵ Вл.И. Немирович-Данченко. Творческое наследие в 4 тт. С. 1310–1311.

¹⁷⁶ Данные в текстах В.И. Немировича-Данченко рознятся: он говорит то о 250 местах, то о 300.

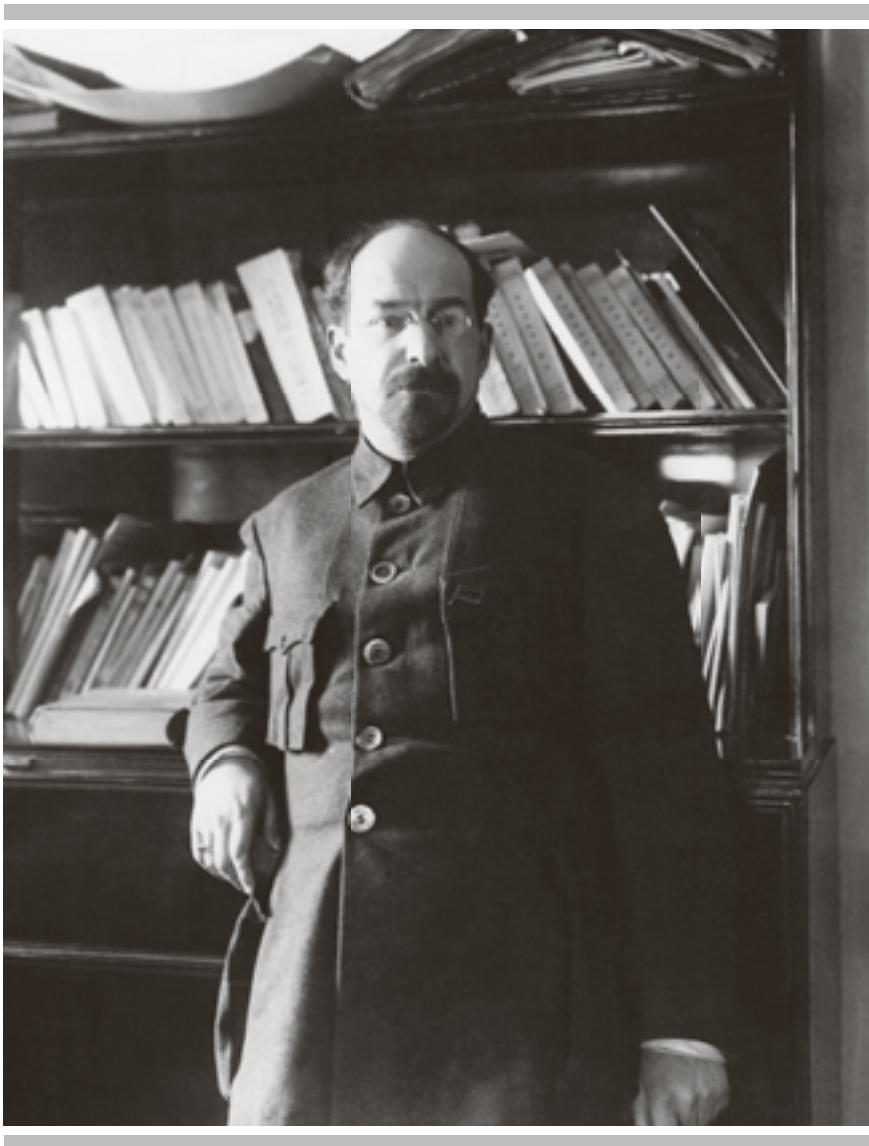
он предупреждает своих «американцев» о необходимости завершения гастролей и сообщает, что объявил среди студийцев «компанию артистической помощи» Художественному театру: «Возвращение обязательно начале августа. Всякая задержка будет возмущать. Предстоит работа глубокой серьезности. Надо спасать художественную, моральную репутацию МХТ. Старики преувеличивают богатство старого репертуара. Одни работать не могут. Первая студия будет Новом театре под новым наименованием, еще не найденным. Так же отходит четвертая. Организовал компанию артистической помощи МХТ из лучших сил Второй [и] Третьей студий»¹⁷⁵.

От Третьей студии, по выбору Владимира Ивановича, на помощь МХТ отобраны Щукин, Басов, Кудрявцев, Тихомиров, Бендина, Слостенина, Жильцов, Горчаков, Козловский и Москвин. Как «наиболее интересные». «Помощников» прикрепили к ролям в «Ревизоре» и «Горе от ума», которые предполагалось предъявить публике в обновленных молодых составах в следующем сезоне. «Горе от ума» предполагалось весьма ощутимо переделать: играть в старом оформлении, но изменить «темп и тон». Репетиции намечали проводить все лето.

Выправление на ходу творческой «дорожной карты» не снимало всех проблем, вылезавших в процессе проведения реформы, как гвозди сквозь дырявую обшивку. Отданный отделившейся Первой студии Новый театр и остающаяся в своих помещениях «отсекаемая» В.И. Немировичем-Данченко Четвертая студия свели на нет все расчеты по оптимизации площадей Художественного театра. Проблему помещений приходилось начинать с самого начала.

Под удар сразу же попал Бергов особняк на Арбате. Отдаленный от основной сцены Художественного театра, просторный и расположенный в прекрасном месте. В качестве театральной площадки его сочли непригодным. Зал на 300¹⁷⁶ мест обрекал театр на заведомую нерентабельность.

А.В. Луначарский предложил рокировку: здание на Арбате, 26, переходит в собственность Москвы и отдается под посольство Франции, а Художественный театр в обмен на него получает в свое владение помещение Второй студии, 9-е почтовое отделение, расположенное в том же здании на первом этаже, зал театра «Веселые маски» и 13 магазинов. Часть полученных площадей театр мог бы сдавать в аренду, получая доход от 70 до 100 тысяч рублей в год¹⁷⁷.



А.В. Луначарский в кабинете, у книжного шкафа. 1932

¹⁷⁷ Цены указаны по состоянию на 1924 г. В 1922–1924 гг. под руководством наркома финансов Г.Я. Сокольникова была проведена крупная денежная реформа. Первым шагом реформы стало проведение двух деноминаций и унификация денежного обращения. Затем введен в обращение червонец, а весной 1924 г. в обращение поступили казначейские билеты.

Возможности аренды особенно привлекали Луначарского и не являлись лишними для Немировича-Данченко. Нарком просвещения в доходах театра от сдачи помещений видел ресурс, позволявший с чистой совестью урезать художественникам государственные субсидии. Владимир Иванович держал в уме скорое возвращение своих «американцев»: с завершением гастролей прекращалась и поддержка театра «долларами». Но тут нужна существенная оговорка. В.И. Немирович-Данченко не был инициатором, как выражались в то время, «экспроприации» помещений Третьей студии. Но как опытный руководитель Владимир Иванович знал о своих весьма ограниченных возможностях перед лицом государственных решений. Ход реформирования Художественного театра вынуждал его к бесконечным компромиссам, нещадно искажавшим и губившим его планы. Принимая предложения А.В. Луначарского, он, стремясь проводить интересы театра не взирая ни на какие помехи, исходил не из желаемого, а из возможного. По сути дела, Луначарский поставил его перед выбором: соглашаться на размен и жертвовать Третьей студией или отказываться от этого варианта и жертвовать всем Художественным театром. Владимир Иванович не упускал из виду, что государство в любой момент переиграть свои же решения и обещания – перспективой передачи помещений на Тверской излишне не обольщался.

...А.Д. Попов вел одну из первых, совсем еще черновых сценических репетиций спектакля «Комедии Мериме», когда в зрительный зал по-хозяйски вошел, не пригласив шагов, человек в кожаной тужурке. Не обращая внимания на репетирующих артистов, начал деловито осматривать зал и фойе. На вопрос А.Д. Попова, что ему угодно, представился: он представитель Наркомата иностранных дел и осматривает особняк на предмет размещения в нем посольства Франции.

9 мая 1924 года Третья студия получила письмо А.В. Луначарского. Содержание наркомовского послания способно было привести в отчаяние. По форме это был ультиматум, по содержанию – приговор. Оканчивался документ угрожающе: в случае отказа принять условия вахтанговцам обещали прекращение финансирования и лишение их помещения на Арбате безо всякой компенсации.

Изложив коротко условия обмена особняка Берга на помещения на Тверской и план по созданию единой студии МХТ, Луначарский писал: «Не скрою от Вас, товарищи, что постоянные нелады Третьей студии и всевозможные шатания

заставляют меня думать, что с отходом всеми нами высокопочитаемого Вахтангова Студия потеряла настоящий компас. Так же точно и Вторая студия не представляет сама по себе удовлетворительного организма. Я совершенно убежден, что можно было бы наметить органический план студийно-театральной работы при условии вышеуказанного слияния. Значительная часть тех доходов, которые получились бы, могла быть направлена МХТ на установление достаточно прочной финансовой базы для такой единой студии. Все это привело бы к значительному материальному упорядочению хозяйства МХТ. Насколько я знаю, Владимир Иванович сочувствовал бы такому упорядочению дела, и я энергично советую товарищам из Третьей студии пойти навстречу этому предложению. Я боюсь, что всякое сопротивление в этом отношении не вызвало бы для Третьей студии больших бедствий.

Во-первых, при условии отказа Студии принять решение, благоприятное для всего хода дела МХТ, последнему пришлось бы, вероятно, совсем отказаться от Студии, а также это поведет за собой неминуемое лишение звания государственной студии, а во-вторых – нынешнего помещения, по всей вероятности, без всякой компенсации.

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

С искренней симпатией, нарком по просвещению

А. Луначарский»¹⁷⁸.

Через четыре дня, 13 мая, нарком получил ответное письмо студии. Длинное, на нескольких страницах, обстоятельно доказывающее самостоятельную ценность и творческую уникальность студии. Послание закрепляла подпись Л. Русланова. В тексте не было и тени растерянности. Вывешивать белый флаг вахтанговцы не собирались. «Студия имени Вахтангова имеет свою идеологию и свою театральную культуру»¹⁷⁹ и «сознает долг свой продолжать дело Вахтангова, которое несомненно умрет вместе с уничтожением самостоятельного существования Студии»¹⁸⁰. В этих словах не только содержалось нежелание потерять автономию, но явственно и уверенно прозвучала декларация отхода студии от эстетической программы Художественного театра. «Эти очаровательные щенята», как назвал когда-то учеников Е.Б. Вахтангова К.С. Станиславский, возмужали

¹⁷⁸ ВАХТАНГОВЦЫ ПОСЛЕ
ВАХТАНГОВА. Т. 1. С. 105–106.

¹⁷⁹ ТАМ ЖЕ. С. 107.

¹⁸⁰ ТАМ ЖЕ. С. 107.

и уверовали, что в искусстве они будут следовать хоть и родственной МХТ, но собственной дорогой.

Ни на какое слияние, несмотря на грозные предупреждения А.В. Луначарского, вахтанговцы не согласились. Сообщили, что настойчивые предложения о слиянии они расценивают как доказательство своей профессиональной ценности. А кроме того, убеждены, что механическое соединение студии с кем бы то ни было не принесет художественной пользы: «Мы не верим в создание “крепкого и здорового организма” через какое бы то ни было слияние и в то же время верим в здоровье и крепость организма нашей Студии»¹⁸¹.

Вахтанговцы заверяли, что именно сейчас Студия «самостоятельно, несмотря на всю трудность и сложность этого, стала устраивать свою жизнь, как умела и могла. И, наконец, теперь с гордостью может сказать, что она никогда со времени смерти Евгения Богратионовича не была такой крепкой, здоровой, сплоченной, ясно сознающей стоящие перед ней задачи»¹⁸².

Луначарский мог убедиться, насколько серьезно за этот сезон Третья студия разошлась с В.И. Немировичем-Данченко. Свой творческий и материальный кризис они связывали с тем, что Владимир Иванович «не захотел ознакомиться с причинами и существом разногласий, существовавших в Студии». «Существо разногласий» – это, конечно же, попытки Студии не сбиться с вахтанговского курса и нащупать верный путь. Основную ответственность за неудачи и «шатания» сезона студийцы возлагали на В.И. Немировича-Данченко и Ю. Завадского. Однако, упомянув, что Владимир Иванович «не захотел ознакомиться» с делами Студии, они сделали существенную приписку: «как и никто другой». Это был камень в огород самого Луначарского. И вахтанговцы имели на этот камень полное право: после хвалебно-торжественных траурных речей по Е.Б. Вахтангову и высоких оценок его режиссерских достижений его творческое наследие оказалось личным делом самих учеников. Никаких акций помощи Студии, как главному детищу Вахтангова, ни со стороны Художественного театра, ни со стороны Наркомата просвещения не последовало. Здесь, в этом, по сути, забвении Вахтангова коренилась и обида на Владимира Ивановича. Учеников Вахтангова ранило и возмущало не отношение к ним самим, а равнодушие к их учителю, к его памяти и искусству. И вот теперь под маховик реформы попадала и сама Студия – единственное место, где

¹⁸¹ ВАХТАНГОВЦЫ ПОСЛЕ
ВАХТАНГОВА. Т. 1. С. 108.

¹⁸² ТАМ ЖЕ. С. 108.

о творческих идеях Вахтангова пытались, пусть растерянно и неумело, размышлять и заботиться.

Владимиру Ивановичу, погруженному сверх всякой меры в текущие дела Художественного театра, едва ли приходила в голову мысль об этих важных и тревожных ожиданиях вахтанговских студийцев. Третью студию он расценивал как «маленький театрик», потерявший самостоятельную ценность с уходом вожака, являющийся собственностью МХТ и предназначенный для интересов МХТ. Как в течение этого сезона, с момента обращения в Варене к К.С. Станиславскому и до непримиримости этих дней, шло в студии разрушение чувства единой мхатовской семьи, он упустил.

«...Назначив в начале этого года единоличным директором Студии Завадского, еще ничем не проявившего себя ни в качестве художника-режиссера, ни в качестве администратора, лишь потому, что Завадский казался Владимиру Ивановичу “наиболее заметной фигурой для общественного мнения”. В каком смысле заметной, этого мы не знаем.

Владимир Иванович знал, что притязания Завадского на единоличное руководство Студией встречают в Студии самый энергичный отпор со стороны многих старейших членов Студии, что этим притязанием был вызван уход из Студии одного из наиболее ценных работников, ближайшей помощницы Евгения Богратионовича К. И. Котлубай¹⁸³, о возвращении которой теперь поднят вопрос. В результате произведенного эксперимента мы имеем разрушенное хозяйство, в результате неумелого ведения дел теми неопытными людьми, которые были поставлены новым директором во главе административно-хозяйственного управления, и выпуск постановки¹⁸⁴, которую как в течение работы, так и теперь отказывалась признать работой Вахтанговской студии большая часть этой Студии, не исключая исполнителей спектакля»¹⁸⁵.

В качестве мер, принимаемых для восстановления «разрушенного хозяйства», студийцы анонсировали уже решенное их худсоветом приглашение В.Э. Мейерхольда и К.С. Станиславского. Возвращения Константина Сергеевича осенью ждали с нетерпением. На его поддержку рассчитывали: в нем видели главного арбитра в осложнившихся отношениях с Немировичем-Данченко и были убеждены, что учитель Е.Б. Вахтангова не допустит ликвидации его Студии.

¹⁸³ К.И. Котлубай в студию не вернется, останется с В.И. Немировичем-Данченко. Хотя поначалу надеялась, что ее уход заставит вахтанговцев прислушаться к ее мыслям о будущем Студии.

¹⁸⁴ Речь идет о «Женитьбе».

¹⁸⁵ Вахтанговцы после Вахтангова. Т. 1. С. 109.

Позицию другой стороны, Немировича-Данченко, да и человеческие переживания по поводу происходящего самого Владимира Ивановича приоткрывает документ, сохранившийся в музее Художественного театра. По его поручению режиссер и руководитель Второй студии И.Я. Судаков составил для К.С. Станиславского отчет об отношениях со студиями в ходе реформы. В марте 1924 Илья Судаков стал правой рукой Владимира Ивановича, «когда Берсенев и Сушкевич по причине отделения Первой студии от МХАТ перестали ему помогать»¹⁸⁶.

«...решено было ориентироваться на Третью и Вторую Студии, в первую очередь – на Третью. Владимир Иванович сделал определенное предложение Третьей Студии прийти в МХТ и работать со Стариками, слившись в один коллектив. Третья Студия, после длинных переговоров, ответила на это готовностью давать Театру все, что ему потребуется, но настаивала при этом на сохранении своего отдельного существования и своей полной автономии. В это же время для Владимира Ивановича не составляло секрета, что определенная часть Студии заигрывает с Мейерхольдом и эти тенденции не позволят Студии отдать себя целиком в распоряжение МХТ. Владимир Иванович почувствовал, что разговоры с Третьей Студией о совместной работе звучат фальшиво и таковые переговоры прекратил, поручив мне согласиться на их предложение, т.е. пользоваться их силами, оставляя их автономной Студией Художественного Театра.

...Владимир Иванович организовал «Компанию артистической помощи МХТ», как он написал Вам в телеграмме, из лучших сил Второй и Третьей Студий. Собралась такая компания из 10 человек по выбору Владимира Ивановича. Владимир Иванович призвал этих лиц к строительству МХТ и в первую голову возложил на них обязанности по выполнению легкой работы, т.к. они, собственно, и были исполнителями ролей по «Ревизору» и «Горю от ума» (призваны были только мужчины). В дальнейшем Владимир Иванович предполагал, что эта же группа активной помощи и явится ядром той Студии МХТ, которая теперь Театру нужна, и эта же группа организует и Школу МХТ, т.е. создаст тот питомник, откуда Театр будет черпать новые силы. На свой призыв Владимир Иванович получил заветы этих лиц в их горячем желании принести пользу Театру. Казалось бы, что дальше эта группа явится инициативной группой и работа закипит, но с первых шагов я (мне Владимир Иванович поручил руководство работами этой группы)

¹⁸⁶ Радищева О. А. Станиславский и Немирович-Данченко: История театральных отношений: 1917–1938. С. 143.

натолкнулся на заявления, что семь человек из десяти намерены только готовить свои роли, порученные им, что наличие у них параллельно своих учреждений – Студий не даст им возможности принести себя сюда целиком, что они готовы помочь, поскольку хватит их сил, деля себя между двумя учреждениями.

Для меня и еще двоих из указанной «Компании» было ясно, что задача, поставленная нам Владимиром Ивановичем, настолько грандиозна, что мы только в том случае смеем подойти к ее выполнению, если действительно отдадим все силы, всю любовь, все увлечение этой задаче. Микроб студийности, самостоятельности отдельных заурядных театриков, культивировавшийся в последние годы в МХТ, настолько отравил, сожрал благородную суть любви к искусству, что одержимые этим микробом уже не поддаются увлечению перспективами построения главного, центрального, прекрасного Театра. Ясно, что существующие Студии с тем сквозным действием, которое в них сидит, Театру, в планах его дальнейшего строительства, совершенно не нужны и всякого рода корпорации, создаваемые из зараженных микробом Студийной самостийности, творческого начала в Театр не принесут. Указанную трещину в компании Владимир Иванович очень скоро почувствовал и решил тогда поставить вопрос Студиям ребром – или строить дело Театра, или строить свое дело и Театр будет сам создавать свою собственную Студию и Школу под своим управлением и контролем для своих целей. К этому времени Владимир Иванович получил заявление от общего Собрания Второй Студии, что она сама ликвидирует себя и предоставляет в распоряжение Театра все свои живые силы. Владимир Иванович вызвал к себе Совет 3-й Студии и в очень обстоятельной и исчерпывающей беседе поставил им в решительной форме вопрос, что они намерены строить – МХТ или свое собственное дело, причем Владимир Иванович гарантировал им Художественную автономию и имя Евг. Баг. Вахтангова. В это же самое время Наркомпрос и Актео производили со своей стороны давление, считая необходимым слияние 2-й и 3-й Студий в одну Лабораторию МХТ в одном помещении на Тверской в д. 22...

Владимир Иванович, учитывая, что арбатский особняк только затягивает Третью Студию в долги, которые не уменьшаются, а растут, и, находя для всего МХТ крайне целесообразным предложение Наркомпроса, убеждал Совет Третьей Студии идти и строить общее дело, предоставляя Третьей Студии художественную

¹⁸⁷ Музей МХАТ.
А-м 4, № 958. Машин.
подп. – автогр., 1 ЕД.
Хр. 5 л. Орфография
и пунктуация подлинника
приведены в соответствии
с современными нормами
русского языка.

автономии. Общее Собрание Третьей Студии на вопрос, поставленный В.И., ответило, что оно намерено строить свое дело, а Театру готово помогать посильно и, как разъяснил мне директор Студии Глазунов, при условии, если Театр будет держаться благожелательной линии по отношению к Третьей Студии. В это же время представители Третьей Студии обратились к различным учреждениям и лицам, противодействуя намерениям В.И. и Наркомпроса. После такого ответа В.И. положил, что Третья Студия для него не существует, и поручил мне сделать персональные предложения отдельным лицам из Третьей Студии, желающим работать в МХТ, т.к. в Третьей Студии, наряду с мейерхольдовским течением, существует целый ряд лиц, преданных всецело Художественному театру»¹⁸⁷.

Тут цитирование документа, проливающего дополнительный свет на течение вахтанговской жизни весны и лета 1924 года, следует на время прервать ради хроники дальнейших событий.

16 мая начались гастролы ТИМ в Ленинграде. Повезли в том числе недавно сыгранный премьерой «Лес» Островского. Б.Е. Захава, как актер Мейерхольда и один из исполнителей роли Восмибратава, уехал из Москвы. Его отсутствие в Москве, в Студии стало ощутимым осложнением. Борис Евгеньевич вновь оказался одним из главных спасателей дела Вахтангова, как когда-то, в 1919 году, в дни распада Мансуровской студии. Кадетская закваска, военная косточка. Привитые с малолетства чувства чести, долга и верности. И убеждение, что присяга дается один раз. Для него это была присяга театру Вахтангова. Единственное, в чем сомневался Захава, – не расхоится ли его понимание будущего Студии с устремлениями самой Студии: «Из моих сверстников в Студии никого не осталось: “последний в роде я”. Да и то практически не целиком»¹⁸⁸. На этом обстоятельстве несколько раз невольно застревала моя мысль, и я спрашивал себя: не есть ли это случайность, не есть ли это печальное недоразумение, которое естественным ходом вещей, как бы ни сопротивлялся я сам, и как бы ни хотела удержать меня Студия, неизбежно будет уничтожено.

Не есть ли я для «Студии им. Вахтангова», так сказать, исторический анахронизм, не есть ли я тот чудак, который все про свое ладит, не замечая, что наскучил всем, ибо ладит-то он не к месту и не ко времени?»¹⁸⁹

Он «ладил» и ко времени, и к месту. А кроме того, нет худа без добра: благодаря отсутствию Б.Е. Захавы мы имеем подробную переписку между Москвой

¹⁸⁸ Б.Е. ЗАХАВА ИМЕЛ
В ВИДУ СВОЮ РАБОТУ
У В.Э. МЕЙЕРХОЛЬДА, КОТОРАЯ
ЯВЛЯЛАСЬ НА ТОТ МОМЕНТ
ОСНОВНОЙ.

¹⁸⁹ ВАХТАНГОВЦЫ ПОСЛЕ
ВАХТАНГОВА. Т. 1. С. 132.

и Ленинградом, запротоколировавшую всю цепь драматичных эпизодов этого периода.

Понимая, что ни в лице В.И. Немировича-Данченко, ни тем более в лице наркома А.В. Луначарского невозможно получить поддержки, вахтанговцы решили искать помощи на стороне. То, о чем упоминает Илья Судаков в своей записке к К.С. Станиславскому. Обратиться собрались в первую очередь к наркому иностранных дел Георгию Васильевичу Чичерину. От него и его ведомства зависели виды государства на Бергов особняк и размещение там французского посольства. Помимо него, обратились к заместителям Луначарского В.Н. Яковлевой, И.И. Ходоровскому и В.В. Шмидту. Кроме них, к Л.Б. Каменеву и А.И. Рыкову. Стучались во все двери в надежде, что какая-то «да отворится».

Если с представителями Наркомпроса возможно было поддерживать мало-мальски неформальный контакт, то обращение к Рыкову, Каменеву и Чичерину, помимо их должностной недосыгаемости, встретило дополнительные препятствия. 23 мая началась работа XIII съезда РКП(б), которая продлилась до 31 мая. Вахтанговцы надеялись передать всем троим письма, желательно лично в руки. Из-за съездовских мероприятий застать партийно-государственных руководителей оказалось в эти дни невозможно.

В середине мая часть Студии выехала на гастроли по городам Поволжья. Их предприняли, чтобы поправить бедственное материальное положение. Гастроли начинались в Нижнем Новгороде, далее Казань и другие города. Из-за необходимости присутствия в Москве части студийцев, в первую очередь того актива, на плечи которого легла основная нагрузка по борьбе за Студию, на гастроли не повезли свой главный спектакль – «Принцессу Турандот». Поехали с «Потопом», «Женитьбой», «Правда – хорошо, а счастье лучше» и новым спектаклем «Комедии Мериме». Уезжали, несмотря на неприятности, «мило», как сооб-



Г.В. Чичерин

пала Захаве в письме А.А. Орочко: «...жены плакали, дождь шел, предвещая благополучие, Натан [Н.О. Тураев] чуть не опоздал, словом, все как всегда»¹⁹⁰.

Дождь не наврал: в Поволжье играли с аншлагами, овациями и прекрасной прессой. Пристально следящая за развитием отношений МХТ с его студиями «Жизнь искусства» сообщала об успехе гастролей в своем стиле, намекая на тяжелый с точки зрения сборов и заполняемости зала московский сезон вахтанговцев: «Слышно, что дела “отлетевших” москвичей идут совершенно нормально. Семь спектаклей в Н. Новгороде прошли с аншлагами. Явление для студий в Москве необычное. Видимо, провинция еще кредитует детище Художеств. театра по старой памяти.

Тем ответственнее работа Худож. театра с его студиями в будущем...

Надо как-то круто повернуть руль...»¹⁹¹

А.Д. Попов вместе с актерами не поехал. Удалился в Кострому, которую успел полюбить и по которой скучал. В Москве в нем тоже не было особой надобности: в деле сражений за Студию его участие являлось символическим. «А драться вы, по-видимому, не очень умеете», – верным глазом определил когда-то коршевский актер Щипановский. Тот, который сосватал в свое время Попова в Художественный театр. «Драться» А Де действительно не умел. Зато умел стоять на своем и «глубоко впахивать пьесу» (Н. Зоркая).

В.И. Немирович-Данченко посетил один из первых показов «Комедий Мериме». Визит преследовал двоякую цель. Формальный повод – увидеть новую самостоятельную работу Третьей студии. Основная задача – присмотреться к А.Д. Попову.

Со Второй студией, которая сама себя «ликвидировала и предоставила в распоряжение Театра», решающую роль сыграло наличие влиятельной воли одной личности – Ильи Судакова. Конечно, во Второй не существовало такой же крепкой веры в свое дело, как у вахтанговцев. Но колебания среди студийцев тоже имелись. Исход отношений с ними оказался решен одним надежным и верным МХТ и лично Владимиру Ивановичу человеком. В Третьей студии такого человека не существовало. Поручив И. Судакову «делать персональные предложения» о приглашении вахтанговцев в МХТ, Владимир Иванович, видимо, предпринял последнюю попытку привлечь к делу строительства обновляемого Художественного театра не только «отдельных лиц», но большую часть Третьей студии. Помня о желании

¹⁹⁰ Вахтанговцы после Вахтангова. Т. 1. С. 112.

¹⁹¹ Жизнь искусства. 1924. № 24 (998). 10 июня. С. 18.



«Комедии Мериме» (постановка – А.Д. Попов), 1924. Сцены из спектакля.
«РАЙ и АД». Донья Уррака – Ц.Л. Мансурова и Фрай Бартоломео – И.М. Толчанов.
«Женщина-дьявол». Фрай Доминго – И.Н. Лобашков, Фрай Антонио – А.Д. Козловский, Фрай Рафаэль – А.И. Горюнов

А.Д. Попова вернуться в МХТ, Немирович-Данченко мог рассчитывать на согласие и поддержку с его стороны. За ним неминуемо последовали бы и актеры. Как минимум состав спектакля «Комедии Мериме».

«В разгар всех этих волнений [борьбы за самостоятельность Студии] на спектакль пришел Вл.И. Немирович-Данченко. Надо ли говорить, как все мы перетрусили. Владимир Иванович сказал актерам очень много лестного, а мне предложил зайти к нему домой – разговор о спектакле предполагался длинный.

Когда я пришел к Владимиру Ивановичу на квартиру, он очень подробно, во всех деталях, разобрал режиссерскую работу над спектаклем, но сделал все это довольно быстро и потом перешел к тому предложению, которое было сделано Третьей студии, – о слиянии ее с МХАТ. Здесь он оговорился: “Вам как молодому режиссеру не может быть опасно такое вхождение в Художественный театр. Я специально с этой точки зрения смотрел ваш спектакль – хотел понять, куда вас влечет. И должен сказать, что тот молодой задор, я даже сказал бы, режиссерское озорство, какое я увидел в спектакле, меня несколько не испугало. Я, например, не шокирован тем, что монах в пьесе “Женщина-дьявол” бросает на землю деревянный щит с изображением Мадонны, которой он только что молился, и по этому щиту, как бы попирая его, вбегает на помост к своей Мариките. Повторяю, меня это не шокировало, хотя есть тут моменты так называемой антирелигиозной пропаганды...”

Я уже не помню подробно всего разговора о спектакле. Помню только, по поводу того, сольется ли Третья студия с Художественным театром, я сказал, что, будучи человеком новым, не могу говорить за студию, которая ощущает себя довольно монолитным коллективом и борется за творческую самостоятельность»¹⁹².

В дипломатичной форме А Де от перспективы перехода в Художественный театр отказался.

Не в пример удачней для исполнения планов В.И. Немировича-Данченко складывалась ситуация с вахтанговской школой. «Питомник», следуя уговорам Н. Горчакова, готов был в полном составе перейти в МХТ. Письма Б.Е. Захаве из Москвы пестрят все более тревожными рассказами о ситуации в школе.

А.А. Орочко – Б.Е. Захаве 22 мая: «[О. Глазунов] Никакого комиссарства над Николаем Михайловичем [Горчаковым] не провел, так что в школе он царь и бог. Львову¹⁹³ под милыми предлогами выпер и пребывает в школе, занимаясь от 12 до 12 буквально...

Хотела бы, чтобы Вы черкнули мне экстренно, как быть – а пока я держусь в стороне и издали наблюдаю. Самостийность развивается со скоростью 100 верст в час, каково будет лицо этого театра к осени, определить пока нельзя, ибо все окружено сплошными тайнами и опущенными глазами Горчакова. Подслащается изредка лестью и милыми улыбками. Словом, я настроена к засевшей в здании Третьей студии МХТ банде весьма мрачно»¹⁹⁴.

¹⁹³ В. К. Львова, актриса, преподававшая в школе.

¹⁹⁴ Вахтанговцы после Вахтангова. Т. 1. С. 113.

Орочко – Захаве 27 мая: «С Николаем Михайловичем [Горчаковым] у нас нет никакого общения – отсюда не может быть и никаких конфликтов. Взять в руки мне его немислимо, потому что он слишком хорошо знает о моем отрицательном отношении к автономии школы и смотрит на меня исподлобья. Берите уж Вы его в руки, боюсь только, как не вышло [бы] наоборот!!»¹⁹⁵

В.К. Львова – Б.Е. Захаве 10 июня 1924 года: «Борис, дорогой, атмосфера в школе, кажется, начинает сильно сгущаться. Не успела Ася [А.А. Орочко] уехать вчера в 5 часов¹⁹⁶, как в 7 уже было общее собрание. Конечно, это было простое совпадение, но довольно характерное. Сегодня я была в Студии, ходят они [ученики школы] взволнованные, и в то же время как в воду опущенные. Почему-то у них очень усиленно пошел слух о том, что в Студии останется из них человек 5–7, а остальных выгонят. Откуда они это взяли, непонятно»¹⁹⁷.

Л.П. Русланов – Б.Е. Захаве 10 июня 1924 года: «... Горчаков сейчас бывает на заседаниях в МХТ и, очевидно, договаривается с Немировичем о Школе, в Студии не показывая даже вида этого. Это я знаю по частным сведениям. Школа говорит о своем вхождении в единую школу МХТ как о вопросе совершенно определенном»¹⁹⁸.

На школу В.И. Немирович-Данченко возлагал надежды чрезвычайные. Ей предстояло послужить основанием создаваемой единой школы при Художественном театре. И. Судаков в записке К.С. Станиславскому писал об этих планах особо и весьма обстоятельно: «Считая, что Школа должна явиться краеугольным камнем здания будущего МХТ, Комитет¹⁹⁹ признал прежде всего и важнее всего поставить задачи не технической выучки учеников, а воспитания секты «старообрядцев», возврат к тем нетленным основным традициям МХТ, которые растерялись молодежью в годы войны и революции, заквасить Школу духом беззаветного служения искусству, вот основная цель, к которой все остальное прилагается. Ростки этого уже есть в группе школьников, которую вел эти два года Н.В. Демидов²⁰⁰, и в группе Горчакова, который работает при Третьей Студии... На эту Школу мы смотрим, как на первое несомненно ценное основание, которое кладется в постройку будущего здания, развить эту сектантскую Школу в такую же сектантскую Студию, одержимую одной религией – искусство Московского Художественного Театра, – вот следующий шаг, который надо будет сделать»²⁰¹.

¹⁹⁵ ВАХТАНГОВЦЫ ПОСЛЕ ВАХТАНГОВА. Т. 1. С. 116.

¹⁹⁶ А.А. Орочко 9 июня уехала в Крым, передав свои полномочия Л.П. Русланову.

¹⁹⁷ Там же. С. 123.

¹⁹⁸ Там же. С. 125.

¹⁹⁹ Вл.И. Немирович-Данченко создал специальный Школьный комитет, который был призван организовать учебное заведение при Художественном театре. Туда, в частности, вошли И. Судаков и Н. Горчаков. Привлечена была к работе и К. Котлубай.

²⁰⁰ Руководитель школы при Второй студии МХТ.

²⁰¹ Музей МХАТ. А-м 4 № 958. Машин., подп. – Автогр., 1 ед. хр. 5 л.

«Сверчкомечковские щи», подмеченные в школьном спектакле «Битва жизни» критиками, выполняли функцию того самого «старообрядческого» воспитания будущих актеров, о котором писал И. Судаков.

Тем временем масла в огонь и без того накаленных отношений Студии с В.И. Немировичем-Данченко неожиданно подлил разговор Л. Русланова с И.В. Экскузовичем. Последний возглавлял в тот период одновременно подготовительных государственных театров Наркомпроса, художественный отдел Главнауки и Актео. Объединял в одном лице три организации, назначенные Луначарским в комиссию по реформе Художественного театра.

22 мая Л.П. Русланов пишет в письме Б.Е. Захаве: «Вопрос о помещении пока еще не разрешен. Я принимаю все меры для того, чтобы он разрешился благополучно, но Немирович продолжает предавать Студию и в официальной докладной записке на имя Экскузовича, которую я вчера видел, указывает, что Третья студия должна соединиться со Второй, в случае же, если это не состоится, то она может существовать как «группа имени Вахтангова». Он заявил Экскузовичу, что считает наше упорство капризом, а он достаточно большой художник, чтобы [не] считаться с капризами каких-то молодых людей. Это мне передал Экскузович, подчеркнув несколько раз, что он говорит со мной частным образом, так как официально он может и должен говорить только с одним представителем МХТ, т.е. с Немировичем»²⁰².

Не были ли вольно или невольно заострены формулировки В.И. Немировича-Данченко в пересказе Экскузовича? Не сработал ли эффект «испорченного телефона»? В докладной записке, которую прочел Л. Русланов, не содержалось ничего нового. Позиция Немировича-Данченко была прозрачна и давно известна Студии. Самое «роковое» прозвучало на словах, в самом пересказе имевшего место разговора: не считает нужным считаться. Так ли, иначе ли выразился Владимир Иванович, но первопричина противостояния с ним студийцев оказалась теперь сформулирована с исчерпывающей полнотой и простотой. Немирович-Данченко искренне не понимал упорного отказа нежизнеспособной, на его взгляд, Студии воспринять почетную и спасительную для них самих миссию строительства МХТ. Студийцы, в свою очередь, расценивали его действия как предательство. Предательство, конечно же, Вахтангова.

²⁰² ВАХТАНГОВЦЫ ПОСЛЕ
ВАХТАНГОВА. Т. 1. С. 114.

О том, что общение Л. Русланова с И. Экскузовичем вызвало новую волну пересудов, очень скоро стало известно Владимиру Ивановичу. Студийцы заподозрили, что о новых слухах и подогретых новостями настроениях в Студии Немировича-Данченко проинформировала актриса Н.И. Слостенина, приглашенная Владимиром Ивановичем и почти собравшаяся переходить в МХТ. Так или иначе, затянувшийся кризис с Третьей студией и без того являлся притчей во языцех в театральных кругах. Жадно следила за новостями и пресса. В том числе кусачая, левая, нападавшая на Художественный театр при первой возможности. Разговоры, обраставшие в пересказах скандальными и недостоверными деталями, бросали тень на его личную репутацию и на репутацию МХТ. Художественный театр и так пребывал в тяжелом положении, чтобы добавлять ко всем своим трудностям еще и этот неприглядный во всех смыслах «сор из избы». Владимир Иванович решил объясниться. Чтобы на корню пресечь сплетни, сделал это дважды. Один раз в печати, для всех. Второй раз в тесном кругу, вызвав к себе Л. Русланова и А. Орочко.

В майском номере журнала «Зрелища»²⁰³ появилась заметка «МХАТ. Немирович-Данченко о планах и решениях». Владимир Иванович подробно рассказал о реорганизации студий и репертуаре следующего сезона. О Третьей студии сообщил, что вопрос с ней остается «не вполне решенным» и что сохранение автономии, на котором настаивают вахтанговцы, неприемлемо, как наносящее вред и МХТ, и самой Студии. В качестве подтверждения своих слов привел позицию Наркомпроса, то есть Луначарского: тот был категорически против сохранения за студией автономии. Вдобавок к наркомовской государственной позиции – нерентабельность арбатской площадки, с чем невозможно было спорить. Сказал о том, что студии предложено войти в «центральную группу МХТ» в качестве «автономной группы имени Вахтангова». Причем студийцы «за МХТ не закрепощаются»: у них остается возможность «сложиться в самостоятельный театр».

Это большее, что он мог сделать в непростой ситуации обступивших его со всех сторон ограничений и центробежных интересов. Над ним дамокловым мечом нависал тяжелейший вопрос недвижимости. Без Бергова особняка Художественному театру отдавали только площади почты и зал «Веселых масок». Там должны были разместиться единая студия и единая школа Художественного театра. При этом исходе по-прежнему оставалась бездомной Музыкальная студия. И, что совсем

²⁰³ Зрелища. № 88, 1924.
С. 6.

скверно, в подвешенном состоянии оказывалась тема коммерческих помещений. Госсубсидии, по признанию Немировича-Данченко, едва хватало «на освещение». А играть было нечего. Из старого репертуара, востребованность которого у нового советского зрителя еще предстояло выяснить практически – продажей билетов, решено было сохранить всего несколько наименований: кроме обновляемых «Ревизора» и «Горя от ума» – «Смерть Пазухина», «Царь Федор Иоаннович», «Синяя птица» и «Каменный гость». «Братьев Карамазовых» проверял на благонадежность Главрепертком. Владимир Иванович не стал уточнять, что и «Царя Федора» Главрепертком позволил играть в виде исключения, не чаще раза в неделю и только до тех пор, пока художественники не пополнят репертуар.

В публичном и официальном, через журнал, пояснении В.И. Немировича-Данченко содержалось описание ключевых и самых больных точек происходящей реорганизации. Ради конкретного и откровенного разговора о недвижимости он пригласил Русланова и Орочко к себе. Получилось, что встреча выпала на 29 мая – вторую годовщину со дня смерти Е.Б. Вахтангова.

Утром 29 числа в кабинете Немировича-Данченко состоялся непростой и, как потом говорили студийцы, сумбурный разговор. Владимир Иванович полусерьезно сказал, что беседу затеял на случай своей смерти или отъезда, скорее отъезда, так как умирать пока не собирается. Дал понять, что напраслины и пятна на своей репутации не допустит. Отъезд ему действительно предстоял – через несколько дней, 12 июня, он уезжал в Карлсбад, с заездом в Берлин. Для лечения и отдыха.

М.Ф. Некрасова описала встречу, на которой Немирович-Данченко хотел «защититься» от общественного мнения», в письме Б.Е. Захаве в тот же день, 29 мая: «В присутствии Совета, или как там у него это называется, ну, вообще при свидетелях, опять говорил, что помещение отбирает не он, что не по его инициативе возник этот план (насчет магазинов), что ему предложили это в Наркомпросе, и он откровенно сказал, что не дурак же он, чтобы отказаться от этого плана, потому что от этого зависит материальное благосостояние МХТ»²⁰⁴.

Со своими уточнениями рассказ послал и Л.П. Русланов.

«Третьего дня был с Анной Алексеевной [Орочко] у Немировича по его вызову, – сообщал он в Ленинград Б.Е. Захаве в письме от 31 мая. – Он говорил с нами

²⁰⁴ Вахтанговцы после Вахтангова. Т. 1. С. 117.



В.И. Немирович-Данченко у себя в кабинете



Л.П. Русланов

в присутствии двух свидетелей. Вызвал он нас для реабилитации своего ничем не запятнанного имени на случай своей смерти или отсутствия («вернее отсутствия, – сказал он, – так как умирать я не собираюсь пока») [и говорил], что в Москве идут разные слухи, порочащие его доброе имя, что вокруг вопроса о Третьей студии поднимается шум, что слышатся какие-то угрозы и т.д. и т.д., что он тут ни при чем, ему нужны только магазины, а Третья студия ему не нужна, словом, ничего нового он не сказал, а все то же самое. Разговор был очень длинный и сумбурный. Между прочим, об актерах, представленных Художественному театру. Знаете ли Вы, что Театру даны Басов, Щукин, Кудрявцев, Сластенина, Жильцов, Горчаков, – по их собственному желанию, что они будут прикреплены к пьесам, и он не будет считаться с тем, заняты они в Студии или нет. (Хорошо было бы это запомнить Басову, который больше всего виноват в том, что Студия стала на соглашательский путь.)»²⁰⁵

Владимир Иванович и не мог сказать ничего нового. Целью встречи являлись не переговоры, а его репутация. Протокол встречи сохранился. Стенограмма показывает, насколько по-разному каждая из сторон расставляла смысловые акценты сказанного при встрече.

На титульном листе протокола встречи рукой секретаря МХТ П.А. Подобеда сделана приписка: «Вл.Ив. сказал, что этот протокол не отображает точно заседание, и хотел его исправить, но не исправил, а потому этот протокол выдаче не подлежит»²⁰⁶. Копию протокола хотели получить на руки вахтанговцы ради произнесенных Немировичем-Данченко слов о своей незаинтересованности в обмене здания на Арбате. Приписка, сделанная Подобедом, касалась персонально их.

«Владимир Иванович заявил, что до него доходят слухи, что 3-я Студия им недовольна, что его обвиняют в несправедливом к Студии отношении, что вокруг этого вопроса создается слишком много шума и что, ввиду этого, он желает, чтобы

²⁰⁵ Вахтанговцы после Вахтангова. С. 119.

²⁰⁶ Здесь и далее протокол цит. по: Музей МХАТ. № 14641/1-3.

его – Владимира Ивановича – имя было освобождено в настоящем и будущем от несправедливых нареканий».

О тяжбе вокруг Бергова особняка документ говорит следующее:

«Делегация 3-й Студии в составе Русланова, Захавы и Глазунова была у Наркома просвещения А.В. Луначарского²⁰⁷, который сказал, что он согласен оставить 3-ю Студию в том же помещении и оставить за ней автономию, но Владимир Иванович настаивает на уступке помещения.

Владимир Иванович сказал, что слова А.В. Луначарского объясняются, по всей вероятности, тем, что А.В. [Луначарскому] было неизвестно, что вопрос об обмене помещениями находится уже в той стадии, когда то или иное отношение В.И. [Немировича-Данченко] к этому вопросу уже не имеет значения, что и объяснил недавно Владимиру Ивановичу при разговоре по телефону Секретарь А.В. Луначарского В.Л. Зельдович.

На основании слов В.Л. Зельдовича надо полагать, что в настоящее время А.В. Луначарский уже разубежден в том, что на уступке помещения настаивает Владимир Иванович.

А.А. Орочко сказала, что переход 3-ей Студии в помещение на Тверской улице неприемлем потому, что там помещение неудобно.

По вопросу о названии представители Студии сказали, что они желали бы сохранить прежнее название, связывающее их с семьей МХАТ, но на названии они не настаивают.

Владимир Иванович сказал, что вопрос о названии будет решен на общем собрании учредителей МХАТ.

После дальнейшего обмена мнениями, касающимися деталей возбужденных вопросов, Владимир Иванович еще раз заявил, что никаких шагов в направлении осуществления предложенного Наркомпросом обмена помещений он не принимает и принимать не будет: “Если выяснится, что магазинов мы не получим, скажу – жалко и не более”.

В заключение Владимир Иванович еще раз спросил представителей Студии, “так ли они понимают все происшедшее между МХАТ и Студией, как он изложил”, на что со стороны А.А. Орочко и Л.П. Русланова последовал утвердительный ответ».

²⁰⁷ ДАТА ВИЗИТА ВАХТАНГОВЦЕВ К А.В. ЛУНАЧАРСКОМУ ТОЧНО НЕ УСТАНОВЛЕНА. С УЧЕТОМ ТОГО, ЧТО УПОМЯНУТО ИМЯ Б.Е. ЗАХАВЫ, ВСТРЕЧА, ПО ВСЕЙ ВИДИМОСТИ, ПРОИЗОШЛА НЕЗАДОЛГО ДО ОТЪЕЗДА ТИМ НА ГАСТРОЛИ В ЛЕНИНГРАД. ВОЗМОЖНО, ИМЕННО С ЭТИМ ВИЗИТОМ СВЯЗАНА ЗАПИСКА Б.Е. ЗАХАВЫ В.Э. МЕЙЕРХОЛЬДУ: «ДОРОГОЙ ВСЕВОЛОД ЭМИЛЬЕВИЧ! ПРОСТИТЕ, ПОЖАЛУЙСТА, МНЕ СЕГОДНЯШНЕЕ ОТСУТВИЕ НА РЕПЕТИЦИИ. ДЕЛО В ТОМ, ЧТО Я ДОЛЖЕН ОТПРАВИТЬСЯ ЭКСТРЕННО В НАРКОМПРОС ПО ДЕЛАМ 3-Й СТУДИИ, ПО ДЕЛАМ ЧРЕЗВЫЧАЙНОЙ ВАЖНОСТИ ДЛЯ СУДЬБЫ СТУДИИ. ЖДЕМ ВАС СЕГОДНЯ ВЕЧЕРОМ. ВАШ БОР. ЗАХАВА». РГАЛИ. Ф. 998, оп. 1, ед. хр. 1588.

В чем вахтанговцы полностью сходились в своих чаяниях с В.И. Немировичем-Данченко, так это в желании расставить все точки над *i*, дождавшись возвращения К.С. Станиславского.

Печальный день 29 мая, начавшийся с разговора в Камергерском, отмечать пришлось самостоятельно и скомканно. Дата не круглая. Формально ознаменовывать ее специальными мероприятиями вроде бы и не полагалось. Но на фоне обступивших Студию бед вахтанговцы особенно колко ощутили и собственное одиночество, и свою личную ответственность перед памятью учителя. Войти в качестве группы в МХТ с перспективой выделиться со временем – если позволят обстоятельства, а надежды на подобный исход было немного – в некий самостоятельный театр означало стать «просто театром», как писал в одном из писем Б.Е. Захава, навсегда потеряв неповторимую душу Студии. Большой, идеологически и творчески сложившийся организм, каким являлся МХТ, перемолол бы в пыль и их вахтанговскую артистическую индивидуальность, и рассеял сплоченность, привычку держаться друг друга, которую давала Студия. Без этих составляющих всякое «выделение в самостоятельный театр» теряло смысл. Утрата школы произошла бы мгновенно. Ю.А. Завадский, начавший репетировать Чацкого в обновляемом Немировичем-Данченко «Горе от ума», был снят впоследствии с премьерного показа К.С. Станиславским: в рисунке роли, в манере игры, в общей интонации Константин Сергеевич усмотрел недопустимую для сцены Художественного театра привычку «турандотить». Приведение вахтанговцев к мхатовской – «старообрядческой» – школе сказалось бы на их сценической манере неминуемо. Вахтанговский «моцартовский» стиль сценического существования оказался бы разрушен и утрачен.

Большая часть студии находилась на гастролях, поэтому ни вечеров, ни спектаклей на Арбате, 26, провести 29 мая 1924 года не получалось. Сделали, что смогли: поучаствовали в выпуске книги «“Принцесса Турандот”»: Театрально-трагическая китайская сказка в 5 актах в постановке Третьей студии МХАТ». Экземпляр книги вечером 29-го подарили габимовцам, которые, единственные на всю Москву, отдавали дань памяти Е.Б. Вахтангова публично. Кроме книги подготовили в печать, в газету «Известия», статью Е.Б. Вахтангова «С художника спросится». Те, кто оставался в Москве, днем посетили кладбище – убрали могилу Вахтангова сиренью.



Арбат, 1930-е годы

Вечером направились в студию «Габима», где в память Вахтангова играли «Гадибук» и все прошло «просто, тепло, волнительно». ««Габима» сделала чудно, в сводной афише поместила: 29-го “Гадибук” – “2-я годовщина смерти Е.Б. Вахтангова”. А на месте Третьей студии красуется сплошь «Битва жизни» – не знаю, как кому – мне стыдно»²⁰⁸, – писала Захаве в Ленинград А.А. Орочко.

Помимо борьбы за здание на Арбате над вахтанговцами нависала не менее тяжелая проблема – деньги. Студия пребывала в долгах, студийцы бедствовали. Л.П. Русланов в одном из писем рассказывал Захаве, что «у Студии совсем нет денег, лично я очень бедствую, ем в Студии один раз в день». Проблема маленького зала и перспектива лишиться совсем государственных субсидий вынуждали экстренно искать выход. Вахтанговцы уже понимали, что полный отход от Художественного театра, а значит, и потеря какой бы то ни было защиты – один из самых вероятных вариантов их ближайшего будущего. Поскольку ни на какие магазины и аренды рассчитывать не приходилось, видимо, вспомнили Швецию с ее азартной увлеченностью кино. Технический расцвет страны давал повод считать, что некоторые процессы идут там с опережением. В России кино вызывало не меньший интерес, но кинотеатров и кинозалов было в разы меньше. Родилась идея открыть кинозал. Поначалу пытались взять в аренду кинотеатр «Карнавал», находившийся на Арбате неподалеку от Студии. Надеялись, что такую возможность «дадут на бедность». Вскоре, когда эта надежда рухнула, решили открыть кинозал непосредственно в Студии. Реализацией плана, возникшего от отчаяния, активнейшим образом начал заниматься Л. Русланов. Очень скоро выяснилось, что идею воплотить невозможно: «Открывать кино в Студии – нельзя. Подробно не пишу, но этот вопрос достаточно ясно выяснен и обследован. На Арбате – три кино, которых не было в прошлом году. Открывать при таких условиях кино в помещении Студии – верный гроб»²⁰⁹.

К 10 июня вдруг наступило небольшое и несколько странное затишье. И. Судаков внезапно оставил переговоры с «отдельными лицами» и заговорил о том, что МХТ может обойтись без Третьей студии. Слова поначалу поняли как намерения оставить все как есть: МХТ сам по себе, Третья студия при нем в своем прежнем качестве. За перемену мнения вахтанговцы были Судакову благодарны, упустив из виду, что он если и действует, и говорит, то не сам по себе, а является вырази-

²⁰⁸ Вахтанговцы после Вахтангова. Т. 1. С. 116.

²⁰⁹ Там же. С. 127.

телем воли и мнения Немировича-Данченко. Перемена должна была скорее насторожить. Вроде бы и в Наркомпросе отложили передачу Бергова особняка по-сольству Франции.

В этой перемене настроений сыграли роль сразу несколько факторов. 10 июня группа станиславцев завершила гастроль и выдвинулась домой. Часть артистов сразу же направились в Москву. Часть, «старрики» во главе с К.С. Станиславским, выехали сначала в Европу на отдых. Их окончательное возвращение в Москву было запланировано на август. Для советской администрации разрешился один из самых тревожных вопросов: возвращение художественников на родину. Константин Сергеевич возвращения опасался: волновался, не будет ли арестован сразу по прибытии. Опасения были подогревы арестом и ссылкой Ф.Н. Михальского. О каждом шаге советовался с В.И. Немировичем-Данченко. Владимир Иванович между тем раздавал последние поручения помощникам, готовясь к отъезду в Карлсбад и планируя встретиться со Станиславским в Германии.

Мимолетная пауза, которую вахтанговцы приняли за возможность перемен, была подготовлена многими событиями, но никоим образом не зависела от их усилий по отстаиванию Студии.

13 июня, на другой же день после отъезда Немировича-Данченко, кое-что произошло. У И.В. Экскузовича прошло совещание. На него, за отсутствием гастролировавшего с ТИМ Б.Е. Захавы и уехавшей в Крым А.А. Орочко, был приглашен в качестве представителя Третьей студии Л.П. Русланов. На совещании присутствовали доверенные лица В.И. Немировича-Данченко. Из их уст прозвучала новость: Художественный театр не связывает планы на будущий сезон с Третьей студией. Это означало фактическое решение участи вахтанговцев до возвращения К.С. Станиславского, на которое они уповали и которое, как они полагали, им обещал Владимир Иванович.

Поразмыслив над разговором 29 мая, Немирович-Данченко пришел к убеждению, что между Художественным театром и Третьей студией образовалась неодолимая дистанция. Владимир Иванович окончательно решил полностью «отсечь Третью».



В.Э. Мейерхольд. 1928.
Фото: Темерин А.А.

Мейерхольд

Сюжет Мейерхольда – один из самых ярких и волнующих в вахтанговской истории. Он не оценим и как пересечение вахтанговской и мейерхольдовской линий театра, и с биографической и человеческой точек зрения.

К помощи В.Э. Мейерхольда студиицы прибегли при первой возможности. Помощь требовалась не только творческая, но и куда более утилитарная – заступничеством и авторитетом. Письма партийно-государственным руководителям от лица Студии не приносили никакого результата. Помочь Студии могло только содействие именитого деятеля театра. Кроме Мейерхольда исполнить роль защитника было некому. 31 мая Л. Русланов получил переданное Б. Захавой из Ленинграда письмо В.Э. Мейерхольда на имя наркома иностранных дел Чичерина с просьбой сохранить за вахтанговцами Бергов особняк.

По мере развертывания ситуации со студией идея пригласить В.Э. Мейерхольда на постановку, возникшая еще в декабре, видоизменилась: его и К.С. Станиславского решили позвать в Студию в качестве наставников. Более того, объединить их в общей работе на базе Третьей студии. Шаг решительный. И весьма разумный тактически и стратегически. В перспективе их согласие, если его удалось бы достичь, сулило студии выигрышную позицию при любом исходе отношений с Художественным театром. При сохранении Студии при МХТ присутствие Мейерхольда и опека со стороны Станиславского пресекали доминирующее влияние В.И. Немировича-Данченко, отношения с которым, по признанию вахтанговцев, «сильно испортились». При отторжении Студии от Художественного театра – повышало ее котировки в глазах советского начальства: одно дело безымянные

студийцы, и другое – руководимые и ведомые двумя выдающимися лидерами театральной сферы.

В.Э. Мейерхольд, несмотря на загруженность сверх всякой меры, на просьбы о помощи отозвался сразу. Прирожденный полемист, для которого атмосфера борьбы являлась идеальной средой обитания, сражаться он привык и любил. К Вахтангову относился с чрезвычайной теплотой и знал об ответном отношении к себе.

«Вс.Э. Мейерхольд – Е.Б. Вахтангову

3 января 1922 г.

Любимый Collega, в Вашем тихом кабинете беседовал (и отдыхал) с солдатами Вашей Армии. Хорошие прожил минуты, жаль только, Вас не было. Очень хочется повидаться. Скоро ли Вы покажете нам “Турандот”? Скоро ли поговорите со студентами ГВЫРМа? Вас очень ждут солдаты моей Армии. Привет.

В. Мейерхольд.

Оставляю место секретарю моему.

Ждем Вас в ГВЫРМе все очень»²¹⁰.

«Е.Б. Вахтангов – Вс.Э. Мейерхольду

17 января 1922 г.

Дорогой, любимый Мастер!

Неизменно благодарный Вам за все, что Вы делаете в театре, я благодарен Вам и за каждый момент, когда Вы касаетесь и нас – восторженно Вас любящих. Мне жаль, что я не встретил Вас тогда – давно уже хочу посмотреть на Вас. Знаю, что Вы сердитесь на меня; но я болен, очень болен, но я хожу сгорбившись, но у меня мутные глаза. И вот еще – сдаю 23-го “Гадибук” (приглашение и Вам, и Бебутову, и Аксенову пришлю), а 30-го “Турандот”. С утра до утра хилый работаю.

Вам не понравится ни то, ни другое: в первом нет определенности, второе недостойно Вашего внимания, потому что слишком субъективно. Это откровенное признание Третьей студии: “Вот чем мы пока занимаемся. Ругайте нас, если не можете подождать следующих шагов”.

Простите меня, Большой! Когда-нибудь – дайте чуть отдохну – я испулю свою вину. Скажите солдатам своей Армии, что я болен чрезвычайно (снова откры-

²¹⁰ Евгений Вахтангов: Сборник / Сост., комм. Л.Д. Вендровская, Г.П. Каптерева. М.: ВТО, 1984. С. 386.

лась язва желудка и припадки без конца). Обнимаю Вас нежно, если позволите. Хотел бы услышать, что Вы снимаете с меня чувство вины.

Любящий Вас Е. Вахтангов»²¹¹.

И более раннее:

«Е.Б. Вахтангов – Вс.Э. Мейерхольду

10 ноября 1920 г., Всехсвятский санаторий

Глубокоуважаемый Всеволод Эмильевич!

Я тяжело болею, не могу прийти к Вам лично, хотя чрезвычайно, чрезвычайно хотел бы ненадолго даже – Вы так заняты – повидать Вас. Прошу Вас принять моих молодых друзей-учеников, членов Правления моей Студии – теперь Третьей студии Художественного театра.

Я давно люблю Вас как художника, – и “Балаганчик”, и “Незнакомку”, и “Шарф Коломбины”, – давно ищущая случая общения с Вами, и вот, может быть, если Вам будет интересно, этот случай возможен через Третью студию. Здесь молодые, чудесные, не испорченные никакими “театральными” традициями люди. У нас умеют увлекаться и хорошо умеют быть восторженными.

Может быть, Вам захочется что-нибудь осуществить с такими людьми, может быть, Вы придете когда-нибудь к нам побеседовать...

Примите привет мой.

С чувством искреннего уважения к Вам

Е. Вахтангов»²¹²

...Первое появление В.Э. Мейерхольда в вахтанговской студии оказалось обставлено им настолько комически, что его можно было бы принять за розыгрыш. Оно случилось еще при жизни Евгения Богратионовича. Вахтангов просил провести с его учениками лекционное занятие, которое было анонсировано в студии как доклад о сценических амплуа. Видимо, сама ситуация – чтение лекции студентам – разбудила в Мейерхольде склонность погружаться в предлагаемые обстоятельства полностью, с головой, доводя ситуацию до острой художественной гиперболы. Та самая склонность, которая подвигла его в свое время сменить элегантные костюмы на красноармейские обмотки, френч и буденовку. Или учтиво, с поклонами и витиеватыми фразами об уважении и почтении, принимать у себя в кабинете В.И. Немирович-Данченко, когда Мейерхольд возглавил ТЕО:

²¹¹ Евгений Вахтангов. Сборник. С. 387.

²¹² Автограф. РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1257. Л. 1. Впервые опубликовано: Вахтанговец. 1936. № 6. 29 мая. С. 4.

он пребывал в тот момент в образе дипломата и крупного, обязанного выстраивать отношения со всеми без исключений руководителя. Картина встречи истощавшего доброжелательность, встретившего Владимира Ивановича у дверей кабинета Мейерхольда и ждавшего от него подвоха Немировича-Данченко описана у П.А. Маркова.

К вахтанговцам он явился в образе университетского лектора. Не просто лектора, а эталонного лектора, типажного, характерного персонажа. Такого, чтоб за версту каждому было видно, что перед ним состарившийся в библиотеках и архивах ученый сухарь, профессор, вся жизнь которого проистекает на кафедре университетской аудитории.

Подробный рассказ о визите сохранился в мемуарах Л.М. Шихматова: «Мы ждали прихода Мейерхольда в передней, чтобы проводить его на малую сцену. Дверь отворилась, и вошел согбенный старичок в шляпе с мягкими полями, в профессорском пальто с пелериной, опираясь на толстую суковатую палку. Здраваясь и пожимая нам руки, он слабым голосом говорил: «Видите, совсем стариком стал, ставить ничего не хочу, теперь лекции читаю, профессором заделался». Затем сел за столик на сцене, выгащил ужасающей, совершенно неправдоподобной толщины тетрадь и действительно начал читать скучную лекцию на тему о том, как неправильно у нас определяется амплуа и какие открытия в этой области он сделал. Например, он открыл, что по амплуа Арбенин не «герой», а «inconnu» («незнакомец»). Неизвестный из «Маскарада» – роль, требующая не злодея, а подлинного героя. Мы скучали и жалели, что знаменитый Мейерхольд, о котором рассказывали столько интересного, так состарился и не будет больше ставить»²¹³.

Мейерхольдовская расположенность к остроте и гиперболизации, проявившая себя в вахтанговской студии в житейской ситуации, неотделима от его режиссерского «я». Б.Е. Захаве пришлось столкнуться с этим свойством Мейерхольда-режиссера во время репетиций роли Восмибратова.

Он был назначен на роль поначалу во втором составе. В репетициях участия не принимал, наблюдал за их ходом из зрительного зала, каждый день надеясь, что Мейерхольд вызовет его на сцену. Вызов состоялся в тот момент, когда Захавы меньше всего его ожидал. В зале было нетоплено и по-зимнему холодно, сидеть приходилось в верхней одежде, которая у Захавы была неважная, он сильно мерз.

²¹³ Шихматов Л. М. От студии к театру. М.: ВТО, 1970. С. 82.

Накануне Борис Евгеньевич приобрел по случаю шубу, что по его материальному положению той поры являлось событием огромным и почти праздничным. На репетиции его мысли были заняты шубой, а все его существо блаженным ощущением тепла. Вот в этот малоподходящий для Захавы момент и прозвучала команда Мейерхольда: «На сцену!»

Репетировали эпизод, впоследствии вошедший в театральные хрестоматии: Несчастливцев, надев бутафорские ордена, убеждает купца Восмибратова вернуть недоданные Гурмыжской тысячу рублей за покупку леса. Сцена, у А.Н. Островского не выходящая за пределы бытового правдоподобия, где Несчастливцев изъясняется в форсированной манере провинциального трагика XIX века, а Восмибратов отвечает спокойным тоном, у Мейерхольда выросла в одну из кульминаций спектакля, где Несчастливцев грохотал грозные монологи, взобравшись на стол, Аркашка Счастливцев, отсутствовавший у Островского в этом эпизоде в качестве действующего лица, изо всех сил гнул листы железа, изображая театральный гром, и даже скакал бесом вокруг Восмибратова. Исчерпав все методы воздействия на ушлого купца, Счастливцев снимал клетчатые брюки, под которым обнаруживалось мохнатое трико с веревочным хвостом, и принимался скакать, визжа и завывая, вызывая этой выходкой оглушительный смех зрительного зала.

Небольшой эпизод передачи Восмибратовым бумажника, практически лишенный авторских ремарок, превратился в готовый эстрадный номер. У Островского он выглядит так:



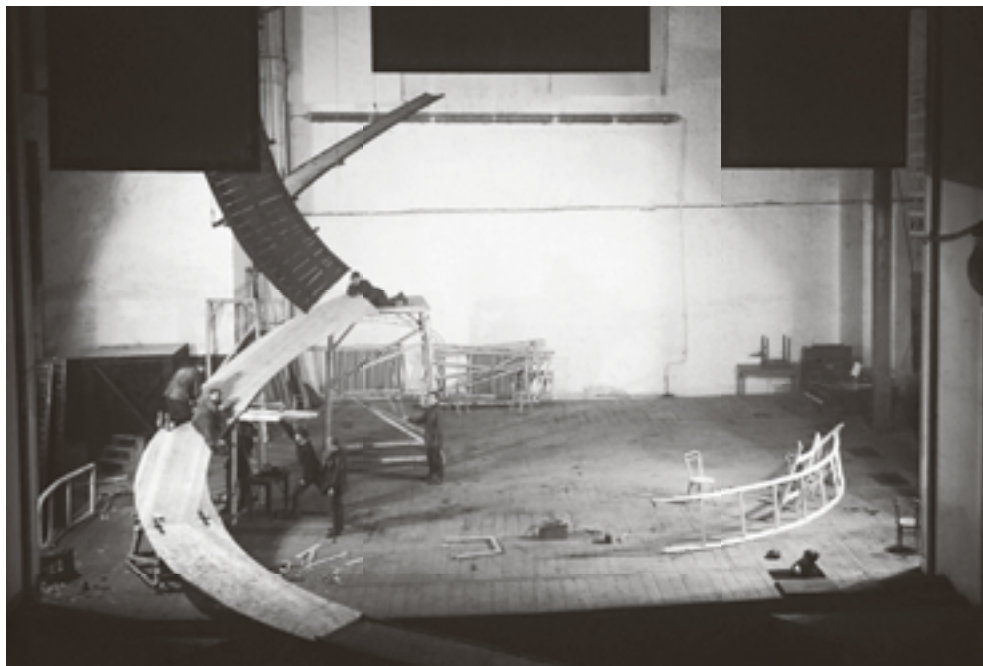
«Лес» А.Н. Островского (постановка – В.Э. Мейерхольд).
Б.Е. Захавы в роли Восмибратова.
ТЕАТР ИМ. ВС. МЕЙЕРХОЛЬДА. 1924. СЦЕНА ИЗ СПЕКТАКЛЯ

Монтаж конструкции
к спектаклю «Лес»
(художник постановки –
В. Фёдоров);
ТЕАТР им. В.С. МЕЙЕРХОЛЬДА.
1924.
Фото: Темерин А. А.

ДРАМАТУРГИЯ НАЧАЛА

208

ВАХТАНГОВЦЫ:



Несчастливцев. Довольно! Пошел вон! О, люди, люди!

Восмибратов. Чего довольного? Нет, погоди. Хочешь, барин, я тебя одним словом убью?

Несчастливцев. Меня?

Восмибратов. Да, тебя. *(Подходит, вынимает бумажник и бросает на стол.)* Видал ты это?

Несчастливцев. Что такое?

Восмибратов. Может, твоя тетенька сама забыла; ну, да бог с ней, ты ей ве-ришь, бери на свою совесть, бери, сколько хочешь! Я не препятствую, бери.

Буланов. Берите скорей!

Несчастливцев *(Буланову).* Пошел прочь! *(Восмибратову, отдавая бумажник.)* Отдай сам!

Восмибратов. То-то сам. *(Отсчитывает деньги.)*
Вот я какой человек. В поминанье меня запишите!

По задумке Мейерхольда, Восмибратов, сраженный-таки вакханалией, которую учинили Несчастливцев со Счастливым, бросал бумажник не на стол, а на пол, под ноги Несчастливцеву. Не ограничившись этим, выворачивал один карман. Доставал пачку денег и с возгласом «На, возьми!» кидал ее следом за бумажником. Далее следовало содержимое другого кармана с той же репликой. Затем пачки денег, вынутые из сапог, из-за пазухи, из-под картуза: «На, возьми! Вот такой я человек!» Актер Мейерхольда, репетировавший роль, так и делал.

Вызванный врасплох на сцену, Захава из протянутых реквизитором пачек с купюрами взял одну. Бросив эту пачку под ноги Несчастливцеву, сделал небольшую паузу, снял только вчера купленную шубу и бросил под ноги Несчастливцеву. За шубой последовали сапоги: «На, возьми!» Поскольку и этого в охватившем Восмибратова кураже показалось мало, он scomандовал сыну: «Садись!» Тот сел прямо на сцену. «Снимай сапоги!» И сыновья сапоги полетели под ноги Несчастливцеву. Ударив себя кулаком в грудь, произнес: «Вот такой я человек!»

Борис Евгеньевич пояснил, что ему показалось невозможным, что купец носит с собой столько денег. Его актерское самоощущение воспротивилось такому решению как неправде. Но, ухватив идею и рисунок Мейерхольда, он довел эпизод до заданной режиссером кульминации.

Великолепный в своей практической наглядности пример, показывающий водораздел между творческими системами Мейерхольда и Вахтангова. Мейерхольдово ощущение гротеска, доходящая до крайнего предела метафора допускали несоответствие сценического решения любому уровню правдоподобия. В его «Лесе» Аркашка Счастливец мог запрыгать чертом, сняв штаны, под



которыми обнаруживался тощий и облезлый бесовский хвост, – в «Лесе», где катались на гигантских шагах и носили разноцветные парики, совершенно не требовалось доказывать зрителю реалистичность присутствия в карманах и сапогах Восмибратова целого состояния. Зрителю требовалось доказать другое: правду эмоции, охватившей купца, и правду философии образа. Кураж, с которым он бросал и бросал деньги под ноги Несчастливцеву, являлся предметом и целью изображения. И этот предмет никак не противоречил идеологии образа и ставшим легендарными заливчатским выходкам богатого торгового сословия. Особенно если дело, как и в пьесе Островского, доходило до понятия купеческой чести, понимаемой, как правило, весьма своеобразно. Москва 1924 года еще не забыла чудачества Михаила Хлудова, любившего появляться повсюду с ручной тигрицей, привезенной им из Средней Азии. Или знаменитую коллекцию отравленных стрел из Новой Гвинеи, развешанных на стене одной из комнат особняка Николая Рябушинского. Живым воспоминанием о купеческих нравах стоит и сейчас дом причудливо необычного вида, принадлежавший купцу Арсению Морозову, переделанный при советской власти в Дом дружбы с народами зарубежных стран. По дошедшей легенде, взявшийся за проект дома архитектор В.А. Мазырин спросил: в каком стиле предполагается особняк? И получил ответ заказчика: «Во всех! Денег на все хватит!»

Ширь и удаль Восмибратова, бравшие в нем верх над трезвыми расчетами дельца, куда как скромны на фоне действительно происходившего. Гипербола Мейерхольда в своей глубинной сущности оказывалась абсолютной, что называется, сермяжной правдой жизни.

Артистам вахтанговской школы и в структуре гротеска и метафоры требовалась вещная, земная опора. Пусть будут преувеличение, крайность и вольный полет фантазии, но наполненные не сценически эффектным, а реалистически обоснованным содержанием.

С этой разницей театральных систем своего учителя и Мейерхольда вахтанговцы столкнутся в работе. Испытав восторг перед блеском его человеческого обаяния и мастерства, его режиссерского гения, вынесут и прозаические ремесленные уроки. На вопрос молодого актера, поступать ли ему в театр к Мейерхольду, кто-то из вахтанговцев, кажется, Б.В. Щукин, ответил: «Конечно, идти!» И предостерег:

«Только учтите, что он вам все кости переломает». Актерское существование в мейерхольдовой модели спектакля ощущалось вахтанговцами и как праздник, и как жестокое хирургическое вмешательство в творческий аппарат.

Мейерхольд в те годы шел нарасхват. Ни одно мероприятие, ни одно значимое событие, ни один диспут (диспут – непременно, особо любимый формат для реализации общественной энергии постреволюционных лет и самого Мейерхольда с его темпераментом дуэлянта), а еще журнально-издательская деятельность, суровые «бои на левом театральном фронте», еще нагрузки и еще – ничто не обходилось без его участия. Все это помимо театра и помимо начавшейся тогда же его увлеченности кино, то есть напряженного личного творческого графика.

Летом 1924 года Мейерхольд в гуще событий. Режим работы плотный. С 17 июня по 8 июля в Москве проходит 5-й конгресс Коминтерна. Мейерхольд показывает для делегатов три спектакля; 15 июня – массовое действо под открытым небом «Разгром советского торгпредства в Берлине», поставленное студентами мастерских Вс. Мейерхольда. Сам Мейерхольд еще на гастролях в Ленинграде, театр вернется в Москву в 20-х числах июня. 29 июня на Ленинских горах играют грандиозный вариант «Земли дыбом» с участием в массовых сценах конницы и воинских частей других родов войск. 3 июля в помещении ТИМа делегаты конгресса смотрят спектакль «Д. Е.».

Тем ценнее и дороже в контексте столь неутомимо-интенсивной жизни участие Мейерхольда в судьбе Третьей студии МХТ.

По иронии судьбы, в борьбе за помещения вахтанговцы и Мейерхольд оказались товарищами по несчастью. Летом 1924 года ТИМ тоже был под угрозой слияния и потери здания б. Зон на Садовой. 14 июня Московский отдел народного образования (МОНО) уведомил находящегося на гастролях Мейерхольда о решении Моссовета объединить ТИМ с Театром Революции с целью передачи здания б. Зон театру Пролеткульта.

Мейерхольд пишет подряд два послания схожего содержания.

Одно из них – телеграмма из Ленинграда Н. И. Подвойскому. Реакция на распоряжение МОНО. Он сообщает, что вернется двадцать четвертого июня. И почти требует: «Прошу убедительно воспрепятствовать стремлению МОНО отнять у меня театр б. Зон».

²¹⁴ В.Э. МЕЙЕРХОЛЬД. СТАТЬИ, ПИСЬМА, РЕЧИ, БЕСЕДЫ / КОМ. А.В. ФЕВРАЛЬСКОГО: В 2 Ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 2 (1917–1939). С. 63.

Второе – письмо К.С. Станиславскому, уже из Москвы, 27 июня:

«Дорогой Константин Сергеевич,

необходимо Ваше особенное внимание к Третьей студии. То, что творится сейчас в МХАТ, направлено к разрушению Третьей студии. Только Вы – учитель Е.Б. Вахтангова – можете спасти это дело. Если нужно, чтобы я помог Вам в этом деле, я готов помочь. Осенью, когда Вы возвратитесь сюда, необходимо нам встретиться. Надеюсь, мы совместно поможем молодым товарищам выйти из заколдованного круга неприятностей и выведем их туда, куда они стремятся выйти.

Привет.

Вс. Мейерхольд»²¹⁴

Помимо писем в поддержку вахтанговцев, он сразу же начал помогать студии как режиссер и педагог. Летом, вскоре после возвращения из Ленинграда, началась работа над «Борисом Годуновым» А.С. Пушкина. Вчерне распределили роли: Борис Годунов – Б.В. Щукин, Самозванец – В.И. Москвин, Пимен – А.Д. Попов, Шуйский – И.М. Толчанов, Мисаил – В.Г. Кольцов, Варлаам – О.Н. Басов. Роль Марины Мнишек репетировали три актрисы – А.А. Орочко, Ц.Л. Мансурова и В.Г. Вагрина. Художнику С.П. Исакову поручили делать макет. Начала сбываться заветная мечта Б.Е. Захавы: увлечь Мейерхольда совместной работой с вахтанговцами. Счастьем репетиций с ним, которое он нашел в ТИМе, Захаве не терпелось поделиться с однокашниками по студии. Кроме взятого в работу «Годунова» Мейерхольд смотрел готовящиеся постановки. Помогал неопытным коллегам, щедро сея зерна своей фантазии.

У Студии с его появлением, эпизодически, урывками проводимыми репетициями, открылось второе дыхание. Мейерхольд компенсировал, увел в сторону тоску беспризорности, которая владела студийцами с уходом Вахтангова. Избавил от ностальгии по прежним счастливым временам. На его репетиции вновь начала собираться вся Студия, как это было при жизни учителя. Счастливо-праздничный при Вахтангове процесс рождения спектакля в доме на Арбате к тому времени стал рутинным актом. Еще недавно упоительно-прекрасные часы репетиций с Вахтанговым превратились без него в обычные трудовые театральные будни, в производственный процесс, касавшийся только тех, кто в нем занят.



Участники спектакля «Лев Гурыч Синичкин» (постановка – Р.Н. Симонов), 1924

Мейерхольд первым делом заглянул в «мастерскую»: на репетиции готовящихся к выходу спектаклей. Посмотрел «Спящего». Здесь его реакция не вышла за пределы оценки: «Рецензия Мейерхольда о «Спящем», – пишет Б.Е. Захава М. Ф. Некрасовой, – сводится в общих чертах к следующему: есть словесное мастерство, но не понятно, ради чего оно пущено в ход. Получается трезвон впустую. Нет стержня. Непонятно. Неясно. Нагромождение словесного «остроумия». Главное – нет *отношения автора* к персонажам пьесы. (В пьесах Л. Толстого, Шекспира и пр. всегда ясно чувствуется, как автор относится к тому или иному действующему лицу.) Пьеса совсем не революционная, ибо не направлена к возбуждению революционной воли. Недостаточно взять революционную тему, чтобы создать революционную пьесу – *по существу*»²¹⁵.

²¹⁵ ВАХТАНГОВЦЫ ПОСЛЕ
ВАХТАНГОВА. Т. 1. С. 136–137.

Там же, где Мейерхольду режиссерский задел казался интересным, он брался за дело сам и полировал до блеска задуманное студийцами. Его рука и творческая мысль коснулись водевиля «Лев Гурыч Синичкин», режиссером которого были С. Марголин и Р. Симонов, и спектакля «Марион де Лорм», где его авторству принадлежал почти весь третий акт.

О работе над водевилем Л.М. Шихматов вспоминал: «...Всеволод Эмильевич стал работать только над сценой репетиции на театре. На нашей сцене была выстроена площадка, изображавшая сцену в театре Пустославцева. Перед ней был оркестр. Дирижера этого оркестра играл В.В. Куза. Всеволод Эмильевич замечательно показывал ему. Став у пульта, он взял в руку дирижерскую палочку. Голова его опустилась, он распластал руки, став похожим на огромную птицу, парящую над оркестром. Мощными взмахами он вытягивал громкое звучание из инструментов, иногда правой рукой усиливая звучание отдельных групп оркестра, а левой – приглушал другие группы. Но, главное, он слушал музыку, жил в ней и чувствовал себя волшебником, своей палочкой создающим дивную симфонию. Его показ неоднократно прерывался бурными аплодисментами студийцев.

Наша пародия на фокстрот была неорганизована. Мы выходили в случайном порядке. Мейерхольд расположил нас в порядке нарастания. Сначала шла на зрителя пара, вроде бы ничем не приметная, затем посмешнее, а последней выходила наша с Некрасовой пара. В другой сцене Мейерхольд показал мне, как «шикарно» первый любовник сидит верхом на стуле. У меня была сценка, в которой я пробовал, как звучит у меня голос. Мейерхольд предложил мне попробовать голос, как пробуют итальянские певцы: «Ма, миа, миа мама». Я ухватил это, но произносил «ма, миа, миа мама» пародийно, продельвая голосом фиоритуру, напоминавшую мычание коровы.

В эту репетицию Мейерхольд украсил почти все роли новыми сценическими красками, не изменив ничего в решении спектакля и ролей. Мы с благодарностью приветствовали его бескорыстную художественную помощь и долго аплодировали другу нашей студии.

Спектакль прошел с необычайным успехом под непрерывный смех зрительного зала. Я знал, что среди зрителей бывают истерики во время сильных драматических сцен, но об истериках от смеха я никогда не слышал. На первых спектаклях



И.И. Нивинский.
Эскиз декорации. Дворец.
«Марион де Лорм»
(постановка –
Р.Н. Симонов, режиссеры –
П.Г. Антокольский,
Б.В. Щукин); 1926 г., бумага,
графитный карандаш,
акварель.

наибольший смех возникал во время представления пародии на западную пьесу. На одном спектакле зрители так смеялись и грохотали, что в зале возникли три истерики от смеха и всех троих вывели»²¹⁶.

Шихматов рассказал о нечастом в доме вахтанговцев эпизоде режиссерского показа Мейерхольда. Методом показа он пользовался как основным инструментом работы с актером у себя в театре. Придя к вахтанговцам, редко поднимался на сцену, предпочитая делать замечания из зала. Б.Е. Захава расценил перемену метода как проявление особой чуткости с его стороны к вахтанговской школе и артистам: здесь привыкли к вербальному взаимодействию с режиссером, сам Е.Б. Вахтангов прибегал к методу показа редко. Захава испытывал гордость от того, что студийцы ловят на лету требования Всеволода Эмильевича и труппа работает, как великолепный часовой механизм.

Помимо огранки нескольких эпизодов «Синичкина», Мейерхольд преподавал актерам уроки водевильного стиля игры.

²¹⁶ Л. М. Шихматов.
С. 150–151.



А.А. Орочко в роли Марион де Лорм,
Л.М. Шихматов – Дедье

«На репетициях “Марион де Лорм” участие Мейерхольда было еще более основательным, – свидетельствует П. Антокольский. – Мы попросили его помочь нам в сценически очень интересной сцене III акта с комедиантами. Замысел наш был смел и правилен, но сил для воплощения не хватало. Мы очень демократизировали этих романтических комедиантов, придали им облик нищей и голодной полуцыганской ватаги; там была и гадалка, и певица с бубном – все в лохмотьях, нечесанные, галдящие. Я написал для них текст. Приход комедиантов был сделан так, что на сцене появляются одна вслед за другой отдельные группы: спорящие между собой оборванные девчонки, верзила, согнувшийся под тяжелейшей корзиной с актерским барахлом, Скарамуш, певица и т.д.»²¹⁷.

Массовая сцена – излюбленный элемент спектакля для Мейерхольда. Элемент, возводимый им в жанр. Он видел в массовом зрелище одну из форм театра будущего: мечта о грандиозных постановках под открытым небом с огромным числом участников

серьезно занимала его в те годы. Просьба помочь именно с массовой сценой оказалась на редкость удачным совпадением.

Репетировать небольшую сцену пришлось тем не менее более трех часов. К концу репетиции Мейерхольд «смертельно устал сам и актеров загнал и запарил». Но результат превзошел ожидания: рыхлый, растянутый эпизод последовательного появления комедиантов превратился в динамичную зарисовку, темп действия ускорился «по меньшей мере в 10 раз»: «Мейерхольд начал с того, что сбил эти выходы в один жанровый эпизод». За время репетиции добился, что возникшие при первом совместном выходе артистов какофония голосов и пластический хаос обрели гармонию живописного полотна. На сцене ключом забила пестрая, шумная жизнь.

²¹⁷ П.Г. Антокольский. С. 294.

«Мейерхольд прошелся по всему этому акту и всюду вылеплял неожиданно острое, находил самое сценическое из мыслимых решений; вдруг в самый напряженный момент вырубал музыкальное сопровождение на полуфразе, на высокой ноте – и зритель замирал от ожидания страшного – и здесь чувствовалось, что Мейерхольду это ничего не стоит, что фантазия его работает безотказно и всегда в нужном направлении»²¹⁸.

П. Антокольский преувеличивает, считая, что Мейерхольду ничего не стоили его фантазия и блистательные решения. Они стоили ему как минимум «смертельной усталости». Как максимум – труда и опыта длиною в жизнь.

Замысел «Бориса Годунова», так и не доведенный до конца (об этом можно только сожалеть – театр лишился крупного спектакля), стоит отдельной главой в истории сотрудничества мастера с вахтанговской студией. Биограф В.Э. Мейерхольда А. Гладков сохранил для потомков подробные записи репетиций трагедии Пушкина от 1936 года. Тоже не доведенные до премьеры, но уже в театре самого Мейерхольда. А. Гладков был убежден, что поздний вариант не имел ничего общего с вахтанговской работой. Судя по стенограммам и воспоминаниям о двух незавершенных спектаклях, разумнее говорить о развитии и разрастании замысла между первой и второй попытками осуществить на сцене эту пьесу. Концептуально сделанное ранее с вахтанговцами в 1936 году изменилось незначительно, только прибавились сцены, до которых в Третьей студии Мейерхольд не добрался.

В мемуарах вахтанговцев встречается предположение, что работа над «Борисом Годуновым» явилась спонтанным шагом и у Мейерхольда не было четкого плана постановки. Этому мнению придерживался, в частности, Антокольский, оставивший точные и очень живые, но не свободные от изрядной доли пристрастности воспоминания о Мейерхольде. Приоритетным стоит считать свидетельство Б.Е. Захавы, бывшего ближайшим помощником Мейерхольда в этой работе и ее инициатором. По его словам, началу репетиций предшествовали долгие обстоятельные разговоры. Мейерхольд говорил об идее и содержании будущего спектакля, о методологии работы с пушкинским текстом. Нет, Мейерхольд принялся за постановку основательно и серьезно. Сам выбор пьесы оказался знаковым: с вахтанговцами он попытался осуществить один из своих заветных замыслов, мечту всей жизни, по его же собственному признанию. Вторым из столь же заветного являлся «Гамлет», которого он хотел

ставить либо на открытие нового здания своего театра, либо в отдаленном будущем, подведя трагедией Шекспира итог всей творческой жизни. Похоже, что обращение к «Годунову» было продиктовано в том числе творческими возможностями студийцев и отзывчивым на настоящую работу духом Студии. Для Мейерхольда труппа являлась прекрасной средой: профессиональны, но не мастеровиты, и что особенно ценно – умеют существовать на сцене вне стилистики бытового театра. Здесь, у вахтанговцев, Мейерхольдово заветное могло, имело шанс сбыться.

Пьеса Пушкина тревожила мысль Мейерхольда давно, задолго до начала репетиций в Третьей студии МХТ. В 1936 году, подступившись к трагедии во второй раз, он рассказывал своим актерам, как, оказавшись в белогвардейской тюрьме в Новороссийске в гражданскую войну, в 1919-м, уломал надзирателей принести ему «Бориса Годунова». Ему выдали томик поливановского²¹⁹ издания Пушкина, снабженного хорошими, объемными комментариями. Изучая текст трагедии, Мейерхольд написал пьесу о Самозванце и впоследствии предлагал ее С. Есенину в качестве основы для драматической поэмы. В самом обращении к Есенину – часть разгадки хода мейерхольдовской мысли: в образе Самозванца ему чудилась ипостась пугачевского начала.

Мнение о спонтанности и бесплановости работы утвердилось в вахтанговской среде тем не менее не на пустом месте. Мейерхольд был увлечен и поглощен образами Самозванца и Пимена. Сцены с ними и репетировали, оставив без внимания все остальное. Но для этого имелись свои и совсем другие причины.

Система работы над спектаклем у Мейерхольда была своеобразной. Часто он оставлял на самый финал, на последние дни до премьеры целые сцены. Нередко не репетировались самые значимые, ключевые куски пьесы. Вроде сцены вранья в «Ревизоре», которую, по свидетельству А. Гладкова, он поставил за шесть дней до премьеры за одну ночную репетицию. При этом мог долго и тщательно разрабатывать и отделывать второстепенные эпизоды, не обращая внимания на образовавшиеся в спектакле белые пятна. Алгоритм процесса диктовала его художественная природа: полный замысел вызревал, вынашивался им в трудовом процессе, чтобы в один прекрасный миг взорваться фейерверком хорошо подготовленного вдохновения. Мейерхольду-режиссеру требовалось состояние напряженного «душевного подъема», как признавался он сам. В этом особом состоянии эмоционального

²¹⁹ Поливанов Лев Иванович (псевд. П. Загарин), 27.02 (11.03).1838–11 (23).02.1899 – ЛИТЕРАТУРОВЕД, ПЕРЕВОДЧИК, ПЕДАГОГ, ОБЩЕСТВЕННЫЙ ДЕЯТЕЛЬ, ОСНОВАТЕЛЬ И ДИРЕКТОР ЧАСТНОЙ ГИМНАЗИИ В МОСКВЕ. АВТОР ИССЛЕДОВАНИЯ «ЖУКОВСКИЙ И ЕГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ» (2-е изд., 1883). ИЗДАТЕЛЬ СОЧИНЕНИЯ ПУШКИНА С ПОДРОБНЫМИ КОММЕНТАРИЯМИ, РЯДА УЧЕБНИКОВ И ПОСОБИЙ ПО РУССКОМУ ЯЗЫКУ И СЛОВЕСНОСТИ.

177
2/8

Оглавление

Карта 1 + Улицы и переулки	1
2. Косм. пейзаж	5
3. Общее вид	6
4. Пейзаж по Горюхи	9
5. Космос	11
6. Звездный пейзаж	12
7. Пейзаж в космосе	15
8. Пейзаж в космосе	20
9. Космос	22
10. Пейзаж в космосе	24
11. Пейзаж в космосе (Углубление пейзажа)	26
12. Пейзаж в космосе	28
13. Пейзаж в космосе	29
14. Пейзаж в космосе	30
15. Пейзаж в космосе	31
16. На земле - Углубление пейзажа	32
17. На земле - Углубление пейзажа	33
18. Пейзаж в космосе	34
19. Пейзаж в космосе	35
20. Пейзаж в космосе	36



Нужны материалы и инструменты
для работы. Инструменты: ножницы,
линейка, карандаш, перманентный
маркер. Настроить световую
сцену. Движения света.
Цвет красочный световая картина
сценического света, не светит -
Линейка, ножницы, Горюхи:
Вот как будет выглядеть -
Точнее Углубление пейзажа в космосе,
потому что он углубляется к
земле
Сцена. Пейзаж в космосе
на сцене по Горюхи пейзажу.

177
2/8

Вот будет пейзаж не будет пейзаж
сценическим, а сценическим пейзажем,
и в пейзаже.
Можно так же, можно
можно не углубить, как углубить не
углубить и пейзаж -
Космос - Космос и пейзаж.
Сценарий по Горюхи -
Космос это углубление
пейзаж по Горюхи.

РЕЖИССЕРСКИЙ ЭКЗЕМПЛЯР ПЬЕСЫ «БОРИС ГОДУНОВ» А.С. ПУШКИНА С ЗАМЕЧАНИЯМИ И НАБРОСКОМ ДЕКОРАЦИИ

и творческого напряжения и рождались его лучшие творения. Одну из своих самых сильных, вошедших в историю театра сцен в спектакле «Рычи, Китай», самоубийства Боя, он поставил за 40 минут.

Едва ли его внутренний творческий режим изменялся в работе с вахтанговцами.

Еще один значимый аспект: его пламенная увлеченность Самозванцем. Сам бунтарь до мозга костей, Мейерхольд со всем пылом мятежной натуры принял революцию. Но при полном одобрении бунта и яростного разрушения старого проблемы самозванства и авантюризма, неизбежные спутницы общественных ломок и переворотов, волновали его чрезвычайно. Неспроста он взялся за пьесу о Гришке Отрепьеве, сидя узником в новороссийской кутузке. Время, на которое у него был по-звериному острый слух, панорама вздыбившейся российской истории навели его на Пушкина и большой вопрос эпохи. Приняв революцию, он пытался принять и оправдать самозванство, стремясь увидеть в фигуре Отрепьева здоровую закваску будущего и движущую силу истории. Мог ли вообще в постреволюционное российское время Гришка Отрепьев, рвавшийся свергнуть царя и повернуть исторический ход, стать отрицательным персонажем?

Всеволод Эмильевич для подтверждения своей идеи об исторической прогрессивности Самозванца направил Б.Е. Захаву к самому авторитетному историку 1920-х годов – М.Н. Покровскому. Идеальная и высшая в своем роде инстанция. Ученик В. Ключевского и академический ученый, с одной стороны, и убежденный марксист, активный участник октябрьского вооруженного восстания в Москве (он являлся членом Замоскворецкого революционного штаба Красной гвардии) и заместитель Луначарского – с другой. Покровский удостоился высшей оценки Ленина: «В комиссариате просвещения есть два – и только два – товарища с заданиями исключительного свойства. Это – нарком, т. Луначарский, осуществляющий общее руководство, и заместитель, т. Покровский, осуществляющий руководство, во-первых, как заместитель наркома, во-вторых, как обязательный советник (и руководитель) по вопросам научным, по вопросам марксизма вообще»²²⁰.

Мейерхольд надеялся (или все-таки сомневался в верности своих выводов?) получить консультацию «по вопросам марксизма вообще» в связи с Самозванцем и Смутой. Надежда оказалась обманутой, Покровский теорию Мейерхольда передовым учением подтвердить не сумел.

²²⁰ В.И. Ленин. Полное собрание сочинений. Т. 42. С. 324.

В архиве Б.Е. Захавы сохранился режиссерский экземпляр «Бориса Годунова». В нем его рукой и совсем изредка рукой самого Мейерхольда записаны режиссерские ремарки, дающие представление о ходе мысли мастера, на полях тех сцен, над которыми успели поработать. О Самозванце сказано: «Хулиган». Сцена у фонтана, особенно притягивавшая Мейерхольда, должна была выглядеть так: «Декорация этой картины должна была представлять собой сооружение, состоящее из куска каменной ограды с вделанными в нее резервуаром и львиной мордой. Предполагалось, что из львиной пасти будет струиться вода. “Вот и фонтан”, – говорил Мейерхольд. Марину Мнишек он вооружил веером, а потом заменил его стеклом.

Самозванец выходил слегка вразвалку, всем своим видом подчеркивая полную независимость, и держал в руке горсть слив.

– Ведь дело происходит в саду. Мог же он мимоходом сорвать несколько слив, – оправдывал Мейерхольд свою выдумку. Выйдя на сцену, Самозванец осматривался и в это время попеременно то бросал себе в рот новую сливу, то энергично выплевывал косточку. Это занятие он не прекращал и на первых фразах своего монолога. Получалось примерно так: “Вот и фонтан” (плюнул косточку); “она сюда придет” (бросил в рот сливу). “Я, кажется, рожден не боязливым” (плюнул); “Перед собой вблизи видал я смерть” (бросил в рот сливу)... И так далее.

– Он же хулиган! – говорил Мейерхольд; и действительно, перед нами возник образ бравирующего своей лихостью и удалством парня, которому, что называется, море по колено.

Но что это только бравада, а не настоящее мужество, выяснялось немедленно»²²¹.

Начало диалога с Мнишек Гришка должен был произносить, сидя верхом на заборе. От забора пришлось впоследствии отказаться: он сильно загромождал пространство. Оставили только лепнину и львиную голову – фонтан. Но изначальный образ – сидящий на заборе Отрепьев – остался психологическим содержанием образа и сцены.

Не получалось из Отрепьева прогрессивной силы истории. Получалась шпана, человеческая мелочь, воплощение опасной, несущей погибель безответственности. Из такого набора свойств героического персонажа не слепишь. Убеждения

²²¹ Б.Е. ЗАХАВА. С. 378.

Мейерхольда входили, помимо его воли, в конфликт с его безошибочным, тонким чутьем художника, которое следовало за Пушкиным и правдой исторического и психологического факта. Как он ни пытался загнать себя в прокрустово ложе идеологии, талант поднимал его выше социальных теорий. Творческая честность и великая интуиция подсказывали ему этот безошибочный штрих: уличный шалопай, машинально, по укорененной привычке, рвущий по дороге на судьбоносное для него свидание сливы в чужом саду.

Похоже, именно этот, все возраставший по ходу репетиций разрыв между пересматривавшей историю политической идеей и упрямо прораставшей сквозь нее жизненной правдой и привел к прекращению работы над «Борисом Годуновым». В какой-то момент он начал терять интерес к работе, и вахтанговцам приходилось его «заманивать» и «ловить», по их признанию.

Образ Пимена (его репетировал А.Д. Попов) – другая сторона линии Отрепьева. Мейерхольд сопрягал деяния Самозванца с их эхом в ближнем и дальнем будущем, с тем отголоском в истории, который донесется до потомков в летописи старца. Антитеза и теза одновременно самого события и толкующего его слова. Мейерхольд выстраивал линии Гришки и Пимена как сложный дуэт. Выверяя до тонкости ритмы речи в их диалогах, искал характерность возраста юноши и старика, темперамента, пластики. Выстраивал резкий контраст объединенных незыскаемыми от них, высшими, историческими узами двоих людей.

Пимена и Отрепьева соединяли не только совместные сцены, но и особая философская связь между персонажем действующим и интерпретатором этих действий.

Борис, к которому Мейерхольд толком не подступался, его словно бы и не интересовал. Было ли это связано с его манерой оставлять «на потом» ключевые сцены? Наверное, только отчасти. Монолог «Достиг я высшей власти...» (и решение этой сцены осталось таким же по концепции в версии 1936 года) виделся Мейерхольду столь необычно (на первый взгляд), что вахтанговцы растерялись. Годунов должен был предстать перед зрителем предельно уставшим человеком, страдающим от разъедавшей его мозг и душу подозрительности и от жестоких телесных недугов. Ключевой монолог роли говорил, сидя на низенькой скамеечке спиной к зрительному залу на ближнем «тротуаре». На дальнем – одиноко возвышался роскошный пустой трон, ставший теперь добычей. Дрожащий от озноба,

несмотря на духоту жарко натопленных палат, в накинутой на плечи шубе, окруженный толпой колдунов, знахарей, гадалок, оборванных деревенских старух, босяков юродивых, обвешанных цепями и амулетами, свезенных со всей страны на помощь опасно занемогшему государю. Вся эта шумящая, копошащаяся, одетая кто во что горазд толпа двигалась, голосила, завывала, читала заклинания, кружилась, пела, колдовала с травами и кипящими тут же снадобьями, исполняя всяк на свой лад свои чудодейские обязанности. Ни лица Бориса, ни мощи текста, статика обмякшего, ослабевшего тела и возвышавшийся над этим опустевший трон – Мейерхольд сознательно и подсознательно убирал на задний план тему власти действующей, но ослабевшей, выдвигая на авансцену линию власти самозванной, но энергичной.

Блестящим по концепции задумывалось оформление спектакля. Через пространство Мейерхольд решал проблему темпа и ритма пушкинской трагедии. Паузы при смене декораций, как было им подмечено, отяжеляют действие, лишают его единого нерва и рвут поэтическую ткань текста. Идея пространства, которую великолепно исполнил художник С.П. Исаков, позволяла добиться непрерывности действия и стремительного, летящего вслед за пушкинским словом темпа.

На сцене строились два параллельных «тротуара», как их называл Мейерхольд. Один отстоящий от рампы на треть глубины площадки. Второй – на две трети. Дальний тротуар был выше ближнего. Пространство между ними перекрывалось покатыми помостами. Исаков предложил перекрыть таким же покатым помостом и переднюю часть сцены, так, чтобы помост доходил почти до первого ряда партера, – благодаря этому зрительно увеличивалась небольшая сценическая площадка Третьей студии. Этим помостам предполагалось придать особую фактуру: вид и цвет старого пергамента.

Из трюма между «тротуарами», которые являлись основными игровыми площадками, могли подниматься и опускаться детали оформления: окно в сценах в келье или в корчме у литовской границы, стол, хоругви, архитектурные детали в уличных эпизодах и так далее.

Трюм Мейерхольд хотел использовать и для массовых сцен, показывая зрителю актеров не в полный рост, а только головы или фигуры по пояс. Так,

демонстрируя лишь головы актеров, предполагалось решить сцену прохода войска: от нее должно было остаться ощущение масштабности и силы.

Замечательный пример образа мышления Мейерхольда, часто идущего от парадокса в поиске талантливо нового, – сцена Самозванца со злым чернецом, не вошедшая в окончательный вариант трагедии. Вымаранные Пушкиным сцены крайне интересовали Мейерхольда как в вахтанговской постановке, так и позднее, в 1936 году.

Сцена с чернецом написана другим размером, нежели основной текст:

Григорий.

*Хоть бы хан опять нагрянул! хоть Литва бы поднялась!
Так и быть! пошел бы с ними переведаться мечом.
Что, когда бы наш царевич из могилы вдруг воскрес
И вскричал: «А где вы, дети, слуги верные мои?
Вы подите на Бориса, на злодея моего,
Изловите супостата, приведите мне его!..»
[...]*

Чернец.

*Слушай: глупый наш народ
Легковерен: рад дивиться чудесам и новизне;
А бояре в Годунове помнят равного себе;
Племя древнего варяга и теперь любезно всем.
Ты царевичу ровесник... если ты хитер и тверд...
Понимаешь?*

Для этой сцены предполагалось избрать местом действия колокольню. Исаков предложил поднять из трюма фрагмент звонницы, чтобы показать бьющего что есть мочи в колокола Гришку. Слишком бутафорский и загромождавший пространство вариант с колокольней Мейерхольд решительно отверг. Он попросил спустить с колосников канаты, которые в высоте как бы привязаны к языкам колоколов. И установить педали, которыми пользуются звонари.

Зритель должен был видеть «пляшущего», бьющегося среди опутавших его веревок Отрепьева, трезвонящего в колокола. «Остальное сделает свет», – заключил Мейерхольд.

Е.Б. Вахтангов обладал уникальным свойством: мог воспроизвести эпоху или быт чужой и незнакомой ему страны, получив в свое распоряжение одну-единственную вещественную деталь. Имея этот намек на среду, мог в подробностях рассказать о нравах, костюмах, гастрономических привычках людей, архитектуре, укладе жизни. Эту почти трюковую и неизменно поражающую окружающих способность он хорошо за собой знал, гордился ею и призывал себе в помощь во время работы над спектаклями. Интуиция и фантазия питали его искусство. Эстетика и поэтика театра Мейерхольда, зрелищность спектаклей опирались на энциклопедические знания режиссера в области живописи. А. Гладков вспоминал, как на одной из репетиций «33 обморока» он кричал актерам: «Картинки, картинки надо смотреть!» Сам Мейерхольд был увлечен «картинкой» и умел пользоваться ею как театральным инструментом. Его метод биомеханики вырос из «картинки», из эстетики времени, визуальную специфику которого породило немое кино. Черно-белая «фильма» с быстро движущимся изображением меняла и формировала новый вид отношений человека с искусством: «видимое» начало постепенно теснить «слышимое». Биомеханика должна была принести динамику экрана на сцену. В ней выказало себя присущее Мейерхольду обостренное чувство современности и чувство будущего, выраженные в приеме и образе.

Визуальное решение «Бориса Годунова» питали и сюжеты фресок древнерусских мастеров, и эксперименты с объемом и трехмерным построением в работах любимого Мейерхольдом Пикассо.

...Сотрудничество Мейерхольда с вахтанговцами растянулось на несколько лет. Завершилось нерадостной, мучительно-скандальной сценой. Сохранилась апокрифическая версия этого расставания, оставленная бывшим концертмейстером альтов оркестра Театра им. Евг. Вахтангова Ю. Елагиным, позднее уехавшим из СССР. Его рассказ подтверждают воспоминания Л.П. Русланова, содержащие похожий сюжет, но излагающие его в более мягких тонах.

Читать эти строки сегодня и тяжело и горько. Особенно обладая поздним знанием о трагическом финале жизни В.Э. Мейерхольда.

«Взаимно благожелательные отношения между Мейерхольдом и вахтанговцами продолжались вплоть до весны 1930 года. В тот вечер Мейерхольд, вместе со своим приятелем – литератором Волковым, пришел смотреть у нас “Коварство и любовь”. Романтический, изящный и сентиментальный спектакль Акимова пришелся не по вкусу вождю революционного театра. Зрелище трогательной любви Фердинанда и Луизы, представленное в стиле старинных саксонских миниатюр, даже настолько возмутило Мейерхольда, что он не смог сдержать своего негодования и вышел из границ такта и приличного поведения. Он так громко выражал свое возмущение Волкову во время действия пьесы, что на него оборачивались и негодуяще шикали соседи из публики.

– Какая дрянь! Пошляки!.. Слюнтяи! Мещанство!.. – кричал Мейерхольд забывшись, громко, на весь зал.

В антракте к нему, как обычно, почтительно подошли наши режиссеры и припросили его пройти за кулисы. Но вместо объективной критики он обрушил на актеров град самых резких и обидных выражений. Он начал просто ругаться. Особенно досталось от него Акимову. Долго молча слушали вахтанговцы разбушевавшегося мэтра, пока, наконец, не раздался голос нашей актрисы Елизаветы Алексеевой – женщины решительной и смелой:

– Что же вы стоите и молчите?! Тут оскорбляют нашего режиссера, хамят нашим актерам, а мы стоим и молчим? Да как вы смеете так себя вести в нашем театре?! – закричала она на опешившего Мейерхольда. – Убирайтесь вон и не приходите к нам никогда!

Смертельно обиженный Мейерхольд ушел и разорвал «дипломатические отношения» с нами навсегда. Он присылал обратно билеты, которые ему продолжала посылать наша дирекция»²²².

Мейерхольд недолюбливал Н.П. Акимова как режиссера. Театр Акимова был ему не просто чужд, а враждебен. До душевного волнения, до гнева его возмутила акимовская постановка «Гамлета» на вахтанговской сцене. Пьеса, к которой сам относился как к высокой мечте, на его взгляд, оказалась поставлена в духе самой пошлой и низкопробной «мейерхольдовщины». Может быть, вспышка раздражения от просмотра «Коварства и любви» оказалась спровоцирована его отношением к Акимову, которому не зря «особенно досталось» в тот злосчастный вечер.

²²² Ю. Елагин. УКРОЩЕНИЕ ИСКУССТВА. М.: Русский путь, 2002. С. 175–176.

А может быть, он просто хотел сжечь мосты. Считал, что нужно прекращать исчерпавшие себя отношения с вахтанговцами. Ради движения вперед так и поступал в жизни: прекращал отношения. Вахтанговцы давно встали на ноги и шли своей дорогой. В патронаже мастера уже не нуждались. К тому же время на рубеже десятилетий вновь надломилось и жизнь совершила поворот. Слышавший, как никто, сердцебиение эпохи, Мейерхольд не мог не ощущать дуновения перемен. Бурные 1920-е, с их яростными «боями на теафронте», студиями, борьбой школ и направлений, поглотило прошлое. Его личный моральный долг перед памятью Вахтангова был исполнен. Так не подвести ли черту?

Решать проблемы взаимоотношений через открытый конфликт – способ в его стиле: жить менее яростно он попросту не умел.

Есть и еще один аспект. Всего несколько лет назад, в разгар 1920-х годов, реакции Мейерхольда, выкрики из зала никого бы не удивили. «Хлопать и свистеть», а также ругать оппонента и устраивать обструкции творческому «врагу» – разрешалось. И вот наступило время, когда то, что вчера было естественной средой и нормой театральной жизни, – буря и натиск Театрального Октября – постепенно рассеялось, ушло, как влага в песок. На выкрики из зала публика начала шикать, яростные нападки на противника выглядели теперь не пылом полемиста, а оскорблением. Эпоха уходила вперед. Мейерхольд оставался человеком 20-х годов, как человеком 20-х навсегда остался В. Маяковский, трагически разрешивший нарастающие разногласия с «товарищем жизнью».

Р.С. В 1938 году, когда вышло постановление «О ликвидации театра им. Вс. Мейерхольда», вахтанговцам приказали провести собрание, осуждающее Мастера. На собрании, несмотря на активные призывы выступить, не взял слова ни один человек. За неподобающее политическое воспитание коллектива сняли со своих должностей директора и секретаря партийной организации театра. Опубликованная в прессе резолюция, которую на несостоявшемся, по сути, собрании подготовить не смогли, содержала самокритику и заверения, что вахтанговцы не допустят формализма на своей сцене. Имя Всеволода Эмильевича Мейерхольда в ней даже не упомянуто.

Студия имени Вахтангова

Из письма Б.Е. Захавы – М.Ф. Некрасовой, 19 июля 1924, г. Москва:

«Опять стало немножко тревожно за помещение. Отмены постановления Комиссии по разгрузке еще нет, а Комиссия вместе с Наркоминделом, коему предоставлен особняк, требует приведения в исполнение одного постановления, то есть нашего выезда. Енукидзе обещал ускорить пересмотр. Я твердо верю в благополучный исход»²²³.

Это последнее документальное упоминание о злоключениях с особняком Берга. Проблема помещения оказалась наконец окончательно решена: здание на Арбате, 26, оставили за Третьей студией. Неясным оставался ее юридический статус. Кроме переданной на совещании у И.В. Экскузовича 13 июня информации, что В.И. Немирович-Данченко снимает с себя всякую моральную ответственность за Третью студию и не включает ее в планы на предстоящий сезон, никаких новых сведений ниоткуда не просачивалось. Все стихло в ожидании осени, «моральные взаимоотношения» с вахтанговцами В.И. Немирович-Данченко обещал выяснить по возвращении.

К.С. Станиславский возвратился в Москву 8 августа. К работе приступил 15-го.

Еще 23 июня в ожидании его приезда вахтанговцы написали письмо. Подробно изложили историю нараставшего расхождения с Немировичем-Данченко. Еще раз заверили Станиславского, что ждут его, как высшего арбитра, и готовы принять любое его решение.

Писали и о главном для себя: «Мы одновременно обращаемся к Вам и Всеволоду Эмильевичу Мейерхольду. Мы обращаемся к двум величайшим художникам

²²³ ВАХТАНГОВЦЫ ПОСЛЕ
ВАХТАНГОВА. Т. 1. С. 136.



ВАХТАНГОВСКАЯ ТРУППА. КОНЕЦ 1920-Х ГГ.

театра. Мы помним, дорогой Константин Сергеевич, Вашу беседу с Всеволодом Эмильевичем в 1920 году, когда Вы говорили о возможности Вашей совместной работы на территории Третьей студии. Третья студия хочет быть территорией этого значительного сотрудничества, верит в его историческую необходимость и считает его неизбежным. Миссию свою Третья студия видит в том, чтобы быть местом этой знаменательной встречи.

Третья студия не хочет быть «театриком», она не хочет модничать, она не хочет ненастоящее выдавать за настоящее. Евгений Богратионович никогда ничего не делал в угоду моде. Правда, он непрестанно искал новое, но удовлетворялся только тогда, когда находил «новое» на основе *вечного*. Основы *вечного* он узнал от Вас»²²⁴.

Встреча труппы с Мейерхольдом, на которую был приглашен и Вяч. Иванов, касавшаяся начала работы над «Годуновым», состоялась 21 июля. По поводу работы с Всеволодом Эмильевичем вахтанговцы не волновались, здесь все было решено твердо. Встречу со Станиславским еще предстояло провести. И желательно до возвращения из-за границы Немировича-Данченко: он приезжал 24 августа, в театре должен был появиться 26-го.

Аудиенцию у Станиславского получить удалось. В какой-то из дней между 15 и 19 августа. Весь разговор подробно описан в письме Б.Е. Захавы Мейерхольду от 22 числа. Вахтанговцы застали Константина Сергеевича в подавленном и мрачном настроении. Договориться ни о чем не получилось. Станиславский заметно оживлялся и загорался, когда речь касалась перспективы совместной работы с Мейерхольдом. Но определенно не отвечал: слишком многое было против.

Первое и главнейшее – необходимость следовать линии, которую твердой рукой проводит Немирович-Данченко. Константин Сергеевич отвык от жизни в России за время гастролей, да и менялось все на родине слишком стремительно и слишком неблагоприятно. А после мучительных скандалов с парижским банкетом, столь неудачно оказавшимся рядом под объективом фотографа Феликсом Юсуповым и потрясшим его арестом здесь, в Москве, Михальского он чувствовал себя крайне неуверенно. Но то, что пугало его, являлось понятным Владимиру Ивановичу, который запросто советовался с Луначарским, сидя часами у него дома, был вхож

в кабинеты и даже ловко овладел советским новоязом: «со всей решимостью поставить вопрос ребром» и все прочее. Станиславский ответил вахтанговцам честно: что ему не нравится происходящее в МХТ, что он по многим вопросам серьезно расходится с Немировичем-Данченко, но что ради дела он будет следовать тому, что скажет Владимир Иванович.

Вахтанговцы Станиславского не поняли. Его колебания истолковали как нерешительность от растерянности (с растерянностью были правы). Но сочли, что, говоря о необходимости слушаться Владимира Ивановича даже при наличии у него самого крупных с ним расхождений, Константин Сергеевич пытается вывести того из-под стрел критики.

Во время беседы пытались убедить Станиславского, что предложенное Немировичем-Данченко омоложение МХТ ничего не даст. Потому что среднее поколение, представленное Первой студией, отделилось в самостоятельный театр. Остались «старика» и зеленая молодежь, между которыми нет спайки. Что это слишком разные поколения. Что им сложно сойтись по части вкусов, темпераментов, мировоззрения. И что молодежь, набранная из всех студий с бору по сосенке, разобщена и настроена эгоистично: они пришли в театр каждый сам по себе и нацелены на выстраивание личной карьеры. А строить новое дело можно только с единомышленниками. Именно поэтому лучшего места для работы, чем Третья студия, сейчас нет.

В этих словах было много правды. Той правды, которая была близка самому Станиславскому, мечтавшему когда-то о воспитании новых поколений мхатовцев в студиях. Но Константин Сергеевич в ответ промолчал.

Начинать в его возрасте новое дело? В Третьей студии, с Мейерхольдом? Бросить «стариков»? В совершенно непонятной ему советской России?

На такой подвиг у него уже не было ни моральных, ни физических сил.

Он ответил то, что мог ответить: он согласился бы сразу, если бы и Третья студия, и Мейерхольд могли бы работать с ним в Художественном театре.

Конечно, это была утопия.

Все гордые узлы оказались разрублены одним махом с возвращением в Москву Немировича-Данченко. Уже 2 сентября журнал «Жизнь искусства» сообщил громкую новость, что «вся Вторая студия и часть Третьей слились вместе

в помещении нынешней Второй Студии на Тверской и отныне образуют единую «Студию МХАТ». Прежняя Третья Студия МХАТ имени Евг. Вахтангова совершенно от Театра отделилась»²²⁵.

Вахтанговцы сохранили свой дом на Арбате, большую часть труппы. От Вахтангова получили официальное имя студии, а от Художественного театра – солидную приставку к названию – «академическая». Удалось сохранить и школу, терять которую они не хотели и за которую боролись. Пожертвовать пришлось Н. Горчаковым и теми, кто пошел за ним. Среди ушедших оказался сильный и хорошо обученный состав «Битвы жизни». Из истории с отделением школы извлекли урок: школу нельзя отдавать на откуп одному человеку, никак в процессе обучения его не контролируя. К началу сезона набрали новых учеников. Из 250 претендентов, державших экзамен, приняли 8 человек.

На 5 сентября был намечен сбор труппы перед открытием сезона 1924/25 года. 20-го открылись как полностью самостоятельный государственный коллектив – «Принцессой Турандот». На следующий день играли премьеру – «Театр Клары Газуль». В планах на сезон стояли возобновление «Чуда святого Антония», радикальная переделка «Женитьбы» и «Правда – хорошо, а счастье лучше» и, конечно, премьеры.

Гвоздем сезона и главным событием значился «Борис Годунов», осуществляемый Борисом Захавой «под общим руководством В.Э. Мейерхольда». Кроме «Годунова», выпуск которого поначалу намечали ближе к лету, в работе находились «Когда проснется спящий», которого теперь вместо Захавы ставил Смышляев, премьеру анонсировали на начало декабря; для малой сцены репетировали водевиль «Лев Гурыч Синичкин» (объявленная премьера 15 декабря) и «Бригадира» Фонвизина, к которому приступил в качестве режиссера О. Басов. Как в старые добрые мансуровские времена, готовили два вечера: вечер водевилей и вечер пантомимы. Формат вечеров, хорошо освоенный вахтанговцами со времен «монастыря», давал шанс выкрутиться с репертуаром и, главное, с деньгами – зарабатывать на жизнь теперь требовалось, ни на кого не надеясь.

Сотрудничество со Станиславским, которое сулило столько неоценимой творческой пользы и надежд, в связи с отделением студии от Художественного театра стало невозможным.

23 сентября радикальный левый критик Владимир Иванович Блюм (Садко) разразился огромной статьей. Как всегда, обрушился на МХТ. На этот раз за то, что театр два года провел за границей, на его взгляд, «по каким-то формальным причинам». И за то, что «7 ноября 1917 года Художественный потерял под ногами почву». Статья была напечатана в журнале «Жизнь искусства», симпатии которого всецело принадлежали В.Э. Мейерхольду (одно время Мейерхольд даже возглавлял московское отделение редакции). Участие Мейерхольда в судьбе вахтанговцев сразу сказалось на отношении редакции к б. Третьей студии, ныне Академической студии им. Евг. Вахтангова. Отныне левая критика, переносившая на вахтанговцев отношение к МХТ, их не касалась. Через неделю все тот же постоянный автор журнала В. Блюм дал свою интерпретацию событий весны и лета 1924 года, отдельно отметив спектакль А. Попова «Театр Клары Газуль», в котором ему особенно импонировали антиклерикальные мотивы.

«Заработала бывшая Третья Студия МХАТ – ныне, как театр, не без демонстративного ударения произносит свой прежний подзаголовок – Студия имени Вахтангова.

Со смерти своего основателя театр проделал характерно-интеллигентский путь: он все время “шатался” между заветами Вахтангова, которого смерть так рано отняла у созвучного революционной современности искусства, и унаследованными от Художественного театра традициями...

В прошлом сезоне развитие последних дошло до своей высшей точки. Натурализм – и в этом есть своя внутренняя логика – обернулся мистической интерпретацией гоголевской “Женитьбы”, а пресловутая система “переживаний” справила свою последнюю победу в постановке “Битвы Жизни”...

Но эта победа вызвала внутри Студии здоровую реакцию. После маленькой гражданской войны в театре здоровое ядро труппы одолело элементы, тянувшие в сторону “традиций” и интеллигентщины, которые ушли из “правительства” и совсем из театра. Соответственно с этим перестроился и производственный план Студии.

Отпочковавшийся от системы МХАТ и его студий, молодой театр в настоящее время патронруется Мейерхольдом. Это и должно определить на будущее время художественную физиономию Студии имени Вахтангова...



«Комедии Мериме» (постановка – А.Д. Попов), 1924. Сцена из спектакля.
«Карета святых даров». Мартинес – Н.П. Яновский, Вице-король – Р.Н. Симонов,
Лисенсиат Томас д'Эскивель – Л.П. Русланов

Спектаклем “Театра Клары Газуль” Мериме открылась новая – будем надеяться, “окончательная” – эра Студии.

Не все здесь еще ровно. Еще дает себя чувствовать местами навык к салонной “ажурности” игры, еще не вовсе отрешились от “изящества”, сладости и женственности в costume и конструкции (художник – тот же Нивинский, что и в “Турандот”). Но в общем, целом и в главном – четыре крепкие комедийки Мериме поданы весело, задорно и с поправанием очень многих театральных “приличий”.

Резко антирелигиозные пьесы Мериме так и были разыграны – в плане необузданного “кощунства”. Больше удались: “Карета святых даров” и “Женщина-дьявол”. В “Африканской любви” почему-то побоялись нажать до пародийности – и перевесившие в постановке элементы “переживательства” потянули пьесу книзу.

Спектакль этот выдвинул нового интересного актера – Симонова, до того известного зрителю по небольшой роли Труфальдино в “Турандот”...

В “Карете святых даров” Симонов для трафаретной роли расслабленного вице-короля нашел совершенно свежие краски.

Во всяком случае, этот спектакль хорошее предзнаменование для нового – вахтанго-мейерхольдовского – курса театра»²²⁶.

Студии предстоял тяжелый сезон. Требовалось «взметнуть», доказать делом, успехом, что за самостоятельность бились не напрасно. А изо всех объявленных премьер дела шли хорошо только с водевилем. Мейерхольд был занят, появлялся у вахтанговцев с большой пользой для них, но крайне редко. У него самого в театре откладывалась премьера спектакля «Учитель Бубус» – он не укладывался в сроки. ТИМу пришлось давать официальный комментарий, что задержка премьеры связана с «чрезвычайной сложностью постановки». Из-за избыточных затрат на спектакль вынужденно отменили бесплатную генеральную репетицию – традиционную для ТИМ. В это же время он взялся репетировать «Мандат» Николая Эрדмана. Спектакль по пьесе Эрдмана поставил быстро, его восторженно приняла публика, до 350 раз за вечер прерывая действие смехом и аплодисментами. Кроме того, сезон оказался омрачен конфликтом с ведущим артистом театра Игорем Ильинским, который в итоге был исключен из труппы решением «общего собрания трудколлектива». Помимо театра – кино, «фильма» «Стальной путь», затеянная вместе с Н. Охлопковым, В. Федоровым и Н. Экком, съемки которого

²²⁶ Жизнь искусства,
№ 40 (1013), 30 сент. 1924.
С. 9.



«Комедии МЕРИМЕ».
«АФРИКАНСКАЯ ЛЮБОВЬ».
Мохана – А.Ф. Мильнер,
Хаджи Нуман – О.Ф. Глазунов.
Мохана – А.Ф. Мильнер,
Мустафа – Б.М. Королёв

предполагалось с размахом вести в Туркестане, Крыму, на Урале и на Кавказе. На «фильму» были выделены большие деньги, в съемках предполагалось задействовать одних только актеров 450 человек. Летом 1925 года Мейерхольд уедет в турне по Европе: Германия, Австрия, Италия, Франция. Студия «Пролеткино» наделила его полномочиями на поиск «двух операторов высшей квалификации», желательно из Италии и Франции. Следующий сезон 1925–1926 года ТИМ откроет без своего Мастера, который в это время будет находиться в Венеции.

«Борис Годунов» по объективным причинам стоял в расписании режиссера не на первом месте в списке его творческих забот.

При всех объективных «но» присутствие Мейерхольда в жизни студии значило чрезвычайно много. Он был «вождь» и он был мастер, репетиции с которым растили профессионализм вахтанговцев. Само имя Мейерхольда и его участие

в судьбе студии, широко разрекламированное прессой, служили своего рода охранной грамотой перед лицом критики: одно дело студия, еще не предъявившая ярких работ, и другое дело – коллектив, патронируемый предводителем театрального авангарда.

А самостоятельные работы пока не радовали: «Спящий» разваливался на глазах, не ладилось и у Басова с «Бригадиром».

А.Д. Попов задумался о современной пьесе вместо начатого после комедий Мериме «Дядюшкиного сна». У него были свои причины и даже особый повод обратиться к актуальной драматургии.

В 1921 году, в его костромские времена, местный «Еженедельник искусств» напечатал бойкую статью под названием «К барьеру!». Мишенью автору послужил сам А.Д. Попов и его Театр студийных постановок. Автор, подписавший почему-то на английский манер – «Гарри», счел спектакли Попова контрреволюционными и неприемлемыми для пролетарского зрителя. Стиль постановок автор объявил «психологическим ковырянием» и «дырявым, застиранным бельем» старого режима. Статья была написана в высшей степени агрессивно, в классических образцах политического шельмования.

Выпад еженедельника произвел на Попова тяжелое впечатление. Можно вообразить, каково было прочесть политические обвинения в свой адрес с его склонностью крепко помнить обиды и глубоко их переживать. К тому же А.Д. Попов считал себя человеком коммунистических убеждений.

Едва ли он забыл об этой статье и не думал о том, как дать «опровержение» обвинениям неизвестного «Гарри» средствами сцены.

В то время в жизнь искусства начало входить такое понятие, как идеологический заказ. В сезоне 1924/25 года термин еще не пошел в ход, но сам процесс уже был запущен. За примером идеологического заказа не надо далеко ходить: таковым являлся фильм, принятый к съемкам Мейерхольдом, на который щедро выделил деньги не Наркомпрос, а ЦК и НКПС (Народный комиссариат путей сообщения).

На театральной сцене заказ объявили на современную драматургию. Требование создания нового пролетарского искусства коснулось даже Большого театра. В конце января решили отметить его юбилей. Почему-то столетний. В Москве стояла

оттепель, по раскисшему снегу и лужам, приводя в оторопь мирного московского обывателя, к зданию с квадригой на крыше, управляемой Аполлоном, шли делегации с плакатами: «Театр рабочим и крестьянам!», «Театр, близкий массам и выражающий настроения масс!», «Революционных пьес!», «Искусство Октября!».

Галерку заполнили «заказчики» нового искусства: бумазейные кофточка и пиджаки.

В том же духе, что и плакаты, были выдержаны и тексты приветствий. Пионеры с горнами и барабанами, тоже пришедшие напутствовать прогрессивным словом отсталых этуалей и вокалистов, потребовали: «Даешь искусство Октября! Осознать необходимость нового пути, а не служение эстетствующим живым трупам современности!»

Игнорировать политическую действительность отныне стало невозможно.

Примечательно, что призыв создавать современную драматургию прозвучал сверху в тот момент, когда самый левый из всех левых режиссеров В.Э. Мейерхольд радикально поменял отношение к роли драматургии в деле театрального прогресса. В первые послереволюционные годы он оказался в числе первых, кто требовал пьес нового содержания. Говорил о том, что «литература определяет театр», что М. Метерлинк и С. Пшибышевский радикально изменили сценическую практику. К 1924 году он убедился, что настоящую революцию в театре способен произвести режиссерский прием. Советское руководство тяготело не к приему, а к театру имитаторского типа, в «формах самой жизни». И. Сталин, посетивший 16 апреля 1924 года «Битву жизни» в Третьей студии, остался настолько доволен «сверчком-печковскими щами» режиссерского решения, что оставил добродушно-одобрительный отзыв в студийной книге почетных гостей: «По-моему, пьеса – выхваченный из живой жизни кусок жизни. Артисты, видимо, способнейшие люди; может быть, не так много у них искусства, как у артистов МХАТ, но жизненности у них больше. В общем, хорошо, даже великолепно. И. Сталин».

Пути Мейерхольда и пролетарского государства на седьмом году Октября начали пока не очень заметно, но самым роковым образом расходиться.

В декабре 1924 года А.Д. Попов оказался в здании, которое ныне занимает Литинститут, в Доме Герцена. Малоизвестный автор Лидия Сейфуллина читала свою пьесу, созданную на основе ее же повести с тем же названием. Повесть и пьеса

назывались «Виринея» и описывали жизнь глухой деревни, ощутившей дыхание революции. Читаемую в Доме Герцена пьесу даже с натяжкой невозможно было назвать сценичной. Она представляла собой набор жирно выписанных жанрово-бытовых зарисовок, весьма условно связанных единым сюжетом. Действия почти не было. К концу долго продолжавшейся читки в зале осталось всего несколько человек. Среди них – А.Д. Попов, которого, помимо новизны и актуальности темы, неожиданно для него самого привлекли деревенская фактура и сочный простонародный язык, которым наделила своих персонажей автор.

Он решил взяться за этот непростой, неблагодарный сценически, лишенный внутренней и внешней динамики материал. Сложно было бы сыскать более «антитурандотовское» произведение, но других пьес в наличии не было.

По структуре, стилистике и авторской манере «Виринея» оказалась бы по силам бывшей Первой студии МХТ. Там умели мастерски играть быт и психологически разрабатывать роли, что и требовалось сейфуллинскому тексту. Для ваханговцев этот литературный материал оказался специфически тяжелой работой – на преодоление творческой природы.

Актерам пришлось учиться по-другому говорить, ходить, чувствовать на сцене в образах деревенских жителей и в стихии жанрово-бытового реализма.

Превосходный текст «Виринеи» не совпадал и с представлениями о будущем спектакле самого А. Попова. Самые серьезные недостатки оказались связаны с образом Виринеи. Обилие физиологичных деталей в сюжете, в тексте самой Виринеи, превалирование «звериных», по определению Сейфуллиной, сексуальных инстинктов, руководивших поступками главной героини, серьезно мешали его видению материала. В деревенской фактуре пьесы ему чудились ситцевые,



Л.Н. Сейфулина

светлые внешне, но глубинно надрывные есенинские интонации. И поленовский колорит общего образного решения. Старая деревня и ее разрушаемый и преобразуемый красной новью уклад – вот то, что, на взгляд режиссера, должно было стать темой спектакля.

Так он и подошел к пьесе, вместе с Сейфуллиной начав доводить материал до того результата, который рисовался ему в воображении. Были дописаны одни сцены и сокращены другие. Появился текст у прежде бессловесных персонажей, например у Молодого солдата, который в первоначальном варианте Сейфуллиной отсутствовал.

Несмотря на большой подготовительный труд и непростую работу с актерами иной школы, нежели требовали пьеса и режиссерский замысел, Попов репетировал очень уверенно и быстро. К концу сезона 1924/25 года спектакль был готов. Официальную премьеру сыграли осенью, уже в новом сезоне 13 октября 1925 года. Но еще летом «Виринею» свозили на гастроли.

Пресса встретила спектакль тихо и вежливо. Критика еще не обвыклась с новой реальностью: подошло время, когда оценивать постановки полагалось, исходя из их соответствия государственной идеологической линии. Пока же театральные журналисты разглядывали спектакль по старинке – преимущественно с художественной стороны. Отметили рыхлость формы самого спектакля, «растрепанного и эклектичного», и недостатки пьесы: «деревенское обозрение». Но оценили яркость решения массовых сцен и прекрасную актерскую игру.

Среди поклонников постановки оказался нарком Луначарский и руководство Агитпропа.

При осуществлении народных сцен Попову пришлось проявить образцовую изобретательность: площадь сценического планшета здания на Арбате тогда составляла всего 9 квадратных метров. В его распоряжение студия предоставила 20 артистов. Не развернуться. И масштабности событий не передать. Но, как часто бывает в театре, технические недостатки площадки сыграли роль катализатора режиссерской фантазии.

Для ставшей хрестоматийной сцены голосования, по сюжету массовой и бурной, А.Д. Попов нашел решение блистательной простоты. В дальней правой кулисе образовывался словно людской затор. Небольшую часть этого затора видел зри-



«Виринея». 1925.
Сцена из спектакля

тель, а основная часть «толпы» – создавалось ощущение, что в недрах театра теснится огромная толпа – будто бы оставалась вне поля зрения публики. Выходящие, точнее сказать, вылетающие, выдавленные напиранием толпой на подмостки персонажи рассыпались на авансцене веером и только потом, уже обычным шагом, подходили к урне для голосования.

Судить о художественных достоинствах постановки спустя без малого век – занятие весьма неблагоприятное: густым слоем, как цирковой грим, до неузнаваемости меняющий живое лицо коверного, легли на него идеологические «белила». Когда в 1930-е государство провозгласило в качестве единственно верного метод соцреализма, постановку А.Д. Попова назвали его предтечей. Едва ли он сам, приступая к работе над «Виринеей», хотя и числя себя человеком коммунистических



«Вириня». 1925. Сцена из спектакля

взглядов, нацеливался на столь узкий идеологический результат. С любовью к персонажам и состраданием к их судьбам брался он за сейфуллинскую пьесу.

Сохранившаяся поздняя аудиозапись спектакля, возобновленного спустя десятилетия с другим актерским составом (Виринею играла Ю. Борисова, а Павла – М. Ульянов), малоинформативна: она дает представление разве что о слабости текста и почти ничего – о живом спектакле. Но постановка вызвала у современников реакции куда более сложные, чем его поздний идеологизированный исторический портрет. Эмоциональное воздействие на эмигрантский зрительный зал в данном случае более интересно, чем «домашняя» реакция: правду сцены русский Париж воспринял как горячую, бередящую душу правду жизни, почти документ. И да простятся П. Антокольскому, чьи воспоминания процитированы ниже, непримиримость и резкость советского человека к бывшим соотечественникам, трагически лишившимся родины.

...В 1928 году театр выехал на гастроли в Париж. Поездка и близко не напоминала их первые, стесненные денежно, но вольные разъезды по Европе. За границу пустили всего двадцать человек, среди которых были подросший сын Е.Б. Вахтангова Сережа и А.Д. Попов. Теперь ехали официально, как посланцы Страны Советов. Везли «Турандот» и «Виринею», которую припасли на последний день гастролей, ожидая политического скандала.

Из окна поезда пристально всматривались в Германию: о недавнем катастрофическом положении страны уже ничто не напоминало, жизнь, как мини-



А.Д. Попов. Зарисовка.
Портрет О.Н. Басова,
1929; бумага, графитный
карандаш

ДРАМАТУРГИЯ НАЧАЛА

243

ВАХТАНГОВЦЫ:

А.Д. Попов. Зарисовка.
Портрет О.Н. Басова
в роли Федота
в спектакле «Виринея»,
1925; бумага, графитный
карандаш



Гастроли вахтанговцев 1928 г. в Париже. Третий слева в первом ряду – А.Д. Попов

мум внешне, вошла в ровное русло. С нетерпением ждали Париж, который потом жадно впитывали, стараясь увидеть как можно больше, запомнить и увезти с собой в памяти. С триумфом играли «Турандот».

«На спектакль “Виринеи” очередь у кассы стояла с 4-х часов дня. Конные ажаны регулировали ее крупами своих кобыл. Театр “Одеон” был полон сверх меры. Было множество русских эмигрантов. Нам показали седого, сгорбленного, в глубоких морщинах бритого старика в черной паре. Это был Керенский. Эта публика принимала “Виринею” как злободневное политическое обозрение. Правда, ее собственная злоба дня сильно запоздала. Об этом свидетельствовали неожиданные взрывы аплодисментов и свистки в той сцене, где происходят выборы в Учредительное собрание. Мы давно уже забыли, что означают список № 3 или список № 5, а наши зрители переживали эту нумерацию как свой последний час на родине, как свою политическую смерть. В зрительном зале были шум, возгласы. Какая-то жена ухитрилась выкинуть из ложи в партер своего незадачливого мужа. По реакции зала актеры чувствовали, что можно ожидать всего, вплоть до выстрела в люстру, паники и т.д. В антракте устроили совещание: не сделать ли купюры в дальнейшем тексте, все ли произносить? Ответ был ясен: нас послало Советское правительство и народ – будем играть все, как в Москве. Мы были правы»²²⁷.

Дома, в Москве и на гастролях по провинции, зритель воспринял не только (или не столько) документальность, так взволновавшую эмигрантский зал, но и лирику, ту поэтическую есенинскую интонацию, которую расслышал А.Д. Попов в тексте Л. Сейфуллиной: сцена прощания Виринеи с мужем, Павлом, стала классикой, как и вошедшие в учебники массовые сцены. «Виринея» шла на аншлагах более десяти лет.



«Виринея». Знаменитая сцена прощания.
Виринея – Е.Г. Алексеева, Павел – Б.В. Щукин

²²⁷ П.Г. Антокольский. С. 308.

В конце сезона студию поразила новость: А.Д. Попов, не дождавшись официальной премьеры, которая намечалась на осень, и никого из вахтанговцев не уведомив, принял решение перейти во Второй МХТ. Студийцы, которых решение А.Д. Попова касалось непосредственно, узнали о нем из прессы и в прямом смысле слова в последнюю очередь. По всей видимости, информация обрушилась на них, как снег на голову, из майского номера журнала «Искусство трудящимся», в котором содержался большой блок материалов, посвященных очередной годовщине со дня смерти Е.Б. Вахтангова. Этот номер в студии ждали с волнением, поскольку принимали непосредственное участие в его подготовке. В разделе хроники театральной жизни содержалось краткое сообщение: «МХАТ 2-й. В труппу театра вернулся А. Попов (ставивший “Виринею” в 3-й студии), вступил и А.М. Азарин (из студии МХАТ), которые с будущего сезона и будут принимать участие в работах театра»²²⁸.

А.Д. Попову было немедленно направлено эмоциональное письмо Б.Е. Захавы: «Дорогой Алексей Дмитриевич!

Если бы Вы на одну минуту попробовали бы представить себе самочувствие О.Ф. Глазунова (а также находящихся с ним товарищей) в тот момент, когда он, не имея еще никаких сведений от Вас, просматривал в день годовщины смерти Евгения Богратионовича журнал со статьями, посвященными памяти нашего учителя, и совершенно случайно наткнулся на заметку о Вашем уходе, – Вы бы, наверное, поняли “тон” той телеграммы, которую О.Ф. [Глазунов] Вам отправил и которая Вас так удивила. Правда, мы до этого уже имели кой-какие сведения о Вашем уходе от Толчанова и Симонова, но, во-первых, эти сообщения отнюдь не носили официального характера, а во-вторых, мы настолько верили в прочность Вашего отношения к Студии, что не придавали достаточно серьезного значения дошедшим до нас в качестве “слухов” неофициальным сообщениям, и, наконец, в-третьих, *от Вас* мы не имели никаких сообщений. Мы не думаем, что Вы сами считаете нормальным такое положение вещей, когда какое-либо учреждение по слухам должно догадываться об уходе одного из своих членов и, наконец, получить печальную уверенность в свершившемся факте, прочитав о нем в журнале. Нам кажется, что Вы не сочтете чрезмерным и незаконным также и другое наше желание, а именно: прежде, чем мы узнаем об уходе того или иного члена Студии

²²⁸ Искусство трудящимся.
№ 26, МАЙ 26–31, 1925.
С. 14.

как о случившемся факте, предварительно получить от него сообщение о его *намерении* уйти с объяснениями и мотивировкой, но здесь мы допускаем различие во взглядах.

Однако факт остается фактом. (Будем считать несущественным то обстоятельство, что мы узнали о нем тогда, когда он уже свершился, и притом узнали последними.)

Если самый факт Вашего ухода глубоко и – поверьте – искренне взволновал нас и опечалил, то еще больше огорчились мы, узнав о причинах, которые Вас толкнули на этот неожиданный шаг. Огорчены мы потому, что вполне сознаем Ваше право упрекнуть Студию в недостаточно внимательном и бережном к Вам отношении. Теперь нам приходится сожалеть лишь о том, что Вы лишили Студию возможности исправить сделанные в этом отношении ошибки. Впрочем, мы не теряем надежды и, если хотите, уверенности в том, что, рано или поздно, Вы снова будете в наших рядах.

Пока же мы должны обратить Ваше внимание на одно обстоятельство. Вы сами, вероятно, прекрасно понимаете, что сообщение о переходе во второй МХТ Ал. Попова (поставившего в Студии им. Вахтангова “Комедии Мериме” и “Виринею”) должно было, по крайней мере в театральных кругах, – вызвать различные толки: одни, вероятно, истолковывают этот переход в Вашу пользу и в ущерб Студии, другие, наоборот, упрекают Вас и истолковывают в пользу Студии. Как бы то ни было, необходимо внести [в] это дело полную ясность и довести до сведения общественного мнения, что Ваш уход из Студии отнюдь не вызван «идейным расхождением». Считаем необходимым появление соответствующего письма в редакциях театральных органов за подписью Вашей и Толчанова как представителя Студии»²²⁹.

Очевидно, решение А.Д. Попова вызрело и оформилось в процессе репетиций «Виринеи». Ни о каких серьезных личных или творческих конфликтах, которые могли бы подтолкнуть Попова к этому шагу, Захава не упоминает: внешне все шло достаточно гладко. Но неслучайно он беспокоился об «идейных расхождениях». Идеиных – театральных, безусловно, не политических. Потому фраза и взята в кавычки. Но теперь, в советских условиях, первое от второго находилось слишком близко. С неразъясненным, без комментариев сторон, мотивом ухода Попова

²²⁹ Вахтанговцы после Вахтангова. Т. 1. С. 142–144.

ГОСУДАРСТВЕННАЯ
АКАДЕМИЧЕСКАЯ

СТУДИЯ ИМЕНИ ЕВГ. ВАХТАНГОВА

(Арбат, 26)

преьера

вторник 20, среда 21 и пятница 23 октября

А. К. СЕВЕРУДИНА • В. С. ПРАВДУХИН

ВИРИНЕЯ

СВЕТЛОМЕТР

Начало в 8 час. вечера

Касса Студии (Арбат, 26) открыта с 11 ч. утра до 9 час. веч.

Цены билетов от 5 р. 50 к. до 75 коп.

РЕЖИССЕР АЛЕКСЕЙ ПОДОВ

ХУДОЖНИК С. П. ИСАКОВ



«Турандот» и «Виринея» могли обозначить неприятную для Студии эстетическую оппозицию. Левая критика реагировала на «Виринею» тенденциозно, особо подчеркивая, что спектакль полезен студии как лекарство от «эстетства» «Турандот». Обращение вахтанговцев к теме деревни и революции горячо приветствовалось и расценивалось как акт их творческого и идейного роста и разворот от «интеллигентщины» к революционной пролетарской современности.

Деревенская тема находилась в те дни на острие актуальности. Летом 1924 года был выдвинут партийный лозунг: «Лицом к деревне». Вторая половина 1924 года и весь 1925 (год премьеры «Виринеи») прошли под знаком этого партийно-государственного призыва. Разворот «лицом к деревне» касался не только политики и экономики, но и искусства. Отражение идеологических «наказов» партии творческому цеху можно отыскать у В. Маяковского. Отдавший « всю свою звонкую силу поэта» пролетариату, Владимир Маяковский поворачиваться лицом к нелюбимой им деревне желания не обнаружил и к директивному методу взаимодействия государства с художником отнесся критически:

*«Лицом к деревне» –
задание дано, –
за гусли,
поэты-други!
Поймите ж –
лицо у меня
одно –
оно лицо,
а не флюгер.
[...]
Идею
нельзя
замешать на воде.
В воде
отсыреет идеяка.
Поэт*

На левой полосе:
Премьерная афиша спектакля «Виринея». 1925

А.К. Запорожец и М.Ф. Некрасова
в спектакле «Виринея»

Е.Г. Алексеева. Фото с дарственной
надписью: «Моему любимейшему режиссеру
Алексее Дмитриевичу Попову. Е. Алексеева.
22/1-27 г.»

*никогда
и не жил без идей.
Что я –
попугай?
индейка?»²³⁰*

²³⁰ В.В. Маяковский.
Верлен и Сезан.

«Деревенская» пьеса Л. Сейфуллиной оказалась снайперским выстрелом в политическую злобу дня. На этом фоне уход А.Д. Попова легко мог приобрести идеологическую окраску: режиссер и его «Виринея» не пришлось ко двору у эстетствующих «турандотцев».

Тем не менее инцидент с уходом предуготовили именно «идейные расхождения» режиссера и Студии в том эстетическом смысле, который подразумевал в письме Б.Е. Захава. Сам выбор Поповым бытовой пьесы, «есенинское» видение материала явно или подсознательно были продиктованы его тяготением к реализму бывшей Первой студии, отныне Второго МХТ.

По части школы отталкивание вахтанговского от «первостудийного» существовало объективно и являлось обоюдным. Несмотря на успех и столь стратегически важную актуальность «Виринеи», они ощущали режиссуру Попова как явление самостоятельное, отдельное от своей родовой театральности, завещанной учителем, нести которую в будущее считали своим единственным и главным долгом. Рознь школ в манере исполнения звучала активно. П.А. Марков чуть позднее напишет, что «“Виринея” Сейфуллиной заставила студию провести реальные образы современной деревни через учение Вахтангова о мастерстве актера»²³¹. Сам А.Д. позднее говорил, что сознательно держался неброского постановочного решения, «без педалей». Ставил спектакль, не боясь упреков, что режиссура осуществлена «в духе старого МХТ».

Тот же 26 номер журнала «Искусства трудящимся», из которого студийцы узнали об уходе А.Д. Попова, содержит статью П. Антокольского, в заглавие которой вынесен больной внутрестудийный вопрос: «Так что же такое Вахтангов?» Начинается текст примечательным и бескомпромиссным пассажем: «Почему за эти три года, что прошли после его смерти, – я не говорю уже о том времени, когда он был среди нас, – мы так часто возвращались в своей памяти к этому основному

²³¹ Марков П. А. О ТЕАТРЕ:
В 4 тт. М.: Искусство, 1976.
Т. 3. Дневник театрального
критика. С. 366.

вопросу и так ясно видели: в нашем театре нет самого главного действующего лица, наша пьеса идет с самозванцами, заменяющими героя»²³².

Неудовлетворенность уже не режиссурой, а репертуарным выбором прозвучит чуть позднее из уст другого вахтанговца. Директор студии Освальд Глазунов осенью того же 1925 года дал интервью журналу «Жизнь искусства». Рассказал, как студия им. Евг. Вахтангова видит свои ближайшие перспективы: «...Задачей Студии остается по-прежнему – ориентация на советскую интеллигенцию, в силу чего и репертуар так строился, так и будет продолжать строиться на близких и современных пьесах.

Таким образом, сохраняется весь старый репертуар, как “Виринея”, но вместе с тем подыскиваются сейчас и новые пьесы». И сообщал об укрепившемся материальном положении театра: «После летних поездок по югу Студия совершенно оправилась от материальных недостатков и теперь не только не имеет никакой задолженности, но и безболезненно сделала в своем театре ряд капитальных перестроек»²³³.

Переход А.Д. Попова во Второй МХТ в итоге не состоится. Детали его возвращения (скорее, неухода) история не сохранила. Сложно определить, насколько существенную роль сыграли переговоры с вахтанговцами, если таковые велись. А вот внутренняя ситуация в самом Втором МХТ, несомненно, оказала влияние на отзыв решения А.Де.

Летопись Второго МХТ сохранила такую запись: «19 августа заседание правления. Решается вопрос ухода из труппы А.Д. Попова [...] 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»²³⁴.

Дела в бывшей Первой студии тоже шли непросто. Ровно через год после описываемых событий, летом 1926 года, проблемы выльются в конфликт внутри труппы, который «был мгновенно и хищно подхвачен советской прессой»²³⁵. Публичное выяснение отношений – беспрецедентная ситуация для этого театра. Основанная Станиславским и Сулержицким, Первая студия МХТ крепко держалась правила не выносить сор из избы. Этот этический принцип, привитый Сулержицким, оказался нарушен самым грубым образом.

²³² «Искусство трудящимся». С. 8.

²³³ Жизнь искусства. № 40 (1067), 6 окт. 1925. С. 22.

²³⁴ Цит. по: МХАТ Второй: Опыт восстановления биографии. М.: Изд-во «МХТ», 2010. С. 644.

²³⁵ МХАТ Второй. Свидетельства и документы. 1926–1936. М.: Московский Художественный театр, 2011. С. 10.

Свойство любого театрального конфликта – долгое вызревание. То, что разгорелось открытым огнем летом 1926 года, скапливалось постепенно и наверняка уже давало о себе знать и в 1925 году, в момент попытки перехода во Второй МХТ А.Д. Попова.

Проблемы, которые пришлось решать Второму МХТ, во многом были схожи с теми, что встали и перед вахтанговцами.

Обе студии, и бывшая Первая, и вахтанговская, получили самостоятельность в момент стремительной советизация театральной жизни. Обеим присвоили статус государственных коллективов. Адаптивные возможности вахтанговцев к внешним и внутренним переменам оказались несравнимо выше, чем у бывших первостудийцев. Даже свою новоявленную государственность вахтанговцы расценивали оптимистично, гибко и даже с долей романтики. Романтизм с годами, конечно, уйдет, и все встанет на свои места: государственное – это государственное, а театральное отдельно и – по возможности. Но в то первое время «светлая и радостная» по духу своему студия даже хозяйское вторжение государства, идеологии и ограничений умудрилась переплавить в элемент театростроительства. В одном из писем того времени Б.Е. Захава писал: «Нужно покончить, черт возьми, раз и навсегда с *собственнической* точкой зрения на Студию. Нужно раз и навсегда прекратить разговоры о том, что кто-то будто бы является *хозяином* Студии, а кто-то нет. Это устарело, это анахронизм, это тураевщина²³⁶. Никаких насиженных мест! Никаких наследственных прав! Нет никаких хозяев! Есть только одни *приказчики*! Чьи? Приказчики *государства*. Ведь не зря же мы, в конце концов, называемся «государственной» студией [...]? Или, может быть, мы являемся владельцами каких-то особых *духовных* акций, мы – наследники Вахтангова? Ложь! Ерунда! Духовными ценностями являются идеи. Ими не владеют, им (идеям) *служат*»²³⁷.

Служить вынудят в первую очередь идеям государственным. Но это будет потом.

Во Втором МХТ дело приняло куда более драматичный оборот. Несовместимость их студийных убеждений, в первую очередь убеждений руководителя театра Михаила Чехова, с советской системой дала себя знать сразу. Летом 1926 года часть артистов восстала против Михаила Чехова из-за несогласия с его «мистико-религиозным уклоном», который выглядел особенно невозможным, поскольку государство проводило агрессивную антиклерикальную политику. Конфликт,

²³⁶ ИМЕЕТСЯ В ВИДУ
Н. О. ТУРАЕВ.

²³⁷ ВАХТАНГОВЦЫ ПОСЛЕ
ВАХТАНГОВА. Т. 1. С. 154.

за которым, конечно же, стоял не только «мистико-религиозный уклон», но весь неприемлемый для Михаила Чехова процесс огосударствления театра, окончился его эмиграцией: «Ни существовать внутри агитпропа, ни бороться с системой он был не в состоянии»²³⁸.

Второй МХТ уже не был не только той Первой студией, которую А.Д. Попов когда-то покинул, он стал той рекой, в которую нельзя войти дважды. Эту горькую истину он, судя по всему, осознал и принял.

Следующий сезон 1925/26 года вахтанговцы начнут в прежнем составе. Студия будет озабочена поисками «близкой современной драматургии», а А.Д. Попов продолжит трудиться в качестве актера и режиссера. Он поставит на вахтанговской сцене еще три спектакля. Четвертый задумает, но осуществлять намеченное будут уже без него. От двух лучших своих работ из законченных трех впоследствии отречется. Второй и окончательный его уход Театр им. Евг. Вахтангова открыто свяжет с «идейными расхождениями». Об этом вахтанговцы сами официально объявят через прессу.

²³⁸ МХАТ Второй.
СВИДЕТЕЛЬСТВА И ДОКУМЕНТЫ.
1926–1936. С. 11.

С А.Д. Поповым. «Зойкина квартира», и не только

«– Вы Гришу Айвазовского знаете?

– Нет.

Ильчин поднял брови, он изумился.

– Гриша заведует литературной частью в Когорте Дружных.

– А что это за Когорта?

Ильчин настолько изумился, что дождался молнии, чтобы рассмотреть меня.

Полоснуло и потухло, и Ильчин продолжал:

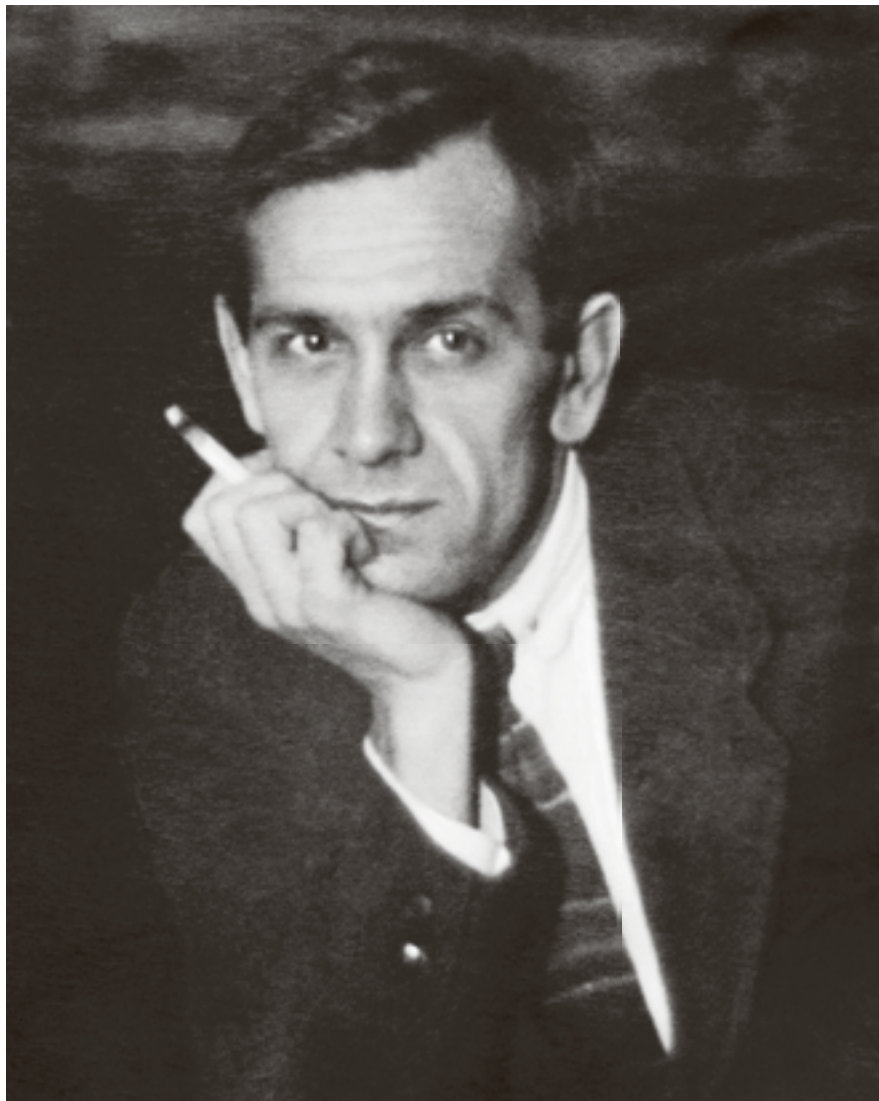
– Когорта – это театр. Вы никогда в нем не были?

– Я ни в каких театрах не был. Я, видите ли, недавно в Москве».

В «Театральном романе» М.А. Булгакова Павел Антокольский выведен под именем Гриши Айвазовского. Посредством вымышленного имени выписан узнаваемый портрет. Гриша Айвазовский. Сразу представляешь себе человека, в лице которого проскальзывает что-то восточное, а в характере подразумевается нечто беспокойное, мятежное, как море на полотнах реального Айвазовского-художника. Неговорящих имен у Булгакова нет.

А Театр им. Евг. Вахтангова назван Когортой Дружных. В недописанном романе о театре, где смешались булгаковская любовь к Художественному и театру вообще, боль от пережитых там драм и едкий, трезвый гротеск посвященного в закулисную жизнь человека, имя, данное вахтанговцам, выглядит почетным званием. Ирония, но уважительная, возвышающая. И это несмотря на то, что отношения Булгакова-драматурга с вахтанговцами складывались отнюдь не безоблачно.

«...Однажды на голубятне (“голубятней” Булгаков и его тогдашняя жена Л.Е. Белозерская прозвали свое жилище в Обуховом переулке. – Э.М.) появились



А.Д. Попов

«ЗОЙКИНА КВАРТИРА», И НЕ ТОЛЬКО

255

С.А.Д. ПОПОВЫМ



В.В. Куза

двое – оба высокие, оба очень разные. Один из них молодой, другой значительно старше. У молодого брюнета были темные “дремучие” глаза, острые черты и высокомерное выражение лица. Второй был одет в мундир тогдашних лет – в толстовку – и походил на умного инженера», – это цитата из воспоминаний Л.Е. Белозерской-Булгаковой, второй жены писателя. «Оба оказались из Вахтанговского театра. Помоложе – актер Василий Васильевич Куза, погибший в бомбежку в первые дни войны; постарше – режиссер Алексей Дмитриевич Попов. Они предложили Михаилу Афанасьевичу написать комедию для театра»²³⁹.

Начало сотрудничества М.А. Булгакова с вахтанговцами уточняют всего два-три воспоминания.

М.О. Чудакова ссылается на устное свидетельство писателя Льва Славина, запомнившего реплику Булгакова: «Это не я написал “Зойкину квартиру” – это Куза обмакнул меня в чернильницу и мною написал ее»²⁴⁰.

Л.М. Яновская в книге «Творческий путь Михаила Булгакова» цитирует фрагмент письма П. Антокольского к ней: «Многое стерлось в моей памяти. Но некоторые поправки и уточнения я все же могу сделать. К сожалению, я не читал воспоминаний Павла Маркова, но он путает, считая, что я обратил внимание МХАТа на роман М.А. Булгакова. Дело происходило по-другому. Театр им. Вахтангова, в лице покойного Кузы и в моем лице, обратился к Булгакову с предложением инсценировать его роман «Белая гвардия» для нашего театра... [...] Но сам Михаил Афанасьевич предпочел предложение МХАТа нашему предложению. Может быть, он был и прав по-своему». Местонахождение автографа письма неизвестно, но приведенный фрагмент выглядит вполне достоверно.

Из трех приведенных выше свидетельств складывается достаточно логичная картина. «Гриша Айвазовский» – Павел Антокольский действительно занимал

²³⁹ Л.Е. БЕЛОЗЕРСКАЯ-БУЛГАКОВА. Воспоминания. М.: Художественная литература, 1990. С. 107.

²⁴⁰ М.О. ЧУДАКОВА. Жизнеописание Михаила Булгакова. М.: Книга, 1988. С. 329.

должность заведующего литературной частью студии, а затем и Театра им. Евг. Вахтангова. В «Театральном романе» зафиксирован исторический факт. Кому, как не ему, полагалось отслеживать литературный процесс в поисках драматургического материала. Кроме того, он был тесно связан с литературным миром, будучи поэтом. Ни одна печатная новинка пройти мимо него не могла.

В.В. Куза являлся большим энтузиастом по части поиска текстов, пригодных для постановки со времен незавершенных репетиций спектакля «Когда проснется спящий».

«Белую гвардию», начало которой – первые 13 глав – появилось в журнале «Россия» в №№ 4 и 5 за 1925 год, и П. Антокольский и В. Куза наверняка читали. В прочитанном не могли не увидеть то искомое «близкое»,

которого ждали от современной литературы. Продолжение романа напечатано не было: шестой номер «России» не вышел, журнал закрылся.

Едва ли воспоминания Антокольского сильно противоречат и утверждению П.А. Маркова, что именно он, Антокольский, навел художественников на автора и роман. «Обратить внимание МХАТ» на «Белую гвардию» Антокольский мог и случайно, просто обмолвившись о только что им прочитанной сильной вещи в частной бытовой беседе. Ему самому беседа не запомнилась, а Маркову запомнилась. П.А. Марков для вахтанговцев был своим человеком. Некоторое время он работал в студии и покинул ее в момент ухода в МХТ учеников школы во главе с Н.М. Горчаковым. И уход его, судя по всему, оказался недоразумением: готовя приказ на выбывающих, его фамилию включили в список переходящих в Художественный театр автоматически. Ошибку не исправили, а настаивать на продолжении работы в студии он, по всей вероятности, не стал. И, надо



П.Г. Антокольский

заметить, сделал это к большой удаче Художественного театра. С вахтанговцами после перехода в МХТ у П.А. Маркова сохранились самые теплые отношения, а с Антокольским, как с коллегой-завлитом, – еще и профессиональные.

Если вахтанговцы действительно поначалу надеялись получить инсценировку «Белой гвардии», то решение М.А. Булгакова выбрать не их, а художественников можно понять: Художественный театр имел несравнимо больше возможностей довести до премьеры пьесу, нежели молодая, не нажившая крепкой репутации студия. Цензурные сложности с выходом романа, как и со всей остальной прозой Булгакова, давали основания думать, что пьесу сможет провести сквозь запретительные барьеры только такой тяжеловес, как МХТ, твердо стоящий на могучих авторитетах Станиславского и Немировича-Данченко.

Л.Е. Белозерская, вспоминая визит Кузы и Попова, по всей вероятности, запомнила тот момент, когда намерения театра работать с Булгаковым приняли вид официального решения студийцев.

Так или иначе, вахтанговцы заказали М.А. Булгакову пьесу. Их сотрудничество с Булгаковым началось практически одновременно с началом работы писателя и с Художественным театром, для которого он начал создавать инсценировку «Белой гвардии» – будущие «Дни Турбиных».

Работа над обеими пьесами (в случае вахтанговцев это оказалась «Зойкина квартира») в обоих театрах тоже шла одновременно. Благодаря случайной синхронизации создания «Дней Турбиных» и «Зойкиной квартиры» между столь непохожими произведениями возник сложный внутренний диалог.

Официальный договор с автором на «Зойкину квартиру» заключили 1 января 1926 года. Постановку поручили А.Д. Попову. Выбор режиссера безусловный: самый опытный, только что удачно поставивший «Виринею», а кроме того, студия сама взяла перед ним моральные обязательства: вахтанговцы, в лице Б.Е. Захавы, обещали «исправить сделанные ошибки» по части «внимательного и бережного» отношения к А Де.

Готовую пьесу М.А. Булгаков читал труппе 11 января 1926 года. К постановке «Зойкину квартиру» приняли единогласно. Через некоторое время А.Д. Попов выступил перед студийцами с докладом. Тема: «Основные режиссерские задачи в постановке “Зойкиной квартиры”», где сформулировал свое видение пьесы:



М.А. Булгаков. 1921

«ЗОЙКИНА КВАРТИРА», И НЕ ТОЛЬКО

259

С.А. Д. ПОПОВЫМ

«Пошлость, разврат и преступление являются тем жутким треугольником, который замыкает в себе персонажей этой пьесы. Этот треугольник и есть тот прицел, по которому должен бить театр. Причем по такой цели бить неуверенно и мягко нельзя, иначе это будет неприятное и общественно вредное сюсюканье на очень болезную тему. Поэтому резец театра, которым он работает эту пьесу, должен быть крепким и острым. Исходя из вышесказанного, мы естественно пришли к тому тембровому звучанию спектакля, которое назвали трагифарсовым. Конечно, элемент трагического в данной пьесе не в том, что переживают персонажи... а в том, что люди скатились до пределов человеческого падения... Всякая неясность в толковании образов, и тем более актерская реабилитация образа, будет противоречить смыслу и цели постановки этой пьесы. В “Зойкиной квартире” каждый актер должен быть художником-прокурором для своего образа. Все типы в пьесе отрицательны. Исключение представляют собой агенты Угрозыска, которых следует толковать без всякой идеализации, но делово и просто. Эта группа действующих лиц положительна тем, что через нее зритель разрешается в своем чувстве протеста. Сцены кутежа и пьянства должны быть поданы в музыкально-эксцентрическом плане, иначе они будут выглядеть слюняво-патологически и недопустимо в театре. В декоративном оформлении спектакля нагрузка делается на пышное безвкусие и пошлую роскошь обстановки “Зойкиной квартиры”.

...Самая большая ошибка театра будет в том случае, если он из “Зойкиной квартиры” сделает комедийку с претензией на легкую веселость. В данной трактовке пьеса потеряет всякую общественно-социальную значимость и станет вредной пьесой»²⁴¹.

Автор монографии об А.Д. Попове Н.М. Зоркая, комментируя режиссерский замысел «Зойкиной квартиры», писала: «Может, конечно, показаться странным, как Алексей Попов, издавна тяготеющий к образам сложного состава, не распознал булгаковской сложности. Но в том-то и дело, что персонажи “Зойкиной квартиры” не вызвали у режиссера ничего, кроме отвращения. Это были типы, чуждые ему психологически, социально, наконец! Все они для него лишь тунейдцы, каждый из них сам виновен в собственных несчастьях. Суровый ригоризм послеоктябрьских лет вошел в сознание Попова категоричностью классовых и моральных оценок, уточнивших его прежнюю, несколько расплывчатую сочувственную

²⁴¹ ЗОРКАЯ Н.М.
АЛЕКСЕЙ ПОПОВ.
М.: Искусство, 1983.
302 с. («Жизнь
в искусстве»). С. 138–139.

симпатию к страдающим (однако страдающим от бедности, от тяжелой доли, от несправедливых обид судьбы)»²⁴².

Допустим, личная антипатия режиссера к персонажам имела место. Но в сохранившемся тексте доклада многое говорит в пользу того, что булгаковскую сложность А.Д. Попов как раз распознал. И понял идеологическую несвоевременность этой сложности. А кроме того, распознал, насколько близко к авторскому замыслу пьесу могут – и будут стремиться – сыграть вахтанговцы. Если бы не эти вполне оправданные опасения, потребовался бы ему сам доклад? И возникла ли нужда столь резко и ультимативно предупреждать актеров о недопустимости «мягко и неуверенно бить по цели», а главное – настойчиво остерегать от «актерской реабилитации образов»?

В театральном сезоне 1925/26 года М.А. Булгакова знали в Москве как юмориста и автора фельетонов. Его репутация драматурга и серьезного литератора образзуется и укрепится благодаря «Дням Турбиных» и «Зойкиной квартире». Самый простой ход для Попова – перевести «Зойкину квартиру» в категорию сатиры, бойкого и грубоватого сценического фельетона. Упростить сюжет и персонажей до карикатурности агитпроповского плаката. К такому решению подталкивало само литературное амплу автора. Но А.Д. Попов все-таки задает пьесе сложный жанр – трагифарс. Признавая и подчеркивая, что в булгаковском тексте есть «элемент трагического». Может быть, А Де все-таки искал некий компромисс между авторским и – идеологически правильным? И искал, преодолевая в том числе и в самом себе «расплывчатую симпатию к страдающим»? Либо слишком хорошо понимал, что литературный материал будет изо всех сил сопротивляться упрощениям и сопротивление это – неодолимо.

Слово «сатира» он употребил гораздо позднее, в мемуарах. Где «Зойкиной квартире» отведены несколько до обидного сухих строк – ни единого отголоска любви к автору и собственному спектаклю, ни хотя бы слабой тени ностальгии. Но и повторив несколько раз слова «сатира», он признал, что пьеса по жанру представляла собой совсем не сатиру, а «лирико-уголовную комедию». Определение «трагифарс» в ретроспективной трактовке режиссера исчезло.

«И вот, в зиму 1918 года, Город жил странною, неестественной жизнью, которая, очень возможно, уже не повторится в XX столетии. За каменными стенами все

²⁴² Н.М. Зоркая. С. 141.

Афиша спектакля
«Зойкина квартира»
М.А. Булгакова
(постановка – А.Д. Попов),
1926



квартиры были переполнены. Свои давнишние исконные жители жались и продолжали сжиматься дальше, волею-неволею впуская новых пришельцев, устремлявшихся на Город».

«Странная, неестественная жизнь» Города (Киева), повторения которой так мучительно не желал автор «Белой гвардии» (цитата выше – из романа), встретила его в Москве. В «Белой гвардии», инсценировку которой М.А. Булгаков готовил теперь для Художественного театра, описана самая завязь этой «странной жизни». Обрушившееся на Город людское нашествие, взбаламученное и гонимое все злее разгоравшейся усобицей, несло в Киев времен гражданской войны, как крутит и тащит мелкую беспомощную щепу бурливый поток после сильного ливня.

«Бежали седоватые банкиры со своими женами, бежали талантливые дельцы, оставившие доверенных помощников в Москве, которым было поручено не терять связи с тем новым миром, который нарождался в Московском царстве, домовладельцы, покинувшие дома верным тайным приказчикам, промышленники, купцы, адвокаты, общественные деятели. Бежали журналисты, московские и петербургские, продажные, алчные, трусливые. Кокотки. Честные дамы из аристократических фамилий. Их нежные дочери, петербургские бледные развратницы



с накрашенными карминовыми губами. Бежали секретари директоров департаментов, юные пассивные педерасты. Бежали князья и алтынники, поэты и ростовщики, жандармы и актрисы императорских театров. Вся эта масса, просачиваясь в щель, держала свой путь на Город».

В Москве 1920-х весь этот взболтанный, согнанный со своих мест, в одночасье выбитый из социальных ролей человеческий рой смешался, осел, скучился, приспособливаясь к новой жизни. «Честные дамы», «колотки», «приказчики», «нежные дочери», «поэты и ростовщики» стали гражданами и гражданками, совслужащими, торговцами, милиционерами, бандитами, «бывшими людьми»,

«Зойкина квартира».
Сцена из спектакля

комсомольцами... «Город разбухал, лез, ширился, как опара из горшка», утрамбовывая исконных и вновь прибывавших жителей в забытые до отказа квартиры, мансарды, подвалы и «голубятни». «Квартирный вопрос» отравил, как травит мышьяк, московскую жизнь 1920-х годов.

В Киеве времен «Белой гвардии» еще оставались оазисы векового уклада, доживал последние дни обжитой, крепко поставленный дом Турбиных: «Четыре огня в столовой люстре. Знамена синего дыма. Кремовые шторы наглухо закрыли застекленную веранду. Часов не слышно. На белизне скатерти свежие букеты тепличных роз, три бутылки водки и германские узкие бутылки белых вин. Лафитные стаканы, яблоки в сверкающих изломах ваз, ломтики лимона, крошки, крошки, чай...»

В Москве 1920-х вместо турбинского укорененного быта с чайными чашками в виде колонок – «нехорошие квартиры», «зойкины квартиры» с постояльцами и визитерами вместо хозяев. Вместо раскрытой партитуры «Фауста» на рояле – гремящие из граммофона фокстроты. Вместо нижнего жильца Лисовича-Василисы, домохозяина и несимпатичного – фантазмагорические подвалы с густо, душно и сыро клубящимся паром зловещих китайских прачечных, торгующих опиумом и скрывающих страшных обитателей и страшные дела. Вместо николкиной гитары («Здравствуйте, дачники! Здравствуйте, дачницы!») под гитару залихватски и надрывно поют куплеты: «Отчего да почему, да по какому случаю коммуниста я люблю, беспартийных мучаю!» Вместо шкафов с книгами, пахнущими старинным шоколадом, – шкафы, набитые тряпьем, где пытаются спрятаться в случае опасности. Дом Турбиных – еще оплот, выстаивающий под натиском страшных исторических бурь. Зойкина квартира – угловое прибежище, в которое вошла и гуляет вольным ветром опасность.

Булгаков точен и строг, как летописец, рисуя перед читателем вещественный мир, окружающий его героев. Мир предметов у него живой, говорящий, рассказывающий о времени больше, чем может рассказать человек.

Скомканной, тесной, лишившейся корней, уклада и личных границ жизнью жил он сам, меняя московские адреса. В покосившемся флигельке-«голубятне» в Обуховом переулке № 9, где написаны «Дни Турбиных» и «Зойкина квартира», М.А. Булгаков с женой Любовью Евгеньевной занимали угол во втором этаже.

Этаж был разделен коридором, в углу которого стояла общая плита. Рядом с ними жили «Анна Александровна, пожилая, когда-то красивая женщина. В браке титулованная, девичья фамилия ее старинная, воспетая Пушкиным. Она вдова. Это совершенно выбитое из колеи, беспомощное существо, к тому же страдающее астмой. Она живет с дочкой: двоих мальчиков разобрали добрые люди. В другой клетушке обитает простая женщина, Марья Власьева. Она торгует кофе и пирожками на Сухаревке»²⁴³. Под ними, этажом ниже – молодой милиционер, временами колотивший из педагогических соображений свою жену. И многочисленное семейство, по праздникам любившее громким хором петь деревенские песни и ставившее по вечерам на окно начищенный медный самовар, обвешанный баранками.

В этот Ноев ковчег к Анне Александровне приходила в гости древняя, сухонькая, как осенний листок, старушка-фрейлина. В шляпе с огромными полями, летом украшенной живыми фиалками, а зимой горностаем. «L'Imperatrice vous salue», – тихо говорила старая графиня, глядя в окно Булгаковых. И опасно громко, вызывая настороженное любопытство обитателей дома, повторяла крамольную фразу по-русски: «Императрица вам кланяется». Она жила с дочерью, которая с утра до ночи металась по Москве, зарабатывая на жизнь уроками французского языка.

«Странная жизнь» постепенно стусилась до фантазмагории, питавшей сюжеты произведений Булгакова, среди которых – «Зойкина квартира».

Первый, единогласно принятый к постановке вариант пьесы М.А. Булгакову пришлось переделывать. Потом вносить правку еще и еще. Переделок требовали цензура и режиссер спектакля А.Д. Попов, добивавшийся от текста соответствия своему замыслу. В первоначальном варианте «Зойкина квартира» состояла из четырех актов. Авторский четырехактный текст, к сожалению, не сохранился. В процессе работы по настоянию А.Д. Попова пьеса была сокращена до трех актов. В архивах Театра им. Евг. Вахтангова финальный третий акт в версии 1926 года есть. Бесценный документ, проливающий свет на изначальный авторский замысел и позволяющий хотя бы отчасти понять, чем отличался первоначальный вариант от того текста, который мы теперь знаем как окончательный.

Отличался, надо признать, чрезвычайно. И, судя по всему, мы потеряли блистательное произведение литературы.

²⁴³ Л.Е. БЕЛОЗЕРСКАЯ-
Булгакова. С. 96.

Цензура сложа руки не сидела – меняла не только «Боже мой! Боже мой!» на «Что? Что?», но и жирно, красным карандашом вымарывала столь узнаваемые булгаковские фразы вроде: «Что вы, мадам. Куда это они сбегут? По ССР бегать не полагается. Каждый должен находиться на своем месте». Эту реплику произносит персонаж, называемый в пьесе Толстяк. В окончательном варианте он из повествования исчезает. Как исчезли товарищ Пеструхин и Ванечка. Эту троицу заменили Первый неизвестный, Второй неизвестный и Третий неизвестный – представители угрозыска.

Вот как выглядела сцена первого появления Пеструхина, Толстяка и Ванечки в «мастерской» Зои Пельц:

Манюшка. Ох ты, Господи, Господи... *(бежит в переднюю.)*

Толстяк. Это не у вас, товарищ, «караул» кричали?

Манюшка. Что вы, что вы, какой «караул»... Это я пела.

Толстяк. Хороший у вас голос, товарищ.

Манюшка. А вам кого, товарищ?

Пеструхин. Мы, товарищ, комиссия из Наркомпроса.

Покажите-ка нам мастерскую.

[...]

Толстяк. Здесь что же помещается?

Манюшка. А это примерочная.

Толстяк. Хорошая комнатка. Вы что же, только на дам шьете?

Манюшка. Зачем только на дам? И на женщин шьем, прозодежду для пролетариата.

Пеструхин. Покажите-ка нам прозодежду.

Манюшка. Пожалте.

(Сдергивает занавески, среди юбок сидит Херувим.)

Толстяк. Вот так прозодежда... китаец...

[...]

Пеструхин. Тек-с, брекекекс... Здесь кто живет при самой мастерской?

Манюшка. Пельц, заведующая. А потом администратор – Александр Тарасович Аметистов.

Толстяк. Красивая фамилия. А еще кто?

Манюшка. А еще я.

Пеструхин. Вы сами кто будете, товарищ, по происхождению?

Манюшка. Мой папаша крестьяне были.

Толстяк. А теперь они кто?

Манюшка. Померли...

Толстяк. Какая жалость... А мамаша?

Манюшка. Они чернорабочие.

Толстяк. Где работают?

Манюшка. Они в Тамбове на базаре ларек имеют.

Толстяк. Молодец ваша мамаша. Ну, товарищ дорогой, покажите-ка нам остальные помещения...

Манюшка. Пожалуйте. Вот малая примерочная...

Уходит с Толстяком.

Ванечка (*шепотом*). Товарищ Пеструхин, так невозможно! Ну, хорошо, на горничную напали, на дуру. А будь Аметистов здесь, ведь это безобразие! Я ему говорю: давай, говорю, наркомпросовскую бороду клинышком! Чтоб под Главполитпросвет была сделана! А он сует спецовскую «Экономическую жизнь». (*Снимает бородку.*) Натереть ему морду этой бородой! Халтурщик! Гнать таких надо из парикмахеров.

Пеструхин. Не гудите, Ванечка. Приступайте.

Ванечка надевает бороду, оживает, как ртуть, вынимает отмычки, осматривает столы, отдергивает занавески, обнаруживает картину обнаженной женщины.

Пеструхин. Го-го-го, сюжетец...

Ванечка. Абсолютно! Говорил я, товарищ Пеструхин, – квартирка...

[...]

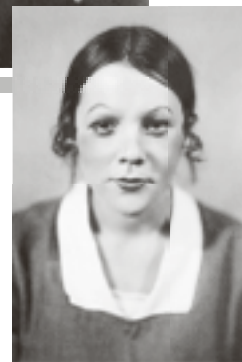
Ванечка открывает шкаф с Газолином.

Газолин (*глухо*). Караул...

Пеструхин. Что это такое... Куда ни плюнь – китаец...

Ванечка. Абсолютно.

Пеструхин. Сидишь?



К.Я. Миронов – Ванечка,
В.В. Куза – Пеструхин,
Б.М. Шухмин – Толстяк,
В.А. Попова – Манюшка
в спектакле «Зойкина
квартира» (постановка –
А.Д. Попов)

Газолин. Сидю...

Пеструхин. Ты что здесь делаешь?

Газолин. Я мала-мала прятался. Мене сейчас Херувимка-бандит резать будит.

Пеструхин. Как резать?

Газалин. Он тут бандит, Херувимка Сен-Дзин-По.

Пеструхин. Это который сейчас рядом сидел?

Газолин. Да, да. Меня мало-мало спасите.

Пеструхин. Спасем, спасем. Не расстраивайся.

Ванечка. Абсолютно!

Пеструхин (*шепотом*). А зачем Херувимка в квартире бывает?

Газолин. Он мерзавец, бандит. Сюда опиум таскает.

Здесь опиум в квартире курют.

Танцуют все в квартире.

Пеструхин. Тихо, тихо, брекекекс. Ванечка, он вам известен?

Ванечка. Абсолютно! Ган-Дза-Лин, прачечная на Садовой.

Пеструхин. Ну, вот что, дружок. Выкатывайся из шкафа, лети к себе домой и там жди. Мы к тебе сейчас будем. Все расскажешь. Только ты, уважаемый, ходу не вздумай дать. Мы тебя и на дне моря найдем.

Ванечка. Абсолютно.

Газолин. Я не убегу! Только Херувима заберите, он бандит, он узе одного человека резал, его милиций исет.

Пеструхин. Будь благонадежен. Ну, прыгай домой.

Газолин исчезает. Ванечка закрывает за ним входную дверь.

Пеструхин. Ну, дела...

Ванечка закрывает шкаф на ключ.

Толстяк (*входит с Манюшкой*). Прекрасно. И светло, и ясно. Отлично устроено помещение, товарищ Пеструхин.

Пеструхин. Да, это верно. А скажите, дорогой товарищ, тут в шкафу что у вас?

Манюшка. Тут... тут... тряпки разные... Да у меня ключа нету, ключи-то у заведующей...

Пеструхин. Ну, не беспокойтесь тогда. В другой раз как-нибудь посмотрим.

Ну, вот что, товарищ модельщица. Передайте заведующей, что была комиссия

из Наркомпроса, осмотрела все, нашла мастерскую в образцовой порядке. Мы и бумагу пришлем официальную.

Толстяк. Кланяйтесь.

Ванечка. Абсолютно.

Пеструхин. До свидания.

*Выходят. Манюшка закрывает за ними дверь и возвращается*²⁴⁴.

Приведенный с небольшими сокращениями фрагмент настолько хорош, что от цитирования сложно оторваться. Сцена, если не знать, откуда она взята, выглядит

²⁴⁴ Итоговый вариант сцены (он воспроизведен без сокращений) выглядит так:

Манюшка. *(Открывает дверь и в переднюю входят двое неизвестных в штатском, оба с портфелями)*

Первый неизвестный. Здравствуйте, товарищи!

Это не у вас «караул» кричали?

Манюшка. Что вы, какой «караул»? Это я пела...

Второй неизвестный. Аааа...

Манюшка. А вам что, товарищи?

Первый неизвестный. А мы, товарищ, комиссия.

Пришли вашу мастерскую осматривать.

Манюшка. Да заведующей сейчас нету...

Сегодня занятые нет...

Первый неизвестный. А вы кто же сами будете?

Манюшка. Я ученица-модельщица.

Второй неизвестный. Ну, вот вы нам и покажете.

А то что же нам два раза ходить.

Манюшка. Ну, тогда пожалуйста...

Первый неизвестный. Хорошая комнатка.

Это что же, на них и применяют?

(Указывает на манекены.)

Манюшка. Как же, на манекен..

Первый неизвестный. А модельщицы для чего?

Манюшка. А это когда на шагу платье примеривают, так на ученицы надевают...

Первый неизвестный. Ага...

Второй неизвестный *(отдергивает занавес, за занавесом оказывается Херувим с утюгом в руках).* Гм... Китаец!

Манюшка. А это к нам из прачешной ходит,

юбки гладит...

Первый неизвестный. Ага *(Херувим плюет*

на утюг и уходит с ним). Ну, пойдемте дальше.

(Идет за ними и Манюшка.)

Второй неизвестный. *(Оставшись один, быстро*

вынимает ключи, открывает один шкаф, осматривает, закрывает его, открывает второй, отскакивает. В шкафу, скорчившись, сидит Гандзалин с ножом в руке.) Второй! Тсссссс... Сидишь?

Гандзалин. Сидю.

Второй неизвестный *(шепотом).* А ты что здесь делаешь?

Гандзалин *(плаксиво).* Я мала-мала прятался...

Меня сицас Херувим-бандит резать будит...

Спасите меня, мала-мала...

Второй неизвестный. Тише ты! Совсем, спасем...

А ты сам кто будешь?

Гандзалин. Я Гандзалин, цесный китаец. Я горничной предложение делал, а он меня чуть не зарезал!

Он сюда опиум таскает, в эту квартиру.

Второй неизвестный. Ага. Так, так... Выкатывайся

из шкафа, иди в отделение милиции и там меня жди. Только ходу не вздумай дать, я тебя на дне моря найду.

Гандзалин. Я не убегу. Только Херувима заברי,

он бандит!

(Выпрыгивает из шкафа, скрывается в передней,

исчезает. Второй неизвестный уходит туда,

куда ушли Манюшка и Первый неизвестный.

Через некоторое время все трое возвращаются.)

Первый неизвестный. Ну, что ж... Все прекрасно,

и светло, и ясно. Отлично устроена мастерская!

Второй неизвестный. Что говорить!

Первый неизвестный *(Манюшке).* Ну, вот

что, товарищ, передайте заведующей, что была

комиссия и нашла мастерскую в образцовом порядке.

Мы вам и бумагу пишем.

Второй неизвестный. Кланяйтесь.

(Оба уходят в переднюю. Манюшка закрывает

за ними дверь.)

ранним наброском «Мастера и Маргариты». Здесь уже есть и обширная Зойкина (как долго водит Манюшка по многочисленным помещениям нежданных гостей), а будущая ювелиршина «нехорошая квартира». Есть Ванечка с его рефренным «абсолютно», издаലെка намечающий будущего Ивана Бездомного, который тоже любил выражаться «вычурно и фигурально». Бойкий Толстяк – прообраз кота Бегемота, иногда принимавшего человеческий облик, – невысокого толстяка с кошачьей физиономией, носившего кепку. В фамилии «Пеструхин» уже угадывается некто, напоминающий «клетчатого» Коровьева в кургузом пиджачишке и треснувшем пенсне. Вроде бы пока серьезный персонаж товарищ Пеструхин, если бы не странное «брекекекс», возникающее в его речи внезапно и ни к селу, ни к городу. Так и кажется, что после этого «брекекекса» последует авторская ремарка «заныл, заскулил, попросил уважить старого регента».

В самом ли деле сотрудники уголовного розыска наведывались в нехорошую зойкину квартиру²⁴⁵, как-то совсем несолидно представившись комиссией Наркомпроса? Да еще с фальшивой бородой, которая должна была напоминать «наркомпросовскую бородку» самого Луначарского. И не окажется ли обещанная ими официальная бумага какой-нибудь глумливой нелепицей, на которой вместо печати будет красоваться штамп «Уплочено»?

Есть в приведенном отрывке и другие детали, намечающие перспективу будущего романа о Мастере. Здесь, в «Зойкиной квартире»: «Ванечка... отдергивает занавески, обнаруживает картину обнаженной женщины. **Пеструхин.** Го-го-го, сюжетец...» В «Мастере и Маргарите»: «Ай да горничная у иностранца! Тьфу ты, пакость какая!» – мысленно произносит буфетчик Соков, увидев голую Гелу.

²⁴⁵ Н. Зоркая приводит режиссерскую экспликацию «Зойкиной квартиры», сделанную самим Булгаковым для парижского театра «Старая голубятня» в 1935 г. (см.: Н.М. Зоркая, с. 144). Булгаков настаивал на особой атмосфере, близкой роману «Мим»: «Переход к прачечной – с волшебной быстротой: Зоя закрывает шторы – моментально темнота съедает ее таинственную квартиру, и на том месте, где было измученное лицо Обольянинова и тревожное лицо Зои, появляются лица подозрительных китайцев, освещенные светом коптящей керосинки... Опять быстрее перемена: там, где был свет керосинки, вдруг свет горящего спирта, голубоватый

свет, – и опять возникает квартира Зои. И закат за окнами уже смягчен, идет, надвигается вечер. На спиртовке кипятится шприц. ...В сцене, где Зойка соблазняет Аллу, происходит одно из Зойкиных чудес. Когда Зойка распахивает дверь шкафа, он наполняется светом, и в этом свете загораются ослепительные платья. В этот момент из музыкального шума за окнами начинают слышаться голоса мужчины и женщины, которые сладко поют из "Травиаты": "Покинем край, где мы так страдали..." Свет после этого исчезает, и снова волшебная перемена – под лампой видно лицо сатанински смеющегося Аметистова».



Появляется здесь и знаковый адрес: Садовая – там расположена прачечная Ган-Дза-Лина, будущая «Садовая 302-бис» и место обитания Аннушки-чумы, «какой-то дуры с Садовой», разлившей подсолнечное масло.

М.А. Булгаков принес вахтанговцам сложное произведение. Сюжетные истоки его – в начале страшной гражданской смуты, описанной в «Белой гвардии», а продолжение – в позднем романе «Мастер и Маргарита», до появления которого было еще далеко. М.А. Булгаков, написавший к моменту создания «Зойкиной квартиры»

Спектакль

«Зойкина квартира».

Сидят: А.Д. Козловский –

Обольянинов,

Ц.Л. Мансурова – Зоя,

О.Ф. Глазунов – Гусь,

1-я БЕЗОТВЕТСТВЕННАЯ ДАМА –

В.К. Львова.

Стоят: Б.Е. Захава – Аллилуя,

Ган-дза-Лин – И.М. Толчанов

«Дьяволиаду» и «Роковые яйца», давно ощущал и умел выразить в слове трагическую и губительную чертовщину «странной жизни», поглотившей и Город, и людей.

М.А. Булгаков – А.Д. Попову 26 июля 1926 года: «Здравствуйте, дорогой режиссер! Письмо Ваше от 16 июля получил вчера в Крюкове под Москвой. По-видимому, происходит недоразумение: я полагал, что я продал Студии пьесу, а Студия полагает, что я продал ей канву, каковую она (Студия) может расшивать, как ей заблагорассудится».

У вахтанговцев были свои внутренние причины настаивать на коррективах текста. На одном из заседаний худсовета студии, происходившем спустя пару сезонов, обсуждали новую комедию, которую в итоге не приняли к постановке. В.В. Куза обронит: эта комедия без мистики и булгаковщины. Мистики после мучений с «Женитьбой» Ю. Завадского вахтанговцы опасались еще долго. Но «Зойкину квартиру» играли все-таки по-своему, по-вахтанговски: не отказавшись от объемности и «актерской реабилитации образов».

Спектакли в Художественном и Вахтанговском вышли один за другим.

6 октября 1926 года в Художественном театре состоялась премьера «Дней Турбиных». 28 октября вахтанговцы сыграли премьеру «Зойкиной квартиры». Оба спектакля стали большим театральным событием и впоследствии шли с аншлагами.

Практически сразу после премьер началась атака на М.А. Булгакова, перешедшая в откровенную травлю и приведшая со временем к снятию обеих пьес («Зойкину квартиру» сняли через два с половиной года). Если причины идеологического неприятия «белогвардейских» «Дней Турбиных» очевидны и не нуждаются в пояснениях спустя десятилетия, то с «Зойкиной квартирой», содержащей вроде бы «критику НЭПа», ситуация не столь очевидна.

М.О. Кнебель в книге «Вся жизнь» дала смягченные объяснения «жестокой критике» «Зойкиной квартиры». Назвала две причины. Первая – непривычность жанра. Вторая – исполнение роли Аллы актрисой А.А. Орочко, которая играла свою отрицательную героиню как положительную, сдвинув смысловые акценты образа и всей пьесы. Орочко играла человеческую драму: любящую девушку, готовую на любые жертвы ради отъезда в Париж к своему возлюбленному.

В 1928 году, 19 марта, состоялось заседание художественного совета Театра им. Евг. Вахтангова. «Зойкина квартира» к тому времени уже не шла, и собрались для того, чтобы обсудить возможность возобновления спектакля, популярного московскому зрителю. Из уст приглашенных на худсовет представителей прессы и агитпропа прозвучали те самые обвинения постановке, в результате которых она была снята. «Спектакль, конечно, не критика советской власти, но и не критика НЭПа», спектакль сделан красиво, «хорошо бы актрисы согласились выйти некрасивыми» и так далее. И совершенно убийственный идеологический вывод: «это хуже “Дней Турбиных”».

Вахтанговцы на том заседании пытались спорить и отстаивать постановку. Первым выступал А.Д. Попов. Его текст и сегодня читать тяжело. Можно вообразить, как он прозвучал тогда и какой внутренней муки стоил режиссеру: «Мы преодолели в спектакле автора и получили за это похвалы от Реперткома. Потом начался поход на Булгакова, потом пошла специальная публика, которая исказила во многом наш спектакль. Я считаю в связи с последним спектакль скорее вредным, но это мое личное мнение, не разделяемое большинством театра»²⁴⁶.

Отречение А.Д. Попова от спектакля М.О. Кнебель спустя годы объяснила с примиряющей все противоречия простотой: «время было такое».

...Через несколько дней после премьеры «Зойкиной квартиры», 13 ноября 1926 года, вахтанговская студия отмечала первый скромный юбилей – пять лет. К юбилею студия получила подарок: ей было присвоено звание Государственного академического театра им. Евг. Вахтангова.

После премьеры «Виринеи» вахтанговцы впервые получили субсидию. Летом 1926 года был проведен большой ремонт-реконструкция: перестроили зрительный зал, надстроив балкон, увеличили длину партера. Благодаря этому вместительность зрительного зала увеличилась вдвое. Но не только перестраивались. Театр копил творческие силы. В том же 1926 году Б.Е. Захава поставил «Барсуков»



Р.Н. Симонов в роли Аметистова
в спектакле «Зойкина квартира»

²⁴⁶ Протокол от 19.03.1928.
Музей Театра им. Вахтангова.

«Разлом» Б. Лавренёва. 1927.
Сцены из спектакля
Матросы – А.И. Горюнов,
Б.М. Шухмин, Д.Н. Журавлёв.
Берсенева – Б.В. Щукин,
фон Штубе – Л.П. Русланов



Л. Леонова. На счету Р. Симонова значились уже два спектакля – «Лев Гурьч Синичкин» и «Марион де Лорм».

В творческих планах держали две постановки. А.Д. Попов приступал к работе над «Разломом» Б. Лавренёва, а И.М. Толчанов готовил «Женитьбу Труадека» Ж. Ромена.

Репертуарную линию в крепнущих советских реалиях приходилось выстраивать с оглядкой на государственные требования. В мае 1927 состоялось партийное совещание по вопросам театра при Агитпропе ЦК ВКП(б). Особое и центральное место на обсуждениях было отведено репертуарному контролю и репертуарной политике. Резолюция совещания предписывала театрам соответствовать мировоззрению пролетариата, в первую очередь – при выборе драматургии.

Кроме того, близилось 10-летие Октября, которое следовало отметить.

Вахтанговцы в поисках пролетарско-революционного репертуара обратились к творчеству ленинградца и «идейного» автора Бориса Лавренёва. Выбрали несколько рассказов, которые возможно было инсценировать. О двадцати шести бакинских комиссарах, о Балтийском флоте и о Туркестанском фронте. А Де склонялся к теме Туркестанского фронта. Начал думать над спектаклем, написал Лавренёву рабочее письмо: просил добавить материалу социальности и предостерегал от лубочного и умильного подхода к этнической теме Туркестана. Однако театру больше нравилась эффектная морская фактура. Попов был вынужден согласиться и принять выбор вахтанговцев. Так в работе оказалась пьеса «Разлом», в основу которой были положены реальные события, связанные с крейсером «Аврора» (в пьесе он назван «Заря»).

Особого успеха спектаклю ничто не предвещало. «Разлом» не блистал художественными достоинствами, слабость пьесы театральная критика отмечала уже тогда. Кроме того, вахтанговцы, столкнувшиеся с цензурой в связи с «Зойкиной квартирой» и наблюдавшие, как «обожглись на молоке» мхатовцы с «Днями Турбиных», «дули на воду»: многих в театре смущало, что события октября 1917 года в пьесе рассмотрены через дворянскую семью капитана Берсенева. Рифмы семьи Берсенева с семьей Турбиных театр хотел избежать. Хотя сравнивать блистательную булгаковскую психологическую фактуру и схематично, с прикладными целями выписанных персонажей «Разлома» сложно даже формально, театр тем



«Разлом» Б. Лавренёва.
1927. Сцена из спектакля.
Татьяна – Н.П. Русинова,
Берсенева –
Е.В. Ляоданская,
Берсенов – Б.В. Щукин,
Годун – В.В. Куза

не менее просил Б. Лавренёва сделать акцент на корабельных сценах и приглушить тему капитана Берсенева. «Либерализм» Берсенева, поддержавшего революцию, вызывал симпатию к представителю дворянского сословия.

А.Д. Попова между тем дворянские мотивы пьесы не смущали. Он был увлечен задачей показать крупные социальные события.

Удивительным образом постановка по далекой от совершенства пьесе, скованная политическими ограничениями, получилась чрезвычайно удачной и яркой. П.А. Марков удостоил «Разлом», наверное, высшей похвалы: по его мнению, он оказался лучшей работой вахтанговцев после «Турандот» и «Чуда святого Антония». Политической составляющей в столь серьезной оценке содержалось немного. Марков полагал, что театру удалось повернуть свое исполнительское искусство в верное, истинно вахтанговское русло. Уйти от крепко прижившейся на их сцене иронии и найти сочетание серьезности игры с ритмической легкостью.

А.Д. Попов, не видя в материале сопротивления своим взглядам, как это было с «Зойкиной квартирой», получил возможность сосредоточиться на постано-

вочных задачах, не ломая голову над трактовкой. На этот раз ему виделся спектакль, не чуждый активного участия режиссуры. На постановочную броскость, смелое применение режиссерского приема нацеливала сама морская тема: эффектность матросских построений на палубе, эстетика моря, военной формы и кораблей. В качестве художника в театр пригласили из Ленинграда Н. П. Акимова.

А. Д. Попов в тот период увлекся кинематографом. Его привлекали пластичная выразительность немого кино и графичность черно-белого изображения. Н. П. Акимов попал в яблочко, предложив ему декорацию, позволяющую выстраивать мизансцены в стилистике кинокадра. Зеркало сцены художник закрыл черным экраном, который мог раздвигаться, образуя продольные «окна». Этот трюк позволял быстро менять место действия и переходить от сцены к сцене, держа темп действия. А открыв экран во всю ширину сцены, создать иллюзию большого пространства и монументальности. Этим великолепно воспользовался А. Д. Попов при постановке массовых сцен, например построений матросской команды. Сцена распаивалась, шеренга матросов расходилась за кулисы, создавая иллюзию огромной палубы, которая лишь частично видна зрителю.

Сохранившиеся фотографии донесли до нас красоту и размах декорации, лепку мизансцен, которые производят впечатление и спустя годы.

Завершался спектакль патетической плакатной сценой: над кораблем взмывал красный флаг, полотнище постепенно разворачивалось, словно вырастая в размерах и заполняя собой пространство, звучал «Интернационал», и под его звуки загорались цифры «1917–1927».

В один из показов «Разлом» посетили И. Сталин и К. Ворошилов. Оба остались чрезвычайно довольны увиденным.

С предпоследним на вахтанговской сцене спектаклем А. Д. Попова произошла та же схожая и печальная история, что и с «Зойкиной квартирой», с той разницей, что автора пьесы – а им был Юрий Олеша – в печати остракизму не подвергали. Спектакль обрел горячих поклонников, в числе которых оказался и сам А. В. Луначарский, но пьесу ругали и осмеивали яростно.

Театр им. Вахтангова заказал Юрию Олеше инсценировку романа «Зависть». Олеша работал над ней больше года. Литературный материал А. Д. Попову очень нравился.

«ЗАГОВОР ЧУВСТВ»

Ю.К. Олеси (постановка –
А.Д. Попов), 1929.
Андрей Бабичев –
О.Ф. Глазунов,
Кавалеров –
В.И. Москвин

ДРАМАТУРГИЯ НАЧАЛА

278

ВАХТАНГОВЦЫ:



Сюжет строился на противопоставлении главного героя Андрея Бабичева, хозяйственника, занятого в сфере общественного питания, его брату Ивану Бабичеву и персонажу по фамилии Кавалеров. Упрощенно говоря, конфликт «Заговора чувств» – это конфликт материализма в лице Андрея и идеализма, носителями которого выступали Иван и Кавалеров.

А.Д. Попов, взявшись за пьесу, видел ее коллизии ясными и определенными. И идеологически бесспорными: «Перед нами столь обычная в советской литературе и драматургии встреча двух братьев из двух лагерей. Андрей Бабичев – коммунист, хозяйственник, энтузиаст социалистического строительства и – поэт утилитаризма. Иван Бабичев – интеллигент обреченного XIX века, старьевщик, торгующий ветхими идеями метафизики и индивидуализма, маньяк, идущий



«ЗАГОВОР ЧУВСТВ»,
СЦЕНА ИЗ СПЕКТАКЛЯ:
КАВАЛЕРОВ – В.И. МОСКВИН,
ИВАН БАБИЧЕВ –
А.И. ГОРЮНОВ,
ЕЛИЗАВЕТА ИВАНОВНА –
В.С. МАКАРОВА

«ЗОЙКИНА КВАРТИРА», И НЕ ТОЛЬКО

279

С. А. Д. ПОПОВЫМ

ко дну, – говорил А.Д. Попов труппе 29 декабря 1929 года. – [...] В 1929 году, в условиях культурной революции и повышенно-актуальной индустриализации, Андрей занимается улучшением и удешевлением общественного питания и насаждает общественные столовые, но за малым делом не упускает из виду конечной цели социалистического общества; за ограниченностью повседневных дел зреют думы Андрея о мировой революции... Для нас этот спектакль звучит, вне всякого сомнения, бодрым и советским мироощущением»²⁴⁷.

Вызревания идей мировой революции в главном герое – выходе из сферы общественного питания, кроме А.Д. Попова, многие не заметили. Ни внутри театра, ни зритель и критика после премьеры, которую А. Д. выпускал на свой страх и риск, поскольку, по мнению театра, пьесу ставить не следовало.

²⁴⁷ Н.М. Зоркая. С. 163–164.

Олеша, как горячо утверждали сторонники спектакля, взялся за нелегкое дело создания образа нового человека. Оппоненты постановки нового человека и положительного героя в Андрее Бабичеве видеть отказались. Против позитивной с идеологической точки зрения трактовки образа выступала его профессия: «колбасник». Андрей – создатель, как сказали бы сейчас, бренда столовых «Четвертак» и нового дешевого – сорокакопеечного – сорта колбасы с высоким содержанием телятины. Колбаса и столовые с коммерчески удачным, но бескрыло прозаическим названием не могли взять на себя роль символа новизны и светлого будущего. Без хлеба насущного невозможно прожить, но в сфере естественных потребностей человека непросто отыскать «субстанциальное тождество идеи и вещи» (А.Ф. Лосев).

Если заменить колбасу на новаторски произведенный сорт высокопрочной стали или на новый авиационный двигатель, персонаж, с тем же самым набором человеческих качеств и с тем же самым текстом, вложенным в его уста автором, выглядел бы безусловным героем времени. И мог бы позволить себе, как и витальный олешевский «колбасник», радоваться отменной работе своего кишечника (в конце концов, в здоровом теле здоровый дух). И не пошла бы гулять в народ ставшая ироничной и уничижительной фраза, которой начинается роман: «Он поет по утрам в клозете». Собственно, в этой первой фразе и обозначен разрыв смысловой логики: «поет», но «в клозете».

Ю. Олеша, вольно или невольно, заложил в произведение и характеры героев дуализм содержания. «Никчемный» вроде бы Кавалеров, который, по мнению П.А. Маркова (он принял спектакль и пьесу), олицетворял собой русский декаданс начала XX века, изъяснялся поэтичным языком, за которым угадываются нештучные чувства, культура, образование. Критику 1920-х годов покорили фразы-метафоры о девушке Вале, прозвучавшие из уст Кавалерова: «легче самой легкой из теней: тени падающего снега», «ветвь, полная цветов и листьев». А с новым человеком Андреем Бабичевым приходил незванным гостем неприятный парадокс: «правильному», стоящему на позициях материализма образу не хватало романтических котурнов, размаха, полета. Того самого порицаемого идеализма, который должен остаться в «карете прошлого». В витальной силе героя, его здоровом оптимизме, увлеченности столовыми и сорокакопеечной колбасой не было дерзновения и масштаба. И – революционной лирики.

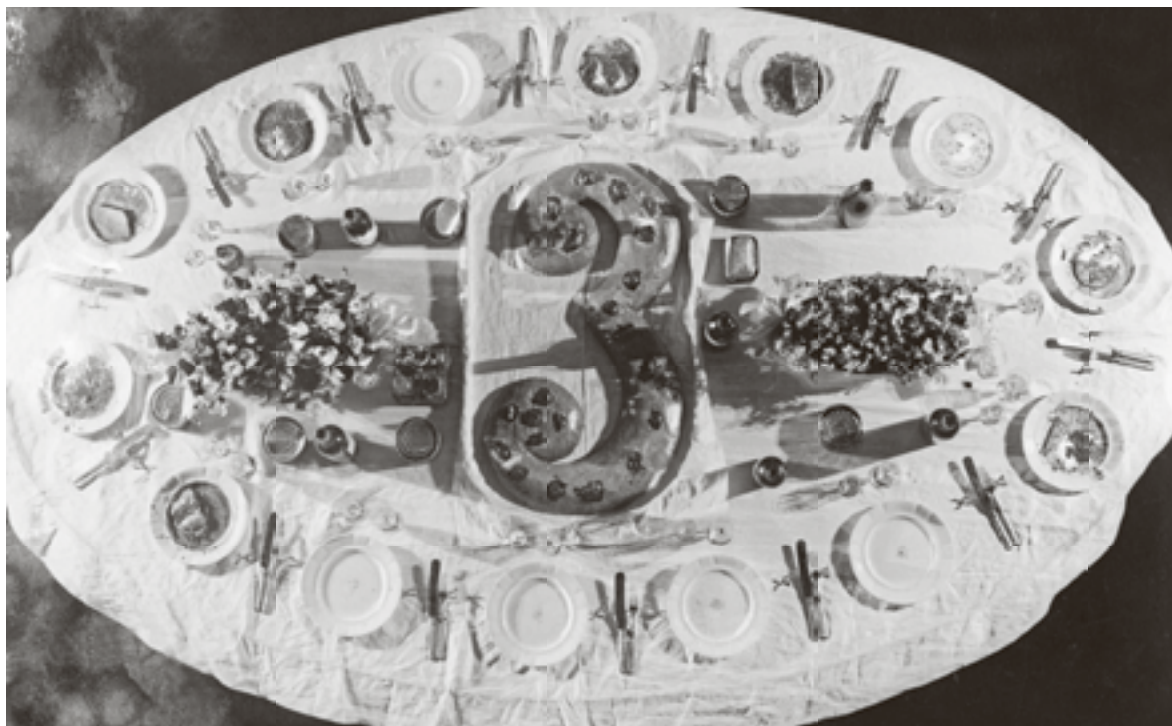
ОКТЯБРЕМЬ СЕНТЯБРЕМЬ ВОСХОДИМ
27 **28** **29**
 СЕПТЕМБРА СЕНТЯБРА УТРО
 Ленинградский опереттосекстет
ВЫБОРГСКИЙ ДОМ КУЛЬТУРЫ
 Пушкинский № 1 (у здания Вост. Реч. Кан.) Тел. 24-48 Трамвай 6, 9, 24, 25
 1935 г. ТРИ ГАСТРОЛИ
МОСКОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО АКАД. ТЕАТРА
 ЮРИЙ ОЛЕЩА ИВАН Е. ВАХТАНГОВА
ЗАГОВОР ЧУВСТВ
 Начало в 8 час. веч.
 Воскресенье 29-го УТРЕННИК, начало в 1 час дня.
 На субботу 28-го октября — билеты все проданы, на остальные спектакли билеты продаются в кассе театра Д. К., ежедневно с 6-го час. дня. Лыжные билеты через БОРФ, Ул. 3-го Инжен. 6-10.
 Касс. Прием: Ленинградский ДЮСШ (Улица 3-го Инжен. 3) Ленинградский ДЮСШ (Улица 3-го Инжен. 3) Ленинградский ДЮСШ (Улица 3-го Инжен. 3)



«ЗАГОВОР ЧУВСТВ».
 ГАСТРОЛЬНАЯ АФИША
 (ЛЕНИНГРАД)

Н.П. Акимов —
 художник спектакля
 «ЗАГОВОР ЧУВСТВ»

«ЗАГОВОР ЧУВСТВ».
 ДЕКОРАЦИЯ
 К СПЕКТАКЛЮ.
 Стол (художник —
 Н.П. Акимов)



По всей вероятности, масла в огонь подлили и вахтанговцы, умевшие играть сложных людей. Героев «Заговора чувств» они и играли сложно. «Агитке» и плакатной ясности темы в спектакле неоткуда было взяться.

Спектакль при всем том оказался образцом стиля и вкуса. Оформлял его Н.П. Акимов. Контраст новизны и прошлого, показать которые хотел, но не сумел на неоднозначном материале Олеси А.Д. Попов, стал концепцией декорации. На сцене сосуществовали два взаимоисключающих мира – нового человека Андрея Бабичева и его «оппонентов». Мир Андрея – интерьеры в лучших образцах конструктивизма 1920-х годов: металл, геометрия, строгие линии, свет, функциональность. Стильность и продуманность интерьеров сделала бы честь любой выставке дизайнерских достижений.

«Мир Ивана Бабичева – “остранение”, укрупнение, гиперболизация отдельных деталей или примет обывательского быта. У Анечки Прокопович из тьмы высвечивалась кровать-полигон с башенками, толстые пуфики, яркое атласное стеганое одеяло и узор какого-то гигантского сюзана на стене. В сцене коммунальной кухни толстая водопроводная труба, начинаясь где-то в левом нижнем углу портала, нависала над рукомойником и отрядом примусов и, разветвляясь, уходила куда-то ввысь. Эту картину играли как бы за “четвертой стеной” – за прозрачной сеткой в пятнах плесени»²⁴⁸.

«Заговор чувств» оказался и самым музыкальным спектаклем Попова. Музыка было не просто много – на ней строились действие и ритмическая организация спектакля.

Но, увы, увы. При всех очевидных достоинствах работы – ее очень любил и признавал лучшей постановкой Попова С. Эйзенштейн – громкая критика пьесы погубила театральный успех.

Со временем и сам А.Д. Попов, согласившись с оппонентами, счел спектакль неоднозначным (имея в виду творческие достоинства). Неоднозначным называл он и свое отношение к персонажам и спектаклю. Хотя говорил, что, работая над пьесой Олеси, чувствовал себя как никогда свободно и легко.

А Де попытался исправить, додумать смысловую двойственность «Заговора чувств». В распоряжении театра оказалась пьеса молодого автора Валентина Катаева, которая называлась «Авангард». Действие разворачивалось в деревне,

²⁴⁸ Н.М. Зоркая. С. 166.



в одной из первых сельскохозяйственных коммун. А конфликт строился на столкновении характеров двух председателей артелей – условного «романтика» по фамилии Майоров и условного «хозяйственника» Чорбы. В этой пьесе правда оставалась за «романтиком», а «хозяйственник» не только проигрывал, но оказывался врагом.

Беда заключалась в том, что пьеса оказалась чрезвычайно слабой. Кроме того, спектакль вышел на обновленной в результате реконструкции вахтанговской сцене. Большой зал и большая сценическая коробка взамен прежних «студийных» пространств стали могучим соблазном, против которого не смог устоять никто: ни театр, ни художник спектакля Н. П. Акимов, ни сам А. Д. Попов. На сцене, во весь планшет, «насадили» поле ржаных колосьев, вдоль рампы высился «настоящий» металлический мост, на глазах зрителя «по-настоящему» взрывали колокольню, а в финале из кулисы в кулису ехал «настоящий» трактор и напускали «настоящий» туман. В довершение натуралистического театрального дурновкусия коммунаров из средней полосы России нарядили ковбоями – в комбинезоны и широкополые шляпы.

**ПРЕМЬЕРНАЯ АФИША СПЕКТАКЛЯ
«АВАНГАРД» (ПОСТАНОВКА –
А. Д. ПОПОВ), 1930**

**УЧАСТНИКИ СПЕКТАКЛЯ:
Е. Г. АЛЕКСЕЕВА, О. Н. БАСОВ,
М. Ф. НЕКРАСОВА,
В. В. БАЛИХИН, Л. М. ШИХМАТОВ
С АВТОРОМ ПЬЕСЫ ВАЛЕНТИНОМ
КАТАЕВЫМ**



«Авангард». Сцена из спектакля

«Авангард» А Де числил своим оглушительным провалом.

Плодотворный и яркий период работы в Театре им. Евг. Вахтангова оказался для него временем драматичным и психологически травматичным. «Чужой» среди «своих», к бесспорным удачам впоследствии он причислял только «Виринею».

В 1930 году, весной, произошла его встреча с драматургом Н. Погодиным. Он пришел к А.Д. Попову в Театр Вахтангова с рекомендательным письмом Л. Сейфуллиной и пьесой «Темп» в кармане плаща. Пьеса Попову понравилась,

и он предложил ее вахтанговцам. Собирался ставить сам. Но получил предложение на постановку от театра Революции, который через год возглавил.

Так в изложении самого А Де звучит версия его ухода из вахтанговского театра после семи лет работы в здании на Арбате. Наверняка с точки зрения внешней канвы именно так все и произошло. За пределами повествования остались причины внутренние, куда более важные для принятия решения. Если первый его уход был предопределен творческим дискомфортом от ощущения своей инаковости, то второй, окончательный, связан со зрелым решением идти по театральной жизни независимо, самостоятельной дорогой.

30 марта 1930 года А.Д. Попов получил письмо от имени дирекции Театра им. Евг. Вахтангова:

«Многоуважаемый Алексей Дмитриевич.

Дирекция извещает Вас, что предложенные Вами новые условия дальнейшей работы театром не могут быть приняты. Параллельная работа в других театрах и в особенности назначение составов по своему выбору в корне противоречат условиям, на которых основывается коллективное руководство театром.

Вы прекрасно знали это, когда писали свое заявление, и поэтому наш ответ не может явиться для вас неожиданностью. Мы можем заверить Вас, что продолжаем Вас ценить как высококвалифицированного художественного работника, как одного из самых сильных наших производственников, что для театра крайне необходима и желательна Ваша дальнейшая работа, и вместе с тем иного ответа дать Вам не можем. Мы знаем, что в случае Вашего отрицательного решения отсутствие в будущем году Вашей помощи поставит театр в достаточно тяжелое положение, но тем не менее пойти Вам навстречу в таких требованиях мы не имеем права. Ввиду изложенного мы принуждены поставить Вас в известность, что включение в договор поставленных Вами условий не может быть принято. Благоволите сообщить о Вашем согласии оставить в силе прежний договор и не откажите уведомить о Вашем решении К.Я. Миронова, не ожидая возвращения театра из поездки.

В.В. Куза

О.Ф. Глазунов

К.Я. Миронов»²⁴⁹.

²⁴⁹ Вахтанговцы после Вахтангова. С. 184.



Здание Театра им. Вахтангова. Начало 1930-х гг.

Как непохож тон этого делового письма на то первое послание А.Д. Попову, когда его всем театром уговаривали, почти молили остаться. Видимо, неизбежность разрыва вызрела в 1930 году у обеих сторон. А пребывание А.Д. среди вахтанговцев к этому моменту воспринималось как отсрочка этого неизбежного.

12 мая в «Литературной газете» появилась официальная информация: «Ввиду расхождения по вопросам художественно-идеологического руководства из состава Театра им. Вахтангова выбыл режиссер Алексей Попов».

Справедливости ради следует уточнить: речь шла не только о «совместительстве», но и о другом принципиальном условии – праве самостоятельно назначать исполнителей. Подобная власть и самостоятельность действительно нарушали базовый принцип коллективности управления, ставя А.Д. Попова в привилегированное положение. На это вахтанговцы согласиться не могли. Когда-то, на заре своей студийной жизни, они избрали условия самоограничений и баланса амбиций одним из способов саморегуляции своего выстраданного и отвоёванного в борьбе театра.

Несмотря на разрыв творческих связей отношение к А.Д. Попову со стороны вахтанговцев оставалось неизменно благодарным. Его самого и его труд не забывали. И гораздо позднее отдавали должное его профессионализму, твердой режиссерской руке и вкладу в общее вахтанговское дело. Ценили его умение работать с актером. Признавали: глубокий подход А.Д. Попова к работе с актером уберег их от «эстрадности» и желания «турандотить» в любом драматургическом материале.

Уход А.Д. Попова словно опускал невидимый занавес за вахтанговским десятилетием 1920-х годов. Венчал бурную драматургию их сценического старта, начала самостоятельной жизни. Трудное, радостное, трагическое, счастливое, героическое время их профессионального взросления уходило в прошлое. Наступали 1930-е годы, принесшие театру свои драмы и радости, свои сюжеты.

Шли годы. Менялись эпохи. Сколько минуло исторических и театральных бурь, взлетов, падений, побед за столетнюю историю театра! Но прочный фундамент этой долгой и славной жизни был заложен именно тогда, в 1920-х.

Указатель имен

А

Акимов Николай Павлович (1901–1968) – советский театральный режиссер, сценограф, педагог, художник. Народный артист СССР (1960).

Алексеева Елизавета Георгиевна (1901–1972) – актриса, режиссер, педагог. Народная артистка СССР (1971).

Андреев Леонид Николаевич (1871–1919) – русский писатель, представитель Серебряного века.

Андреева Мария Фёдоровна (1868–1953) – актриса, общественный и политический деятель, гражданская жена Максима Горького.

Антокольский Павел Григорьевич (1896–1978) – русский советский поэт, переводчик, драматург.

Ан-ский Семён Акимович (Шлоймэ-Залман (Соломон) Раппопорт, 1863–1920) – еврейский писатель, поэт, драматург, публицист, этнограф, революционер, общественный и политический деятель.

Апухтин Алексей Николаевич (1840–1893) – русский поэт, прозаик, чиновник.

Б

Бабанин Константин Михайлович (1884–1965) – режиссер и зав. репертуаром 4-й студии МХАТ, актер МХТ (1906–1924 и с 1932), один из организаторов студенческого театра МГУ.

Бабанова Мария Ивановна (1900–1983) – советская актриса театра и кино, педагог. Народная артистка СССР (1954). Кавалер ордена Ленина (1970).

Басов Осип Николаевич (1892–1934) – советский драматический актер, режиссер и театральный педагог. Заслуженный артист РСФСР (1933).

Белозерская Любовь Евгеньевна (1895–1987) – советский литературный деятель; вторая жена писателя М.А. Булгакова (1925–1932).

Белый Андрей (Борис Николаевич Бугаев, 1880–1934) – русский писатель, поэт, математик, критик, мемуарист, стиховед; один из ведущих деятелей русского символизма и модернизма.

Бендина Вера Дмитриевна (1900–1974) – советская актриса. Народная артистка РСФСР (1948).

Берг Василий Павлович (?–?) – владелец уральских приисков и здания на Арбате, 26, сын Павла Васильевича Берга (1818–1894), потомственного дворянина, подполковника, одного из крупнейших предпринимателей России XIX века.

Бергер Йохан Хеннинг (1872–1924) – шведский писатель.

Бергсон Анри (фр. Henri Bergson, 1859–1941) – французский философ, представитель интуитивизма и философии жизни. Лауреат Нобелевской премии по литературе 1927 г.

Бескин Эммануил Мартынович (писал также под псевд. «К. Фамарин», 1877–1940) – российский и советский театральный критик и историк театра, переводчик.

Блок Александр Александрович (1880–1921) – русский поэт Серебряного века, писатель, публицист, драматург, переводчик, литературный критик.

Блюм Владимир Иванович (писал под псевдонимом «Садко», 1877–1941) – русский и советский театральный критик, журналист.

Боас Исмар Исидор (1858–1938) – немецкий врач, основатель клинической гастроэнтерологии, родоначальник гастроэнтерологии как самостоятельной клинической специальности, основатель первого специализированного лечебного учреждения для больных с патологией желудочно-кишечного тракта.

Бокшанская Ольга Сергеевна (урожд. Нюренберг, 1891–1948) – секретарь дирекции МХАта и личный секретарь В.И. Немировича-Данченко (с 1919 года). Сестра Е.С. Булгаковой, третьей жены писателя М.А. Булгакова.

Болеславский Ричард Валентинович (польск. Ryszard Boleslawski, урожд. Болеслав Ричард Стржезницкий, 1889–1937) – российский и американский актер польского происхождения, режиссер театра и кино, преподаватель актерского мастерства.

Борисова Юлия Константиновна (род. 1925) – советская и российская актриса. Герой Социалистического Труда (1985), народная артистка СССР (1969); кавалер двух орденов Ленина (1971, 1985).

Булгаков Михаил Афанасьевич, дореф. Михаилъ Аѳанасьевичъ Булгаковъ (1891–1940) – русский советский писатель, драматург, театральный режиссер и актер. Автор романов, повестей, рассказов, пьес, киносценариев, фельетонов.

Бунин Иван Алексеевич (1870–1953) –

русский писатель, поэт и переводчик, лауреат Нобелевской премии по литературе 1933 г.

Бухарин Николай Иванович (1888–1938) – русский революционер, советский политический, государственный и партийный деятель.

В

Вагина Валентина Григорьевна (1904–1987) – заслуженная артистка РСФСР (1957). Одна из последних учениц Евгения Вахтангова, актриса Вахтанговского театра (1921–1937, 1946–1978).

Валлотон Феликс (фр. Félix Vallotton, 1865–1925) – швейцарский художник и график.

Варгин Василий Васильевич (2-й) (1791–1859) – купец, текстильный фабрикант, первый монополист в России, получивший все казенные подряды на поставку сукна для армии в начале XIX века, домовладелец.

Варди Давид (Розенфельд, 1893–1973) – российский и израильский актер.

Вахтангов Евгений Богратионович (урожденный Багратионович, 1883–1922) – русский и советский театральный режиссер, актер и педагог, основатель и руководитель Студенческой драматической студии (1913–1922), с 1921 г. известной как Третья студия МХТ, а с 1926 года – как Театр имени Евгения Вахтангова.

Вахтангов Сергей Евгеньевич (1907–1987) –

советский архитектор, художник; занимался проектированием жилых и общественных зданий. Сын Е.Б. и Н.М. Вахтанговых.

Вахтангова Надежда Михайловна (урожд. Байцурова; 1885–1968) – жена Е.Б. Вахтангова, автор воспоминаний о нем, заведующая литературной частью Третьей студии МХТ, создатель музея Театра, хранитель документов, мемориальных предметов и квартиры Вахтангова.

Верн Жюль Габриель (фр. Jules Gabriel Verne, 1828–1905) – французский писатель, классик приключенческой литературы, один из основоположников жанра научной фантастики, гуманист.

Вернадский Владимир Иванович (1863–1945) – русский и советский ученый-естествоиспытатель, мыслитель и общественный деятель. Один из представителей русского космизма.

Вершилов Борис Ильич (Вестерман, 1893–1957) – советский режиссер. Заслуженный артист РСФСР (1948). Учился у Е.Б. Вахтангова в Мансуровской студии. Послужил прототипом для Ксаверия Борисовича Ильчина в «Театральном романе» М.А. Булгакова.

Воровский Вацлав Вацлавович (польск. Wacław Wogowski, 1871–1923) русский революционер, публицист и литературный критик. Один из первых советских дипломатов.

Воронский Александр Константинович

(1884–1937) – русский революционер-большевик, писатель, литературный критик и теоретик искусства.

Ворошилов Климент Ефремович; также Клим Ворошилов (1881–1969) – российский революционер, советский военный, государственный и партийный деятель, участник Гражданской войны, один из первых маршалов Советского Союза (1935).

Вяземский Пётр Андреевич (1792–1878) – русский поэт, литературный критик, историк, переводчик, публицист, мемуарист, государственный деятель; князь; близкий друг и постоянный корреспондент А.С. Пушкина.

Г

Гаршин Всеволод Михайлович (1855–1888) – русский писатель, поэт, художественный критик.

Гауптман Герхарт Иоганн Роберт (*нем.* Gerhart Johann Robert Hauptmann, 1862–1946) – немецкий драматург. Лауреат Нобелевской премии по литературе за 1912 г.

Германова Мария Николаевна (наст. фамилия Бычкова – Красовская-Калитинская, 1883–1940) – русская актриса.

Гейерманс Герман (*нидерл.* Herman Heijermans, 1864–1924) – нидерландский писатель, драматург, один из главных представителей натурализма в нидерландской литературе.

Моррис Гест (также Морис Гест, *англ.* Morris Gest, 1875–1942) – американский

театральный продюсер начала 20 века. Организатор гастролей МХТ 1923–24 г.

Гиацинтова Софья Владимировна (1895–1982) – русская советская актриса, театральный режиссер, педагог. Народная артистка СССР (1955).

Гиппиус Зинаида Николаевна (по мужу Мережковская, 1869–1945) – русская поэтесса и писательница, драматург, литературный критик Серебряного века.

Гладков Александр Константинович (1912–1976) – русский советский драматург и киносценарист. Автор воспоминаний о театре В.Э. Мейерхольда.

Глазунов Освальд Фёдорович (Глазникс, *латыш.* Osvalds Glāznieks (Glazunovs), 1891–1947) – советский латышский актер театра и кино. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1935). С 1924 по 1932 год занимал пост директора Театра имени Вахтангова.

Гоголь Николай Васильевич (урожд. Яновский, с 1821 – Гоголь-Яновский, 1809–1852) – русский прозаик, драматург, критик, публицист.

Гойя (де Гойя-и-Лусьентес) Франсиско Хосе (*исп.* Francisco José de Goya y Lucientes; 1746–1828) – испанский художник и гравер.

Горчаков Николай Михайлович (1898–1958) – советский театральный режиссер, театровед и педагог; заслуженный артист РСФСР (1937), заслуженный деятель искусств РСФСР (1943), доктор искусствоведения (1948).

Горький Максим (Алексей Максимович Пешков, 1868–1936) – русский советский писатель, поэт, прозаик, драматург, журналист, публицист и общественный деятель.

Гоцци Карло (*итал.* Carlo Gozzi, 1720–1806) – итальянский писатель, драматург, автор сказочных пьес (фьяб; fiabe); граф.

Грибов Алексей Николаевич (1902–1977) – советский актер, педагог. Герой Социалистического Труда (1972), народный артист СССР (1948); кавалер двух орденов Ленина (1967, 1972).

Григорович Дмитрий Васильевич (1822–1900) – русский писатель.

Гротовский Ежи Мариан (*польск.* Jerzy Marian Grotowski, 1933–1999) – польский театральный режиссер, педагог, теоретик театра.

Д

Дейкун-Благонравова Лидия Ивановна (1889–1980) – русская советская актриса, режиссер и педагог. Заслуженная артистка РСФСР (1933).

Демидов Николай Васильевич (1884–1953) – русский театральный режиссер и преподаватель. Один из трех первых педагогов «системы Станиславского».

Диккенс Чарльз Джон Хаффем (*англ.* Charles John Huffam Dickens, 1812–1870) – английский писатель, стенограф, репортер, романист и очеркист.

Дюллен Шарль (*фр.* Charles Dullin, 1885–1949) – французский актер и театральный режиссер.

Е

Евреинов Николай Николаевич (1879–1953) – русский и французский режиссер, драматург, создатель оригинальной теории театра, историк театрального искусства, философ, актер, музыкант, художник, психолог.

Елагин Юрий Борисович (*англ.* Yuri Yelagin, 1910–1987), русско-американский скрипач, писатель, театральный деятель. Автор книги «Укрощение искусств» (1952) и биографии В.Э. Мейерхольда «Темный гений. Всеволод Мейерхольд» с предисловием М.А. Чехова (1955).

Есенин Сергей Александрович (1895–1925) – русский поэт, крупнейшая фигура Серебряного века. Представитель новокрестьянской поэзии и лирики, позднее – имажинизма.

Ж

Жильцов Алексей Васильевич (1895–1972) – советский актер театра и кино, театральный режиссер, педагог. Народный артист СССР (1968).

З

Звадский Юрий Александрович (1894–1977) – советский актер, режиссер, педагог. Народный артист СССР (1948);

кавалер четырех орденов Ленина (1945, 1949, 1971, 1973).

Зайцев Борис Константинович (1881–1972) – русский прозаик, драматург, член московской литературной группы «Среда».

Захава Борис Евгеньевич (1896–1976) – советский театральный режиссер, актер, педагог, теоретик театра. Народный артист СССР (1967). Доктор искусствоведения (1964).

Зельдович Владимир Давыдович (1901–1981) – литератор, специалист по биографии и творчеству А.В. Луначарского, мемуарист; личный секретарь А.В. Луначарского (1922–1929).

Зоркая Нея Марковна (1924–2006) – советский и российский кинокритик, киновед, историк кино. Доктор искусствоведения, профессор.

И

Ибсен Генрик (Хенрик) Юхан (*норв.* Henrik Johan Ibsen, 1828–1906) – норвежский драматург, основатель европейской «новой драмы», поэт и публицист.

Иванов Владислав Васильевич (род. 1948) – российский театровед, историк театра. Доктор искусствоведения.

Ильинский Игорь Владимирович (1901[5]–1987) – советский актер, режиссер театра и кино. Народный артист СССР (1949); кавалер трех орденов Ленина (1967, 1971, 1974).

Исаков Сергей Петрович (1900–1967) – художник, сценограф.

К

Каменев Лев Борисович (Розенфельд, 1883–1936) – российский революционер, советский партийный и государственный деятель, соратник В.И. Ленина.

Карл Двенадцатый (*швед.* Karl XII, 1682–1718) – король Швеции (1697–1718), полководец, большую часть своего правления участвовавший в Великой Северной войне.

Катаев Валентин Петрович (1897–1986) – русский советский писатель, поэт, киносценарист, драматург, журналист, военный корреспондент.

Качалов Василий Иванович (Шверубович, 1875–1948) – русский и советский актер, чтец, педагог. Один из ведущих актеров Московского Художественного театра. Народный артист СССР (1936). Кавалер двух орденов Ленина (1937, 1945).

Керенский Александр Фёдорович (1881–1970) – российский политический и государственный деятель; министр, затем министр-председатель Временного правительства (1917).

Клеанф (*др.-греч.* Κλεάνθης) из Асса (ок. 331/330 – ок. 230 до н.э.) – греческий философ-стоик.

Кнебель Мария Осиповна (Иосифовна,

1898–1985) – советский режиссер и педагог, актриса, доктор искусствоведения. Народная артистка РСФСР (1958).

Книппер-Чехова Ольга Леонардовна (1868–1959) – русская и советская актриса. Народная артистка СССР (1937).

Козловский Александр Дмитриевич (1892–1940) – актер, режиссер, композитор, педагог; ученик Е.Б. Вахтангова.

Козловский Мечислав Юльевич (1876–1927) – юрист, участник российского, польского и литовского революционного движения. Соратник Феликса Дзержинского.

Председатель Малого Совнаркома (1918–1920). Был женат вторым браком на Софье Вахтанговой, сестре Е.Б. Вахтангова.

Коллонтай Александра Михайловна (урожд. Домонтович, 1872–1952) – революционерка, советский государственный деятель и дипломат. Чрезвычайный и полномочный посол СССР.

Кольцов Виктор Григорьевич (Кутаков, 1898–1978) – советский актер театра и кино. Народный артист РСФСР (1955).

Комиссаржевская Вера Фёдоровна (1864–1910) – выдающаяся русская актриса начала XX века.

Корш Фёдор Адамович (1852–1923) – русский антрепренер, драматург и переводчик, адвокат.

Котлубай Ксения Ивановна (урожд. Шпитальская, сценич. псевдоним Ланина,

1890–1931) – актриса, театральный режиссер и педагог.

Заслуженная артистка РСФСР.

Кроммелинк Фернан (*фр.* Fernand Crommelynck, 1886–1970) – бельгийский драматург и журналист.

Крылов Виктор Александрович (1838–1906) – русский драматург.

Крэг Генри Эдвард Гордон (*англ.* Edward Gordon Craig, 1872–1966) – английский актер, театральный и оперный режиссер, художник.

Кугель Александр Рафаилович (1864–1928) – русский и советский театральный критик, создатель театра «Кривое зеркало».

Кудрявцев Иван Михайлович (1898–1966) – русский советский актер, театральный педагог. Народный артист РСФСР (1948).

Куза Василий Васильевич (1902–1941) – советский актер, театральный режиссер. Заслуженный артист РСФСР (1937).

Кузмин Михаил Алексеевич (1872–1936) – русский поэт, прозаик, драматург, переводчик, критик и композитор Серебряного века.

Куприн Александр Иванович (1870–1938) – русский писатель, переводчик.

Л

Лавренёв Борис Андреевич (Сергеев, 1891–1959) – русский советский прозаик, поэт и драматург, журналист, военный корреспондент.

Ламанова Надежда Петровна (Каютова, 1861–1941) – российский и советский модельер, художник театрального костюма.

Ленин Владимир Ильич (Ульянов, 1870–1924) – российский революционер, теоретик марксизма, советский политический и государственный деятель, создатель Российской социал-демократической рабочей партии (большевик), организатор и руководитель Октябрьской революции 1917 года в России, первый председатель Совета народных комиссаров РСФСР и Совета народных комиссаров СССР.

Леонов Леонид Максимович (1899–1994) – русский советский писатель и драматург.

Лесков Николай Семёнович (1831–1895) – русский писатель, публицист, литературный критик.

Лилина Мария Петровна (по мужу – Алексеева, 1866–1943) – российская и советская театральная актриса, актриса МХТ. Народная артистка РСФСР (1933).

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

Лужский Василий Васильевич (Калужский, 1869–1931) – русский актер, режиссер

и театральный педагог. Заслуженный артист РСФСР (1923). Заслуженный деятель искусств РСФСР (1931).

Луначарский Анатолий Васильевич (1875–1933) – советский государственный деятель, писатель, переводчик, публицист, критик, искусствовед.

Львова Вера Константиновна (урожд. Лизерсон, 1898–1985) – актриса театра и кино, театральный педагог. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1957).

М

Мазырин Виктор Александрович (1859–1919) – русский архитектор, мастер московского модерна. Автор проекта особняка Арсения Морозова в Москве на Воздвиженке, 16.

Майков Аполлон Николаевич (1821–1897) – русский поэт, член-корреспондент Императорской Санкт-Петербургской АН (1853), тайный советник (с 1888).

Малиновская Елена Константиновна (1875–1942) – театральная деятельница, один из организаторов и пайщиков Народного дома в Нижнем Новгороде (1903), создала и руководила художественно-просветительским отделом Моссовета (февраль – октябрь 1917), комиссар московских театров (с ноября 1917), управляющий московскими государственными

театрами (с 1918), московскими академическими театрами (с 1920), директор Большого театра (1920–1924, 1930–1935).

Мансурова Цецилия Львовна (Валленштейн, 1896–1976) – советская актриса, педагог, народная артистка СССР (1971).

Марецкая Вера Петровна (1906–1978) – советская актриса театра и кино. Народная артистка СССР (1949), кавалер двух орденов Ленина (1967, 1976).

Марков Павел Александрович (1897–1980) – русский советский театральный критик, режиссер, теоретик театра, педагог, один из крупнейших отечественных историков театра. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1944), кавалер ордена Ленина (1948).

Маяковский Владимир Владимирович (1893–1930) – русский и советский поэт. Футурист.

Мейерхольд Всеволод Эмильевич (урожд. Карл Казимир Теодор Мейерхольд, нем. Karl Kasimir Theodor Meyerhold, впоследствии Мейерхольд-Райх; 1874–1940) – русский и советский театральный режиссер, актер и педагог. Теоретик и практик театрального гротеска, автор программы «Театральный Октябрь» и создатель актерской системы, получившей название «биомеханика». Народный артист РСФСР (1923).

Менжу Адольф Джин (*англ.* Adolphe Jean Menjou, 1890–1963) – американский

актер, номинант на премию «Оскар».

Мериме Проспер (*фр.* Prosper Mérimée, 1803–1870) – французский писатель и переводчик, один из первых во Франции мастеров новеллы, историк, этнограф и археолог.

Метерлинк Морис Полидор Мари Бернар (*фр.* Maurice (Mooris) Polydore Marie Bernard Maeterlinck; 1862–1949) – бельгийский писатель, драматург и философ.

Миллюков Павел Николаевич (1859–1943) – русский политический деятель, историк и публицист. Лидер Конституционно-демократической партии (Партии народной свободы, кадетской партии). Министр иностранных дел Временного правительства в 1917 г.

Миронов Константин Яковлевич (1901–1941) – советский драматический актер и режиссер.

Михальский Фёдор Николаевич (1896–1968) – театральный деятель, главный администратор, пом. директора МХАТ, секретарь Комитета по Сталинским премиям; прототип Филиппа Филипповича Тулумбасова (Фили) из «Театрального романа» М.А. Булгакова.

Морозов Арсений Абрамович (1873–1908/1909) – потомственный почетный гражданин, пайщик Товарищества Тверской мануфактуры, владелец знаменитого особняка на Воздвиженке.

Москвин Владимир Иванович (1904–1958) – советский актер театра и педагог. Сын народного арт. СССР И.М. Москвина.

Муравьёва Ирина Вадимовна (род. 1949) – советская и российская актриса. Народная артистка РФ (1994).

Н

Некрасов Николай Алексеевич (1821–1878) – русский поэт, прозаик, публицист.

Некрасова Мария Фёдоровна (1899–1983) – актриса и педагог, ученица Е.Б. Вахтангова. Заслуженная артистка РФ.

Немирович-Данченко Владимир Иванович (1858–1943) – русский театральный режиссер, педагог, драматург, писатель, театральный критик. Вместе с К.С. Станиславским является основателем Московского Художественного театра. Народный артист СССР (1936). Кавалер ордена Ленина (1937).

Нивинский Игнатий Игнатьевич (1881–1933) – художник-график, живописец, архитектор, сценограф, педагог.

Никитин Иван Саввич (1824–1861) – русский поэт.

О

Образцов Сергей Владимирович (1901–1992) – советский актер, режиссер театра кукол, публицист, театральный деятель. Народный артист СССР (1954); кавалер трех орденов Ленина (1967, 1971, 1981).

Олеша Юрий (1899–1960) – российский писатель, автор популярного романа-сказки «Три толстяка» (1924), поэт, драматург и киносценарист.

Орлов Василий Александрович (1896–1974) – советский российский актер театра и кино, театральный режиссер, педагог. Народный артист СССР (1960).

Орочко Анна Алексеевна (1898–1965) – советская актриса театра и кино, режиссер и педагог. Народная артистка РСФСР (1947).

Освальд Рихард (*нем.* Richard Oswald, при рождении *нем.* Richard W. Ornstein; 1880–1963) – австрийский продюсер, режиссер, сценарист.

Островский Александр Николаевич (1823–1886) – русский драматург-классик, творчество которого стало важнейшим этапом развития русского национального театра.

Остроумов Александр Митрофанович (1859–1920) – организатор Товарищества парфюмерной фабрики провизора А.М. Остроумова, провизор, парфюмер, основатель российской лечебной косметологии.

Оффенбах Жак (*фр.* Jacques Offenbach; 1819–1880) – французский композитор, театральный дирижер, виолончелист, основоположник жанра французской оперетты.

Охлопков Николай Павлович (1900–1967) – русский советский режиссер, сценарист, актер.

П

Паустовский Константин Георгиевич (1892–1968) – русский советский писатель, сценарист и педагог, журналист, военный корреспондент, переводчик.

Петрункевич Иван Ильич (1844–1928) – юрист, один из лидеров земского движения, российский политический деятель, член кадетской партии. Член Государственной думы I созыва (1906).

Пётр Первый Алексеевич, прозванный Великим (1672–1725) – последний царь всея Руси (с 1682 года) и первый Император Всероссийский (с 1721 года).

Пикассо Пабло (полное имя – Пабло Диего Хосе Франсиско де Паула Хуан Непомусено Мария де лос Ремедиос Сиприано де ла Сантисима Тринидад Мартир Патрисио Руис-и-Пикассо; исп. Pablo Diego José Francisco de Paula Juan Nepomuceno María de los Remedios Cipriano de la Santísima Trinidad Mártir Patricio Ruiz y Picasso; 1881–1973) – испанский и французский художник, скульптор, график, театральный художник, керамист и дизайнер.

Пильский Пётр Мосевич (Мосеевич, 1879–1941) – журналист довоенной Латвии, обозреватель газеты «Сегодня», заведующий ее литературным отделом, писатель.

Плевако Фёдор Никифорович (1842– 1909) – русский адвокат и юрист, судебный оратор, действительный статский советник.

Погодин Николай Фёдорович (наст. фамилия Стукалов, 1900–1962) – русский советский сценарист и драматург.

Подвойский Николай Ильич (1880–1948) – русский революционер, большевик, советский партийный, военный и государственный деятель.

Подобед Порфирий Артемьевич (1886–1965) – советский актер и режиссер кино, управляющий делами МХАТ.

Покровский Михаил Николаевич (1868–1932) – советский историк-марксист, общественный и политический деятель. Лидер советских историков в 1920-е годы, «глава марксистской исторической школы в СССР».

Полякова Елена Ивановна (Горячкина, 1926–2007) – российский искусствовед, театровед, литературный и театральный критик. Доктор искусствоведения (1970). Член Союза писателей России. Заслуженный деятель искусств Российской Федерации (1995).

Попов Алексей Дмитриевич (1892–1961) – русский и советский актер, режиссер театра и кино, педагог, теоретик театра.

Пушкин Александр Сергеевич (1799–1837) – величайший русский поэт, драматург, прозаик, литературный критик, теоретик литературы, историк, публицист.

Пишибышевский Станислав Феликс (польск. Stanisław Feliks Przybyszewski, 1868–1927) – польский писатель, драматург, редактор.

Р

Радищева Ольга Александровна (1935–2013) – театровед, занималась изучением творческого наследия К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко.

Ратсепп Ян (*псевд.* – ss-; 1886–1947) – эстонский журналист, театральный критик. В 1920-е гг. работал в редакциях газет «Tallinna Teataja» и «Kaja».

Регинин Василий Александрович (Раппопорт, 1883–1952) – журналист, литератор, издатель.

Рейнгардт Макс (*нем.* Max Reinhardt, настоящее имя Максимилиан Гольдманн, *нем.* Maximilian Goldmann; 1873–1943) – австрийский режиссер, актер и театральный деятель.

Ромен Жюль (Ромэн, *фр.* Jules Romains, настоящее имя Луи Анри Фаригуль, *фр.* Louis Henri Farigoule, 1885–1972) – французский писатель, поэт и драматург; автор самого длинного в мире романа в 27 томах «Люди доброй воли» (Les Hommes de bonne volonté, 1932–1947).

Рудницкий Константин Лазаревич (настоящее имя Лев, 1920–1988) – советский театральный критик, историк театра. Доктор искусствоведения.

Русинова Нина Павловна (1895–1986) – советская актриса театра и кино. Народная артистка РСФСР (1956).

Русланов Лев Петрович (Сергеенко,

1896–1937) – актер, режиссер, ученик Е.Б. Вахтангова (1919–1921). Актер, режиссер, административный работник Вахтанговского театра (1921–1937).

Рыков Алексей Иванович (1881–1938) – российский революционер, советский политический и государственный деятель, первый народный комиссар внутренних дел РСФСР (1917), народный комиссар почт и телеграфа СССР (1931–1936), председатель СНК СССР (1924–1930) и одновременно СНК РСФСР (1924–1929), председатель ВСНХ РСФСР (1918–1921, 1923) и ВСНХ СССР (1923–1924), член Политбюро (1922–1930).

С

Савонарола Джироламо Мария Франческо Маттео (*итал.* Girolamo Maria Francesco Matteo Savonarola; 1452–1498) – итальянский религиозный и политический деятель. Фактический правитель Флоренции с 1494 по 1498 г.

Сейфуллина Лидия Николаевна (1889–1954) – русская советская писательница, драматург, педагог, общественный деятель.

Серов Георгий (Юрий) Валентинович (1897–1929) – актер, ученик Е.Б. Вахтангова, с 1922 г. жил и работал за границей.

Симонов Рубен Николаевич (Симонянц, 1899–1968) – советский актер, театральный режиссер и педагог. Главный режиссер Театра

имени Е.Б. Вахтангова (1939–1968).

Славин Лев Исаевич (Ицкович, 1896–1984) – советский писатель, сценарист и драматург, журналист, военный корреспондент.

Сластёнина Нина Иосифовна (урожд. Гранская, 1889–1966) – актриса театра и кино, педагог. Заслуженная артистка РСФСР (1954).

Смышляев Валентин Сергеевич (1891–1936) – русский и советский актер, театральный режиссер, педагог, театровед. Заслуженный артист РСФСР (1935).

Соловьёв Владимир Сергеевич (1853–1900) – русский философ, богослов, поэт, публицист, литературный критик; почетный академик Императорской Академии наук по Разряду изящной словесности (1900).

Сологуб Фёдор Кузьмич (Тетерников, 1863–1927) – русский поэт, писатель, драматург, публицист.

Сталин Иосиф Виссарионович (Джугашвили, 1878–1953) – революционер, партийный, государственный деятель, один из лидеров РКП(б) – ВКП(б) – КПСС (в 1922–1934 гг. генеральный секретарь ЦК партии), глава советского правительства (1941–1953), генералиссимус Советского Союза (1945).

Станиславский Константин Сергеевич (Алексеев, 1863–1938) – русский и советский театральный режиссер, актер и педагог, теоретик и реформатор театра. Создатель актерской системы. Первый народный артист СССР (1936). Кавалер ордена Ленина (1937),

почетный член АН СССР (1925).

Степанова Ангелина Иосифовна (1905–2000) – советская и российская актриса театра и кино, педагог. Народная артистка СССР (1960).

Стриндберг Август Юхан (*швед.* Johan August Strindberg, 1849–1912) – шведский писатель, драматург, публицист. Основатель современной шведской литературы и театра.

Струве Пётр Бернгардович (1870–1944) – русский общественный и политический деятель, редактор, экономист, публицист, историк, социолог, философ.

Судаков Илья Яковлевич (1890–1969) – советский театральный режиссер, актер театра и кино. Народный артист РСФСР (1938).

Сулержицкий Леопольд Антонович (*польск.* Sulerżyski, 1872–1916) – русский театральный режиссер, художник, педагог и общественный деятель. Сподвижник К.С. Станиславского, учитель Е.Б. Вахтангова.

Сургучев Илья Дмитриевич (1881–1956) – русский прозаик, драматург, публицист, литературный критик, мемуарист.

Сушкевич Борис Михайлович (1887–1946) – русский и советский актер, режиссер, педагог. Народный артист РСФСР (1944).

Т

Таиров Александр Яковлевич (Корнблит, 1885–1950) – советский театральный актер и режиссер. Создатель и художественный

руководитель Камерного театра (1914–1949).
Народный артист РСФСР (1935).

Тихомирова Нина Васильевна (1898–1976) –
актриса, ученица Е. Б. Вахтангова.

Заслуженная артистка РСФСР (1935).

Толстой Лев Николаевич (1828–1910) –
русский писатель, просветитель, публицист,
религиозный мыслитель, один из величайших
романистов. Классик мировой литературы.

Толчанов Иосиф Моисеевич (Толчан,
1891–1981) – советский актер театра и кино,
театральный режиссер, педагог. Народный
артист СССР (1962).

Тураев Натан Осипович (Фельтенштейн,
1892–1952) – актер, ученик Е. Б. Вахтангова.

Туржанский Вячеслав Константинович
(в период эмиграции – Виктор Туржанский,
Victor / Viktor Tourjansky, 1891–1976) –
кинорежиссер, актер, сценарист, художник
кино и живописец.

Туровская Майя Иосифовна (1924–2019),
русский театровед, киноcritик,
культуролог. Доктор искусствоведения (1983).

Тютчев Фёдор Иванович (1803–1873) –
русский лирик, поэт-мыслитель, дипломат
и чиновник (с 1865 г. – тайный советник),
консервативный публицист.

У

Уитмен Уолт (*англ.* Walt Whitman, 1819–1892) –
американский поэт и публицист.

Ульянов Михаил Александрович

(1927–2007) – советский и российский
актер театра и кино, режиссер, педагог,
общественный деятель. Народный артист
СССР (1969), кавалер двух орденов Ленина.

Успенский Глеб Иванович (1843–1902) –
русский писатель и публицист, близкий
к народническому движению.

Успенский Николай Васильевич (1837–1889) –
русский писатель. Двоюродный брат Глеба
Успенского.

Уэллс Герберт Джордж (*англ.* Herbert George
Wells, 1866–1946) – английский писатель
и публицист.

Ф

Фальконе Этьен Морис (*фр.* Étienne Maurice
Falconet; 1716–1791) – французский
скульптор, рисовальщик и теоретик искусства,
автор памятника российскому императору
Петру I в Санкт-Петербурге – так называемого
«Медного всадника».

Фет Афанасий Афанасьевич (первые 14
и последние 19 лет жизни официально носил
фамилию Шеншин; 1820–1892) – русский
поэт-лирик, переводчик, мемуарист.

Фёдоров Василий Фёдорович (1891–1971) –
советский актер и режиссер театра и кино,
театральный художник.
Народный артист БССР.

Фонвизин Денис Иванович (1745–1792) –
русский литератор екатерининской эпохи,
лингвист, создатель русской бытовой комедии;

статский советник. Секретарь главы русской дипломатии Н.И. Панина.

Фридрих II Великий (*нем.* Friedrich II, Friedrich der Große, Alter Fritz; 1712–1786) – король Пруссии с 1740 по 1786 год.

Х

Халютина Софья Васильевна (1875–1960) – русская советская актриса и педагог. Народная артистка РСФСР (1948).

Ханжонов Александр Алексеевич (1877–1945) – русский предприниматель, организатор кинопроизводства, продюсер, режиссер, сценарист.

Хлудов Михаил Алексеевич (1843–1885) – российский предприниматель, участник военных походов, меценат.

Ходасевич Владислав Фелицианович (1886–1939) – русский поэт, переводчик, критик, мемуарист и историк литературы.

Ходоровский Иосиф Исаевич (1885–1938) – профессиональный революционер, участник Гражданской войны, советский государственный и партийный деятель.

Хоцанов Николай Васильевич (1906–1998) – актер, выпускник Вахтанговской школы. Заслуженный артист РСФСР (1971).

Ц

Цветаева Марина Ивановна (1892–1941) – поэт Серебряного века, прозаик, переводчик.

Ч

Чехов Антон Павлович (1860–1904) – русский писатель, прозаик, драматург, публицист.

Чехов Михаил Александрович (1891–1955) – российско-американский актер, режиссер, писатель и театральный практик. Племянник А. П. Чехова.

Чинизелли Гаэтано (*итал.* Gaetano Ciniselli, 1815–1881) – итальянский цирковой наездник и дрессировщик лошадей, педагог, глава цирковой династии, основатель и директор Цирка Чинизелли в Санкт-Петербурге (1877).

Чичерин Георгий Васильевич (1872–1936) – российский революционер, советский дипломат, нарком иностранных дел РСФСР и СССР (1918–1930).

Чудакова Мариэтта Омаровна (1937–2021) – советский и российский литературовед, историк литературы, текстолог, доктор филологических наук.

Ш

Шелапутин Павел Григорьевич (1848–1914) – промышленник, действительный статский советник, общественный деятель, благотворитель.

Шихматов Леонид Моисеевич (1887–1970) – советский актер, педагог Театра им. Евг. Вахтангова; заслуженный артист РСФСР (1946), заслуженный деятель искусств

РСФСР (1968).

Шмидт Василий Владимирович (1886–1938) – советский государственный и общественный деятель.

Шухмина Вера Алексеевна (Унтилова, 1882–1925) – русская актриса.

Щ

Щепановский Николай Евгеньевич (?–?) – актер.

Щукин Борис Васильевич (1894–1939) – русский и советский актер театра и кино, театральный режиссер, педагог. Народный артист СССР (1936). Кавалер ордена Ленина (1938).

Э

Экк Николай Владимирович (урожд. Юрий Витальевич Ивакин, 1902–1976) – советский киноактер, режиссер театра и кино, сценарист. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1973).

Экман Геста (Йёста) (*швед.* Gösta Ekman den Äldre, он же Франс Йёста Виктор Экман, *швед.* Frans Gösta Viktor Ekman; 1890–1938) – шведский актер и режиссер театра и кино.

Эскузович Иван Васильевич (1882–1942) – русский советский театральный деятель, гражданский инженер, архитектор, театральный художник, педагог.

Эрдман Николай Робертович (1900–1970) – советский драматург, поэт, киносценарист.

Ю

Южин Александр Иванович (князь Сумбатов, 1857–1927) – русский и советский актер, драматург, театральный деятель. Народный артист РСФСР (1922).

Юстинов Дмитрий Иванович (ск. 1933), заведующий финансовой частью МХАТ (1917–1928).

Юсупов Феликс Феликсович, граф Сумароков-Эльстон (1887–1967) – последний из князей Юсуповых, известен как участник убийства Г. Распутина и автор двух книг воспоминаний.

Юхов Иван Иванович (1871–1943) – хоровой дирижер. Организованный им в 1900 г. коллектив преобразован в 1919 г. в Первый государственный хор (с 1925 г. – хор имени М.И. Глинки), на базе которого в 1942 г. Юхов создал Республиканскую русскую хоровую капеллу (ныне – Капелла имени А.А. Юрлова).

Я

Яковлева Варвара Николаевна (1884 [1885]–1941) – деятель российского революционного движения, советский партийный работник, председатель Петроградской ЧК (1918 –1919), нарком финансов РСФСР в 1929–1937 гг.

Яновская Лидия Марковна (урожд. Гурович, 1926–2011) – советская (с 1992 г. – израильская) писательница, литературовед, исследователь творчества Ильи Ильфа и Евгения Петрова, М.А. Булгакова.

Элла Михалёва

Вахтанговцы: драматургия начала

В книге использованы фотографии из фондов
Музея Государственного академического театра имени Евг. Вахтангова,
Музея Московского Художественного театра,
Государственного центрального театрального музея имени А.А. Бахрушина,
Российского государственного архива литературы и искусства,
а также фото из семейных архивов
И.М Толчанова – Е.В. Ляуданской, Л.М. Шихматова – В.К. Львовой,
Б.В. Щукина – Т.М. Шухминой, А.И. Ремизовой,
М.Ф. Некрасовой, Симоновых

Редактор Шебанова Н. А.

Художник Осенева А. Б.

Корректор Коледова К. А.

Компьютерная верстка Лазарева Л. Б.

Предпечатная подготовка Морозов Д. В.

Подписано в печать 20.07.2022

Формат 84х90/16

Бумага офсетная 100 г/м²

Печать офсетная. Гарнитура Georgia

Тираж 500 экз. Заказ №232

ISBN-13: 978-5-902492-64-1



9 785902 492641

Т
е
а
т
р
а
л
и
с

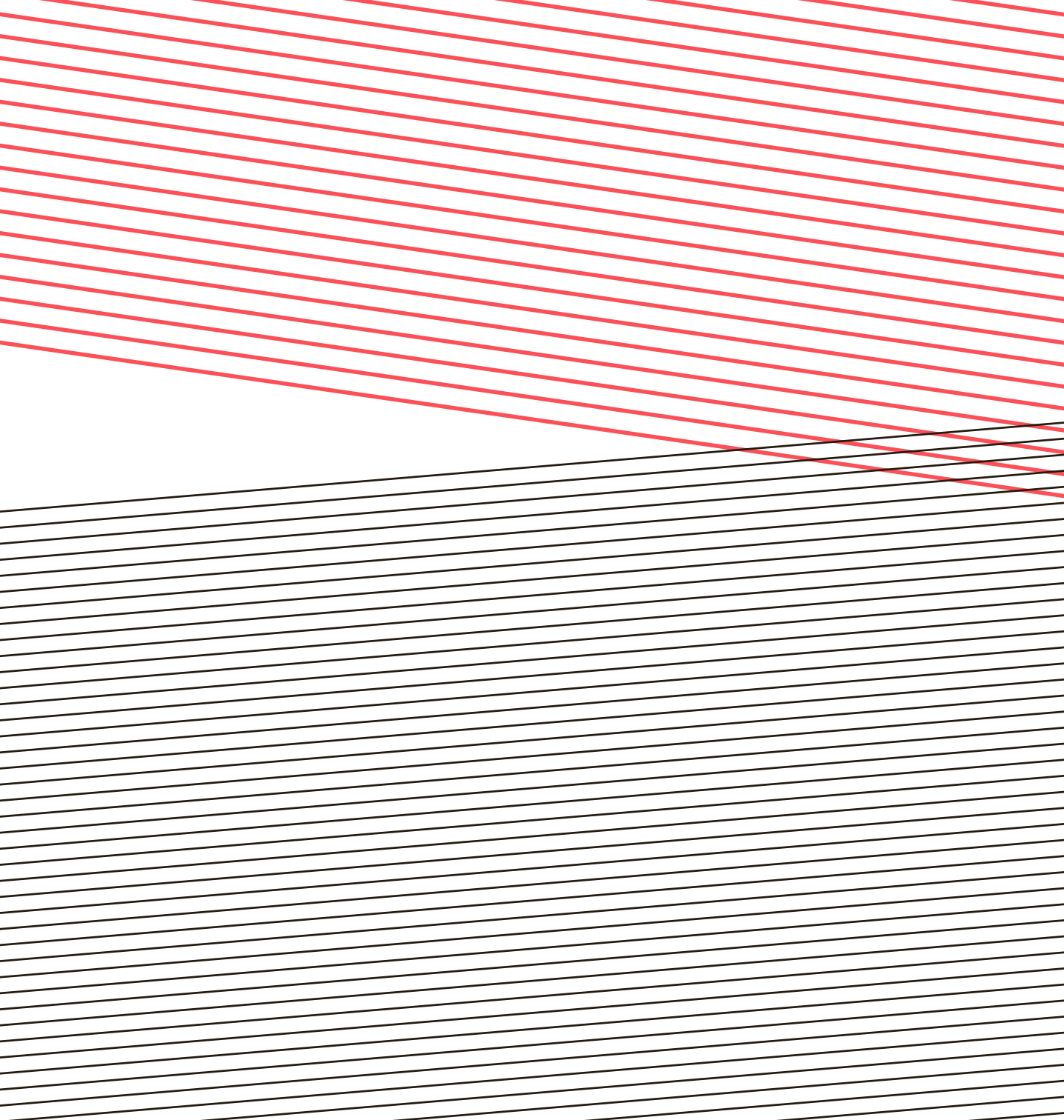
Издательство «Театралис»

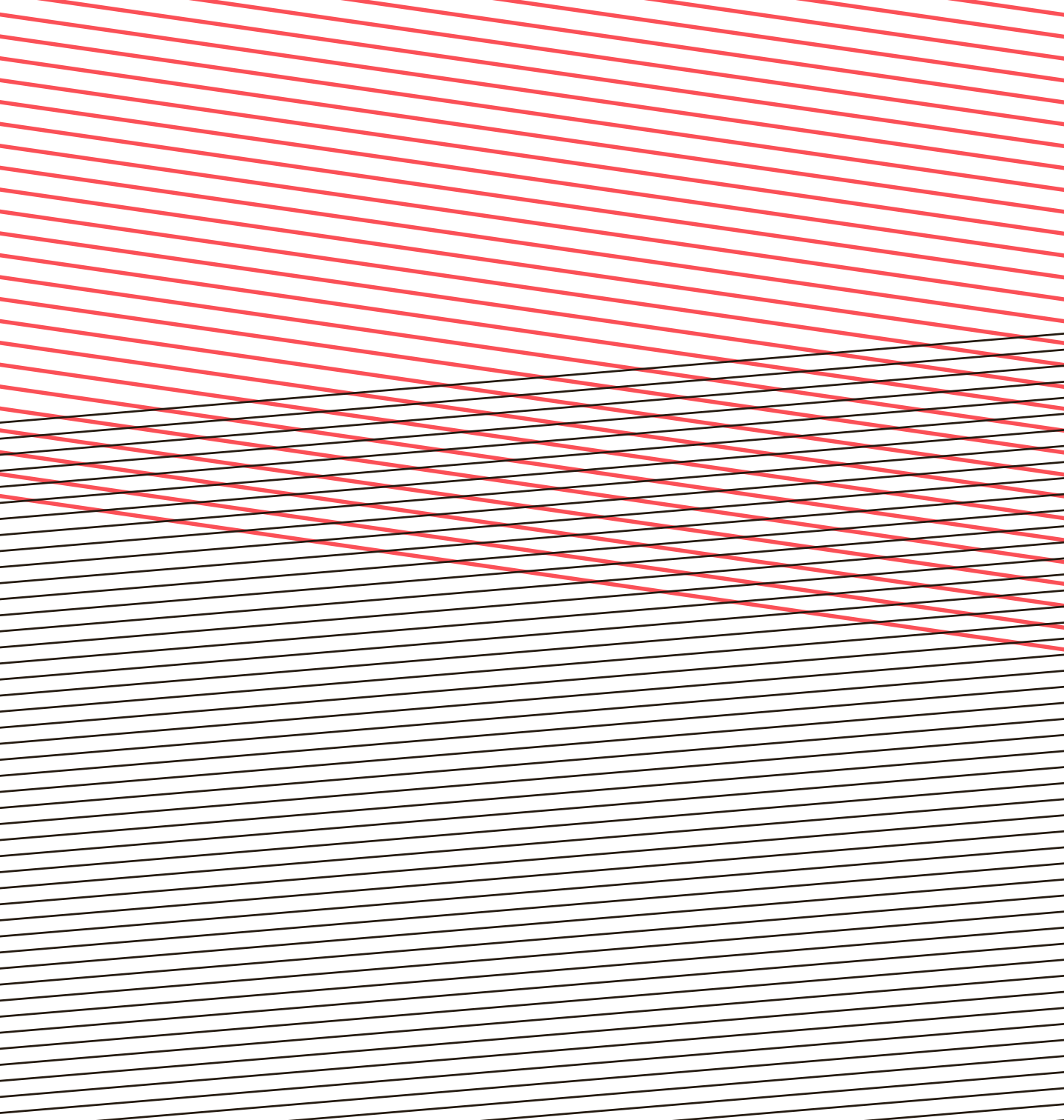
105082 Москва, ул. Б. Почтовая, д. 5

Тел. (495) 640-79-26 (многоканальный)

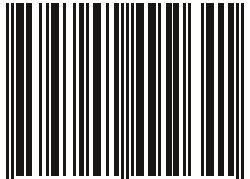
www.teatralis.ru

e-mail: teatralis@yandex.ru





ISBN-13: 978-5-902492-64-1



9 785902 492641