**Константин Александрович Марджанишвили: Творческое наследие: Письма: Воспоминания и статьи о К. А. Марджанишвили** [На обложке: Котэ Марджанишвили] / Ред. кол. Э. Н. Гугушвили, Д. С. Джанелидзе, В. Д. Жгенти, Г. В. Бебутов, Г. К. Крыжицкий, И. К. Тавадзе, Д. К. Шенгелая. Тбилиси: Литература да хеловнеба, [1966]. 623 с.

**Вместо предисловия** V [Читать](#_Toc360376188)

**Творческое наследие**

Программа серии спектаклей-лекций, осуществленных К. А. Марджанишвили в Соловцовском театре в сезоне 1907 – 08 гг. 3 [Читать](#_Toc360376190)

О мимодраме 4 [Читать](#_Toc360376191)

[О реформе театра комической оперы] 6 [Читать](#_Toc360376192)

Вступительное слово К. Марджанишвили в режиссерском классе Грузинской драматической студии 10 [Читать](#_Toc360376194)

1‑й урок 13 [Читать](#_Toc360376196)

2‑й урок 17 [Читать](#_Toc360376198)

Русский академический театр (Анкета газеты «Зрелище») 21 [Читать](#_Toc360376199)

Что такое ритм? (Анкета газеты «Зрелище») 22 [Читать](#_Toc360376201)

[Выступление К. А. Марджанишвили на общем собрании труппы Театра им. Руставели] 22 [Читать](#_Toc360376203)

[Из протокольных записей собрания корпорации «Дуруджи»] 23 [Читать](#_Toc360376205)

Протокол заседаний режиссерской коллегии и дирекции государственной драмы от 9 и 10 мая 1924 г. 23 [Читать](#_Toc360376207)

[К годовщине выступления «Дуруджи»] 24 [Читать](#_Toc360376208)

Друзья! 26 [Читать](#_Toc360376209)

Собрание корпорантов на квартире Константина Марджанишвили 27 [Читать](#_Toc360376210)

тт. Работникам Государственной драмы 28 [Читать](#_Toc360376211)

Всем работникам театра 28 [Читать](#_Toc360376212)

**Письма**

И. Н. Берсеневу 29 [Читать](#_Toc360376213)

М. Ф. Андреевой 31 [Читать](#_Toc360376215)

А. М. Горькому 31 [Читать](#_Toc360376216)

Д. К. Антадзе 31 [Читать](#_Toc360376217)

Тане Барсуковой 42 [Читать](#_Toc360376218)

Т. Н. Вахвахишвили 43 [Читать](#_Toc360376219)

Г. Гокиели 44 [Читать](#_Toc360376220)

А. С. Енукидзе 44 [Читать](#_Toc360376221)

А. А. Кострову 46 [Читать](#_Toc360376222)

Г. Курулашвили 47 [Читать](#_Toc360376223)

В. И. Немировичу-Данченко 48 [Читать](#_Toc360376224)

Л. В. Собинову 48 [Читать](#_Toc360376225)

К. С. Станиславскому 49 [Читать](#_Toc360376226)

Д. Л. Тальникову 49 [Читать](#_Toc360376227)

Н. А. Ушину 51 [Читать](#_Toc360376228)

А. Р. Цуцунава 52 [Читать](#_Toc360376229)

Д. Чхеидзе 52 [Читать](#_Toc360376230)

У. Чхеидзе 53 [Читать](#_Toc360376231)

А. И. Южину 54 [Читать](#_Toc360376232)

Н. Д. Марджанишвили и сыну 54 [Читать](#_Toc360376233)

Е. И. Донаури 77 [Читать](#_Toc360376234)

**Воспоминания и статьи о К. А. Марджанишвили**

*Вс. Аксенов*. Светлая, прекрасная жизнь 121 [Читать](#_Toc360376235)

*Верико Анджапаридзе*. Художник неисчерпаемого вдохновения 132 [Читать](#_Toc360376237)

*Е. Ахвледиани*. Он вечно будет жив 143 [Читать](#_Toc360376238)

*Н. Барабанов*. В «Свободном театре» 150 [Читать](#_Toc360376239)

*И. Берсенев*. Воспитатель и друг 153 [Читать](#_Toc360376240)

*Е. Бунчук*. Постановка «Золотой Евы» 156 [Читать](#_Toc360376241)

*Тамара Вахвахишвили*. Гармония сценических средств 158 [Читать](#_Toc360376242)

*Ната Вачнадзе*. Имя, которое не умирает 181 [Читать](#_Toc360376243)

*В. Вишневский*. Это было очень сильно, очень огромно 190 [Читать](#_Toc360376244)

*Реваз Габичвадзе*. Музыка — средство раскрытия сценического образа 191 [Читать](#_Toc360376245)

*Шалва Гамбашидзе*. Воспитатель молодого поколения 195 [Читать](#_Toc360376246)

*Ираклий Гамрекели*. «Мистерия-буфф» В. Маяковского в творческих исканиях К. Марджанишвили 203 [Читать](#_Toc360376247)

*Е. Гоголева*. Лепка образа 205 [Читать](#_Toc360376248)

*О. Голубева*. Его мечтой был свободный театр 210 [Читать](#_Toc360376249)

*М. Городисский*. Встречи в Киеве 217 [Читать](#_Toc360376250)

*Иосиф Гришашвили*. Он привес нашему театру весну 223 [Читать](#_Toc360376251)

*М. Демюр*. Поиски нового 227 [Читать](#_Toc360376252)

*Е. Донаури*. Страницы воспоминаний 234 [Читать](#_Toc360376253)

*Н. Живокини-Марджанишвили*. Из воспоминаний 252 [Читать](#_Toc360376254)

*Г. Козинцев*. Сила одухотворенности 281 [Читать](#_Toc360376255)

*Н. Коллен*. Требовательный, но душевный 293 [Читать](#_Toc360376256)

*А. Коонен*. Умение верить в стоящего рядом 297 [Читать](#_Toc360376257)

*Л. Лесная*. Он был таким 309 [Читать](#_Toc360376258)

*Н. Луначарская-Розенель*. Мастер праздника жизни 323 [Читать](#_Toc360376259)

*Д. Мачавариани*. В творческом содружестве 343 [Читать](#_Toc360376260)

*К. Мегвинет-Ухуцеси*. Все это пришло как-то сразу 363 [Читать](#_Toc360376261)

*Н. Монахов*. Страничка из повести о жизни 372 [Читать](#_Toc360376262)

*А. Пагава*. Он был поэтом сцены 378 [Читать](#_Toc360376263)

*К. Патаридзе*. На корректировочных репетициях (В театре имени Руставели) 382 [Читать](#_Toc360376264)

*Б. Петкер*. То, что хранит память… 399 [Читать](#_Toc360376265)

*Н. Петров*. Короткие встречи 404 [Читать](#_Toc360376266)

*В. Попова*. Незабываемые дни 414 [Читать](#_Toc360376267)

*Н. Рерих*. О «Пер Гюнте» 417 [Читать](#_Toc360376268)

*М. Ростовцев*. Синтетический театр 421 [Читать](#_Toc360376269)

*Н. Светловидов*. Два спектакля 426 [Читать](#_Toc360376270)

*В. Симов*. «У жизни в лапах» 435 [Читать](#_Toc360376271)

*Э. Смильгис*. Он шел новаторским путем 442 [Читать](#_Toc360376272)

*Т. Табидзе*. Котэ Марджанишвили 445 [Читать](#_Toc360376273)

*В. Таблиашвили*. Новое для него не имело предела 450 [Читать](#_Toc360376274)

*А. Таиров*. Художник-бунтарь 454 [Читать](#_Toc360376275)

*Ц. Цуцунава*. Чародей сцены 458 [Читать](#_Toc360376276)

*Т. Чавчавадзе*. Первая творческая радость 464 [Читать](#_Toc360376277)

*С. Челидзе*. Вместе с Марджанишвили 468 [Читать](#_Toc360376278)

*У. Чхеидзе*. Мой Гамлет 478 [Читать](#_Toc360376279)

*И. Эренбург*. В девятнадцатом, в Киеве… 502 [Читать](#_Toc360376280)

*В. Юренева*. То, чего не забудешь 504 [Читать](#_Toc360376281)

*С. Юткевич*. Как мы начинали свои путь в искусстве 520 [Читать](#_Toc360376282)

*Г. Ярон*. Марджанов и оперетта 533 [Читать](#_Toc360376283)

**Высказывания театральных деятелей о К. А. Марджанишвили**

А. М. Горький 546 [Читать](#_Toc360376284)

В. И. Немирович-Данченко — М. П. Лилиной 546 [Читать](#_Toc360376286)

В. И. Немирович-Данченко — К. С. Станиславскому 546 [Читать](#_Toc360376287)

К. С. Станиславский — В. И. Немировичу-Данченко 548 [Читать](#_Toc360376288)

К. С. Станиславский 548 [Читать](#_Toc360376289)

М. П. Лилина — К. С. Станиславскому 548 [Читать](#_Toc360376290)

К. С. Станиславский — М. П. Лилиной 549 [Читать](#_Toc360376291)

В. И. Немирович-Данченко — Совету МХТ, К. С. Станиславскому и А. А. Стаховичу 549 [Читать](#_Toc360376292)

Л. М. Леонидов 550 [Читать](#_Toc360376293)

М. Ф. Андреева — А. М. Горькому 550 [Читать](#_Toc360376294)

М. Ф. Андреева — Н. Е. Буренину 552 [Читать](#_Toc360376295)

М. Ф. Андреева — И. П. Ладыжникову 553 [Читать](#_Toc360376296)

Н. Ф. и А. В. Монаховы — М. Ф. Андреевой 553 [Читать](#_Toc360376297)

Паоло Яшвили 554 [Читать](#_Toc360376298)

И. Н. Берсенев 555 [Читать](#_Toc360376299)

П. С. Коган 555 [Читать](#_Toc360376300)

П. А. Марков 557 [Читать](#_Toc360376301)

А. А. Яблочкина 557 [Читать](#_Toc360376302)

В. Д. Жгенти 558 [Читать](#_Toc360376303)

Сандро Ахметели 559 [Читать](#_Toc360376304)

В. И. Качалов — К. А. Марджанишвили 560 [Читать](#_Toc360376305)

В. И. Немирович-Данченко и К. С. Станиславский — К. А. Марджанишвили 560 [Читать](#_Toc360376306)

О. Л. Книппер-Чехова — К. А. Марджанишвили 560 [Читать](#_Toc360376307)

В. Н. Попова 560 [Читать](#_Toc360376308)

Московский Художественный Театр — К. А. Марджанишвили 560 [Читать](#_Toc360376309)

Герцель Баазов 560 [Читать](#_Toc360376310)

П. И. Новицкий 561 [Читать](#_Toc360376311)

А. Я. Таиров 562 [Читать](#_Toc360376312)

Ш. К. Гамбашидзе 563 [Читать](#_Toc360376313)

Вера Пашенная 563 [Читать](#_Toc360376314)

*Этери Гугушвили*. Живые традиции 565 [Читать](#_Toc360376315)

**Примечания** 592 [Читать](#_Toc360376317)

**Именной указатель** 600 [Читать](#_Toc360376316)

# **{V}** Вместо предисловия

Сборник, посвященный Константину Александровичу Марджанишвили, сложился из части творческого и эпистолярного наследия самого Марджанишвили и воспоминаний о нем. Эту книгу, подготовленную к изданию Грузинским Государственным театральным институтом имени Шота Руставели можно считать новым шагом в области уже давно начавшейся разработки и изучения литературно-театрального наследия таких мастеров грузинского сценического искусства, как Васо Абашидзе, Ладо Алекси-Месхишвили, Вахтанг Мчедлишвили, Валериан Гуния, Александр Цуцунава, Константин Марджанишвили, Александр Ахметели и другие.

Если в таком же сборнике, изданном в 1958 году, основные разделы составляли мемуары и статьи самого К. А. Марджанишвили, а также статьи о его творческой лаборатории, то в данной книге особо выделяются письма Котэ Марджанишвили и воспоминания о нем большого круга артистов и режиссеров, художников и композиторов, поэтов и драматургов — людей, непосредственно работавших с ним над постановками или проходивших под его руководством артистическую выучку и навсегда полюбивших его как человека и режиссера.

К. А. Марджанишвили всю суть неугасаемой любви к театру определял стремлением человека раскрыть свой внутренний мир в чужой душе. Показать в какой-то степени внутренний мир выдающегося режиссера нашего времени и призвана эта книга.

Для Марджанишвили в театре превыше всего был актер — центральная фигура и творец на сцене. А назначение режиссера он видел в том, чтобы помочь актеру выявить всего себя дать ему возможность творить свободно, и все, что окружает главного творца на сцене и служит только фоном для него, слить в общую гармонию, ни на одну минуту не нарушая то взаимное воздействие, которое устанавливается между актером и зрителем.

Сложилось твердое мнение, что многие артисты, работавшие с К. А. Марджанишвили нашли свой верный путь в искусстве благодаря тому, что он в самом начале поверил в их творческие силы и смело поручил им сложные и ответственные роли. Так Ушанги Чхеидзе стал новым Гамлетом. В молодой, еще не окрепшей Тамаре Чавчавадзе Марджанишвили сразу увидел Лауренсию, как за несколько лет до этого в революционном Киеве он безошибочно нашел блестящую Лауренсию в лице уже зрелой артистки В. Л. Юреневой.

Воспоминания о Марджанишвили, собранные в этой книге, объединяет одна общая для них особенность — глубочайшая искренняя {VI} любовь к Котэ, как к другу и учителю, соратнику по сценическому искусству. Все то хорошее и доброе, что сказано о Константине Александровиче в этих воспоминаниях, не есть обычное «юбилейное» славословие, и даже те места из воспоминаний, которые могут, на первый взгляд, показаться несколько патетическими, идут от чистого сердца, от убежденности в действенной силе тех слов и красок, которые подобраны для того, чтобы показать самое характерное в Марджанишвили.

Замечательно в этом отношении высказывание Веры Леонидовны Юреневой: «… За его прямоту и чистоту в искусстве, за этот огонь, за своеобразие и полнокровие его мастерства, проникнутого гением любви к жизни, за неразрывную связь с ней, за минуты высокого вдохновения, щедрость сердца, ласку и чуткость к актеру, за то, что я почерпнула у него для своей профессии, я благословляю его, этого неповторимого мастера сцены и неповторимого человека…»

Приведенные в книге воспоминания отметают ошибочное представление некоторых театральных деятелей, будто бы Марджанишвили в своей работе в театре руководствовался не столько прочно сложившимися убеждениями и творческими приемами и методом, сколько порывом, настроением, безудержным взлетом фантазии. В нем сочеталось и то и другое при главенствующей роли твердых убеждений. Придерживаясь определенных принципов в искусстве, постоянно стремясь к обновлению театра, находясь в поиске новых форм, он так творчески загорался, что никто вокруг не мог бы остаться равнодушным к тому, что он созидал на сцене.

К. А. Марджанишвили на практике углублял представление о театре, как о синтетическом искусстве, В дореволюционные годы это наиболее ярко выразилось в идее создания в Москве «Свободного театра», а уже в наше время широко проявилось в работе по созданию нового грузинского театра.

В письме к сыну, датированном 9 августа 1917 года, — этом глубоком человеческом документе, честнейшей исповеди художника, К. Марджанишвили пишет: «Пройдет много, много лет, когда у тебя останется обо мне лишь воспоминание — ты не раз задумаешься над тем, что же такое был я».

Марджанишвили ждал, что вот‑вот должно свершиться что-то, подобное очистительной грозе. Ему тогда уже пошел сорок шестой год, и он старался как-то подытожить, а главное — объяснить свою прожитую в искусстве жизнь. Оговорив: «Я люблю театр, я верю в театр, я поклоняюсь театру», он с неумолимой требовательностью и взыскательностью художника пытался обозреть свою минувшую деятельность по этапам: работа в провинциальных театрах, затем создание Незлобинского театра в Москве, сравнительно непродолжительный, но яркий период работы в Художественном театре и, наконец, создание «Свободного театра», того театра, к которому всегда стремился, — театра, свободного от приспособляемости и штампа, свободного от пошлости.

Творческий кризис, переживавшийся Марджанишвили в годы, когда царизм все более приближался к своему полному краху, мог разрешиться только в условиях всеобщего коренного обновления жизни, возможного в результате социалистической революции. Котэ Марджанишвили встретил Великий Октябрь безоговорочно и со всем жаром души отдался работе. Возлагая на театр роль «великого проводника {VII} в массы новых идей», Марджанишвили еще в 1919 году утверждал, что искусство есть радость и счастье, искусство есть праздник, который не означает, что можно, ничего не созидая, хмелеть от буйной радости. Радость и счастье должны сопутствовать труду, и, как большой художник, Марджанишвили задавался вопросом: «как нам спаять разорванную цепь труда и искусства», когда народ возвращает себе свое право на жизнь, на работу, и требует вернуть ему искусство, театр, созданный им самим.

Стремясь определить, какими путями искусство приносит труженику радость, Марджанишвили приходит к выводу: «только через преломление в настоящем». Но человеку свойственны мечты о будущем и воспоминания о прошлом. И здесь искусство, «беря эти две вещи, может сделать их радостными только тогда, когда преломит их в нынешнем восприятии мира человеком».

Таким образом, выдвинувшись на передний край борьбы за идейное и действенное искусство, Марджанишвили — великий жизнелюб — вел театр по такому пути, чтобы каждое сценическое представление повышало жизнерадостность зрителя, было бы для него праздником. Отсюда проистекала та синтетичность театра, та гармония красок и света, слов и музыки, которая в каждом отдельном спектакле подсказывалась содержанием и, в свою очередь, способствовала наиболее глубокому его раскрытию и постижению.

Воспоминания о К. А. Марджанишвили помещены в сборнике в алфавитном порядке. В ряде из них рассматриваются различные периоды его жизни и творчества и даются обобщения. Долгие годы пребывания К. А. Марджанишвили (Марджанова) в России, которую он называл своей второй родиной, давшей ему великие постижения, и последние десять лет жизни, отданные с большим творческим горением родному грузинскому театру, его возрождению и подлинному расцвету, составляют как бы единое целое. Его деятельность во все годы — это новаторство в своем высоком смысле, непрерывные искания, которые нашли и еще находят претворение в советском театре.

Изданием этой книги публикацию материалов о К. А. Марджанишвили нельзя считать завершенной, хотя оба сборника (1958 и 1966) представляют собой значительный вклад в разработку его биографии. Некоторые темы, в частности творческая связь К. А. Марджанишвили с западноевропейскими драматургами, режиссерами, художниками и артистами, а также отражение его театральной деятельности в зарубежной печати, еще ждут исследования.

# **{****1}** Творческое наследие

## **{****3}** Программа серии спектаклей-лекций, осуществленных К. А. Марджанишвили в Соловцовском театре в сезоне 1907 – 08 гг.

Ставя дешевые дневные спектакли по воскресным дням, когда театр наполняется исключительно молодежью да малосостоятельным рабочим людом, мы ясно сознавали всю тяжесть обязанности, которая ложилась на нас в виде выработки репертуара этих спектаклей.

Правда, и в предыдущие годы делались попытки «очистить» репертуар, являлась как бы тенденция ставить русских классиков, но часто наряду с Гоголем и Островским шли старинные мелодрамы и модные пьесы. Желая избегнуть подобных ошибок, мы решили ставить произведения русских писателей в хронологическом порядке и таким образом дать как бы связный курс истории русской драматической литературы. Само собой понятно, что останавливаться мы будем только на крупных этапах этой литературы. Предпосылая, а иногда и сопровождая наши представления лекциями, мы даем возможность ясно проследить весь ход развития русской драматической литературы.

Кроме того, сознавая неразрывную связь писателя с обществом, в котором он жил и работал, мы следим за развитием общественной мысли в каждой данной эпохе.

Не имея возможности своими средствами выполнять намеченную идею, мы просили содействия местных ученых и литературных сил, и, получив их любезное согласие, мы соединили {4} их труд со своим, и, таким образом, из единения этого народились наши спектакли, которые будут называться: «Спектакли-лекции».

Следовательно, когда мы замкнем цепь наших утренников, должен получиться интересный

наглядный курс развития русской

драматической литературы в связи

с развитием общественной мысли

в России.

В будущем мы так же думаем проследить и современную нам европейскую литературу в ее различных течениях[[1]](#endnote-2).

## О мимодраме

(Ввиду успеха у публики «Покрывала Пьеретты» и обращения «Свободного театра» к постановкам целого ряда мимодрам, мы просили высказаться К. А. Марджанова о мимодраме)[[2]](#endnote-3).

«Мимодрама, — сказал К. А. Марджанов, — как особый род сценического искусства, уже давно интересовала и интересует деятелей сцены.

Со дня возникновения “Свободного театра” я мечтал о постановке мимодрамы. Молодой режиссер Таиров пошел навстречу моим желаниям, мы сошлись с ним как в определении сущности мимодрамы вообще, так и во взгляде на постановку ее в нашем театре, и ему была поручена постановка “Покрывала Пьеретты”.

С чувством громадного удовлетворения я замечав, что Таирова и артистов работа над “Покрывалом Пьеретты” захватывает, внушает им радость и волнение…

А по мере того, как работа подвигалась вперед, становилось все яснее и яснее, что мы подходим к рубежу, за которым таятся бесконечные возможности сценического творчества. Я давно и много думал о мимодраме, в голове зрели и оформились различные планы постановок, но все же первое время мы шли в нашей работе ощупью, и только сейчас, совершив дело, можем попытаться дать ему теоретическое обоснование. Раньше всего мы отмежевались от пантомимы в том смысле, как она обычно теперь понимается, т. е. от такого {5} рода сценического творчества, где слово заменяется жестом и где поэтому жест является лишь случайным заместителем слова. Такой жест может быть назван иллюстрационным. Он не является неизбежным выражением переживания актера, а служит лишь иллюстрацией того слова или же мысли, которые не произносятся вслух, но все время подразумеваются. Такая пантомима, собственно, похожа на беседу немых людей, и, на наш взгляд, ее права на сцену очень спорны. Сущность пантомимы, как мы ее понимаем, блестяще определена одним из наиболее тонких английских критиков и теоретиков искусства Артуром Сименсом. Еще в 1894 году он писал: “Ошибочно думать, что пантомима есть просто способ, действие без слов, что она просто — эквивалент слов. Пантомима есть подслушанное мышление”.

При таком, единственно возможном, толковании — пантомима естественно и неизбежно превращается в мимодраму. Центр тяжести мимодрамы в переживании актера. В нем вся сила, и на нем строится все остальное. Здесь жест не является заместителем слова; он самостоятелен и самоценен. Переживания актера могут выливаться в различные формы: в драме, главным образом, в слово, в мимодраме — в жест.

Соответственно с этим, пантомима и мимодрама разно пользуются и сопровождающей их музыкой, в то время, как в пантомиме жесты распределяются по музыке, внешне и роднят ее в этом отношении с балетом, в мимодраме зависимость между музыкой и жестом более глубокая — внутренняя.

А жесты и движения в мимодраме только тогда могут ритмически разместиться по музыке, когда ритмически разместятся вызывающие их переживания. И роль музыки в мимодраме, как нам кажется, определяется воздействием ее ритма на переживания. При таком условии внешний рисунок неизбежно станет ритмичным и между формой и содержанием воцарится гармония.

Вот, в общих чертах те принципы, на которых мы строили “Покрывало Пьеретты”.

В недалеком будущем мы начинаем постановку мимодрамы Метцеля “Манящий свет”, более веселой, светлой и жизнерадостной, нежели “Покрывало Пьеретты”. Мимодрама Метцеля граничит с комедией».

## **{****6}** [О реформе театра комической оперы]

### В Петроградское театральное отделение Народного комиссариата просвещения Докладная записка[[3]](#endnote-4)

В ходе развития русского театра ярко выделяется одна особенность: в то время как в России совершенствовалась и утончалась драма и опера, комическая опера и оперетта не только не развивались, но и находились в состоянии упадка, и пришли к положению — первая к как бы вовсе не существующему, вторая — к пошлому берлино-венскому фарсу в сопровождении таковой же музыки. Если верны указания на кризис театра, то к комической опере и оперетте таковые не относятся, так как это искусство попросту перестало существовать вовсе.

Это не значит, что в России по складу характера ее обитателей нет потребности в театре, как в празднике, нет любви к юмору, к комической музыке, к злой и бьющей сатире. Мы видим на примерах, что театры, скверно культивирующие quasi-оперетту, переполнены, а возвращение многих серьезных театров к старому водевилю (этому выродившемуся, по причинам, которые я укажу ниже, виду комической оперы) ясно указывает на огромную нужду в смехе и в доступной мелодичной музыке без громоздкости современной оперной оркестровки.

Странно, но спор о том, каковой должна быть опера, спор мелодистов со сторонниками сложной партитуры, после победы последних, затронул и комическую оперу и оперетту. Если вы припомните последние комические оперы (хотя бы Рихарда Штрауса, со сложной гармонизацией и довлеющим надо всем оркестром), вам станет ясно, что во вред яркому сюжету и юмористике торжествует оркестровка, — отсюда и неуспех этих комических опер.

В комических операх, как и в оперетте, доминирующее место должна занимать фабула — остроумная, занимательная, сочная, а во второй еще и сатиричная. Все это утрачено, ибо в первой затемнено сложным рисунком оркестра, во второй заменено пошлостью, — отсюда смерть комической оперы и оперетты, как настоящих самостоятельных видов искусства.

{7} Русская комическая опера, зародившись в Аблесимовском (Соколовского) «Мельнике — колдуне, обманщике и свате»[[4]](#endnote-5), получила большой толчок вперед в творчестве Верстовского, докатилась до кучкистов, где гениальный Мусоргский остановился на «Сорочинской ярмарке» и «Женитьбе», но здесь же оборвалась, так как сам Мусоргский не докончил этих вещей, и мы не знаем, какая оркестровка была бы соткана им вокруг этих сочных юмористических фрагментов, а сторонники усложненной оркестровки облекли их в такой сложный рисунок, который затемнил яркость сюжета (т. е. действия) в угоду оркестру.

Наши лучшие литературные и музыкальные силы считают как бы унизительным для себя остановиться на творчестве комической оперы и оперетты, отдавая все свои силы драме и большой опере. Впрочем, в жизни оперетты играл не последнюю роль и цензурный карандаш…

Но не одни вышеприведенные обстоятельства повинны в смерти этого рода искусства, повинен, и, пожалуй, больше всех, актер. Комическая опера и оперетта требуют больше всех остальных видов сценического искусства артиста синтетического.

Если в опере или драме можно оставаться либо блестящим мастером пения, либо художником образа и переживания, то в комической опере и оперетте надо все сочетать в одном лице: быть и прекрасно владеющим голосом певцом (разверните клавир любой старой комической оперы, и вы найдете там такие вокальные трудности, каких не встретите, пожалуй, ни у Вагнера, ни у Римского), и сочным, ярким актером, умеющим выявить весь юмор фабулы, и человеком с хорошо воспитанным телом, который мог бы воссоздать не только классические красоты балета, но чуть ли не побеждать акробатические трудности циркача.

В развитии самого актерского искусства все больше и больше замечается односторонность и крайняя специализация, — потому лучшие актеры уходили в драму, а певцы — в оперу. Отсюда и вырождение комической оперы и водевиля, так как потребность у зрителя в первой не могла удовлетвориться хотя и прекрасными, но безголосыми артистами.

У автора настоящей записки зародилась мысль, с которой он носился давно, о создании в России настоящей комической оперы и оперетты и о подготовке такой почвы в области {8} слова, музыки и жеста, которая вернула бы актера к синтезу и тем дала бы возможность литератору и композитору творить комическую оперу и оперетту без боязни быть когда-либо выявленным на сцене.

Путь к этому пока виден один — на первых порах создание такого театра, где могли бы слиться в едином творчестве хорошие певцы, не лишенные способностей и в двух остальных областях — актерской и балетной, с драматическими и опереточными артистами с голосовыми данными и подготовкой.

Репертуар этого театра (до создания нового, когда придет настоящий литератор и композитор) должен состоять из старой комической оперы или остроумной комедии с приспособленной музыкой. Это даст возможность певцам развивать свои сценические данные и овладеть словом, драматическим актерам — заняться вокальной стороной. Так слиянием двух этих элементов можно восстановить синтетический театр, без которого не мыслится комическая опера и оперетта.

Наряду с этим должна быть создана студия, где молодежь, подготовленная консерваториями, могла бы пройти практику сценического искусства во всем его синтезе.

Сорганизованная автором записки группа лиц весьма энергично взялась за дело и дружно приступила к осуществлению настоящего плана: открыта студия, приглашены артисты оперы, драмы и оперетты, по мнению группы более или менее способные осуществить создание проектируемого театра, выработан первый репертуар:

Комические оперы:

1. Доницетти — «Дон Паскуале»,

2. Чимароза — «Тайный брак»,

3. Моцарт — «Похищение из Сераля»,

4. Адан — «Почтальон из Лонжюмо».

Комедия с музыкой:

1. Гольдони — «Трактирщица»,

2. Шентан — «Золотая Ева»,

3. Скриб — «Гений дипломатии»,

4. Габо — «Муж царицы».

В состав группы вошли, кроме автора этой записки, еще следующие лица: М. А. Ростовцев, М. И. Бриан, Н. И. Тамара, К. С. Исаченко, Б. А. Горин-Горяинов, Н. И. Бихтер, И. С. Вольман и И. Н. Мозгов. Эта основная ячейка, положившая {9} уже столько труда для создания дела, составляет ныне весьма солидную компактную силу, способную развить дело по намеченному плану.

Переживаемое ныне Россией время является как нельзя лучше подходящим для осуществления этой идеи. Театр, как один из отделов народного просвещения, изъят ныне из ведения частных предпринимателей, большей частью ведущих дело в расчете исключительно на прибыль, и взят в руки государства.

Приветствуя выраженное Петроградским театральным отделением НКП желание взять (самому) дело проведения означенной идеи окончательно в жизнь, группа целиком готова отдать все свои силы делу и твердо убеждена, что при надлежащем содействии отдела, идея получит должное осуществление. Петроградское театральное отделение должно установить соответствующий художественный надзор за делом и материальный контроль; само же ведение дела в главных его основах должно остаться в руках названных его созидателей, которые совместным трудом и общей деятельностью обеспечивают полную возможность немедленно же приступить к реальному осуществлению намеченного плана. Уход из группы созидателей хотя бы одного из членов может неблагоприятно отразиться на успешном ходе дела. Поэтому желательно сохранение всей существующей организации в том виде, в каком она основалась и работала, тем более, что членами группы руководили и руководят главным образом идейные соображения, от которых большей частью так далеки были те лица, в руках которых находились театры до настоящего времени.

Смету прихода и расхода на лете 1920 года при сем прилагаю.

*К. Марджанов*

25/III-20

Петроград

## **{****10}** Вступительное слово К. Марджанишвили в режиссерском классе Грузинской драматической студии

### Краткое изложение[[5]](#endnote-6)

В своем вступительном слове в режиссерском классе студии А. Пагава[[6]](#endnote-7) режиссер К. Марджанов предупреждает молодых студийцев, что никогда не следует совмещать деятельность актера и режиссера, ибо в этом случае, по его мнению, или режиссером, или актером он, несомненно, будет слабым. В то время, когда режиссеру необходим большой аналитический пытливый ум, актеру он не нужен, ибо, вечно анализируя все свои действия, актер только мешает себе найти самого себя и не может свободно творить. Актер — непосредственный творец на сцене. Искусство же режиссера заключается в том, чтобы помочь актеру выявить всего себя, дать ему возможность творить свободно, и все, что окружает главного творца на сцене и служит только фоном для него, слить в общую гармонию, ни на одну минуту не нарушающую то взаимное воздействие, которое должно установиться между актером и зрителем.

Итак, главное в театре есть — то взаимное воздействие, которое должно с первого же момента установиться между артистом и зрителем — без какового театр не театр.

(Пример английского актера Эдв. Пурца, убитого во время исполнения роли Яго одним из возненавидевших его в тот момент зрителей, который, опомнившись, через некоторое время сам застрелился. Им обоим муниципалитетом был воздвигнут памятник с надписью: «Великому творцу и великому зрителю».)

Итак, актер — главный творец в театре, он господин сцены, а режиссер лишь его слуга. И хорошим, истинным режиссером может быть только тот, кто сможет снизойти до актера и поднять его для великого творчества, снизойти до художника, может быть и бездарного, данного ему в распоряжение, и помочь ему выявить все лучшее, что в нем есть, снизойти до музыканта и т. д. и т. д. И в то время, когда актер за свое творчество на сцене часто становится кумиром общества и непосредственно вызывает одобрение зрителей, режиссер скромно делает за кулисами большое, трудное, подчас неблагодарное дело. Быть режиссером нелегко. В то время, {11} когда художник может быть только художником и не касаться других искусств, музыкант — только музыкантом, наконец, поэт — только поэтом, режиссер должен в общей совокупности касаться всех этих искусств, так как театр — самая трудная область искусства — это синтез всех искусств. И если режиссер сумеет слить все в одно гармоничное целое, тогда он режиссер. Если художник, когда он творит, имеет дело с неодушевленными предметами: с красками, полотном и кистью, если скульптор знает только глину, мрамор, гипс и стеки, музыкант имеет дело с инструментами, а поэт — с книгой, то не надо забывать, что режиссеру задана самая трудная задача: иметь дело, главным образом, с живым материалом, с господином сцены — с актером.

Если художник, желая получить какую-нибудь краску, может смешать две разные и получает желательную, — режиссер, желая получить один аккорд, никак не может перемешать двух актеров, тут уже задача труднее: найти у двух совершенно различных индивидуумов общее созвучие и слить их в один аккорд, способный отозваться ярко, звучно в зрителе и установить взаимное воздействие между актером и зрителем. Это главное, что требуется в театре.

Если зритель, уходя из театра, воскликнет: «Какие были роскошные декорации, как чудно поставлена пьеса», — знайте, что режиссер, ставивший эту пьесу, не режиссер; если же зритель скажет: «Как чудно играли актеры, какой чудный спектакль», — знайте, что где-то там, за кулисами копошился истинно хороший режиссер.

Было время, когда художник почувствовал себя господином, когда все внимание было обращено на декорации, но не забывайте, что блестящие декорации отвлекают внимание зрителя от актера, а если на сцене не чувствуется актер, это уже не театр, назовите как хотите: красивой картиной, панорамой, всем чем угодно, только, не театром. (Пример — «Панорама Голгофы».)

Режиссер твердо должен помнить, что театр может быть без декорации, без музыки, без режиссера, даже без автора, наконец, без здания театрального, но нет театра без актера, так как, повторяю, главное в театре — взаимное воздействие между актером и зрителем, и чем это воздействие сильнее, тем театр выше. Если два лица, встретившись друг с другом, зажгутся во взаимном диалоге и перебросят свой огонь зрителям — это будет уже театр, независимо от того, где это будет происходить. И тот режиссер, который сумеет {12} зажечь актеров огнем наивысшего творчества, тот режиссер, который создает из всего остального на сцене обстановку, гармонирующую с общим целым, тот режиссер, который сольет голоса актеров в один звучный аккорд — это настоящий режиссер.

Избирая деятельность режиссерскую, молодой человек должен отдать себе отчет в том, что от него потребуется в дальнейшем. Если многих идти в режиссеры заставляет желание быть господином на сцене, если они в деятельности режиссера видят главным образом деятельность администратора, то они очень ошибаются. Прежде всего они твердо должны помнить, что режиссер не господин, а слуга на сцене. Если же у него есть способность администратора, то пускай идет в милицию, в какую угодно администрацию — только не в режиссеры. Правда, сейчас приходится совмещать режиссерскую деятельность с администраторской, но этого не должно быть, и настанет время, когда этого не будет.

Во Франции и сейчас эти две обязанности разделены. Быть режиссером нелегкая задача. Режиссер не может быть режиссером, если он не пользуется полным авторитетом, прежде всего у актера. Поэтому у него самого не должно быть никаких колебаний насчет всего того, что он наметил себе задачей. Если режиссер не чувствует себя сильным во всех областях искусства, ему трудно справиться со своей задачей. Если художнику часто достаточно знать только краски, кисть и полотно, режиссер не может ограничиться чем-нибудь, так как он должен считаться и с актерами, и с художником, и с музыкантом, и с автором, и со зрителем. Режиссер должен уметь выкарабкаться из всякого положения. Режиссеров, особенно молодых, актеры часто ставят в тупик и, не сумей он выйти из положения, в которое поставлен, он может утратить совершенно свой авторитет.

Если художнику синяя краска не может заявить претензий, почему он в данном месте положил красную, а не ее, то режиссеру всегда может заявить, скажем, Иван: почему роль дана Петру, а не ему. И режиссер должен авторитетно доказать, почему он поступил так (это к примеру). Поэтому режиссер, приступая к постановке пьесы, конечно, досконально зная ее, должен знать и труппу. Не зная труппы, он не может заранее выработать плана постановки той или иной пьесы.

Затем Марджанов говорил о том, что, как мы знаем, существуют различные направления в театральном искусстве — {13} от театра условного до театра реалистического и т. д. Сам Марджанов сторонник самого нового направления. Но он далек от мысли навязывать молодым режиссерам то или другое направление…

Поэтому он будет стараться в каждом молодом режиссере развить то дарование, какое в нем есть, а в общем будет знакомить аудиторию со всеми направлениями.

Поэтому молодым студийцам предложено к следующему уроку каждому назвать пьесу, которую ему желательно было бы поставить. По выбору пьесы можно будет приблизительно определить его тяготение к тому или иному направлению. Затем начнутся практические занятия над разработкой каждой пьесы, а дальше и работа с живым материалом. Работа, как говорит Марджанов, предстоит трудная, кропотливая, подчас, быть может, и скучная, но все это нужно преодолеть для того, чтобы стать хорошим режиссером.

«Творцов, говорит, я из вас сделать не могу, но научу, как сделаться хорошим режиссером».

Тифлис.

5 октября 1922 г.

### 1‑й урок

### ЗАДАЧИ РЕЖИССЕРА

Схема урока: Пьеса. Точное определение направления пьесы. Область творчества. Ключ пьесы. Тон пьесы. Монтировка. Место действия пьесы. Места центральные. Места сопровождающие. Исходная точка для монтировки. Режиссерский экземпляр пьесы. Домашний макет. Сценическая площадка. Переход на краску. Связь внешняя и внутренняя. Архитектурная форма сценической площадки. Режиссер.

Работа режиссера делится на две части: на внешнюю сторону постановки (монтировка) и внутреннюю — духовную (работа над пьесой, правильное определение задачи автора и работа с актерами).

Приступая к постановке пьесы, режиссеру прежде всего необходимо верно определить, к какой области творчества относится пьеса, то есть точно выяснить направление пьесы, определить тон пьесы и найти ключ пьесы. Для правильного определения направления пьесы молодому режиссеру нужно {14} точно установить, к какой эпохе относится она, то есть когда она написана и какие течения были тогда в литературе. Точное определение времени — почти гарантия для определения направления пьесы. Иначе каждый режиссер может подойти к пьесе со своей точки зрения, толковать ее по-своему. Был и такой пример: английским режиссером Крэгом «Гамлет» ставился символически, так как Гамлет был для него выражением известного символа. Между тем, если правильно посмотреть на вещи, обратить внимание на эпоху и особенно на то, что Шекспир писал свои пьесы в условно-театральном духе, то нужно прийти к несомненному заключению, что и «Гамлета» нужно ставить условно-театрально. Если режиссер, ставивший «Гамлета» символически, ошибался, то не меньшую ошибку допустил бы и режиссер, поставивший ее просто реально, так как, например, всякому из нас известно, что в жизни не бывает того, чтобы являлись тени умерших, да еще разговаривали. Тени и подобные явления — это чисто условно-театральные вещи, а потому всю пьесу и нужно ставить в том же духе. Совершенно в другом духе пьесы испанского драматурга Тирсо де Молина, в них встречаем лиц обыкновенных, явления все обыкновенные, жизненные, слышим речь народную, ярко бытовую и, конечно, ясно, что ставить эти пьесы нужно просто, жизненно (реально).

Итак, определив направление пьесы, режиссер, исходя уже от этого, намечает себе, уясняет точно, как ее ставить. Режиссеру никогда не нужно упускать из виду, что все на сцене, начиная с актеров и кончая самым пустяком, должно быть в строгом соответствии друг с другом. При постановке пьесы в реальных тонах все на сцене должно быть реальное: и декорации, и обстановка, и грим, и костюмы, и простой, обыкновенный тон в разговоре. Ни в каком случае нельзя допустить, чтобы в каких-нибудь бытовых пьесах, например, в пьесах Островского были стилизованные декорации, костюмы и, наоборот, — в стилизованных пьесах — обыкновенный бытовой тон, мещанская обстановка и симметрично развешанные на стене мещанские карточки в рамочках. При подобных ошибках будет утеряно то главное, чего должен достигнуть режиссер.

Зная эпоху, когда написана пьеса, следовательно, зная и ее направление, режиссер может приступить к изучению характеров действующих лиц, а затем и точно определить декорации и костюмы актеров.

{15} Определив направление пьесы, изучив пьесу досконально, найдя тон и ключ пьесы, режиссер начинает искать самое главное для дальнейшей работы: место действия пьесы, а вслед за тем и каждого акта в отдельности. Точно определив центральные места пьесы, он в зависимости от них строит всю монтировку. Исходной точкой для монтировки, следовательно, служат центральные места, а затем постепенно вытекают и сопровождающие места. Дальше уже режиссер приготовляет домашний макет (сценическая коробка в миниатюрном виде), и начинается самая кропотливая работа (каждый режиссер сам должен уметь склеить макет). Домашний макет передается затем художнику, и тот по этому макету изготовляет макет уже более точный, в красках и т. д. Приготовив макет и имея перед собой режиссерский экземпляр пьесы, режиссер начинает работу над мизансценами и монтировкой пьесы. Режиссерский экземпляр пьесы делается так: к каждому исписанному листу добавляется один чистый для того, чтобы режиссер, работая по макету или просто по начерченной сценической площадке, т. е. передвигая фигуры актеров и намечая места мебели, попутно делал бы себе заметки[[7]](#footnote-2) на чистом листе против диалога актера. (Фигуры берутся какие угодно, хоть изломанные спички, и отмечаются №№.)

Итак, режиссер, приготовив макет, определяет себе прежде всего центральное место, где должно происходить то действие, которое наиболее оттенено в акте, считаясь, конечно, с тем, где это будет наиболее выпукло. Допустим, желая, чтобы объяснение, например, в любви происходило на диване, где-нибудь в центральном месте, надо поставить этот диван, а затем уже по мере появления действующих лиц и их передвижения, заполнять сцену необходимой мебелью.

Раньше обыкновенно устраивали сцену, а затем по расположению мебели располагали и актеров, но теперь пришли к тому заключению, что для удобства актера лучше делать наоборот, да притом и сцена не будет загромождена лишней мебелью.

Хотя режиссер К. Марджанов противник заранее выработанных мизансцен, так как мизансцены, удобные для одних {16} актеров, для других могут быть губительными, но молодому, неопытному режиссеру рискованно начинать работу без заранее обдуманного плана, а потому до приобретения известного опыта ему следует вырабатывать мизансцены, как выше было сказано, с помощью фигурок, передвигаемых по макету. Уяснив себе определенно по домашнему макету все, что нужно, режиссер переносит работу на сценическую площадку, где уже начинается работа с актерами.

Попутно с работой режиссера идут работы по подготовке полной монтировки пьесы. Передав домашний макет художнику, режиссер обсуждает с ним, какие должны быть декорации, то есть совершается переход на краску. Режиссер, конечно, ни на одну минуту не должен упускать из виду всего тона пьесы, ее ритма и колорита. Всегда нужно следить за тем, чтобы была точная связь между внешней обстановкой и внутренними явлениями на сцене. Если пьеса написана в ярко веселых тонах, то нельзя делать декораций мрачных, сухих и, наоборот, ярко-солнечные декорации при мрачном, тяжелом содержании пьесы только будут нарушать то настроение, которое должна была бы создать данная пьеса.

Если общий тон декораций имеет большое значение для создания известного настроения, то не меньшее значение имеют, конечно, костюмы в пьесе. Несомненно, должно быть полное соответствие костюмов, во-первых, эпохе, а затем и общему тону пьесы, декораций, характеру лиц и т. д. Если режиссеру, задающему художнику задачу сделать эскизы декораций и костюмов, нужно самому если не быть художником, то во всяком случае иметь большой художественный вкус, то ему же необходимо знать и портняжное искусство, т. е. уметь кроить костюм. Могут быть случаи, когда костюмы не будут шиться специально, тогда надо научить портного, как сделать из имеющихся любой костюм. От кройки зависит очень много. Плащи, ассирийский и греческий — одинаковые плащи, но скроены различно и ложатся на актере, конечно, различно. Режиссер должен понимать, что от костюма зависит и пластика актера. Движения и манеры людей всегда находились в зависимости от тех костюмов, которые они носили. От покроя платья зависит походка и движения рук и манера держать корпус. В свободных римских и греческих платьях, в сандалиях с плоской подошвой, корпус держали прямо, походка была твердая, уверенная и движения рук — широкие, свободные. При Людовиках, когда носили высокие {17} каблуки, затянутые камзолы и нарядные платья, тогда и походка была мягкая, неуверенная, корпус наклонен назад и движения рук короткие и т. д., даже садиться боялись свободно, чтобы не помять свои кружева.

Покончив с декорациями и костюмами, режиссер начинает совещаться с композитором, если в пьесе необходима музыка. Конечно, нечего говорить о том, что режиссер должен суметь передать композитору общий дух пьесы, ее тон, колорит, чтобы тот сумел написать музыку, соответствующую общему настроению. Если почему-либо нет возможности написать музыку специально для данной пьесы, режиссер должен суметь выбрать (из имеющихся) композитора, более соответствующего духу пьесы, и взять какую-нибудь из его вещей.

Затем режиссер совещается с мебельщиком насчет мебели, заказывает эскизы художнику, если будут делать специальную, если же нет, то выбирает из имеющейся. Остается передать выписку париков и гримов, парикмахеру и посовещаться с электротехником насчет света. Покончив со всем этим, режиссер уже всецело отдается тщательной обработке пьесы, ведет работу внутреннюю, чисто духовную.

Говоря о сценической площадке, режиссер Марджанов упомянул о том, что сейчас для упрощения постановки во многих театрах принята особая архитектурная форма площадки. Это — изломанная сценическая площадка, которую можно гнуть различно. Это принято большей частью в театрах с новым направлением… Мы при работе будем иметь в виду главным образом обыкновенную сценическую площадку.

К следующему уроку намечены для монтировки первые акты трех пьес различных направлений: мелодрама «Два подростка», «Дочь Горио» и «На дне».

Октябрь 1922 г.

### 2‑й урок

Разбор монтировки первого акта мелодрамы «Два подростка», сделанный учениками.

Беседа о работе режиссера с живым организмом сцены — актером.

{18} Разбирая сделанную студийцами монтировку первого акта мелодрамы «Два подростка», реж. Марджанов нашел, что в их работах мало личного творчества. Он настойчиво рекомендует вначале совершенно не знакомиться с ремарками автора и быть как можно более самостоятельным. Он указывает на то, что чем талантливей автор, тем меньше у него ремарок (напр., Шекспир, Толстой) и чем опытнее и талантливее режиссер, тем меньше считается он с указаниями автора. Приступая к монтировке, режиссер прежде всего должен точно себе уяснить характер комнаты. Комнату нужно делать как можно менее шаблонной: для большего впечатления внести побольше оригинальности. Никогда не нужно делать комнату такую, в которой с одинаковым успехом можно играть любую пьесу.

Лектор еще раз обращает внимание учеников на то, что прежде всего должно быть отыскано центральное место акта, и оно должно стать исходной точкой для дальнейшего. Выделив центральное место акта, нужно определить, где будет происходить данное действие. В первом акте данной мелодрамы центральным местом называют место встречи и объяснения Элен с Капитаном и, по известным соображениям, находят, что объяснение должно происходить у камина. Вот камин этот нужно установить в наиболее выгодном месте, т. е. так, чтобы он одинаково хорошо был виден со всех мест зрительного зала, что будет удобно, конечно, и для актеров. Установив камин, расположить уже все остальное. При этом и освещение на сцене нужно дать наиболее выгодное для актеров, чтобы были освещены главным образом их лица, не забывая при этом и того, какое настроение должна создать общая картина.

Уяснив себе декоративную часть постановки, определив освещение, режиссер может перейти к звуковой стороне. Он ясно должен себе представить, какая должна быть сопровождающая музыка и в каких местах она должна играть. Несомненно, что в самых патетических местах должна быть соответственная настроению музыка. Она может доноситься откуда угодно, и совершенно нет надобности, так сказать, выпячивать ее.

Для создания определенного настроения начинать мелодраму следует с музыки. Допустим, что за сценой должен быть какой-нибудь шум, — ветра ли, дождя, все это можно выразить в музыке. Если не имеется специально написанной {19} для пьесы музыки, режиссер должен заказать ее композитору заранее, конечно, определенно указав, когда и какое должно быть вызвано ею настроение, как должна быть акцентирована музыка.

Когда режиссером разработана сторона декоративная и звуковая, он может приступить к определению, какие должны быть костюмы.

Выслушав мнение студийцев, что мелодраму «Два подростка» можно играть и в современных костюмах, режиссер Марджанов сказал, что, по его мнению, это было бы крупной ошибкой, ибо ложь мелодрамы особенно вылезет наружу… Лучше отодвинуть ее дальше. Можно взять и 80‑е годы, но так как желательно как можно больше поднять интерес к пьесе и так как данная вещь ничем особенно не характеризует эпоху, то можно ее отодвинуть еще дальше и ставить в любой эпохе, в какой, по мнению режиссера, костюмы интереснее. Определив костюмы, можно перейти и к гриму…

Когда режиссер заканчивает монтировку пьесы, он переходит к работе с живым организмом сцены — с актером. Определив тональность пьесы, режиссер должен постепенно развить ее построение, — он начинает работу над мизансценами. Хотя Марджанов сам противник готовых мизансцен (мотивировка в его первой лекции), он считает невозможным для молодого неопытного режиссера появиться перед актерами без заранее намеченного плана. Но прежде чем разработать мизансцены, режиссеру нужно считать пьесу с актерами, чтобы актеры во время внимательного чтения пьесы совместно с режиссером могли вникнуть в личные взаимоотношения действующих лиц. При этом режиссер должен быть очень внимателен к тому, с какой индивидуальностью он имеет дело. Цель его — не ломать актера, а помочь ему выявить всего себя, — режиссер должен быть слугою актера, помогающим ему, а не господином, его подавляющим.

Никогда не нужно требовать от актера, чтобы он заранее механически зазубрил роль. Лучше разрешить ему, пока он не нашел правильного переживания, держать текст в руках, чтобы иметь возможность искать самого себя, а не сосредотачивать свое внимание исключительно на суфлере.

Самое трудное в актерском творчестве — это молчать на сцене. Когда актер говорит — он живет, а поэтому говорить ему гораздо легче, чем молчать. Если он молчит, когда другие говорят, его внимание должно фиксироваться на чем-нибудь {20} определенном. Нужно научить актера работать над ролью, дать ему возможность самому составить партитуру своих переживаний, научить его делить роль на главные, основные моменты, а эти главные моменты еще на отдельные моменты. Чтобы сознательно относиться к своей работе, акте, всегда должен ответить на два вопроса: чего он хочет и что чувствует. Эти два переживания часто могут быть совершенно разные. Есть подлинно талантливые актеры, которые сами интуитивно чувствуют и правильно передают переживания сценического героя. Такому актеру нужно быть предоставленным самому себе, если, конечно, он не слишком разойдется с автором.

Режиссер Марджанов рекомендует молодому актеру завести тетрадь, в которой одна страница должна быть с текстом, а другая чистой, чтобы против текста записывать ответы на поставленные два вопроса. Когда у актера роль будет разработана таким образом, вся партитура его переживании в любой момент будет перед глазами. Когда актеру нужно будет настроиться, приурочив это ко времени, он пойдет по партитуре и невольно войдет в роль.

Очень важно заставить актера сосредоточиться, то есть быть в кругу, как говорит Станиславский. Нужно ему создать такие условия, чтобы ничто не мешало и не стесняло.

Актер должен чувствовать порог сцены и ни на минуту не отвлекаться от этого. Нельзя забывать, что сцепление глазами дает настоящее творчество на сцене: актеры смотрят в глаза друг другу, заражают один другого, передают личные переживания. На сцене всегда можно отличить любителя от настоящего актера: первый никогда не смотрит партнеру в глаза. Еще до поднятия занавеса актер должен фиксировать свое внимание на чем-нибудь одном. Нужно дать ему возможность сосредоточиться. Станиславский советует найти механическую точку и сосредоточить на ней свое внимание. Какого бы направления ни держался театр, будет ли он символический или какой-либо другой, главное в нем — чувства. Без чувств не будет искусства. У каждого взрослого человека есть чувства, в каждом заронено зерно тех или иных чувств. Нужно только уметь вызвать в себе необходимые для тех или других моментов в роли чувства. Если предстоит пережить чувство обиды, для этого нужно обратиться к своей памяти, вспомнить, допустим, какую-нибудь прошлую обиду, и в данный момент будешь переживать чувство {21} обиды. Как выше уже было сказано, истинный актер делает это интуитивно, но не нужно забывать, говорит Марджанов, что режиссер в большинстве случаев имеет дело не с настоящими артистами, а с ремесленниками, а потому, считаясь с артистической индивидуальностью каждого из них, он должен уметь вышеуказанным способом вызвать в них известные переживания. Для этого необходимо, чтобы у актера всегда была перед глазами партитура своих переживаний. (Марджанов советует почитать учение йогов для того, чтобы познакомиться с их ценными мыслями об искусстве.)

На заявление одного из учеников студии, что актер, вызвавший в себе известные тяжелые воспоминания, пожалуй, может забыться до того, что совсем отойдет от роли и на самом деле натворит что-нибудь, например, убьет или ударит партнера, Марджанов ответил, что, во-первых, восстановленные воспоминания не могут быть в данный момент настолько аффектными, чтобы человек потерял голову, а во-вторых, актер на то и актер, чтобы умел гимнастировать свои чувства. Актер в своей правде не должен переходить за известную грань.

К следующему уроку Марджанов предложил сделать монтировку первого акта «Двух подростков» менее шаблонно, чем в первый раз, внести в работу побольше оригинальности и личного творчества. Затем выработать и мизансцены одного явления, причем оправдывать их каждый раз определенным чувством.

## Русский академический театр (Анкета газеты «Зрелище»[[8]](#endnote-8))

### Режиссер К. А. Марджанов

Русская академическая драма необходима уже потому, что в Тифлисе существует громадный контингент граждан, говорящих только на русском языке и изголодавшихся по серьезной русской драме. В этом, кажется мне, главный залог успеха молодого начинания. С другой стороны, нельзя пройти мимо громадной художественной роли русского театра в Тифлисе, являвшегося проводником новых идей и смелых {22} исканий в области искусства не только в России, но и на Западе.

Репертуар создаваемого театра намечается смешанный, т. к., поскольку предполагается, что дело само будет окупать себя, необходимы известные компромиссы со вкусами нэповской публики, но, во всяком случае, серьезная материальная помощь со стороны государства дает возможность вести настоящую художественную работу.

Последнее обеспечивается и концентрацией лучших артистических сил во главе с Е. К. Валерской и Б. С. Глаголиным, который всегда являлся не только интереснейшим режиссером, но и будирующим, активным элементом, не дающим заглохнуть никакому театральному делу.

Всецело отдаться работе в русской драме я, к сожалению, не имею возможности, ибо я слишком перегружен работой в грузинской драме и Госопере.

## Что такое ритм? (Анкета газеты «Зрелище»[[9]](#endnote-9))

### К. А. Марджанов

Вопрос о ритме я считаю слишком острым и слишком животрепещущим в настоящее время, поэтому не могу определить его в двух словах, а прошу позволения редакции дать в одном из следующих номеров полное и научное определение, что такое «ритм» и его значение для современного театра в форме небольшой статьи.

## [Выступление К. А. Марджанишвили на общем собрании труппы Театра им. Руставели[[10]](#endnote-10)]

### 11 сентября 1923 г.

В своей речи заведующий художественной частью Котэ Марджанишвили выразил благодарность артистам за большую работу, проведенную в Боржоми. В течение всего времени пребывания в Боржоми они соблюдали высокую трудовую {23} дисциплину. Заслуживают особой благодарности Цаца Амираджиби, Нино Чхеидзе, Бежанишвили, Шотадзе, Цуцунава, Гоциридзе, Коришели и Вардошвили.

Котэ Марджанишвили обратился к артистам с призывом трудиться столь же плодотворно, как и до сих пор.

## [Из протокольных записей собрания корпорации «Дуруджи»[[11]](#endnote-11)]

### 3 мая 1924 г.

1. Сообщение и разъяснение Константином Марджанишвили значения грузинской оперы и ее будущих перспектив. Было высказано единодушное мнение о необходимости объединить грузинских оперных певцов и работников других отраслей и общими силами поднять национальную оперу на соответствующий уровень.

## Протокол заседаний режиссерской коллегии и дирекции государственной драмы от 9 и 10 мая 1924 г.[[12]](#endnote-12)

Присутствовали:

заведующий художественной частью К. Марджанишвили,

главный режиссер — А. Ахметели,

директор — А. Пагава.

Обсудили:

… II. Доклад К. Марджанишвили о репертуаре, утвержденном пленумом художественного совета. Пленум единогласно утвердил для будущего сезона следующий репертуар:

1. «Король Лир» и одна из комедий Шекспира (предполагается «Комедия ошибок»; возможно, будет заменена).

{24} 2. «Мачеха Саманишвили» Д. Клдиашвили.

3. «Свет» И. Гедеванишвили (вторая часть).

4. «Аршин Мал-Алан» У. Гаджибекова.

Условно:

«Рычи, Китай», «Случай в старом замке» Бен Абрама, «Смерть» П. Готуа.

Новая пьеса Азиани.

Из репертуара прошлых сезонов возобновляются:

«Гамлет», «Ламара», «Дезертирка», «Мзета мзе», «Тень осла», «Свет» (первая часть), «Затмение солнца».

Постановили:

… II. Принять к сведению и руководству.

## [К годовщине выступления «Дуруджи»[[13]](#endnote-13)]

Год!!!

Счастливый год!!!

Прошел год, как все мещанствующее, все падающее на колени перед затасканными идолами объявило нам свой бойкот!

О, мы не скрываем от себя, что «епиходовщина» нашла неуместном для себя растаптывать своими ожирелыми телесами наши кресла, нет, она нашла лучшим сидеть в доме покойника, где еще не погребен смердящий труп, сидеть с распущенными волосами старых плакальщиц, глядеть на морщины покойницы и приговаривать; «О, как она мила, хороша в семнадцать лет!» Туда им и дорога!!.

Но расчет оказался неверным — уходя от нас, все эти, нуждающиеся в штейнаховском омоложении, грозили нам, что мы с нашим «искусством», с нашими «бездарными актерами», с нашими «юродствующими» авторами окажемся перед пустыми стенами — и что же?

Самая верная из наук — это статистика, — разверните рапортички посещаемости театра за прошлые годы… и окажется, что посещаемость театра выросла в два с половиной раза. Публика не ушла — публика пришла! Но какая публика — конечно, у нас нет «снисходительно похлопывающих знатоков искусства», коридоры нашего театра не оглашаются {25} ревом «все видевших, все знающих учителей, ни разу не высовывающих ушей за свою околицу», но зато сплошь молодые лица, горящие глаза, энтузиасты театра, ищущие в нем не физиологических переживаний вплоть до переваривания в кресле сытного обеда, а яркого счастливого праздника чувств и бодрых толчков пытливой мысли!

Вот этой публике, вот этим молодым и задорным лицам наш первый поклон!

Прошел год, и мы имеем в своем активе, что предъявить.

«Латавра», «Шпигельменш», «Землетрясение в Лиссабоне» и др. Какие бы споры ни вызывали эти пьесы, они не могут быть названы серыми и будничными, они актив для нас в смысле искусства и актив большой! А потому второй наш поклон нашим молодым авторам, тем, которые вместе с нами ищут. Поклон Шаншиашвили, Какабадзе!

Наш глубокий поклон и родственный поцелуй друзьям нашим Тамаре Вахвахишвили и Ираклию Гамрекели.

Глубокая благодарность нашим старым товарищам, может быть не во всем с нами согласным, но не бросившим работать рука об руку с нами[[14]](#endnote-14), поклон и уважение Нико Гоциридзе, Наталии Джавахишвили, Нине Давиташвили, Цаце Амираджиби, Сандро Жоржолиани и всем, кто с нами…

Наши горячие объятия молодым товарищам, пришедшим к нам из студии, чьи бодрые сердца бьются в искусстве созвучно с нашими. Привет руководителю и создателю этой студии Акакию Пагава! Привет тем, кто еще обучается в этой студии, — мы их ждем в свои ряды! Мы ждем молодых певцов оперной студии, тех, которые скоро должны будут стать в ряды бойцов за искусство, против жуткой рутины современной оперы.

Наши братские поцелуи рабочим нашей сцены, не одну ночь проведшим без сна, этим испытанным героям, копавшим нам те окопы, в которых мы должны были сражаться.

Наше громкое «ваша»[[15]](#endnote-15) молодому обществу грузинских музыкантов, так искренне и беззаветно соединивших свои силы с нами для победы и славы родной культуры…

Наш привет маленьким ячейкам Кутаиси, Чиатура, Батуми и Поти, тем, что, оторванные от нас, ведут общую работу с нами!

Наш низкий поклон публике этих городов, еще так недавно, в нашу поездку по этим местам, доказавшей нам, что она с нами!

{26} Мы знаем, что двадцать девятое января для всех перечисленных нами такой же праздник, как и для нас. Итак! Да здравствует двадцать девятое января! Да здравствует наша публика? Да здравствуют наши товарищи, наша «ДУРУДЖИ»!

*К. Марджанишвили*

[1925]

12.X. (1925 г.)

## Друзья![[16]](#endnote-16)

Меня очень взволновало то, что один из членов нашего кружка совершил поступок, немыслимый не только в нашем объединенном общей художественной идеей театре, но и во всяком порядочном деле.

Вам известно, что в субботу, 10 октября, артист Миша Лорткипанидзе не явился на репетицию по той причине, что ему не выдали аванса. Подобное нарушение дисциплины недопустимо даже для простого члена труппы, а тем более для корпоранта!

И когда совершается этот поступок? Когда вы обнаружили подлинную силу: добились у администрации того, что постановили, и подчинили всю труппу своему решению.

Я, возможно, был не согласен с вами кое в чем в отношении установления заработной платы, но не только не мешал вам, а даже чем мог помогал. К примеру, я выше ценю Верико Анджапаридзе, чем вы, — должен чистосердечно признаться, что, по моему мнению, эта артистка по таланту и сценическому обаянию наиболее сильная во всей труппе, — но так как у нее нет твердого чувства ответственности перед театром, я согласился с вами, что она должна быть передвинута дальше Тамары[[17]](#endnote-17). Только эта сторона была для меня решающей. И сейчас, когда некоторые из вас получили то, чего достойны по своему таланту, — сейчас в вашем кружке обнаруживается такой несознательный нарушитель дисциплины, какого трудно отыскать даже среди буйволов.

Неужели у корпорации уже совсем нет осознания художественной {27} значимости театра к осталась лишь страсть к деньгам?

Я хочу, чтобы не от меня, а именно от вас исходило осуждение, какого заслуживает ваш товарищ, и чтобы вы тем самым подтвердили свое отрицание высказанной выше мысли.

Я еще верю в вас!

Ваш верный старший товарищ

*Котэ Марджанишвили*

P. S. Отдельно два слова Мише:

Миша! Буйволиная психология артиста обычно начинается вот с чего: как только получит он главные роли, тотчас же начинается у него головокружение, и он уже забывает о своем достоинстве. Это я пишу не в обиду тебе, — нет, я только предостерегаю твою молодость: внимательно приглядись к себе, — не споткнись и не пошатнись.

Твой *Котэ*

## Собрание корпорантов[[18]](#endnote-18) на квартире Константина Марджанишвили (Воскресенье, 4 июля 1926 г.)

Ровно в час дня все корпоранты, кроме Ел. Донаури, собираются на квартире Марджанишвили. Первую речь произносит дежурный староста, который считает инцидент между К. Марджанишвили и «Дуруджи» простым недоразумением, просит уважаемого Котэ высказать свои соображения по поводу инцидента и те обвинения, которые он предъявляет корпорации, и вообще исчерпать вопрос до конца. Приблизительно в том же духе высказываются и другие корпоранты.

Уважаемый Котэ в своей речи обвиняет корпорантов в основном в том, что они зазнались, не хотят ни с кем считаться и высокомерно относятся к другим членам труппы.

Корпоранты не считают претензии обоснованными и просят выяснить, кто распространяет о них подобные слухи. Что же касается отношения к Константину Александровичу, корпоранты напоминают: они по-прежнему испытывают к нему {28} глубокое уважение и просят его продолжать руководить ими, как прежде.

Константин Александрович просит несколько дней для обдумывания ответа, на что корпорация выражает свое согласие.

## тт. Работникам Государственной драмы[[19]](#endnote-19)

Дорогие друзья!

Еще раз взвесив все объективные условия, создавшиеся вовне и внутри театра, учитывая к тому же болезнь, от которой я до сих пор не оправился, я пришел к окончательному заключению, что оставаться художественным руководителем данного театра я не могу.

Самое большое, что я смог бы сделать, — это одну постановку в сезоне по соглашению с вашей дирекцией.

О вышеизложенном мной подано заявление Наркому просвещения и председателю Гл. Художественного Комитета.

Желаю успеха и процветания.

*Котэ Марджанишвили*

(1926)

## Телеграмма из Москвы[[20]](#endnote-20) Тифлис. Улица Жореса. Грузгосдрама Всем работникам театра

Желаю полного успеха делу. Всем работникам [долгой] жизни, счастья, большой художественной радости на благо государству и народу.

*Марджанов*

# **{****29}** Письма

### **{****31}** И. Н. Берсеневу[[21]](#endnote-21) 1910 г.

Милый Ванечка! Если Вы хотите работать в Художественном театре, то немедленно сообщите, могли бы Вы приехать на несколько дней в Москву для переговоров.

Ваш *К. Марджанов*

### М. Ф. Андреевой

Писал больше недели тому назад длинное письмо, очень хочу скорого Вашего приезда, могу сам приехать в Петербург, телеграфируйте, когда можете принять меня. Примите мой горячий привет. *Марджанов*[[22]](#endnote-22).

### А. М. Горькому

Читая драму, слились с Вами душой. Горячо благодарим Свободный театр[[23]](#endnote-23).

Телеграмма из Тбилиси.

Москва. Алексею Максимовичу Горькому

Воспоминание прежних постановок не откажите выслать Вашу новую пьесу для грузинской сцены. Крепко жму Вашу руку. Адрес Дзержинского 10. Марджанов[[24]](#endnote-24).

### Д. К. Антадзе[[25]](#endnote-25)

Додо!

Я себя плохо чувствую, второй день лежу в постели. Поэтому прошу Вас организовать репетицию «Пепо». Если придет {32} Саша — хорошо, не придет, — попроси Нико Гоциридзе от моего имени показать всем, что нужно. Эскизы декораций (2‑е действие) должны быть в декораторской.

Твой *Котэ Марджанишвили*

11.I.25

Мой Додо!

Я верю — у тебя есть талант. Больше наблюдательности, и перед тобой откроется широкая дорога.

Прими мое благословение

Твой *Котэ Марджанишвили*

День твоей первой постановки

23.X.25 г.

Дедакалаки[[26]](#endnote-26)

Додо или Кукури! Хорошо было бы, если бы кто-нибудь из Вас или Акакий Хорава — зашли ко мне. Я занимаюсь Лиром и мне немного не по себе — не хочу утром выходить

Ваш *К. Марджанов*

Додо!

Посылаю швею, которую командируй к Абакелия для костюмов Беатриче.

Сейчас буду сам и все расскажу.

*К. Марджанов*

Телеграмма из Сочи

Телеграфируй срочно, как дела. Нужде приеду немедленно.

Востребования *Марджанов*.

Додо!

Должно быть, на днях приедет в Кутаис Какабадзе (макет вы, вероятно, уже получили), надо с ним расплатиться. Он хочет переделать еще корабль, мы можем успеть, если он сделает его к моему приезду.

Как дела? Как настроение?

По приезде в Москву я вам телеграфирую адрес.

{33} Работайте бодро и весело. Это самое важное, чтобы получить хороший результат в художественном творчестве Целую вас крепко. Привет всем.

Твой *К. Марджанишвили*

Дорогой Додо!

Я могу выехать только завтра (т. е. в понедельник) вечером, так как утром у меня еще дело. Во вторник утром я буду уже на репетиции. Надеюсь, у вас уже все будет подготовлено. Я думал здесь немного отдохнуть, но сердце не дало покоя — последние кутаисские волнения отозвались, и у меня был довольно сильный сердечный припадок.

Афишу не держите, а выпускайте.

Поставьте режиссером — Лелю Гогоберидзе, если она не захочет, тогда пишите себя и ее, если она и на это не пойдет — тогда не ставьте никого.

Меня беспокоит здоровье Ушанги. Если он не сможет играть, будет очень неприятно. Если в понедельник репетируете, то хорошо бы проверить костюмы. Я об этом напишу Гогоберидзе.

Думаю, что вы поняли мою просьбу — тактично предоставить ей вести репетиции, но самому следить все время.

Ну, до вторника. Материи здесь мы не достали — постарайся там чем-нибудь заменить фон — может, перекрасите какую-либо старую декорацию. Поговорите с Оцхели и Георгием.

Крепко жму ваши руки.

Привет всем.

Картину я сдал с хорошим успехом.

Завтра вечером выеду обязательно, если даже не окончу дело.

Ваш *К. Марджанов*

Додо!

Дай один экземпляр «Какал гулши» тов. Цагарейшвили. Им нужна пьеса дней на десять. Возьми расписку в том, что пьеса не будет переписана и распространена, и возвращена по первому требованию. Экземпляр дай запасной, но никоим образом не суфлерский и помощнический. Зайди ко мне сегодня

*К. Марджанов*

10/VI-29 г.

{34} Дорогой Додо!

Только что получил депешу Шлуглейта.

«С радостью принял работу по организации ваших гастролей. Хочу верить, что будете приняты Москвой так же радушно, как мы по приезде к вам в гостеприимную Грузию. Жду срочной высылки вами подробной афиши, окончательного репертуара, точного бюджета по спектаклю. Держу связь с Амаглобели. Вышлите мой адрес отношение, адресованное заведующему Культотделом областного совета Профсоюзов Алексееву просьбой оказать содействие гастролям. Кем сноситься, вали или Джапаридзе. Шлю привет вам, труппе, Шлуглейт».

Поставь об этой депеше в известность Дели. Надо повидаться с заведующим Культотделом в Тифлисе в Совпрофе и от их имени послать просьбу о поддержке нас. Это же надо сделать и от имени Наркомпроса. Отсюда вышлем ему просьбу здешнего Культотдела.

Что вы оба там сделали:

1) Перевели ли деньги;

2) Выслали ли Шлуглейту мандат, а также письмо Канделаки.

Если не хочет, нажмите через Левана и Георгия. В афише, которую, думаю, уже заказали, надо названия ставить по-русски:

1) Вместо «Какал гулши»… поставьте «В самое сердце», а грузинского названия совсем по-русски не нужно.

2) Вместо «Рогор» — «Как это было» — в скобках «Рогор».

3) Тетреби — «Белые» — в скобках «Тетреби».

Остальные будут так же, как и по-грузински.

Бюджет подсчитаю поденно и вышлю вам, на имя Лели. Пусть он перешлет Шлуглейгу. Что сделали насчет дотации?..

Надо заключить условие с Госоперой. Что Лели предпринимает насчет абонементов в Тифлисе?

Я ответил Шлуглейту, чтобы он сносился непосредственно с Джапаридзе. Скажи ему, чтобы он немедленно извещал обо всем меня.

Почему ты не пишешь — как мы сговорились. 6‑го идет «Хатидже», в среду генеральная. Можешь приехать. Если {35} нужно, потом поедешь обратно. Да, зайди в Госкинпром, закажи для «Хатидже» следующие ленты из хроники или других картин:

1) Электростанция, строящаяся (если нет Аджарской — можно работы Загэса).

2) Газовая станция Загэса.

3) Момент включения света — есть работа машин Абгэса и момент включения света на Тифлис.

4) Тифлис в огнях (ночью), есть снимок Поликевича, не помню, для чего?

Вообще все это подходящее для Хатидже и виды Аджаристана.

Пока всего хорошего. Все кусни нужны не менее каждый в 50 метров.

Твой *К. Марджанишвили*

23/III [30 г.]

Дорогой Додо!

У нас все идет, кажется, благополучно. С Бесо я покончил, и он едет со мной в среду 26‑го.

Вчера просматривал киноленту — очень хорошо, и сегодня отправляю ее с Поко — два экземпляра, один для Харькова и второй для Москвы. 28‑го я уже должен быть в 8 час. вечера в Харькове. Туда вызову Шлуглейта и, сообразно делам, выеду в Москву. Был я у Канделаки, он обещал дать на этих днях оставшуюся субсидию. Ты зайдешь и сделаешь все. Карло в курсе. Он тебе расскажет.

Да, не забудь передать роль Эстевана в «Фуэнте» Сараули и Командора — Дуде — пусть они выучат, а пройду я с ними в Харькове. Мери Саникидзе можешь взять, т. к. по моему подсчету она не перегружает бюджет.

Скажи Оганезову, что он может брать кларнетиста и флейту — если поедет Марджанишвили, и тромбониста тоже. Из струнных, если очень хочет, пусть везет Гаудека и Андрианова. Остальное найдем на месте. Об этом телеграфируй мне до вторника. В Тифлисе я до среды, 12 часов, а затем выезжаю в Харьков. Оттуда сейчас же дам знать, где живу.

Не задержите декорации — это опаснее всего — т. к. их опоздание вызовет отмену спектаклей. Ну, рассчитываю на твою энергию.

Как у вас дела. Хорошо, если ты мне телеграфируешь.

Целую тебя.

Твой *К. Марджанишвили*

{36} Телеграмма из Москвы.

Тифлис, Театр Народного дома[[27]](#endnote-27), Додо Антадзе.

Успех невероятный, благодарю всех, сейчас выезжаем. Тебя целую. *Марджанов*.

Телеграмма из Москвы.

Тифлис, театр Груздрамы, режиссеру Антадзе.

Как Толстяки[[28]](#endnote-28), когда. Целую тебя крепко, всех помнящих меня здесь. Пока все хорошо. Петя произвел фурор, живу Метрополе, телеграфируй и пиши. Твой *Марджанов*.

Дорогой Додо!

Очень удивляюсь, что ты и Ушанги до сих пор в Москве[[29]](#endnote-29). Я был твердо уверен, что вы оба только месяц пробудете там, а прошло свыше двух месяцев, о приезде же ничего не сообщаете ни ты, ни Ушанги. Мне настоятельно необходимо знать в точности, когда вы будете в Тбилиси. Поверь, и ты и Ушанги — оба крайне нужны мне. Вы прекрасно знаете, что происходит в нашем театре, и потому не хочу повторяться. Не хочу причинить боль вашему сердцу. У меня настроение подавленное. Писать на эту тему уже не могу. Я принужден прервать беседу с тобой на этом.

Жду. Ваш *Котэ Марджанишвили*

14.VI-30

Боржом, 8/VII-30 г.

Додо! И ты, и все приятели твои, и Ушанги, и Шалико свиньи! С глаз долой — и вон из сердца? Никто ни строчки…

Что? Как? Какие новости?? Эх!..

Что книга?

Когда кончается съезд?[[30]](#endnote-30)

Если найдешь время, приезжай хоть на день.

Можно даже так: выехать в 7, 27, здесь будешь в 2 ч., а ночью вернешься обратно — на другой день утром уже в Тифлисе…

Как в театре — все ли благополучно. Есть ли у тебя деньги заплатить 15‑го жалованье?

Все эти вопросы меня интересуют. Напиши.

Я здоров и чувствую себя хорошо. Лечусь!..

{37} Из «Песни об Арсене» получается очень хорошая кукольная пьеса. Работаю.

Целую тебя крепко

Твой *Котэ Марджанов*

Если что тебя интересует, спроси Е. И. Она все расскажет.

*К. М*.

Телеграмма из Москвы.

Тифлис, ул. Жореса, Груздрама. Режиссеру Антадзе.

Додо, абсолютно не понимаю молчание Что у вас, как когда что играете

*Марджанов*

Телеграмма из Москвы.

Кутаис, Антадзе.

Было бы исключительно хорошо кутаисскую дотацию довести девяноста тысяч, меньше не укладывается. Здесь сделал все, понедельник выеду, привет Акакию, Габо семьей, целую

*Марджанов*

28/XII [31 г.]

Дорогой Додо!

Еще одна просьба не сохранился ли у тебя русский экземпляр смонтированного мной «Короля Лира»?

Если нет русского, то не можешь ли ты добыть грузинский экземпляр и срочно выслать мне сюда?

Дело в том, что, если я не получу просимого, мне придется вновь проделывать ту же работу. Я кончил «Короля Лира» в Малом театре (Лир — Юрьев, Шут — С. Кузнецов). Очень тебя прошу, телеграфируй или о высылке, или же о невозможности исполнить мою просьбу (Москва, Тверская, Брюсовский пер., 12, кв. 3).

Чуть было не написал Стольникову, почему, сам не знаю! Получили ли вы мою телеграмму о «Страхе» и как решили? Меня это интересует.

{38} Горячо тебя целую. Мои поклоны и поцелуи тем, кто меня помнит.

Твой *Котэ Марджанов*

Москва, 27.II.31 г.

Додо! Совесть тоже хорошая вещь… От многих я получаю письма, а от тебя — ни одного. С Хачидзе (из Госкинпрома) я послал тебе «Темп», завтра или послезавтра вышлю «Поэму о топоре».

Я нарочно пишу тебе открытку, чтобы все знали, какой ты бессовестный.

Здесь очень холодно, и я каждый день вспоминаю тебя с благодарностью за пальто и шапку, но все равно сержусь на тебя очень.

Приветствуй от меня Фати и моего крестника Котика…

Много раз целую тебя и много браню.

Жду Ушанги. Пусть скорее приезжает.

Твой *Котэ Марджанишвили*

Телеграмма из Москвы.

Тифлис, Театр Народного дома, режиссеру Антадзе.

Петя делает эскизы «Топору». Вахвахова пишет музыку. Монтирую, полагаю, лучше всех именно эта пьеса. Срочно отдай ее переводить, также «Темп» и «Хлеб». Выедем двадцать первого, необходимо расходы пятьсот, переведите срочно театр Корша. Крепко целую тебя, привет помнящим. Возьми мой счет двести и перешли пожалуйста сыну.

Твой *Марджанов*

Телеграмма из Москвы.

Тифлис, улица Жореса[[31]](#endnote-31), Груздрама, Антадзе.

«Темп» высылаю, через два дня вышлю «Поэму топоре». Москве общественное мнение неблагоприятно «Темпу», хотели снять. «Топоре» все хвалят, веду переговоры Афиногеновым «Страхе». Писем от тебя не получал, привет всем.

*Марджанов*

Дорогой Додо! Это письмо посылаю с Серго Амаглобели, который едет в Тифлис с делегацией литераторов. Покажите {39} им «Отелло» и «Уриэля». Постарайся, чтобы Яго играл Ушанги, последствия этих поездок литераторов очень важны.

Конечно, никаких телеграмм, о которых вы телеграфируете, ни от тебя, ни от директора я не получал. О делах моих спроси Елену Иосифовну.

Тороплюсь! Целую тебя и всех. Директору и всем привет.

Твой *Марджанов*

Додо!

Познакомьте тов. Бавнишвили с театром и его работой. Дайте ему возможность быть на спектаклях и, если захочет, и на репетициях. Завтра вышлю Джой-Стрит[[32]](#endnote-32) и напишу подробно.

Ваш *К. Марджанов*

15/II

20/I-33 г.

Милый, дорогой Додо!

Я уже работаю в обоих театрах. Тузик и Сережа очень помогают мне. Спасибо тебе за Ахвледиани. Вашу депешу я получил уже вчера. Или почта сошла с ума, или я перестал различать длительность времени — уж очень быстро.

Опоздал я в Москву на 11 часов, но все же в день приезда репетировал.

Сердце у меня болит за театр, но я верю, что у вас все благополучно. Пишите чаще и сообщайте обо всех событиях.

Помни, что театр ваш и что я сделаю все, чтобы вы могли процветать.

18‑го здесь был большой театральный день — исполнилось 70 лет со дня рождения Станиславского — было очень помпезно, я отправил поздравительную депешу. Правительство дало ему орден Трудового Знамени и в его честь 17 артистов МХТа получили звание заслуженных. Теперь почти весь МХТ народный и заслуженный.

Корш кончает свое существование, и актеры распределяются между разными театрами. МХТ взял трех: Попову, Кторова и Петкера. Малый: Блюменталь-Тамарину, Владиславского, остальные тоже распределены. В репертуаре в театрах еще ничего выдающегося. Во всяком случае буду следить, и если что будет, сообщу.

Как твои дела? Нет ли помех и не мешает ли кто-нибудь?

{40} Пиши. Что делает директор? Кланяйся ему от меня. Будь внимателен и осторожен, если что, вовремя сигнализируй мне.

Привет всей труппе!..

Обнимаю, целую, благодарю тебя.

Твой *К. Марджанов*

Москва 6/IV-33 г.

Додо! Прежде всего я очень встревожен, что не получаю никаких вестей о Джой-Стрите.

Сегодня я послал тебе сведенный экземпляр «Моего друга», и вот мое предложение раздачи ролей.

Гай — Шалико Гамбашидзе, или Васо Годзиашвили, или Пьер Кобахидзе, прежде всего надо предложить Шалико, если он захочет, то это, конечно, лучше всего, если устал и хочет отдохнуть, тебе и режиссеру, т. е. Диомиду, видней — делайте, как найдете лучшим.

Белковский — Н. Годзиашвили.

Андрей — Ш. Джапаридзе.

Максим — Ж. Шавгулидзе.

Елкин — Чахава (только пусть выучит роль!)

Монакеев — Ломая.

Ладошин — Гвинчидзе.

Руководящее лицо (автор ясно предполагает С Орджоникидзе) — Вашадзе или Котэ Даушвили.

Генри — Султанишвили.

Официант на пароходе — Квелидзе.

Кондаков — Д. Чхеидзе. (Таким образом у тебя останется много актеров в запасе, и потому не будет страшно, если что-либо произойдет или кто-нибудь захворает.)

Зуб — Гоцирели.

Врач — Н. Антадзе.

Граммофон — Хомерики.

Вася — Гудушаури.

Негр — Кокрашвили.

Хозяйственник — Нижарадзе

(ст. плотник) Макаридзе.

Элла Понер (жена Гая) — Т. Чавчавадзе.

Ксения Ивановна — Лизико Вачнадзе.

Сиделка (жена Андрея) — Б. Гамрекели.

Наташа — Сибилла.

Тетя Соня — или Донаури, или С. Такайшвили.

Брюнетка — Месхиева.

{41} Рыжеволосая — Н. Мачавариани.

Пожилая — Квливидзе.

Плачущая — Чантурия.

Женские роли, правда, маленькие, но все очень ответственные, и здесь их играют все первые актрисы.

Пьеса очень не трудна для постановки, но все же было бы хорошо, чтобы и ты и Диомид посмотрели бы ее в русском театре. Там ее ставит Попов, что и здесь.

Декораций нужно всего восемь и очень примитивных Значит:

1) палуба (1 раз), 2) управ. делами (2 раза), 3) кабинет Гая (3 раза), 4) кабинет руков. лица (2 раза), 5) кабинет секретаря ячейки (1 раз), 6) спальня Гая (1 раз) и наконец 7) стройка завода. Это надо на поворотной сцене, разные куски стройки, и сделать их движущимися на кругу.

Пьеса не трудная, не сложная, и если вы захотите, то сделаете ее скоро и хорошо, а надо захотеть, т. к. помимо указаний Георгия надо будет иметь в руках хорошее оружие против нападения на наш репертуар. Я умоляю тебя, Додо, осознать всю ответственность по этой работе, не лениться, и дать мне возможность сделать все, чтобы с честью можно было продолжать наше дело.

Обдумай все внимательно.

Делает ли что-нибудь Мамука относительно цирка?[[33]](#endnote-33) Чем больше я думаю — тем больше убеждаюсь, что моя идея — единственный выход из данного положения. Подтолкни администрацию, чтобы что-либо делали в этом направлении.

Как дела с юбилеем Елены? Тоже прошу, подтолкни.

Мои дела здесь таковы. Оперетта[[34]](#endnote-34) идет 20‑го апреля, «Карлос» — 25‑го, и сейчас же выеду к вам.

Рассчитываю, что к моему приезду вы настолько наладите пьесу, что я смогу скоро ее проредактировать и пустить.

Теперь о личном. Я целые дни занят и едва успеваю поесть и поспать. Скучаю очень. Как приехал, ни от кого не получил ни строчки, и вообще вы все там, включая и мою семью, свиньи передо мной.

Я очень устал и от работы и вообще от жизни, хочется отдыха, а какого, не знаю.

Передай мой привет Фати и поцелуй Котика. Кланяйся всем, кто меня помнит.

Не ленись и пиши и о деле, и вообще.

Твой *К. Марджанов*

### **{****42}** Тане Барсуковой

Я несказанно рад, моя хорошая Таня, что ты так увлечена уроками живописи, и очень благодарен тебе, что ты решилась своей радостью поделиться со мной — письмо твое я получил!

Одно в нем огорчило меня — это то, что ты ушла из школы. Дело, конечно, не в дипломе, а в том, что, работая в искусстве, тем более в живописи, надо быть хорошо образованным человеком. Микеланджело, Тициан, Рембрандт — все большие художники еще в 15, 16 столетии, чтобы правильно писать человека, изучали, и очень подробно, анатомию и др. науки. Без знания талант ноль — и я не хочу быть ментором, но хочу поделиться с тобой своим опытом. Если уж случилось так, что ты принуждена была уйти из школы, тем большая обязанность перед самой собой, — надо накинуться на книги, надо изучать и знать, знать хорошо все, что касается правды жизни, законов природы, ее отношения к солнцу и почему это так — только при этом знании можно делать большое в искусстве, а делать маленькое, если вообще в жизни противно и пошло, то уже в искусстве тем паче.

Если ты окончательно решила посвятить себя живописи, то делай это по крайней мере сильно и крепко. Чтобы взять жизнь, быть ее победительницей, надо много затратить сил — это вообще, а в искусстве тем паче.

Желаю тебе большого успеха и настоящей радости, но не надо забывать и того, что надо скорей становиться на ноги, надо скорее помогать и маме и Вас. Константиновичу. Они отдают тебе все, что могут — надо скорее с лихвой возвратить им.

Не думай, моя девочка, что читаю тебе нотации — я просто хочу быть твоим другом, к которому ты можешь обратиться со всеми своими недоумениями.

Через месяц я буду в Тифлисе и если чем-нибудь сумею помочь тебе, буду много рад.

Поцелуй за меня ручку у мамы. Кланяйся Васо и дедушке с бабушкой. Будь здорова и бодра…

До свидания — пиши. Так приятно в старости не порывать связей с молодежью[[35]](#endnote-35).

Твой *К. Марджанов*

### **{****43}** Т. Н. Вахвахишвили[[36]](#endnote-36)

29/XII-31 г.

Не могу удержаться от искушения, милая Тамара Николаевна, чтобы не подразнить Вас.

Я только что вернулся из консерватории, где приобрел абонемент на пять концертов О. Фрида 2, 5, 8, 10 и 15 января, будут исполнены все 10 симфоний Бетховена. В такой короткий срок и весь цикл Бетховена. Соблазнительно, черт возьми. Пусть у тебя текут слюнки…

Живу по театрам и концертам — каждый день где-нибудь…

С прошлогодним обществом почти не вижусь, но, кажется, от этого не прогадал, а много выиграл.

У Корша намечаются большие перемены. Фурманова уходит окончательно, и взамен назначается Саша Покровский — ты его должна знать по Тифлису. Работу я уже начал над новой пьесой Сейфуллиной — она до того нова (пьеса), что до сих пор нет еще названия. Кончил в Малом «Лира», а еще одна, о которой пока не пишу, — одно только ясно — это будет к 15‑й годовщине Октября.

Только что мне звонила Вера Николаевна и звала встречать Новый год, но я дипломатически отклонил приглашение.

О концертах Фрида свои впечатления напишу.

Целую тебя, привет всем, кто помнит меня.

*К. Марджанов*

10/I-32.

Прошло уже три концерта, дорогая Тамара. Мои впечатления таковы: первый концерт меня сильно разочаровал, мне показалось, что О. Фрид — очень большой мастер, очень хороший техник, но холодный немец и, несмотря на гениальные страницы Бетховена, он захватить меня не может. Но со второго концерта я начал балдеть. У этого старикашки оказалась такая сила в палочке, что я после второй симфонии, а особенно после 5‑й хожу обалделый. Кажется, впервые в своей жизни я сильно заражен чистой музыкой, очень сильное впечатление произвел на меня и Цейтлин в скрипичном концерте.

Я его не слышал никогда, и его скромность в сочетании {44} с громадной виртуозностью так повлияли на меня, что захотелось кричать от радости: «Вот каким должен быть артист? Вот что такое творчество!»

Я теперь начинаю разбираться, почему не произвел на меня впечатления с начала же Фрид? И вот что мне кажется. Манера держаться этого исключительного дирижера по отношению к советской публике такова, что за нахальство хотелось надавать ему пощечин.

Он не удостаивал аплодисменты поклонами, кричал на публику (по-немецки), чтобы они скорее занимали места; между частями симфонии разговаривал с публикой первого ряда и т. д. Это очевидно повлияло на меня, и я перенес на его художественную физиономию всю ту антипатию, которая зародилась у меня против его личности. Теперь наоборот — палочка его победила меня — и я почти влюблен в этого сухого старикашку.

Сегодня идет шестая и восьмая и пятый фортепьянный с Конрадом Ганден (Германия), но я жду с громадным трепетом девятую симфонию, выше которой я, кажется, не знаю ничего.

Пока прощай.

Любящий тебя *К. Марджанов*

### Г. Гокиели[[37]](#endnote-37)

Дорогой мой Габо!

Я так утомлен и так мне нездоровится, что ты не сердись на меня, быть у тебя сейчас не могу. Завтра днем забегу проститься. Привет супруге и детям. Искренне твой

*Котэ Марджанов*

31/III-29.

### А. С. Енукидзе[[38]](#endnote-38)

Глубокоуважаемый Авель Софронович!

Вчера я получил известие из Москвы от Левана Давидовича Гогоберидзе, что в разговоре с ним вы указывали на желательность моей постановки в театре «Готоб».

Об этом еще раньше, в бытность свою в Тифлисе, мне сообщил Шалва Зурабович Элиава и тот же Л. Д. Гогоберидзе. {45} Это известие мною принято с радостью, но, конечно, не в смысле окончательного прощания с Грузией.

Знаю Вашу перегруженность, но все же решаюсь отнять у вас пять минут на следующее: восемь лет я в Грузии, и знаю, и с гордостью сознаю, что принес не малую культурную пользу ей сначала реорганизацией театра Руставели на началах настоящей культурно-театральной работы, воспринятых мною в Москве, на отрешении от культа шашлыка и зурны и от бессмысленного переряжения чужих произведений в кавказские костюмы и грузинские имена.

Мне пришлось покинуть театр.

Два года я искал себя в кино, но тщетно. Затем, когда лучшие актеры, теряя свое творческое «я», стали бросать театр и уходить, я сорганизовал тот коллектив, который работает посейчас со мной.

Нам не дали возможность вести работу в Тифлисе, и вот два года мы провели в Кутаисе, лишенном всякого культурного подспорья для работы молодежи.

Когда труппа, как один человек, заявила мне, что лишена возможности развиваться и расти (12 человек подало заявление о своем желании поступить в университет), я просил о предоставлении нам базы для работы в таком, сравнительно культурном центре, как Тифлис. Ни на минуту не обнажая театрального фронта Западной Грузии, мы заявили, что готовы обслуживать его именем филиала в Кутаисе или длительной поездкой основного состава пьесами, приготовленными в Тифлисе. Возможность предоставления нам здания сейчас есть: во-первых, мы указывали на театр клуба печатников, где имеется театр, совсем почти не эксплуатируемый, и где имеется сад, работа в котором за летнее время может дать такой приход, что освободит государство через год от всякой дотации нам; во-вторых, здание бывшего Народного дома — ныне пустующее. Боязнь того, что наше присутствие нанесет убыток другому театру, не обоснованна, так как, во-первых, еще в царское время существовала грузинская драма и наряду с ней Грузинский народный дом, а во-вторых, и сейчас нам приходится делать то же — в прошлом году мы гастролировали в оперном театре и вместо двадцати спектаклей намеченных сыграли 52 при переполненных сборах, а сейчас играем там же уже почти месяц, — и яблоку упасть негде, — и будем играть еще по крайней мере столько же. Но нам отказали. Я хочу верить, что отказывающие руководились лучшими побуждениями, что с одной стороны они руководились {46} той мыслью, что если я покину Грузию, то основной состав театра или вернется опять в существующий в Тифлисе театр, или поедет опять в Кутаис.

Я знаю наверное, что ни того, ни другого не будет. Они слишком выросли как актеры и потому ясно сознают, что быть простыми манекенами во внешней физиономии спектакля они не могут. Падение искусства начинается в тот момент, когда внутреннее, т. е. идея, угнетается внешним, когда рама делается дороже самой сущности. От этого положения они уже раз бежали и возвращаться к нему не хотят. С другой стороны — молодежь, лишенная творческого круга писательских, художественных и политических кружков, лишенная возможности даже прочесть нужную книжку, т. е. культурно самой подниматься, не возьмет на себя смелость быть руководителем чужой культурной жизни. В таком положении меня начало охватывать отчаяние. Я решил было бежать в Москву и даже телеграфировал Е. К. Малиновской. Вот главное.

Естественно, у Вас возникнет вопрос: чего же хочу от Вас я.

Я хочу, чтобы Вы знали, что не добровольно я решился бы покинуть любимое дело, я хочу, чтобы Вы знали, что не добровольно один из лучших театральных коллективов обрекает себя на смерть, т. е. расходится.

Мы хотим, чтобы Вы помогли нам своим веским словом.

При всяких обстоятельствах я найду возможность сделать постановку и даже две в Москве, хотя бы уже потому, что каждому лестно поработать в таком большом организме, как Готоб, но я не хочу и не могу явиться разрушителем того, что сам же создал. Если мне придется уехать из Грузии совсем, то, конечно, не добровольно и только в том случае, если коллективу не будет дана возможность остаться в Тифлисе.

С искренним уважением к Вам *К. Марджанов*.

(Июнь 1930)

### А. А. Кострову[[39]](#endnote-39)

Тифлис 22/III

На этот раз, дорогой Андрей Андреевич, я первый из нас двоих вспомнил о письме. Скоро уже наступает срок моего возвращения, — 27‑го я собираюсь уже выезжать.

{47} Как Вы там? Что наша работа[[40]](#endnote-40) — она мне представлялась далеко не в той обстановке войны, которую ненужно пришлось вести мне.

Мы с Вами сговорились, что если произойдет что-либо тревожное, Вы сообщите мне по телеграфу. До сих пор я от Вас ничего не имею, а потому могу предполагать, что все идет гладко и мирно.

Впрочем скоро увидимся и там посмотрим.

Здесь я сразу попал на срочную работу и занят очень. Это все же не дает мне возможности отвлечься мыслями от «Карлоса» и я все время мысленно с Вами.

Как Анат. Афанасьевич? Развил ли настоящие темпы: Дописал ли музыку Ан. Никол.? Если нет — понажмите.

Кланяйтесь всем работающим с нами.

Вас крепко целую.

Ваш *К. Марджанов*

### Г. Курулашвили

Дорогой Георгий!

В Тбилиси до сих пор не решен вопрос театра. Месяц тому назад была выделена специальная комиссия во главе с Леваном Гогоберидзе для организации дела, и именно тогда я приехал в Тбилиси, увидел председателя исполкома и выразил принципиальное согласие организовать в Кутаиси четыре спектакля в месяц. В плане, который я представил этой комиссии, упомянуты именно эти спектакли. Но у нас до сих пор еще не произошло реорганизации, которая могла бы способствовать делу. В субботу я получил пригласительную телеграмму из Комиссариата просвещения, поехал в город, но опять ничего не решилось. Я вернулся обратно, и в ближайшее воскресенье должны были назначить последнее собрание для организации дела. Когда я встретился с твоим человеком, то не знал, что это по поводу собрания и хотел остаться в Кутаисе. Но через час мне принесли телеграмму, где говорилось, что собрание назначено на 11 часов и меня вызывают к этому времени. Так как завтра я должен вернуться по этому Делу, то устремился в Риони — отдать распоряжение, чтобы без меня не прекращали работы.

Поэтому пока до среды не решится тбилисское дело, я не смогу дать окончательного ответа. Принципиально вопрос {48} сейчас обстоит так: если реорганизация, которой я прошу, не состоится, — я откажусь руководить делом, и тогда, конечно, и ваши спектакли уже не будут в моих руках. А если произойдет то, о чем я прошу, ваш сезон будет предусмотрен в составленном мною плане. Так что до собрания в среду я буду вынужден не давать никакого ответа. Завтра вечером я еду в Тбилиси.

Твой *Котэ Марджанишвили*

16.VII.26 г.[[41]](#endnote-41)

### В. И. Немировичу-Данченко[[42]](#endnote-42)

Глубокоуважаемый Владимир Иванович!

Позвольте мне принести Вам искреннюю благодарность за пережитое еще раз в Художественном театре громадное наслаждение.

Уважающий Вас *К. Марджанов*

1/Х‑9 г. [1929 г.]

### Л. В. Собинову[[43]](#endnote-43)

Дорогой Леонид Витальевич!

Быть может, Вы не совсем забыли человека, видеться с которым Вам пришлось в последний раз в далеком, жарком Тифлисе. Шлю Вам мой сердечный привет и хочу обременить Вас просьбой, исполнение которой вызовет с моей стороны большую Вам благодарность. Вам, кажется, немного знаком сын нашего заслуженного артиста Сергея Ив. Евлахова. Это очень симпатичный, дельный и кроме того на редкость способный юноша. Вот уже три года, как он работает в кино в качестве актера и помощника режиссера. Лично у меня он снимался и работал в 2‑х картинах. Теперь должен был сниматься у меня в заглавной роли, но принужден был выехать в Москву, в Университет, где он занимается с прошлого года. Будет очень жаль, если этот прекрасный работник будет лишен возможности какой-либо работы в Москве, в кино, а потому я обращаюсь к Вам, дорогой Леонид Витальевич, сделать для него все возможное в смысле работы. Я знаю, что Вы не вращаетесь в мире кино, но тем не менее, быть может, Вам удалось бы что-нибудь сделать через лиц, знакомых Вам и имеющих отношение к этому делу. Буду всегда благодарен {49} и, думаю, что мне придется еще в жизни встретился с Вами и лично поблагодарить Вас. Пока прощайте.

Жму Вашу руку

Ваш *К. Марджанов*

### К. С. Станиславскому[[44]](#endnote-44)

Тифлис 26/VIII

Глубокоуважаемый и дорогой Константин Сергеевич!

Еще одного молодого певца шлет к Вам Грузия. Когда Вы прослушаете его, Вы сами убедитесь в подлинности материала, но он человек очень культурный (он врач) и его не удовлетворяет дилетанщина обычных оперных певцов.

Пишу Вам эти строки с просьбой взять его в свою работу и под свое крылышко.

Крепко жму Вашу руку и люблю как всегда. Мой искренний привет всем Вашим.

Всегда Ваш *К. Марджанов*

P. S. Зовут его — Бадридзе.

Тифлис 7/III-27

Глубокоуважаемый Константин Сергеевич!

Податель сего молодой режиссер Грузинской Государственной драмы Антадзе. Очень прошу для него Вашего покровительства — он имеет командировку в Москву на один месяц, и если Вы разрешите ему посещение Ваших репетиций и спектаклей — крайне обяжете все грузинское общество.

Крепко жму Вашу руку и желаю здоровья и всяких благополучии.

Искренно преданный Вам

*Конст. Марджанов*

### Д. Л. Тальникову[[45]](#endnote-45)

Пишу Вам в кровати, мой милый Д. Л. — уже шестой день прикован к ней, так как не шутя схватила меня пневмония. Пока воспалено только левое легкое, что будет дальше, аллах его знает. Температура скачет от 39,4 до 35,9. Это очень пугает моих друзей врачей, — меня ничуть. Мне кажется, что такое падение только отдых для сердца. Лечат меня двое: {50} профессор и врач Джандиери, а все анализы и измерения производит мой племянник профессор Элиава, который тоже заходит ко мне ежедневно. Словом, все трое мне приятели, и это дает мне право дразнить их и измываться над ними, — а вы знаете, как я это обожаю. Если бы не жуткая мысль, что я невольно подвожу хоть в малой дозе театр, я себя чувствовал бы совсем хорошо. Часто вспоминаю Вас — и прямо поражаюсь той чудовищной бессмыслице, которая чуть не рассорила нас. Зачем? Это так глупо! Очень мне хочется на писать Вам, мой Д. Л., да голова не совсем ясна. Постараюсь как можно скорее выехать. Я полагал, что выеду 18‑го курьерским, но доктора подняли меня на смех и говорят, что может быть, если все будет удачно продолжаться, я смогу ехать 25‑го, т. е. 28‑го марта уже быть в Москве. Вчера я телеграфировал Покровскому, — как только все более или менее определится, я опять буду депешировать. Воображаю, как Вы все там браните меня, но, право, на этот раз совсем не заслуживаю. Жену я застал уже на ногах, но сам неожиданно свалился. Встреча мне была устроена помпезная: Наркомпрос, Главхудком, Худполитсовет, весь театр и т. д., словом, целый перрон народа… Много есть, что рассказать — но это до личной встречи. Целую Вас и желаю всех благ. Юлии Михайловне передайте поцелуй ручки. Жена Вам обоим кланяется и благодарит. Передайте мой привет А. П. Кторову и мое извинение за невольный подвох. Привет В. И., Н. Л. и всем, кто помнит меня. Скажите А. В. Покровскому и особенно И. И. Верову (я почему-то думаю, что он мало верит мне), что сделаю все возможное — быть как можно скорее.

Ваш душою *К. Марджанов*

Тбилиси, 11 марта 1932 г.

9 июня 1931 г.

Дорогой Давид Лазаревич!

Податель сего (Вы, кажется, с ним знакомы) наш режиссер Додо Антадзе. Он сам Вам все расскажет. Пишу Вам наскоро, т. к. сейчас у меня генеральная «Хлеба», идет 11‑го. После спектакля напишу подробно. Ваши кончают завтра. Я приеду к вам на две постановки, от декабря по май, одной советской или одной классической пьесы.

Пока крепко целую.

Мой привет сердечный.

Ваш *К. Марджанов*

### **{****51}** Н. А. Ушину

Дорогой Николай Алексеевич!

Податель сего — режиссер грузинского театра Антадзе. Он на несколько дней едет в Питер. Ознакомьте его с новинками Ленинграда… Посодействуйте ему в посещении театров. Эскизы Вы, должно быть, уже получили, а на днях получите и большое письмо.

Целую вас.

Ваш *К. Марджанов*

Крепко любимый Николай Алексеевич!

Я был очень обрадован полученным от Вас письмом, которое дошло до меня только сегодня — 29 января.

Что я люблю Вас не только как Колю Ушина, а главное, как художника, Вы это должны знать!

Мне было очень больно, что Ваше письмо так запоздало, так как, знай я раньше, что Вы здоровы (мне говорили, что Вы хвораете) и не прочь поработать в театре — я, конечно, первым делам позвал бы Вас. Сейчас я был принужден взять художника из Тифлиса.

Но если Вы еще хотите поработать со мной — я предлагаю Вам поставить в Тифлисе, в моем театре, шекспировскую «Ромео и Джульетту».

Вы можете даже сами, если хотите, не быть в Грузии, а дать только эскизы. Во всяком случае, если будете в Москве, обязательно повидайтесь со мной.

Если это не состоится, то, вероятно, в марте я буду в Ленинграде и увижусь с Вами.

Крепко жму Вашу руку и от души целую Вас, дорогой.

Ваш *К. Марджанов*

29/I 33 г. Москва.

P. S. Постановку «Ромео» я хочу на будущий год.

Дорогой мой Николай Алексеевич!

Большое спасибо за согласие делать «Ромео».

Необходимо лично свидеться и подробно обо всем перетолковать. Хорошо, если бы Вы могли быть в Москве. Мой адрес — Брюсовский 12, кв. 3.

Если это не удастся почему-нибудь, буду в Ленинграде к концу марта.

Постановку предполагаю к осени 33 г., т. е. на открытие {52} будущего сезона, и, конечно, с музыкой — впрочем, увидимся — поговорим.

Я все так же мучительно ищу в искусстве, и кажется, никогда не замкну круга. Одно только знаю, что без музыки нет искусства и Вас-то я люблю зато, что Ваши картины поют! Целую Вас крепко, крепко.

Ваш *К. Марджанов*

15/II-33 г.

Дорогой мой Николай Алексеевич!

Я уезжаю в Тифлис на две недели. Во всяком случае буду в Москве в апреле.

Я считаю «Ромео» за Вами и ни с кем разговаривать об нем не буду. Нам еще надо будет потолковать, кроме художественной стороны, и о деньгах. Но думаю, что мы с Вами сойдемся, как приеду, сейчас же Вам сообщу. Я до сих пор приехал бы в Питер, но был очень занят.

Целую Вас крепко и крепко люблю.

Ваш *К. Марджанов*

7/III [1933].

P. S. Простите за бумагу — пишу из театра, наспех.

*К. М*.

### А. Р. Цуцунава[[46]](#endnote-46)

Глубокоуважаемый Александр Ражденович! … Когда я буду иметь возможность ознакомить Вас с эскизами Лоэнгрина и Мещанина во дворянстве? С уважением к Вам

*Конст. Марджанов*

### Д. Чхеидзе[[47]](#endnote-47)

Мой дорогой Датико!

Сегодня я плохо чувствую себя и не смогу прийти на репетицию. Очень тебя прошу вообще не оставлять репетиционную комнату, даже в тех случаях, когда у тебя не будет сцен. Боюсь, чтоб не было каких-нибудь недоразумений. Я вполне уверен, что выполнишь мою просьбу.

Твой *Котэ*

10/IX-25.

{53} Дорогой Датико!

Ты на меня обижен. Не упрекаю. Ты на это имеешь право. Я никак не могу найти покоя после случившегося[[48]](#endnote-48), тем более тебе, ни в чем не повинному, много неприятностей пришлось перетерпеть. Поверь, что ты мне так же дорог, как всегда. Третьи лица своим гнусным поведением стараются разбить нашу дружбу, но не будут иметь успеха. Если они сейчас считают себя победителями, так настанет пора, когда поймут все это. Твоим искренним и человеческим отношением они злоупотребляют. Ну, что ж, ничего не поделаешь — такова судьба наших собратьев. Прошу тебя, не сердись на меня, перед тобой я ни в чем не провинился. Всем сердцем хочу встретиться с тобой, обязательно постараюсь на днях сделать это.

Ты должен быть убежден, что никакая сила не разлучит нас с тобой.

Ну, до скорого свидания.

Преданный тебе *Котэ Марджанишвили*

Любимый мой Датико!

Ты жалуешься, что я опоздал с письмом. А я от тебя ждал его. Ужасно меня беспокоит, что ввиду моей болезни я не могу быть вместе с вами в поездке. А тебя беспокоит моя болезнь. Пока я не так чувствую себя, чтоб можно было мне выехать. И врачи не разрешают, т. к. улучшения пока нет. Искренне благодарен за ивой телеграммы и письма. Моя болезнь сколько огорчений тебе принесла! Дорогой, если мне суждено жить, постараюсь не остаться перед тобой в долгу, как перед самым близким другом. Но наряду с этим не могу не упрекнуть тебя, именно потому, что ты мне самый близкий человек, почему не пишешь, как проходят ваши гастроли, я от других узнаю о вас. Как только оправлюсь, немедленно полечу к вам.

Целую тебя, всегда ивой друг *Котэ*

[1926]

### У. Чхеидзе

Мой Ушанги!

Пусть «Гамлет» будет началом того большого пути, который, я верю, ты пройдешь как большой творец.

Твой *Котэ Марджанишвили*

1926 г.[[49]](#endnote-49)

{54} Телеграмма из Тбилиси.

Москва, Зубовский бульвар, 4, кв. 13. Ушанги Чхеидзе.

Приму тяжелый труд оздоровления театра при условии обязательного присутствия твоего, желательно не позднее пятого августа Телаве, телеграфируй, привет

Марджанов

### А. И. Южину[[50]](#endnote-50)

Тифлис, 7/III-27 г.

Дорогой и глубокоуважаемый Александр Иванович!

В Москву командирован податель сей записки режиссер Додо Антадзе. Он — надежда грузинского театра, а потому я прошу у Вас содействия ему в смысле ознакомления с работой Малого театра (ему хочется видеть репетиции и спектакли). Не откажите помочь ему.

Очень все мы здесь переволновались Вашими болезнями, но теперь, кажется, Вы здоровы, чего и впредь на долгие годы желаю Вам.

Искренне Ваш

*К. Марджанов*

### Надежде Дмитриевне Марджанишвили и сыну[[51]](#endnote-51)

Родной мой малютка! Как-то ты живешь? Мне очень хочется скорее ехать к вам, ню дела задерживают меня в Москве. Скажи маме, что я не писал, так как не знал куда. Сейчас уже ночь. Пишу тебе, а утрам напишу маме. Попроси ее писать мне каждый день, а то я очень волнуюсь. Тетки твои Вера, Оля и Тамара целуют тебя и маму. Не знаю, верно ли написала мама мне адрес[[52]](#endnote-52) и дойдет ли эта открытка до тебя. Напиши мне сейчас же ответ, как получишь ее. Целую крепко тебя и маму. Шуре кланяйся.

(Почт. шт.: Москва, 9 марта 1908).

Твой *папа*

Родная моя! Так я вчера и не успел написать тебе. Я получил приглашение от брата Дувана показать им, как строить сцену, за что рассчитываю взять рублей 500. Побыть придется всего неделю, а потом к вам. Целую крепко тебя, Котика.

(Москва, 21 марта 1908 г.).

{55} Котик, родной мой, скажи маме, чтобы она мне писала, я пишу вам каждый день, только вчера пропустил. Кажется, мое дело удается и я буду ставить «Колдунью», и тогда приеду к вам в середине мая.

Целую тебя и маму.

Твой *папа*

(Москва, 29 марта 1908 г.).

Ну, вот, родной мой, я уже в Харькове. Сейчас побегу по делам — в театр, а вечерам напишу мамочке большое письмо.

Любящий тебя *папа*

(Харьков, 8 апреля 1908 г.).

Родная моя, у маня очень скверно на душе. Скорее бы прошли эти две недели. Вырвусь за границу во что бы то ни стало. Мне сцена противна до глубины души. Мне хочется уйти от нее хотя бы на время. Спасибо за письма, я их аккуратно получаю и только с ними отдыхаю. Целую тебя крепко, крепко. Поцелуй Котика, кланяйся Шуре. Пиши в Нижний.

Твой *Котэ*

(Саратов, 29 апреля 1908 г.).

Еду на пароходе, мой родной, из Саратова в Самару. Очень хорошо. Жалею, что вас с мамой нет со мной. Скорей бы быть вместе с вами.

Любящий тебя твой *папа*

(Казань — Астрахань, 2 мая 1908 г.).

Родная моя! Вот Мост вздохов, на который все поэты потратили много вздохов. В Милане успел осмотреть «Тайную вечерю», музей, рафаэлевское «Обручение св. Марии», кладбище (особенно рекомендую именно кладбище — целая сокровищница), Римскую арку, Арку мира — словом все. Напишу на свободе. Сейчас бету осмотреть Венецию. Целую крепко тебя и Котика.

(Венеция[[53]](#endnote-53), 6 июля 1908 г.).

Я был два дня у Багрова, сейчас еду в Одессу. Завтра оттуда напишу. Целую тебя и Котика. Шуре привет.

*Котэ*

(Казатин, 11 июля 1908 г.).

{56} Родной мой сынишка! Вот я уже в Одессе! Венеция мне очень понравилась, надо будет и тебе съездить туда[[54]](#endnote-54). Это очень интересно. Пока прощай. Я очень занят

Твой *папа*

(Одесса 12 июля 1908 г.)

Здравствуйте, мои родные! Я остановился в гостинице «Ришелье», против театра и, если будет удачно, останусь здесь. Сезона боюсь ужасно. В театре все в отпуску, а потому никто ничего не делает. Боже, пронеси. Уже газетчики прибегали ко мне с разговорами. Целую вас крепко

Ваш *Котэ*

(Одесса, 15 июля 1908 г.)

Родной мой, скажи маме, что я ее большое письмо получил и что она права, — когда мы все вместе, мы сила, и не следует нам силу разбивать. Спасибо тебе, мой мальчик, за память. Я очень бываю рад, когда получаю ваши письма, а так все тоскую о вас. Целую тебя и маму Шуре привет.

Твой *папа*

(Одесса 21 июля 1908 г.)

Поздравляю тебя, мой мальчик, с днем твоего рождения. Как это хорошо, мой дорогой, что ты к пяти годочкам выучился сам писать — ты меня очень обрадовал

Твой *папа*

(Одесса, 9 августа 1908 г.)

Родная моя! Сейчас кончаю «Острой мертвых». Это ко дню двенадцатилетия нашей женитьбы![[55]](#endnote-55) Ура! Целую тебя крепко! Хочется много писать, но сейчас так взволнован, что перо дрожит. Отдаю переписать и, когда будет готово — вышлю тебе.

(Одесса 3 октября 1908 г.)

Надя! Там в одном из театров идет пьеса Бернстейна «Израэль», постарайся ее достать и выслать мне как можно скорее. Сегодня я уже послал тебе закрытое письмо, а это пишу наскоро. Целую тебя крепко, крепко. Поцелуй Котика и кланяйся Шуре.

Твой *Котэ*

(Одесса, 10 октября 1908 г.)

{57} Доброго утра, мои родные! Что-то мне не спалось и я все думал о вас Как вы, что вы? Еще почти 4 месяца до конца сезона. На будущий год еще ничего не видать, и это начинает беспокоить.

Ваш *Котэ*

(Одесса, 13 октября 1908 г.)

Родная моя, послал тебе сегодня жалобное письмо, но ты не придавай ему значения. Это у меня временные затруднения, и я скоро справлюсь. Пиши мне каждый день, а то очень тоскливо быть совсем одному. «Остров мертвых» уже переписали два акта — как будет готов, сейчас же вышлю.

Твой *Котэ*

(Одесса 16 октября 1908 г.)

Выслал тебе сейчас «Остров мертвых», жду твоей рецензии, скорее критики, и целую вас обоих, кланяйтесь Шуре

Твой *Котэ*

(1908)

Родная моя, кажется, наши материальные дела немного поправятся. Я получил урок в школе Морской. За два месяца мне должны заплатить 300 рублей. Но я очень устаю, так как урок этот после обеда, от 4 до 7. Но ничего, потом отдохну Целую крепко тебя, Котика. Шуре привет

Твой *Котэ*

(Одесса, 28 ноября 1908 г.)

Спасибо тебе, родной мой, за твои письма. Маме передай, что вечером ей напишу — у меня много неприятностей, и я сейчас расстроен. Целую вас крепко.

Твой *папа*

(Одесса 8 декабря 1908 г.)

Вчера получил твое первое (письмо, моя родная — просто мы с тобой устали, состарились. Не грусти, моя родная, мне тоже очень тяжело, но что делать. Надо только сделать так чтобы больше не расставаться. Отдельно жить немыслимо. Целую вас обоих.

(Одесса 15 декабря 1908 г.)

Родная моя, «Черные маски» Л. Андреева прошли с большим успехом. Меня очень вызывали, но я не выходил Удовлетворения {58} нет, и тоска растет с каждым часом. Завтра буду писать. Целую вас обоих. Кланяйся Шуре.

*Котэ*

(23 декабря 1908 г.)

Только что вернулся из Москвы. 2 и 3 неделю буду ставить у Дувана «Синюю птицу». Вечером напишу подробно заказное. 24‑го написал очень большое письмо. Целую вас обоих.

*Котэ*

(Одесса, 6 января 1909 г.)

Опять я уже несколько дней не писал тебе и маме, дорогой мой! Очень хандрил, но сегодня начались опять спектакли, и я работаю — это все-таки лучше. Жму твою руку. Поцелуй маму и кланяйся Шуре.

Твой *папа*

(Харьков, 31 марта 1909 г.)

Дорогая моя, любимая!.. У публики пьеса «Синяя птица» имела очень большой успех. Уверен — газеты будут ругать. Целую тебя крепко, крепко. Котика поцелуй и отдай ему эту открытку. Шуре кланяйся.

Твой *Котэ*

(Одесса, 15 апреля 1909 г.)

Сейчас выезжаю экстренно в Петербург — повидаться с Андреевым, Билибиным и Рерихом. Котику скоро вышлю открытки берлинские[[56]](#endnote-56) и питерские. Целую вас обоих. Шуре поклон.

(Москва, 16 мая 1909 г.)

Опять я мечусь из угла в угол и ничего не понимаю, родная моя! Проводив вас, я поехал в Художественный театр. Театр был полон всяких лиц, так как шла генеральная репетиция «Брандта». Встретили меня оба — и Станиславский, и Немирович — очень любезно, усадили с собой за режиссерский стол, и я слушал репетицию. В антракте Станиславский говорил массу любезностей, а Немирович сказал мне, что вопрос покончен. Спросили, когда я могу вступить в дело — я сказал, что хоть сейчас. Он объявил мне, что я буду служить с первого дня поста. Я был на седьмом небе. Он просил меня бывать каждый день в театре, чтобы ознакомиться, но пока без жалования, т. е. до поста. Я сказал, что, разумеется, буду с удовольствием. Потам подходили актеры, выражали свое удовольствие, {59} что я служу у них. Подошел Лужский и долго очень жал мне руки. Посидел я до половины пятого, шла пятая картина и по окончании ее я сказал Немировичу, что очень утомлен и пойду домой. Я, правда, в этот день ведь сильно устал, а им осталось еще 2 картины. И странно — Немирович заявляет мне, что теперь, очевидно, скоро все уладится, чтобы я ждал официального извещения. Я в недоумении спросил — разве я не могу считать вопрос оконченным — он мне ответил: нет — еще надо кое-что устроить. Тогда я спросил: как же, бывать ли мне в театре, и он говорит — нет, подождите моего извещения. Ничего не понимаю. Жду и волнуюсь. Измучился. Вдобавок вчера сильно угорел. Василий рано закрыл печь, и я целый день был болен…

Как и оде вы устроились? Пока не покончу с этим театром, дух которого я уже начинаю ненавидеть, я, кажется, сойду с ума. Целую вас обоих.

Твой *Котэ*

(Февраль 1910 г.)

Ничего не понимаю. Вчера написал Немировичу письмо — никакого ответа. Выходит, точно я насильно втираюсь к ним в театр. Это ужас какой-то. Очень нервничаю, но сам сознаю, что это делу не поможет. Все сидит в голове: а вдруг почему-нибудь все расстроится? Что тогда мне делать. Прости, что я пристаю к тебе с жалобами, но я ведь очень одинок. Если тебя май письма расстраивают — лучше рви их, не читая.

Здоровье мое опять забунтовало, но я думаю, что это больше от нервов, как ты говоришь.

Вчера получил на твое имя открытку Бишо и Котику письмо Шуры. Затем от Бишо же на мое имя 2 номера газеты «Comedia» и вырезку из газет о Шантеклере. Письма посылаю, а газеты вышлю потом с другими, какие, должно быть, будут еще, бандеролью. Если будешь писать Бишо — поблагодари их от меня.

Рядом со мной еще никто не живет, и потому тихо, но когда поселятся — должно быть, будет невыносимо. Ездил я к поверенному Брахман и наконец застал и дело уладил так: дал я ему 18 рублей, осталось 30 рублей, которые я обязался уплатить в два срока. Сегодня пойду в бюро хлопотать о ссуде — иначе всем нам будет худо.

Пишите. Целую вас обоих. Кланяйтесь Анне и ее домашним.

Твой *Котэ*

(Февраль 1910 г.)

{60} Родная моя, тороплюсь тебе писать, но сейчас пошлю и телеграмму — вчера вечером получил вот этот официальный ответ Немировича[[57]](#endnote-57). Это письмо сохрани — оно документ. Ночью не телеграфировал, боялся, что разбудят вас и испугают.

Только что получил приглашение от Станиславского быть у него вечером, где будет беседа о новых формах преподавания. Это в 8 часов вечера, а в 2 часа сегодня же просил меня зайти к нему и просмотреть протоколы первых бесед.

Бегу на телеграф. Целую тебя и Котика.

Твой *Котэ*

(Февраль 1910 г.)

Спасибо за хлопоты, родная. Посылаю заявление и вексель. Денег на выплату членских взносов у меня нет, я бы мог достать у Тамары, но на это надо время, а я тороплюсь все это отправить тебе. Устрой, ради Христа, сама, а получивши ссуду, вычтешь из двухсот рублей еще сколько истратишь. Поручителей здесь у меня нет, а потому очень прошу за одного подписаться самой[[58]](#endnote-58), а другим просить быть или Ольгу Александровну Голубеву, или Евгения Николаевича Чирикова. Скажи, что они меня очень и очень обяжут, выручив из трудного положения. Прости за хлопоты, которые тебе причиняю. Деньги свои я уже растранжирил и сейчас пойду доставать на век сель и на посылку этого письма заказным. Здесь в гостинице маня уже душат. Крепко целую тебя и Котика. Тороплюсь. Ах, если бы заседание было в понедельник, а то приходится круто. Сейчас, чтобы купить вексельный бланк, заложил самовар Целую вас, мои любимые.

*Котэ*

(Февраль 1910 г.)

Что случилась? Необыкновенно ясно и светло у меня на душе. И верится, что жизнь хороша и прекрасна. Мама весенним лучом проскользнула вчера по моему зимнему пейзажу. Люблю я вас, мои милые.

Целую крепко обоих.

Твой *папа*

(22 февраля 1910 г.)

Вчера в Художественном театре я встретился с Бахрушиным. Писала ли ты ему что-нибудь о месте? Была в театре гражданская панихида[[59]](#endnote-59). Владимир не разрешил в театре служить попу. Но вышло гораздо сердечнее. Пригласили артистов {61} других театров, были речи и пел хор «Вечную память» и «Со святыми упокой».

Действительно ужас. И знаешь, я ведь никогда с ней не встречался, но мне так жалко ее, как самого близкого друга. Был Грузинский — вот кто действительно убит. Ведь Комиссаржевская была ему единственным другом и единственной женщиной, которую любил без всякой взаимности всю свою жизнь этот старый холостяк. Смотреть на него — ужас. Еще за несколько дней перед ее смертью он получил из Ташкента телеграмму, что ей лучше. Бедная, бедная… Уехать я не могу, родная моя, не магу еще раздобыть денег, чтобы уплатить в номерах хоть часть. Тамара мне предлагает окупить дорогу в Крым и обратно, спасибо ей, но это не поможет. Ну, словом, не хочу писать о деньгах… они и так не дают покоя даже ночью… Положение мое в театре очень тяжелое — часть труппы меня заранее не любит и всякими мелкими вещами старается показать мне это. Работы еще никакой. Хотя, кажется, меня собираются запрячь в «Гамлета». С Станиславским и Немировичем почти не приходится встречаться — они все время заняты. Словом, скучно и тяжело. Взялся бы за свои писания, но как-то не работается. Скверно!.. Хочу все-таки переписать хоть маленькие вещицы и прислать тебе. Может, ты под шумок прочитаешь их Чирикову, — что он скажет. Если бы я хоть знал, что это хорошо, я бы перестроил всю свою жизнь и ушел в литературу. Хотя бы окончить хоть пьесу — все не удается. Это ужасно…

Мои письма к тебе, родная моя, опять принимают вид вечных жалоб на судьбу. Сознаю, что это скверно и должно уже тебе надоедать, но пойми, я ведь очень одинок и не настолько силен, чтобы уметь свободно носить свое одиночество… Глупо, (И вообще много глупого во всем моем существе. Не сердись! Ну, целую тебя и Котика. Пишите. Почему-то у меня все время ноет сердце.

Твой *Котэ*

Поклон всем.

(Без даты)

Родная моя, ты спрашиваешь, как обстоят мои дела в Художественном театре. С одной стороны, они как будто завалили меня работой, а с другой, очевидно, мне решительно там нечего делать. Во-первых, пристегнули меня к «Гамлету», но до сих пор я ничего не делаю. Третьего дня наконец Станиславский решил, что пора дать мне работу, и назначили мне {62} заниматься с Ураловым ролью Короля, и с двумя актерами еще ролями Розенкранца и Гильденстерна, но прежде всего я так от него и не добился, что собственно ему нужно, а лучше всего то, что я во всем театре не мог найти то лицо, кто бы дал мне экземпляр пьесы. Обратился я к Сулержицкому, и тот обещал мне прислать ее домой — не прислал Просил Румянцева, заведующего библиотекой, его помощника, полковника — ничего и ничего. Черт знает, что такое.

Потом Немирович просил меня ставить совместно «Отступничество Цезаря» Ибсена, но, оказывается, на третьей деле поста он уезжает на два месяца — словом, тоже работы никакой. Потом они просили маня назвать им 2 пьесы, которые я хотел бы ставить. Я назвал «Мертвый город» и «Принцессу Мален». Оказывается, первую пьесу ставить нельзя, так как ее облюбовала уже Германова, и, значит, другой исполнительнице дать нельзя, а с ней на постановку не согласится Станиславский. Вторая, т. е. «Принцесса Мален», как тебе известно, принадлежит Метерлинку, а его целиком хочет ставить сам Станиславский совместно с Крэгом. Ну вот, я написал тебе о своем положении в театре, и из этого ты можешь сама вывести заключение относительно моего настроений.

Скорее бы нам выдали деньга, моя родная, а то уж очень трудно. Вчера ко мне приходил управляющий из конторы Фальц-Фейна и заставил подписаться на счете Надо скорее выкручиваться. Как ты решила — оставаться ли еще в Питере или приехать? Ну, целую тебя и Котика крепко

Твой *Котэ*

(Март 1910 г.)

Ну, дорогие мои, это такая красота, Шхеры, особенно Шведские, что непременно летом поедем в Париж через Швецию и Норвегию[[60]](#endnote-60).

Целую крепко. *Папа*

(Сентябрь 1911 г.)

… В Або я не поехал, так как отсюда не было парохода, а в Стокгольме письма еще нет. Сейчас еду в Христианию и без сведения о тебе, кроме телеграммы…

Родная моя, всю дорогу не мог собраться писать тебе — мешало, во-первых, странное волнение: я все время жил ожиданием следующей телеграммы, а во-вторых, было неудобно ехать. Котику посылал я посылаю каждый день открытки с граммофонными пластинками. Получил ли он их? Поселился {63} я, как ты уже знаешь, в «Орианте». Это гораздо удобнее и спокойней, во всех отношениях лучше. Номер 3 р. 50 к. В маленькой гостинице это стоило бы 2 руб., да еще всякие накладные расходы вроде белья на постель и т. д. В конце концов немного дешевле. Сделаю свое дело[[61]](#endnote-61) и сейчас же назад.

Родные мои, если бы вы знали, как тесно переплетено мое сердце с вашими, как вы составляете необходимую часть меня и без вас нет меня. Это чувствуется особенно сильно в такие тревожные минуты, какие мы переживаем теперь. Я вчера послал тебе нервную телеграмму, прости, я очень волновался, и мне все кажется, что ты чего-то недосказываешь. Ради бога, продолжай телеграфировать мне, а то я сойду с ума[[62]](#endnote-62). Я очень стараюсь, держать себя в руках — это все мучительней. Родная моя, я боюсь, чтобы ты сама не переутомилась и не слегла бы. Ради бога побереги себя. Целую тебя, моя родная, крепко, крепко. Ты думаешь, я не люблю твоего героического сердца? Я преклоняюсь перед ним, но если ругаюсь — это от волнения за вас — от любви к вам. Крепко вас целую.

Ваш *Котэ*

(Тбилиси, 15 марта 1912 г.)

Родной мой, заказал тебе такой костюм[[63]](#endnote-63). Но будет готов он только к моему отъезду — привезу сам…

Любящий вас *Котэ*

(Тбилиси, 21 марта 1912 г.)

Вот, дорогая моя, точно та старушка, которой мы дали виноград, и та гора Давида, где мы с тобой сговорились о будущем[[64]](#endnote-64). Крепко тебя целую.

Твой *Котэ*

(Тбилиси, 27 марта 1912 г.)

Уже! Второй день моего пребывания здесь, а уже «боевое» крещение[[65]](#endnote-65). 8‑го утром стоял я благодушно у окна своего номера и поджидал Како, который должен был принести мне ответ от генерала. Слышу, точно шина лопнула у автомобиля — выглянул в окно — ничего, только несколько зевак бросилось в наши ворота. Вышел в коридор, вижу, во дворе шипит и пылает что-то: оказывается, немецкий аэроплан сбросил нам две бомбы… это первая встреча моя с немцем!

Хочу сказать два слова об отношении жителей к этим немецким «выступлениям». Гостиница — полна, улица кишит прохожими, и что же — почти никакого впечатления. К упавшим {64} снарядам подошел какой-то солдатик, да я, как новичок. Взял на память кусок оболочки этой бомбы, как первой. Когда я входил в подъезд, швейцар, зевая, бросил лениво: «Должно, опять где-нибудь немцев хорошо побили!» — «Почему?» — заинтересовался я. «Да они всегда, как их побьют, к нам штучки бросают». Точно то же мне сказал Како, которому я показал во дворе бомбы. Местные жители встречают эти «штучки» как благую весть о том, что где-то хорошо вздули немца… И действительно, эти «штучки» — большой разрушительной силой они не обладают (не треснуло ни единое стекло, хотя две их взорвались одна подле другой) — врезались в мостовую всего на 1/2 аршина и рассчитаны, очевидно, на поджог, так что горят большим пламенем минут пять; да на то, чтобы нервировать мирное население. Последнее им не удается вовсе. Через десять минут все уже занимались своим делом, а около «вражеских бомб» весело бегали и играли детишки… Живет город мирно, буднично, и ничто особенно не напоминает о близости неприятеля. Впрочем, нет… беженцы!.. но не те беженцы, о которых вы знаете, о которых читали в газетах. Нет, это птицы, милые славные аисты. Этих бедных, обездоленных, бездомных аистов теперь полон город… Прилетели они весною на свои старые, излюбленные места, к родным своим гнездам (а аистов в Польше я и в прежние свои поездки видел массу) и нашли все разрушенным, разоренным. Милые поля их изрезаны окопами, взрыты снарядами, затянуты колючими проволочными заграждениями, и мечутся бедные птицы, ища приюта и гнезда, и летят они к человеку, в город, с его неприятным, казалось бы, для них, непривычным шумом и суетой. А Варшава добродушно встречает и этих беглецов, бездомных беженцев. Бедные, милые аисты, не ваш это праздник, не ваш пир — война человеческая… Вы исстари друзья людские, приносящие им милых маленьких детей, вы так же сейчас обездолены, как человек. Нет, другие, сытые черные птицы господствуют сейчас да ваших полях, хмельно пируют и загаживают ваши гнезда!

Теперь о себе! Не так, оказывается, это легко — устроиться, даже простым санитаром. Мы с Како уже поклонились во много мест, но толку никакого. Встретил вчера Немировича-Данченко и обратился с просьбой к нему. Он обещал мне похлопотать перед Гучковым, но того не оказалось здесь, он в Жирардове, а туда не пропускают. Тогда Немирович на моей карточке написал Гучкову просьбу за меня, и, думаю, по крайней мере так полагает Немирович, что что-нибудь выйдет. {65} Картонку взял уполномоченный Красного Креста Величико, который ехал к Гучкову и обещал передать. Теперь сижу и жду ответа. Но одно ужасно — там, оказывается, работают совершенно бесплатно, а на что я буду существовать — один аллах знает! Ради бога попроси Пессимиста устроить мои письма куда-нибудь, а то ваше положение меня мучает больше, чем свое. Если это удастся — напиши мне скорее, буду писать больше…

Если буду цел и вернусь, кусочек первой бомбы привезу Котику, на память, хотя думаю, если буду жив — еще много кусочков можно будет собрать. Это мое второе письмо. Буду их номеровать, чтобы знать, доходят ли все. У меня на душе какое-то примирение со всем. Будь что будет. Только бы не возвращаться к театру. Люблю я его, но столько в нем грязи, что делается жутко и противно. Целую вас обоих крепко и жду письма, на адрес Како. Да, Тамарино письмо бесполезно. Врач, и даже старший, сделать ничего не может.

*Котэ*

Попроси Пессимиста написать мне два слова по адресу Како.

(Варшава, 10 апреля 1915 г.)

Ну, здравствуйте, мои родные. Я уже в лагере. Произвели меня в прапорщики и назначили заведовать пока лагерем. Солдатики милые, хорошие. Я впервые столкнулся с ними так близко и нижу, какие это все выносливые, терпеливые и добрые люди. Отчего вы мне пишете так редко? Скоро мы будем уже далеко. Наш отряд разделен на три летучки, для работы на передовых позициях. Пока все хорошо. Дел у меня много, и так устаю за день, что валюсь как убитый на постель. Пока ночами очень холодно, и я на ночь не только не раздеваюсь, но надеваю на себя все, что есть. Я в палатке один, и потому дышится легко. Получили ли вы письмо с моим адресом? Если нет, пишите на Како — он мне будет привозить пока. Хотя нет, мы уже уедем, но он перешлет. Крепко целую.

*Котэ*

Что же, писать мне для газеты или нет? Здесь со мной в одном отряде корреспондент «Русского слова» Кривич.

Телеграмма.

Поздравляю Надю, крепко целую Котика, всех. Очень беспокоюсь, как они живут, где устроились. Измучился молчанием. {66} Пусть пишут новый адрес Действующая армия, 31 корпус, начальнику 4 Забайкальской летучки Марджанову.

*Котэ*

(1915)

Петроград 9 августа 1917 г.

Дорогой мой, мой милый маленький друг Уже давно, давно я не беседовал с тобой, и надо правду сказать, что это происходит у нас так редко, что ты, очевидно, и не ждешь моих писем Мне уже сорок шестой год, и во всю мою жизнь, идущую страшными и странными скачками, у меня бывали этапы, на которых я останавливался, как то задумывался перед там, как сделать новый прыжок вверх вниз или в сторону Мне кажется, что и сейчас я перед таким этапом В душе моей какая-то тишина — как бывает в природе перед сильной грозой, — жду я сам от себя, что вот‑вот должно свершиться что-то.

Когда ты возмужаешь совсем и тебе станут интересны человеческие облики, — ты должен будешь с недоумением остановиться перед странной сущностью твоего отца Милый Колик, я как будто пишу свою автобиографию, в которой мне самому многое не ясно. Твоя чуткая, прекрасная мать не раз уже удивленно смотрела мне в глава, но если ты спросишь ее «Что же такое мой папа?», она по совести не сможет тебе сказать ясно, что ей все понятно, и она может во мне что-то порицать или хвалить, — столько во мне нелепого, справного несуразного — и хорошего я дурного — такой запутанный клубок моя жизнь. И когда подходит такая минута, как сейчас, и я останавливаюсь удивленный перед собой, моя мысль не вольно тянется к тебе. Пройдет много, много лет, когда у тебя останется обо мне лишь воспоминание — ты не раз задумаешься над тем, что же такое был я Есть вещи, которые ты мне никогда не простишь, и не потому, чтобы они нуждались в оправдании, а только оттого, что не поймешь их, как не понимаю их в себе я сам, не понимает и мама Тебя должно удивить хотя бы то, что я, живущий в такую исключительную эпоху русской жизни, как наша, остался в стороне от революции — я, не будничный, довольно чуткий человек, обязанный всем в своей жизни исключительно своим порывам. Как могло случиться, что я остался в стороне от таких гроз? От всего светлого и мрачного, что несет с собой революция. Раньше мне казалось, что когда придет час борьбы идеала с пошлостью, мое место будет в ряду видных и ярких людей, а вот {67} пришло время — люди борются, поднимаются, созидают или гибнут, а я, как самый пошлый наблюдатель, изучаю жизнь по газетному листу. Это удивит тебя, ты задумаешься над этим, но удивлен и задумался и я Как могло это случиться, как может это быть — а это есть…

Несуразна, глупа и страшна моя жизнь! Я люблю театр, я верю в театр, я поклоняюсь театру, и смотри, какую эволюцию я проделал в нем. Я не буду говорить о своей провинциальной работе — хотя и в ней есть яркие, незабываемые страницы, разве я забуду когда-нибудь свою сумасшедшую работу в Киеве (хотя бы «Трех сестер»), — но вспомним Москву… Я созидаю Незлобинский театр — «Черные маски», «Ню». «Шлюк и Яу», и я не удовлетворен только потому, что театр этот не тот идеал, к которому я тянусь, — я бросаю это дело, несмотря на то, что у меня нет гроша на хлеб вам и себе… потом Художественный театр, куда я не просился, как многие другие, но в котором чувствовал это постоянно, к чему рвалась моя душа. Меня позвали туда, и какой это был праздник — я думал, что подошел к подлинному чистому источнику искусства… Потом борьба в нем — мой протест против их будней, против той пошлости, с которой и они будто бы боролись… «У жизни в лапах», «Пер Гюнт» (это мечта многих и многих — фантазер Пер Гюнт) и мой уход Потом создание «Свободного театра». Ну разве мог я назвать иначе тот театр, к которому я стремился. Он должен был быть свободным от Незлобинской приспособляемости, он должен был быть свободным от штампа… Да, он должен был быть Свободным — этот театр. Я верил тогда, что строю храм; чистыми руками я клал там камень над камнем и для чего я это делал — видит бог, что не ради тщеславия, ибо знают многие, кто стаял у моей работы, что ми опое и многое, что я делал там, я приписывал другим. Да нет, я не об этом хочу говорить — хочу говорить о трепете искусства, о духе святом, что осенял всех чистых работников этого театра. Кто созидал все это… я… я… тот, который, почувствовав, что из храма его хотят сделать лавочку, непотребное место — сам разбил этот храм… Потом слабая попытка возродить хотя бы часть этой молельни с Кусевицким — похороненная надежда и бегство на войну…

И там, в грязной, вонючей халупе, съедаемый вшами, я мечтаю о театре, о моем театре Я беру перо — хочется мне плюнуть в лицо пошлякам, примостившимся к искусству, — и сам попадаю в самую гущу этой пошлости — в петроградскую Оперетту — в Палас-театр!..

{68} Котик, когда ты вырастешь, ты поймешь, какая глубина пошлости в одном только этом названии «Палас»!! — и я в нем, я ставлю «Их невинность», «Грешки юности», песенку петуха и курочки и, мало того, я сам их везу по России, везу в мою прекрасную любимую Москву и волнуюсь за то, что театр недостаточно наполняется… Когда по улицам к Кремлю идут свободные воины — я репетирую «Грешки юности» и смотрю на Пашковскую и Феона, хорошо передающих флирт петушка с курицей… А теперь я на чужие деньги купил лавочку — театр миниатюр! — и даю ему свое имя… и буду мучительно стараться пораньше истратить, чтобы больше осталось денег… Вот с чего я начал и чем кончаю!.. И не правы будут те, кто скажут, что старческая бережливость проснулась в Марджанове, что копит человек себе на старость и на смерть, ибо знаю я, что и отсюда я уйду без гроша, как уходил и раньше… И не о смерти я думал, так как не хочу я смерти в уютном уголке и на мягкой перине… Нет, не умер во мне бунтарь… Хорошо бы умереть так, как мечтал Толстой, уйдя от всех в лес к зверям, быть зарытым не на кладбище, а где-нибудь под дубом… Нет, не ради этого я падаю и так страшно… А так… зачем? не знаю сам… не понимаю и удивляюсь… Сейчас в душе моей затаенность, тишина… тишина как перед грозой, и должна она прийти, и должен сделать я скачок… а куда?.. а когда?.. — не знаю, но жду…

Милый мальчик, я знаю, что сейчас ты многого не поймешь в этом письме…, но если бы ты знал, как измучилась моя душа, как истосковался мой дух…

Мне мучительно хочется понять себя: кто же я? Что же я? — и не могу. Знаю, что придет время, и тот же вопрос станет перед тобой — кто и что был мой отец? И не сможешь ты решить его, не сможешь ответить на него, как не сможет ответить на него и твоя мама… Думается мне, что я хороший редкий и дорогой плод, уже немного подгнивший, и червячок, что забрался в мое нутро, рано или поздно, но погубит меня окончательно… Вот, родной мой, прекрасный мой юноша (ведь тринадцатого твое рождение), с какой ношей и какой наследственностью ты вступаешь в жизнь… Но если я сам верю во что — так верю в тебя — из тебя будет человек и настоящий человек. Слишком богатая у тебя для этого натура и очень чистая руководительница — мать!..

Ну я, должно быть, утомил тебя философией, а потому вернемся к реальной жизни…

Твой *папа*

{69} Телеграмма из Киева Срочная 1919 г.[[66]](#endnote-66)

Москва, Скатертный пер. 22, кв. 2, Марджановой.

Перевел пять тысяч. Ради бога выезжайте сюда. Первого приедет в Москву Каменева. Если до тех пор не сможешь выехать, она устроит все бумаги, санитарный вагон, все, что нужно. Меня не выпускают. Телеграфируй состояние Котика.

*Котэ*

Мои бесконечно любимые! Посылаю вам немного денег (скоро вышлю больше), маленький гостинец тифлисских сладостей, свидетельство для Оли и самое главное — живое письмо в лице Вали Крузо, которая вам все обо мне расскажет. Не пишу потому, что коротко не окажешь, что на сердце и душе… Целую вас крепко, крепко, единственно мне близкие, единственно любимые. Знайте, что все, что есть во мне хорошего, всегда только с вами.

*Котэ*

(Тбилиси, 1923)

Телеграмма из Тбилиси 20 ноября 1924 г.

Когда можете приехать отдохнуть хоть месяц[[67]](#endnote-67). Деньги переведу. Целую обоих крепко.

*Котэ*

Ровно год тому назад вы оба приехали ко мне погостить, мои родные. Сколько воды утекло с тех пор!.. Я вам очень давно не писал, но это не от лени, а от тех многих дум, которые все больше и неотступней окружают человека по мере того, как он старится. Одно время я даже решил было, что близится час моей вечной разлуки с вами, и что я уже никогда не увижу вас. Мне было очень скверно с сердцем, и я переживал такие жуткие припадки, что форменным образом я несколько раз уже мысленно пережил агонию человека. Я усиленно лечился (продолжаю и сейчас), и теперь, слава богу, мне много лучше. Приходится, правда, глотать уйму всякой гадости, начиная от стрихнина и кончая какой-то строфантой (вот бы Котику поглядеть, как я глотаю лекарства). Но теперь все как будто хорошо, и я верю, что весной или летом, если позволят финансы, я повидаюсь с вами. Я очень рад, что Котик опять за своей любимой работой, и был бы еще более рад, если б вы воспользовались пребыванием за границей[[68]](#endnote-68) и Котик хорошенько полечил бы свою малярию. Берлин от вас {70} в двух шагах, да думаю, что и в Лейпциге есть хорошие профессора!

Я не хотел вам писать о смерти Гиго, но вы уже знаете о ней из письма Гоги. На меня его смерть произвела очень большое впечатление. Оно усугубилось еще тем, что через несколько дней после него умер наш молодой артист В. Джикия (Котик, кажется, знал его).

Работаю я очень много; пожалуй, еще больше, чем когда-либо, но из капитальных вещей сделал только «Гамлета», которого сейчас считаю одной из лучших моих постановок. Не бываю решительно нигде… Все мое развлечение, если я не очень слаб, — это столярное и др. ремесла. Это очень занимательно, и я за это время сделал себе из подаренного мне старого комода прекрасный секретер. Я с удовольствием сижу за ним, и даже это письмо написано на этом столе. В общем, начинаю уже жить старческой жизнью. Как-то спокойней смотришь на окружающее кипение жизни, и многое, что раньше волновало и вызывало подчас боль, подчас страдание, сейчас вызывает только улыбку. После «Гамлета» я как-то очень полюбил Шекспира, с удовольствием работаю над ним — глубина мысли и чувства его так велики, что все созданное до сих пор драматургией наряду с ним кажется таким пошлым и малым, такими пигмеями кажутся все крупнейшие писатели, что с ненавистью берешься за всякую иную пьесу. Сейчас я готовлю «Короля Лира», который должен пойти в конце января, а затем, если бог даст, я поставлю еще «Ричарда III».

Предлагают мне еще работу в кино, но меня это интересует только постольку, поскольку оно может дать деньги. Пока еще не решено, буду ли снимать что-либо.

В Госкинпроме принят мой сценарий «Абесалом и Этери», но постановка его так дорога, что удастся ли осуществить ее — не знаю.

Здесь сейчас открылось еще отделение Московской кинофабрики «Межрабпом-Русь», там первую скрипку играет Желябужский, сын М. Ф. Андреевой. Они усиленно зовут меня к себе, но, с одной стороны, я связан договором с Наркомпросом Грузии и нахожусь в их распоряжении, с другой, я не знаю, сможет ли «Русь» поставить меня в такие условия, чтобы я действительно мог сделать картину, а не такой ужас, каким была «Накануне грозы»[[69]](#endnote-69). Помните, сколько сил и бессонных ночей отняла у меня эта картина.

{71} Ну, вот вам все мои дела и мысли, в остальном живу так, как всякое жвачное, хотя я скорее превратился сейчас в молодое «млекопитающееся», так как главное мое питание состоит из молока. Я его всегда терпеть не мог, но теперь привык и пью с удовольствием.

В прошлом году, как раз год тому назад, вы привезли нам те жуткие морозы, которые держались до вашего отъезда. В этом году вас нет, и пока что о холоде нет и помина. Солнце светит вовсю, и только очень досадно, что то время, когда оно ласкает улицы, приходится просиживать в сыром и темном театре. Вот и сейчас — 9 часов, в окна бегут лучи его, а мне в 10 надо быть на репетиции.

Ваш *Котэ*

(Тбилиси, 23 декабря 1925 г.)

15/II-26 г.

Ну, родные мои, с получением этого письма поблагодарите бога, так как я избавился от большой опасности. Сегодня только меня перевезли домой из клиники, где пролежал после операции аппендицита целый месяц… Теперь я совсем уже здоров, и когда вы получите это письмо, я уже буду репетировать вовсю. Пишу я так плохо потому, что сильно ослаб после голодовки. Теперь меня уже кормят бульоном, кашами и киселями. А скоро дадут уже и курочку и мозги (Надя, наше любимое блюдо), а там уже буду есть и пить вовсю. Сердце мое прекрасно выдержало операцию, хотя она была чересчур длинна, 1 час и 48 минут, и без наркоза. Кот, представь себе своего неженку Пуську, который даже и не пикнул. Во какой герой!

Да, в клинике в одной палате со мной лежал профессор Размадзе. Ему тоже резали аппендикс. Мы с ним очень подружились. Он расспрашивал о тебе и говорил, что недавно он был в Питере и тебя очень хвалили твои профессора. Он говорит, что если ты захочешь переезжать в Париж, он даст тебе письмо к тамошней профессуре, с которой у него хорошие связи. Ну, родные, дорогие мои, пока довольно. На днях напишу больше и подробнее. Скоро пойдет в театре моя пантомима «Мзета мзе»[[70]](#endnote-70). Я ее успел приготовить еще до болезни, а теперь буду только чистить.

Крепко, крепко целую вас обоих, мои единственные. Пишите и не ворчите на меня.

*Котэ*

(Тбилиси, 15 февраля 1926 г.)

{72} Сегодня уже третий день, как я дома. Не писал вам эти дни потому, что при переезде меня немного растрясло и я чуть-чуть расклеился. Вчера и сегодня уже мне совсем хорошо. Я двигаюсь по комнате, хотя, конечно, очень слаб. Посылаю вам карточку, снятую в клинике: это я и Размадзе. Как вы, мои дорогие, боюсь, что вы очень взволновались моим нездоровьем. Но, ей-богу, уже все в прошлом. Теперь уже нечего опасаться. Сердце у меня оказалось молодцом, так как прекрасно все перенесло. Я уже дома понемногу занимаюсь. Готовлю «Короля Лира». Ко мне приходят на дом актеры, и я с ними прохожу роли.

Ну, пока до свидания, крепко целую вас обоих.

Ваш *Котэ*

(Тбилиси, 18 февраля 1926 г.)

… Все-таки свищ[[71]](#endnote-71) мне дает возможность работать, и так как жить надо, мне приходится снимать кинокартину. С этой целью я недавно ездил в Кутаис — выбирать места, а на будущей неделе еду туда же уже снимать. Кстати, в Кутаисе же находится и хирург Ник. Гавр. Полумордвинов, брат Митюши — ваш знакомый. Во время пребывания моего в Кутаисе перевязывал меня он — и так как я получил письмо от Тамары, где она пишет мне, что очень ему доверяет, и он берется мне зашить кишку — может быть, я так и сделаю…

Отношение всех ко мне во время моей болезни было исключительное. В опасные моменты грузинское общество часами простаивало под окнами моей больницы, а правительство проявило ко мне исключительное внимание. Два раза в день клиника обязана была посылать бюллетени о моем состоянии в ЦИК, в Совнарком и в Наркомздрав. Лично навещали меня Шалва Элиава, Датико Канделаки и многие другие. Спасибо им всем большое. Вот, родные мои, любимые, все о моем состоянии… Посылаю вам два моих портрета, снятых еще до болезни. И хорошо было бы получить от вас хотя бы общий снимок — поглядеть, какие вы такие стали сейчас иностранцы. Пишите по-прежнему на Тифлис, так как в Кутаисе я думаю побыть не долго, и кроме того мне будут пересылать их.

Целую вас обоих крепко, крепко, обнимаю и люблю.

Ваш *Котэ*

{73} Полгода, мои родные, дорогие, любимые, как я не писал вам, и это даже после ультиматумов, которые вы ставили мне. Но, право же, вы знаете, что каждую минуту, каждый миг душа моя с вами и мысли о вас ни на секунду не покидают меня. Что поделаешь, мой проклятый характер уж таков, что чем больше я мучаюсь за вас, чем тревожней мне за ваше здоровье и общее ваше положение, тем труднее мне писать. А думы о вас все тяжелее и тяжелее, и все-то мне кажется, что вы больны, что вы очень нуждаетесь. Котик! Что ты не пишешь мне о своем здоровье? Неужели у тебя за эта время не было ни одного приступа проклятой малярии? Боюсь, что вы плохо питаетесь, а это ужасно.

Теперь напишу вам о себе. Прежде всего свищ — он все еще существует, но я так сжился с ним, что почти не замечаю его, разве только, что приходится каждый день делать перевязки. В остальном я так поздоровел, что все поражаются. Я стал, кажется, вдвое толще, чем был до болезни. Сердце мое совершенно поправилось, и я его просто не чувствую. Зато нервы мои пережили большую трепку.

… Много гадких интриг и грязи в театре… я плюнул на все и ушел из театра… Они открыли сезон и шлепнулись во весь мах; провал полный. Публика кричала им в лицо — где Марджанишвили? Что они без меня нуль и т. д. Театр абсолютно пустует — и это после того, как я довел грузинский театр до небывалой цифры посещаемости. «Гамлет» прошел при 12‑ти аншлагах, «Дезертирка» сделала 34 полных сбора и т. д. Ахметели заметался и, несмотря на рецензии в «Заре Востока», которые пишет Рутковский, после второй новинки «Американский дядюшка» — пошлой вещи, мной забракованной, — совсем провалился. Труппа полным составом обратилась ко мне с просьбой вернуться, но я не могу перебороть в себе неприязнь. Вчера Наркомпрос официально предложил мне стать опять во главе дела, но, во-первых, я очень занят в кино, во-вторых, что можно сделать уже в разгаре сезона? Теперь нравственно я совершенно удовлетворен, но браться за дело сейчас не могу — пусть уж доваливают сезон до конца, а там будет видно. Итак, я отказался от театра и работаю сейчас в кино. Первая моя картина, «Мачеха Саманишвили»[[72]](#endnote-72), уже готова, ее уже хотели ставить на экран (я отсутствовал, был на съемках в Батуми и в Поти), но, вернувшись, я уговорил дирекцию пока картину не выпускать, так как сам не считаю ее такой сильной, чтобы {74} выступать с ней впервые перед публикой. Дело в том, что сейчас я снимаю еще две картины — это I) «Амок»[[73]](#endnote-73) — сделан по новелле немецкого писателя Стефана Цвейга (вы легко, конечно, найдете ее там, так как Цвейг очень популярный немецкий писатель). Картина пока что мне очень удается, и думаю, должна выйти настолько интересной, что проникнет и к вам. Вторая картина — это детский сценарий из современной местной жизни. Называется она «Сильнее стихии»[[74]](#endnote-74), главную роль в ней играет 8‑летний мальчик-сван (Гоги Ратиани, его только в прошлом году привезли с гор[[75]](#endnote-75). Я занял его в «Саманишвили» и был поражен его исключительной талантливостью, далеко оставляющей за собой знаменитого Джеки Куган. Мальчик этот прямо гениален, и работать с ним наслаждение. Я убежден, что эта картина нашумит по всему свету. Вот почему я просил задержать «Саманишвили». Мне хотелось бы, чтобы прежде прошел «Амок», потом детская картина, а в конце уже «Мачеха». Чем дальше, тем лучше я знакомлюсь с кинопроизводством и постигаю такие вещи, о которых раньше даже и не подозревал.

Работа, конечно, меня совсем не удовлетворяет, так как я все-таки глубоко театральный человек, ведь не шутка — почти 35 лет проработать в одной отрасли, но с другой стороны, вечное пребывание на воздухе и в движении сыграло громадную роль в моем здоровье. За это время я объездил почти всю Грузию от гор до моря. Сейчас я был в Батуми и в Поти полтора месяца, — вернувшись, застал сразу пять ваших писем… Пишите и не сердитесь на меня. Ну, дорогие мои, крепко, крепко вас целую. Живу вами, мои единственные. Постараюсь исправиться и писать чаще, во, ей-богу, не ручаюсь, что сумею исполнить слово. Все-то у меня в жизни выходит не так, как я хотел бы.

Есть у меня одна радость — мне мой оператор подарил щенка — немецкую овчарку — ему сейчас три месяца, и я вожусь с ним каждую свободную минуту. Зовут его «Мгела». Крепко, крепко целую вас обоих, мои родные, единственные, дорогие

*Котэ*

(Тбилиси, 12 декабря 1926 г.)

Последние твои письма, родной мой Котуська, меня очень встревожили. В чем дело? Почему ты так неожиданно заторопился из Лейпцига[[76]](#endnote-76). Не могло же тебе надоесть заниматься {75} твоей наукой. Может быть, вы так обеспокоились моим здоровьем, что готовы бросить все и ехать? Ничего не понимаю. Если твой отъезд не вызывается крайней необходимостью — я умоляю тебя не торопиться. Доканчивай свое образование — у тебя всегда есть возможность радостно и с пользой применить свой труд во всем объеме в СССР Если я еще буду здесь, в Грузии, и ты захочешь работать тут, в Тифлисе, то, конечно, я буду безумно рад, что мы все будем вместе, если же я уеду, что не лишено возможности, то, конечно, перееду только в Москву или в Ленинград. Благодаря мелкой интриге мелких людишек мне здесь работать в театре стало почти невозможным, а кино я до сих пор не полюбил, к оно не дает мне удовлетворения. Подумайте, мои родные, хорошенько взвесьте все факты и уж тогда решайте. Во всяком случае знайте, что мне вовсе не трудно материально поддерживать вас. Конечно, я часто скучаю по вас, и мне очень бы хотелось взглянуть на вас хоть одним глазом, но это все еще, надеюсь, придет. Здоровье мое восстановилось совсем, и хотя на днях, т. е. 6 марта, исполнится годовщина существования моего свища, я теперь так крепок, что мысли о смерти еще нет. Подумайте, подумайте, подумайте!!!

Что вам написать о себе? Работаю все в кино. Ездил в Батум и в Поти на съемки. Первая картина моя «Мачеха Саманишвили» еще не вышла, хотя уже готова совсем. Но она мало удовлетворяет меня самого, и я уговорил дирекцию подождать с ее выпуском, пока не будут готовы две следующие: детская и «Амок». Над этими обеими я работаю сейчас, и думаю, что к середине апреля или к началу мая они будут готовы обе. Жизнь моя течет мирно и тихо. С утра я начинаю работать в кино и возвращаюсь часов в 5 таким утомленным, что сейчас же заваливаюсь спать. Сплю часов до 10, иногда даже 11 вечера. Нигде не бываю, а ночи просиживаю за письменным столом. Пишу свои заметки[[77]](#endnote-77) по моей режиссерской деятельности. В голове проходит год за годом — все прошлое. Словом, со мной происходит общее старческое, то есть оглядывание назад, а не стремление вперед. Мне это очень нравится — сидеть одному всю ночь до 6, 7 часов утра за письменным столом. В эти часы я ложусь часа на 2 – 3, а затем в 9 – 10 я уже еду на фабрику. Если есть съемка, то снимаю, если нет — монтирую исподволь, так как монтировать все сразу потом весьма трудно. Да, впрочем, вы сами видели эту работу, когда я монтировал «Накануне грозы». Когда {76} кончу свои режиссерские заметки, хочу привести в порядок все свои писания, а их, оказывается, за всю жизнь накопилось-таки довольно много. Словом, интеллектуальная жизнь моя пока что полна, а физиологическая распределяется между едой, сном и лечением. Черт знает, какая гадость старость. До 53 лет я, кажется, вообще мало знал, что такое болезнь, а вот эти полтора года то капли, то втирания, то операции, и каждый день перевязки. Надоело!

Ну, мои дорогие, единственные, любимые, целую вас обоих крепко, крепко и еще раз прошу вас не делать опрометчивых и непоправимых шагов. Надя! Да не сердись ты на меня за мое неписание. Ты же знаешь мою натуру и ненависть к письмам (конечно, к написанным мной, а не адресованным ко мне). Пишите. Крепко, крепко целую вас и люблю вас.

Ваш *Котэ*

(Тбилиси, 28 февраля 1927 г.)

### **{****77}** Е. И. Донаури

2/II-31 г., Москва.

… Ехали мы до Баку без опоздания, но дальше началось: попали мы в страшную метель. Поезд так рвало и качало на остановках, что казалось, вот‑вот перевернет. Заносы большие. В одном месте нам прицепили три паровоза, и все же ни с места. На маленьких станциях, разъездах и даже среди поля мы стояли часами. И все же первые три дня ехать было сносно — тем паче, что нас потешала Леля Гогоберидзе, которая выпила 64 стакана чая. Петя ведет счет. За Петей я ходил как за девочкой. Он очень славный мальчик, и очень больно, если правда у него окажется спонделит.

На четвертые сутки было уже невмочь! В общем мы опоздали в Москву на 21 час с лишним. Должны были приехать 30‑го в 12 ч. дня, а приехали 31‑го 9 1/2 ч. До того никто не знал, когда мы будем в Москве, что даже носильщики не вышли к поезду. Пришлось искать, и на всех четырех едва нашли двух. Конечно, при этих условиях нечего было и думать, что нас кто-нибудь встретит. На вокзале не было никого. Леля обозлилась на Луарсаба, Петя на маму, я — на весь театр. Уже когда мы стояли у подъезда, тщетно разыскивая извозчиков, подъехал на такси Петр Чичинадзе.

3.II.

Продолжаю уже третьего, т. к. пришлось прервать. Мне звонили из театра, и нужно было идти. Итак, подъехал Петре Чичинадзе, но высадившее его такси (шофер, конечно, а не машина) заявил, что он больше не повезет его. Долго они спорили, но тщетно, мне было очень обидно, что не пришлось Петю отправить в закрытой машине. Его повез Петре на извозчике… Остались мы трое — масса вещей — у одного меня было пять мест… Я с Вахваховой отправился в театр узнать, где нам приготовили номера. Нас встретил Разумовский, который извинился, что не знал, когда прибудет поезд, т. к. накануне он шесть раз ездил на вокзал… Мне приготовили в Метрополе… Я оставил вещи в гостинице и поехал обратно {78} в театр. Показал эскизы Фурмановой, Радину, Тальникову и др., и эскизы имели большой успех. На завтра, т. е. на 1‑е числе, назначили читку пьесы. До трех часов пришлось торчать в театре, т. к. некуда было деваться, а на дворе очень холодно, 19 градусов мороза и ветер. В три отправился в гостиницу… К четырем часам освободили и мой номер. Ко мне пришли Тальников и Серго Амаглобели, и мы пообедали в Метрополе же. Я лег спать, в 9 час. меня разбудил телефон, звонил Лундберг и просил меня прийти к ним чай пить. Я согласился, он сам пришел за мной к 11 часам.

Вечер я провел у них. Была племянница Коонен, тоже актриса Камерного театра, и много рассказывала о Бразилии. Аргентине и вообще Южной Америке, где они гастролировали. Как она говорит, в общем было удачно…

В три часа я ушел от Лундбергов. На Малой Никитской ко мне подбежал мальчик с просьбой как-нибудь помочь — на мостовой замерзал человек. Я бросился орать милицию, но никого не оказалось, нанял извозчика, и мы с ним и с мальчиком, с помощью какой-то сердобольной бабы уложили человека на сани. Он уже, очевидно, был мертв, так негнущимся оказалось его тело. Мальчик поехал провожать его в милицию, а я пошел домой пешком…

На другой день, т. е. первого, при всей труппе я читал пьесу. Пьеса имела успех, музыка очень понравилась, но настоящий фурор имел Петя Оцхели!!. После читки окончательно распределяли роли. Они настаивают на Радине, но я очень боюсь, он по тону не подходит к Сольнесу. Я заявил им, что брать на себя распределение не могу, т. к. не знаю труппы, но оставляю за собой право после нескольких репетиций заменить хотя бы всех. На этом и покончили. Вот распределение:

Сольнес — Радин, Гильда — Попова, Рогнар — Кторов, фру Алина Сольнес — Бершадская, доктор — Межинский, Катя — Слободинская, Бровик — Петкер. Актеры все хорошие, но что выйдет, посмотрим. Бершадская оказалась той самой, которую ты знаешь — и я передал ей от тебя привет (а может, ты не просила, не помню). Сейчас она, оказывается, жена Солонина, помнишь администратора, что был у нас? Потом мы все четверо грузины отправились обедать в Европейскую. После обеда я конечно спал, а потом просидел дома — слушал радиоконцерт и читал «Я жгу Париж».

Вчера в 10 часов утра было техническое совещание (куда {79} меня и вызвали), решили женские костюмы шить у Ламановой, а для мужских пригласить лучшего сейчас в Москве портного — фамилию его не запомнил. В 11 ч. была репетиция, где актеры меня очень ощупывали — кто я это такой есть теперь. О репетициях я буду писать отдельно через несколько дней. Обедал я с Радиным. Поспал, а вечер весь провел дома один. Вот и все обо мне. Теперь жду твоего письма. Как вы все там, как театр?.. Получила ли ты мою депешу и открытку с дороги? От Додо нет ничего, и это меня волнует. Когда же «Толстяки», что? как?..

Ирине скажи, чтобы она не трусила — ведь если бы было не очень хорошо — я бы не покинул ее на произвол судьбы.

Целую Всех еще раз, Нине Михайловне и всему их дому сердечный привет.

*Котэ*

6/II-31 г., Москва.

Я немножечко расклеился… Был грипп, теперь уже ликвидировали, и завтра я выйду из дома. Три дня репетиции шли у меня в номере. Сегодня тоже еще будут здесь, но я себя уже чувствую хорошо. Встал и завтра выйду. Было нехорошо — ставили банки и пичкали всякой гадостью. А самое главное — уж очень одиноко. Мои спутники оказались очень эгоистичны. Леля — два раза забегала, и то, вернее, притаскивал ее Лундберг. Петя уже третий день не показывается, боюсь, не захворал ли — если сегодня не придет, пошлю к нему на дом узнать в чем дело… Вечерами сидел у меня Тальников, спасибо ему. Серго лежит с воспалением легких, но, кажется, уже поправляется… Это все печальные стороны моей жизни. А вот и радостные. Пьеса налаживается и, если не будет какого-либо свинства со стороны, должна иметь настоящий успех.

Морозов и дирекция театра все меня подговаривают, чтобы я перебрался совсем в Москву. На мой решительный отказ они предложили мне следующую комбинацию: чтоб я, сохранив дело в Тифлисе, устроился здесь, как руководитель театра, набрав труппу по своему усмотрению и назначив постоянным режиссером, кого захочу, а сам в два месяца раз приезжал бы корректировать и направлять. Подождем, увидим, что будет. Многие звонят, желая меня видеть, но еще никуда не показывался.

{80} 7/II.

Сегодня счастливый день для меня, моя Еленушка. Во-первых, я наконец получил твое (первое пока) письмо, во-вторых, сегодня первый раз вышел в театр на репетицию, и репетиция (твое письмо принесло счастье) впервые зазвучала по-настоящему. Чувствовался настоящий трепет творчества, солнце сияло на актерских лицах, и даже не у тех, что репетировали, а просто присутствовали… Я проходил весь первый акт, и было так трепетно хорошо, точно крылья творческой мысли Ибсена парили в комнате… Когда кончилась репетиция, актеры, Коршевские актеры, еще долго не могли уйти из репетиционной. Это было хорошо! Это было хорошо!! Это было — ах! как хорошо!! Это было то, что я люблю в театре. Это была подлинно соблазнительная гроза театра. Это была единственная, подлинная, вечно верная мне моя возлюбленная. Это был подлинный театр, и где?!! Сегодня я был счастлив.

Вернувшись домой, я застал две телеграммы — от тебя и от Додо — и сделался еще счастливее, но в твоей телеграмме немножко холодное: «прошла генеральная хорошо» меня обеспокоило — не должно быть хорошо — должно быть «прекрасно»!!!… А телеграмма Додо просто свинство, — он пишет, что волновались, что были замечания и т. д. А я? Неужели он думает, что я здесь не волновался и не волнуюсь. Эх — не хорошо! Вот сейчас у вас идет премьера, и я ни о чем ином думать не могу — я весь с вами. Нет, знать, что близкие тебе волнуются, много тяжелее, чем самому волноваться с ними. Завтра и послезавтра в театре утренник, а у меня нечем будет занять день, а тут еще с трепетом буду ждать известия от вас… Скверные часы предстоит мне пережить…

Я поправился совсем. Серго завтра разрешают встать с постели, постараюсь заехать к нему и навестить его. Завтра же хочу навестить и Левана, который лежит в Кремлевской.

Сегодня ко мне забегал М. М. Шлуглейт с просьбой поставить им в Свердловске в опере или драме — хотя бы одну пьесу. Я наотрез отказался за отсутствием времени. Тогда он предложил мне на осень, и когда я сказал, что осенью, может быть, — он стал приставать ко мне, чтобы я подписал сейчас же договор. Я отказался, конечно! Что будет дальше, посмотрим. Ты хочешь знать, как я провожу свободные часы? Вот тебе правда — сижу один в номере и думаю о вас. Сейчас {81} два часа ночи — по-вашему уже три. Спектакль давно кончился, и что вы, как, я ничего не знаю. Что Иринка, как она? Скорее бы завтра; может, кто-нибудь из вас настолько честен, что телеграфирует мне…

12/II-31.

Уже неделя, дорогие мои Елена, Леля и Ирина, как я не писал вам. Много произошло за это время событий. Прежде всего прошла генеральная и затем спектакль «Трех толстяков». После ваших телеграмм я вплоть до сегодня, когда получил твое письмо о генеральной, Еленушка, не жил, а волновался очень за Ирину! Она победила, и я счастлив бесконечно. Очень большое место в моей жизни заняла эта паршивая девочка, и не только в личной, но и в театральной. Я знал и видел, как шипели вокруг нее многие члены труппы, как, мол, незаслуженно Марджанов тянет свою дочь за уши и т. д. И вдруг такой фортель… Она победила, она показала по-настоящему свое дарование, и теперь еще раз поймут, что я никогда в театре ничего не делал в компромисс себе. Что мое отношение в театре ко всем никогда не основывалось на личных приязнях или антипатиях. Я люблю театр чисто и никогда ничем эту любовь не засоряю…

Второе событие — это я почти совсем вчерне закончил два акта «Сольнеса». Сегодня на репетиции присутствовала дирекция, и репетиция на всех произвела очень большое впечатление. Читают актеры очень хорошо. Особенно Попова. Хорош Радин, Межинский. Словом, я доволен.

Третье событие — 10‑го был художественно-политический совет театра, где просматривали план постановки. Вот когда я искренне позавидовал Москве. Совет этот действительно является помощью в деле, а не тормозящим органом, как у нас. Они все стороны разбирают, взвешивают все опасения, но вполне дружелюбно и любовно по отношению к своему театру…

Здесь 70 % худож. совета составляет рабочая группа, и надо послушать, как вдумчиво, серьезно они говорят. Все их замечания так внимательны, их опасения так основательны, что слушаешь их с радостью, и, конечно, хочется делать для них.

Самое большое опасение было о том (и вполне правильное), чтобы постановка не вышла чересчур эстетной. В этом, конечно, еще виноват Петушок, который у всех действующих {82} лиц делает «вампирочные» пальцы. Но ничего — он вырастет и над этим. Совет заранее учитывает, где будут нападки прессы и с хохотом принимает те замечания, которые возникают не на основе переработанной пьесы, а только потому, что Ибсен, мол, индивидуалист. Словом, кроме радостного чувства и желания работать, — я ничего не вынес после совета. Поживем — увидим!..

Четвертое событие: Морозов снят с должности заведующего У. З. П., и потому моя постановка «Боккаччо» пока повисла в воздухе. Это, пожалуй, хуже всего, но посмотрим. Вот основные события моей недельной жизни.

За это время тут прошли премьеры: у Мейерхольда — «Последний решительный» Вишневского (автор Первой конной), во МХАТе — «Хлеб» Киршона, 17‑го идет во 2‑м МХАТе «Нашествие Наполеона». Я еще нигде не был — просыпаюсь поздно, и лень, но обязательно посмотрю и тогда напишу труппе рецензии о виденных спектаклях. Теперь жду подробного твоего письма о «Трех толстяках». Обещали еще писать Додо и Вахтанг, но пока ничего, кроме депеш. Поблагодари, пожалуйста, Чичико Гелейшвили за депешу. Я ему не телеграфировал ответа и чувствую себя свиньей. Внешне моя жизнь проходит так: утром репетиция, потом обед обязательно с Т. Вахваховой, потом я иду спать, в 9 просыпаюсь и все вечера провожу или с радио, или совсем один — читаю. За это время прочитал: «Я жгу Париж», «Наталью Тарпову», «Жизнь животных» — Гексли, «Проказы Шарлотты», «Повелитель блох» — Гофмана и «Ирландские саги». Петя принес мне в издании Госиздата «Тысячу и одну ночь» с иллюстрациями моего Ушина, издание настолько прекрасно, что достать его уже никак нельзя… Жалко!.. В общем, кроме работы, в остальном скучно и одиноко… Серго все еще не выходит из дому. Мне до него далеко. Только изредка говорю с ним по телефону…

Елена Иосифовна, не находите ли Вы нужным немного расширить объем ваших писем. Правда, по содержанию они стали лучше прежних, по величине гомеопатичны. Или вы думаете, что большие дозы их могут расстроить мне желудок. Не бойтесь, хоть мне и 60 лет, но я все переварю. Ну, жду ваших писем, что принесут мне они насчет спектакля и т. д… Не забывайте меня.

*Котэ*

{83} 17/II.

На дворе холодно. Дует ветер. Метет снег, кучами наносит на тротуары.

Вообще, со дня моего приезда выше 14° по Реомюру градусник не поднимался, а сплошных две недели мороз был 20°. Хотя у меня в комнате холодно, и очень (11 градусов), но идти куда-нибудь нет сил.

Я до сих пор, кроме письма после генеральной репетиции, не получал от тебя ни строчки. Ни от Додо, ни от Вахтанга, несмотря на обещания, нет писем. Послал телеграмму с уплаченным ответом Додо и получил сегодня ответ, что письма, даже два, посланы мне спешной почтой. Я объясняю это себе тем, что поезда из-за заносов ходят очень скверно. Подождем. Вообще старость вырабатывает терпение, и я замечаю это на себе…

Сейчас 10 часов вечера, сижу один и очень жалею, что не взял с собой некоторые письма — можно было бы заняться хоть ими.

В театре у меня пока все идет благополучно до 3‑го акта. Завтра репетиции нет, т. к. утренний спектакль, а послезавтра начну мизансценировать. Это послезавтра, но что я буду делать завтра — тоска, тоска, тоска. Хочется домой… А тут еще подходят к концу мои папиросы[[78]](#endnote-78) и перспективы добывания их еще больше омрачают.

Вчера вечером в клубе писателей, куда я пошел с Тальниковым, я неожиданно встретил Колю Шенгелая. Он здесь на несколько дней. У него вышла какая-то задержка с картиной, и он приехал улаживать дела. Обещал зайти навестить меня, но пока не был.

Сегодня мне звонили из Закпредставительства, что 18‑го в 5 часов вечера в представительстве совещание по поводу 25‑го[[79]](#endnote-79), и не могу ли я быть на заседании и дать несколько советов — я, конечно, сказал, что буду.

… Скучно и одиноко!

Прости, что я пишу тебе об этом, но льется как-то само собой. Нужно же старику немного пожаловаться на жизнь. Серго я все не вижу — он или все еще болей, или за что-либо дуется на меня. Да, по совести говоря, хотя я его очень люблю, он скучен со своими вечными выпадами против моих недругов. Надоело!.. Знаю и чувствую, что вы оберегаете меня, но мне до того противно касаться всех этих нечистых и {84} нечистоплотных дел некиих господ, что при мысли об этом на душе делается рвотно!..

Что-то мое сегодняшнее письмо делается очень пессимистичным. На самом деле, ты хорошо знаешь, что я не таков. Я очень люблю радость жизни во всех ее проявлениях. Буду думать иначе. Вот сейчас лягу в постель. Буду читать «Тысячу и одну ночь» и все пошлое, скучное, нудное и одинокое выгоню из своего номера…

… Очень злюсь на себя, что не взял с собой каких-либо своих писаний. Вчера вспомнил своего Абесалома и Этери, и он издали очень мне понравился… Мысль о переделке «Трех толстяков» в сценарий я еще не осуществил, никак не мог увидеться с Олешей. Да и как подумаешь, что сейчас во всех кинофабриках большая экономия пленки, а потому вряд ли была бы осуществлена моя мысль — не хочется делать. Может быть, сам для себя я начну марать еще одну пьесу.

17/II утром.

Пришел Тальников. Мне пришлось прервать письмо. Да, может, это и к лучшему, т. к. письмо мое было очень печальное. Не думай, дорогая, что мне так скучно. Это просто один из моментов марджановского настроения… Мне хочется скорее ваших писем, хочется знать, как вы себя чувствуете, чем живете. Крепко целую вас всех. Жду писем, писем, писем.

Весь твой *Котэ*

20/II-31 г. Москва.

Совсем не понимаю сегодняшней твоей телеграммы, что тревожитесь молчанием. Написал шесть писем, от тебя получил письмо после генеральной репетиции «Толстяков», письмо после спектакля, письмо Лели. Но Додо телеграфирует мне, что будто написал мне два письма и требует даже телеграфного ответа на какие-то вопросы, но этих писем я не получал. Не получал ни от Вахтанга, который тоже телеграфирует, что пишет мне подробно… Со мной произошел следующий неприятный случай — вчера я получил срочно предложение управления «Метрополя», что ввиду съезда делегатов мне 20‑го утром надо освободить номер… Наконец управляющий «Метрополем» сжалился надо мной, дал мне свою собственную комнату рядом с театром. Он почти не бывает тут, т. к. не топлено и чудовищно холодно. Пришлось срочно перебираться {85} к нему. Это удобно с той стороны, что квартира совсем рядом с Коршевским театром… Дрова дал театр…

Работа продвигается хорошо, я уже перешел на сцену, если не задержит техническая часть, 15/III поставлю спектакль. Скорей бы!

Твой *Котэ*

28/II. Москва.

Уже семь часов. Мой хозяин мирно похрапывает (почему это называется мирно, когда он так храпит, что столы дрожат). Половина восьмого. Начал писать, но пришлось прекратить, т. к. было недостаточно светло. Я не спал всю ночь — раздумалось. Света зажигать я не мог, чтобы не потревожить чужого человека, приютившего меня… Теперь я смогу рано вставать и постараюсь посмотреть все, что в театрах.

Вчера получил твое письмо, написанное после получения моего первого. Сегодня получил от Вахтанга Абашидзе, Тузика и Сережи Челидзе. Сегодня же постараюсь ответить им. От Додо, несмотря на телеграммы, что им прислано два письма — не получил ни строчки. Вчера он прислал телеграмму на имя Лели Г.: «Котэ мне не отвечает», просит выслать срочно какие-либо актуальные пьесы, но я не знаю, на что ответить, когда никаких вопросов не получал.

Работа моя идет очень хорошо, но все же раньше 15/III выпустить пьесу не удастся… Вчера у меня был Игнатов со своими извинениями насчет Дон-Кихота. Ну, да бог с ним. Я все равно без Ушанги не ставил бы его. В общем, очень тоскливо и хочется домой. Ну что Левушка, — ты теперь, очевидно, часто играешь, и мальчик редко ночует у тебя…

Играют здесь актеры с колоссальной нагрузкой, вот бы поглядеть нашим: во-первых, играют беспрерывно все 7 дней в неделю. Три раза в неделю бывают утренники, раза 4 параллельные спектакли в районах и, кроме того, каждый день посылают в какой-нибудь клуб бригаду. Миша Чиаурели спрашивал меня — не может ли Верико на неделю приехать сюда…

Где он живет, я не знаю, но вчера, встретив его, я дал ему два билета на просмотр во 2‑м МХАТе «Нашествие Наполеона». Сам я идти никак не мог, т. к. спектакль в 12 часов, а у меня репетиция. Наши все меня упрашивали отложить {86} репетицию и всем сходить туда, но я тороплюсь с окончанием постановки и потому не решился сделать это…

Скажи Додо, что он свинья!.. Ни одной строчки!

До следующего письма.

Твой *Котэ*

27/II-31 г. Москва.

Несколько дней я уже не писал тебе. За это время я был в Художеств, театре на «Карамазовых», билет на которых прислал Станиславский, был у Мейерхольда на «Последнем решительном», был 25 февраля, в годовщину установления Советской власти, в Большом колонном зале на торжественном заседании и концертном отделении.

В театре было скверно. Описывать спектакли нет сил — очень скверно и нудно. Решил теперь походить по всем театрам и поговорить в Тифлисе с труппой о московских работах.

… Работа моя продвигается, хотя очень мешает громадное количество утренников. Здесь у труппы громадная нагрузка. Они играют все дни, очень часто утром, и много очень выездных спектаклей.

Почти никого из приятелей своих здешних не вижу… Сегодня, т. е. 26‑го, получил твою телеграмму, поданную 26‑го в 8 час. утра, а ты пишешь, что «Хатидже» прошло уже 2 раза. Каким образом? Разве Хатидже не играли в 1‑й раз 25‑го?

Это ты или нарочно (для чего — не знаю), или нарушено мое распоряжение. Додо все телеграфирует, что письма им посланы, а между прочим, я их до сих пор не имею. В чем дело? Предполагать, что его письма, адресованные на «Метрополь», пропали, нет оснований, во-первых, потому, что твои письма я получаю аккуратно, а во-вторых — живу-то я сейчас у главного управляющего «Метрополем», и все мои письма по его распоряжению передаются ему, которые он мне приносит.

Ложь самая вредная штука, какая только может быть на свете, а делаете ее вы оба, и ты и Додо. Он из желания не нарушить мой покой, а ты? или тоже из того же? Нет, Елена, я предпочитаю правду, какая бы она в тебе ни была!

Но пока что лучше говорить о другом. Сегодня я написал ряд писем в театр. Мало кто меня помнит, но и бог с ними. {87} Знаю одно, что дело-то я делал с чистым сердцем и руками, а там пусть расценивают меня как хотят…

Целую тебя и всех

*Котэ*

28/II-31 г. Москва.

… Я слишком хорошо знаю человеческую душу — знаю хорошо те взлеты, на которые она способна, и те мрачные глубины, в которые она может падать. Годы меня умудряют, и я знаю, что единственное солнце на земле — эта та светлая правда, которая часто разнит близких, но крепко и навсегда сковывает их…

Если б ты видела, с каким трепетом и обожанием относятся ко мне все здесь в труппе — ты поняла бы, насколько крупно и популярно мое имя на русской сцене. Впрочем, я очень рад, что этому есть тут посторонние свидетели, которые, конечно, сами тебе расскажут об этом.

Вчера я написал ругательную открытку Эличке Ахвледиани, а сегодня получил от нее большое письмо. Отвечу завтра. Мало кто пишет мне из труппы…

Додо насчет писем, конечно, солгал, за все время, что я здесь, я не получил от него ни строчки — только телеграммы. Скоро уже 10 часов. Надо умываться и идти в театр.

Твой *Котэ*

3 марта 31 г. Москва.

Вчера к вечеру неустанно стало таять, весна налетела из-за угла, но я думаю, что это временно, т. к. не может быть сразу такой перемены. Весь февраль был очень холоден, морозы часто бывали ниже 20°, а меньше десяти уж не было никогда. Сегодня начинаю первую монтировочную, не знаю, что будет. Во всяком случае ясно, что со светом повозиться придется.

Получил твою телеграмму, очевидно, написанную по просьбе Додо, — очень встревожился положением театра, но все-таки ясно не разобрал, в чем суть. От Додо (еще раз повторяю) ни строчки за все время моего пребывания здесь.

Во всяком случае, я послал ему обе просимые пьесы — «Темп» отправил с Хачидзе из Госкинпрома, а «Поэму о топоре» — с проводником международного вагона. Проводник обещал мне зайти к тебе и взять письмо. Это, конечно, не {88} значит, что ты ждала его и не писала мне… Твои письма стали приходить и так реже, чем раньше.

В театре здесь был доклад об Ибсене, прочитанный Александровым, директором 2‑го МХАТа. Он 30 лет прожил в Норвегии Мать у него шведка, жена норвежка, дети говорят только по-норвежски и совсем не знают русского языка, учатся только сейчас. Много интересного рассказал он о жизни и творчестве Ибсена, но самое любопытное это то, что все мое толкование Сольнеса он повторил почти буквально. Получилось, будто я начинил его этим — на самом же деле я никогда не видел его в глаза. Жизнь моя течет как повседневно, и только больше и больше я думаю о вопросах искусства и все больше и больше зреют мои мысли о нем.

Что Ушанги? Если он в самом деле собирается сюда еще при мне, то надо бы поторопиться, т. к. я верю, что мне сидеть здесь уже не много. Тамара послала ему от моего имени телеграмму с приглашением, но точно что она писала, я не знаю.

Серго я вижу очень редко — он или бывает занят, или хворает. На репетиции не был еще ни на одной, а так забегает, когда может…

Коршевцы окончательно кончили, в Тифлис — в оперный театр с 10 мая по 10 июня повезут и Сольнеса, и вы, я думаю, удостоите чести быть на моем спектакле…

Я очень подружился с Поповой и ее мужем Кторовым — они прелестные люди, а она действительно чудесная актриса. Я думаю, что сейчас во всем Союзе равной ей нет. Впрочем, в Тифлисе увидишь сама.

На этих днях забегал ко мне Ярон — очень звал к себе… Были также у меня Ильины и тоже звали к себе, и даже приглашали жить у них… Хожу только изредка в театр, о результатах моих посещений спектаклей буду рассказывать в Тифлисе. Вечером читаю. Чувствую себя физически неплохо, и мне кажется даже, что помолодел. Сейчас 9 час. Поеду на монтировку, а репетицию поведет Леля Г. Сегодня, должно быть, будем вырабатывать афишу. Боюсь за результаты, но посмотрим Всех в театре поражает наша сплоченность и любовь ко мне… Целую вас всех крепко, тебя особенно. Помните и не забывайте меня.

Твой *Котэ*

{89} 12/XII, 31 г.

Начну лучше всего с дороги[[80]](#endnote-80). Ехал я хорошо, но не была ни души знакомой. Только потом выяснилось, что человек, с которым меня познакомил в Тифлисе на вокзале Шамше Лежава, был известный деятель Емельян Ярославский Он сам подошел ко мне, и потом мы часто говорили подолгу и хорошо об искусстве, в частности о театре. В дороге же я познакомился с двумя почтенными дамами. Одна из них оказалась жена профессора Гогитидзе, которая ехала в Хабаровск к больному сыну, а другая (швейцарская француженка) была не кто иная, как жена Миха Цхакая. Видишь, в каком почтенном обществе оказался я… Я нарочно с дороги не телеграфировал никому, ни Серго, ни Веселаго, т. к. не хотел никого беспокоить. Послал только Верову с просьбой приготовить номер. Но каково же было мое удивление, когда на вокзале меня встретили, помимо почти всего Коршевского театра, и Серго, и Вас. Ипполит. Веселаго и даже наш Отар Канделаки.

На другой день утром ко мне явился Веров. Вот что выяснилось у них в театре идет большая борьба Фурманову снимают — во всяком случае сейчас ее нет — она в отпуску, где-то в Крыму, приедет только в конце декабря. Он просит меня начать скорее работу, но относительно «Страха» возникают следующие сомнения. В Художественном «Страх» идет 20‑го, в январе приезжает из Ленинграда Александринка — со «Страхом», ставят ее здесь еще два театра, и если ко всему этому прибавить мое нерасположение к пьесе — ты поймешь, что я решить ничего пока не смог. Относительно второй пьесы (классической), я отвел безусловно их предложение о шекспировской «Антоний и Клеопатра», и сейчас мы ищем, чем заменить Завтра Сейфуллина будет читать мне свою только что оконченную пьесу — посмотрим. Зато с Малым театром я покончил еще на второй же день моего приезда. Звонил мне Владимиров и просил свидания. Третьего дня я был в конторе дирекции Малого театра, и они сразу же предложили мне заведование художественной частью Малого театра. Я наотрез отказался. После длительных переговоров я покончил с ними на две постановки: 1) грандиозная постановка к 15‑летию Октября — пьеса Ромашова и 2) Ричард III Шекспира с Юрьевым. О сроках будем договариваться на днях. Денежно покончил по пять тысяч за каждую.

{90} Вернувшись от Владимирова, я почувствовал себя нездоровым и лег в постель — у меня оказался очередной московский грипп. Так что вчера я пролежал в постели весь день. Сегодня температура нормальная. Я встал, но не хочу целый день выходить из дому. Вчера же были у меня: Нежный — директор оперетты и Исаак Рабинович от еврейского театра Оперетте я ответил, что буду разговаривать только тогда, когда поправлюсь, а Исааку ответил, что есть у меня новая грузинская пьеса Г. Баазова «Когда заговорят немые», и что ее, пожалуй, сделаю с удовольствием. Вот тебе пока все мои дела.

13/XII. Спал я сегодня мало, сейчас 7 час. утра, и я уже сижу за столом, но чувствую себя неплохо. Очевидно, грипп мой прошел совсем. Сегодня собираюсь к К. С. Станиславскому, а потом к Таирову и Коонен. У них в театре большой переполох, им сняли после просмотра «Патетическую симфонию» Кулиша, но после долгих хлопот разрешили переделать, и она может пойти не раньше, как через три месяца.

Додо мне перетелеграфировал депешу Макса Рейнгарда, и я ей очень обрадовался, т. к. вообще недоумевал, отчего именно от него не было ни строчки. Пока еще не понимаю, почему нет ничего от Гордона Крэга. У меня есть косвенное предложение из Риги от Грушина и Полонского поставить у них Сольнеса, но я ничего не предпринимаю насчет заграницы, так как Левана я уже здесь не застал, а без него трудно. Подожду его возвращения…

В театр я пока не пишу, пусть отойдут совсем нервы, и тогда я напишу им обо всем хорошем (чего было очень мало) и обо всем дурном. Не слыхала ли, как открыли сезоны кутаисцы и что они поделывают.

Твой Котэ.

15/XII.

Вчера вечером читала мне свою новую пьесу[[81]](#endnote-81) Сейфуллина. Пьеса очень интересна, с массой женских ролей, очень острая в смысле главных задетых в них вопросов (один главнейший в пьесе вопрос — о любви и разрешении его современной женщиной). Много любопытных проблем, но я не знаю, как отнесется к ним цензура, что она сделает с пьесой и будет ли она пропущена. Это во-первых, а во-вторых — пьеса ярко реалистична и порой даже натуралистична и, конечно, для меня лично она мало дает материала для работы. {91} Все же если выбирать из этих двух «Страха» и сейфуллинской пьесы, я, конечно, предпочитаю последнюю. Пьеса еще не имеет названия, она очень бы хотела назвать ее «Дни нашей жизни», но Андреев давно ее опередил. Третьего дня я впервые виделся с Морозовым. Он очень долго и усиленно убеждал меня согласиться на ведение всей художественной части в Коршевском театре, но я заявил наотрез, что от этой чести отказался даже в Малом театре и по тем же причинам не могу и не хочу брать на себя обузу и в этом театре. Относительно «Страха» он сказал мне, что вполне разделяет мой взгляд на пьесу и предоставил мне самому решить вопрос. Относительно классики я назвал ему три вещи: «Укрощение строптивой», которая у Корша с Радиным и Шатровой может идти хорошо, «Бесприданницу» Островского и «Разбойников» Шиллера. Вопрос еще будем выяснять.

Вечером мы собрались в театре, т. е. Радин, Веров, Тальников и я — вопрос стоял относительно «Страха», и все, кроме Верова, высказались отрицательно. Веров же полагает, что ввиду постановки в МХАТе, приезда сюда 12/III Александринки из Ленинграда на гастроли специально с этой пьесой, постановки ее в Москве еще несколькими районными театрами, моя постановка делается еще острее, и публика пойдет на нее из любопытства. При таких обстоятельствах мне очень трудно отказываться, — боюсь, чтобы не подумали, что я струсил сравнения. Мы все-таки решили ждать до вчерашнего дня, когда Сейфуллина прочтет свою новинку. Теперь это уже состоялось, и волей-неволей мне придется выбирать. Как быть — не знаю! Я еще раз хочу ее прочитать уже сам, и тогда придется решить окончательно.

Вчера ко мне приходила Наташа Сац (дочь Ильи), директриса детского театра, и просила меня сделать им одну пьесу — я пока отклонил, сказал, что пусть выяснится прежде моя нагрузка. Это занимательно само по себе — ты знаешь, как я люблю детей и с удовольствием сделал бы для них, но посмотрим, что будет дальше.

Одним словом, предложениями я засыпан, но настоящего театра для меня, для души моей в Москве (как и везде сейчас), кажется, нет, нет и нет!.. Серго у меня бывает каждый день, заходит или звонит по телефону Гугунава, часто заходит Лели Джапаридзе. В общем я сижу целыми днями дома. Пока был только на «Турандот», больше нигде. Нервы мои успокаиваются, и я понемногу начинаю приходить в себя.

{92} 16/XII. Письмо к тебе, как дежурное блюдо, всегда у меня на столе. Вчера оно было прервано приходом Серго. Вечером мы все, т. е. Серго, Лели и я, были у Лидии Семеновны. Она показала мне полученную от тебя депешу с благодарностью. Я очень тебе признателен, так как не знаю, что будет дальше, но сейчас они оба относятся ко мне с большой заботой. Василий Ипполитович ставит нам новые полученные им от матери из Швеции пластинки для патефона Очень хорошие. Просидели мы у них до 4 часов ночи — я почти не пил и вообще веду себя довольно благоразумно. Я, кажется, писал тебе, что какая-то американская скульпторша, которая видела меня в Большой Московской, просила меня через Лели разрешения лепить мой бюст. Сегодня она будет у меня — посмотрим…

Сегодня я встал в половине второго. Только что ушел от меня Гоги Гугунава, который приносил мне показывать снимки из «Кадров», он принес сюда негативы и здесь их отпечатал. Сейчас допишу письмо, пойду опустить его в ящик, а потом обедать, но куда, не знаю. Потом хочу пойти к Таирову и Коонен. Может быть, и пойду.

Большое расстояние 3.000 верст. Когда подумаю, что ты будешь читать эти строки только через неделю — как-то отпадает даже желание писать. Я, когда ехал сюда, намечал себе целый план работы: приведение в порядок моих рукописей, работа над записками о встреченных в жизни актерах, автобиография и т. д., но я до сих пор ни за что не принимался — не то лень, не то скучно… сам не знаю. Во всяком случае в квартире у меня тихо, я один, и все, кажется, располагает к тому, чтобы работать, а я ничего не делаю, я никуда даже не хожу. Устал я от жизни и постарел. Вино, и то уже не веселит меня. Впрочем, скулить мне нечего — «каждый фрукт свой сезон имеет»… как говорил Аветик![[82]](#endnote-82) Надо примиряться! Что-то поделываете вы все там? Как твое настроение относительно поездки сюда?.. а??.

Твой *Котэ*

20/XII.

… Продолжаю события моей жизни, если они тебя интересуют. 17‑го я был в оперетте на «Боккаччо», принят был больше чем любезно — они меня уговаривали взять одну постановку, но я не давал никаких определенных ответов. Там же был Гугунава и еще один тифлисский молодой человек, {93} который работает в Госкинпроме, фамилию его я не знаю. После спектакля мы вместе пошли ужинать в Метрополь. Там я встретил Юрьева и долго очень беседовал с ним относительно Ричарда III, сговорились созвониться с Владимировым и на этих же днях втроем выяснить все сомнения… Юрьеву больше улыбается «Эгмонт»…

В этот же вечер Трауберг, мой бывший ученик по Киеву, познакомил меня с германской знаменитостью Пискатором. Он еще совсем молодой человек, лет 30 – 32. Раздут сильно нашими. Теперь у него нет театра в Берлине, и он работает в Межрабпом-Руси то здесь, то в Германии.

18/XII. Обедал у Веселаго, туда за мной заехали Лели и Арчил Микадзе, вернувшийся из Америки. Он очень много любопытного рассказывает про Нью-Йорк. Они меня отвезли в Большую Московскую, где я познакомился с американской скульпторшей мисс Сафо. Она очень хочет лепить с меня бюст, но я не знаю, как быть, т. к. не очень терпелив для сидения на месте.

21/XII. Продолжаю. 19‑го ко мне приехал Донатов, заведующий художественной частью в оперетте. Мы пошли обедать в Б. Московскую, и он меня усиленно уговаривал взять у них постановку. Он мне принес текст заказанной ими оперетты на сюжет О’Генри — не знаю, как быть?..

Вчера, 20‑го, был на премьере «Патетическая симфония» Кулиша в Камерном. Ждали очень многого, и по разговорам Таирова, и по словам самого Миколы, и по шумихе, которая создалась в Москве вокруг этой пьесы то с запрещением, то с новым разрешением ее. Первый акт и написан, и режиссерски сделан очень хорошо. Производит впечатление… но дальше оно слабеет, и к концу уже не остается почти ничего. Успех средний. Бедный Кулиш — мне очень жалко его, если это последствия тех перемен, которые пришлось сделать в пьесе по цензурным условиям, но если это его собственная писательская вина — то право уже не знаю, что же думать о современном драматурге.

Да, первый раз видел перестроенный Камерный театр, не хорошо! Вычурная простота, а соединение этих двух качеств и дает то отталкивающее впечатление, которое производит он. Впрочем, оно очень хорошо передает всю суть самого Камерного театра…

*Котэ*

{94} 23/XII.

… Вчера я встретился с М. М. Шлуглейтом, который уговаривал меня взять постановку в Свердловске, что захочу — оперу или драму. Я наотрез отказался. Сегодня я опять был в Большом — уже один. Шла «Кармен» с Коутсом. Я давно не слышал этого дирижера и получил громадное удовольствие, тем более, что, как ты знаешь, «Кармен» моя любимая опера. Старик так темпераментно вел ее, что антракт к 4‑му акту по настоянию публики повторил три раза.

У Корша я работать начал, но еще не репетирую, готовлю сейфуллинскую пьесу с художником и музыкантом. Пьеса хорошая, но очень реальная — и потому мне не очень по духу. Скоро начну разрабатывать пьесу и для Малого театра, но на эту работу, конечно, возьму Петю. Оперетта меня изводит, чтобы я согласился ставить им, но я до сих пор еще не решился. Если возьму, то тоже попытаюсь выписать Эличку и Тузика, конечно, если их отпустит ваш театр. Мысли о Норвегии я не оставил, но жду возвращения Левана — он должен мне помочь.

Сегодня я иду на спендиаровскую оперу «Алмаст», которую он мне проигрывал еще при жизни. Послушаю, что вышло — тем паче, что декорации для нее сделал Сарьян.

27‑го иду на «Пиковую даму» в Большой. О ней здесь говорят очень много. Это новая постановка Зорич. 28‑го концерт Монахова во всех родах театрального искусства. Туда я иду с четой Веселаго — я купил билеты в благодарность за все, и пригласил их. Приближается Новый год, где буду встречать, не знаю. Сейчас иду спать. Да, как ваш телефон — мне иногда хочется позвонить вам, а т. к. поздно ложусь, когда вы уже все безусловно дома, то я бы мог услышать ваши голоса. Ну, покойной ночи.

*Котэ*

27/XII.

Сейчас едет Гоги Гугунава, и это письмо я посылаю с ним. Думаю, он лично расскажет тебе обо мне и сам. Ответа на посланную тебе третьего дня телеграмму до сих пор нет, и я очень волнуюсь, здоровы ли вы там.

Послал я телеграмму и Ушанги с Додо с советом срочно ставить «Страх», т. к. и здесь, и в Ленинграде пьеса имеет громадный успех и в политических кругах, и у публики. Во всяком случае передай им мой взгляд на распределение ролей: {95} профессора — Ушанги, Клару — Донаури (а если ты решишься ехать ко мне — Кикодзе), Елену — Анджапаридзе и Чавчавадзе, девочку — Ирина (и здесь и в Ленинграде ее играют актрисы), старуху — Цуцунава, Кимбаева — Кобахидзе.

Пьесу лучше всего пусть переводят сами. Постановка ее очень не трудна. Я окончательно покончил с Малым театром на две постановки: 1) Короля Лира — с Юрьевым и С. Кузнецовым 2) Парадный спектакль к 15‑й годовщине Октября. О пьесе напишу тебе потом, т. к. мы с Владимировым ежедневно говорим об ней.

У Корша работу над сейфуллинской пьесой начал, о второй еще не разговариваем, т. к. ждем назначения нового директора вместо Фурмановой. Усиленно говорят, что на это место назначается Сашка Покровский. Ты его, должно быть, знаешь — он был секретарем нашего союза в Тифлисе. От оперетки я решительно отказался, боюсь, что не хватит времени и моих сил. Вот тебе дела мои.

Твой *Котэ*

29/XII.

… Я обедал с Степаном Кузнецовым и много говорил о «Лире» (кстати, я послал Додо письмо с Гугунава с просьбой выслать мне мною смонтированный экземпляр «Короля Лира» — наведи у него справку, что сделал, и поторопи его). Вечером я с четой Веселаго был на концерте Монахова. Популярность его в Москве, очевидно, умерла, т. к. сбор был только на ползала.

Трагедия — «Дон Карлос» Шиллера, из которого состояло первое отделение — у него не очень хорошо, зато я очень много смеялся второму отделению — его дуэт с Макаровой-Шевченко из «Сорочинской ярмарки». После концерта я зашел за кулисы. И он, и Макарова очень обрадовались мне. Он очень жалел, что я раньше не дал ему знать, что я в Москве — надо бы посидеть, — а сегодня ночью он едет в Ленинград. Макарова взяла мой телефон и обещала связаться со мной, чтобы встретить вместе Новый год.

На встречу наступающему у меня масса ангажементов, но я от всех уклоняюсь. Думаю, буду встречать дома и в постели. А впрочем, что будет, не знаю — напишу.

Получил письмо от Никитина (автора «Линия огня») из Ленинграда, которое посылаю тебе. Он был в Москве, и я виделся с ним в Камерном театре, где мы и говорили о «Линии огня».

{96} Сегодня я иду в Художественный на «Страх». Билеты достать нельзя — такой спрос, а просить, ты знаешь, я не люблю. Купил у перекупщика 16 ряд за 15 руб. Вчера купил себе абонемент на симфонические концерты в консерватории под дирижерством Оскара Фрида. 2, 5, 8, 10, 15 января он ставит все 10 симфоний Бетховена. Это большая редкость — прослушать подряд весь цикл Бетховена… 3‑го будет лекция Луначарского, только что вернувшегося из Европы — пойду обязательно.

27‑го шел «Сольнес» — но я не пошел — знал, что буду волноваться…

29/XII.

Только сегодня послал тебе письмо и сейчас пишу вновь. Только что вернулся со «Страха» из Художественного театра. Так много встало в голове вопросов, что не могу спать и хочу поделиться с тобой. Постановка самая простая, со всеми реалистическими комнатами и т. д. Игра актеров до нудности будничная и фотографично-натуралистическая, все необыкновенно просто, впрочем, я лучше нарисую тебе обстановку — может быть, театру пригодится, если они послушают меня и поставят. (Зарисовки.)

Вот и все. Ты эти зарисовки покажи режиссуре — может, пригодится…

Все необыкновенно (или лучше сказать, обыкновенно) мещански просто и серо. И при всех этих обстоятельствах — спектакль производит впечатление. И вот, передо мной стала жуткая мысль, а может так и надо. Может, нужно, чтобы все было лишено яркости, размаха, взлета. Может, не нужно никаких ярких переживаний и публика будет довольна. Если это так, если они правы, то я абсолютно не нужен искусству, я вреден театру. Но нет! не может быть это так — ведь в искусстве те части его, которые доступны только чувству — музыка, например, — производят самое сильное впечатление, и с Бетховеном ничего не поделаешь, не подведешь его под будни, под повседневность. Сравни хотя бы моего «Уриэля» со всеми, которые ты видела. Он потому так действует на массы, что ярок, что выпукл, что четок в ритме, в рисунке, в музыке. Нет! он незабываем. А вот этот спектакль с его жизненной правдой — нравится, но все время оставляет холодным зрителя. Он говорит только уму и ни на секунду не взволнует сердце: а без волнения воспринимающего, {97} без чувства его нет искусства. Я сейчас очень взволнован, еще раз я встречаюсь лицом к лицу с моим антиподом. Их победа (вызывали в конце раз 10) — как будто мое поражение, но так ли это, я не знаю!

О как счастливы музыканты, дирижер или композитор — им ничто не может диктовать приземления, они не обязаны и не могут быть позитивными. Но и в этом спектакле самый яркий, самый сочный — молодой актер Ливанов, играющий казахстанца Кимбаева, запоминается больше всех. Это стиль моего спектакля, моего толкования. Многие ропщут, говорят, что это утрировка, что это экзальтация и т. д., но больше всего воспринимается (и убежден, что запоминается) именно он. Я, должно быть, утомил тебя своими волнениями, но мне не с кем поделиться своим чувством. О как жалею я, что я принужден работать и творить в театре, а не в концерте с музыкантами. Тем радостнее мне, что у меня есть абонемент на Фрида Меня все это взволновало тем сильнее, что у меня в руках сейчас самая что ни на есть реальная реалистическая пьеса Сейфуллиной и я делаю необыкновенные усилия, чтобы поднять ее над уровнем обыденщины. Боюсь, что будут очень большие споры с автором. Хотя она была третьего дня на «Сольнесе» и пришла в такой восторг, что сказала Тальникову: «Этот режиссер что угодно пусть делает с моей пьесой!» Увидим!

Целую и кланяюсь всем.

*Котэ*

4/I-32.

… Вот тебе мое времяпрепровождение с 31 декабря. 31 декабря я твердо решил не встречать Нового года нигде. В 8 час. вечера я уже был дома и лег спать, проснулся в 11 час. Лежу в постели и читаю, думая таким образом встретить Новый год, но без 20 м. 12 ч. ко мне ворвался В. И. Веселаго, стал на колени около постели и заявил, что не встанет, пока я не поднимусь и не поеду с ним. Они на паях встречали у подруги Л. С., актрисы Щепановской. Делать было нечего — поехали, пили и танцевали фокстрот до 5 час. утра.

1‑го я был с визитом у Поповой. Обедал у Веселаго, а вечером сидел у Тальниковых до 12 час. 2‑го с утра отправился работать в театр. Неожиданно приехала Фурманова. Она очень долго и подробно говорила со мной, держала себя как директор и ничем не показывала вида, что собирается уходить {98} (ничего не понимаю!). Вечером пошел на Бетховенский концерт О. Фрида. Первый раз встретил там Луначарского, который только что вернулся из-за границы. Он сказал мне, что очень рад за Малый театр, т. к. слышал, что я покончил с ним на две постановки. «Теперь будет настоящий театр», — сказал он.

Что сказать тебе о Фриде — судя по первому концерту, это, конечно, большой дирижер-художник, но мне он показался очень сухим, рассудочным, без всякого темперамента. Впрочем, заключения выводить еще не могу. Подождем следующих концертов.

3‑го, т. е. вчера, днем работал в театре, а вечером был на лекции А. В. Луначарского «Кризис Европы». Лекция эта — его впечатления от последней поездки по Европе. Говорил о Турции, Греции, Италии, Австрии, Германии, Дании, Норвегии и Швеции. Много любопытных наблюдений и выводов.

Сегодня я ездил в Музей изящных искусств на выставку проектов Дворца Советов — грандиозно. Затея такого размаха, что представить себе трудно. Больше всего мне понравился проект Щусева, но экспонаты еще поступают. Сейчас звонил Поко, он только что приехал и в 11 час. приедет ко мне. После его рассказов я, очевидно, еще буду писать тебе. Пока же и т. д. Целую всех и всем кланяюсь.

Твой *Котэ*

Письмо № 1 (после отъезда твоего[[83]](#endnote-83)). 8/II-32 г.

Ты едешь, а я по путеводителю слежу за тобой, и точно что-то очень светлое и лучезарное все дальше и дальше отдаляется от меня. Я все мрачнею и мрачнею, и вот уже тоска начинает ждать меня…

Сейчас 12 ч. ночи, звонила Лиза и справлялась, как я себя чувствую. Спасибо ей — она правда хорошая…

Я сегодня, оказывается, должен был выступить в клубе писателей в диспуте о «Патетической сонате» в Камерном. Это я только что узнал из газеты — я позабыл. Да оно и лучше. Ты знаешь, как я люблю подобные выступления. Таиров, должно быть, очень ругал меня, т. к. он рассчитывал, что я буду его сторонником. А, по совести говоря, я не очень одобряю его режиссерскую работу в данной вещи…

Твой *Котэ*

{99} Письмо № 2. 11/II-32 г.

… Придя домой, я застал телеграмму из Тифлиса: «Ваш приезд крайне необходим. Просьба сократить пребывание в Москве. Мария Орахелашвили». Я ответил: «Тифлис Наркомпрос Марии Платоновне Орахелашвили. Употреблю все силы поспешить. Было бы хорошо Ваше указание театру срочно ставить “Страх” Афиногенова. Могут справиться без меня. С искренним уважением Марджанов».

В театре начал репетировать III акт.

Зашел в Большой театр, чтобы добыть дамам обещанные билеты[[84]](#endnote-84), встретил в коридоре виолончелиста Кубацкого, он теперь «друг» Малиновской, а был у меня когда-то в «Свободном театре» обычным оркестрантом. Он дал мне записку к администратору с распоряжением именем Малиновской, чтобы мне предоставили два места. Ты знаешь, как это в моем характере добывать контрамарки, да еще с запиской администратору. Я зашел к Лизе, оставил ей записку и написал ей, что надо сделать, чтобы получить эти места. Не знаю, пошли ли они. Потом позвоню и узнаю — тем паче, что Лиза сегодня собирается уезжать. Вечером я пошел к Таирову и Коонен, которые накануне по телефону звали меня к себе, у них я встретил Василия Каменского (скажи Ирине, что я рассказывал ему о прекрасном ее чтении «Стеньки Разина» и отличной музыке Баланчивадзе[[85]](#endnote-85)). Тут был еще нынешний популярный театральный критик Абрам Эфрос, литератор Шпет (муж М. А. Крестовской, если ты ее знала, то должно быть помнишь, как она большой гишеровый крест на четках подарила Э. Дузе) и еще один, которого фамилию не знаю. Пришел я домой около 3‑х часов. Проснулся рано, около 5 часов, читал Мопассана. Если у тебя есть под рукой — прочитай рассказ «Госпожа Батист». Я его не помнил, и он произвел на меня сильное впечатление.

Сейчас 9 часов — пишу тебе письмо, напьюсь чаю, побреюсь и пойду к Сейфуллиной.

Твой *Котэ*

Письмо № 3 12/II-32 г.

11/II утром послал тебе письмо № 2, отправился на репетицию. Закреплял II акт, к счастью своему, убедился, что он не слабее первого. Динамика нарастает, и мне все кажется, что это лучшая пьеса сезона в Москве. Сейфуллина все еще больна, лежит в постели, сегодня я буду делать уже третий акт, а 4‑го все еще нет. Это меня уже тревожит.

{100} После репетиции Покровский пристал ко мне, чтобы с 15‑го по 25‑е перед спектаклем я выступил со словом о значении пролетарского театра в Германии. Им очень важно, чтобы это сделал я (эти дни посвящены этому вопросу, т. к. сюда приехала группа деятелей этого театра из Германии). Я отбояривался, но они обязывают меня через ЦК Рабиса. Ты знаешь, как я трушу больших выступлений, как волнует меня большое собрание людей, и поймешь, в каком я затруднении. У меня нет уверенности в своих ораторских способностях. Не знаю, что будет. После репетиции я позвонил (гм… чувствуешь, как я храбр) в Вахтанговский театр, я просил 2 места на «Пятый горизонт». Администратор обещал мне оставить в кассе два места на мое имя. Я предложил Екат. Сер., что, если она хочет, пойдем вместе к Вахтангову. Она очень обрадовалась!

Я лег спать, но ввалился ко мне Лели с массой всяких театральных сплетен и рассказал мне о рецензии Белла Иллеша по поводу «Тетнульда». Я наскоро оделся, и мы с Е. С. поехали в театр на «Пятый горизонт».

О боже мой!.. Какая скука и какая слабая вещь Маркиша сравнительно с «Землей» его же. Ты очень хорошо сделала, что не пошла, когда нас звал Рабинович. Правда, он очень хорошо сделал декорации шахт, с массой быстрых и красивых смен, но актеры играют скверно, пьеса скучна и т. д.

В театре я встретил П. С. Когана, который спросил меня — правда ли, что я в Малом, и наговорил мне массу комплиментов, что теперь, мол, можно ожидать от Малого театра, что он займет подобающее ему место. Вообще подобные отзывы я слышу почти от всех. Еще днем на улице я встретил писателя Файко, с которым не был знаком — он подошел ко мне, отрекомендовался и сказал, что писательские круги очень обрадованы моей предстоящей работой в Малом и что теперь они все собираются писать для этого театра. Гм!!

После спектакля мы вернулись домой и собирались честно пить чай, но Наташа сказала мне, что 2 раза звонила Лиза и просила меня позвонить, когда я приду. Я сейчас же позвонил, и она очень настойчиво просила меня сейчас же зайти к ним, т. к. у них Ник. Александрович, Сережа Кавтарадзе и Манана (я не знаю ее фамилии — ты с ней, кажется, познакомилась — женщина-врач). Я пошел к ним и понес книжку Лизе (Толмачевскую[[86]](#endnote-86)). Сидели мы у них до часу ночи.

На столе у себя я нашел клавир «Чио‑Чио‑сан», который {101} принесли мне из Цететиса (не хочется ее ставить, но, кажется, придется) и записку Зданевича, который заходил ко мне и оставил вырезку из «Зари Востока» о Тетнульде…

Твой *Котэ*

Письмо № 4. 13/II-32 г.

… Сегодняшний мой отчет таков:

12/II репетировал III акт и сильно двинулся вперед. После репетиции у меня разгорелся спор с некоторой частью труппы с Закржевским во главе. Они отстаивали положение, что актер должен проявлять свое политическое отношение к роли. Я доказывал, что политическое отношение должно быть у автора, у постановщика-режиссера и никоим образом не у актера, который должен любить всякий образ, исполняемый им, даже если он, как гражданин, не сочувствует политически данному лицу. Спор был горячий, до моей хрипоты и продолжался часа два с половиной…

13/II. С утра закончил и закреплял III акт. Завтра перейду уже на сцену. После репетиции мы все отправились в Центр. инстит. труда (ЦИТ). Экскурсия эта была намечена уже и раньше, т. к. нам нужно было (и мне и артистам) изучить хронометраж, требуемый по пьесе. Давал нам объяснение замест. директ., профессор. Два часа он читал нам лекцию, водил по разным отделам. Было очень интересно, но многое очень еще спорно. Во всяком случае, я считаю это очень большим пополнением моего образования. Послезавтра, 15‑го, мы пойдем уже на самое производство, на резиновую фабрику «Богатырь».

Письмо № 5. 14/II-32 г.

Вчера я позабыл написать тебе, что получил приглашение в жюри Большого театра для выбора оперы к 15 годовщине Октября. Совещание состоится 19 февраля. Сегодняшний мой отчет не очень богат, т. к. прошел без особых событий.

С утра я репетировал (мизансценировал 1‑й акт). Мне звонили из Закпредставительства и просили на завтра на заседание по случаю исполняющегося 12 марта 10‑летия Закфедерации. Завтра в 4 пойду.

15/II. Встал бодр и силен, как юный бог! Сейчас иду на репетицию. Репетиция сегодня короткая, только до половины первого, а потом мы едем на резиновый завод «Богатырь».

{102} Новостей у меня никаких — тороплюсь только с постановкой, т. к. скорее хочется быть у вас.

Что Сережа — начал ли репетиции со «Страхом»? Твоя рецензия о «Страхе» очень схожа с моим впечатлением насчет этих двух спектаклей. Да и вообще инако думают, по-моему, только те, кто до сих пор находится под гипнозом Московск. Художественного театра. Мне очень понравились твои суждения, и я был бы очень рад и счастлив, если бы ты так четко и ясно высказывалась обо всем, а не таила бы своих мыслей от меня.

Твой *Котэ*

Письмо № 6. 17/II.

15/II я репетировал только до 12 часов, а затем на трамвае отправились на завод «Богатырь». Это в селе Богородском за Сокольниками. Пробыли мы там до 4‑х часов — было очень интересно. Мы проследили за всем производством калош… Они готовят в день 88 тыс. пар! Здорово! Все производство переведено на конвейерную систему, и получается необыкновенный подъем от той мощи, которая царит на заводе. Правда, надо сознаться, что для воспитания энтузиазма в себе и других лучше всего бывать на таких больших производствах. Ты и представить себе не можешь, какая бодрость царит там среди молодежи. Я был доволен. Мне кажется, что я помолодел лет на двадцать. Мы решили обратно идти до Сокольничьего круга пешком, это лучше, чтобы не простудиться. Идти действительно было чудесно — все время лесом, масса снега, тишина и солнечный безветренный день.

16/II утром я уже подумывал, где мне перехватить денег, когда вдруг телеграфист принес депешу твою. Я побежал в Всеросскодраме получить деньги.

После репетиции (я закончил мизансцены I акта) Владимиров просил меня к октябрю для юбилея Пашенной поставить «Грозу» Островского. Это мне, конечно, улыбается, если он, как обещал, избавит меня от новинки…

Когда я пришел домой, узнал, что мне звонили, приглашают в 11 часов в театральный клуб, где чествовать будут александринцев по случаю 100‑летия театра. Я пообещал прийти, но не пошел. Сегодня пойду извинюсь, ночью долго я читал, а встал в 7 часов, сижу сейчас и строчу тебе это письмо…

Я как-то свыкаюсь со своим одиночеством и даже порой {103} нахожу в нем какую-то старческую радость. Развернул свои писания и даже ахнул — сколько я написал стихов, пьес, рассказов, сценариев и т. д. Сколько, значит, я горел творческой радостью. Это меня ободрило, и даже за эти три дня я написал четыре стихотворения…

Твой *Котэ*

Письмо № 7. 17/II.

На зов Лидии Семеновны в театральный клуб я не пошел; спал и проснулся только в 2 часа ночи. Сегодня с утра звонил мне Леван. Он хотел прийти ко мне, но я сказал, что иду на репетицию, и он приехал прямо в театр. Он сидел всю репетицию и смотрел уже готовый первый акт. Пьеса ему очень понравилась, актеры и т. д. После репетиции мы пошли с ним вместе обедать в Большую Московскую…

Уже уходя, мы встретили Сидамона-Эристави и Арчила Микадзе на лестнице; с 1/2 часа проторчали с ними в передней Московской, говорили о моем решении остаться в Москве. В конечном итоге все они пришли к выводу, что, конечно, Тифлис и вся ситуация, созданная вокруг театров, такова, что очень меня разменивают. После обеда Леван проводил меня, и я лег спать. Проснулся только сейчас, в 11 час. Екат. Сергеевны нет — она играет. Над. Филипп, и Наташа спят. Дома тихо, и я сижу за письмом. Вот тебе и весь день, завтра пойду обедать к Пессимисту.

18/II. Сегодня с утра репетировал. Потом пошел к Пессимисту.

19/II. Не дают мне дописать, и никак я не кончу этого письма. Меня оборвал приход Пункова, который меня уговаривал сделать постановку в Цететисе «Чио‑Чио‑сан», я наотрез отказался. Да, так кончаю. Пьеса Пессимиста «5 сантиметров» 23‑го идет в сатире. Я поехал в Коршевский театр, где были назначены разговоры с Покровским. Наш спор затянулся до 1 часу ночи, но мы покончили на том, что они освобождают меня от второй постановки. Мы оба сделали надпись на договоре. Я пришел домой и лег спать.

Сегодня с утра репетировал II акт — выходит хорошо. Завтра закончу уже его и перейду к 3‑му. Пообедал я в театре и рано, в 4 часа дня уже был в постели. Проснулся я в 7 час…

Только что звонил Серго Амаглобели — они собрались у Вишневского — почти весь Рапп и просили меня приехать послушать {104} новую пьесу Вишневского. Я себя чувствую не очень хорошо и сказал, что занят.

Сейчас половина 9‑го вечера. Серго после чтения зайдет ко мне.

*Котэ*

24/II-32 г.

… Сейфуллина вчера читала 4‑й акт — очень хорошо. Думаю, что будет лучшая пьеса сезона всех театров Москвы.

Сегодня я получил коллективную телеграмму Бокучава, Буачидзе, Баазова, Габескирия, Жгенти, Вольского и Микадзе с просьбой приехать хоть на пять дней, по поводу «Немых». Отвечу, что буду на днях. Да, в театре не распространяй точно день моего приезда — я не хочу никаких встреч и т. д.

Сознание близкого отъезда мешает писать — хочется сообщить так много и кажется, что скоро сам расскажешь, так зачем писать. Я уговорил коршевцев после чтения 4 акта отпустить меня недели на две с тем, что докончу постановку по возвращении. Тем паче, что техническая часть постановки не будет готова раньше 15 марта. Таким образом, все сроки будут соблюдены и в Малый я попаду вовремя. Ваши хорошо бы сделали, если к моему приезду «Немые» были бы готовы к генеральным репетициям.

«Страх» Сережа может делать и без меня. Там нет ничего сложного. А вот «Разбойников» при мне надо бы сделать несколько репетиций. Скажи Ирине, чтобы она тоже готовила Амалию. Ну теперь скоро увидимся — правда, не надолго, но все же будем вместе.

Твой *Котэ*

2/IV-32 г.

31/III пошел в театр с определенным намерением попасть на репетицию и исправить по возможности все, что не удовлетворяло требованиям реперткома, который смотрел пьесу без меня[[87]](#endnote-87). Каково было мое удивление, когда Покровский от имени театра предъявил мне ряд требований, совершенно уничтожающих мою личность:

1) Убрать условные декорации,

2) Заменить черный бархат,

3) Уничтожить действие на экранах и толпу перенести на сцену,

{105} 4) Сделать свет в постановке не лучевой, а софитный и рамповый,

5) Выкинуть музыку.

И еще массу всяких мелких требований, совершенно не соответствующих моей режиссерской индивидуальности. Я вспылил и познакомил труппу со всеми требованиями, наотрез отказался доканчивать постановку. Труппа вся на моей стороне. Веров и Тальников спохватились и заявили мне, что это не ультимативное требование, а пожелание, и что я могу делать что хочу. Но уже поздно. Бедную Сейфуллину они тоже довели чуть не до обморока, и я теперь даже не в силах делать что-либо даже при большом желании. Итак, я ушел от «Корша», и теперь остается только выяснить наши денежные взаимоотношения…

Я пошел в общество «Художник». Это объединение художников Москвы, председатель которого Ювенал Славинский звал меня на заседание. На этом заседании они предложили мне исполнять все мои заказы по Малому театру. Я ответил, что принципиально ничего против не имею, но зависит все от дирекции театра. Затем я пошел повидаться с Владимировым. Он принял меня очень любезно и отдал приказ с завтрашнего дня (т. е. с 1/IV) зачислить меня на службу. Мы с ним сговорились — я буду бывать каждый день в театре от 9 час. вечера до 11 часов — знакомиться с силами труппы и беседовать с ними и с Гандуриным (это его заместитель — бывший председатель литературного комитета Московск. области, старый большевик — очень симпатичный) о репертуаре и т. д. Весь вечер дома работал над планом театра[[88]](#endnote-88), заработался до 5 час. утра. Да, приходил ко мне Тальников, уговаривал меня, но я стою крепко на своем. Он ушел, сознавшись, что я прав.

1/IV. В 9 часов первый раз отправился на свою службу. Шел «Лес», состав неважный: Несчастливцев — Головин, Аркашка — Яковлев (у них еще и другой состав: Несчастливцев — Нароков и Аркашка — Кузнецов). Ко мне был прикомандирован Федоров — он меня знакомил со всеми частями театра. Я осматривал сцену, осветительную, бутафорскую, мебельную, декораторскую и др. мастерские, знакомился со служащими и актерами — большинство я знаю. Все меня встречали очень радостно и приветливо. В половине двенадцатого я уже был дома и сел за макет сцены, работал до 2‑х часов.

2/IV. Встал в 7 час. утра. Работал над макетом. Да, скажи {106} Сереже, если ему не лень — пусть снимет размеры: высоту партера до потолка, высоту балкона — от пола партера до пола балкона. Высоту обоих фойе. Все в метрах.

9/IV.

Я очень заработался — клею макет театра и часто засиживаюсь над ним до 6 час. утра или вскакиваю в 3 часа ночи. В Малом театре я бываю каждый вечер — смотрю спектакли, знакомлюсь с актерскими силами и по два‑три часа говорю с Владимировым. Спектакли у них в большей части прелестные — поистине это и сейчас актерская академия, и репертуар, за малым исключением, — классичен. Вот репертуар с 1‑го апреля по сегодняшний день (даже до 11‑го включительно): 1‑го «Лес» Островского, 2‑го «Доходное место», 3‑го «Ясный лог», 4‑го «Растеряева улица» по Глебу Успенскому (очень хороший спектакль с блестящим исполнением), 5‑го «Ясный лог», 6‑го «Лес», 7‑го «Ясный лог», 8‑го «Свадьба Кречинского», 9‑го (т. е. сегодня) «На всякого мудреца», 10‑го «Доходное место», 11‑го «Ревизор».

Как видишь, кроме «Ясного лога», все классика. «Ясный лог» и пьеса драматургически слабая, и играть ее эти актеры не умеют, и поставлена скверно, и сборы на нее жидковатые. Остальные пьесы все идут при переполненном зале до того, что на «Растеряеву улицу» я хотел взять Коцо, но при всем желании Владимирова и Федорова куда-либо посадить, никаких мест не было. Они просили меня, если я захочу кого-нибудь привести, предупредить за 3 дня. Говорят, что такой репертуар не нужен современности, что он ничего не дает молодежи и т. д. Но это ложь — фабрика и завод рвутся на эти спектакли, ценят хорошую драматургию, реагируют исключительно, а актеров с их мастерством принимают на редкость. Надо только, чтобы руководители театра ясно поняли это и старались избегать таких вещей, как «Лог» и т. д. Для этого есть свои театры: М. Г. С. П. С. и др., а Малому театру быть подделывающимся не подобает. Да никто и не требует этого от Малого театра. Владимиров говорит, что недавно в разговоре с Енукидзе последний сказал ему прямо: «Мы смотрим на Малый театр, как на актерскую академию, и с этой точки зрения он нам нужен и полезен». Вот!!! Вовсе не нужно, чтобы все театры были пострижены под один гребешок. Радин перешел от Корша к нам (т. е. в Малый театр) и уже репетирует «Плоды просвещения». Коршевский театр по-видимому совсем разваливается. Вчера звонила мне Сейфуллина, {107} она возмущена коршевцами необычайно — требует у них обратно пьесу. Вчера в Малом театре я познакомился с Марией Павловной Чеховой — сестрой Антона Павловича. Мы с ней долго говорили о покойном Чехове. Она живет в Ялте и заведует домом Чехова. Всю свою жизнь она вложила в память о брате.

За это время я получил три твоих письма и три телеграммы: от Баазова, В. Микадзе и Додо с Ушангием об успехе «Немых»…

Да, я просил Сережу размеры фойе, но до сих пор еще нет — не забыла ли ты передать ему мою просьбу? Что начали готовить в театре?

14/IV.

Ты пишешь о «Паласе» (кино)[[89]](#endnote-89), не знаю, мне почему-то кажется, что это место хуже. Впрочем, подождем, — В. Микадзе телеграфировал, что пишет большое письмо — до сих пор я его не получал.

Вот тебе дальнейший репертуар Малого: 11‑го «Ревизор», 12‑го утр. «Бедность не порок», вечер. «Свадьба Креч.», 13‑го «Лес», 14‑го «Свадьба», 15‑го «Плоды просвещения», 16‑го «Ясный лог», 17‑го «Плоды просвещения», 18‑го утр. «На всякого мудреца», вечером «Свадьба Кречинского», 19‑го «Огненный мост», 20‑го «Плоды просвещения», 21‑го «Растеряева улица». Хорошо?! Теперь напишу тебе о генеральной репетиции «Плодов просвещения»; общий тон вразброд, т. к. молодежь Хохлов обломал под Художественный театр (он сам ведь бывший актер Художественного — у меня «У жизни в лапах» играл лейтенанта) с его углубленным психологизмом, паузами и т. д., а старики играли по старинке… Внешнее оформление Левина — это ленинградский художник, очевидно очень талантливый, но тоже вразброд. Декорации I – II и IV актов — очень хороши. Сгущенное барство — много золота и карельской березы, — все они стилизованы, и вдруг II акт (кухня) грубо реален, даже натуралистичен. Я с ним долго беседовал, и он кажется понял свою ошибку. Костюмы 80‑х годов сильно гротескированы. В общем все-таки хороший спектакль, и я говорил Владимирову, что отпускать Хохлова не следует — надо взять его на постоянную службу.

Работаю над макетом театра.

{108} 15/IV. Письмо № 7.

Я уже писал тебе, что отказался у Корша доканчивать сейфуллинскую пьесу. Это сейчас в театральной Москве большое событие. Во всяком случае, все артисты Москвы на моей стороне и все понимают, что ни один из уважающих свое творчество режиссеров не пошел бы на те уступки, которые требовала от меня дирекция…

Хорошо, что возобновляют «Поэму о топоре», но все же интересно, что собираются готовить дальше? О том, что я сейчас делаю в Малом, ты знаешь. Сегодня идет премьера «Плодов», и завтра, должно быть, уже будем говорить о дальнейшем. Когда выяснится — сейчас же напишу. Хорошо, что «Мунджеби» пользуются успехом. Это, может быть, немножко подбодрит упавший дух актеров.

17/IV.

Ты знаешь, как я ненавижу сидеть без работы. Коршевская дирекция довела меня до того, что я принужден был бросить пьесу. В Малом усиленным темпом шли генеральные «Плодов» (о них в предыдущем письме я писал тебе подробно), Владимирову было не до меня, и только сегодня я в первый раз говорил с ним о предстоящей работе. Вздумал он подсунуть мне какой-то «Версальский круг» — я опротестовал — но он умоляет меня прочитать пьесу. Сейчас ее принесли мне из театра и всю ночь буду читать ее. Два дня тому назад получил телеграмму Ушангия, что будет ставить «Страх», а сегодня депешу за подписью Бокучава и Габескирия, что ждут «Разбойников». Не понимаю. Обещанного подробного письма (в телеграмме Варлама Микадзе) я так и не получил — передай ему об этом. Что сказать тебе о «Паласе». Как место, конечно, все равно, что Народный дом[[90]](#endnote-90), что «Палас», но, конечно, больше можно развернуться на месте Паласа. Тем паче, что на днях был у меня инженер-строитель фабрики-кухни (рядом с «Паласом»[[91]](#endnote-91)) Давид Церетели и сказал, что в случае нужды можно прирезать кусок земли от них. Да, весь вопрос, сколько дадут на это денег? Это главное! Конечно, есть в Тифлисе чудесное место (где и был первый в Тифлисе театр), это на Эриванской — Караван-сарай[[92]](#endnote-92). Но надо, чтобы на это согласился Горисполком. Здание это почти не проэксплуатировано городом, и переделка его обойдется дешевле, чем строить новый театр, и будет очень импозантно. А уж о месте говорить не приходится. Но все это мечты… а в мечтах нет сладости.

{109} 18/IV. продолжение. Моему возмущению нет меры — грубая, ничтожная, не имеющая ни малейшей йоты художественности хроника франко-германской войны 70‑х годов. Как она могла быть разрешенной цензурой, меня прямо поражает, а еще больше поражает — как мог Малый театр включить ее в свой репертуар. Я, кажется, очень ошибся во Владимирове. Сегодня буду разговаривать с ним очень серьезно. Во всяком случае, предложение мне этой пьесы больше чем нетактично! Я не для того отказывался от сейфуллинской пьесы, чтобы заменить ее нароковской белибердой. Ты не волнуйся, я буду разговаривать очень вежливо и сдержанно, но и очень настойчиво. Хорошо, что разговор будет только вечером, а то у меня от возмущения сейчас дрожат руки, а к вечеру я все-таки поостыну. Что за проклятие — знать, чувствовать свои силы и быть зависимым от таких тупиц, как Веров у Корша или Владимиров в Малом. Эх, просто руки опускаются.

18/IV.

Ну и разговор с Владимировым — все-таки я добился своего, и в конце концов выяснилось, что он просто делал пробу спасти слабую пьесу своего приятеля, подсунув ее крепкому режиссеру. Нет худа без добра — он увидел, что не так просто распоряжаться мной, теперь он будет осторожней! У меня отлегло от сердца, я высказал ему, что считаю такую подделку под будто бы современность недопустимой, что агитацию в труппе я против него поднимать не буду, но что театр должен занять такую позицию: или драматург, которого сам РАПП считает лучшим, или классика. Все остальное — подыгрывание, которого от Малого театра никто и не просит.

Сегодня мы с Серго были у писателя Вишневского по поводу Октябрьских торжеств. Он очень загорелся, и следующее наше свидание назначено на 25‑е. Он угощал нас завтраком и много говорил о том, какой он мой поклонник. Да, сегодня в Малом театре большое волнение — у Степана Кузнецова удар! Кровоизлияние в мозг — совершенно отнялась правая сторона, и до сих пор он без памяти. Сейчас же к нему полетели все лучшие профессора Москвы, но вернуть ему сознание до вечера пока не удалось. Во всяком случае вот результат консилиума. Если удастся спасти ему жизнь, то все же как актер он уже умер! Жалко его, — актер он был сейчас самый крупный. Он, бедный, на днях должен был уехать за границу лечиться — даже паспорт уже был готов — {110} и вдруг такой случай. Вечером сегодня должен был играть «Свадьбу Кречинского», и наскоро приходится менять спектакль, т. к. второго Расплюева в театре нет. Да, пьесы совсем слетают с репертуара: «Свадьба Кречинского» и «Доходное место», т. к. ни на Юсова, ни на Кречинского дублеров нет. Вот так ведение дела! В мае театр должен был гастролировать в Одессе, и теперь приходится заменять их «Лесом» и «Стаканом воды».

20/IV.

Всю ночь не ложился — проработал макет и сейчас себя очень хорошо чувствую.

Ты уже знаешь, вероятно, из газет, что Степан Кузнецов умер. Умер он в тот же день, не приходя в сознание… Труп вчера увезли в больницу для вскрытия. Там он будет до завтрашнего утра. Завтра утром перевезут в фойе театра, а в 3 часа вынесут на Театральную площадь, где и будет гражданская панихида, возложение венков, митинг и т. д.

Удивительно, что актеры всегда одинаковы. Когда вчера решался вопрос о перенесении его трупа в театр, старые члены Малого театра протестовали — как, мол, можно, недавно умер старейший член театра Рыжов и его не носили в театр, а прямо хоронили из дому. Кузнецов же, мол, чужой человек — недавно вошедший в Малый театр. Дураки — Рыжовых тысяча среди актеров, а Кузнецовы редки!.. Актера второго такого в Союзе нет. Эта потеря невозместимая сейчас. На меня его смерть произвела очень тягостное впечатление. Вот тебе и шут в «Лире». Я его уже почта уговорил, и еще на генеральной «Плодов» дня четыре тому назад мы с ним обсуждали этот вопрос.

Коцо прочитал мне место из письма к нему Анеты, как ты в маленькой роли в «Немых» забила всех. От В. Микадзе я обещанного письма так и не получил — может, они успокоились на своих успехах «Немых» — в добрый час!

21/IV.

Вчера я тебе писал, что не спал всю ночь — работал, но интереснее всего, что я так и не спал до обеда — не хотелось. Часов в 10 пришел Коцо, и мы пошли с ним пройтись. Пошли по городу и т. к. мне не хотелось спать — решили проехаться на электрическом поезде. Отправились на Ярославский (Северный) вокзал, взяли билеты до Болшева и обратно и поехали. Было очень интересно — тут я увидел, как растет {111} Москва… Но самое чудесное это то, что, несмотря на постройки многих заводов и фабрик, сохранены чудные, чудные березовые и сосновые леса и рощи. Так хотелось вылезть из вагона и пойти побродить по всему этому раздолью, но еще очень мокро, а местами лежит еще снег.

Природа на меня действует изумительно — особенно северная — и я чувствую себя очень приподнято и бодро, несмотря на рабочую бессонную ночь. Вернувшись в Москву, мы решили пойти в «Националь» посмотреть, как там кормят во время обеда. Мы пообедали рано, и я отправился спать. Улегся в 3 1/2 часа и спал до половины 12‑го. 8 часов, этого, кажется, со мной не было очень давно. Сейчас час ночи. Напишу тебе это письмо (это уже пятый день подряд) и примусь за свой макет. Правда, работать буду только до шести утра. Позже не могу, т. к. завтра похороны Кузнецова. Я уже кончаю сценическую часть и должен переходить к зрительному помещению, но не знаю, как же приспособляться: к Народному или Паласу? Я даже не знаю ни площади, ни размера партера и фойе Паласа. Если решается этот последний, то попроси Сережу или Поко прислать мне следующие размеры: 1) длину и ширину всего места (включая и пустопорожние места), 2) по возможности хотя бы приблизительный набросок плана (места), занимаемого сейчас существующим зданием, 3) длину, ширину и высоту партера, 4) высоту до лож и верхнего яруса, от пола партера и от пола ярусов до потолка, 5) длину, ширину и высоту коридора, фойе и всех других помещении, имеющихся там, 6) если есть сцена — длину, ширину, высоту и глубину ее, а также ширину и высоту арки. Словом, всего, всего.

Эти промеры нужны мне для общей ориентации — пожалуйста, поторопи. Сейчас я буду делать по существующему вашему театру, а там посмотрим.

Мне неловко и стыдно, что я так утруждаю тебя по делам, но мне хочется, чтобы ты ближе подошла к тому, чем я живу и над чем я работаю.

Владимиров после моего принципиального разговора с ним о «Версальском круге» заметно дуется на меня — и черт с ним! Я не хочу вмешиваться в их дела, но сказать о том, что я считаю ошибочным для театра, а для меня лично совсем неприемлемым — я был должен!

Они не хотят понять, что падение Дома Щепкина — после Островского началось именно тогда, когда театр этот заполнили такие авторы, как Невежин, Потехин, Александров. Они {112} не понимают, что все эти полулитераторы… с их Ясными логами, Огненными мостами, Женами и есть никому ненужный компромисс. Они считают неприемлемыми для себя «Хлеб» — Киршона, «Страх» — Афиногенова, «Поэму о топоре» — Погодина и заменяют их сомнительными Нароковыми. Если Малый еще претендует на академичность, то репертуар ясно должен состоять из классики, с одной стороны, и молодых писателей, действительно чувствующих и говорящих о современности, с другой.

В тысячу раз лучше «Страх», «Хлеб» и «Поэма», чем все эти «Версальские круги», «Жены», «Ясные логи» и др.

Не сердись на меня, мое солнышко, что я пишу тебе все это и боюсь наскучить делами, но мне на старости лет неуместно делать какие-то компромиссы.

Ясно и четко только эти две линии и должны быть в уважающем себя театре. Либо вопросы сегодняшнего дня — пусть сделанные еще и не совсем опытной рукой — театр им поможет, — либо классика, как возможность достижения высшей актерской техники и учебы зрителя. Но никоим образом не драмодельщина…

Шалву Дадиани в некоторых вещах, где он по-настоящему классичен — как «Гушинделни» и «Какал гулши» — я приемлю, но когда он делает своих «Гегечкори», т. е. драмадельствует — я отрицаю. «Тетнульд» — когда она сделана как греческая трагедия — для меня красива, но когда в нее насильно впихивается будто бы современность — лакейство, никому ненужная компромиссность. Это стыд, сделанный будто бы для спасения пьесы. Ложь! Это не только не спасает пьесы, а губит вообще искусство! Ого! Как я раздиссертаторствовался — мне кажется, я тебе наскучил, но мне хочется, чтобы вы все хорошо меня поняли, поняли то, с чем я борюсь и буду бороться, где бы я ни был — в Грузии или в Малом театре…

Мое письмо затянулось и стало такое, какое я тебе пишу редко, и боюсь, что ты на меня рассердишься, во-первых, за мои положения, а во-вторых, за скуку вопросов, затронутых в нем. Что делать — я скоро уже умру, и мне хочется, чтобы мое «credo» было понятно, если не всем воспитанным мною актерам, то хотя бы тебе, Ирине и Сереже.

Я мысленно перебираю весь мой театральный репертуар и четко вижу, что, если я и делал ошибки, то во всяком случае не против той линии, которую формулировал здесь.

Твой *Котэ*

{113} 21/IV.

День на день не похож. Вчера была прекрасная погода — я чувствовал себя молодым, бодрым, жадным к жизни, как львенок в пустыне, а нынче с утра идет снег, на душе мрачно, ноет и болит все старое тело…

Сегодня хоронили С. Кузнецова. Утром привезли его в театр из больницы, установили в так называемом Щепкинском фойе и устроили почетный караул. На дворе снег и слякоть, но решили пропускать народ, и до выноса тела бесконечной лентой тянулись прощающиеся. Когда вынесли на улицу — поставили на грузовой автомобиль и с трибуны говорили зам. наркомпроса, председатель Всесоюзного Рабиса Боярский, от Малого театра Пашенная (которая между прочим сказала, что Степан Кузнецов пробыл в их среде всего 7 лет, но его полюбить успели всей душой)… Говорил еще представитель самого большого в Москве металлургического завода. Последний говорил лучше всех — он сказал ему спасибо от рабочих, которые долго не забудут создаваемые им образы Тело повезли в крематорий…

Твой *Котэ*

23/IV, письмо № 13.

… Вся моя болезнь оказалась простым «люмбаго», так это или нет, но я не могу разогнуть спину, шевельнуть шеей и т. д., а может быть это и последствие моей работы над макетом, т. к. сплошь и рядом я, не разгибая спины, сижу над ним по 10 – 12 часов подряд. Работа меня увлекла и мне самому очень нравится.

Дождь все еще продолжает лить, и на дворе скверно, но на душе у меня уже светлее и спокойней.

24/IV. Мне так нравится проект моего театра, что если его не придется осуществить, то я думаю предложить его Батуму. Они там собираются строить театр. Сейчас допишу тебе это письмо и буду продолжать работу.

Каждый день я, кроме работы над макетом, еще перечитываю по одной пьесе, т. к. усиленно ищу себе подходящий репертуар. Перечитал много Кальдерона, нашел кое-что, но не то, чтобы ахнуть, или совершенно неподходящее к нашему времени. Между прочим я нашел у Кальдерона прообраз «Сестры Беатрисы» Метерлинковской — это поклонение кресту, — но несмотря на то, что это очень хорошо, совершенно недопустимо сейчас.

Твой *Котэ*

{114} 27/IV 1932 г.

Не писал тебе три дня, т. к. 25‑го получил телеграмму М. Орахелашвили с просьбой приехать. Сейчас же бросился в театр к Владимирову с разговорами об отъезде. Разрешение получил, получил и деньги, но вот тут-то и началась вся каша. Каких, каких средств я ни применял для получения билета, но все тщетно, хлопотала и наша администрация (Малого театра), и Разумовский от Корша, и Лели Джапаридзе — я метался с извозчика на такси, с такси на трамвай, замучил я бедного Коцо, но добиться ничего не мог. Очевидно, в моей душе жило большое стремление поскорее попасть к тебе, и я перемучился безумно. Назавтра опять пущены все усилия получить билет, но ничего не выйдет, кажется, т. к. сейчас наступает 1‑е мая — 30‑го выходной день, 1 и 2 праздники, сюда же прибавь для церковников пасху — и тебе понятно будет, что творится на железных дорогах. Я послал телеграмму тебе и Марии Платоновне, но когда выеду — не знаю. Сейчас получил отчаянную телеграмму-молнию Ушангия и Варлама, но поделать ничего не могу. Вещи у меня уложены, и я сижу на связанных чемоданах. Куплена даже провизия (курица, три хлеба и колбаса), т. к. в скором не бывает ресторана, но… можешь представить себе, что творится со мной при моей выдержке.

Здесь идут большие приготовления к 1 мая… и репетируется парад войск, аэропланов и т. д. Украшаются все площади разными сооружениями, и так все это широко, что очень хотелось бы посмотреть, но несмотря на это я с утра опять приложу все усилия, чтобы выехать. Теперь перейду к тому, что произошло со мной за эти три дня, об этом я не писал тебе. 25‑го вечером я спал вообще по привычке и кроме того — как я тебе уже писал — проработав всю ночь. Когда я сплю, Надежда Филипповна очень усиленно охраняет мой сон и ни в каком случае не будит меня, кто бы ни пришел. Вдруг в 9 час. вечера ко мне кто-то стучится, спрашиваю — «кто»? Ответ — «женщина». Недоумеваю. Прошу посидеть в столовой и подождать, пока я оденусь… Выхожу. В столовой сидит, спиною к свету, в шляпе и шубе женщина — удивляюсь и не узнаю! Тогда она поднимается, сбрасывает шубу и шляпу и говорит — «ну, какова я стала?» Боже, Юренева!.. Но Юренева лет 20 назад. В чем дело? Она оказывается затянула все морщины на лице… Я прямо потрясен…

Мы разговорились. Она сидела у меня до 12 час. ночи. {115} Скоро за ней зашла ее подруга — секретарша Мейерхольда, и так как было очень поздно и я их проводил…

Да, в этот же день в прессе появилось знаменитое постановление ЦК о РАППе. Это вызвало во всей Москве большой шум. Я сейчас же звонил Серго Амаглобели, чтобы подразнить его, но и до сих пор никак не могу застать его дома. Конечно, еще больше волнения, чем здесь, вызовет постановление это в Тифлисе. Да, я в тот же день встретил на Тверской Коцию Гамсахурдия, и когда я и Коцо сказали ему об этом, он бросился к газетчикам искать постановление. Сейчас Катерины Сергеевны нет дома, но когда придет, я спрошу у нее этот номер газеты и, если он цел, вырежу это постановление и пошлю тебе. До сих пор я не сделал этого из-за того, что был занят хлопотами о билете. Макет мой уложен — делать, значит, ничего не могу. Сейчас 2 ч. ночи, спать не хочется, т. к. встал в 10 час. вечера, и что делать, не знаю…

Твой *Котэ*

Декабрь 1932 г.[[93]](#endnote-93)

Дорогая Елена! Это письмо пошлю с Серго Амаглобели. Я тебе не писал, т. к. рассчитывал скоро тебя увидеть.

Дети[[94]](#endnote-94) встретили меня на вокзале. Они оба хорошо выглядят, здоровы, веселы и, кажется, очень счастливы. Скучают очень по дому и, главное, по своему театру. Ты знаешь, как это меня радует… Теперь о делах.

Малый театр.

На вокзале меня встретили администратор театра и секретарь директора с автомобилем и отвезли в «Савой», где был уже забронирован для меня номер. Я здесь теперь и живу. В этот день я в театр не пошел, а отправился с детьми к ним. Надо было видеть ту радость, которую доставила им твоя посылка… Я их забрал к себе, и мы, поужинав, разошлись спать.

На другой день я пошел в Малый театр, и первое, что меня поразило, это в день моего приезда ушел из театра Юрьев — он перешел к Мейерхольду. Я было совсем раскис, т. к. не было Карлоса, а теперь нет и Позы. Я отложил разговор с Владимировым на другой день, т. к. желал прежде узнать в Большом театре, как обстоит вопрос там.

Большой театр. Ко мне пришел Георгий Жордания, и мы отправились к Малиновской. Встретили она и ее заместитель Арканов меня с большой радостью, но в разговоре выяснилось, что они хотят ставить Абесалома в филиале, {116} т. е. в Экспериментальном театре. Я заявил, что буду ставить либо в Большом, либо отказываюсь совсем. Они меня долго убеждали, но я твердо отказывался, тогда она заявила мне, что поедет на меня жаловаться Енукидзе. Мы расстались, и, придя к себе, я повидался с Германом Мгалоблишвили (он живет здесь же в «Савой»), изложил ему мою точку зрения. Он поехал к Енукидзе, и Енукидзе прислал мне сказать, что очень просит меня повидаться с ним. Свидание назначено на четырнадцатое, и потому мне пришлось отсрочить мой отъезд. Вот — каково положение. Моя точка зрения такова: помимо того, что мне неинтересно работать в филиале — я думаю, что и для грузинской культуры не безразлично, пойдет ли Абесалом в Большом или в Экспериментальном. Пусть тогда лучше совсем не идет. А если все же пойдет — пусть ставит кто угодно — я работать не буду.

Теперь опять о Малом театре.

Я посмотрел у них «Разгром» и нашел двух молодых актеров, только что для этой пьесы взятых ими из провинции — это Лепштейн и Красильников. Оба мне нравятся, и я решил дать им Позу и Карлоса. Вот общее распределение:

Филипп — Садовский

Карлос — Лепштейн

Поза — Красильников

Эболи — Гоголева

Альба — Рыбников

Доминго — Горич

Великий инквизитор — Айдаров

Раз мне приходится задержаться, то я решил остаться до следующего экспресса, т. е. 19/XII, а это время поработать с художником и с музыкантом.

Художником я взял Арапова. Музыкант (Александров, которого очень хвалят) придет сегодня. Я проведу несколько бесед с актерами, раздам роли и приеду в конце января уже репетировать. Они очень торопятся, т. к. «Разгром» треснулся со всего маха. Я сказал Владимирову, что помогать мне будет Сережа, и он не возражает. Вот пока все мои дела. Если увидишь Серго — он может все рассказать, т. к. в курсе всех моих дел и присутствовал почти на всех моих переговорах.

Погода здесь поразительно теплая — морозов нет совсем, а Москва вся в мокрых лужах.

Твой *Котэ*.

Целую всех.

{117} 19/I 1933 г.

… Вечером Сережа, Тузик и я пошли в дирекцию оперетты. Я их представил, и они держались с достоинством. Сговорились назавтра, т. е. 18‑го сделать просмотр текста. Уговорились относительно Элички и послали ей и Додо депеши. Воображаю, какую суматоху вызвали эти депеши. Эскизы Ахвледиани имели успех, но воображаю, что творится с Эличкой и как она горда. Додо уже ответил, что Эличка выезжает 22‑го, а от нее самой ответа нет…

18‑го делали читку пьесы, установили текст, купюры и т. д. Оба моих птенца в достаточной степени робели, но под конец подбодрились и справились с делом…

Сегодня с утра я репетировал в Малом, репетиция шла хорошо, и я доволен ею…

Сейчас у меня был Серго Амаглобели — читал кое-какие отрывки из своей пьесы — очень, очень недурно. Может, и выйдет — буду очень за него рад. У меня общая апатия ко всему. Мне кажется, я очень устал, но держусь пока бодро. Скучно только очень — все между чужих. Право же, под конец жизни я оказываюсь очень одинок. Вчера в Москве был большой театральный день, о котором я узнал только сегодня — К. С. Станиславскому исполнилось 70 лет со дня рождения. ЦИК дал ему орден Трудового Красного Знамени, и в его честь 17 актеров МХАТа возведены в «Заслуженные», теперь почти весь МХАТ из «Народных» и «Заслуженных»…

Если не лень, пиши.

*Котэ*

24/I 1933 г.

Сижу у печки и с удовольствием греюсь. Отар принес мне электрическую печку — она вся меньше двух четвертей в длину и одной в ширину — тепла дает достаточно. Я только что проснулся — Ирина, Сережа и Тузик пошли в театр., впрочем, это обычный мой вечер…

Работаю много, но пока удовольствия нет. Живу совершенно одиноко — нигде не бываю, ничем не занимаюсь и тоскую… Думаю, что это уже тоска старости, которую все равно уже ничем не рассеешь!..

Фурманова[[95]](#endnote-95) меня изводит своими просьбами относительно лекции в театральном вузе, но я не хочу и не могу. Во-первых, сильно устаю, и во-вторых, нет охоты. Силы мои сильно падают, и старость идет громадными шагами.

Твой *Котэ*

{118} 11/II 33 г.

… С Малым я репетирую до половины второго — потом еду на извозчике в оперетту, где уже ждет меня Сережа, репетируем до половины пятого и потом домой. После обеда я сплю, а дети идут куда-нибудь в театр. Я сижу и поджидаю их. Затем пьем чай, а после чая я занимаюсь с ними «Ромео и Джульеттой» Шекспира, который я хочу ставить с ними в будущем сезоне.

Эличка делает чудесные эскизы. Тузик работает хорошо. Вот мои опереточные дела. Однако в Малом у меня с Владимировым был целый ряд неприятностей, которые не рассеялись и до сих пор, хотя он после моей угрозы, что я брошу все и уйду, молчит.

12/II. … Сегодня выходной день, и мы с детьми сговорились идти в музей. Вчера они мне не дали дописать письма — явились из театра. Мы пили чай, а потом читали «Ромео».

Твой *Котэ*

18/II 33 г.

… Сегодня выходной день, репетиций у меня нигде нет и не знаю, что мне делать целый день. Обедать ко мне должны прийти Эличка и Тузик. Работаю все так же, и мне кажется, что выйдет очень хорошо. Художественный театр возобновляет «У жизни в лапах», так что вся вторая половина сезона идет под моим знаком: Художествен, театр — «Лапы»[[96]](#endnote-96), Малый — «Карлос», оперетта — «Летучая мышь». Много разговоров ведут со мной на лето и будущий год, но я пока воздерживаюсь — устал!.., а также боюсь за свое здоровье, третий день я уже пью эту ненавистную карлсбадскую соль. Ничего серьезного, но отдельные боли появляются иногда. В общем мне сносно и жаловаться не приходится… Я нигде не бываю и ничего не пью, словом, веду себя паем.

Всего доброго. Твой *Котэ*

24/II 33 г. Москва.

… Был три дня немного нездоров… Работу в Москве я кончу только к концу марта — раньше никак. Очень я устал, но об отдыхе думать не приходится.

Кланяйся и поцелуй всех, кому что полагается.

Твой *Котэ*

{119} 1933 г.

… Я уже закончил письмо и в поисках конверта мне еще захотелось написать тебе два слова — так разболтался.

Есть письма, которые пишутся по обязанности, по привычке или по любезности к высокоуважаемой супруге — мои совсем не похожи на такие. Я пишу потому, что мне хочется общаться с тобой, потому, что это потребность для меня самого Я пишу потому, что не могу не писать тебе, не могу мыслить вне тебя, так же, как не может птица не петь, если ей хочется этого пения…

Твой *Котэ*

# **{****121}** Воспоминания и статьи о К. А. Марджанишвили

## **{****123}** Вс. Аксенов Светлая, прекрасная жизнь[[97]](#endnote-97)

Рассказывать о том, как работал Котэ Марджанишвили в нашем старейшем русском театре, чрезвычайно ответственно Трудно коротко говорить о тех условиях, в которых ему пришлось работать в ту пору в Малом театре. А условия эти, должен сказать, были довольно сложные и для режиссера, только пришедшего на режиссерскую работу, и для режиссера, уже прославившегося своими великолепными спектаклями и своими учениками в Грузии. Я позволю себе ограничить свое выступление некоторыми наиболее яркими впечатлениями от встреч и от работы с Константином Александровичем у нас в Москве.

Постановка в Малом театре шиллеровского «Дон Карлоса» явилась не просто очередной постановкой К. Марджанова, — это был его последний, посмертный спектакль, и потому с особой долей ответственности приходится говорить об этом спектакле, расценивая его как спектакль, суммирующий всю сто предыдущую работу. Ведь известно, что каждый художник, композитор, актер, режиссер в каждое свое последующее создание невольно привносит свой накопившийся опыт, учитывает прежние недостатки, возводя в высшую степень все благоприятные результаты. То немногое по времени, что мне привелось познать в общении с этим выдающимся мастером грузинского и русского театра, отложилось глубокой радостью в душе моей и сознании тогда еще сравнительно молодого актера. И этими важными для моего творческого становления впечатлениями мне и хочется поделиться.

Марджанова нередко упрекали и в формализме, и во многих других антиреалистических тенденциях на поприще драматического театра. И нам, изучающим огромное наследство большого и необычайно своеобразного мастера сцены, предельно важно прежде всего установить действительные устремления и те идеалы, к которым вел свое искусство он, наш учитель и режиссер Вспоминая сегодня марджановские слова, его репетиции, его радости и огорчения, беседы и внетеатральные встречи с ним, мы с полным основанием можем признать в нем безусловного приверженца театрального реализма, того реализма, который никогда не подчиняет основу произведения обширному и часто мешающему набору {124} натуралистических, мелких, хотя и правдивых подробностей, и менее всего соприкасается с так называемой бытовщиной на сцене. Не отвергая системы творческого воспитания актера К. С. Станиславского и не противопоставляя своего режиссерского метода методу прославленных руководителей Московского Художественного театра, пропитав свои творческие симпатии вековым сценическим опытом Московского Малого театра, Марджанов, вместе с тем, непримиримо, с присущим ему горением и необузданным темпераментом, боролся за сохранение в спектакле той большой и всеобъемлющей радости, которая организует искусство яркое, сверкающее, праздничное. Вскрывая перед актерами основную задачу спектакля, воплотившую в себе решающую идею произведения, он смело и решительно отбрасывал груду навязчивых мелочей, будничных, серых копаний, засоряющих или могущих засорить восприятие намеченного решения и уводящих зрителя от главного развития действия. В этом, по-моему, заключалась одна из наиболее острых и ясно проявлявшихся черт, характеризовавших творческий метод Марджанова.

Второе, что отличало К. А. Марджанова среди современных ему режиссеров, это его неуклонное стремление к романтизму. Не к тому романтизму, который влечет в неведомый «потусторонний» мир и отрывает от окружающей реальной жизни, а к тому, который стремится к улучшению этой жизни, к возвышению наших желаний и дум, к реальному утверждению в действительности высочайших идеалов человечества, — к передовым, прогрессивным и доселе невиданным реальным возможностям человеческой жизни, открытым обществу нашей эпохой и нашим строем. И в этом смысле марджановский романтизм был романтизмом передового современника, отчетливо идущего в ногу со стремлениями и чаяниями своего народа. Разоблачая и подвергая жестокому осмеянию проявления человеческой низости, социальное бесправие, закрепощение воли и совести, рабский труд, он утверждал в своем творчестве свободного человека, борца за справедливую жизнь, за братство и мир между народами, за то светлое счастье, к которому реально, решительно и победно ведет наши народы Коммунистическая партия Советского Союза. В этом стремлении к реалистическому романтизму в искусстве была заложена, на мой взгляд, вторая значительная черта режиссерской характеристики Константина Александровича Марджанова. И именно эти характерные особенности мастера воплощали в себе его лучшие постановки, {125} такие, как «Фуэнте Овехуна», «Уриэль Акоста», «Дон Карлос».

Углубляя и убедительно раскрывая ведущую мысль, которой движутся события, перипетии действия, взаимосвязи действующих в спектакле лиц, увлекая этой мыслью зрителей и доводя ее до филигранной отделки и заостренности, Марджанов постоянно требовал от актера решения сценических задач не в сухой и только «доходчивой» форме, рассчитанной на спокойное, уравновешенное восприятие аудиторией. Марджанов добивался от актера эмоционального взлета, порожденного глубоким постижением мысли. Он умел зажигать актера, вселять в него пламень, вызывать его ответную эмоцию, активизировать его фантазию, воображение, душу. Он доводил исполнителя до высот вдохновения, до полного перевоплощения в сценическом образе. В этом категорическом требовании, предъявляемом им актеру, и в этом совершенном владении режиссерским подсказом, зажигающим исполнителя, а через него и зрительный зал, по моим впечатлениям, заключалась третья из наиболее острых отличительных черт режиссера Марджанова, ясно и ярко ощутимая всеми, кто имел счастье встречаться с ним в театральной работе. Историческая правдивость, подчас интуитивно познаваемая Марджановым, составляла следующую особенность построения спектакля. Мне легче, разумеется, проследить эту сторону марджановского искусства в спектакле, в котором я сам исполнял одну из ведущих ролей. В спектакле Малого театра «Дон Карлос», который был последним спектаклем Марджанова, на протяжении всех актов материально ощущался страшный период испанской, а может быть, и всеевропейской истории. Это выявлялось и в поведении действующих лиц, и в сумрачном освещении сцены, и в зловещей музыке А. Александрова, с которым непосредственно и очень кропотливо работал Константин Александрович. Это проявлялось и в резких и неожиданных мизансценах и, наконец, в суровой лаконичности декораций Арапова. Но главное, разумеется, — в жизни героев, подсказанной и одухотворенной гением режиссера. Мы не видели, как молился Филипп, но над его троном возвышался огромный всеподавляющий католический крест инквизиции, и мы отчетливо улавливали в этом преувеличенном, но идейно значительном показе весь гнет, всю непомерную тяжесть, давившую тело и душу народа. Мы не являлись свидетелями слез и отчаяния прекрасной королевы, разлученной с юным Дон Карлосом чудовищным браком, {126} но в сцене вышивания покрывала мы ощущали тюремный холод комнат мадридского дворца, похоронившего навсегда ее девственную, весеннюю радость. Мы не подглядывали, как писала свои соблазнительные записки Дон Карлосу влюбленная и избалованная принцесса Эболи, но по ее поведению с расторопным и развязным пажем мы ясно угадывали тот скрытый от окружающих дворцовыми стенами тонкий и жестокий разврат, который царил в это темное и безотрадное время в придворных кругах. Мы не слышали одиноких стенаний тоски по освобождению человечества маркиза Позы, но в сцене с жесточайшим фанатиком-королем мы понимали, что этот благородный человек, этот прообраз гетевского графа Эгмонта и прадед наших декабристов — без единого колебания отдаст свою жизнь за свободу народа. И в его решительном порыве были подчеркнуты режиссером типические черты передовых людей средневековья, черты одиноких борцов за народ, просвещение, за свободу, тщетно пытавшихся изменить направление исторической колесницы.

Определяя и устанавливая рисунок намечающегося образа, внимательно и ревниво следя на первых репетициях за ростом внутренней жизни и внешнего, зримого проявления актерских решений, Марджанов — в тех случаях, когда он ощущал правильность выполнения, предчувствовал уверенную самостоятельность в работе актера, — почти совершенно освобождал его дальнейшую инициативу, но никогда не выпускал из своих — честно обмолвимся — суровых режиссерских рук тех исполнителей, в самостоятельности которых он был не уверен. Правда, к такому положению стремятся едва ли не все режиссеры, независимо от их театрального опыта и дарования, но удается это очень немногим. Часто режиссер, увлекаясь достигнутыми успехами наиболее удачных участников спектакля, совсем забывает об отстающих, и в результате спектакль получается разнобойным, расхлябанным, с далеко не совершенным ансамблем. Марджанов, придя на первую репетицию за столом, казалось, и не представляет себе еще, как будет выглядеть спектакль в целом. Но это только казалось. Константин Александрович всегда заранее видел спектакль в его завершенности, но, опираясь на талантливых исполнителей, он вместе с ними строил спектакль, почти не отступая от предварительно принятых режиссерских решений. В сочетании строгой и детальной продуманности всей композиции с живым и творческим откликом на исполнительскую {127} самостоятельность — проявляется еще одна принципиальная веха в характеристике Марджанова-режиссера.

И несмотря на явное наличие настойчивой режиссерской трактовки, твердой системы подчинения всех исполнителей единому режиссерскому замыслу (а в сценическом опыте Константина Александровича эта примета проявлялась наиболее резко и выпукло), театр, в котором работал Марджанов, вернее всего можно назвать театром Актера, ибо все, что предлагал и подсказывал Марджанов на репетициях, все это давалось для актера, во имя наиболее яркого и убедительного выявления его актерской индивидуальности, для наиболее полного раскрытия его дарования. Разрабатывая сцену, распределяя переходы, движения мизансцены и устанавливая на сцене необходимый реквизит — Марджанов все предусматривал для действующего на сцене лица.

Ничего лишнего, ничего, что не вызвано необходимостью данного действия. Даже предметы выносились на сцену лишь те, которые были жизненно свойственны, а следовательно, необходимы данному образу-человеку, и только те, которые были удобны для данного человека-актера.

В этом обязательном для Марджанова правиле сказывались его огромная забота о верном, органичном развитии образа и большое внимание, большая любовь к исполнителю. По-юношески радуясь успеху актера в его единственно правильном и убедительном решении и огорчаясь любой его неудачей, Марджанов всегда был подлинным другом, добрым товарищем для актера, получившего всю его благодарность я всю меру успеха, удавшегося в результате спектакля. И в этой дружеской теплоте, в этой бескорыстной любви к исполнителю, к человеку, разделившему с ним его творческий труд, обнажалось огромное сердце Марджанова, без участия которого он ее мог, да и не умел работать в театре. Это большое, постоянно пылающее сердце Марджанова неизбежно поверяло, контролировало все его творческие стремления, его режиссерские планы, экспозицию данной пьесы, его отношение к создаваемому спектаклю и к театральному искусству в целом. Это свойство поистине «творить сердцем» является не только отличительной чертой сложного и потому всегда интересного искусства Марджанова. Это свойство, совсем не часто встречающееся у современных режиссеров, приверженцев «рационалистичности актерского творчества», слепо, догматически-сухо и, зачастую, просто неумно использующих учение великого Станиславского, — оно, это чудесное {128} свойство Константина Марджанова, было тем знаменем, под благотворным веянием которого возникали замечательные спектакли и вырастали великолепные мастера.

Моя скаредная судьба свела меня с Константином Александровичем Марджановым лишь в последние месяцы его жизни. Но счастье, которому я всегда доверялся, помогло мне не только встретиться с ним, но и заглянуть в его вечно горевшее сердце.

Русская пословица говорит: от ненависти до любви — один шаг. Вот так и у меня приключилось. Марджанов пришел в Малый театр в то время, когда довольно часто сменялись директора, возникали внутри коллектива всевозможные группировки, труппа театра загромождалась случайно вступившими в нее актерами самых различных направлений и школ Я тогда был председателем производственного совещания и членом художественной коллегии. Эти должности если и не «обижали человека» (Горький «Враги»), то во всяком случае создавали вокруг себя немало недовольных и чувствовавших себя «обиженными» товарищей. Так или иначе, для меня было ясно, что пришедший к нам режиссер, о котором уже ходили среди актеров романтические легенды и к которому многие хотели попасть в спектакль, был явно кем-то настроен против меня. Стоило мне, исполнителю роли маркиза Позы, высказать на репетиции какое-либо несогласие, как Марджанов обрушивался на меня с неприкрытой и ничем не обоснованной неприязнью. Основные «конфликты» с Константином Александровичем происходили у меня по поводу купюр, которые он делал в тексте пьесы, соединяя разные переводы и не считаясь с законами стихосложения. Будучи в те годы профессиональным поэтом, я считал себя вправе вмешиваться в его предложения и всякий раз нарывался на резкий, непримиримый отпор. И вот, однажды, когда Марджанову захотелось вставить в спектакль две новые песенки Эболи, он обратился ко мне через стол и совсем не вдохновляюще произнес: «Вот вы — поэт. Все учите меня. Попробуйте написать эти песенки». Я спокойно ответил: «Пожалуйста».

Едва ли нужно говорить, что я не сдал всю ночь, сочиняя, зачеркивая и снова записывая новые строчки стихов. Мне хотелось написать эти песенки так, чтобы сам сатана заулыбался от удовольствия. Утром, на репетиции, вероятно предчувствуя мою полнейшую неудачу, Марджанов спросил: «Ну, что? Написали?» Сковав свои нервы, я прочитал стихи. {129} А надо сказать, что независимо от сложившихся моих личных отношений с Марджановым, мне очень нравилась его работа над «Дон Карлосом», его своеобразная и острая трактовка шиллеровских героев, смелое решение сцен, отношений между действующими лицами драмы. И создавая бессонной ночью стихи для песенок принцессы Эболи, я все время видел перед собой не только шиллеровскую принцессу, к которой мы привыкли по предыдущим сценическим представлениям, — я видел перед собою принцессу Марджанова, и стихи писал в стиле и в тоне марджановских представлений. Эффект вышел невероятным. Когда я кончил читать, Марджанов подбежал ко мне, начал обнимать и «до небес» превозносить скромного автора этих двух небольших, незатейливых стихотворений. И с этого дня отношение ко мне Константина Александровича резко и решительно изменилось. Репетиции превратились в сказочный рай. Марджанов, словно предвидя, что «Дон Карлос» станет его посмертной работой (мы заканчивали эту постановку уже без него), вкладывал в репетиции весь свой огонь, все свои многолетние знания, все свое мастерство. Казалось, Константин Александрович не мог прожить без меня и одного дня. Даже когда я бывал свободен от репетиции, Марджанов вызывал меня по телефону и заставлял сидеть с ним в партере, а так как к тому времени я уже начинал заниматься режиссерской работой, — я мог уже непосредственно и не боясь резких противодействий высказывать свои предложения и в то же время проходить великолепную режиссерскую школу, которую впоследствии я закончил под непосредственным руководством К. С. Станиславского в 1935 и у Вс. Эм. Мейерхольда — в 1936 году.

Наши отношения с Марджановым постепенно перешли в добрую и дорогую для меня дружбу…

Однажды в один из солнечных весенних вечеров — а солнце в ту, марджановскую, весну светило для меня целыми днями — мы были в гостях у А. В. Луначарского. Именно в этот вечер мы выпили с Константином Александровичем по бокалу грузинского вина и перешли на «ты». Поздно за полночь, когда мы выходили, чтобы разъехаться в разных машинах (мы жили в разных районах Москвы), Константин Александрович крепко меня поцеловал и сказал свои последние в жизни слова: «Ну, прощай, мой первый враг и мой последний друг!»… Все, слышавшие эти слова, как-то сразу осунулись, предчувствуя что-то страшное. И это предчувствие разразилось {130} большим человеческим горем, когда через час мы все стояли возле бывшей Екатерининской больницы на Петровском бульваре и когда Серго Челидзе, находившийся в здании больницы, вышел и сообщил нам, что Константин Александрович скончался.

Трое суток у гроба Константина Марджанова мы несли почетную вахту. После кремации урну с прахом Константина Александровича перевезли в Тбилиси и захоронили ее за оградой Тбилисского оперного театра[[98]](#endnote-98). Я проводил Марджанова в последний, траурный путь…

Люди рождаются и вырастают, любят и огорчаются, страдают и торжествуют, живут и умирают. И почти нет на земле человека, который, уходя из жизни, не оставил бы тяжелую рану в сердце своего близкого: сына, жены или друга. Но не многим дано судьбою и после смерти продолжать свою жизнь на земле — в сердце народа, в чудесных книгах или картинах, в развитии человеческой жизни, в становлении мысли, в искусстве, в труде. Жизнь Марджанова надолго проложила свой путь в развитии советского театра; его заветы, его сверкающие создания в театре и до сих пор являются чудесными образцами для нас, деятелей искусства. Он в равной степени дорог грузинам и русским, советским актерам и нашим зарубежным друзьям. Его «Фуэнте Овехуна» до сих пор звучит символом победы освобожденного народа над темными силами отмиравшего мира; его «Уриэль» — пример создания глубочайшего по мысли и вдохновению спектакля, в котором родился один из лучших мастеров современности — Ушанги Чхеидзе; его «Дон Карлос» — творение необычайной силы и вдохновенного взлета глубочайших идей, которые на многие годы вперед осветили источники режиссерского гения. И, мне кажется, что лучшим и достойнейшим памятником Константину Марджанову будет восстановление его лучших спектаклей, наглядный показ народу работы этого великого мастера.

Как Пушкин, Байрон и Бараташвили, Грибоедов, Мольер и Церетели, Лермонтов и Чавчавадзе, Станиславский и Ермолова, Южин, Алексеев-Месхиев, Васо Абашидзе и Гуния принадлежат не только своему народу (хотя каждый из них был глубоко национален в своем творчестве), но всему мировому искусству, так и Марджанов не может принадлежать одному народу. Он продолжает свою яркую, светозарную жизнь в искусстве всех народов. И если грузины с законной гордостью {131} и теплом произносят слова: «Наш Котэ Марджанишвили», то и мы, русские, с неменьшим правом, благоговением и любовью говорим: «Наш Константин Марджанов». И пусть его светлая, прекрасная жизнь в искусстве будет постоянным примером для наших художников, режиссеров, актеров, для всех советских людей, ибо Марджанов отдавал всю свою жизнь, все свое сердце любимой работе, горячо любил свою Родину, никогда не мирился с неправдой и лицемерием, яростно ненавидел врагов нашей жизни и обладал таким замечательным сердцем, которое никогда не погаснет в памяти людей, получивших от судьбы драгоценный подарок — возможность жить и работать с Марджановым.

## **{****132}** Верико Анджапаридзе Художник неисчерпаемого вдохновения[[99]](#endnote-99)

Ночь… В моей палате все спят. Входит дежурный врач. Спрашиваю: «Как Марджанишвили?» Он тоже в этой больнице, лежит после тяжелой операции. — «Мечется, беспокоится, боли его мучают».

Встаю, с трудом добираюсь до его палаты Котэ, разметавшись, лежит, стонет. Осторожно касаюсь его руки. Он открывает глаза, взор мутный, в нем тоска, боль. «Это ты, Верико?.. Побудь немного со мной, расскажи что-нибудь, развлеки, устал я…»

Что вам рассказать, Константин Александрович?

«Что хочешь, все равно, говори». И я начинаю.

Хорошо, я расскажу вам. Я влюблена, страстно влюблена в одного удивительного человека, с красивым вдохновенным лицом, с большими горящими глазами. Он небольшого роста, но обладает силой гиганта. Убеленный сединами юноша, дерзок, беспокоен, страстен. У него маленькие руки, но этими руками он строит волшебные замки; их он населяет замечательными людьми, которые умеют бороться, страдать и мужественно гибнуть. Но он, мой герой, любит больше тех, кто поет гимн жизни, прекрасной, наполненной солнечным сиянием и радостью. Для них он не жалеет ласки и любви, музыки и песен. Как из рога изобилия, на них он сыплет дары своей богатой души, своей неуемной фантазии…

«Постой, постой, — прерывает меня Константин Александрович, — уж очень ты завралась. Я тоже знаю этого субъекта. Во-первых, он уже стар и теперь валяется без сил, во-вторых, он здорово всех вас надувает, совсем он не большой и не сильный, а просто маленький, слабенький режиссер. Не стоит его любить, Верико».

Да, мой герой был Котэ Марджанишвили. Тогда не я одна была во власти этой любви — он царил в душах всех, кто его окружал. В 1922 году из России на родину возвращается Котэ Марджанишвили. Под его руководством рождается новый театр. Он возникает как необходимость в самой гуще взволнованной новой жизни Грузии, которая всего год назад стала советской. Новая жизнь не давала отсрочек и поблажек. Она настойчиво требовала мгновенного отклика на животрепещущие вопросы современности. И вот, как бы {133} в ответ на эти требования, вокруг Марджанишвили стали собираться все те люди, чья творческая мысль и чей талант должны были, объединившись, пойти на самозабвенное служение искусству народа. Такого единства мыслей, чувств, такой спайки актеров разных поколений грузинский театр не знал никогда. Впервые с подмостков грузинской сцены зазвучал спектакль в целом, где актерский ансамбль, декорация, музыка, свет — все было подчинено единой воле, единой мысли, вскрывающей идею произведения. Марджанишвили внес в театр новое содержание. Наша сцена стала нарядной, праздничной, яркой. Она наполнилась звуками музыки, заиграла тысячами оттенков. Жизнерадостность, жизнеутверждение внес Марджанишвили в грузинский театр. Это было искусство, которое наполнило сердце горячей радостью. Его спектакли были праздником театра.

Человек большой прекрасной души, он был художником неисчерпаемого вдохновения. Острая мысль, бесконечная фантазия отличали его работы. Всегда возбужденный, взволнованный, неуспокоенный, ищущий, он любил рисковать, экспериментировать, — отсюда его любовь к молодому, свежему, ищущему. Творчество для него было источником жизненной энергии, юношеской радостью, потребностью души, его страстью, его жизнью. Было в этом художнике великое горение, жажда познания истины, глубокое проникновение в душу человека. Казалось, нет конца его силам, потому что творчески он был неиссякаем. Марджанишвили жадно искал правду чувств сегодняшнего дня, силу передовой революционной мысли, героику и человечность, свойственную новому романтизму, неотделимому от социалистического реализма. Марджанишвили достигал вершин театрального искусства, и достигал он этого огромным трудом, упорной борьбой, из репетиции в репетицию, и никогда не успокаивался, пока его замысел не находил своего воплощения. Его творческая энергия заражала и нас. «Театр живет творческой волей и страстью всего коллектива, — говорил он нам. — Только не успокаивайтесь, не дай бог, тогда конец, ведь труд актера это не только создание своей роли, это создание всего театра, а ведь для этого надо отдавать работе всего себя». Он распахивал нам бездну, бросал то вверх, то вниз. Это были годы взлетов и падений, огромных удач и неизбежных ошибок, иначе ведь не бывает, — но всегда со сцены были слышны вдохновенные призывы.

Рождение нового театра наш народ принял с восторженным {134} энтузиазмом. Театр окружили писатели, художники, композиторы, люди высокой культуры, глубокой мысли. Было такое впечатление, будто весь народ включился в создание грузинского советского театра. На каждый спектакль Марджанишвили шли как на большой праздник. Бессонные ночи, бесконечные споры — кто с восторгом принимал новаторство Котэ Марджанишвили, кто отрицал, — ведь Марджанишвили нарушил все старые формы спектакля.

Все годы работы Марджанишвили в грузинском театре были годами бесконечных волнений, предельного напряжения нервов.

Марджанишвили приехал в Грузию с огромным опытом прошедших лет. Бесконечно дорога ему была русская культура, биография его богата встречами и общением с кругом выдающихся деятелей русского искусства. Он привил нам любовь к русскому театру. Никогда не забуду его вдохновенных рассказов о Станиславском, Немировиче-Данченко, Качалове и всей плеяде великого поколения МХАТ. На всей его жизни оставил след Максим Горький, который высоко ценил талант большого режиссера и экспериментатора «В своей жизни никогда ни в кого я так не влюблялся, как в него», — вспоминал Марджанишвили о Горьком.

Традиции, созданные великими грузинскими актерами прошлого, которые оставили нам великолепную реалистическую школу актерской игры, опыт русской сцены и то, что каждый день рождала новая эпоха, — вот фундамент, на котором Марджанишвили строил новый театр. Театр — активный участник строящейся новой жизни, театр, устремленный в завтрашний день, театр — важный фактор в развитии самосознания людей, театр — радость, высокое наслаждение, театр — праздник! Такой театр создавал Марджанишвили, отдавая ему всего себя до последнего дыхания. В его душе ни для чего больше не было места. Его репетиции я любила больше всего, и он их любил больше, чем свои спектакли, потому что процесс создания спектакля был его стихией. В репетициях выявлялись его огромный талант и великое мастерство, и то, как он любил актера, и то, как он мог ненавидеть его.

Вот Константин Александрович сидит на стуле с подогнутой ногой, чуть подавшись вперед, с неизменной папиросой в руке, и жадно, пристально глядит на актера. Вместе со стулом он движется за ним, все время хочет быть рядом, чтоб ни одно движение души актера не ускользнуло от него. И каким {135} счастьем было для каждого из нас, когда в этих горящих глазах вдруг заблестит слеза и он громко, взволнованно выразит свою радость. Он не выносил фальши, наигрыша, тогда он поворачивался к актеру спиной, высмеивал его, не прощал, ненавидел! Помню такой случай. Идет репетиция, я на сцене, Марджанишвили в темном зале. Вдруг он прерывает репетицию, требует полного света в зал, вбегает на сцену, обнимает меня, заливается счастливым смехом. Что-то ему очень понравилось, взволновало его — я была на седьмом небе! Через несколько дней прошла премьера этого спектакля. На второе утро после премьеры Марджанишвили всегда разбирал спектакль. Я опоздала к началу обсуждения. Как только я вошла в театр, но мне кинулся один актер: «Не входи туда, Константин Александрович страшно злой, ругает тебя нещадно». Я была поражена, ведь сам Котэ признал, что я замечательно играла. Вхожу в зал, Константин Александрович уставился на меня ненавидящими глазами — «вот она, сама явилась, гастролерша, что вчера играла. Самолюбованием занималась, глядите, мол, на меня, как я замечательно играю, чего мне волноваться, ведь Марджанишвили был в восторге от моей игры», — и пошло и пошло. Я смертельно оскорбилась. Долго я не могла успокоиться. И много позже я поняла, как он был прав. Я действительно успокоилась и старалась «делать» то, что понравилось Константину Александровичу.

Мы, которые были рядом с ним, хорошо знали, как дорого ему обходился каждый день в театре, сколько духовных и физических сил он затрачивал ежедневно. Хочу вспомнить одну знаменательную репетицию «Гамлета». Поручить исполнение роли Гамлета совсем молодому, еще неопытному Ушанги Чхеидзе было большой смелостью, но Котэ именно в молодых актерах любил искать драгоценные зерна таланта, которые можно развить, отшлифовать, придать им яркий блеск. Помню, как он дрожал над Ушанги, как постепенно, осторожно вел он актера по трудному пути этой роли. И вот, настала репетиция, когда Ушанги должен был полным голосом произнести монолог «Быть или не быть?». В репетиционном зале вся труппа, Котэ страшно волнуется, глаза блестят от возбуждения, с уст не сходит улыбка. Его волнение передается всем нам. Большая репетиционная комната наполняется чудесной музыкой.

Ушанги стоит бледный, на его худощавом лице угрюмо блестят глаза, а в них — нечеловеческое напряжение. Котэ {136} сейчас же почувствовал страшную напряженность актера. Вдруг громким смехом он прерывает музыку, собирает актеров вокруг себя и начинает им рассказывать какие-то смешные небылицы, и сам заливается заразительным смехом. И это продолжалось долго. Девушкам не полагалось слушать веселые анекдоты, мы стояли в стороне, — я не понимала, почему Котэ нарушил на этой важной репетиции атмосферу серьезности. Смотрю на Ушанги, — от его напряженности не осталось и следа, от смеха у него на глазах выступили слезы. И вдруг Котэ прекращает смех — «музыку, давай музыку» — он ведет Ушанги в глубину комнаты, — «начни монолог, громко, полным голосом, мне, мне говори, смотри мне в глаза!»

И вновь я вижу огонь в глазах Котэ…

Марджанишвили хорошо знал, что актер — центр, душа жизни театра, и он нежно и глубоко любил актера. Вспоминаю первый спектакль «Гамлета». Перед сценой сумасшествия Офелии Константин Александрович сам проверил левую кулису, откуда у меня был выход, поставил мне стул — «садись, не уставай», — сам мне вплел в волосы белые болотные цветы и, когда подошел мой выход, слегка, рукой подтолкнул меня на сцену — «ну, иди!» На второй день опять «Гамлет». Стою в кулисах на выходе и чувствую, что не могу выйти, ничего нет в душе, пустая я, и такое отчаяние меня охватило, но подошла реплика, я выхожу на сцену, начинаю бормотать слова роли, чувствую, что все не то, холодно и пусто в душе, еще немного — и я замолчу, вдруг слышу шепот из угла сцены, где у нас была будка осветителя — поворачиваю голову и вижу Константина Александровича — «Верико, я здесь, все хорошо, продолжай, продолжай» — и сердце мое сразу залила горячая волна, из глаз хлынули слезы! Со мной вместе плакал зрительный зал. Оказывается, Константин Александрович смотрел спектакль из своей ложи, когда я вышла на сцену, он почувствовал мою растерянность, увидел мою беспомощность, понял, что происходит со мной, сорвался с места, побежал в кулисы, поближе ко мне. Он сердцем почувствовал, что эта сцена зависит от моего самочувствия. Много лет прошло с тех пор, а его горячий шепот и сейчас звучит в ушах.

Не раз говорили, что Марджанишвили подавляет актера., что актер для него только безвольный материал. Это ложь, это скверная выдумка бездарных актеров, которых он действительно {137} водил за ручку, показывал каждый поворот головы и заставлял с голоса повторять каждое слово. Но так работать он не любил. Наоборот, он ждал от актера инициативы, он сам жаждал получить от актера творческий импульс. Актеры были его возбудителями. Тогда он верил им. Помню, во время работы над «Разбойниками» Шиллера (к великому сожалению, он не закончил эту работу) была такая деталь: после встречи Амалии с переодетым Карлом в саду у Мооров Амалия остается одна. Она сердцем узнала Карла, и радость ее, ее восторг доходят до такого предела, что она начинает плясать на балюстраде фонтана. Константин Александрович мне сказал: «Ставить танец не будем, будешь танцевать так, как душа того захочет, ведь это не танец, это восторг твоей души, это разрядка твоего состояния, он возникает в результате подъема твоих чувств. Но если не будет этой бури в твоей душе, не будешь танцевать». Мой дорогой Константин Александрович, он знал, как доводить актера до полного экстаза.

А вот еще пример, тоже из моей работы с ним. Поручив мне роль Офелии в «Гамлете», он много рассказывал о ней, а в сцене сумасшествия он мыслил ее все время смеющейся. Смех был как бы фоном, на котором строился весь узор этой сцены. Я сейчас же поняла, что со смехом у меня ничего не получится. Я боялась ему об этом сказать, боялась вызвать его гнев или насмешку, и я очень робко попросила отобрать у меня эту роль После настойчивого требования объяснить причину отказа я созналась, что не смогу смеяться, не умею, да и не такой я ее чувствую, а совсем наоборот, когда читаю сцену сумасшествия, — мне все время хочется плакать. Отказа моего Котэ не принял, но и репетиции этой сцены долго не проводил. И вдруг на одной из репетиций, когда Константин Александрович был в великолепном настроении, он предложил мне прорепетировать сцену сумасшествия так, как мне хочется. Я страшно взволновалась, мне трудно было начать, так неожиданно это было для меня. И, очевидно, от большого волнения с первых же слов у меня хлынули слезы, они заливали мое лицо, я чувствовала их соленый привкус, я не могла их удержать, мне было неловко, я хотела их прикрыть улыбкой, заслонить лицо руками, не встречаться ни с кем взглядом, а к концу мне казалось я умираю, столько душевных сил стоила мне эта репетиция. Константин Александрович плакал вместе со мной — похвалил меня, каких только {138} ласковых слов не наговорил мне, а потом на всех репетициях этой сцены он создавал такую атмосферу, в которой у меня возникало то самочувствие, какое было тогда на первой репетиции.

Создавать творческую атмосферу на репетиции, — это было его великое качество, это была учеба. Он умел довести актера до самозабвенной отдачи всего себя. Каждый из нас для него творил. Увидеть в его глазах радость было огромным счастьем для меня и, очевидно, для каждого из нас.

Что больше всего отличало его спектакли — это поразительное ощущение ритма. Монтаж пьесы, чередование сцен, внутреннее развитие образов, сочетание красок, участие музыки — весь образ спектакля — все было Подчинено строгому ритму.

Вспоминаю одно из замечательных режиссерских творений Марджанишвили — «Уриэль Акоста» Гуцкова. Начну с оформления (художник Петр Оцхели), где превалировало два цвета — черный и белый, которые, в зависимости от сцены, один подавлял другой. Музыкальное оформление (композитор Тамара Вахвахишвили) не только помогало развитию действия, но углубляло и усиливало динамику сцен, внутреннее напряжение действующих лиц. Свет — белей, желтый, красный (принцип освещения лучами). Лучи жили на сцене, вытесняя друг друга по ходу действия. И, наконец, самое главное — действующие лица, их столкновения, борьба — все это поражало предельным ощущением ритма. Два образа. Юдифь — воплощение любви, веры, преданности, прямолинейно идущая, ясная непоколебимая, — такая Юдифь будто восполняла борющегося, снедаемого противоречиями, мечущегося и сжигаемого огнем безвыходности Уриэля. Юдифь вся в белом, сопровождаемая белым лучом, и весь черный Уриэль под перекрестными желто-красными лучами — это, конечно, родилось у Марджанишвили от удивительного чувства ритма.

Еще один пример гениального ощущения ритма — из спектакля «Гамлет». Сцена «мышеловки» подходит к концу, убийца обнаружен, напряжение «Гамлета» доходит до высшего предела — бегут король, королева, придворные. Марджанишвили не прерывает сцены, сценическая площадка вращается, по ней бежит с хохотом Гамлет, душераздирающая музыка усиливает напряжение. Весь комплекс — вращающаяся сцена, бегущий Гамлет, музыка, меняющийся свет, выхватывающий {139} Гамлета, — создает полное впечатление пробега по бесконечным анфиладам комнат замка, и над всем этим набатно звучит трагический хохот Гамлета. Но вот он у цели. Гамлет вбегает в опочивальню королевы-матери, и только тут, бросившись к ее ногам, замирает. Наступает разрядка. В неожиданно наступившей тишине тихо стонет Гамлет, и кажется, что кровью истекает его душа. Марджанишвили дает передышку и Гамлету, и потрясенному зрителю.

Марджанишвили был виртуозом сцены. Его композиционные построения мизансцен в сочетании со всеми компонентами, направленные к максимальному раскрытию идеи произведения, имели потрясающую силу эмоционального воздействия.

Вспомним сцену проклятия в «Уриэле Акосте». С верхней площадки, освещенный факелами служек, спускается с проклятиями де Сантос. Внизу у левой кулисы мечется Уриэль. Он один. Справа столпились гости и Юдифь, которая последней покинула ею. С каждым абзацем проклятия зловещая фигура де Сантоса надвигается на Уриэля. Каждое проклятие заканчивается гулом столпившихся гостей. Глухие звуки давящей музыки, постепенное нарастание красного света — усиливают силу проклятий. Под страшной тяжестью проклятий голова Юдифи склоняется все ниже и ниже. Юдифь совсем согнулась. Вот Сантос, протянув к Уриэлю карающую руку, громовым голосом, перекрывающим и стоны Юдифи, и гул гостей, произносит проклятие чреву матери, родившей Уриэля. Стон вырывается из груди Уриэля, и он, обессиленный, валится на скамью. Сцена вся залита густым красным светом, музыка нарастает, желтый свет факелов вырывает только лицо Сантоса с горящими гневом глазами. Вот последнее проклятие: «Ни одна женщина не приблизится к тебе». Звонкий голос Юдифи прерывает проклятие: «Ты лжешь, раввин», — и Юдифь, вытянув руки вперед, как птица перелетает всю сцену. Она рядом с Уриэлем, она обнимает, ласкает его, а за ее спиной с криками протеста бегут гости. Только Бен-Иохай, жених Юдифи, задержавшись на миг, задыхаясь от злобы, угрожает им. Юдифь без слов, с гордо поднятой головой идет к Бен-Иохаю. Он не выдерживает ясного спокойствия Юдифи, бежит от нее. Вот Юдифь на верхней ступени лестницы. Она оборачивает лицо к Уриэлю, который застыл внизу. Красный свет вытесняет яркие белые лучи, которые заливают лицо Юдифи. На лице возникает улыбка, вся она светится любовью. Уриэль, притягиваемый {140} светом этой любви, идет к ней, и последние слова Юдифи о торжестве правды и любви звучат, как клятва.

Когда вспоминаешь, какая сила выразительности была в мизансценах, в построении отдельных сцен или всего спектакля, созданного Марджанишвили, то получается длинная цепь воспоминаний, — всего не расскажешь, и грудная это задача, не по силам моим, но то, что крепко осталось в памяти, хочу рассказать.

Как яркий пример — опять из «Уриэля Акосты». Статичная группа: мать Уриэля, его братья и Юдифь с вытянутыми умоляющими руками, освещенная белыми лучами (какая потрясающая динамика была в этой статике), и на авансцене фигура мечущегося Уриэля. Но вот он сломлен, его душа не может выдержать этой мольбы — дрожащих рук слепой матери, юношеских рук братьев, в которых столько сил и энергии к жизни, трепещущих, любящих рук Юдифи. Уриэль бежит от них, бежит в синагогу отречься от того, что было его символом веры, что являлось источником его жизни. За ним, творя молитву, уходит мать, ведомая сыновьями. Юдифь одна, ее взор провожает Уриэля, — вот он бежит, бежит… Она вскакивает на стул, теперь он хорошо виден, он бежит к синагоге, — ее охватывает ужас: зачем такая страшная жертва, разве она может принять ее от Уриэля, разве не непримиримого борца за свою идею она любила в нем?! Неужели любовь женщины разрушающая сила? «Уриэль, вернись, вернись. Уриэль!..», но уже поздно. Уриэль входит в синагогу… Юдифь, как надломленная ветвь, падает ниц… Марджанишвили эту сцену, как скульптор ваял, его маленькие руки творили чудеса на сцене.

Герои его спектаклей обладали предельной выразительностью. Вот первый выход Гамлета. Отягченный мрачными мыслями, Гамлет сходит по ступеням длинной лестницы. Это движение Гамлета создавало впечатление бесконечности времени (Гамлет бродит по замку, не находя себе места), оно сосредотачивало актера, сосредотачивало зрителя. Плащ сползает с его плеч, волочится за ним, Гамлет не замечает ничего, в его мрачно глядящих глазах застыла мучительная мысль. Помню, как долго Марджанишвили работал с актером над спуском по бесконечным ступеням лестницы, освобождая его от всего материального. Трудно было молодому актеру, не владеющему техникой, добиться того, чтобы не чувствовать рук, ног, тела своего, ступенек, чтобы им {141} владела оголенная мысль, но режиссер вкладывал в этот кропотливый труд столько души, столько ласки, создавал творческую атмосферу, — была ли это музыка или настороженная тишина, скорее всего сам он, возбужденный, одержимый, переполненный до краев творец, сам он был источником вдохновения, а одаренный актер Ушанги Чхеидзе, легко вдохновляясь, вскрывал с удивительной силой богатства духа и мысли.

Я не знаю, в чем Марджанишвили был сильнее — в трагедии или в комедии. В комедийных спектаклях было столько блеска, безудержного веселья, легкости, тончайшего юмора, остроумных мизансцен — море фантазии. И все это с отношением художника к данной теме. Ничего не существовало безотносительно раскрытия идеи произведения. Вспоминаю блестящий спектакль «Мещанин во дворянстве» Мольера, насыщенный веселыми интермедиями, вскрывающими характерные черты мольеровской эпохи, или комедию Шалвы Дадианн «В самое сердце», где действие перебрасывалось в зрительный зал, откуда с песенками, приплясывая, шли актеры, а на сцене незначительными перемещениями столиков менялись места действия, где с удивительным тонким юмором были обрисованы действующие лица. Легко подчеркивая черту характера или манеру поведения, режиссер разворачивал великолепную галерею образов — бездельников, тунеядцев, подхалимов и т. д. Еще тогда Марджанишвили переносил целые игровые куски в зрительный зал. Помню один из первых спектаклей начального периода его работы в грузинском театре — «Игра интересов» Хасинто Бенавенте. Площадка выдвигалась прямо в зрительный зал. Сильвия, которую играла я, говорила целый монолог рядом сидящему зрителю, глядя ему прямо в глаза.

Воспоминаниям нет конца… Я ни в коей мере не могу претендовать на разбор творчества Константина Александровича Марджанишвили, — на это у меня не хватит ни сил, ни средств выражения. Это только слабая попытка артистки им созданного театра, горячо любящей своего учителя, рассказать немногое из того огромного, что родилось и выросло в грузинском советском театре в период жизни и работы в нем Котэ Марджанишвили.

Хочу закончить воспоминания одним незабываемым эпизодом. Марджанишвили покидает театр имени Руставели и с группой актеров, ушедших из театра, приступает к созданию {142} нового театра в г. Кутаиси. Второй премьерой первого сезона готовится спектакль «Уриэль Акоста» Гуцкова. Идет генеральная репетиция «Уриэля». Уже перевалило за полночь, а мы только первый акт закончили. Репетиция идет плохо. Вторую картину первого акта начинает Юдифь. Я никак не могу найти правильный тон, состояние такое, будто все, что было нажито на репетициях, все растеряно. И музыка мне мешает, и беснующийся Марджанишвили сковывает, и свет слепит глаза, никак не могу сосредоточиться, монолог произношу механически, ничего не чувствуя, в груди холод и пустота. Ушанги — Уриэль тоже потухший, нет огня, нет тепла, нет жизни. И так до конца. Все пропало, все стерто. Куда девалась радость незабываемых репетиций? С каким вдохновением Марджанишвили создавал этот спектакль, с каким восторгом мы — актеры — подхватывали каждую его мысль, как органично для всех нас было все, что он делал, — нам казалось, что гений Марджанишвили в этом спектакле еще ярче, еще полнее раскрылся. И все это мы, актеры, сегодня разрушили, растеряли, изничтожили. Котэ кричал, метался, бушевал, пытался спасти дорогое создание, но все было тщетно. Наконец, к утру кончилась эта пытка. Такого разгромленного Марджанишвили за все время пребывания его в грузинском театре ни до этой репетиции, ни после, я не помню. Он весь согнулся, совершенно потерял голос — «погубили вы меня, истерзали, похоронили!» А ведь сегодня премьера, сегодня Кутаиси ждет тбилисских гостей — приедут писатели, общественные деятели, весь партер отложен для них. Трудно описать наше состояние. Вышли из театра. Чудесное утро, ясное небо, прозрачный воздух и мы — усталые, опустошенные, похудевшие за одну ночь. Куда идти, что делать?.. Как хорошо было бы исчезнуть, не дожить до вечера, — такие мысли бродили в голове. Котэ жил рядом, в гостинице. Вижу, как медленно, согнувшись, еле передвигая ноги, поддерживаемый с двух сторон, направился он к себе. Не доходя до гостиницы, остановился, махнул мне рукой, подзывая к себе. Подхожу к нему и вижу его глаза, в них сквозит радость, они ясные, счастливые, хитрая улыбка мелькает на лице. «Иди спать, выспись непременно, вечером будет грандиозно, — генеральную провалили — ведь это замечательно!» Как я дошла до дому, не помню, но хорошо помню — премьера прошла отлично, зрительный зал Кутаисского театра восторженно принимал прекрасное творение гениального режиссера.

## **{****143}** Е. Ахвледиани Он вечно будет жив[[100]](#endnote-100)

В 1928 поду в Кутаиси работал Котэ Марджанишвили. Именно в это время там была устроена выставка моих работ. Он осмотрел выставку и, так как я отсутствовала, оставил на мое имя записку, в которой просил зайти к нему в театр на следующий день в 3 часа. Меня очень обрадовало это приглашение. Еще бы, ведь было истинным счастьем познакомиться с Марджанишвили. В назначенное время, с трудом справляясь с волнением, я явилась в театр. Как только Котэ Марджанишвили увидел меня, он подошел и сказал: «Ваши картины доставили мне столько радости, что без всякого разрешения, — тут он обнял меня и расцеловал, — вот так будет лучше». Я, даже не успев как следует разглядеть его, невольно сделала то же, что он: обняла его и горячо поцеловала.

— Видите, мы уже друзья. Я не буду вас величать Еленой Давидовной, а просто — Эличка.

Котэ поделился своими впечатлениями о моей выставке. Меня поразили его глубокие познания в области живописи. Как тонко разбирался он в ее специфике и своеобразии!

— Осмотрев ваши работы, я решил пригласить вас художником в наш театр, — произнес Котэ.

Я была ошеломлена. Еще никогда не приходилось мне работать в театре, и поэтому я выразила сомнение. Он махнул рукой:

— В этом положитесь на меня. Мне виднее, сможете вы работать в театре или нет. Ну, будете работать со мной?

— Конечно! Я убеждена, что любой художник посчитает за счастье работать с вами, но я ведь не знакома со спецификой театра, — отвечала я.

Котэ повел меня на сцену, подробно объяснил ее технику, познакомил с рабочими. Потом он протянул мне пьесу «Рельсы гудят» и сказал:

— Прочтите эту пьесу. При чтении представьте себе место и обстановку действия. Представьте себе действующих лиц и набросайте карандашом ваше видение взаимоотношений действующих лиц и обстановки. На выставке я видел иллюстрированные вами книги. Так же поступите и с пьесой. Пока не надо раскрашивать, я предпочитаю наброски карандашом, {144} раскрывающие замысел художника, именно — неожиданные озарения.

Затем он до мельчайших подробностей ознакомил меня со своим замыслом постановки пьесы. Прощаясь, попросил принести через недельку эскизы. Я была восхищена им. Он так хорошо объяснил все, что я, грешным делом, надеялась быстро справиться с поставленной задачей. Но с самого начала меня подстерегали трудности. Время мчалось стремительно, а у меня не наметилось никаких сдвигов. Настал назначенный день. Я пошла к Котэ с набросками. Но шла я с таким чувством, будто иду на эшафот. Котэ внимательно просмотрел рисунки, к моему великому изумлению, все, кроме двух, одобрил. А отклоненные рисунки считал перегруженными ненужными деталями.

— Никогда нельзя забывать, — пояснил он, — что на сцене главенствует актер, а художник, так же как режиссер и композитор, являются компонентами. Наша цель создать артисту фон. Мы должны сделать все, чтобы ничто не мешало ему в создании художественно правдивых образов.

— На сцене, — продолжал он, — все должны играть. Все детали оформления должны быть использованы. Например, лестница, по которой не ходят и которая служит лишь украшением, представляется мне ненужной. Вот. Учтите мои замечания. Принесенные наброски сделайте в красках и сдайте эскизы в постановочную часть. Однако, когда начнут строить декорации, желательно непосредственное участие занятого в пьесе художника. Художник сам должен раскрасить свои декорации. Сооружение декораций, бутафория, реквизит, парики, одежда, словом, все стороны должны быть под непосредственным наблюдением художника. Руку самого художника не может заменить никакой квалифицированный декоратор. Повторяю, это не обязательно, но очень желательно. К сожалению, у нас в Грузии по пальцам можно сосчитать художников-декораторов. Этому делу не уделяется должного внимания.

Наряду со штатными художниками для оформления спектаклей привлекались художники со стороны. Все зависело от пьесы. У Котэ было исключительное художественное чутье в привлечении новых работников В постановках Марджанишвили участвовали О. Шерлемань, Д. Какабадзе, Л. Гудиашвили, Т. Абакелия и другие. В его театре работал художник П. Оцхели. Это был действительно талантливый {145} театральный художник. Прискорбно, что наше искусство преждевременно потеряло его.

Однажды мне и Оцхели было поручено нарисовать занавес для пьесы «Жанна д’Арк» по эскизам художника Шарлеманя, и мы не знали, как взяться за дело. Котэ объяснил нам технику перенесения эскизов на большие полотна. Оцхели и я работали дружно и энергично. Марджанишвили часто наведывался, следил за нашей работой, вносил поправки. Первоначально нам было очень трудно, зато, преодолев препятствия, мы легко справились с заданием.

Помню безграничную радость, охватившую меня, когда декорации к пьесе «Рельсы гудят» были окончательно готовы. Но, увы, радость длилась недолго. Не прошло и шеста месяцев, как я стала настаивать на переделке этих декораций, считая их перегруженными. Один бог знает, сколько раз рабочие сцены посылали меня ко всем чертям за неуклюжесть этих декораций. Узнав мое мнение, Котэ усмехнулся и сказал:

— Великолепно, этого-то я и ждал. Вот ты и осознала свои «грехи».

Пришла моя очередь удивляться.

— Но почему вы ничего не сказали, когда я сдавала эскизы?

— Больших ошибок не было, общая линия верна, а усложненность декораций должен был почувствовать сам художник. Мне нравится, когда в процессе работы художник сам находит свой путь. Если он все будет делать по указке режиссера, то получится неинтересно. Это его свяжет, а художник должен чувствовать свободу. Я же, как опытный режиссер, могу только способствовать воплощению его замысла.

Он озарил меня светом блестящих глаз и добавил:

— Иногда художник в своих зарисовках выражает такую интересную мысль, что невозможно с ним не согласиться. И более, иногда под его влиянием и я частично меняю свой замысел.

Творческая фантазия Котэ Марджанишвили окрыляла всех, сотрудничество с ним умножало энергию. И что бы он ни делал, во всем — в работе над пьесой, с художником, актером в процессе репетиций, — в нем всегда мощно бил живительный ключ фантазии и изумительного вкуса. Даже в простое оформление новогодней елки он вкладывал всю душу. Несмотря на перегруженность неотложными делами, Котэ сам составил {146} программу проведения новогодних праздников. Можно было наблюдать, как менялись варианты программы! Сколько веселья, остроумия, выдумки содержалось в каждом ее номере!

Присутствие на репетициях, которые Котэ Марджанишвили проводил с необычайным подъемом, было радостью для всех. Каждая поставленная им мизансцена была композицией большого художника. Поскольку он считал желательным присутствие художника на репетиции, я не раз меняла цвет костюмов, вносила изменения, добиваясь общей гармонии. Котэ отличала привлекательная черта: он никогда не отказывал художнику в просьбе изменить расстановку актеров во время репетиции. Нельзя не отметить заботу Котэ о световых эффектах. Он был непревзойденным мастером освещения сцены, придавал свету первостепенное значение. Освещение органически вплеталось в ход действия. После долгих поисков Котэ вдруг подавал свет с такого места, что мы только диву давались.

Котэ Марджанишвили был противником всякого штампа. Поставленные им спектакли всегда волновали зрителя своей новизной. Много лет прошло со дня первых постановок Котэ Марджанишвили в Грузии, но они не изгладились из памяти очевидцев. Разве можно забыть такие прекрасные постановки, как «Уриэль Акоста», «Беатриче Ченчи», «Гоп‑ля, мы живем!», «Три толстяка», «Арсен», «Затмение солнца в Грузии» и многие другие?!

Котэ Марджанишвили был фейерверком, человеком необычайной энергии и фантазии. Иногда раздаются голоса, что, мол, он был великим режиссером-творцом, но не был педагогом. Это, по-моему, не соответствует действительности, ибо большое искусство само по себе педагогично. Котэ Марджанишвили был величайшим учителем для художников. Нам он не читал лекций по истории искусств, однако в процессе практической работы его советы и наставления, его указания и экскурсы в область живописи (которую он прекрасно знал), его глубокое толкование законов сцены, превосходили по значению всякие лекции. Они обогащали духовный и творческий мир художника.

Работа с ним доставляла истинное удовольствие. Я часта вспоминаю случай, связанный с постановкой «Отелло». После долгого сотрудничества с Котэ мне впервые было поручено оформление классического произведения, Марджанишвили {147} попросил зайти к нему, чтобы вместе обдумать план. Когда я пришла, он сказал, что хочет поделиться интересной мыслью. Тут выяснилось, что он сам уже продумал основную часть оформления, а на мою долю выпало лишь набросать на бумаге его замысел. Я привыкла работать над оформлением спектакля самостоятельно, и теперь, когда предлагалось лишь передать языком живописи чужой замысел, как-то пропал интерес к работе. Котэ это заметил и сказал:

— Что ты опустила нос?

— Я чувствую себя лишней в этом деле, — сказала я.

— Вот сумасшедшая. Я изложил общую мысль, а ведь сколько еще надо поработать над деталями. Нечего много разговаривать!

И мы тут же решили выполнить декорации «Отелло» в трех цветах. Через неделю, когда эскизы были готовы и закипела работа, Котэ позвал меня и с сияющим лицом спросил;

— А ну, отгадай, что мне нынче приснилось?

Какие только предположения я не высказывала — все тщетно.

— Так знай же, — со смехом сказал он, — мне снилось оформление «Отелло» золотом и серебром.

Мне стало обидно, ведь в то время днем с огнем искали золото и серебро, особенно для раскраски парчи.

— Но какое это имеет отношение к нашему «Отелло»! — удивилась я.

— А то, что возьми эти эскизы и перерисуй в золотой и серебряный цвета.

— Для меня это пустяк, но из вашей затеи ничего не выйдет, — твердила я.

— Посмотрим, — отвечал он уверенно.

Мы отыскали подкладочный материал (саржу) и выкрасили его в пепельный и желтый цвета. Это было наше золото и серебро. Точно так же выкрасили декорации клеевой краской. Забыла сказать, что в первых эскизах за стульями висела между занавесками картина Тинторетто, это было мое единственное добавление к оформлению первого акта. Однако Котэ потребовал выбросить это панно, говоря, что оно только мешает актеру. За день до премьеры он подозвал меня и попросил увеличить иллюстрации из принесенной им книги, чем он хотел заменить предложенное мною панно. На сцене повесили большую люстру, одолженную в гостинице. Так выглядело оформление первого акта. Я категорически не {148} соглашалась, но разве можно переспорить увлеченного новой идеей Марджанишвили? С режиссерской и актерской сторон «Отелло» превзошел все ожидания. Чего стоила, например, оставившая в нашей памяти неизгладимый след мизансцена Яго с раскинутыми руками коршуном стоял над мертвым Отелло. Но оформление мне казалось слабым, и в рецензии мне досталось на орехи (меня хорошо отчитали). Когда я упрекнула Котэ, мол, из-за него я пострадала, он отвечал:

— Во-первых, я думаю, что рецензент не прав, а во-вторых, если бы я всю эту ругань принимал близко к сердцу, то давно уже повесился бы.

Особенно запомнилось лето в Кахетии, которую Марджанишвили выбрал в качестве сборного пункта для всей труппы. Пока все собрались, Котэ проводил очередную работу с художниками. Во главе с ним мы исколесили всю Кахетию: Телави, Шуамта, Икалто, Алазанскую долину, Некреси и т. д. Так, на лоне природы, мы работали и рисовали.

— Разве не предпочтительнее созерцание этих великолепных мест, — обратился ко мне Котэ, — ты нарисуй что-либо и подари мне.

Однажды в Телави Котэ познакомился с молодым учителем. Он был восхищен его статностью и голосом и тут же решил сделать из учителя артиста. Но, к сожалению, молодой человек не имел ни грана таланта, и из этой затеи ничего не вышло.

— Вот черт, дубина, а жаль! — говорил Котэ с грустью.

Помню гастроли театра Марджанишвили на Украине, в Харькове. Котэ объявил всем художникам, чтобы взяли с собой эскизы, дабы устроить во время гастролей выставку их работ. Несмотря на занятость, он сам возглавлял оформление нашей выставки. Так была устроена в Харькове и Москве выставка работ Тамары Абакелия, Пети Оцхели и моих.

Гастроли театра Марджанишвили в Харькове и Москве проходили с большим успехом. Общественность очень тепло приняла наш театр. Устраивались творческие встречи с работниками искусства. А. В. Луначарский дал высокую оценку нашим спектаклям.

В 1933 году Котэ Марджанишвили пригласил меня оформить постановку «Летучей мыши» Оффенбаха в московском театре оперетты. В то же время он ставил в Малом театре «Дон Карлоса» Шиллера. Таким образом, ему приходилось каждый день проводить репетиции в двух театрах. Обе постановки {149} он осуществлял в содружестве с режиссером С. Челидзе. Для постановки танцев был приглашен Д. Мачавариани. Нескончаемые репетиции изнуряли Котэ. Когда я сдала готовые эскизы декорации, он послал меня в Тбилиси по делам грузинского театра, а возвращаясь, я должна была исполнить его поручение прихватить тушинский сыр и его любимые папиросы. Через две недели я вернулась в Москву. На вокзале меня встретила группа товарищей. Они передали просьбу Котэ прямо ехать на званый обед к А. В. Луначарскому. Но я вынуждена была отказаться, так как в дороге простудилась. Этот отказ и по сегодняшний день лежит тяжелым грузом сожаления на моей душе, но кто мог предположить, что я больше не увижу одухотворенное лицо нашего дорогого Котэ. В 6 часов утра я услышала ошеломляющую весть — Марджанишвили навсегда покинул нас.

Возвращаясь домой от Луначарского, он почувствовал сильную боль в груди и умер на руках С. Челидзе.

Когда одновременно состоялись премьеры в Малом театре «Дон Карлоса» и в театре оперетты — «Летучей мыши», в центре занавеса в обоих театрах висел прекрасно исполненный портрет Котэ Марджанишвили. Перед началом спектаклей артисты выступили со словами любви и преклонения перед Котэ Марджанишвили. Царила такая приподнятая атмосфера, что, казалось, — Котэ здесь, он вместе с нами переживает огромный успех своих постановок. Невозможно было поверить в смерть такого человека. Мой любимый учитель для меня вечно жив и безмерно мне дорог.

## **{****150}** Н. Барабанов В «Свободном театре»[[101]](#endnote-101)

Когда оглядываешься на прожитую жизнь — память останавливается на событиях и людях, связанных с твоими юношескими переживаниями. Юность! Молодость! — пора мечтаний, пора верований.

Это было в 1913 году, весной, в Москве В филармоническом училище на драматическом отделении шли выпускные спектакли. Это самые волнительные дни для нас, выпускников. На эти спектакли обыкновенно съезжались антрепренеры больших провинциальных театров, а также приходили директора и режиссеры московских и петербургских театров. В этот раз волнение наше еще более усиливается тем обстоятельством, что в Москве, в помещении «Эрмитажа», в Каретном ряду, открывается новый театр, «Свободный театр», и его руководитель Константин Александрович Марджанов будет присутствовать сегодня на выпускном спектакле.

Слухи о будущем «Свободном театре» уже проникли в театральные круги и вызвали отклики — и благожелательные, и иронические, и любопытствующие, и просто обывательские. Стало известным, что репертуар театра совершенно необычен, — он охватывает почти все видь сценического искусства, драму, оперетту, мелодраму, комедию и мимодраму. Все это создавало вокруг театра большие разговоры, споры и различные предположения.

В тот памятный вечер, после выпускного спектакля, мой учитель, Николай Капитонович Яковлев, вызывает меня и знакомит с К. А. Марджановым. Я увидел красивую голову с чуть седеющими висками и непослушной прядью волос, постоянно спадающей на лоб, чудную и ободряющую улыбку… и глаза! — глаза, горящие проникновенные блеском, смеющиеся, радостные и будто всегда влюбленные во все то, о чем он говорит. А говорил он тогда о своем «Свободном театре», о планах, о вере в торжество своих творческих идей.

Он предложил мне вступить в труппу «Свободного театра» и прийти через два дня оформить контракт. В тот вечер я вышел из филармонии счастливым, радостным и влюбленным в человека, который покорил меня своим умом, своим талантом и умением увлечь «сладким ожиданием какого-то откровения»… {151} Таким я увидел его в первую встречу, и таким он был и дальше в работе в театре.

В назначенное время я пришел, и секретарь справившись в списках и найдя мою фамилию, объявил, что сейчас художественная комиссия прослушивает молодых артистов. Вскоре вызвали и меня. За большим столом сидели: Александр Акимович Санин и Александр Яковлевич Таиров — режиссеры, Юрий Сахновский — заведующий музыкальной частью, поэт Юргис Балтрушайтис — заведующий литературной частью, Сараджев — главный дирижер — и ряд каких-то интересных женских и мужских лиц. Центром всего этого был Константин Александрович. Его темперамент, его неудержимое любопытство ко всякому вновь входящему и его порывистость во всех движениях не давали ему возможности быть спокойным, а его улыбка, его взгляд очаровывали всякого, к кому он обращался. И мы делали все, что он хотел. Мы читали стихи, монологи, мы импровизировали, мы пели (!?), мы танцевали (!), и чем непосредственнее исполнялись его задания, тем восторженнее он принимал это и оглядывался на остальных членов комиссии с лукавой улыбкой, точно за минуту до этого все они сомневались, а он вот сейчас доказал, что за гениальное существо он только что обнаружил.

Создание «Свободного театра» в Москве — это дело исключительно рук Константина Александровича. Большой художник, человек с фантастическим темпераментом, режиссер с широким кругозором, чуждый всякой рутины, все помыслы которого были направлены к выявлениям подлинного искусства, — таков Марджанов.

Вечно восторженная мятущаяся натура его не могла довольствоваться тем, что сделано, что было, что есть, — его помыслы витали в области еще не совершённых, но реальных возможностей. Отсюда и этот театр, с его грандиозной труппой (по количеству превышающей тогда труппу любого московского драматического театра); с его оркестром, основная и многочисленная группа оркестрантов которого была приглашена из Праги, где музыкальная культура всегда была на большой высоте; с его репертуаром, в котором «Сорочинская ярмарка» — комическая опера и «Елена Прекрасная» — оперетта чередовались с мелодрамой «Арлезианка» и мимодрамой — «Покрывало Пьеретты», «Желтая кофта» — пьеса о китайском театре соседствовала с «Укрощением строптивой» с Марией Федоровной Андреевой в роли Катерины {152} и с Николаем Федоровичем Монаховым в роли Петруччио (последняя пьеса не появилась в тот сезон, а только готовилась к выпуску).

Константин Александрович умел увлечь своими планами и задачами подлинно даровитых и талантливых людей. Это он открыл в Н. Ф. Монахове драматического, а в дальнейшем трагического актера. Не без его наблюдения рос тогда многогранный талант Алисы Георгиевны Коонен. Через его руки прошла большая плеяда талантливых молодых актеров, ставших впоследствии крупными мастерами советского театра. Но при всей многогранности своего громадного таланта Константин Александрович был лишен способности в тот период времени практически смотреть на жизнь театра; большой художник — он жил всеми своими помыслами в мире искусства, а все коммерческие вопросы для него были второстепенными. Это обстоятельство сыграло большую роль в том, что «Свободный театр» просуществовал недолгое время. Константин Александрович покинул театр, а вместе с ним ушла и большая группа актеров, его приверженцев, друзей и поклонников.

## **{****153}** И. Берсенев Воспитатель и друг[[102]](#endnote-102)

Я позволю себе поделиться некоторыми воспоминаниями о человеке, который мне лично дорог не только как прекрасный мастер театра и режиссер, но и как отец, как друг, как воспитатель. Мне посчастливилось встретиться с Константином Александровичем в первый год моей сценической жизни. Это было в Киеве. Я был на первом курсе университета и поступил в театр, и моим первым режиссером был К. А. Марджанов.

Я говорю о себе и буду делиться своими впечатлениями только потому, что отношение Константина Александровича ко мне дает мне возможность хоть как-нибудь осветить замечательную его черту — необыкновенно горячее сердце и удивительно внимательное и чуткое отношение к молодежи, к молодым актерам своего театра.

Он был режиссером в Киевском, большом провинциальном по тому времени театре, в коллективе, который менялся почти каждый сезон, в коллективе, который не был так организован, как теперешний коллектив. Туда приглашались актеры из разных городов, и трудно было встретить в таком театре режиссера, который интересовался бы вами не только как актерским материалом для данной роли и данного спектакля, а как молодым актером, воспитанию которого необходимо уделить чрезвычайно много времени. Константин Александрович заставлял нас любить музыку, читать, он прививал нам вкус и самую высокую требовательность к своему делу.

Его основной и самой яркой чертой была глубокая принципиальность. Я не встречал в те годы застоя в театральной жизни России человека такого смелого, отважного, широкого и так глубоко принципиального, как К. А. Марджанов. Ему приходилось служить у антрепренеров, которые говорили о нем, как о человеке очень хорошем и талантливом, но с трудным характером. Он не шел ни на какой компромисс.

На второй год моей работы с ним, как-то в Одессе, на репетиции «Принцессы Мален» антрепренер Багров что-то сократил в декорации и сказал, что чего-то не будет, хотя он это обещал Константину Александровичу.

{154} Я помню, как Константин Александрович положил книжку на стол и сказал: «И меня не будет!» И ушел.

Мы думали, что ушел вниз.

Он же взял извозчика и поехал на вокзал.

Мы не поверили. Поехали за ним на вокзал и нашли его у кассы. Он собирался уезжать из этого города, возмущенный таким отношением.

Мы уговорили его. Он вернулся, и больше подобных недоразумений не происходило, ибо он не мирился с таким отношением и не шел ни на какие уступки.

К молодым он относился внимательно и чутко. Это были Лесная, Коллен и другие. Мы, молодые, начинающие актеры, не имели права на бенефис. Константин Александрович, очень внимательно и чутко относившийся к нам, сделал для нас общий бенефис. Он нашел пьесу «Юность», и мы все — бенефицианты, играли в ней. Он устроил нам настоящий праздник. Мы играли спектакль, в котором мы все — герои.

Но случилась беда. Константин Александрович работал с нами днем и ночью, так как репетиционного времени было очень мало. Он нас вытягивал. Он хотел сделать из этого бенефисного спектакля настоящий, большой спектакль. А накануне этого спектакля он захворал и не мог быть в театре. Но перед началом спектакля и в каждом антракте мы звонили ему и он звонил нам. Перед каждым актом он предупреждал нас от ошибок, которые мы можем сделать. Он весь вечер, лежа в постели, жил этим спектаклем.

Это на молодых актеров, начинающих свою сценическую жизнь, произвело исключительное впечатление. Навсегда запечатлелся в нашей памяти образ учителя, друга и режиссера.

Но все это не означает, что он нас только ласкал. Он любил нас. Он верил нам, молодым, хотел передать свою веру в актера и доверял нам огромные, ответственные задачи. И, когда ему говорили: «Что вы делаете?! Как вы поручаете такую роль этому молодому актеру?!», он говорил: «Я верю себе».

Он ни с чем не считался, — он верил. И этой верой заражал молодого актера. Нам всем, кто имеет дело с актерской молодежью, нужно помнить об этом замечательном качестве режиссера. Обладая им, Марджанов всегда жил с актерами.

Я помню, ставили один спектакль. Я в этом спектакле не был занят, играл молодой актер молодого, юного героя — {155} пылкого итальянца. Мне эта роль нравилась, но она ко мне не попала. Ее играл другой.

Константину Александровичу тот актер не понравился, приходил напыщенный, провинциальный, и Константин Александрович сказал: «Я не могу, и я его сниму».

Константин Александрович поручил эту роль мне.

Я этого никогда не забуду… Не забуду ту ночь, когда я учил роль. Очень страшно было — в два дня выучить роль. Я видел спектакль. И мне не понравился костюм у моего предшественника. Костюм был какой-то розоватый, бархатный, весь в блестках.

Константин Александрович не мог поговорить со мной об этом костюме. Он готовил из меня актера. Но я решил сам: что такой молодой, пылкий итальянец и что-то такое розовое? Мне захотелось черное. Я пошел в костюмерную и попросил костюм Гамлета. Мне дали белый колет, черный плащ. Это — благородный образ молодого итальянца!..

Боже мой, что сделал со мной Константин Александрович! Он меня увидел прямо на сцене в этом произвольно мной выдуманном, не идущем ни ко времени, ни к эпохе траурном черном костюме. Он имел со мной разговор, который я никогда в жизни не забуду. И когда мне потом в своей режиссерской работе приходилось налетать на актеров, которые произвольно меняли костюм, я говорил с ними словами Константина Александровича. Он меня ругал последними словами, он чуть меня не избил, причем любя, я это чувствовал, потому что у него было необычайно доброе сердце. Он был суровый, горячий, впечатлительный, и казалось, что он страшно сердитый, а за этим билось широкое, доброе, любящее сердце. И поэтому воспитываться и жить около него было необычайно легко и радостно.

Он пламенно и страстно любил театр. Он не знал никогда усталости, мог работать ночью после спектакля, мог дорабатывать старый спектакль, возвращаться к нему, давая возможность и актерам и зрителям работать над настоящим материалом. В постоянных спорах с антрепренерами он поставил почти весь ибсеновский репертуар. Он был борцом, ибо он боролся за настоящую культуру театра, за художника и композитора в театре. Он все это поднял на высоту, он всему этому придавал значение.

И поэтому образ этого чудесного мастера, прекрасного человека останется глубоко в памяти и сердцах всех, кто с ним имел когда-нибудь дело, и мы считаем своей святой обязанностью нашему молодому поколению, которое мы воспитываем, рассказать хотя бы приблизительно об этом замечательном художнике.

## **{****156}** Е. Бунчук Постановка «Золотой Евы»[[103]](#endnote-103)

С Константином Александровичем Марджановым я впервые встретилась в Москве в 1918 году, когда он задумал осуществить постановку «Золотой Евы». Из этой комедии он собирался сделать оперетту, так как заглавную роль соглашалась петь известная опереточная певица и исполнительница цыганских романсов Наталия Ивановна Тамара. Все обсуждения этого спектакля происходили у нас в доме в Москве, в Дегтярном переулке. Мой муж Ю. Л. де Бур, драматический артист, а также пианист, уважал и любил К. А. Марджанова, и мы были очень дружны с ним.

Юрий Львович де Бур познакомил Константина Александровича с композитором В. Бернарди и с поэтом П. Потемкиным, и они оба, загоревшись планом режиссера, стали работать над музыкальным оформлением и некоторой переделкой (в стихотворной форме) текста «Золотой Евы». Это было чудесное время! Вся подготовительная работа проводилась при мне, тогда молодой актрисе, на долю которой выпала роль скромной хозяйки дома. Я получала истинное наслаждение, наблюдая, как этот большой художник, обладающий колоссальным темпераментом, неиссякаемой фантазией, богатейшим багажом знаний, эрудицией и огромным личным обаянием, носился по комнате как «одержимый», пел и играл за всех персонажей этой комедии. Это было так талантливо, смешно, увлекательно, что я умоляла его поработать со мной над главной ролью. Константин Александрович только косился на меня и, наконец, сделав «страшные» глаза, сказал: «Рановато еще, дорогая!» Впоследствии я все-таки сыграла и спела эту самую Золотую Еву — в 1923 году в Петрозаводске, в летнем театре, но К. А. Марджанова не было уже с нами. Ставил «Золотую Еву» народный артист СССР Л. С. Вивьен, но я все же сама, работая над ролью, руководилась всем тем, что почерпнула из черновой работы Константина Александровича.

К. А. Марджанов был до того талантлив, что, не имея специального музыкального образования и обладая только хорошим музыкальным слухом, делал композитору В. Бернарди такие указания и предложения, что мы все изумлялись, откуда это все берется. Я была совершенно покорена этой его многогранностью.

{157} Работая потом со многими крупными режиссерами, я глубже поняла всю яркую индивидуальность и самобытность марджановского почерка.

В двадцатых годах я вновь встретилась с Константином Александровичем в Петрограде, уже в непосредственной работе. Он ставил в летнем театре «Буфф» оперетту «Черный принц», где участвовали корифеи опереточного искусства Феона, Ростовцев, Орлова. В этой оперетте он и мне отвел небольшую роль, и я опять наслаждалась его репетициями. Даже из этого несложного музыкального произведения, каким был «Черный принц», он сделал блестящий и яркий спектакль.

## **{****158}** Тамара Вахвахишвили Гармония сценических средств[[104]](#endnote-104)

Помню приезд Константина Александровича в 1922 году в Тбилиси.

Меня пригласили в Наркомпрос и сказали:

— Приехал известный режиссер Марджанишвили, он будет ставить в театре Руставели «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега, и поставил условием дать ему молодого, неискушенного композитора. Мы остановились на вас. Идите немедленно в театр, он вас ждет.

С чувством полной растерянности я отправилась в театр. В те времена он был для меня заколдованным миром. Я абсолютно не понимала, как создаются спектакли, и подходила к ним с точки зрения эстетического восприятия рядового культурного зрителя. Если прибавить к этому мое полное незнание места музыки в драме, то появление мое в театре могло вызвать только недоумение…

Переступив порог театра имени Руставели, я была сразу охвачена праздничным настроением, царившим в нем. Все здесь, начиная с капельдинера, кончая директором театра, актерами, даже стенами красивого здания — выглядело удивительно радостным. Впоследствии я поняла, что присутствие мастера-вдохновителя разрушило рутину распадающегося старого театра и зажгло всех огнем увлекательной перспективы новой творческой работы.

Марджанишвили встретил меня приветливо. Он тут же передал мне книжку, всю испещренную ремарками, купюрами, с переставленными листками.

— Не смущайтесь, если со второй страницы вам придется перескочить на пятнадцатую или с восьмой на первую. А лучше прочтите пьесу, как она написана у автора, и сделайте мне музыкальную характеристику любого персонажа. Завтра я жду вас утром к одиннадцати часам.

Мы расстались в пять часов вечера. Надо было за один вечер успеть прочесть пьесу и что-то написать. Я прочла пьесу, как она написана у Лопе де Вега. Она мне показалась необычайно трагичной. Мне чудились ужасы насилий, инквизиции, слышался погребальный звон колоколов.

— Музыка должна быть бодрой и жизнерадостной, — сказал Константин Александрович.

Я растерялась. Стала расшифровывать марджановский {159} монтаж. И все стало ясным, Я полностью ощутила революционную насыщенность и энтузиазм его трактовки пьесы.

Для первой характеристики я выбрала Менго.

Написала соло для скрипки для его первого выхода и песенку, которую он поет после пытки в последнем акте. Менго играл Васадзе. На следующий день Марджанишвили дал ему скрипку и сказал: «Вы деревенский скрипач, прослушайте музыку и заставьте всех нас поверить, что вы импровизируете».

Это соло я, по неопытности, написала слишком длинным.

Здесь я должна сделать маленькое отступление. Нам, композиторам, пишущим для драмы, часто приходится испытывать творческие разочарования. Нашу музыку сокращают, кромсают, обрывают без всякой музыкальной логики. Марджанишвили любил и понимал музыку. Если музыка подходила по настроению к данной вещи, он никогда ее не сокращал, а заполнял ею паузы на сцене, что говорило о большом его мастерстве и бережном отношении к труду композитора. Так он поступил и с моим соло. Часть музыки он дал за сценой, во время диалога Лауренсии и Паскуала, а другую на выход Менго, и это получилось очень естественно. Что касается песенки, то Васадзе нашел для нее нужные интонации и сразу раскрыл строй своей роли.

Песенка запомнилась, и к концу репетиции ее пел весь театр.

С этого дня я была признана как композитор в театре.

К Константину Александровичу тянулась молодежь. Он в свою очередь широко открыл ей двери в театр.

Первым спектаклем, поставленным К. А. Марджанишвили в театре имени Руставели, был «Фуэнте Овехуна». Он был повторением его знаменитой киевской постановки, только еще больше насыщенный музыкой. Этот спектакль явился подлинным праздником молодости, кипучего темперамента, четкого ритма, музыкальности, неподдельного революционного пафоса. Так родился грузинский советский театр, и при нем лаборатория драматургов, художников, театральных критиков и музыкантов.

Признавая музыку неотъемлемым фактором драматического спектакля, Марджанишвили вводил ее с первых же моментов работы над пьесой. Композитор участвовал во всех репетициях. «Музыка, — говорил Константин Александрович, — должна идти от чувств актера: нельзя втискивать актера {160} в заранее приготовленную музыку Так же необходимо согласовать с его настроением и свет». Марджанишвили любил в сильных местах выпускать актера под музыку и тут требовал полной согласованности ритма музыки с жестом, походкой, взмахом плаща, шали, шлейфа. Он требовал такой точности, что назначал для тренировки актера отдельные уроки с хореографом, — в каждом случае отдельно, так как каждая постановка имела свой собственный, присущий данному спектаклю ритм. Случалось, что Марджанишвили требовал от композитора импровизации.

— Играй, — вдруг обращался он ко мне.

Что играть, как играть, не подготовившись? Замешательство композитора приводило его в раздражение, часто — в ярость. Ему необходимо оттолкнуться от музыки или поддержать ею ту или иную высоту настроения актера, а композитор нем. В таких случаях репетиция срывалась, Константин Александрович, сердитый, запирался в кабинете, а композитор, под перекрестным огнем возмущенных взглядов актеров, чувствовал себя преступником. Впоследствии я нашла выход: на отдельных листах нотной бумаги я записывала ряд музыкальных тем, которые, по моему замыслу, должны были прийти по пьесе, и при необходимости вынимала их. Марджанишвили догадался о моей хитрости и говорил: «Ну, выворачивай свой карман. Что у тебя там припасено?»

Хотя Марджанишвили не пел и не владел никаким инструментом, он обладал исключительной музыкальной памятью. Бывало, играешь ему что-нибудь на репетиции и забудешь, а на следующий день он требует именно ту музыку и кричит: «Не то, не то!»

Он помнил целиком все оперы и оперетты, которые когда-либо ставил, и знал много таких, которых не ставил. Он обожал оркестр, всегда посещал симфонические концерты, преклонялся перед классиками, мечтал о постановке «Фауста» Гете с музыкой Берлиоза. Нужно было видеть, как он слушал музыку на концертах и как реагировал на нее… всегда по-своему, по-марджановски! Вот что писал он мне из Москвы 29 декабря 1931 года: «Я только что вернулся из консерватории, где приобрел абонемент на пять концертов Оскара Фрида. Будут исполнены все девять симфоний Бетховена и его другие произведения. В такой короткий срок — и весь цикл Бетховена! Соблазнительно, черт возьми, пусть у тебя текут слюнки… О концертах Фрида свои впечатления напишу…»

{161} Страсть к звуку, к его чувственной силе, к его эмоции проходит через все творчество Марджанишвили-режиссера. В рамках одного сценического действия ему было тесно. Ему нужно было много красок, движений, а главное — света и музыки. Казалось, Марджанишвили смотрел на спектакль сквозь призму света и музыки. Световая гамма сопутствует музыкальному настроению, в свою очередь согласованному со словом и всем происходящим на сцене.

Слитности света с музыкой Марджанишвили придавал такое значение, что на монтировочную репетицию (техническую, без актеров) он вызывал оркестр. Для каждого действия отдельно он репетировал: в каком темпе раздвигать или задвигать занавес, и всегда согласованно с музыкой и светом.

Марджанишвили буквально влюблялся в удачную музыкальную фразу и тогда хотел слышать ее во всех моментах действия. Как пример, могу напомнить четвертый акт из пьесы Гуцкова «Уриэль Акоста».

Свадебный танец. Трагическая музыка, отражающая душевное состояние Юдифи. Марджанишвили решает построить весь акт на восьми тактах, взятых из музыки этого танца. Он дает их сначала в медленном темпе, одними струнными под сурдиной, на выход Уриэля, на его монолог, до выхода танцующих гостей, когда музыка переходит на танец целиком. Проходят пара за парой, музыка танца доносится уже издали, все тише и тише, и опять слышны только восемь тактов под сурдину струнных, на всю сцену Юдифи, вплоть до предсмертного монолога, где в музыке проходит уже лейтмотив любви Юдифи и Уриэля.

Казалось бы, играть восемь тактов музыки на протяжении целого акта должно быть навязчивым, но Марджанишвили так сливает с ними все происходящее на сцене, что мелодия эта становится необходимой. Он словно вковывает в эти звуки трагедию своих героев.

Остановлюсь еще на одном примере, дающем потрясающее впечатление от сочетания слова, музыки, света и движения в спектакле. Это — сцена проклятия в той же пьесе.

Празднично освещенный зал. Ждут гостей. Вбегают в смятении Уриэль и Юдифь (ведь среди гостей появился Сантос, запретивший вход Уриэля в любой дом честного еврея). Входят гости. На верхней площадке лестницы показывается Сантос. Он возмущен присутствием Уриэля на празднике. Начинается сцена проклятия. С каждой фразой проклятия Сантос спускается на одну ступеньку ниже, одновременно {162} темнеет свет, доходя до мрачно-красного. Монолог проклятия нарастает, идет, повышаясь все грознее и грознее, и все это на фоне игры света и хора гостей, сбившихся в ужасе в кучу и угрожающе мычащих: «У‑у‑у‑у…» Но вот сцена доходит до кульминации, до фортиссимо.

— Ты лжешь, раввин! — это Юдифь. Она закрывает собой Уриэля… Пауза… И вдруг все в страхе бегут со сцены вверх по лестнице, а за ними, как разъяренная тигрица, Юдифь. Она останавливается на верхней ступени и смотрит вслед ушедшим. И внезапно (как всегда у Марджанишвили — светотень) сцена заливается мягким светом, в оркестре лейтмотив любви Юдифи, а она медленно, очень медленно поворачивается, улыбается, протягивает руку.

— Теперь ты мой, Уриэль, мой навек!

В этой сцене Марджанишвили достиг предельной творческой мощи. В ней слились в едином гармоническом целом — свет, музыка, чувства актеров на сцене с чувствами зрителя в театральном зале.

Это случается не часто! И это замечательно!

А. В. Луначарский назвал эту концовку второго акта пьесы: «Песнь торжествующей любви»…

Помню, как в одной из первых постановок в театре имени Руставели Марджанишвили задумал ввести в пьесу хор наподобие хора античной трагедии.

Тогда при театре еще не было студии, не было квалифицированных сотрудников. Те же случайные люди, которые были и назывались «вспомогательным составом», не помогли осуществлению его замысла.

Но Марджанишвили не отказался от своей идеи и, со свойственной ему находчивостью, вышел из положения. Он создал «хор» из семи актеров и так мастерски расположил их, что сцена казалась заполненной. А мощь «хора» отобразил чисто музыкальным приемом: он «наслаивал инструменты», заставляя с каждой фразой повышать голос на полтона выше, пока последний не дошел до кульминации. Первую фразу хора произносил А. Хорава. Его молодой, полный металла голос давал ощущение большой силы, а последнюю фразу говорила высоким звонким сопрано Б. Гамрекели.

У Марджанишвили были спектакли, где под музыку шли сплошь целые сцены. В «Ченчи» сцена заговора проходила в полутемной комнате, освещенной только одним мерцающим светильником. Она шла целиком в сопровождении оркестра. {163} Музыкальный фон поддерживал настроение смятения и тревоги действующих лиц.

«Как много музыки… Почему так много музыки?» — говорил А. В. Луначарский о постановке «Дон Карлоса» Шиллера в Малом театре. Вместе с тем он же отметил на художественном просмотре «Строителя Сольнеса» Ибсена в театре б. Корш, что музыка вполне на месте и очень помогает спектаклю. Должна заметить, что музыки в «Строителе Сольнесе» не меньше, чем в «Дон Карлосе», но применял ее сам Марджанишвили, а в Малом театре спектакль заканчивался после смерти Марджанишвили, и оркестр (как принято говорить во многих театрах) «вводили» другие лица. Именно вводили, а не органически слили со всем действием спектакля. Первая репетиция с оркестром должна была состояться 17 апреля в 11 ч., а в 4 часа 17‑го же на рассвете Марджанишвили не стало.

В драматическом театре Марджанов применял не только оркестр, но и пение, и хор. Помню, в «Человеке — массе» Э. Толлера в театре имени Руставели Марджанишвили ввел гармонь.

В грузинских пьесах Марджанишвили вводил национальные инструменты. Он любил применять во время действия гонг, литавры. Говорят, он в «Свободном театре» заказал за безумные деньги особые литавры, которые ему так и не удалось применить.

Некоторые исследователи режиссерского творчества Марджанишвили утверждают: Марджанишвили работал по наитию, по вдохновению, без метода. Это, конечно, неверно. У Марджанишвили была своя система работы и с актером, и с художником, и с композитором. Только в мизансценах он работал импровизационно, давая полную волю своему необычайному воображению. Своим ближайшим сотрудникам — художнику и композитору — он никогда ничего не навязывал и предоставлял совершенно самостоятельно разрешать свои задачи. Обычно он сначала давал нам познакомиться с пьесой и только потом знакомил нас со своим монтажом. Но он умел так образно рассказать о пьесе, так тонко навести на детали своего замысла, что мы понимали его с полуслова. Бывали случаи, когда художник подсказывал ему режиссерский план. Иногда он строил рисунок спектакля или отдельный образ от случайности: от удачного жеста, интонации {164} или походки актера. Любил он отталкиваться и от музыки.

Вот как приступил он к работе над пьесой «Уриэль Акоста» Гуцкова.

Желая воспитать режиссерские кадры, Марджанишвили доверил работу над «Уриэлем Акостой» молодому режиссеру, предоставив ему самостоятельно прочесть и проработать с актерами пьесу. Режиссер был принят в театр по возвращении из Москвы, где он прошел курс режиссерского мастерства. Подкованный солидными знаниями, он, со всей добросовестностью, стал применять их на деле. Мы знаем, что актеры — народ капризный и меньше всего согласны признавать авторитет младших товарищей. Бедный режиссер столкнулся с холодным, внутренним сопротивлением старших актеров. Соблюдая внешнюю дисциплину, они упорно «не понимали» требований своего молодого руководителя. После длительной и кропотливой работы он решил наконец показать ее Марджанишвили.

Константин Александрович, как в жизни, так и в работе, больше всего боялся скучного. Нудная, монотонная читка актеров подействовала на него усыпляюще. Не имея даже энергии возмутиться, он, подавляя зевоту, прервал чтение и велел всем завтра явиться на репетицию. На следующий день положение не стало лучше. Марджанишвили неохотно, вяло разводил актеров. Ничего не поручалось. Наконец, придравшись к чему-то, он отложил репетиции «Уриэля Акосты» на неопределенный срок.

Прошло много времени, в театре считали постановку пьесы снятой, и как-то утром зашла ко мне Верико Анджапаридзе с просьбой дать ей музыку к монологу Юдифи, который она собиралась прочесть на каком-то концерте. Мы решили прорепетировать монолог в театре. Спустившись в оркестр, устроились у пианино. Сначала вполголоса, потом в полный голос она начала читать монолог Юдифи. Вдруг мы почувствовали над собой чье-то учащенное дыхание. Подняв голову, увидели Марджанишвили. Перегнувшись через барьер, нервно жуя толстую папиросу, он смотрел на нас горящими глазами.

— Ах вы, черти, что вы тут делаете? Ну, ну, прочтите еще раз с того места… черт проклятый! (Крепкие словечки у Марджанишвили сыпались на голову только любимцев, тех, в кого он верил; с бездарными он был изысканно вежлив.)

{165} — Все на сцену! — раздался по всему театру его громовой голос.

Откуда-то появилась на сцене желтая занавесь, лестница. На ней расположилась Верико Анджапаридзе. Читала она великолепно, прекрасно сочетая слово с музыкальной темой. Марджанишвили был в восторге. Он радовался, как дитя, заражая своим энтузиазмом всю труппу. Немедленно были сняты все репетиции в театре и назначена работа утром и вечером над «Уриэлем». Шестьдесят репетиций, полных горения и творческой радости всего коллектива, дали в результате одну из самых больших творческих удач К. А. Марджанишвили. Нужно сказать, что весь рисунок спектакля пошел от В. Анджапаридзе, вся красочность спектакля — от полной гармонии музыки и света, при наличии скупых в линиях и по колориту (черно-серо-белое) костюмов и декораций, а ритм и динамика — от страстной игры Акосты — Ушанги Чхеидзе. Все это было объединено волей, целеустремленной фантазией Марджанишвили.

Работу над музыкой в театре Марджанишвили не ограничивал только драмой. Еще в 1920 году советская столичная пресса отметила блестящие начинания Марджанишвили в постановках комических опер в Петрограде.

В Грузии он поставил оперы «Абесалом и Этери» Палиашвили, «Вильгельм Тель» Россини, «Лоэнгрин» Вагнера в оперном театре, «Тайный брак» Чимарозы в оперной студии и три пантомимы: «Манящий свет» Метцеля, «Мзета мзе» («Солнце солнц») и «Хандзари» («Пожар»), музыку к которым написала автор этих строк.

Я остановлюсь на «Тайном браке» и пантомиме «Мзета мзе».

«Тайный брак» Чимарозы Марджанишвили поставил в первой грузинской оперной студии. В этом спектакле участвовали молодые певцы, нынешние мастера грузинской оперы. Цельность художественного замысла, идеальная слаженность игры, умение заставить певца играть не только во время исполнения своих арий, но и в продолжение всего спектакля, поэтические детали в трактовке арий и дуэтов, оригинальная свежесть интересных мизансцен, — все это было, несомненно, новым словом. Этот спектакль смотрел в Тбилиси К. С. Станиславский и дал самую высокую оценку исполнителям и постановке.

Лето 1923 года театр имени Руставели проводил в Боржоми, {166} где подготовляли спектакли к сезону. Я была свидетельницей его повседневной жизни и работы. В 6 часов вечера Марджанишвили отправлялся на вечернюю репетицию, которая длилась до 8 – 9 часов, потом он возвращался к себе на дачу, ужинал и сейчас же после ужина садился со мной к роялю. Мы разрабатывали тогда пантомиму «Мзета мзе». Работа была кропотливая, сложная. Константин Александрович слушал музыку, часто изменял целые куски, фантазировал, подсказывал ритм, иногда изображал действующих лиц.

Вот он крадется как пантера и что-то нашептывает, это коварная колдунья, и мне ясно, — музыка ей нужна тягучая, обволакивающая. Вот Марджанишвили выпрямился, глаза его загораются то отвагой, то гневом. Скупым жестом или точным взмахом воображаемого меча он дает четкий образ и внутреннюю сущность благородного рыцаря. Один за другими проходили передо мной герои пантомимы, чаще — в ярких описаниях. Он красочно рассказывал мне, как разгорается бой, зажигается заря или спускается мрачная ночь.

Работа была так увлекательна, так творчески насыщена, что мы, как правило, досиживали до утра. Когда солнце уже ярким светом заливало Боржомское ущелье, Марджанишвили вынимал из буфета остатки ужина, бутылочку вина, и мы, закусив, отправлялись по своим комнатам.

Проработав всю ночь над пантомимой, Константин Александрович отводил на отдых и сон не более 4 – 5 часов, так как в 9 часов утра он уже пил кофе, а к десяти отправлялся на репетицию. Репетировал и занимался текущими делами по театру до 4 часов, потом шел домой обедать, после обеда ложился на часок отдохнуть, и опять репетиция, опять ночная работа… и так изо дня в день.

Аналогичную жизнь вел он и в городе: если ночью он не работал с режиссером, художником или композитором, то работал один.

В основу фабулы «Мзета мзе» была взята грузинская легенда. Поводом к созданию либретто послужило впечатление извне: Марджанишвили обратил внимание на возвышенность в цепи гор Боржомского ущелья, на которой дольше других задерживается солнце, отчего она и выглядела особенно светлой и радостной. Ему сказали, что эта гора называется «Мзета мзе», и рассказали легенду о ней: царевна Мзета мзе, владения которой находились на вечно солнечной возвышенности, {167} своей мудростью и красотой пленила не только свой народ, но и грозного владыку соседнего государства. Он задался целью овладеть ею и при помощи злой колдуньи похитил Мзета мзе, покорил и предал величайшему несчастью ее страну. Однако героический народ во главе с отважными рыцарями освобождает ее. Мзета мзе олицетворяет Грузию, а злой владыка — исторического завоевателя Грузии — Персию. Этого было достаточно, чтобы Марджанишвили загорелся и написал либретто пантомимы.

Но заслуга данной постановки не в выборе сюжета, а в той работе, которую проделал Марджанишвили над драмой без слов. Пантомима игралась студийцами театра имени Руставели. Эта работа разбивает все утверждения, что Марджанишвили делал все с налету, по вдохновению. Вдохновения, конечно, было много, но много было и кропотливой работы и переделок. Часто по ходу репетиции менялись целые куски и мне приходилось заново писать музыку или развивать ее.

В чем же заключалось своеобразие этой работы? Прежде всего в принципиально новом и проникновенном понимании роли музыки в спектакле, реакции постановщика на прихотливую изменчивость ритмического рисунка спектакля. В работе с актерами было что-то и от Далькроза, и от китайского театра (игра только лицом, заполнение паузы мимикой), но все это развивалось гораздо глубже и реальнее. Таким образом из драмы, лишенной слов, получился пластический сказ, работа над которым сводилась к вскрытию музыкой его сущности и к переводу на язык зрительных образов. В пантомиме Марджанишвили — новатор, новатор большого мастерства.

Весной 1924 года на одной из репетиций в театре имени Руставели К. А. Марджанишвили выражал явное нетерпение. Чувствовалось, что работать ему не хотелось, что мысли его заняты чем-то другим. Не выдержав, он передал репетицию другому режиссеру и, сделав мне знак, быстро вышел из репетиционного зала. В коридоре он подхватил меня под руку и повел в свой кабинет, приказав капельдинеру: «Никого ко мне не впускать. Я занят!»

Заперев дверь на ключ, он вынул из ящика письменного стола книжку.

— Посмотри, это я получил из Ленинграда.

{168} Это была «Мистерия-буфф» Владимира Маяковского, в последней редакции.

— Ты знаешь Маяковского?

В то время мое знакомство с Маяковским сводилось, главным образом, к «Облаку в штанах» и легендам о его гомерических выступлениях. Все его политические и агитационные стихи последних лет в большинстве своем нам были неизвестны.

— Владимир Маяковский? Это русский футурист, — сказала я.

— Русских футуристов нет, а есть поэты вроде Игоря Северянина, Бурлюка и настоящие яркие таланты, — Маяковский и Василий Каменский. Садись и слушай.

Марджанов читал вообще прекрасно, но по тому, как легко он справлялся с необычным стихом Маяковского, выделяя особенно рельефно отдельные куски пьесы, я поняла, что Константин Александрович успел с утра несколько раз прочесть пьесу.

— «Одному бублик — другому дырка от бублика», — хохотал Марджанов, — это бьет не только по царизму, но и по меньшевикам. Подумай только, ведь это единственная пьеса, которая дает возможность театру откликнуться на политическую злободневность. Нет, надо ее скорей, скорей переводить и ставить…

Он перебрал всех грузинских поэтов и остановился на Тициане Табидзе. Марджанов был нетерпелив. Он тут же стал звонить поэту на квартиру, в союз писателей и еще куда-то. Наконец тот нашелся. Видно, испугавшись взволнованного голоса Марджанова, Табидзе немедленно прибежал.

— Что случилось, Константин Александрович?

— Сколько времени вам нужно, чтобы перевести эту пьесу? Минимально, говорите минимальный срок!

— Но ведь это Маяковский, это не так просто.

— Если бы это было просто, я бы к вам не обратился. Ну, говорите скорей, неделю хватит?

— Что вы, Константин Александрович!

— Ну, две, и ни одного дня больше…

Торговались долго, Марджанов кричал, поэт чуть ли не плакал… Наконец договорились: Табидзе сейчас же возьмется за работу и по частям будет сдавать перевод Марджанову.

— Возьмите, — протянул Константин Александрович книгу.

{169} — Не надо. Она у меня имеется.

Марджанишвили страшно обрадовался.

— Вот это чудесно, значит, я ее хорошенько проштудирую. А теперь, товарищи, дайте слово, что ни гугу, никому ни слова.

Мы вышли втроем из театра. Хотя было начало мая, но солнце пекло, как в июле. Публика искала тени, а Марджанов с непокрытой головой стоял посреди тротуара у театра имени Руставели и что-то молча обдумывал. По горе Давида медленно полз вверх вагончик фуникулера. На мгновение глаза Марджанова задержались на нем, и лицо его просияло.

— Решено, «Мистерию-буфф» я поставлю на плато фуникулера… Ее надо провозгласить полным голосом, по-маяковски… Эту постановку должен увидеть весь город, и следовательно, ее надо поставить на открытом воздухе!

Быть может, Марджанову хотелось пережить еще раз, и даже еще в больших масштабах, те несравнимые минуты творческой радости, которые он испытал в 1920 году, когда участвовал в грандиозной революционной постановке «К мировой коммуне» на Фондовой бирже в Ленинграде.

Распрощавшись с поэтом и наказав ему немедленно сесть за работу, Марджанов предложил мне подняться по фуникулеру.

Несмотря на неимоверную жару, мы обошли все плато, но место это его не удовлетворило:

— Не то, не то, здесь слишком плоско…

Мы прошли в ресторан и до вечера просидели там, неоднократно возвращаясь к тексту «Мистерии-буфф», который он почти уже знал наизусть. От мысли поставить пьесу на горе Давида он не отказался.

— Надо будет ее обследовать со всех сторон.

Летом мы всем театром поехали в Манглиси для подготовительной работы к будущему сезону. Театр горячо принялся за работу. Репетиции намеченных пьес шли аккуратно утром и вечером. О «Мистерии-буфф» не было и речи. Я думала, что Марджанов уже охладел к этой пьесе. Но вот, в один прекрасный день, он собрал всю труппу и объявил:

— Я вам сейчас прочту замечательную пьесу подлинно революционного поэта-новатора Владимира Маяковского…

После читки Марджанов предложил художнику Ираклию Гамрекели подумать об оформлении спектакля, принимая во внимание, что пьеса должна пойти на открытом воздухе…

{170} На следующий день ранним утром Марджанишвили вылетел с Гамрекели в Тбилиси обследовать гору Давида для постановки «Мистерии-буфф». Они вернулись к вечеру возбужденные, довольные, — время было потрачено не даром.

Место для постановки выбрали у нижней станции фуникулера. Зрители (все население Тбилиси) должны были расположиться на горе Давида, по склонам природного амфитеатра.

— Какая задача, — говорил Марджанов, — использование пространства, природных и искусственных декораций, а также света и звука!.. Никакой шумовой музыки, — это профанация музыкального и драматического искусства!

Он остановился на военном оркестре и на речевых хорах (последние, как отголосок повторения текста).

В августе театр вернулся в Тбилиси. В городе только что была ликвидирована меньшевистская авантюра, и ночью по городу еще ходили патрули и проверяли документы. Окончив поздно репетицию, я вошла в маленький кабинет, к художнику Гамрекели, который обещал проводить меня домой. Гамрекели я застала в обществе Николая Шенгелая (впоследствии известного кинорежиссера) и высокого, мрачного вида молодого человека. Гамрекели познакомил нас. Это был Владимир Маяковский.

Маяковский сердито бубнил по поводу своих неисправных документов. И сейчас он надеялся на Шенгелая, обещавшего ему довести его до гостиницы.

— Я не могу проводить тебя, — сказал мне Гамрекели, — я должен закончить к завтрашнему дню макет «Мистерии-буфф», а то, сама ведь знаешь, Марджанов меня съест.

Проводить меня вызвался Шенгелая. Волей-неволей Маяковский вынужден был присоединиться. Я жила на Плехановском. Шли мы пешком. Всю дорогу говорил один Шенгелая. Он развивал идею, что в жизни, как и в искусстве, самое главное смелость. И тогда все можно побороть, даже страх. К примеру: я сейчас снимаюсь в фильме, в котором, по ходу действия, должен броситься с самолета в Куру. Вот и тренируюсь, где только могу.

Мы проходили в это время по мосту через Куру.

— Как это ты тренируешься? — спросил Маяковский.

— А хотя бы так, — и Шенгелая бросился к перилам моста и сделал на них стойку. Я бросилась бежать, не помня {171} себя от страха. Когда я обернулась, то увидела, что Маяковский совершенно спокойно стоит с зажженной папиросой в зубах, к нему, отряхиваясь, подходит Шенгелая. Когда они подошли ко мне, я, возмущенная, накинулась на Шенгелая, а они с хохотом подхватили меня с двух сторон и — бегом до моего дома.

На следующий день в 10 часов утра меня вызвал к себе на квартиру Марджанов. У него я застала Маяковского. Константин Александрович со всем пылом своего темперамента раскрывал Маяковскому грандиозные возможности его собственной пьесы. Маяковский каждую секунду вскакивал со стула, Марджанов ему махал рукой: «Садитесь». Маяковский послушно садился, но через минуту опять вырастал во весь свой рост. Маяковскому, видно, нравилось все, что предлагал Марджанов, и он обещал прибавить кое-что злободневное в тексте.

В тот же день Маяковский уехал, а вечером Гамрекели принес Марджанову макет «Мистерии-буфф». Это была легкая конструкция, фоном которой служил город.

К сожалению, эта постановка не была осуществлена[[105]](#endnote-105).

За Марджанишвили укрепилась молва, что он режиссер-разоритель финансовых ресурсов театра, что ему нужна роскошь, парча, бархат, пышные декорации. За последние одиннадцать лет своей жизни он, очевидно, совершенно отрешился от роскоши на сцене. Наоборот, все постановки его, как в Грузии, так и в Москве, отличались скупостью декораций, мебели и реквизита на сцене. Обычно пьесы ставились на фоне полукруглой панорамы.

В Грузии, в нашем театре, таких панорам было три: черного бархата, серого сукна и желтого. Нужна была большая изобретательность художника, чтобы одной деталью — креслом, лестницей, ширмой передать стиль и замысел спектакля. Единственное, в чем роскошествовал Марджанов, — это был свет и музыка. И как он оперировал ими, и по ходу действия, и во время перемен! Марджанишвили признавал только чистую перемену. Он говорил: «Если опускаем занавес, то, значит, закончилось действие».

У него от картины к картине, на глазах у зрителя, движется круг, сменяются свет и декорации, и все это под музыку, отталкивающуюся от одной сцены и вводящую в другую.

Этот прием держит зрителя в напряжении, концентрирует его внимание на ходе событий в спектакле.

{172} В 1928 году в двух пьесах: «Гоп‑ля, мы живем!» — Толлера и «Рогор» («Как это было») — Каладзе Марджанишвили ввел кино. Засняв действующих актеров на пленку, он с изумительным мастерством переносил действие с экрана на сценическую площадку и обратно, обогатив этим содержание пьесы. Музыка и свет имели в этом спектакле свои определенные задачи. В «Гоп‑ля, мы живем!» освещалась то одна часть сцены, то другая, то луч падал только на лицо или профиль актера, в то время как все остальное погружалось во мрак. С молниеносной быстротой переходило действие с одного помещения в другое: тюрьма, ресторан, кухня и т. д., а в сущности декорация состояла всего из четырех площадок серого цвета и не менялась в продолжение всей пьесы.

Было бы ошибкой думать, что приемы режиссерского творчества Марджанишвили были неизменны. Его взгляды менялись вместе с жизнью, менялся и творческий стиль.

Советский период предопределил самую зрелую пору его жизни. В 1919 году в Киеве Марджанишвили находит свой новый язык, язык революционного пафоса. Он ставит «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега — первый вдохновенный революционный спектакль в Советской стране. В его послереволюционных постановках, будь то драма, опера или комедия, всегда царит специфическая атмосфера бодрости, оптимизма и жизнеутверждения.

В театр Марджанишвили приходил задолго до репетиции и не запирался в кабинете, а обходил сцену, цеха, заглядывал во все уголки. Это отношение передалось и нам. Наш театр был нашим домом, нашей семьей, где всегда кипела жизнь, где каждый день приносил что-нибудь новое. Естественно, что при таком отношении каждый член коллектива старался находиться в его стенах возможно дольше, интересовался и болел душой не только за себя, но за все в целом. Актеры, особенно молодежь, с раннего утра сновали по всему театру, старались проникнуть в чужую для них область: кто растирает краски в декорационной, кто что-то подмазывает в бутафорской, кто помогает рабочим на сцене.

Бывало, назначишь оркестровую репетицию на 9 часов утра, чтобы никто не мешал, а войдешь в театр, и тут же наткнешься на хореографа — он на лестничной площадке тренирует танцора; откуда-то сверху доносятся звуки рояля — занимаются ритмикой, а дальше в кулуаре, около лож, примостились {173} Марджанишвили с режиссерами: у них режиссерское собрание, а кабинет свой Константин Александрович предоставил машинистке (ей надо срочно перепечатать пьесу). Входишь в партер — и тут аншлаг: кресла заняты актерами. Каждому хочется услышать, как звучит в оркестре его музыка.

Все это происходило в дорепетиционное время, когда можно и поспать лишний часок, и заняться своими делами.

Актеры одинаково переживали как свои, так и своих товарищей удачи и неудачи. У меня не получилась музыка к комедии П. Какабадзе «Кваркваре Тутабери». Это было особенно досадно, так как пьеса мастерски написана. Марджанишвили, нетерпеливый, кричавший и иной раз даже оскорблявший нас в процессе работы, никогда не упрекал нас после спектакля за провалы. Ничего не сказал он и мне. К всеобщему огорчению, скверная музыка, как укор моей несостоятельности, продолжала звучать в этой пьесе. Только через несколько лет (пьеса прочно укрепилась в репертуаре) музыку переписали. Ее заказали молодому композитору Ревазу Габичвадзе.

В 1931 году Марджанишвили повез художника П. Оцхели, режиссера Елену Гогоберидзе и меня в Москву на постановку «Строителя Сольнеса» Г. Ибсена в театре б. Корш.

Взял он нас, чтобы спокойно работать в привычном окружении.

Первого февраля мы впервые вошли в чужой театр, где должны были встретиться с незнакомыми актерами, с чужими правилами и порядками. Первое, что нам бросилось в глаза, — это официальность членов коллектива по отношению друг к другу. Мы узнали, что некоторые актеры не только не смотрели постановки, в которых не участвовали, но не интересовались и теми, где играли незначительные роли. Столкнулась мы и с привилегированным положением премьеров. Премьеры держались обособленно. Н. М. Радин в перерывах уходил к себе в кабинет, куда ему подавался завтрак; если он кого-нибудь приглашал на кофе, то это считалось большой честью. Премьеров нельзя было беспокоить, занимать в спектаклях, если они этого сами не желали.

Какая разница с порядками в нашем театре!

Верико Анджапаридзе играла один день — Юдифь, а на другой день только танцевала в «Гоп‑ля, мы живем!», в спектакле, в котором она не имела роли. Все сезоны, что шла эта пьеса, она неизменно приходила на спектакль, чтобы протанцевать свой номер.

Не освобожден был от выходной роли в пантомиме «Пожар» {174} и прославленный Уриэль — Ушанги Чхеидзе. В пантомиме он изображал раненого пастуха, которого проносят через сцену. В этом заключалась вся его роль.

А сколько раз старшие актеры заменяли в незначительных ролях своих заболевших товарищей! Это все требовалось для поддержания художественной цельности спектаклей.

Для Марджанишвили не существовали чины и положения. И в обращении он никого ничем не выделяя.

Удивила нас в театре б. Корша и доска взысканий за прогулы, опоздания на спектакли. Доска взысканий была и у нас, бывали и взыскания, но за другие погрешности. Какие могли быть прогулы, когда актеров буквально надо было гнать из театра домой.

Я первым делом заинтересовалась составом оркестра. Мне ответили, что оркестранты меняются, то есть на одну репетицию приходят одни музыканты, на другую — другие, а на спектакль еще третьи: «не все ли равно, они ведь играют по нотам».

Оркестранты — самый капризный, самый трудный народ в деле. Так во всем мире, во все времена и эпохи. Оркестрант отыграл положенное время и складывает свой инструмент в футляр. Никто не пытается задержать его, не пытался и Марджанишвили. Но в его театре оркестр добровольно досиживал до 3 – 4 часов утра на репетициях. И не только не роптал, но интересовался всеми деталями спектакля, старался выполнить свою задачу возможно лучше.

С появлением Марджанишвили жизнь в театре б. Корш преобразилась. С первого же дня он внес свой дух, а с ним и творческое волнение. Об этом можно судить хотя бы по словам Д. Л. Тальникова (в то время зав. литературной частью театра). Он писал мне впоследствии: «… Скажу вам, — соскучился по нашим милым героям из Грузии, по внесенному ими в наш тихий театр брожению, беспокойству и прочее».

На репетиции «Сольнеса» сходились актеры, не занятые в спектакле, приходили и друзья театра, часто наведывался из МХАТа В. О. Топорков. Участники спектакля все поголовно влюбились в Марджанишвили, а он, как всегда, загоревшись делам, не хотел разлучаться со «своим материалом». После репетиций он забирал актеров обедать или ужинать, где опять велись разговоры о театре, шугали. Много было смеха по поводу Д. Л. Тальникова, который как тень следовал за Марджанишвили с книжкой Ибсена в руках и все старался уточнить: «А это почему вы так делаете?..» или «Как вы трактуете {175} это место?..» Константин Александрович, отнюдь не теоретик, не умел дискутировать, а в процессе работы над пьесой, с уже разработанным планом, подобные приставания выводили его из себя, и он кричал: «Уберите от меня Тальникова, а то я его убью…»

Сольнеса играл Н. М. Радин. Этот блестящий, обаятельный высокоодаренный актер — не был создан для героев Ибсена. Радин сам это чувствовал. Он писал мне уже после премьеры: «… Играется посвободнее, но не без пота. Я роли не люблю и никогда не полюблю, потому что не верю себе. Когда вы будете читать Марджанишвили это место, он скажет по моему адресу крепкое слово. Но все-таки поцелуйте егоза меня, если он это вам позволит. После премьерной трепки и рядовых спектаклей понемногу прихожу в себя, но совсем скинуть мрачность с моего высокого чела пока не удается».

Марджанишвили понял состояние Радина, и два больших художника, только благодаря их обоюдному внутреннему такту и вкусу, добились того, что Сольнес, как говорится, «прозвучал».

Другая картина получилась в отношении героини пьесы Гильды — В. Н. Поповой. С первой же репетиции, с первой читки за столом, с первых слов Гильды: «А вот и я!» у Марджанишвили раздулись ноздри, и он только повторял: «Так… так… хорошо…» По окончании первой репетиции он подозвал художника Оцхели: «Ты слышал, как здорово она сказала: “А вот и я!” Это именно та Гильда, которая мне нужна: здоровая, сильная девушка, спустившаяся с гор. Как хочешь, а покажи мне ее до начала спектакля, летящей на лыжах к своему гениальному мастеру — Сольнесу».

Замысел Константина Александровича, конечно, был выполнен. Пьеса начиналась так: полная темнота, музыка интродукции, раздвигается занавес. На сцене тоже темно, только в глубине, на черном бархате, зарождается световое пятно, которое все расширяется, и вот в ярком овале обозначается зимний пейзаж и стремглав проносится группа лыжников, среди них Гильда. Гонг. Опять темнота и сейчас же свет.

Всю сцену, на фоне черной бархатной панорамы, занимает круглый, как блюдце, станок, на нем письменный стол, кресло и больше ничего — все серого цвета. Только от стола до самой рампы протянулась через всю сцену дорожка яркой национальной норвежской расцветки. Это кабинет Сольнеса. А через некоторое время: «А вот и я!», — появляется в белом {176} спортивном костюме румяная, заснеженная Гильда с лыжами в руках.

Образ волевой, сильной девушки В. Н. Попова пронесла через весь спектакль, и даже монолог, завершающий пьесу, в который все актрисы вкладывают обычно оттенок мистики, звучал у Поповой бодро, жизненно, и ей верили.

Марджанишвили внес в театр б. Корша не только оживление, но и страх перед его требовательностью и нетерпением. Особенно трудно пришлось машинисту сцены он привык к обычным декорациям своего театра, а тут чертовщина какая-то — то лампы на пьедесталах вытягиваются, уходят ввысь, а из пьедесталов образуются колонны, то посреди сцены требуется лестница, спиралью подымающаяся вверх, и эта лестница на глазах у зрителей должна исчезнуть и т. п.

Машинист, рабочие, осветители, парикмахер, портные осаждали кабинет директора Анны Никитичны Фурмановой, а та в свою очередь вызывала Марджанишвили, отрывая его от репетиций. Константину Александровичу это скоро надоело, и в один прекрасный день мы услышали его неистовый крик, доносившийся из кабинета директора. Прибежал перепуганный Тальников и умолял нас, марджановцев, пойти унять Константина Александровича. Мы, конечно, с места не двинулись, зная по опыту, чем все это закончится.

Фурманова, боясь, что Марджанишвили сбежит не завершив постановки, передала ему полностью полномочия по реализации спектакля, и вскоре все нашли общий язык. Но были и разочарования и обиды. Помню, как возмутился хореограф, приглашенный из Большого театра, поставивший добротный норвежский танец, когда Марджанишвили перевернул этот танец и переделал его по-своему А как задалась слезами парикмахерша (к слову сказать, большой художник своего дела), видя, как Марджанишвили велел намочить великолепный, весь в локонах, парик Гильды и собственноручно растрепал его.

Настал день, когда Марджанишвили вызвал оркестр. Он: прослушал всю музыку, уточнил темпы, нюансы. На второй день подошел к оркестру, поздоровался и тут же обратился к флейтисту: «Я вас вчера не видел» «Совершенно верно, вчера был другой». «А завтра будет третий?» «Ты не волнуйся, Котэ, — подошел со своей очаровательной улыбкой Радин, — у нас играют квалифицированные музыканты, они играют в других местах, так что как-то договариваются между собой, когда заменяют друг друга».

{177} У Марджанишвили потухли глаза, он молча прошел в партер и начал репетицию. Музыка вступала точно — дирижеру давали сигналы со сцены. Все шло гладко, но без нерва. Марджанишвили ре проронил ни слова, ни звука, только по окончании репетиции он вяло спросил: «Так и будет маячить во все время спектакля красная лампочка у дирижерского пульта?.. Приготовьтесь, почтенная публика, мы сейчас зададим вам музыкальный номерок!»

Лампочку сейчас же закрыли от зрителей щитком, но Марджанишвили оделся и вышел из театра. Все недоумевали: «чем он недоволен?»

Никто не понял, что оркестр, формально исполнявший музыкальные номера, лишил Марджанишвили возможности орудовать звуком в спектакле, заставить его действовать, жить.

Столкновения с Фурмановой не ограничились только инцидентом в кабинете. Скандал разыгрался на последней генеральной, за день до премьеры. Спектакль смотрели А. В. Луначарский, репертуарная комиссия из Наркомпроса, писатели и представители рабочих.

Ровно в 12 часов Марджанишвили сел за режиссерский столик и дал сигнал — начать спектакль. Вот дали темноту, бесшумно раздвинулся занавес, пролетели лыжники. Начался спектакль. Все шло хорошо, как вдруг кто-то крикнул за сценой: «Дайте занавес!» Занавес быстро задернули, дали свет, Марджанишвили стремительно вышел из зала. Видно, произошла какая-то авария Когда я прибежала за кулисы, там царила полная растерянность.

«Опять Фурманова, — сказал мне А. П. Кторов, — Константин Александрович ушел и сказал, что ни за что не вернется в театр». Я оделась и вышла на улицу. По направлению к Петровке быстрыми шагами шел Марджанишвили, а за ним следом в шелковом платье и тоненьких туфельках (это при 38 градусах мороза) бежала Фурманова. Вот она его нагнала, я подбежала к ним. Фурманова со слезами умоляла Константина Александровича вернуться, он категорически отказался. Он был бледен, губы его дрожали от волнения.

«О чем вы думаете, Анна Никитична, ведь вы до смерти простудитесь!» — сказала я. Мои слова отрезвили Марджанишвили. — «Безумная женщина, бегите скорей», — сказал он. — «Я не пойду без вас». — «Бегите же! Я иду за вами».

Он вернулся в театр, и прерванная репетиция началась сызнова. Что же случилось? Оказалось, что один из приглашенных {178} Фурмановой гостей опоздал и пришел, когда спектакль уже начался, тогда она велела опустить занавес и начать спектакль сначала.

По окончании спектакля устроили обсуждение. В то время в литературном мире делали хорошую и дурную погоду рапповцы. Они явились и на эту репетицию, и их вожак Авербах взял первое слово. Он пытался доказать ненужность Ибсена на советской сцене и в недопустимо резких, грубых выражениях критиковал пьесу Ибсена, театр и Марджанишвили. Меня поразило, что его никто не остановил, но никто и не поддержал: все последующие ораторы высказывались и за Ибсена и за высокое качество спектакля. Авербах вел себя неприлично, бросал резкие реплики и после выступления А. В. Луначарского демонстративно вышел из зала.

Спектакль был принят без оговорок, Марджанишвили поздравляли, Луначарский звал его к себе обедать, но Константин Александрович, сославшись на усталость, поспешил к себе в гостиницу. Всю дорогу он молчал, и только, когда мы подошли к Метрополю, сказал: «Работаешь, всего отдаешь себя, а в результате тебе преподносят свинство. Одна только радость — пока работаешь!»

Он сейчас же заказал железнодорожные билеты в Тбилиси на 23 марта — день премьеры.

Коршевцы искренне огорчились, что Марджанишвили не остался на премьеру. Они объяснили это инцидентом с Фурмановой, но он на нее уже не сердился и даже обещал ей другую постановку. Он просто убегал от оваций, цветов и речей, которые ненавидел. Однако избежать чествования Марджанишвили не удалось. Поезд наш отходил в 31 часов, мы заехали в театр проститься, и после первого акта Марджанишвили вывели на сцену, устроили овацию, затем он снимался со всеми участниками спектакля.

«Строитель Сольнес» имел несомненный успех у зрителей, но рапповцы продолжали свой поход на Ибсена, и театру пришлось отстаивать пьесу от снятия.

28 марта 1931 года Радин писал мне: «Второй спектакль для металлистов и третий для швейников прошли с совершенно одинаковым успехом… Это, конечно, успех, но в кругах, коим надлежит следить за пролетарской культурой, внимание насторожилось. Были моменты, когда казалось, {179} что получим запрещение. Сейчас потише, но не твердо. Голосов против так много, что они топят восторженные отзывы».

Характер Марджанишвили был соткан из противоречий. Он любил красивые вещи, красивую одежду, только у других. Он любил обильный стол, но сам ел очень мало. Он любил иметь много денег, но тратил их на других. Ему самому, казалось, ничего не нужно. В быту он проявлял необычайную скромность, ненавидел быть центром внимания. Но все это было только в быту, только в жизни. В работе, в театре он объявил себя абсолютным хозяином, не терпел возражений, даже когда они были обоснованны.

Марджанишвили был нетерпелив, ему быстро все надоедало: и место, и города, и люди. Вот почему он всю жизнь колесил по России, легко порывая то с одним, то с другим театром. Последние одиннадцать лет он, правда, осел в Грузии, но и за этот период сумел создать два театра и, если бы не смерть, то, по всей вероятности, создал бы и третий. Может быть, в этом непостоянстве и была его сила? Сила как бы вечно обновляющейся энергии, сила ненасытной жажды всеисчерпывающего переживания, будь это в повседневной жизни, искусстве или творчестве. Вот почему все, что он ни делал, до чего ни касался его творческий импульс, было всегда ново, искренно, темпераментно.

После Марджанишвили остались неосуществленными режиссерские планы многих пьес: «Король Лир» и «Ричард III» — Шекспира, «Разбойники» — Шиллера, «Дон Хиль Зеленые штаны» — Тирсо де Молина (в плане музыкальной комедии), «Соломенная шляпка» Лабиша. Планы этих постановок так интересны по своему замыслу, что жаль предать их забвению.

К. А. Марджанишвили мечтал о новом, совершенном театре. Он собирался перестроить свой театр в Тбилиси, по-новому разрешить реконструкцию сценической площадки, считая ныне существующую, стандартную сцену — архаической. Последний год своей жизни К. А. Марджанишвили часто заходил в Тбилисский цирк, благо тот находился по соседству с его театром[[106]](#endnote-106). Он собирался поставить на цирковой арене спектакль, объединяющий драму, оперу и цирк. Акробаты, жонглеры, наездницы с радостью показывали ему свое искусство, обсуждали с ним новые номера. Особенно {180} полюбились Марджанишвили шесть черных пони, для которых у него всегда находились ласковые слова и сахар в кармане.

В день похорон К. А. Марджанишвили буквально все население Тбилиси вышло проводить в последний путь любимого мастера. Когда печальная процессия поравнялась с цирком, перед зданием его выстроился весь коллектив. Впереди, согнув одно колено и склонив голову до земли, стояли шесть прекрасных животных, шесть черных пони — артистов несостоявшегося спектакля К. А. Марджанишвили.

## **{****181}** Ната Вачнадзе Имя, которое не умирает[[107]](#endnote-107)

Первоначально К. А. Марджанишвили был знаком мне только как режиссер театра. Лично я его вовсе не знала. В 1925 году в зале консерватории состоялся общественный просмотр фильма «Накануне грозы», которым Марджанишвили начал свою работу в кино. Фильм этот снимался не на студии, на средства Собеса, и поэтому мы, актеры-профессионалы, относились к нему с предубеждением. И действительно, фильм оказался слабым. Эта была первая работа Марджанишвили как кинорежиссера, но меня удивило одно обстоятельство: товарищи, которые работали с Марджанишвили — все его ассистенты и помощники критику принимали в штыки, пренебрегали мнением публики и яростно отстаивали картину.

Атмосфера в просмотровом зале была накалена, возник ожесточенный диспут. Позднее я поняла, чем это объяснялось: личность Константина Александровича была столь обаятельной и яркой, что все без исключения его сотрудники подпадали под его обаяние. Я тогда еще недостаточно хорошо знала Марджанишвили, и меня изумляла эта горячность.

Помню, что, критикуя картину, я поссорилась с Шенгелая, который был ассистентом Марджанишвили. Рассерженный Шенгелая кричал, что я ничего не понимаю в киноискусстве, да это же и не удивительно, так как мне, мол, как «известной актрисе», уже не до серьезного, истинного искусства!

Шенгелая стоял в проходе зала и яростно отбивался от критических нападок. На другой день я встретила его на улице, и между нами опять разгорелся все тот же спор. В заключение Шенгелая мне сказал:

— Ну, я вижу, вас не переубедишь. Если я когда-нибудь стану кинорежиссером, я не приглашу вас в свою картину даже на выходные роли!..

Первая картина Марджанишвили не удовлетворяла высоким требованиям, но он сам так увлекался каждой своей работой, что увлечение его передавалось окружающим. Он проявлял необычайную смелость в подборе людей и тех, кого {182} выдвигал, защищал и отстаивал до конца. Так это было и с Шенгелая.

Летним вечером 1924 года Н. Шенгелая, тогда еще поэт-лефовец, взобравшись на дерево напротив театра имени Руставели, читал свои стихи. Прохожие останавливались и слушали. В это время Марджанишвили проезжал по проспекту на извозчике. Он остановился и позвал Шенгелая:

— А ну‑ка, милый, слезай!

Шенгелая спрыгнул с дерева, Константин Александрович усадил его рядом с собой и велел извозчику ехать дальше; Без расспросов и предисловий он сказал Шенгелая:

— Беру тебя к себе ассистентом по картине. Это будет замечательная картина! Ты станешь режиссером. Согласен?

Фаэтон подъезжал уже к месту, где производилась подборка снятого материала. Войдя в монтажную вместе с Н. Шенгелая, Марджанишвили представил его:

— Мой ассистент!

Значительно позднее, когда Н. Шенгелая была поручена самостоятельная постановка, мне предложили принять в ней участие. Это был фильм «Гюли».

Маститые режиссеры Госкинпрома считали, что мне не следует сниматься у начинающего режиссера. Я не знала, как поступить. Константин Александрович, услышав о моих колебаниях, вызвал меня к себе.

— Как можешь ты сомневаться, — сказал он, — ведь это будущее грузинской кинематографии! Ты должна работать с молодыми кадрами…

После этого разговора я согласилась сниматься у Шенгелая.

Я познакомилась с Марджанишвили, когда мне была предложена роль в фильме, ставившемся по известной повести Стефана Цвейга «Амок». В комнате киностудии, где работал Константин Александрович, стоял густой табачный дым. Марджанишвили с горящими глазами, которые запомнились мне навсегда, сидел за столом. В руке была вечно дымящаяся папироса. Он подозвал меня к своему столу.

— Садись, — сказал он, обращаясь ко мне сразу на ты. — Ты у меня будешь замечательно играть. Я сделаю из тебя большую актрису.

Какой-то непреклонной волей было проникнуто каждое его слово. Только что перед тем я была в нерешительности: «Амок» Цвейга — это было что-то уж очень для меня {183} чуждое. Но там, в кабинете у Марджанишвили, я вдруг почувствовала острое желание работать именно у Константина Александровича.

Творчество К. А. Марджанишвили было отмечено печатью большой воодушевленности. Его романтизм, его стремление увлечь зрителей за собой в мир патетических, возвышенных образов чаще всего основывались на глубоком знании жизни. И, как никто другой, Марджанишвили умел видеть прекрасное в людях, умел выражать в искусстве черты смелого, яркого, самоотверженного, пылкого человека, каким представлялся ему герой современности. Правда, случалось и так, что в своем романтическом увлечении он, я бы сказала, несколько отрывался от земли. Но работа с Марджанишвили приносила мне, как и всем его сотрудникам, огромную радость. Он фейерверком рассыпал вокруг себя искры таланта, и мы брали из этого богатства сколько могли!

Константин Александрович был театральным режиссером и сам еще только нащупывал метод работы в кинематографии, но талант его был настолько ярок, выдумка настолько богата и разнообразна, что нельзя было не расти, работая вместе с ним.

В работе он был неутомим. Интересовался и обоями для декорации, и цветами, которые нужно было расположить в вазе, порывался сам забивать гвозди, вмешивался во все дела технического персонала. Он присутствовал на примерках актерских костюмов, решал, какую в каждом данном случае надо соорудить прическу, вникал в каждую мелочь и работал с такой никогда не ослабевающей энергией, такими темпами, что вся группа буквально сбивалась с ног, стараясь за ним поспеть.

Чтобы скорее подготовить съемочный объект, он ночью работал с ассистентом, а утром, почти не отдохнув, приступал к съемке.

Его возмущало, если кто-нибудь вяло, с прохладцей относился к работе. В отношениях с людьми он был предельно доверчив. Но если у него складывалось впечатление, что его обманули, он обижался сверх всякой меры и в первую минуту не желал слышать никаких оправданий. Помню, например, такой случаи. Снимался фильм «Овод». В то время мы работали с неусовершенствованными осветительными приборами, от которых очень страдало зрение. {184} Однажды у меня так сильно разболелись глаза, что я принуждена была три дня пролежать в темной комнате. Съемки моего павильона были приостановлены. Поправившись, я вернулась в студию и увидела, что весь мой павильон разрушен. Взволнованная вбегаю к Константину Александровичу. Однако прежде чем я успеваю произнести хоть слово, он обрушивается на меня, сердится, говорит, что я подвела его, что необходимо возможно скорее сдать картину, а я без уважительной причины срываю работу.

— Я эту сцену исключил, — сказал мне Марджанишвили, — ее не будет вовсе, и ты напрасно воображаешь, что я не могу без тебя обойтись!..

Я пыталась объяснить причину неявки на работу, но тщетно. Марджанишвили сердился, убедить его в чем-нибудь было невозможно. Я расплакалась и вышла. На другой день Константин Александрович прислал за мной извозчика. Он уже успокоился, ему все объяснили, и он встретил меня смехом:

— Дурочка, чего ты так разнервничалась? Я придумал для тебя новую сцену, гораздо лучше прежней. Поехали работать, — сказал он и расцеловал меня.

К счастью, это был единственный мой конфликт с Марджанишвили.

Константин Александрович контролировал каждое действие членов своей группы. Во время выездов экспедиции ничего нельзя было предпринять без его согласия. Если в промежутке между съемками мы что-нибудь затевали, он непременно хотел участвовать в наших развлечениях.

Как-то раз я отпросилась у него на пляж купаться. Константин Александрович работал у себя в комнате. Отпуская меня, он предупредил:

— Если опоздаешь, я сам отправлюсь тебя искать.

Море было неспокойное, я долго сидела на берегу и, должно быть, просрочила назначенное время. Марджанишвили действительно явился за мной. Когда я увидела его вдалеке, я вошла в воду и поплыла. Большая волна сразу меня подхватила, я неожиданно очутилась на довольно далеком расстоянии от берега. Плыть обратно оказалось делом нелегким. Я испугалась, быстро обессилела и стала тонуть, Константин Александрович был совсем близко, когда я скрылась под набежавшей волной, и девушка, сидевшая там же, на берегу, бросилась меня спасать. Марджанишвили, {185} которому купание было решительно запрещено, тоже бросился в воду. Когда меня откачали, он говорил нашей группе:

— Все вы принадлежите работе. За картину, а следовательно, и за вас, должен отвечать я. Вот почему не разрешаю вам что-либо предпринимать без меня.

Участвуя в постановках Марджанишвили, я целиком отдавалась работе. Каждый член группы чувствовал, что им руководит человек огромного таланта и неисчерпаемого вдохновения. От этого работа приобретала захватывающий интерес.

Характерно, что внешние, случайные впечатления никогда не влияли на творчество Марджанишвили. Он умел черпать вдохновение в произведении, на основе которого строился фильм, и исходил только из него одного. Вероятно, в силу этой цельности натуры, где бы наш Котэ, как мы ласково звали Константина Александровича, ни появлялся, всюду возбуждал в людях либо восторг, либо яростное возмущение. Никто не оставался к нему равнодушным.

Пылкий темперамент заставлял его работать порывисто. Увлекшись первым объектом, он мог потом перейти сразу к четвертому, и все, что им было ранее сделано, отменить. Эта были как бы яркие вспышки, следующие одна за другой, это был всегда взрыв, увлечение.

Однажды, еще во времена немого кино, Константину Александровичу был задан вопрос: можно ли дать общее определение режиссера театра и режиссера кино?

— В театре надо слышать, в кино — видеть. Режиссер, который в театре не слышит, — не театральный режиссер. Режиссер, который в кино не видит, — не режиссер кино. В кино на первом плане — внешность, поэтому режиссеру театра не удается работать в кино. Так случилось и со мной! — смеясь закончил он.

Марджанишвили ненавидел серость и непосредственность, презирал чиновников в искусстве.

Когда его спросили, какую из своих театральных постановок он считает самой удачной, он ответил:

— Все!

Можно утверждать, что все постановки Марджанишвили и в кино были в определенном смысле удачны. Они могли быть ошибочны, но каждая из них была ярко индивидуальна, интересна, содержательна.

{186} Он поставил фильмы: «Накануне грозы», «Амок» по Цвейгу, «Овод» по Войнич, «Мачеха Саманишвили» по Клдиашвили, «Гоги Ратиани», «Трубка коммунара» по Эренбургу.

Константин Александрович очень любил работать с молодежью. При этом, увлекшись тем или другим актером, он мог совершенно перестроить порядок съемок, а однажды в честь понравившегося ему маленького мальчика-свана он создал даже целый фильм: сочинил сценарий, в котором рассказывалась трогательная история сироты, потерявшего во время горийского землетрясения родных.

Константин Александрович говорил:

— Всего важнее, чтобы актер хорошо передавал мысль автора.

В данном случае автором был сам Марджанишвили. Он поставил фильм, правдиво отразивший его настроение, и зритель полюбил мальчика Гоги Ратиани.

Из работ, которые наилучшим образом представляют К. А. Марджанишвили как режиссера кино, мне особенно отчетливо запомнился фильм «Трубка коммунара». В нем очень много правдивых деталей, через которые глубоко и убедительно показывается общее. Обстановка и весь характер Парижской коммуны даны в фильме со страстным творческим проникновением.

Скромно, но чрезвычайно удачно поставленные декорации парижских улиц, костюмы, человеческие типы — все подобрано и выполнено с неподражаемым режиссерским чутьем, с безошибочным чувством меры.

Вот тип французского рабочего, с большой правдивостью переданный Ушанги Чхеидзе. Вот образ француженки в замечательном исполнении Верико Анджапаридзе. Вот, наконец, маленький мальчик, своей непосредственностью и трогательно простой игрой заставляющий зрителя с интересом и волнением следить за событиями от начала до конца.

В этой картине Константин Александрович осуществил свой принцип «видения в кино» как истинный кинорежиссер.

В фильме «Амок» сказался смелый размах творческой фантазии Марджанишвили. Для тех, кто участвовал в этом фильме, совершенно ясны дерзания и замыслы режиссера. Беда, однако, была в том, что эта бунтарская сила таланта толкала режиссера на создание таких эффектов, которых {187} невозможно было добиться при тогдашнем уровне кинотехники. Он хотел, например, показать призрак смерти у постели умирающей женщины, но задуманное им не получилось. Он хотел показать грозу с завыванием ветра как психологический фон, поясняющий состояние персонажа. И действительно, звуковой аккомпанемент придал бы особенную силу некоторым моментам действия, но немые кадры не смогли передать этого. Отсутствие звука мешало Марджанишвили осуществить многие из задуманных им композиций. Однако в каждом из его фильмов человеческие образы раскрыты с величайшей простотой и убедительностью, нигде нет фальши, все реалистично до предела.

В подтверждение достаточно напомнить образ падре, созданный под руководством Марджанишвили талантливым представителем грузинского театра Александром Имедашвили в фильме «Овод».

Если бы кино было в те годы звуковым, Константин Александрович получил бы возможность блестящим образом применить свое режиссерское умение видеть и слышать. Фильм «Мачеха Саманишвили», например (сам К. Л. называл его трагикомедией клдиашвилевской Имеретин), ставился по произведению, построенному в основном на диалогах. Эту вещь почти немыслимо было поставить в немом кино: она не заключала в себе почти ничего, что можно было бы выразить в прямом действии. Актеры были подобраны режиссером необычайно удачно, и если бы Марджанишвили располагал возможностями звукового кино, этот фильм, несомненно, стал бы в ряду лучших произведений грузинской кинематографии.

Снимаясь в фильмах «Овод» и «Амок», я имела счастье наблюдать Константина Александровича и в процессе творчества и в частной жизни. После ночных съемок мы часто ездили на прогулки. Поднимаясь в извозчичьей пролетке по Коджорскому шоссе, Константин Александрович восхищался тем, как внизу постепенно пробуждался город. Он обращал мое внимание на сонные лица встречных, по внешним признакам определял характер людей. Он говорил о красках природы, о различных оттенках цвета. Он любил приходить на рынок к его открытию и любовался кусками «натюрморта» — лотками зеленщиков, фруктовыми рядами, заставлял меня вслушиваться в утренние шумы, в крики разносчиков и продавцов. Он радовался всему этому, как ребенок, — это {188} была красочность жизни, которую он так любил и которую неустанно отражал в искусстве.

Известные кинорежиссеры С. Юткевич и Г. Козинцев говорили мне, что своей творческой биографией они обязаны Марджанишвили. Оба они были начинающими студентами-художниками, когда Константин Александрович, находящийся в это время в Киеве, взял их к себе на работу. Они любили его и мечтали о том дне, когда снова увидят и услышат Марджанишвили.

В последний раз я встретилась с Константином Александровичем в Москве. Он жил тогда в Брюсовском переулке. Внешне он казался значительно постаревшим, но чувствовалось, что в нем горит еще прежний огонь. Марджанишвили горячо говорил мне, что недоволен своей работой в кино, что мечтает о картинах, которые поставит в будущем. Он упрекал меня, что когда-то я отказалась от предложения работать в театре, где он собирался ставить «Ромео и Джульетту», и хотел, чтобы Джульетту играла я, а Ромео — Верико Анджапаридзе.

Он говорил мне, что я непременно должна работать на сцене, и обещал, что, когда вернется в Грузию, в Тбилиси, осуществит там ряд своих самых крупных театральных работ, в которые вложит все, что не успел еще до сих пор высказать в искусстве.

Пока я оставалась в Москве, я часто навещала Марджанишвили.

Последний раз, когда я пришла к нему, он был особенно задумчив и грустен, говорил о стихах Чавчавадзе и цитировал строки, видимо особенно его трогающие.

Ныне горжусь я, что, сын этой дикой природы,  
Вырос я в бурях и рано узнал про невзгоды.  
Горы — свидетели детских моих огорчений,  
Как я рыдал перед вами, исполнен мучений[[108]](#endnote-108).

Я ушла от Марджанишвили с тяжелым сердцем: в Москве он не был одинок, его окружали лучшие люди искусства великой столицы, но его, по-видимому, все время тянуло домой, на родину…

Больше я Константина Александровича Марджанишвили не видела.

Излюбленным героем его постановок в театре и кино всегда был трагедийный бунтарь, борец за счастье, за лучшее будущее человечества. Развитие судьбы этого героя {189} являлось для Марджанишвили лейтмотивом драматической линии каждого произведения. Вместе с тем его творчество глубоко пронизано оптимизмом, стойким жизнеутверждением.

И часто в продолжение своей работы над фильмом «Овод» он на разные лады повторял слова песенки;

Умру ли я,  
Живу ли я,  
Я мошка все ж  
Счастливая.

Имя его принадлежит к числу тех счастливых имен, которые не умирают.

Недаром он любил цитировать строки Владимира Маяковского:

Ненавижу всяческую мертвечину,  
Обожаю всяческую жизнь…

Имя Марджанишвили живет в искусстве театра, в каждом из тех, кто когда-либо работал с ним или хотя бы издали видел, как он работает. Каждому, кто так или иначе к нему приближался, доставалась частица того неистощимого таланта, который так щедро разбрасывал вокруг себя Константин Александрович.

Умер Марджанишвили в Москве в 1933 году.

Урну с его прахом привезли в Тбилиси. Мне поручили выступить с речью. Огромный портрет Марджанишвили находился прямо передо мной. Горящие, как уголь, глаза, как будто живое лицо, знакомое мне выражение страстной устремленности вперед…

Я не смогла вымолвить ни одного слова.

## **{****190}** В. Вишневский Это было очень сильно, очень огромно[[109]](#endnote-109)

Нам в девятнадцатом году в Киеве было очень трудно, мы ждали все время прорыва на западной границе. На границе дрались… В то время в Киеве было много воинских частей, потому что вокруг кольцом ходили петлюровцы, махновцы, шел Деникин. С каждым днем в Киеве становилось все неспокойнее, на улицах постоянно стреляли из-за угла. И вот, летом девятнадцатого года Марджанов начал работать в Киеве и поставил «Овечий источник» Лопе де Вега. Я помню, мы пришли на этот спектакль вооруженными, потому что тогда без оружия по городу ходить было нельзя. Перед нами поднялся занавес, и мы увидели нечто нас совершенно изумившее, мы увидели борьбу угнетенных за свое освобождение. Это было необычайно созвучно всему тому, что шло рядом, за стеной театра. Мы, красноармейцы, настолько были внутренне потрясены, что готовы были сейчас же идти драться против буржуазной Европы до самой Испании. Для нас, солдат, это было совершенно необычайное зрелище. Мы видели, что в спектакле все трудности преодолеваются и покрываются огромным чувством гражданской человеческой мысли, и, когда мы вышли из театра, мы знали, что этот спектакль нас обновил; мы были грязны, — он нас вымыл, мы были голодны, — он нас накормил. Мы знали, что готовы драться и будем драться. Ночью, когда мы расходились из театра, по улицам раздавались выстрелы, и мы чувствовали, что мы идем драться с империалистическим Западом. Несомненно, что в этом спектакле было новое качество, это было очень сильно, очень огромно. А когда после спектакля Марджанов вышел раскланиваться, мы увидели человека с блестящими, горящими глазами, который, казалось, делал над собой усилия, чтобы и самому не пойти вместе с нами и, если нужно будет, отдать свою жизнь, но драться и драться, пока мы не победим врага.

Таково было влияние этого большого мастера на красноармейцев. Мы не сомневались и не сомневаемся, что если наступит такой день, когда нам нужно будет вновь встретиться с врагом, мы не раз вспомним эти спектакли и будем крепко держать в своих руках то знамя, которое этот великий мастер нес в своих руках.

## **{****191}** Реваз Габичвадзе Музыка — средство раскрытия сценического образа[[110]](#endnote-110)

На мою долю выпало счастье работать с выдающимся мастером советской сцены — Котэ Марджанишвили. Во время работы в театре его имени я почти каждый день встречался с этим прекрасным человеком, и встречи эти никогда не изгладятся из моей памяти. Марджанишвили был неутомимым, полным искрящегося темперамента человеком. Он, как великий артист, был в вечном творческом горении и так до конца дней своих служил искусству.

Я познакомился с Марджанишвили, когда он был уже в летах, но эти слова звучат бессмыслицей для того, кто хоть раз видел его на репетиции. Всем своим обликом, рвением, удивительной энергичностью, неутомимостью он меньше всего напоминал пожилого человека. И сегодня встают передо мной его вдохновенное подвижное лицо, выразительные, проникающие в самую душу глаза, когда он, сидя в партере, беспрерывно курил и сосредоточенно следил за репетицией.

Мне, стоящему за дирижерским пультом, приходилось время особенно удавшейся сцены видеть на его взволнованном лице слезы радости. Любопытно было следить за ним: он по-детски радовался и бросал одобрительные реплики. Особенно поощрял он успех молодежи.

Можно с уверенностью назвать каждую репетицию под руководством Марджанишвили большим событием и в то же время хорошей школой для молодых актеров и режиссеров. Даже сидящие в оркестре музыканты, из которых большинство обычно в ожидании «очередного музыкального номера» прочитывают книги и газеты и совершенно не интересуются происходящим на сцене, даже они, захваченные какими-то невидимыми силами, с напряженным вниманием следили за ходом репетиции.

Общеизвестно, что Марджанишвили смело выдвигал талантливую молодежь. В этом вопросе он руководствовался не формальным так называемым «исполнением долга», а присущей ему внутренней потребностью, ибо все его творчество основывалось на поисках новых, непроторенных дорог.

Хочется подчеркнуть еще одну характерную черту Марджанишвили: он выдвигал не только уже успевших привлечь {192} внимание публики хорошим дебютом молодых артистов, художников, режиссеров, музыкантов, чей талант и трудоспособность не вызывали ни у кого сомнений, но и не успевших еще проявить себя и именно сейчас нуждающихся в серьезной помощи. Марджанишвили безошибочным художественным чутьем замечал талант, совершенно неожиданно для всех «выволакивал» его, поручал главную роль. И все это делалось с таким убеждением, что удивленный и ошеломленный молодой актер буквально за несколько дней становился ведущим. Многие выдающиеся сегодня артисты, снискавшие любовь и уважение общественности, выявлены благословенной рукой Котэ.

Помню год переезда театра им. Марджанишвили из Кутаиси. Это был театральный сезон 1930 – 1931 г. Театр с большим рвением осуществлял постановку пьесы Карло Каладзе «Дом на берегу Куры». Проходили последние репетиции, когда мне, 18 – 19‑летнему юноше, еще студенту консерватории, пришлось подойти к пульту дирижера. Какое волнение и даже страх вселяла в меня мысль о предстоящей работе со знаменитым любимцем публики.

И глубоко проникли в душу мою ободряющие слова Марджанишвили, сказанные одному из режиссеров: «Этому молодому человеку мы должны помочь, он, без сомнений, достоин этого». Сколько тепла и заботы заключено в этих словах!

Марджанишвили никогда не удовлетворялся достигнутым. И если в душе был недоволен чем-либо, то не находил себе места, пока не исправлял недочета. Приведу пример: однажды во время репетиции Марджанишвили во всеуслышание предложил мне написать музыку для одного спектакля, который уже продолжительное время ставился и пользовался успехом. Музыка спектакля принадлежала другому композитору[[111]](#endnote-111), и я, почувствовав неловкость, сказал об этом Марджанишвили. Но он дал мне такую взбучку, что я и пикнуть не посмел. Музыка была написана, я сам сделал оркестровку и переписал партии. Когда оркестр был готов, я попросил Марджанишвили прослушать. Он собрал всю труппу и со вниманием слушал. По окончании он с сияющим лицом несколько раз повторил: «Молодчина, молодчина». Конечно, может, этот эпизод, взятый обособленно, и не имеет большого значения, но в то время он сыграл определенную роль в моей жизни.

Я позволю себе остановиться на одной беседе Марджанишвили, {193} которая особенно запомнилась мне. В то время он осуществлял постановку в Москве, а наш театр готовил пьесу Герцеля Баазова «Немые заговорили». Константин Александрович не видел репетиции, а подоспел к спектаклю. На следующий день он собрал всю труппу и подробно разобрал спектакль. Он похвалил работу режиссера, некоторых актеров, но тут же указал на целесообразность более разумного использования художественных средств, на необходимость строгих художественных форм воплощения, в частности, подчеркнул неоправданность грандиозности декорации, что только мешает артистам. Он между прочим сказал: «В своей работе я стремлюсь достичь того, чтобы во время игры актера на сцене, кроме стула и стола, ничего не было, а спектакль проходил бы с неослабевающей силой. Таков мой конечный идеал». Отмечу, что эти слова были сказаны тогда, когда еще имело место увлечение громоздкими конструкциями постановок.

Под конец мне хочется сказать о роли, отводимой Марджанишвили музыке для драматического театра. К сожалению, об этом сказано очень мало, и не будет лишним вспомнить, какое место занимала музыка в его постановках. Суть вопроса не в том, что Марджанишвили отводил музыке роль не только иллюстратора действия, но и видел в ней средство художественного раскрытия образа. Это всем известная истина, и редко найдется режиссер, поступающий иначе. Здесь интересно разобраться в другом — как пользовался Марджанишвили музыкой для подчеркивания задуманной им трактовки. Он очень любил трансформацию музыкальной темы, ее перевоплощение в зависимости от ситуации на сцене. Вспомним для примера сцену смерти Юдифь из «Уриэля Акосты» (музыка Т. Вахвахишвили). Ее сопровождает измененный скорбный мотив, носящий в предыдущем акте веселый танцевальный характер.

Для более яркого выражения той или иной ситуации Марджанишвили широко пользовался средствами музыкального контраста. Чего стоит хотя бы врывающийся в самый напряженный момент драматического монолога Уриэля веселый мотив, исполняемый в быстром темпе. Этот прием замечательно рисует радостное настроение торжествующих врагов, и тем сильнее подчеркиваются переживания Уриэля.

Множество примеров убеждают нас в том, что музыка в постановках Марджанишвили никогда не была самоцелью. Музыка, так же как и другие компоненты спектакля, никогда {194} не существовала обособленно, сама по себе, вне спектакля, и никогда не «мозолила» глаза, а всегда подчинялась общей идее, создавала все условия для выявления самого основного в актере.

Это выгодно отличает Марджанишвили от тех режиссеров, которые, увлекшись красивостью звучаний, превращают драматические спектакли в музыкально-драматические представления.

## **{****195}** Шалва Гамбашидзе Воспитатель молодого поколения[[112]](#endnote-112)

Основоположника грузинского советского театра, большого мастера сцены К. Марджанишвили, кроме многих других достоинств, характеризовало особенно теплое и внимательное отношение к молодежи. Воспитание и смелое выдвижение молодежи составляло одну из основных сторон творческой деятельности К. Марджанишвили. Именно опираясь на выявленную и выдвинутую им молодежь, вел он вдохновенную творческую борьбу за обновление и расцвет грузинского театра.

Выявление молодых кадров всегда стояло в центре внимания нашей партии и правительства. К. Марджанишвили, который чутко ощущал биение пульса нашей эпохи, с удивительной смелостью и решительностью выдвигал, растил, воспитывал талантливую молодежь. Но почему так увлекала его работа с нетронутым материалом? Почему он решил именно с помощью молодого поколения сказать свое новое слово в театральном искусстве?

Как известно, К. Марджанишвили возвратился в Грузию уже зрелым человеком, обладающим опытом сценической работы, но, несмотря на это, переполненным юношеской энергией и бурным энтузиазмом. Эта основная характерная черта личности К. Марджанишвили, естественно, импонировала стремлению молодого поколения нашего театра к новым творческим формам. Известно, что К. Марджанишвили сразу после установления Советской власти в России стал в ряды тех передовых деятелей сцены, которые восторженно встретили Октябрьскую социалистическую революцию. Человек такого высокого интеллекта и культуры не мог не понять, что возрождение грузинского театра, его переход на новые пути не может обойтись без создания новых кадров, без смелого выдвижения молодежи, без воспитания новых творческих сил. В своих мемуарах он отмечает, что особенно интересовался воспитанием новых сценических сил, которые смогли бы передать глубокие чувства. Старые актеры часто заменяли чувства опытом и сценическим мастерством и блестяще обманывали зрителя, но его обмануть было нелегко, и потому совершенно естественно, что он отдавал предпочтение молодежи, которая раскрывала перед зрителем чувства, даря {196} прекрасные цветы непорочной души. Много пьес он поставил силами исключительно молодежи, несмотря на то, что у нас были хорошие артисты.

Это касается не только актерских кадров, а представителей всех отраслей театральной деятельности: режиссеров, драматургов, художников, композиторов и даже технического персонала. Главной целью и задачей К. Марджанишвили, как театрального деятеля, было создание синтетического театра, и он блестяще решил эту задачу. Естественно, что для решения этой задачи только актерских кадров было бы недостаточно, надо было привлечь молодых драматургов, художников и композиторов, заинтересовать их судьбой нового советского театра. Эту задачу Котэ решил не менее блестяще. Работа с молодежью была его органической потребностью. Его, как ребенка, радовало открытие новых творческих средств, новых методов. Первый спектакль, созданный К. Марджанишвили на грузинской сцене — «Овечий источник», ознаменовавший собою начало возрождения грузинского театра, — прекрасный образец выявления новых кадров. Спектакль был осуществлен преимущественно силами молодых актеров. Общеизвестно, какой восторженный отклик получил этот спектакль в тогдашней прессе и среди всей нашей общественности.

Кроме большой режиссерской работы, здесь мы имеем дело с выявлением молодых актеров, которые, сформировавшись под постоянным и систематическим руководством К. Марджанишвили, заняли впоследствии видное место на грузинской сцене.

Ограничимся приведением нескольких примеров выявления молодых актеров. Прежде всего следует назвать Тамару Чавчавадзе. К. Марджанишвили впервые увидел ее на приемном экзамене в драматической студии. Т. Чавчавадзе прочла монолог Рукайи. Марджанишвили попросил ее прочесть какую-нибудь вещь драматического характера. Т. Чавчавадзе прочла «Сакья-муни». Сильный голос, темперамент, сценическая внешность и смелость будущей артистки произвели на Котэ большое впечатление, и опытный мастер без колебаний доверил ей чрезвычайно ответственную роль Лауренсии. По ситуациям пьесы, Лауренсия то нежна, весела, смешлива, кокетлива, а то смела, решительна, порывиста. Понятно, перед какой большой и сложной задачей стояли и режиссер, и артисты при сценическом воплощении образа, но Марджанишвили не испугался трудностей, поддержал актрису, вдохновил {197} ее пламенным творческим горением и в течение всей работы, от шага к шагу, от репетиции к репетиции режиссер внушал ей замысел задуманного образа то непосредственным показом, то поощрением точного творческого настроения, найденного самой актрисой.

В этом же спектакле режиссером были выявлены естественные данные способного и трудолюбивого молодого артиста Акакия Васадзе. В роли Менго он поет, танцует, проявляет редкую ритмичность и становится на твердую почву профессионального актерского мастерства.

Огромный режиссерский талант Котэ выражался и в том, что во время подбора артистов на определенные роли он безошибочно учитывал их естественные данные.

Так, например, стоило только актеру Ушанги Чхеидзе оправдать надежды Котэ блестящим исполнением эпизодической, но проникнутой большим лиризмом и драматизмом роли в одной из пьес, как Котэ уже принял решение поручить ему роль Гамлета. Только Котэ Марджанишвили мог прибегать к таким смелым экспериментам, которые вызывали удивление и недоумение даже среди некоторых верных учеников Котэ. Известно, что браться за реализацию сложнейшего образа шекспировской драматургии решались лишь очень опытные, талантливейшие артисты, — ведь это вершина актерского творчества!

В этом же спектакле привлек внимание высокоталантливым исполнением роли Клавдия Акакий Васадзе. Роль короля Клавдия на грузинской сцене еще не была раскрыта с соответствующей полнотой. Марджанишвили выдвинул эту роль на первый план. Идет репетиция чрезвычайно существенной сцены. Ак. Васадзе читает монолог. Котэ объясняет: Клавдий — не Гамлет, и показывает, как нужно читать монолог. Клавдий трус, и потому, для более яркого выражения этого качества, Марджанишвили заставляет его в IV действии, когда на сцену врывается Лаэрт, вскочить на стул. Менго из «Овечьего источника» и Клавдий из «Гамлета» совершенно различные по своей природе, характеру и духовному миру роли, но характерным для К. Марджанишвили было то, что условием роста и расширения диапазона актеров он считал исполнение ролей разного характера, чтобы они не заштамповались и не ограничились узкими рамками амплуа.

Во время работы с молодыми актерами Марджанишвили часто прибегал к приему показа. Это происходило в случаях, когда после словесного разъяснения перед актером все {198} же не вырисовывался образ во всей полноте. Котэ занимает место актера и начинает играть. Присутствующие на репетиции актеры в восторге. Мы все хотим, чтобы показ роли режиссером продолжался как можно дольше. Это передается суфлеру, и он старается подавать текст так, чтобы Котэ не остановился. Объяснение роли путем показа было столь убедительным, что мы не могли представить себе какого-либо иного решения. Приемом непосредственного показа, личного примера он ориентировал актера, в каком душевном и физическом настроении пребывает тот или иной герой, исходя из определенных пьесой условий, и в то же время обострял в молодом актере чувство, темперамент и вносил полную определенность в осмысление роли актером. Это была своего рода школа, исходя из основ которой актер овладевал методами раскрытия роли. Марджанишвили учил актера обогащать данную автором роль. Целесообразность этого метода он подтверждал следующими соображениями: у молодых актеров недостаточно опыта и мастерства для того, чтобы выразить духовный мир осознанного разумом и фантазией образа соответствующими средствами. У него нет достаточного опыта, собранного из непосредственных наблюдений над жизнью, и ясно, что он не может остановить своей творческой фантазии на главном и существенном, уяснить кульминацию роли, сделать близкой себе внутреннюю природу образа. В результате показа молодой артист схватывает характерное, то, что ему нравится, что является для него существенным как для творца.

— Актеру нужна похвала, как ребенку, в этом я полностью согласен со Станиславским, — говорил Марджанишвили.

И хвалить он умел так мастерски, что актер утверждался в вере в свой творческий успех. В то же время он умел и пожурить актера, особенно молодого актера, если он снижает свою творческую активность и предается самолюбованию.

Когда К. Марджанишвили решил основать второй театр, он собрал вокруг себя преимущественно молодежь. Период основания театра в Кутаиси был самым богатым и многосторонним в сценической деятельности Котэ. Здесь у Марджанишвили появились все условия для создания на основе выработанных им самим, лелеемых в течение многих лет новых театральных принципов необходимого для советской эпохи синтетического театра. Этот период определяется большим энтузиазмом молодежи, большой любовью к делу {199} и верой в то, что большой мастер К. Марджанишвили создает театр, достойный грузинского народа и советской эпохи.

В первый сезон работы Кутаисского театра вместе с другими пьесами готовилась пьеса «Святая дева» (Жанна д’Арк). Роль короля Карла VII в этой пьесе исполнял К. Кванталиани. В период репетиций трех действий Котэ безудержно хвалил артиста, но, несмотря на это, требовал усилить отточенность образа. Окрыленный похвалами артист счел свою задачу исчерпанной, а добавлять что-либо к достигнутому излишним. Котэ же объяснял: назначение и смысл каждой репетиции состоит в том, чтобы не только повторять найденное на предыдущих репетициях, но и прибавлять к вчерашним победам новое и значительное. Котэ сравнивал репетиции с копилкой: если в нее не бросать монеты каждый день, сумма не увеличится, следовательно, цель ее не будет достигнута.

Начались репетиции четвертого действия. Король спит, во сне ему является Жанна д’Арк. Испуганный и смятенный Карл обращается к ней с вопросом, как она воскресла из мертвых? Жанна спокойно рассказывает ему о себе. Эту сцену Котэ заставил повторить двадцать раз, и с каждым разом все с большим волнением и беспокойством указывал актеру: «В этой сцене нужно выразить такой страх, который захватит зрителя. А ты даешь иллюстрацию страха, я не верю в этот страх, дорогой. Это не тот страх. Ты больше боишься меня, чем Жанну д’Арк. А я хочу, чтобы ты боялся Жанну д’Арк, а не меня». Это разумное замечание направило, ободрило актера, но после повторения сцены Котэ все же остался недовольным. Начали снова; но Котэ сразу загремел: нехорошо, не нравится. И объявил перерыв. Поднялся на сцену, обнял Кванталиани и сказал ему:

— Неужели я такой страшный? Я знаю, что ты можешь дать больше, потому и требую от тебя; если бы не верил в тебя, не остановил бы ни разу.

Тем самым он укрепил в актере веру в победу и успех. Такая работа дала соответствующий результат — роль Карла VII в репертуаре Кванталиани — одна из самых значительных.

В сезоне 1928 года был принят в труппу сегодня уже известный актер Г. Шавгулидзе. Некоторые непроницательные и невнимательные советчики убеждали Котэ, что у молодого человека, кроме внешности, нет ничего сценичного, что он никогда {200} не сможет стать актером. Котэ не послушался советов; напротив, он дал Г. Шавгулидзе маленькую эпизодическую роль «спеца» в пьесе Ш. Дадиани «В самое сердце» («Какал гулши»). На одной из репетиций Шавгулидзе исказил какую-то фразу, что вызвало общий смех. Котэ сердито обратился к актерам: «Чего вы смеетесь? Уж не хотите ли вы, чтобы впервые вылетевший из гнезда птенец сразу начал летать в воздухе?» Смех прекратился, репетиция приобрела нормальное течение. Впоследствии Котэ с особым вниманием относился к этому талантливому артисту и всегда поручал ему ответственные задачи. Так, например, ему была поручена роль Кастальского в пьесе Афиногенова «Страх» и, что еще показательнее, роль Карла в пьесе «Гоп‑ля, мы живем!» после Ушанги Чхеидзе.

Показателен один эпизод. В спектакле «Песня Арсена» Г. Шавгулидзе исполнял небольшую эпизодическую роль. После окончания спектакля артист услышал случайно возглас К. Марджанишвили: «Где этот лентяй?» Шавгулидзе расстроился, подумал, что провалил роль. Марджанишвили поднялся в уборную к Шавгулидзе и позвал его: «Иди, я тебя расцелую». Как рассказывал нам потом Шавгулидзе, в ту ночь он не мог уснуть от радости.

Кроме того, что Котэ работал с каждым артистом индивидуально, общие репетиции бывали настолько интересными и интенсивными, что привлекали напряженное внимание всех присутствующих актеров, и ни одна минута выделенного для работы времени не пропадала даром.

Опоздание на репетицию и не только отказ, но и проявление малейшего недовольства ролью были немыслимы. По ходу репетиции К. Марджанишвили часто приводил примеры из своего личного творческого опыта. Беседы Котэ во время репетиций имели большое воспитательное значение. Он умел подобрать такие случаи, которые расширяли кругозор молодежи, обостряли любовь к сценическому искусству. В повседневной жизни он тоже всегда предпочитал бывать с молодежью, находил с ней много общего, разделял с ней с юношеской непосредственностью ее радости и успехи.

Как отмечено выше, наряду с выявлением новых кадров актеров, Марджанишвили привлекал в театр и молодых талантливых художников, как, например. Л. Гудиашвили, Д. Какабадзе, Ел. Ахвледиани, Т. Абакелия, Ир. Гамрекели, С. Кобуладзе и др. Большинство из этих художников почти совсем не знали специфики театра, своеобразия искусства создания {201} декораций. Несмотря на это, Марджанишвили смело доверил им оформление спектаклей в их индивидуальной творческой манере. Марджанишвили не оставлял без внимания ни одну работу молодых художников. Он очень внимательно знакомился с выставками картин каждого из них, ходил в их ателье. Из воспоминаний некоторых привлеченных им в театр художников выясняется, что Марджанишвили в работе с ними прибегал к такому методу: довольствовался разъяснением лишь общих контуров будущего спектакля, его стиля, и предоставлял художникам полную творческую свободу с одним непременным условием: художник никогда не должен забывать, что главное творческое лицо в театре — актер и все составные элементы, в том числе и художественное решение спектакля, должны быть подчинены этой главной ведущей силе, способствовать ей. Один из сильнейших театральных художников нашего времени Ир. Гамрекели, как известно, был его учеником.

К. Марджанишвили твердо верил, что рост и развитие грузинского советского театра немыслимы вне отражающей современность оригинальной драматургии. Он постоянно заботился о выявлении и выдвижении молодых талантливых грузинских драматургов, и в этом отношении ему принадлежит много достижений.

Сразу после создания в Кутаиси второго государственного драматического театра К. Марджанишвили привлек в театр Ш. Дадиани, П. Какабадзе, К. Каладзе, А. Кутатели, Д. Шенгелая, Г. Бухникашвили и других. Дебют Каладзе в драматургии был непосредственным результатом вдохновения Марджанишвили. Марджанишвили прочел раннюю драматическую поэму К. Каладзе и уверил автора, что по мотивам ее можно написать пьесу. И вправду, Карло Каладзе принес в театр пьесу, отражающую революционное движение 1905 года, — «Как это было». Пьеса была прочитана в труппе и воспринята скептически. Марджанишвили не изменил, однако, своего положительного отношения к пьесе, уверял всех, что из пьесы можно сделать хороший спектакль. И в самом деле, на долю пьесы выпал большой успех.

П. Какабадзе прочел К. Марджанишвили свою комедию «Кваркваре Тутабери», и восхищенный Котэ сказал нам: «Автор прочел прекрасную пьесу, ее не нужно ни переделывать, ни исправлять». Пьеса вызвала большой отклик среди общественности, была принята восторженно и вот уже двадцать {202} лет занимает значительное место в репертуаре грузинского театра.

Говоря о воспитании К. Марджанишвили новых кадров грузинского театра, не нужно забывать того обстоятельства, что он вырастил таких талантливых молодых режиссеров, как Д. Антадзе, Г. Сулиашвили, Ар. Чхартишвили, С. Челидзе, Вах. Таблиашвили. Мне кажется, необходимо назвать и воспитанного К. Марджанишвили кинорежиссера Н. Шенгелая. Во время одного из докладов К. Марджанишвили его спросили, какие мероприятия он проводит по подготовке молодых кадров режиссеров. Марджанишвили ответил: молодому режиссеру нужно дать самостоятельную постановку, а потом указать на ошибки, которые он допустил. Котэ Марджанишвили вовлек в работу в театре целое поколение молодых композиторов. К числу его учеников относился молодой дирижер Александр Гвелесиани, который впоследствии с большим успехом вел творческую деятельность в Тбилисском театре оперы и балета.

К. Марджанишвили щедро выявлял молодые кадры театральных деятелей, и сегодня можно сказать, что у истоков современного грузинского театра стоит воспитанное им поколение.

Отзывчивое отношение, заботу и любовь к творческой молодежи Котэ Марджанишвили сохранял до последних минут своей жизни.

## **{****203}** Ираклий Гамрекели «Мистерия-буфф» В. Маяковского в творческих исканиях К. Марджанишвили[[113]](#endnote-113)

В 1924 году коллектив театра имени Руставели после зимнего сезона выехал на отдых в Манглиси. Отдых у нас был полон самой горячей творческой работы: к осени мы готовили несколько новых постановок.

Вечером начинались у нас горячие споры о репетируемых ролях, о правильной трактовке образа, о реализме и конструктивизме и т. д.

К. Марджанишвили принимал в наших спорах самое деятельное участие. Тогда мы еще ничего не знали о его замысле грандиозной постановки «Мистерии-буфф». Мы знали, что он получил пьесу из Москвы, кажется, от самого Маяковского, и долго над ней работал. Как-то вечером Марджанишвили стал развивать перед нами план постановки «Мистерии-буфф». Постановка была продумана им до мельчайших деталей. Замысел ее был грандиозен.

По первому варианту Марджанишвили хотел поставить «Мистерию» на плато горы Давида, за верхней станицей фуникулера. Обладавший огромной энергией и творческим энтузиазмом, Марджанишвили сейчас же выехал в Тбилиси. Но в дальнейшем он убедился, что на верхнем плато фуникулера трудно осуществить постановку, ибо поднять на такую высоту громадные декорации и устроить места для зрителей будет очень сложно. Но Котэ Марджанишвили не хотел отступать от своего плана постановки «Мистерии-буфф» на открытом воздухе. Больше того, он хотел, чтобы эту постановку видело все население Тбилиси. Тогда он решил поставить пьесу на самой горе, у нижней станции фуникулера, поручив мне ее оформление. Я успел сделать несколько макетов (всего их должно было быть около 25).

Начался театральный сезон. К. Марджанишвили был занят с утра до вчера, и постановка «Мистерии-буфф» временно приостановилась, но план постановки был разработан до мельчайших подробностей и даже составлена была точная смета.

В 1924 году в Тбилиси приехал поэт Владимир Маяковский. В то время у нас был свой творческий кружок лефовцев, в который, кроме меня, входили Б. Жгенти, С. Чиковани, {204} Н. Шенгелая, Ш. Алхазишвшли, Б. Гордезиани и др. Мы собирались в маленькой комнатке Дворца писателей. Кто-то из нашего кружка познакомил меня на улице с Маяковским, а через два дня Маяковский пришел к нам в кружок. Помню, читал он стихи, потом мы все много и шумно спорили.

Маяковский очень увлекся идеей постановки его «Мистерии-буфф» на открытом воздухе, подробно расспрашивал меня о макетах, интересовался сметой.

Дня через два я снова встретился с Маяковским в маленьком кафе на проспекте Руставели. Мы уселись в задней комнате и стали обсуждать постановку. Говорил главным образом Маяковский. Заложив руки в карманы брюк, он ходил по маленькой комнатке. Много говорили о декорациях. Помню, мы долго ничего не могли придумать для оформления сцены «ада». Молчали. Маяковский вдруг засмеялся и сказал:

— Да ведь там же примус, огромный, горящий примус и сковородка, а на ней будет развертываться действие. Ну, яд и грешники, понятно.

И тут же Маяковский стал подробно объяснять, что и как надо сделать. Помнится, для последнего действия Маяковский предлагал оформление в виде огромного высокого ботинка. На месте шнуровки будут лестницы, — объяснял он. И действие, постепенно поднимаясь снизу вверх, развернется на верху ботинка.

Но это последнее относилось уже к другой постановке задуманной для сцены Театра юного зрителя.

## **{****205}** Е. Гоголева Лепка образа[[114]](#endnote-114)

Много лет уже отделяет нас от того времени, когда в Малый театр пришел К. А. Марджанов, но так ярки в памяти его живые черные глаза под густыми седеющими бровями, его суховатая фигура, его обаятельная улыбка.

1932 год. Малый театр решил поставить прекрасную трагедию Шиллера «Дон Карлос». Постановщиком спектакля приглашен был К. А. Марджанов.

И вот первая читка. Марджанов сидит во главе небольшого стола, непрерывно курит свои особые, толстые папиросы и почти не прерывает актеров, только слушает и внимательно смотрит на читающего, точно изучает его или уже видит тот образ, который должен появиться впоследствии. Это и было знакомство Константина Александровича с участниками спектакля.

Марджанов не любил работу за столом. Нет. Скорее в движение, в пластику, скорее дать актеру все необходимое для его вдохновения — музыку, наброски оформления, все, чтобы пробудить фантазию актера, чтобы облегчить его творчество…

На первых немногочисленных беседах за столом «обговорили» общую задачу трагедии, эпоху, стиль и только в очень общих чертах образы героев. «Пойдете на сцену — там все раскроется, там многое само к вам придет — главное ведь вы знаете, то есть кого вы играете и в чем заключается пьеса», — говорил Константин Александрович.

Начинал он репетицию ровно в 11 утра и заканчивал ее в 2 часа дня. «Больше работать я не могу, дальше уже идет ремесло, а не творчество».

Сейчас многое становится понятным в его методе работы. Он требовал от актера усиленной самостоятельной работы над ролью дома. Он давал громадные возможности выявления актерской индивидуальности и по-настоящему горел и увлекался, когда видел на репетициях, как наработанное дома актер свободно, не стесняясь пробует на сцене. Так было с Провом Михайловичем Садовским. Он играл Филиппа, и Марджанов буквально был влюблен в него в процессе работы.

Помимо вдумчивого прочтения роля, Марджанов требовал {206} от актеров пластичности. Он придавал огромное значение пластике тела, музыкальности актера. П. М. Садовский был исключительно умным актером. Его действия на сцене особенно в роли Филиппа были глубоко продуманы. Филипп — Садовский был жестоким монархом, но в то же время это был умный властитель и бесконечно несчастливый отец и муж. Это был человек. Но суровое время, страшная инквизиция, жестокость и карающий бог запрятали в нем глубоко все человеческое.

Как легко, ласково направлял Марджанов работу Садовского в нужное русло, как восхищался он удачно найденному штриху, как осторожно отводил от ошибки. Марджанов любил актера — вот что было главное в этом чудесном мастере. Он любовно лепил из актера необходимый ему образ, но никогда, ни на одну минуту актер не чувствовал грубого прикосновения к своему святая святых, к своей стыдливой творческой душе.

Даже строя мизансцены, Марджанов предоставлял свободу фантазии актера.

Моя центральная сцена (я играла принцессу Эболи), сцена свидания с Карлосом назначена была в репетиционном зале Были вызваны концертмейстер и композитор Александров. Когда я вошла в зал, Марджанов сидел за маленьким столикам. За ним расположились вся постановочная группа, его ассистенты, художники, помощники и была поставлена скамья, долженствующая изображать громадный диван. «Вот и вся обстановка Больше на сцене ничего не будет. Да вам больше ничего и не надо», — сказал он.

Как будто бы такая скупость обстановки могла бы обеднить сцену — но именно такое оформление сцены особенно выдвигало действующих лиц, способствовало выявлению и жизни на сцене, не заслоняя ничем игру актера.

И вот началась репетиция. Несколько растерянная встала я у скамьи, произнося первые фразы. Марджанов внимательно смотрел на меня, словно ожидая или прислушиваясь к чему-то. «Стойте, стойте, здесь же необходим музыкальный кусок, Эболи ждет Карлоса, она готовится к свиданию, она во всеоружии всех своих чар. Музыку сюда, за рояль, композитор», — говорит Марджанов.

Александров предпочел смотреть репетицию, а концертмейстер сел за рояль, стал наигрывать куски наиболее подходящих мелодий «Константин Александрович, тогда мне хочется не стоять здесь, а полулежа, наигрывая на лютне, петь {207} свою песенку и смотреть туда, откуда появится Карлос», — робко произнесла я. — «Так делайте, делайте», — загорелся Марджанов, и сцена пошла радостно и легко под аккомпанемент музыки, которая иногда иллюстрировала душевные переживания актера, а иногда подготовляла в паузе сложные психологические ходы. Музыка была необходима Марджанову на репетиции для работы. Многие музыкальные куски потом отменялись, но на том этапе работы и для него, как постановщика и режиссера спектакля, музыка, очевидно, была необходима.

Некоторые перестраховщики обвиняли Марджанова в формализме. Но разве его «Уриэль Акоста» или наш «Дон Карлос» можно назвать формалистическими спектаклями? Сколько бездонной глубины мысли, сколько жгучего темперамента, сколько разящей силы было в Акосте — Чхеидзе, как изумительно лирична и вместе с тем как вдохновенно трагична была Верико Анджапаридзе — Юдифь. А форма спектакля, весь стиль его, общий ансамбль, созданные великим художником Марджановым, подчеркивали еще сильнее борьбу новой прекрасной мысли с отживающим, с косностью, диалектическую борьбу нового со старым, и было ощутимо, как трудно оно пробивает себе дорогу — это новое, смелое, ясное, каким страшным испытаниям оно подвергается. Все это звучало мощно в марджановском «Уриэле». Все это до сих пор незабываемо в памяти тех, кому посчастливилось видеть этот спектакль. И думается нам, что опыт этой замечательной постановки заслуживает не только пристального изучения, но и применения в современных постановках. Прекрасное глубокое содержание должно быть облечено в такую же прекрасную, вдохновенную форму.

«Дон Карлос» в Малом театре. Формальным было названо оформление спектакля (художник Арапов) Но разве скупость аксессуаров — это формализм? На сцене было все необходимое для нужд актера, и все, чтобы зритель увидел и почувствовал атмосферу удушающей роскоши, которая душит мысль, душит любовь, душит веяний проблеск живого чувства На сцене — огромное роскошное покрывало, которое золотыми и серебряными нитями вышивают королева и ее придворные дамы Это — покрывало на алтарь. Это — напоминание о карающей церкви Это — золотая клетка, прочная темница, куда запрятана королева Комната Эболи тонет в полумраке сцены, и только ярко высвечен огромный диван на возвышении. Любовь, легкомыслие, нега. Эболи — {208} женщина, любовница. Страсть, жаркая, необузданная страсть затемняет ее рассудок и руководит всеми деяниями Эболи. Что же еще нужно для комнаты Эболи, где она ждет Карлоса и, убедившись в его любви к королеве, в безумном порыве летит с доносом к королю? И бурная кода в оркестре, и стремительный бег с развевающимся плащом были впечатляющим финалом изумительно написанной Шиллером сцены. Марджанов дал этой сцене такую же изумительную форму, подчеркнув ее страстную динамику выразительной пластикой, музыкой и яркой световой гаммой.

Интересной была и сцена раскаяния Эболи. Почти до колосников возвышалась во всю сцену огромная лестница. Там наверху появлялась королева. К ней устремлялась снизу Эболи и, сражаемая королевой, ее чистотой и величием, падала без чувств, а затем катилась вниз и, разбитая, поверженная, распластывалась у подножия лестницы. Помню, как репетировали мы эту сцену. На сценической площадке, у подножия лестницы сидел Марджанов. Тишина. Он молчит. И вдруг, отрывисто, коротко он набрасывает нам все действие. Взволнованные, мы стараемся выполнить его предложение. Кое‑что еще не удается, трудно и технически сохранить необходимое дыхание для покаянного страстного монолога, взлетев одним махом на вершину лестницы Но Марджанов не признавал актера, не умевшего владеть своим телом, дыханием, слухом. Синтетический актер — актер Марджанова. И как благодарна я была Марджанову, который всячески поддерживал во мне стремление именно к такому разностороннему развитию актерских данных. Потому, вероятно, мне и было так просто и легко выполнять финал этой сцены по рисунку Константина Александровича, упав в обморок на самой верхней ступеньке, катиться всю лестницу и остановить свое тело лишь у самого ее основания. А разве можно было назвать формальным оформление кабинета короля и всю эту сцену? Полумрак. Ярко высвечен лишь трон. На троне — Филипп. Ничто не мешает зрителю слушать Садовского, ничто не отвлекает от мрачных, полных глубокого трагизма мыслей Филиппа о будущем, о достойном наследнике, и о ней, о молодой жене Сколько глубины и жестокости, величия мысли и цинизма. И разве не подчеркнуто было исключительным мастером Марджановым, что даже и величие Филиппа, его мировое могущество в сущности ничто. Он — раб Ватикана, ничтожнейшая песчинка в руках католической церкви. Как слепым щенком им играет посланник папы. Это он направляет {209} его выстрел в маркиза Позу, это он разжигает его ревность к сыну. Король Филипп, могущественный монарх, — игрушка, марионетка инквизиции.

Во всей своей жестокости, беспощадности точно дана была К. А. Марджановым идея спектакля, облеченная в суровую, прекрасную форму. Не навязывая своих решений, К. А. Марджанов без лишних слов умел правильно истолковать идею спектакля, подвести актера к глубокому раскрытию образа путем вдохновенной мысли, умел вложить мудрое романтическое содержание в прекрасную форму.

Художник не должен бояться красоты на сцене. Если она осмысленна — она необходима. У нас часто забывают об этом Марджанов умел осмыслить красоту на сцене, показать прекрасную правду, он был враг натуралистической пошлости и фотографического правдоподобия.

Я счастлива, что судьба столкнула меня с красивым вдохновенным художником, с выдающимся режиссером Константином Александровичем Марджановым. Память о нем, о творческой радости от работы с ним навсегда останется лучшим, ярчайшим воспоминанием моей жизни в театре.

## **{****210}** О. Голубева Его мечтой был свободный театр[[115]](#endnote-115)

На сезон 1908/09 гг. я подписала контракт в Одессу к Багрову, где режиссером был К. А. Марджанов.

В Одессе я впервые встретилась с ним как с режиссером. Еще летом он сказал мне, что поставит «Антигону» Софокла, и просил заняться подготовительной работой. Для этого часть лета я провела в Москве, где брала уроки пластики у Бобринского, специалиста по вопросам греческого искусства. По вазам и барельефам он восстанавливал картину танцев и обрядов при жертвоприношениях, молитвах, погребениях и т. д.

«Антигона» не пошла, но уроки принесли мне большую пользу: я стала осмысленнее костюмироваться и пластичнее двигаться, особенно в греческих и римских одеяниях.

Открыли сезон «Колдуньей» Чирикова. Пьеса незначительная, но Марджанов поставил ее очень интересно, сопроводив действие старинными русскими песнями. Спектакль имел успех.

Второй постановкой шел «Союз молодежи» Ибсена. В этом спектакле Марджанов стилизовал декорации и костюмы Это было новостью для Одессы, где, кстати сказать, публика была очень консервативна. Только горсточка зрителей по-настоящему любила театр и интересовалась всем новым в искусстве. Вероятно, поэтому спектакль не имел того успеха в широких кругах, на который мы рассчитывали.

Потом прошла «Принцесса Мален» Метерлинка с Б. А. Шухминой и И. Н. Берсеневым в главных ролях. Я играла королеву.

Марджанов в то время увлекался символистами, которых в провинции еще нигде не ставили, мечтал о постановке «Синей птицы» Метерлинка и «Черных масок» Леонида Андреева.

«Принцесса Мален» была спектаклем необычным по оформлению. На сцене Марджанов устроил три маленькие сцены в рамках. Действие без антрактов переносилось с одной на другую, а те несколько секунд, которые разделяли от дельные картины, заполнялись различными звуками: или слышался плеск фонтана, или где-то вдалеке звучали трубы, или раздавался какой-то шепот и станы. Это создавало настроение {211} и музыкально объединяло весь спектакль. Из исполнения был совершенно изгнан всякий быт.

Мы очень любили играть интимные пьесы, в которых были заняты 4 – 5 актеров: «Привидения» Ибсена, «Свет» Пшибышевского… На этих пьесах особенно сроднились и полюбили друг друга М. Ф. Багров, С. И. Горелов, В. Л. Юренева и я. Увлекался работой и Марджанов, репетируя иногда до глубокой ночи.

Одним из моих любимых спектаклей были «Привидения» Ибсена, где глубоко и искренне играл С. И. Горелов.

«Привидения» Марджанов поставил очень просто: комната, где происходит действие, — это холл норвежского дома; задняя застекленная стена выходит в сад; в углу — лестница, на верхней площадке которой портрет камергера Альвинга во весь рост; справа — уютный уголок с удобным креслом и диваном, с полкою книг и рабочим столиком. Здесь фру Альвинг любит сидеть, думать, работать. Много цветов, за которыми ухаживает Регина. Она — единственная, которая своим костюмом говорит зрителям, что действие происходит в Норвегии. Но, кроме этого костюма, на сцене нет ничего подчеркнуто национального…

Весь одесский сезон оставил у меня лучшие воспоминания: интересная работа в театре, чудесный город с прекрасным мягким климатом, море, которое я так люблю, и хорошие товарищи. Вате театра, отдыхая, мы проводили время большею частью вчетвером, дружной компанией — Шухмина, я, Берсенев и Марджанов.

В Одессе Марджанов работал, как всегда, лихорадочно, порывами: вдруг что-то его задевало, расстраивало — он бросал все и бежал из театра, часто не успев даже надеть пальто и шляпу. Тут уж нужно было его догонять, а то он мог с первым же поездом уехать в Москву. Кто-нибудь из нас настигал его, увозил большей частью к морю, на Фонтан. Там он отходил, — опять возвращался к работе, энергичный, горящий и зажигающий актеров. Чтобы он не убегал раздетым, мы повесили на видном месте около кулисы «дежурное» пальто и шляпу…

Сезон материально был не блестящ. Огромный, прекрасный городской театр был приспособлен скорее для оперы, да и одесская публика в то время больше любила опару, особенно итальянскую, любила в нарядных ложах театра показывать свои туалеты, а драму посещала лишь за неимением оперы. Багров закончил сезон с убытком. А сколько было {212} вложено в дело труда, любви, таланта! Как горел в ту пору Марджанов!..

Через несколько лет я встретилась с ним вновь.

Весной 1913 года он приехал ко мне, как всегда, неожиданно, точно с неба свалился.

— Хотите работать в моем театре в Москве?

Отвечаю, не задумываясь:

— Конечно хочу.

Не знаю, какой театр, ничего не знаю: но это Марджанов, во-первых, и Москва, во-вторых. Марджанов — значит, что-то интересное, оригинальное.

— Хочу, но я вчера только подписала контракт в Ростов.

— Пустяки. Внесу неустойку.

— Хорошо.

На другой дань неустойка внесена в Театральное бюро и я подписываю контракт с Марджановым.

На этот раз его мечтой был «Свободный театр» — театр, свободный от рутины, мелкого расчета: театр молодой и радостный. Участниками этого театра ему представлялись только люди с артистической душой, люди, влюбленные в театр, для которых невозможно ремесленное отношение к делу.

Ему удалось этой мечтой увлечь богатого человека Суходольского, который дал неограниченные средства на организацию театра, хотя сразу же было ясно, что такой театр в ближайшее время не может окупить себя и большой дефицит неизбежен.

Марджанов поставил условие Суходольскому не вмешиваться ни во что. Его единственным правом было сидеть на спектакле и на открытой генеральной репетиции в собственной ложе.

Сняв театр «Эрмитаж» в Каретном ряду, Марджанов с весны начал работу В театре сделали большие переделки: утроили вертящуюся сцену, тогда еще новинку в России, уходящий под сцену оркестр с особыми приспособлениями для лучшей акустики, великолепное освещение на сцене без рампы, что было тоже новшеством. Из‑за границы выписали великолепное «солнце», дававшее иллюзию настоящего солнечного света, и т. д. Зал, вестибюль, коридоры — все было отделано с большим вкусом.

Осторожно приступил Марджанов к набору работников нового театра, но постарался привлечь всех, кто ему казался интересным. Режиссерами он пригласил А. А. Санина и А. Я. Таирова. Оркестр был поручен известному музыканту, профессору {213} Московской консерватории К. С. Сараджеву. В труппу был приглашен Н. Ф. Монахов. Из Художественного театра в Свободный перешла Алиса Коонен. Много молодых певцов и певиц с чудесными голосами нашел Марджанов. Вся молодежь прошла через строгий экзамен, и Марджанову удалось составить труппу, близкую к идеалу, все готовы были работать хоть круглые сутки, все были молоды, веселы, дисциплинированы и влюблены в новый театр.

Репетировали три месяца, и осенью театр открылся оперой Мусоргского «Сорочинская ярмарка», до тех пор еще нигде не исполнявшейся и купленной Марджановым для «Свободного театра». Ставил опару А. А. Санин, дирижировал К. С. Сараджев, художником был В. А. Симов. Марджанов и Симов ездили на Украину и привезли оттуда ковры, посуду, костюмы.

Еще до открытия театра о нем много говорили, театральная Москва была заинтересована новым делом, на которое, по слухам, были ассигнованы громадные средства. Репортеры осаждали Марджанова, а он молчал и хотел, чтобы о театре судили только по спектаклям, когда он их покажет. Репортеры собирали слухи, сплетни и распространяли их, злорадно предсказывая провал театра Поэтому все мы — не только исполнители, но и участники дела — страшно волновались, хотелось, чтобы не только спектакль понравился, но чтобы обстановка всего вечера сразу захватила бы публику.

На открытие явилась, конечно, вся литературная, артистическая и музыкальная Москва. Уже в вестибюле и коридорах театра публика была приятно удивлена: всюду мягкий матовый свет, пол затянут мягким сукном, уютная мебель не казенного типа, на столах и консолях вазы с живыми цветами.

Без звонков, лишь уменьшившимся светом давалось знать о начале спектакля В зрительном зале — удобные кресла, в которых можно сидеть спокойно, не задевая соседа, мягкие ковры, делающие шаги неслышными, и чудесный занавес работы К. А. Сомова. Не знаю, где теперь этот занавес и в каком он виде, но тогда публика собиралась нарочно за несколько минут до начала спектакля, чтобы спокойно полюбоваться картиной, занавес, не живописный, а сшитый мозаично из кусочков чудесно подобранных материй, изображал сцену, из commedia dell’arte. Когда поднимался этот первый занавес, за ним оказывался второй из гладкого сунна спокойного цвета: он раздвигался во всех актах, а сомовский опускался еще раз лишь по окончании спектакля.

{214} Спектакль имел большой успех. Все было интересно. Оркестр звучал чудесно; все исполнители со свежими молодыми голосами не только пели, но и хорошо играли, а хор и общие сцены поражали.

Второй акт — «Ярмарка». Пестрая толпа южной Украины, освещенная ярким солнцем, все время двигалась, переливаясь по сцене, и жила: от каждого хориста требовалось исполнение своей партии, как от солиста. Финальный гопак исполнялся необыкновенно: вся поэзия, которую Гоголь вложил в описание разгорающегося и замирающего гопака, передавалась наполнителями в движении.

В общем спектакль оказался радостным и необычным. Публика расходилась оживленная и довольная, а мы сияли, поздравляли друг друга и уже начинали волноваться за назначенную на следующий день премьеру — оперетту «Елена Прекрасная», которую ставил Марджанов.

Эта постановка была уже совсем необычной и должна была или решительно покорить зал или провалиться. Музыка Оффенбаха была полностью восстановлена (обычно ее да вали с большими купюрами); Мунштейн заново перевел текст.

Первый акт — «Эллада». На фоне черного бархата во всю вышину сцены стоит изящной формы красноватая этрусская ваза: по ней в два ряда, вверху и внизу, лентой движутся фигуры наполнителей в белом и черном. Каждая поза, каждое движение как отдельных исполнителей, так и целых групп — оживший рисунок греческой вазы. Во всем акте ни одной скабрезной ноты, никакого фиглярства, ничего банального и пошлого. Юмор, легкая и острая насмешка звучали все время и в стонах хора, молящего богов о ниспослании любви, и в жалобах Елены, и в сцене жрецов, и в рассказе Париса…

Второй акт в постановке Марджанова происходил во Франции. Эпоха Людовика XIV. Елена — парижанка, Калхас — прелат, Парис — маркиз и т. д. Вся сцена представляет собой одну громадную кровать под балдахином, золоченые гирлянды и амуры. На этой кровати происходит все действие. Парис появлялся из складок балдахина, спускаясь на лебеде. Во время его любовного дуэта с Еленой все оживало: золотые амуры — барельефы, сняв золотые гирлянды цветов, танцевали вокруг любовников.

Эта картина была очень красива и остроумна, но в художественном отношении все же стояла ниже первого акта. А благодаря огромному количеству материи, составлявшей балдахин, мягкому матрацу и коврам, голоса звучали глуховато. {215} В постановке этой картины сказалась характерная особенность творчества Марджанова: если материал, в котором он воплощает свою фантазию, сразу ему не подчинялся, он быстро начинал терять терпение.

Удивительно относилась к делу наша молодежь: золотые амуры — молодые артистки, затянутые золотым газом, — лежали в завитках орнамента кровати в самых трудных позах около сорока минут, пока длился акт, совершенно неподвижно: публике и в голову не приходило, что это не скульптурные фигуры, а потому, когда к концу акта амуры «оживали» и, выступив из завитков, начинали танец, эффект получался необычайный Бедные амуры уставали страшно, но никогда ни одной жалобы, ни одного отказа! Так надо было для спектакля, и этого было довольно.

Третий акт. По замыслу это должна была быть наша современность (1913 г.) — Кисловодск, галерея Нарзана. Елена — светская львица Калхас — модный курортный врач Орест — лицеист, Агамемнон — губернатор и т. д. Но Марджанову пришлось отказаться от этой мысли — слишком мало времени оставалось: нельзя было дальше затягивать открытие театра: слишком дорого обошлась бы такая постановка акта. Марджанов уже начинал нервничать. Но он вышел из положения, воспользовавшись вертящейся сценой: он устроил на ней карусель и посадил действующих лиц в лодки и на коней карусели. Дав затем стремительный темп началу акта, он завертел, зазвенел и засверкал этой каруселью перед разинувшей рты публикой.

Постановка была до того необычна, что публика, внимательно слушавшая оперетту, растерялась и не знала, как отнестись к новому спектаклю. На спектакле присутствовали и все старые опереттоманы. Они так любили старую оперетку с ее фривольностью, и теперь в антрактах очи говорили: «Да, красиво, да, музыкально., то, ах, Вельская! ах, Родон! ах, Зорина… Знаете, не хватает чего-то… шампанского мало».

Обрушились на Марджанова и газеты: закрыв глаза на все новое, что было дано в спектакле, рецензенты преувеличивали и раздували его недостатки Предвзятое недоброжелательное отношение газет к театру сказалось та сборах: во всю первую половину сезона сборы были слабые, — это нервировало всех нас, но постепенно публика сама, убедившись в высоком качестве спектаклей «Свободного театра», все больше и больше начинала интересоваться театром, сборы поднимались, и к концу сезона театр всегда бывал полон.

{216} Кроме двух упомянутых пьес, 4 ноября 1913 года Таировым и Марджановым была поставлена пантомима «Покрывало Пьеретты», имевшая громадный успех, хотя вначале публика отнеслась к спектаклю недоверчиво. Очаровательная музыка, прекрасные декорации и костюмы художника Арапова, очень интересное исполнение А. А. Чаброва (Арлекин), Н. А. Кречетова (Пьеро), А. Г. Коонен (Пьеретта) и всей нашей увлеченной, талантливой молодежи создали действительно прекрасный спектакль.

К тому же самый род этого сценического искусства — пантомима — был новостью для московской публики Попытку поставить пантомиму делал до этого лишь Мейерхольд, но этот спектакль видели очень немногие.

Последней постановкой театра была «Желтая кофта». Здесь пришлось всем работать над совершенно новыми приемами игры, отличающими китайский театр от европейского, так как мы изображали китайских актеров, играющих китайскую пьесу. Эта постановка имела огромный успех и помогла бы театру прочно встать на ноги, если бы Суходольского не запугали убытки, которые он уже потерпел. К сожалению, в театре и около театра нашлись люди, которые из-за мелких личных интересов, из-за ущемленного самолюбия, наматывая клубок сплетен и интриг, поссорили Марджанова с Суходольским: «Свободный театр», просуществовав лишь один сезон, закрылся.

Уже со следующего сезона Суходольский, окруженный другими людьми, держал в этом помещении драматический театр типа всех частных драматических антреприз — чистенький, приличный, с шаблонным репертуаром, окупавший себя и даже дававший маленькую прибыль.

Когда шел последний спектакль «Свободного театра» и мы все собрались на сцене проститься друг с другом и с Марджановым, у всех было такое чувство, точно мы хороним самое дорогое — нашу мечту.

## **{****217}** М. Городисский Встречи в Киеве[[116]](#endnote-116)

Есть люди столь богато одаренные талантом и человеческим обаянием, что даже непродолжительное общение с ними запоминается на всю жизнь, как событие светлое и радостное.

К числу таких людей принадлежал Константин Александрович Марджанов. Мне выпало счастье на протяжении четырех месяцев наблюдать его творческую работу, общаться с ним, быть участником двух спектаклей, поставленных им в 1919 году на сцене старого Соловцовского театра, незадолго перед тем национализированного и переименованного во 2‑й Государственный театр Украинской ССР имени В. И. Ленина.

С тех пор прошло более сорока лет, но память о киевском периоде деятельности К. А. Марджанова, столь же ярком и значительном, сколь и непродолжительном, жива и поныне.

Шел 1919 год — год освобождения Украины от гнета интервентов. 6 февраля Красная Армия освободила Киев. Советская власть была восстановлена на большей части Украины. 10 марта 3‑й Всеукраинский съезд Советов в Харькове принял первую Конституцию Украинской ССР. 15 марта был опубликован декрет о национализации театров Художественное руководство национализированными театрами Киева было возложено на К. А. Марджанова, незадолго до этого при бывшего в Киев. С этого дня начинается по существу история советского театра в Киеве. Первый месяц был занят кипучей организационной работок — шли совещания театральных коллективов, обсуждались репертуарные планы, организационные формы, система оплаты, методы работы Марджанов с его кипучим темпераментом с головой ушел в эту работу. Освобождение театров от уз частной антрепризы и классовой зависимости создавало увлекательные перспективы, масштаб работы по перестройке театров был грандиозен.

15 апреля труппа Соловцовского театра была созвана на встречу с Марджановым для обсуждения творческих перспектив театра.

Старшее поколение актеров знало Марджанова, как режиссера-новатора, вспоминали его работу в Художественном театре, опыты создания синтетического театра, пометили «Свободный театр» и его знаменитую постановку «Елены {218} Прекрасной». Соловцовские старожилы рассказывали о работе Константина Александровича в Киеве, где он ставил «Трех сестер», строя действие на вращающемся круге.

Все были взволнованы. Часть старых актеров, не скрывая своего скептического отношения ко всяким новшествам, побаивались работы с Марджановым, ярым врагом серости и штампов. Молодежь, состоявшая преимущественно из воспитанников студии театра, зачисленных в труппу после национализации театра, наоборот, ждала встречи с прославленным режиссером с восторгам и нетерпением.

Точно в назначенное время в верхнее фойе театра, где уже собралась вся труппа, вошел Марджанов в сопровождении двух незнакомых труппе людей молодого художника — Исаака Рабиновича и композитора Бютцева.

Константин Александрович приветливо поздоровался с коллективом, сказал несколько слов о значении национализации театров и долге творческой интеллигенции перед народом и, отклонив предполагавшиеся приветствия по его адресу, сообщил, что он будет ставить «Фуэнте Овехуна» («Овечий источник») Лопе де Вега, что спектакль этот должен быть готов к 1 мая, что времени мало, а потому не стоит его терять на всякие приветственные речи, а надо приступать к работе. Константин Александрович коротко рассказал о пьесе и внесенных им в нее изменениях, о том, каким ему видится этот спектакль и, не сделав перерыва, прочел всю пьесу в принятом им варианте. Читал он увлекательно и темпераментно, в его чтении текст пьесы наполнялся кровью и облекался в плоть, образы становились живыми и яркими. Он был явно увлечен пьесой и уже созревшим ее решением. Затем он предложил Бюцеву сыграть написанную им увертюру к спектаклю и пляску победившего народа. Бюцев сыграл также фрагменты из музыки других сцен. Потом Марджанов предложил Рабиновичу показать эскизы декораций и костюмов.

Оформление Рабиновича было задумано в условном плане — вместо обычной в то время смены павильонов и интерьеров, весь спектакль шел в одной установке. Сцена изображала площадь испанского местечка. Слева высились две высокие круглые сторожевые башни с конусообразными крышами Сзади — условный ландшафт. На площадь сбегали улочки Рельеф местности подчеркивался тем, что эти улочки состояли из ступенек, по которым взбегали и спускались селяне «Овечьего источника». Здесь доминировала охра, дававшая ощущение {219} раскаленной зноем земли, на которой в поте лица трудятся крестьяне. Правая сторона сданы по диагонали была занята второй маленькой сценой, на которой разыгрывались картины в покоях короля, магистра Калатравы и Командора. Здесь блистали золото и парча. Трон короля сменялся креслом Командора. Занавес этой маленькой сцены условно изображал наружную стену командорского дома Яркость красок была необычайная, и кое-кто из актеров усомнился в возможности «переиграть эти декорации».

Были показаны и эскизы костюмов и гримов. Рабинович настаивал на условном гриме для всех персонажей Константин Александрович, учитывая сопротивление большинства исполнителей, сохранял условные гримы только для короля, королевы и их свиты. Эти сцены им трактовались условно в плане театра марионеток. Все же остальные исполнители играли в реалистической манере и были одеты и загримированы вполне реалистически. Поскольку сцены короля и королевы были совершенно изолированы от остальных сцен, такой принцип решения спектакля не создавал стилевого разнобоя.

К сожалению, по условиям того времени не представлялось возможным сохранить для истории этот спектакль в фотографиях — фотопленка оказалась крайне дефицитной.

О спектакле «Фуэнте Овехуна» написан ряд воспоминаний. Все авторы, описывающие этот спектакль, единодушны в его высокой оценке. Мне, тогда молодому актеру, по счастливой для меня случайности, довелось играть в этом спектакле роль Великого магистра ордена Калатравы, которого Марджанов трактовал как беспечного юношу, предающегося наслаждениям и лишь по необходимости выслушивающего воинственные речи Командора. Именно с этой сцены начинался спектакль… Марджанов проводил репетиции с первого же дня прямо на сцене. Со скульптурной выразительностью лепил он мизансцены, добиваясь пластичности, находил позы и ритмы для каждого исполнителя. Времени было в самый обрез, его нельзя было терять. Теперь трудно поверить, что спектакль был поставлен всего за четырнадцать дней. 30 апреля Марджанов уже показал его приглашенным на общественный про смотр представителям театральной общественности.

К. Марджанов, которого справедливо называли «неистовым» режиссером, сумел зажечь весь коллектив. Уже не было ни скептиков, ни равнодушных. Актеры, игравшие эпизодические роли и участвовавшие да массовых сценах, были так же заражены общим подъемом, как и наполнители главных ролей.

{220} Константин Александрович добивался того, чтобы главным действующим лицам в спектакле стал народ. Массовые сцены были поставлены необычайно сильно.

Особенно удались сцены народного празднества в связи с обручением Лауренсии и Фрондозо и трагическая сцена народного восстания, перераставшая в буйную, почти вакхическую пляску победившего народа. Эта сцена, поставленная Марджановым в содружестве с прославленным танцовщиком М. М. Мордкиным, была кульминационной и заканчивалась своеобразным митингом — перекличкой со зрительным залом, куда через рампу несся восторженный гимн победы. Впечатляющая сила этой сцены была так велика, что нередко зрители вставали со своих мест и бросались к рампе, чтобы слиться в едином порыве революционного экстаза с победившим народом Фуэнте Овехуна.

Летом 1919 года, когда вокруг Киева сжималось кольцо вражеских армий и бесчисленных банд, марджановский спектакль поднимал массы на борьбу за свободу и завоевания революции. Мобилизующее его значение было так велико, что командование Красной Армии зачастую посылало воинские части на этот спектакль непосредственно перед их отправкой на фронт.

В течение всего периода репетиций Константин Александрович почти не уходил из театра; его можно было в перерывах между репетициями увидеть в мастерских, где шились костюмы, изготовлялись бутафория и декорации. Он работал без устали. Ничто не выдавало его усталости, и только мгновенно выраставшая на его режиссерском столике гора окурков свидетельствовала о том, что нервы его напряжены до предела.

Просмотр спектакля превратился в триумф Марджанова. Спектакль шел ежедневно и прошел сряду сорок два раза. Часто этот спектакль выносился и в рабочие клубы, на окраины города. Тогда он шел в упрощенном оформлении. Не сложный реквизит везли на тележке, а актеры в гримах и костюмах следовали за ней пешком через весь город, так как в рабочих клубах тех времен не было оборудованных сцен и помещений, где бы такое количество исполнителей могло одеться и загримироваться. Бездействовал и городской транспорт.

Иногда к нам присоединялся и Константин Александрович, если ему удавалось освободиться от неотложных дел. Тогда и путь за город, и антракты во время спектакля заполнялись {221} увлекательными рассказами Константина Александровича о прошлом и его новых планах.

Вскоре начались репетиции «Саломеи» Уайльда. К. А. Марджанов не впервые обращался к этой пьесе, дававшей широкий простор его режиссерским поискам в направлении синтетического театра. Однако выбор ее на этот раз едва ли был оправдан. Марджанов сам вскоре это понял, но репетиции «Саломеи» продолжались. Уже были сооружены монументальные колонны, украшавшие величественную террасу во дворце Ирода. Откуда-то привезли черный бархат, широко использованный Исааком Рабиновичем в оформлении этого спектакля, иногда Марджанов внезапно загорался — тогда возникали превосходные мизансцены и интересные режиссерские находки, но это были лишь редкие вспышки.

Между тем военно-политическая обстановка с каждым днем ухудшалась, и на фоне развивавшихся событий становилось отчетливо ясно, что театр, ставя в это время «Саломею», уклонился от продолжения той общественно-революционной линии, которая так блестяще была начата постановкой «Фуэнтэ Овехуна».

Константин Александрович понимал это лучше других. Он уже вынашивал план постановки народной драмы на материале драматической поэмы Василия Каменского «Степан Разин» и форсировал окончание работы над «Саломеей», не радовавшей его более. Не было в этом спектакле и особых актерских удач. Спектакль был выпущен, но не стал событием в бурной театральной жизни того незабываемого года.

Почти без перерыва Марджанов приступил к работе над спектаклем о вожде крестьянской революции XVII века, чей образ был так искажен официальной русской историографией Драматическая поэма Каменского нуждалась в существенной переработке для постановки ее на сцене. Началу репетиций предшествовала коллективная работа над текстом будущей пьесы, к которой Марджанов привлек группу молодых актеров. Под руководством Константина Александровича работа спорилась. По его замыслу значительная роль в спектакле отводилась Ведущему, текст которого был превосходно смонтирован. Вступительное слово Ведущего о богатырском русском народе Марджанов трактовал как молитву — восторженную и пламенную — о победе народа над его угнетателя ми. Спектакль начинался с высокой ноты, определявшей весь его строй. Наряду с чисто служебной функцией — связать отдельные картины, текст Ведущего содержал также ряд поэтических {222} размышлений о судьбах России, о роли Волги в истории русского народа, о любви народа к своей Родине. «Я весь сверх краев преисполнен глубинным сознанием гордости, что называюсь русским, что ношу имя русского, что над моей головой вечным сиянием сияет венец любви русского к России», — так заканчивалось вступительное слово Ведущего, всегда вызывавшее в зале гром оваций.

В спектакле властно прозвучала ленинская тема национальной гордости великороссов, тема нового, советского, пролетарского патриотизма, противопоставленная лжепатриотизму приближавшихся к Киеву деникинских армий.

Со свойственным Марджанову мастерством были поставлены все массовые сцены этого спектакля — сбор понизовой вольницы, боевые эпизоды, буйный табор разинской дружины. В спектакле широко были использованы народные песни.

Это был романтический спектакль о восставшем народе, звавший современников «биться за народную волю», «весело, вольно и молодо мир новый рожать».

Кое‑кто из профессиональных критиков упрекал Марджанова в том, что этот спектакль — «агитка». Константин Александрович с радостью принял этот упрек. Он действительно всем своим творчеством агитировал за революцию, которую искренне принял, которой беззаветно отдал свое горячее сердце, искрящийся талант и честно послужил в это грозовое лето.

«Степан Разин» был последней работой Константина Александровича в Киеве. Фронт неумолимо приближался к Киеву. Уже явственно доносилась артиллерийская канонада. Началась эвакуация города. Марджанов покинул Киев, на сей раз навсегда.

## **{****223}** Иосиф Гришашвили Он привес нашему театру весну[[117]](#endnote-117)

Весной грузинского театра был Котэ Марджанишвили. И не потому, что он приехал в Грузию весной, нет! Он принес грузинскому театру весну, расцвет, месяц цветения роз.

Спектакли Котэ Марджанишвили — это праздник жизни, радостный и восторженный, пестрый-пестрый, яркий и поющий.

Котэ — театр революционный, Котэ — мастер большой фантазии!

В спектаклях Котэ Марджанишвили всегда бросалось в глаза волшебство красок. Прежде всего — Котэ был режиссером неожиданностей и поразительных открытий. Именно это и привлекало меня в нем.

Неожиданность и поразительное открытие — вот главный смысл его творчества. Никто, как Котэ, не умел расширить спектакль и, как он, сократить его. Его спектакли никогда не были затянутыми и нудными. Котэ не любил изречения Вольтера, заявлявшего, что он принимает любое искусство, если оно не надоедливо. Эту фразу он переиначил, он верил не во всякое искусство, а в искусство, которое весело служит народу — возбуждает разум и возвышает.

Котэ был неутомимым искателем новых форм. Его мизансцены звучали как музыкальные новеллы.

Я вспоминаю 1922 год, когда в зале Народного комиссариата просвещения на одном из заседаний Грузинского театрального общества для преодоления кризиса грузинского театра требовали его временного закрытия.

Один из ораторов упомянул имя Марджанишвили. Слово «Марджанишвили» вспыхнуло, как молния… Попросим его поставить два‑три спектакля, он же наш соотечественник! Закрывать грузинский театр для подготовки кадров уже не было нужды. Напротив: ворота грузинского театра открылись до отказа, и новый поток принес весеннюю бурную волну… И я, один из болеющих болями театра, во время спектакля «Фуэнте Овехуна» («Овечий источник») оказался стоящим на кресле и обратившимся к вышедшему на сцену Котэ со стихотворением-экспромтом.

Овации и крики «ура» неслись со всех сторон зала, приветствуя {224} несравненного мастера, засветившего новый светоч в истории грузинского театра. До Марджанишвили грузинский зритель ничего подобного не видел. Рассеялся, растворился голос, вопиющий о кадрах — кадры были здесь, у нас перед глазами, а мы не замечали их. Нужен был глаз гения и его вдохновение, чтобы переворошить песок нашей сцены и найти в нем золотые крупицы… Ими были Тамара Чавчавадзе, Акакий Васадзе, Верико Анджапаридзе, Ушанги Чхеидзе, Шалва Гамбашидзе, Додо Антадзе и еще многие другие, украшающие сцену в разных уголках Грузии. Самого Нико Гоциридзе и Лизу Черкезишвили Котэ заставил играть по-новому. «Неужто есть человек, который обрел мудрость и науку и передал их собратьям своим».

А как любил он молодежь: он радовался обнаружению каждого нового таланта, возмужанию этого таланта.

Разве не Котэ сказал: «Цель искусства самая простая, — давать человеку радость и вселять в него бодрость».

Котэ — наша гордость!

Котэ — восторженный юноша, неутомимый деятель, преодолевающий любые шаблоны, пламенный и бурный, как речка в его родном селе — Дуруджи. Позже, по поручению и предложению Котэ, я перевел несколько пьес. Котэ нравился мой сценический язык, и он всегда говорил: «Это потому, что ты был на сцене, потому, что освящен пылью кулис». Однажды он сказал: «Хочу поставить “Ромео и Джульетту”, но только с условием, что переведешь ее ты…» Я попытался отговориться незнанием английского языка и сказал, что не признаю перевод с перевода. «Ничего, — отвечал мне Котэ, — есть очень хорошие переводы на русский язык, да, кроме того, можно найти знающего английский язык, лишь бы только со сцены звучала твоя грузинская речь».

Когда Котэ переходил в театр собственного имени, он задумал воплотить на сцене произведения фольклора трех братских народов. Из грузинских народных стихов он выбрал «Песню об Арсене», из армянских — «Артавазд» (вариант Амирана), из азербайджанских — «Кер-Оглы». Перевести два последних произведения он поручил мне. Я, разумеется, быстро выполнил это почетное поручение, но впоследствии Котэ почему-то раздумал ставить все три произведения вместе и поставил только «Песню об Арсене».

Постановка «Песни об Арсене» на нашей сцене была блестящей победой режиссерского замысла. На сцену, вместо {225} настоящего, вкатили на роликах бутафорского коня, Гамбашидзе читал текст, игра света была по-марджанишвилевски яркой. Но мнения зрителей разделились: одни хвалили постановку и видели в ней новое слово, другие квалифицировали ее как просто зрелище, детское развлечение. Я написал шутливую рецензию в стихах на размер «Песни об Арсене» и пол псевдонимом «Фируз» поместил ее в «Нианги». Это было в 1931 году. Марджанишвили узнал, что стихи написал я. Однажды в театре он подкрался ко мне, потянул за ухо, а потом привлек меня к себе и прижал к груди. Как хорошо было то время. Разве он мог долго носить в сердце обиду? Он ведь был ребенком с поэтической душой!

Еще одно воспоминание.

У Марджанишвили была своя студия. Как-то одна девушка, моя родственница, попросила меня: «Я очень хочу работать в студии Марджанишвили, походатайствуй, пожалуйста, за меня перед Котэ». Я познакомил ее с режиссером. Котэ понравилась внешность девушки (он любил, чтобы артистки обладали и внешним обаянием), и он сказал ей: выучи какое-нибудь стихотворение, приходи на экзамен, проверим твой голос. Я тоже присутствовал на экзамене. Марджанишвили проводил его в правом фойе театра. Многие не выдержали экзамена. Настал черед моей родственницы. Она читала одно из моих стихотворений. Я волновался. Моя протеже кончила читать и отошла в угол. Я подумал: интересно, понравилось ли Котэ? Каково его мнение? Примут ее в студию или нет? Погруженный в раздумья, я и не заметил, что надо мной наклонился капельдинер со стаканом воды в руках. Он сказал мне: «Вот это вам прислал Котэ Марджанишвили». Мне стало ясно, что исполнение понравилось ему, и он зачисляет девушку в студию, а «стакан воды» означает — успокойся, не нужно волноваться.

Вот таким отзывчивым, внимательным, чутким и умным был наш старший брат — незабываемый Котэ — и на сцене, и в жизни…

В 1932 году Котэ заболел. Ему сделали операцию, и он очень ослабел. И вот, во время болезни он просит своих учеников: отведите меня к Гришашвили, хочу посмотреть его библиотеку и старый Тбилиси. И вправду, в один прекрасный день я заметил с балкона своего дома, что по подъему поднимаются несколько человек. Я увидел Котэ, усталого, небритого, измученного болезнью. Датико Чхеидзе и Додо Антадзе {226} вели его под руки. С ними были также Ушанги Чхеидзе, Коля Годзиашвили и Шалва Гамбашидзе (у Шалвы был фотоаппарат, и он то и дело щелкал им). Увидев столь дорогого мне человека на «подъеме Гришашвили», я мигом вскочил и побежал вниз встречать его. Котэ напустился на меня: «Куда это ты забрался! Вот где, оказывается, ты живешь! Только знай, когда соберешься помирать, спускайся вниз, в центр, не то я сюда уж не ходок».

Судьба, однако, сулила иное. Через год Марджанишвили не стало. Я был в комиссии по похоронам. Было много речей, воспоминаний, горя, скорби и слез. Потрясенный, я глядел на прах. Я, который всегда очень быстро отзываюсь стихами на смерть моих товарищей, не смог попрощаться с дорогим Котэ стихами. Да, я не смог написать стихотворения. Мне потребовалось много времени, чтобы смириться с отсутствием Марджанишвили и поверить в то, что его сердце обратилось в прах.

Сохранилось много снимков Марджанишвили. Перед моим же взором целый год стоял портрет, который несли перед урной — от вокзала до театра Марджанишвили. Портрет, снятый кинокамерой перед самой смертью режиссера. Этот портрет с какой-то таинственной силой действовал на меня: вдумчивое лицо, глаза гения, красивая голова… Портрет рождал во мне удивительные, волнующие душу переживания, и я только через год написал стихотворение «У портрета Марджанишвили».

Летя к тебе, поэта голос ясный  
Твоим бессмертьем должен зазвучать  
Грузинскую весну, что так прекрасна,  
Мы именем Котэ должны назвать.

## **{****227}** М. Демюр Поиски нового[[118]](#endnote-118)

Если я до сих пор храню в памяти драгоценные часы творческого и человеческого общения с Константином Александровичем Марджановым, то именно потому, что — это Марджанов, ярчайший, увлекательный художник, всегда ищущий, никогда не успокаивающийся, неизменно добрый и внимательный к молодежи, которая в свою очередь платила ему высоким уважением и горячей любовью.

Собственно я знал Константина Александровича еще до встречи с ним: его жена, дочь известного артиста Малого театра Живокини, была близкой подругой моей матери — обе они были балеринами Большого театра. Часто бывая у нас в доме, она рассказывала столько интересного о Константине Александровиче, что понятна моя радость, когда в первый же свой театральный сезон 1914 – 1915 гг. в Ростове-на-Дону я встретился с ним в работе. За год перед тем в Москве мне довелось видеть в «Свободном театре» две его постановки — «Сорочинскую ярмарку» и «Желтую кофту», впечатление от которых еще больше подогрело мой интерес к этому режиссеру. Надо сказать, что в те годы даже крупная провинция не могла похвастаться режиссерами-искателями, режиссерами яркого индивидуального почерка. Даже такой большой художник, как Н. Н. Синельников, не говорил своею слова в искусстве, он тонко, талантливо делал с актерами роли и многие, ныне крупные имена, обязаны ему своим становлением на театре; он выпускал слаженные, чистенькие и грамотные спектакли, но и только. А этого было мало горячей, жадной до всего нового молодежи, к которой в ту пору принадлежал и я. Поэтому с таким нетерпением мы ждали К. А. Марджанова. Мы знали, что он работал в Художественном театре, что он был создателем «Свободного театра» и везде оставлял после себя яркий след.

Приезду всякого выдающегося человека обычно предшествует молва о нем; так было и здесь: скептики вспоминали анекдоты, связанные с его работой в «Свободном театре». Рассказывали о необыкновенных испытаниях, которым Константин Александрович подвергал желающих поступить в театральную школу. То, что теперь понятно каждому экзаменующемуся — показ своих сценических возможностей в простом {228} этюде, — тогда было ново и необычно. Однажды произошел такой случай: дает Константин Александрович одному молодому человеку, впоследствии актеру С, задание сыграть сына, который получил известие о неожиданной смерти отца. С. очень неправдоподобно взял несуществующую телеграмму и, почти не взглянув на нее, упал на пол. «Разрыв сердца», — так объяснил он свое поведение.

Константин Александрович этюда не принял, я для нас всех было не очень понятно, чего же хотел он от юноши С. А хотел он только правды физической и психологической жизни, правды, как мы узнали позднее, которую так настойчиво искал в своей творческой и педагогической практике Станиславский.

Много ходило слухов и о безграничной фантазии Марджанова, которая так дорого обошлась владельцу московского «Свободного театра».

Естественно, что почва для несколько боязливого недоверия у старших актеров и жадного интереса у молодых была подготовлена.

Первой постановкой Константина Александровича был «Вишневый сад».

Насколько помню, этот спектакль, поставленный по мизансценам спектакля Художественного театра, не вызывал ни возражений, ни особых восторгов, но то, что Марджанову удалось создать в нем поэтическую атмосферу и донести аромат чеховской пьесы, принесло театру серьезный успех у довольно требовательной театральной публики Ростова.

Художник, постоянно ищущий, не может иногда не ошибиться, и Константину Александровичу были свойственны ошибки. Увлеченный каким-нибудь ярким образом, смелой мыслью, красивым символом, он иногда останавливал свое внимание на материале с нашей сегодняшней точки зрения сомнительном.

Так произошло с одной переводной пьесой, написанной выразительным, образным языком, но по существу идеалистической и даже мистической. Пьеса имела большой успех, а для нас, молодежи, работа над ней явилась весьма поучительным примером режиссерского мастерства. И так ли был велик грех Марджанова? Надо сказать, что как раз в этой работе начала раскрываться перед нами его режиссерская мощь.

На всю жизнь я запомнил такой эпизод: молодому актеру Б. никак не удавался монолог, чрезвычайно важный для развития {229} действия: он рассказывает, как во время бури на море едва не погиб корабль и как чудесно была спасена девушка, дочь князя. Тщетно добивался Марджанов верного звучания монолога — у актера ничего не получалось. Тогда Константин Александрович попросил его закрыть глаза и только слушать. И полилась вдохновенная речь Марджанова. Он так рассказал все предполагаемые обстоятельства, такими щедрыми красками живописал картину гибели корабля, что все мы стояли изумленные и взволнованные его фантазией, а актер Б., как по волшебству, сделал все, что от него требовалось. Этот пример сближает метены работы Марджанишвили с методами работы Станиславского. Своим чутьем, своей интуицией художника Марджанов угадывал то, о чем через много лет узнали мы из трудов Константина Сергеевича.

Много времени отдавал нам Марджанов и помимо репетиций: трудно забыть наши ночные собрания у него на квартире после спектаклей, когда мы рассаживались у его ног на ковре и до рассвета слушали удивительные сказки. Константин Александрович начнет, бывало, сосед продолжит, и так по очереди все мы вовлекались в эту игру. Жалею, что я не записал тогда ничего из нашего коллективного творчества, а ведь многое было очень интересным. Мы играли увлеченно и не давали себе отчета в том, что это был искусный педагогический прием для возбуждения нашей творческой фантазии. Не раз впоследствии в моей режиссерской практике этот прием оказывал мне огромную помощь.

Много давали нагл эти часы общения с режиссером, которого мы мало сказать уважали, но уже любили и почитали. Я не помню ни одного случая нарушения этих его полных доброжелательности и искренности взаимоотношений с молодежью. Мы отвечали ему горячей любовью и, как могли и умели, доказывали ему эту любовь.

Помню, когда в период подготовки шедшей в бенефис Константина Александровича пьесы «Желтая кофта» цеха не могли к сроку выполнить работу и спектакль оказался под угрозой, мы все как один пошли в мастерские, кто красить, кто шить, кто готовить реквизит, к в результате нескольких бессонных ночей после спектаклей все было сдано в срок.

Много лет прошло с того времени, немудрено, что кое-что ушло из памяти, поэтому не берусь сказать, насколько постановка «Желтой кофты» соответствовала традициям китайского классического театра; но прочитав недавно главы {230} из книги С. Образцова о театре китайского народа, я вижу, что спектакль «Желтая кофта» ничем не искажал представления о китайском театре. Слишком велико было у Константина Александровича чувство ответственности, слишком тонок его вкус, чтобы он мог поверхностно или по-эстетски отнестись к трудной задаче — познакомить русского зрителя с искусством древнейшего народа. Константин Александрович изучал и знал китайский театр и не раз вел с нами беседы, в которых излагал его основные принципы.

Громадная работоспособность Марджанова воспитывала нас ежечасно; наши понятия об этике актера были заложены им еще задолго до того, как мы познакомились с замечательной статьей К. С. Станиславского об этике. В ту пору я был вовсе несведущ в теоретических вопросах театра, да и вряд ли кто-нибудь из актеров тогда занимался тем, что сейчас является азбукой для любого студийца. Поэтому я могу говорить о творческом методе Марджанова только в свете его практической работы, в которой он был художником до кончиков ногтей, всегда горящим, ищущим.

Когда я смотрю на Марджанова тех лет глазами сегодняшнего дня, я и теперь не нахожу в нем грехов формализма, которые пытались ему приписать наиболее трусливые маловеры. Блестящая форма никогда не заслоняла у него содержания, а только подчеркивала и заостряла его. Заразительность его была необычайна. Работа с ним исключала всякое равнодушие; его можно было не принимать, но нельзя было оставаться безразличным к нему. Безразличных и не было, больше того — была даже и оппозиция. У Марджанова, верного друга и учителя молодежи, в отношениях со старшими актерами было не все гладко. Он не терпел «премьерства» и нещадно боролся со всеми проявлениями его, — уж одно это не всех устраивало. Ненавидя всякую косность и рутину, он сталкивался и с тем и с другим в провинциальном театре, даже в таком крупном, как ростовский, где была высококвалифицированная труппа.

В связи с этим вспоминается случай со спектаклем «Андрокл и лев» Бернарда Шоу. Эта чрезвычайно острая, язвительная сатира, относящаяся к временам гонения на христиан в Риме, давала величайший простор свойствам таланта Марджанова, и спектакль мог получиться исключительно интересный и полемический. Пьеса была почти незнакома не только русскому зрителю, но и читателю: до 1933 года она {231} не появлялась в русском переводе, так что, очевидно, для Марджанова был заказан специальный перевод. Остановив на ней свой выбор, Константин Александрович был верен себе как художник, ищущий новых тем и новых, непроторенных дорог. Его пытливая мысль исходила эти дороги, а неуемный дух новатора стремился воплотить новые темы в искусстве театра.

Пьеса, вызвавшая бурю негодования в Англии, особенно в клерикальных кругах, развенчивала легенды о христианских мучениках и вскрывала социальные корни религиозной морали. Сам факт гонения на христиан Шоу объяснял стремлением собственнических классов сохранить свои классовые привилегии и подавить всякое движение, угрожающее этим привилегиям. По признанию Шоу, его мученики — это мученики всех времен, их преследователи тоже не специфичны для данной эпохи. В этом большое философское значение пьесы, и в этом причина ее жизненности во нее времена.

Сюжетная линия пьесы была несложной: грек Андрокл — христианин — для спасения своей жизни вынужден покинуть родину. Со своей женой он идет через лес и наталкивается на льва. Лев мучительно страдает от занозы в лапе, Андрокл вытаскивает эту занозу, и лев, благодарный за операцию, не трогает путешественников. Все же Андрокл попадается римским солдатам, и те ведут его в Рим, где он, в числе других христиан, должен окончить свою жизнь на арене цирка. Здесь он встречается все с тем же знакомым львом, который, узнав своего «врача», вместо того, чтобы растерзать мученика, ласкается к нему.

Изумленный император дарует христианам жизнь, а Андрокла назначает смотрителем зверинца. Андрокл отвергает императорскую милость и под прикрытием своего друга — льва выходит на свободу и удаляется.

Христиане Шоу далеки от традиционного понимания мучеников. Понятно, что эта философская и в то же время публицистическая пьеса, поданная в великолепной сатирической форме, не могла не увлечь Марджанова, и он страстно хотел ее поставить, но постановке не суждено было осуществиться: когда Марджанов прочел пьесу труппе, молодежь приняла ее восторженно, один же из первых актеров заявил, что религиозные убеждения не позволяют ему принять в ней участие; некоторые ведущие актеры поддержали его. И здесь мы были свидетелями вспышки неистового гнева Константина {232} Александровича. Он разорвал пьесу и отказался от постановки, заявив, что с такими рутинерами он работать не может. И мне до сих пор не до конца ясно, что им владело в этот момент: возмущение ли безнадежной отсталостью актеров, или оскорбленное самолюбие, обида, что его не понимают. Возможно, что было и то и другое. Эту черту характера Марджанова — непомерное самолюбие и обидчивость — Владимир Иванович Немирович-Данченко отмечает в своих «письмах» наряду с высокой талантливостью, работоспособностью и громадной эрудицией Константина Александровича.

И вот теперь, через сорок с лишним лет, в годы, когда уже подводятся кое-какие итоги, я ясно отдаю себе отчет, чем я обязан тому или другому крупному режиссеру. Довелось мне работать и с Н. Н. Синельниковым, и с Н. И. Собольщиковым-Самариным. В провинции это были «киты», умные, культурные, одаренные режиссеры, мастера сделать актеру роль, владевшие всеми секретами не дешевого, а подлинного сценического успеха, умеющие угадать индивидуальность актера и растить его, они редко ошибались, — работали наверняка.

Не таков был Марджанов с его кипучим темпераментом, с его ошибками и вдохновенными взлетами, с его неуемной творческой фантазией. Он делал не роль, а спектакль, и то, как он его делал, было для нас чудесной школой театрального искусства и отношения к этому искусству. У него мы учились видеть спектакль в целом, понимать, как раскрывается его идея, постигать тайну слияния содержания с выразительной формой. Он своим живым примером учил нас неустанному труду, без которого нет и волшебства театра, учил творческой честности и непримиримости.

В связи с этим хочется рассказать, свидетелями какого мучительного состояния Марджанова мы были, когда ему пришлось по кассовым соображениям ставить макулатурную стряпню Мамонта Дальского «Позор Германии». Он вынужден был дать свое имя и свой труд этому спектаклю, который, действительно, спас сезон, сделал двадцать пять аншлагов и позволил сполна расплатиться с труппой. Но мне не забыть серое лицо и погасшие глаза любимого режиссера, когда он искал, за что зацепиться, чтобы сделать хоть сколько-нибудь приличный спектакль. И он нашел. Режиссер тонкого вкуса, он выбросил из пьесы все наиболее дешевые места, затушевал мелодраматические «эффекты». Человек {233} высокого гражданского сознания — он сумел перевести ложно патриотические мотивы пьесы в план самоотверженной любви к родине, сделал спектакль зовущим к защите не «царя-батюшки», а своей родной земли. Трудно было в то время требовать от человека, не искушенного в вопросе справедливых и несправедливых войн, резко отрицательного отношения к империалистической войне, поэтому уже самый факт, что на основе макулатурного материала он сделал спектакль, будивший хорошие чувства, должен быть внесен в актив Марджанова.

Но заплатил он за эту работу дорогой ценой: он очень страдал и не скрывал этого. Больно было за него в те дни. И, может быть, это не единственный компромисс, на который вынужден был идти мастер, зависевший от кошелька антрепренера.

На следующий сезон Марджанова у нас уже не было.

Прошло четыре года. В 1918 – 19 гг. я работал в театре Реввоенсовета Армии Украины. Мы ездили в поезде по фронтам гражданской войны, попали в Киев, и тут мне посчастливилось увидеть постановку Марджанова «Овечий источник».

Здесь я понял, что значит для настоящего режиссера творческая свобода. В. А. Юренева, исполнительница роли Лауренсии, несомненно, расскажет о том, как работался этот спектакль, вошедший золотой страницей в историю молодого советского театра, я же могу только как зритель утверждать, что не видал на советской сцене ничего более пламенного и зовущего, более проникнутого пафосом революции.

Это была моя последняя встреча с Марджановым.

Самое лучшее, самое ценное в моей театральной жизни я взял от него, и благодарная память о нем жива во мне и сегодня.

## **{****234}** Е. Донаури Страницы воспоминаний[[119]](#endnote-119)

Ни этот черный плащ,

Ни соблюденье траурной одежды,

Ничто из всех уподоблений скорби

Не выразит понятья обо мне.

Что кажется, то можно и сыграть,

Но что в душе, тою не передать

Прикрасами, убранствами печали.

(«Гамлет»)

С К. А. Марджанишвили я встретилась в 1922 году. Это были последние одиннадцать лет его жизни и деятельности, и только этих лет я могу коснуться в воспоминаниях о нем. Я не беру на себя смелость писать о нем как о художнике, творце, общественном деятеле, это очень серьезная, трудная задача, требующая более серьезного, глубокого изучения. Я коснусь его только как человека в быту и в работе на сцене. Многогранный в своем творчестве, он и в жизни был многогранен: горел, творил. При всей своей вспыльчивости он был необычайно добрым, мягким, сердечным и отзывчивым, умел внести в окружающую среду настоящую радость и праздник.

Слух о приезде в Грузию К. А. Марджанова докатился и до меня. Для чего он приехал, мне было неизвестно, но вскоре я узнала, что он начал работу в Новом театре с русской труппой, руководимой режиссером Маргаритовым. Начал он с постановки «Саломеи». Насколько я знаю из рассказов самого Константина Александровича, в работу для постановки «Саломеи» он взял к себе молодого, еще ни разу не приобщенного к театральной работе, художника И. Гамрекели. Затем осуществил постановку уже ставившейся им в Свободном театре «Желтой кофты». И еще поставил пантомиму «Манящий свет» и на том закончил свою деятельность в русском театре. К моему огорчению, мне не удалось видеть этих работ, да и он сам потом очень мало говорил о них.

В это время театр имени Руставели переживал большой творческий и материальный кризис. Поговаривали даже о его закрытии для подготовки новых актерских кадров, так как со старыми ничего не ладилось. Помню, как устраивались бесконечные совещания и диспуты, на которых вся вина взваливалась на слабо подготовленный актерский коллектив. На {235} эти совещания приглашался и Константин Александрович, как человек с большим театральным опытом, который доказывал, что актеры есть, и очень сильные, и нет только организаторского, руководящего начала и что театр закрывать нельзя. В связи с этим ему было предложено взять на себя одну постановку, на что он охотно согласился. Для первой пробы он взял уже однажды поставленную им и сильно нашумевшую в Киеве пьесу Лопе де Вега «Овечий источник».

По приезде своем Константин Александрович стал посещать наш театр, и тут я впервые увидела его. Мы сидели в противоположных ложах. Его глаза были устремлены к сцене, и мне нетрудно было, незаметно для него, подробно рассмотреть его гладко зачесанную серебристую голову с точеным профилем, чуть сутулую фигуру с приподнятыми плечами. Впечатление, оставленное его внешностью, передать очень трудно. Она много говорила о его внутреннем содержании, о силе его таланта. Страшно было представить, что придется играть перед ним на сцене.

И вот однажды, по окончании спектакля, в котором я случайно заменила заболевшую актрису, спокойная и уверенная в том, что сегодняшний спектакль Константин Александрович не смотрел, я вышла в вестибюль театра, чтобы идти домой, и на одну минуту задержалась у зеркала: кто-то позади меня сказал «Марджанов!», я быстро оглянулась и увидела группу людей, спускающуюся по лестнице, и среди них человека с серебристой головой и незабываемой улыбкой… Это был Марджанов. Трудно передать, как смутилась я от одной мысли, что он был в театре и видел меня на сцене. Я опустила голову и хотела незаметно ускользнуть, но Константин Александрович отделился от своей группы, подошел ко мне и быстро с полуулыбкой сказал: «Как вам не стыдно играть в такой безвкусной пьесе! Я закидал бы вас гнилыми яблоками, если бы они у меня были!» Сказал и быстро отошел. Я не успела ему ответить, не успела опомниться, его уже не было, он исчез со своими спутниками, оставил меня растерянной и озадаченной. Мне было непонятно, почему он это сделал? Он хорошо знал, что пьесы я не выбирала и играла не потому, что хотела в ней играть, и расценивать мой вкус этим участием в спектакле было неправильно. Тогда это показалось мне странной, непонятной и даже оскорбительной выходкой, но потом, когда я узнала его ближе, все стало ясно, понятно и просто.

{236} Прошло несколько дней, и я, как и вся труппа, познакомилась с ним уже официально на читке пьесы Лопе де Вега «Овечий источник». Насколько я помню, было только короткое вступительное слово о пьесе, но не было ни показа, ни позы, ни подчеркивания того, что он пришел обучать нас, как надо играть. Началась просто читка. Читал Константин Александрович сам и читал исключительно выразительно и интересно.

После читки начался разбор пьесы, разъяснение образов, затем распределение ролей. Быть может, в распределении ролей и были допущены кое-какие ошибки, но ведь Константин Александрович никого из нас не знал и распределял роли под влиянием тех режиссеров и руководителей, которые были тогда у нас в театре.

Я получила роль эпизодическую, малозначительную (роль Хасинты), но не только не выразила недовольства, а была счастлива тем, что стану непосредственной участницей работы с ним, а работа предстояла интересная. Главную роль — Лауренсии — получила Анета Кикодзе, которая после пяти-шести репетиций оставила наш театр и перешла на работу в Батумский театр. Роль Лауренсии осталась без исполнительницы, и Константин Александрович, к великому удивлению театра, передал ее молодой, начинающей актрисе, еще студентке — Тамаре Чавчавадзе. Как оказалось впоследствии, он не ошибся в своем выборе.

И так 6 октября 1922 года начал свою работу с нами К. А. Марджанов первой репетицией «Фуэнте Овехуна».

Конечно, никто из нас представления не имел о такой работе. Все мы затаив дыхание жадно следили за движениями его нервных, бесконечно выразительных рук, за его горящими, как искры, глазами. Моментами это была очаровательная, грациозная, полная революционного пыла Лауренсия, моментами — юноша Менго или грозный, плотоядный командор. От Константина Александровича впоследствии я слышала, что он был плохим актером, откуда же бралось все это — было непонятно.

Он был всем — и художником, и композитором, и хореографом. Одному рисовал, другому напевал, третьему показывал те движения и танцы, какие ему были нужны.

Константин Александрович не принадлежал к числу тех режиссеров, которых мы знали до сего времени, — медленно и размеренно показывающих ту или иную мизансцену, придуманную ими накануне и записанную для памяти в записную {237} книжку, нет! — это был тигр, носившийся по сцене. Большой зал театра имени Руставели и сцена казались клеткой для его творческих возможностей. Казалось, что он зажжет мир своим огнем, своим талантом. Можно ли было тогда говорить о поднятии интереса и дисциплины в театре? — все это создалось само по себе. Захваченные работой с ним, актеры бежали как можно раньше в театр, во время хода репетиции боялись проронить слово, не потому, что Марджанишвили строг и деспотичен, — нет, потому что не могли оторваться от его гипнотизирующих глаз, боясь пропустить какое-либо его замечание или талантливый показ, заражающий всех творческой силой и совершенно для нас новой системой работы. Мне было искренне жаль каждого, кто не был участником и свидетелем этих репетиций, давших нам поистине счастливые творческие минуты.

Спектакль получился блестящий. Дата 25 ноября 1922 года памятна всем и войдет в историю грузинского театра как новая эра, как возрождение его. Это был настоящий праздник, торжество, победа К. А. Марджанишвили, победа грузинских актеров, перед которыми за месяц до этого хотели прикрыть двери театра.

После блестящей победы в постановке пьесы «Овечий источник» К. А. Марджанишвили было предложено остаться в театре имени Руставели руководителем и главным постановщиком. Константин Александрович согласился и уже навсегда остался в Грузии.

В первый год своего пребывания в грузинском театре он поставил «Овечий источник», «Затмение солнца в Грузии» Зураба Антонова, «Голубую Паучиху».

Приближалось лето. Летние работы мы проводили в Боржоме. Там Константин Александрович приготовил с нами «Игру интересов», «Героя» Синга и очень мною работал над пантомимой «Мзета мзе». Работали мы с большим энтузиазмом, очень дружно, без интриг и сплетен, всех объединяли необыкновенная жизнерадостность и огромный талант Марджанишвили.

В свободные от репетиций дни он придумывал какие-то необыкновенные далекие экскурсии по горам.

Часто после работы мы ходили на прогулки. Он много рассказывал из своего детства и прошлой актерской жизни. Он любил рассказывать и рассказывал необыкновенно красочно {238} и интересно. Многое говорил он и о театре, о своей фанатичной любви к нему.

С виду грозный, властный, он был очень мягким, конфузливым, необыкновенно добрым и скромным, он только напускал на себя эту грозность. Вначале артисты побаивались его, а потом распознали, что грозность напускная, — боязнь прошла, осталось глубокое к нему уважением любовь. Константин Александрович очень ценил эту любовь к себе и платил им тем же. И несмотря на то, что часто тосковал о чем-то новом, более широком, большом (он ведь был человеком, вечно ищущим новых впечатлений), он так был согрет этой любовью, что говорил: «Даю вам слово никуда не уйти от вас, где будете вы, там буду и я с вами».

В связи с пребыванием Константина Александровича в Грузии небольшая группа актерской молодежи, вдохновленная его работой, организовала корпорацию с целью воспитать и создать современного, советского актера, с твердыми традициями, с творческой дисциплиной, отбросив от себя все старое, заплесневелое. Познакомившись с программой корпорации, Константин Александрович не только не помешал им, а, наоборот, приветствовал эту организацию. Корпорация была названа «Дуруджи» — так назывался весенний, необыкновенно бурный, все смывающий на своем пути поток, который протекал по деревне, где родился и вырос К. А. Марджанишвили. Ничто не может так охарактеризовать сущность Константина Александровича, как этот бурный поток, и он загорелся, сделался самым активным членом корпорации.

Марджанишвили принял горячее участие в составлении манифеста. Сам организовал выступление. Несмотря на то, что некоторые консервативно настроенные элементы всячески отговаривали и предостерегали его, а один даже сказал ему: «Вся грузинская общественность смотрит на тебя, сняв шапки, не сделай так, чтобы они надели шапки и повернулись к тесе спинами», все же помешать Константину Александровичу они не смогли. Он хотел революции, хотел полного пересмотра всех тогдашних установок в грузинском театре и добился намеченного. Ярко возникает в моей памяти вечер выступления «Дуруджи». Во время спектакля «Игра интересов» Л. Васадзе вышел на авансцену и прочитал манифест «Дуруджи». Подобно разорвавшейся бомбе прозвучал в публике этот манифест. Начался ожесточенный словесный бой между {239} сценой и разбушевавшимся зрительным залом. Помню, в этот момент Константин Александрович стоял бледный, но улыбающийся. Он не боялся вспышки возмущения, он ждал этого, но опасался, что нас могут не понять. Вдруг он сорвался, побежал в зрительный зал, схватил наших старых корифеев Васо Абашидзе и Мако Сапарову-Абашидзе под руку, привел их на сцену и устроил им овацию, приветствовал их с тем, чтобы сказать, что нас не поняли, что их-то мы признаем, признаем их высокое актерское мастерство, на их образцах мы и будем учиться, но не хотим затхлости в искусстве, халтуры, которые царили тогда в грузинском театре.

Несмотря на разрыв части публики с театром, мы были неуязвимы. Публика была покорена. Никогда она так рьяно не посещала театр, как тогда, когда «Дуруджи» крепла и развивалась. Организаторами и членами корпорации вначале были только актеры, но вскоре к ним примкнула и небольшая часть актрис, в том числе и я. Константин Александрович активно поддержал «Дуруджи», считался с ней, но потом, когда увидел, что «Дуруджи» вместо воспитательного органа, мобилизующего творческую активность коллектива, стала группой, тормозящей художественную инициативу, он понял, что это будет очень мешать его работе, и решил всячески ослабить влияние «Дуруджи», и первое, что он сделал, придравшись к какому-то пустяковому случаю, вышел из состава членов корпорации.

Лето второго сезона мы проводили в Манглисе. Константин Александрович выехал на несколько дней раньше труппы, а я по домашним обстоятельствам задержалась в Тбилиси, не давая ему знать о себе. И тогда я получила от него шуточную телеграмму: «Молчание тревожит, если в четверг не приедете, в пятницу женюсь», на что я, так же шутя, ответила: «Боюсь обручения в четверг, а потому приеду в среду». Угрозу свою я выполнила и приехала в Манглис в среду. Константин Александрович встретил меня, и с этого дня мы почти не расставались, хоть и жили на разных дачах. Я жила в доме моей кузины, а Константин Александрович очень близко от нас, через парк. По утрам он работал — готовил «Виндзорских проказниц» и подумывал о постановке «Мистерии-буфф» Маяковского. По поводу «Мистерии-буфф» у него родилось необыкновенное желание — поставить эту пьесу на открытом воздухе, но именно по причине грандиозности {240} замысла ему пришлось отказаться от осуществления этой постановки. В это же лето он пробовал себя в кино со сценарием «Накануне грозы.» («Буревестник»)[[120]](#endnote-120).

Вся его жизнь — сплошная неожиданность. Четыре часа ночи, со счастливым детским лицом он будит всех, чтоб поделиться проектом постройки здания нового театра. Дальше месяц кропотливой работы, в которой принимают участие все, и вот готов макет театра. Очередное горение, все около него. Он читает первый акт своей пьесы. Готова пьеса! И он уже горит над созданием необыкновенного гримировального столика. Проходят дни, он загорается электротехническими фантазиями, и наутро я застаю его на лестнице под потолкам — он монтер, работает над новой проводкой электричества.

Дальше — вся ночь без сна, далеко за полночь слышен стук молотка, он стругает доски, он уже плотник. «Я не люблю дорогими вещами привязывать себя к месту», — говорит он, и сам себе мастерит шкаф для одежды.

Дома он был необыкновенный, мы с ним вдвоем сами ремонтировали комнату, клеили обои. Переехал ко мне Константин Александрович с одним большим сундуком, в котором было огромное количество эскизов его российских постановок. Эти эскизы мы с ним вдвоем окантовали и развесили у нас в комнате. Их было так много, что пришлось вешать вплотную один к другому, но ввиду того, что была всего одна комната и для работы и для отдыха, а пестрота стен действовала ему на нервы, он снял эти эскизы и в день своего 40‑летнего юбилея подарил театру.

Удивительно, ни в каком обществе Константин Александрович не скучал: со стариками был мудрецом, с детьми — ребенком. Детей вообще очень любил, а дети его просто обожали. Наш двор особенно отличался большим количеством детей, начиная с четырехлетних и старше. Все они вертелись на нашем балконе, ожидая выхода дяди Марджанова, как они называли его. Каждое 28/V с букетами цветов приходили поздравить его с днем рождения, но стоило сказать им, что дядя Марджанов отдыхает, жизнь на балконе замирала Константин Александрович бывал растроган этим отношением к нему детей и сам возился к ними, обласкивал. Когда дети узнали о страшной телеграмме, полученной из Москвы, они выпустили траурную стенгазету, по которой можно было судить, каким большим детским горем была для них смерть {241} Константина Александровича. Заметив его слабость к детям, наша домработница привезла к нам в Кутаиси брошенного отцом и матерью своего двухлетнего внука Константин Александрович очень был доволен его появлением и взялся его воспитывать, привязался к нему, возил его всюду с собой. Это был тихий забитый ребенок, и Константина Александровича это очень огорчало, он все время твердил ему «Ну, пошали немного, пошали же!»

«Я люблю, когда дети шалят!» Помню один из эпизодов с этим мальчиком, когда ему было уже пять лет. Константин Александрович привез его в театр, посадил рядом с собой за репетиционный стол, положил перед ним звонок и сказал: «Если тебе что не понравятся, звони». Началась репетиция. Мальчик очень чинно сидел и смотрел на сцену, но как только я появилась на сцене, он схватил звонок и стал усиленно звонить. Это вызвало всеобщий смех, Константин Александрович, тоже смеясь, сказал. «Вот видишь, даже ребенок понимает, что плохо».

Теперь этот мальчик, воспитанный Константином Александровичем, уже офицер Когда Константин Александрович вошел в мою семью, дочери моей[[121]](#endnote-121) было восемь лет. Поначалу она очень недружелюбно приняла появление чужого дяди, но Константин Александрович окружил ее такой отцовской лаской и любовью, что она полюбила его как родного отца и всю свою последующую жизнь не сделала ни одного шага без его совета. Несмотря на мой протест, он, когда ей было четырнадцать лет, взял ее из шестого класса средней школы и определил в театральную студию, прибавив ей два года, так как в ее возрасте в студию не принимали. Из‑за этого ему пришлось потом нанять педагогов для подготовки ее к выпускным экзаменам. Когда она окончила среднюю школу, он сразу зачислил ее в кутаисскую труппу актрисой и с первых же ее шагов стал давать ей ответственные роли.

Такое сердечное отношение у него было не только к Ирине, но даже к ее подругам. В одном доме с нами жила девочка, подруга Ирины, моя племянница[[122]](#endnote-122), которая очень увлекалась живописью. Константин Александрович, найдя ее даровитой, принял в ней живое участие, послал ее с работами к художнику, профессору Шарлеманю. Профессор, просмотрев ее работы, охотно взялся с ней заниматься, и впоследствии она была его любимая ученица в Академии художеств. Для нее, как и для Ирины, Константин Александрович был ближайшим другом и советчиком.

{242} Вся грузинская общественность была взбудоражена, когда Константин Александрович, задумав поставить Гамлета, дал роль Гамлета молодому, еще никак ее проявившему себя актеру Ушанги Чхеидзе, разгадав в нем его огромный талант. Высокое режиссерское мастерство Константина Александровича проявилась в этой постановке. Простыми средствами он добился интересных эффектов на сцене. Изобретательность в оформлении проявил молодой художник И. Гамрекели, работавший под руководством режиссера. Простым приемом достигалась большая впечатляемость — живые фигуры воинов со щитами создавали определенное настроение, и от поворота этих фигур менялось и оформление и все настроение на сцене. Можно ли забыть момент, когда после сцены на сцене король, королева и весь двор в испуге, как вихрь, несутся по анфиладе дворцовых комнат, которые в этот момент зритель ясно представлял себе.

В «Гамлете» родилась у Марджанишвили потребность в контрастных типах: его Гамлет должен был иметь своего такого же сильного, как и он, антипода, и Константин Александрович делает из Клавдия тип, подобный Ричарду. «Гамлета» Константин Александрович поставил с музыкой Чайковского У него была особенность — к некоторым пьесам подходить, начиная с какой-нибудь шутки, страшно весело и шумно, но были пьесы, к которым ан приступал, сделав большую паузу, обводя всех таким взглядом, что каждому было ясно, что сегодня не только нельзя шутить, но нельзя и дышать, и если во время таких репетиций кто-либо кашлял, чихал или нечаянно шумно перелистывал роль, он раздражался и, бывало, не мог продолжать репетицию, так как малейший лишний звук или движение выбивало его из того настроения, в которое он старался замкнуть актера. Одной из таких пьес и была трагедия «Гамлет». К репетициям этой пьесы он относился особенно бережно, старался никому не передоверять их. Прошел с успехом «Гамлет», прошел и Ушанги Чхеидзе, он стал большим артистом, о нем заговорили. Один из товарищей подошел к Ушанги и сказал: «Ты был нищий, Константин Александрович Марджанишвили положил тебе в руки бриллиант, сумел бы ты только оценить и сохранить это».

Начался третий сезон его совместной работы с нами, в этом году Константин Александрович поставил свою пантомиму «Мзета мзе». Странная манера была у Константина Александровича: к своей работе непременно пристегивать чье-то {243} чужое имя в афишах, имя человека, который зачастую даже руки ее прикладывал к данной работе Вообще Константин Александрович рассыпая сваи работы молодым режиссерам, и когда я задавала ему вопрос, почему он это делает, он отвечал: «Мне карьеры себе не создавать».

Константин Александрович глубоко верил в то, что найдет на своем путли честного, талантливого продолжателя своих поисков. К работам молодых режиссеров он относился особенно бережно, предоставляя им полную свободу замысла и выдумки, но когда ему приходилось просматривать их работы, улыбка не сходила с его лица. От всего он бывал в восторге, горячо целовал молодого автора постановки, предрекал ему большое будущее, но потом тут же, осторожно, мягко вносил свои поправки в его работу. Причем все это бывало сделано настолько бережно и деликатно, что часто многие из молодых режиссеров глубоко верили в то, что именно они и являются истинными авторами внесенных поправок.

Более круто и резко он работал с актерами. К актеру, которого он хорошо знал, знал каждый его жест, каждое движение, он проявлял меньше интереса, чем к такому актеру, которого он вовсе не знал. Ему нужны были неожиданности, потому-то он так горячо и любил молодежь. Если случалось, что актер долго не понимал, что от него требуют, к такому он был мало терпелив, раздражался, кричал. Часто, бывало, садился спиной к идущей репетиции, встрепав себе волосы, подобрав под себя одну ногу. Но если актер сразу схватывал и понимал то, что от него требуют, лицо Константина Александровича расплывалось в улыбку. Нервно куря папиросу, прикладывая руку целой ладонью ко рту, горящими, как искры, глазами он поощрял, подбадривал, подхлестывал, взглядом вызывая всех быть участниками творчества этого актера.

В январе 1926 года Константин Александрович неожиданно захворал и слег в больницу. В болезни Константин Александрович был раздражительным, он не разговаривал; только по нервным движениям его рук надо было угадывать, чего он хочет, и если не угадывали, он вскакивал с постели. Сиделкам трудно было понимать его, а жизнь больного была в опасности, и я восемнадцать суток просидела у его кровати, отлучаясь только за тем, чтобы там же в больнице наскоро умыться и поесть. Его с трудом выцарапали из когтей смерти. Когда опасность миновала и Константин Александрович немножечко окреп, он стал скучать по театру, не выдержал последних дней пребывания в больнице и, прежде чем профессор Мачавариани {244} нашел возможные его окончательно выписать, тайно от него попросил привести ему спокойного извозчика и поехал в театр на спектакль. В таких случаях ему нельзя было противоречить. Выписался он из больницы уже только к весне, худой и бледный, с тяжелыми послеоперационными последствиями.

В эту вешу театр собирался на гастроли в Западную Грузию Константин Александрович, еще не совсем поправившись, не мог поехать с труппой, и всю гастрольную поездку театр провел без него. Окрепнув немного, он начал работать в Госкинпроме над картиной «Мачеха Саманишвили» с актерами из театра имени Руставели. Съемки производились в Риони, где мы и провели все лето.

Уйдя в 1926 году из театра Руставели, Константин Александрович переключился на работу в кино. Там он сделал несколько картин: «Мачеха Саманишвили», «Гоги Ратиани», «Амок», «Овод» и «Трубка коммунара». Во время съемок вдруг Константин Александрович узнает, что он должен только снимать отдельные кадры, а монтировать картину должен кто-то другой, то есть специальный монтажист, который для этой цели имеется в кино. Это глубоко возмутило Константина Александровича, он не мог понять, как это возможно, к чему же сводится роль кинорежиссера? Константин Александрович в кино был новичком и, подходя к вопросу, как в театре, где он строго придерживался ритма, считал, что если не сам будет монтировать картину, то ему не удастся сохранить необходимый ритм. И, конечно, начал монтировать картины сам. Помню просмотр картины «Амок», им самим смонтированной, в сопровождении музыки, им же подобранной. Картина вызвала на просмотре бурю аплодисментов, но когда она уже демонстрировалась на экране, Константин Александрович не мог ее видеть, так как его в то время не было в Тбилиси. Смотрела картину я одна. К моему изумлению, я не узнала «Амок». Фильм этот вызвал недоумение и в публике. Он был мало понятен, ввиду того, что без ведома Марджанова был перемонтирован. Лишенный ритма, который придан был ему поначалу, и в сопровождении совершенно не подходящей музыки («Молитва девы») фильм этот, понятно, не мог произвести должного впечатления. Когда я рассказала Константину Александровичу, в каком виде демонстрируется его картина, он сказал мне: «Я им дал картину по своему вкусу, они переделали {245} ее на свой вкус, — это их дело. Я считаю, что это уже не моя работа», и ни разу не пошел посмотреть ее.

Не получив удовлетворении в кино, так как в ту пору кино было немое, а главным для Константина Александровича было живое слово, он качал подумывать о создании нового театра в Грузии. Много молодых, талантливых людей окружали Константина Александровича, но в Тбилиси в то время он не нашел подходящего помещения и страшно приуныл. И тогда он решил продолжать работу в театре в городе Кутаиси.

Сплотившись тесно вокруг замечательного мастера сцены, начали мы в маленьком Кутаисском театре свое большое дело. Не было ни одного человека среди нас, который отнесся бы с сомнением к тому, что делал и чему учил нас наш руководитель. С рвением и энтузиазмом начали мы строить наш новый театр. Первые репетиции в Тбилиси проходили у нас в квартире. Здесь шла предварительная подготовка, так как другого помещения у и ас не было. Мы сами красили, шили костюмы, помогали в создании декорации и т. п. Все это делалось с большой любовью и верой в то, что мы строим новое, большое дело. Но каким путем наш руководитель поведет нас к осуществлению поставленных целей, мы еще твердо не знали. Одно было ясно: новый театр должен стать выразителем нашей действительности, нашей эпохи. Константин Александрович говорил, что художник только тогда может быть творцом, когда он творит созвучно с эпохой. Стремления Константина Александровича были тогда направлены и на то, чтобы создать профессионально крепкие, хорошо подготовленные актерские и режиссерские кадры.

Некоторые считали Константина Александровича режиссером, добивающимся внешнего блеска на сцене. Замечу, что внешняя сторона спектакля никогда не являлась для него самоцелью. А в этот период своей работы он совершенно освобождает постановки от излишней зрелищности и с еще большей четкостью формулирует свои положения о первостепенном значении раскрытия внутреннего содержания пьесы. «Суть театра, — говорил он, — не во внешности, а во внутреннем его содержании». И его последние работы характерны именно этой скупостью внешне выразительных средств.

Работая в Кутаиси, мы обслуживали также и Батуми. За это время мы побывали во всех уголках Западной и Восточной Грузии. Но этого мало, мы решили побывать и в нашей великой столице Москве, куда Константин Александрович хотел {246} повезти нас не только с целью показать, как мы растем, но и с целью поучиться у наших старших товарищей по сцене и взять у них то, чего нам не хватало.

Одной из наших первых постановок была пьеса Толлера «Гоп‑ля, мы живем!» Эта работа нас захватила, пожалуй, не меньше, чем над «Фуэнте Овехуна». Какими простыми средствами Константин Александрович добился совершенно изумительных моментов, какая гамма света и красок была создана в спектакле! Художник спектакля Д. Какабадзе прекрасно разрешил задачу, поставленную перед ним режиссером. Вся пьеса шла в одной обстановке, но тут была и тюрьма, и кабинет министра, и фешенебельный ресторан, и отдельный кабинет, и людские, и всего этого Константин Александрович добился светом и музыкой. Пьеса начиналась словами заключенного Карла Томаса, роль которого исполнял Ушанги Чхеидзе: «Тишина, тишина, жуткая тишина». Константин Александрович создал впечатление жуткой тишины тем, что в абсолютном мраке, осветив лучом только лицо актера, дал три раздельных удара по клавише рояля. А как он из довольно рослой актрисы Медеи Корели сделал маленького мальчика, надев ей на ноги огромные сапоги и этим уменьшив ее для зрителя! А комедия Ш. Дадиани «В самое сердце»! Вся пьеса была разрешена в одной обстановке: черный бархат с одной ширмой и одним абажуром, и разве от этого она была менее значительна?! Отказавшись от излишней роскоши в оформлении, Марджанишвили умел добиваться в то же время театральной яркости и зрелищности. Его бессмертная постановка «Уриэль Акоста», так сильно нашумевшая не только в Грузии, была создана весьма простыми средствами и была в то Же время грандиозна. На этой пьесе создали себе имя актеры У. Чхеидзе, В. Анджапаридзе, Ш. Гамбашидзе, П. Кобахидзе, С. Закариадзе и другие. Сам Константин Александрович писал мне в одном из писем из Москвы о своем «Уриэле»: «Ведь в искусстве те части его, которые доступны только чувству — музыка, например, производят самое сильное впечатление, и с Бетховеном ничего не поделаешь — не подведешь его под будни, под повседневность. Сравни хотя бы моего “Уриэля” со всеми, которые ты видела. Он потому так действует на массы, что ярок, что выпукл, что четок в ритме, в рисунке, в музыке!» Да, его «Уриэль» незабываем.

Несколько слов мне хочется сказать о его постановке «Жанны д’Арк». Пока Константин Александрович работал в Госкинпроме, я была без работы, так как вместе с ним ушла {247} из театра имели Руставели. Константин Александрович волновался, что я скучаю без театра, и спросил меня: «Скажи, что бы ты хотела сыграть, о какой роли ты мечтаешь?» — «О Жанне д’Арк Шоу», — почти не задумываясь, ответила я ему. «Хорошо, я поставлю эту пьесу. Мне самому она очень нравится». И вот в Кутаиси настал момент сдержать данное мне слово. О Жамке д’Арк у меня было представление как об обаятельной, остроумной прямой крестьянской девушке. Очевидно, художник Шарлемань одинаково со мной воспринимал ее, судя по эскизу, который в первый раз он принес. Но этот эскиз совсем не удовлетворил режиссера, так же не удовлетворил его еще целый ряд эскизов, которые профессор Шарлемань приносил. И только последний, не помню уже который по счету, он принял и одобрил, а меня крайне удивил и даже испугал. Вместо обаятельной девушки я увидела жуткую колдунью, пугавшую всех своим видом и жестами.

С трудом я расставалась с образом, который взлелеяла в своей душе. Очень робко уговаривала Константина Александровича сделать ее такой, какой я себе представляла, но он категорически отказался и сделал ее, как он хотел, колдуньей. И, конечно, он был прав. Спектакль получился очень интересным. Любопытна была сцена в Реймском соборе, где образы святых постепенно оживали, сходили со своих пьедесталов и устраивали в соборе фривольную пляску. Спектакль этот получился очень интересным. Конечно, Константин Александрович сделал его с чтецом, так как не нашел возможным опустить интересные ремарки Бернарда Шоу.

Период нашей кутаисской работы был необыкновенно радостный, праздничный, весь коллектив жил одной жизнью, все удачи и неудачи переживались вместе, и Константин Александрович был душой всех переживаний своих артистов. Он не запирался где-то там в кабинете, а был среди своих актеров, деля с ними и радости, и горести. Он не мог видеть грустного лица актера, сейчас же подсылал к нему спросить, что его беспокоит, чем он недоволен, и как только узнавал причину его грусти, старался как-то помочь, отвлечь, рассеять.

Помню, одно лето он со мною проводил в Сочи в обществе его любимой артистки В. Л. Юреневой. Как-то мы с В. Л. Юреневой сидели в кафе и мирно беседовали за чашкой кофе, Константина Александровича не было, через некоторое время подошел он и спросил, о чем мы беседуем. «Я рассказываю Елене Иосифовне о том, как вы заставили меня плакать, когда ставили “Беатриче Ченчи” в Киевском театре!» — сказала {248} В. Л. Юренева. Вдруг Константин Александрович выскочил из кафе. Мы переглянулись, не понимая, что с ним произошло, куда он убежал, и машинально продолжали допивать свой кофе «Что случилось?» — спросила Юренева. «Не знаю», — ответила я ей. Скоро Константин Александрович вернулся с сияющим лицом. Мы обе вопросительно взглянули на него.

«Сейчас я послал депешу Тамаре Чавчавадзе, чтоб она начала готовить роль Беатриче Ченчи. Я заставлю ее забыть все ее горести». В это время Т. Чавчавадзе переживала личную драму Константина Александровича это очень беспокоило и он думал, что этим сумеет рассеять ее тяжелое настроение.

Вспоминаю еще нашу гастрольную поездку — в Москву и Харьков Трудно передать, сколько заботы, внимания и любви было у К. А. Марджанишвили к своим актерам, как он гордился своим талантливым коллективом, как за несколько станций встретил нас, нагруженный коробками конфет и цветами (он раньше выехал в Москву), как он осматривал каждого, чтоб тот хорошо выглядел, чтоб каждый был побрит и аккуратно одет.

После московских гастролей мы перекочевали из Кутаиси в Тбилиси, и здесь Константин Александрович сделал огромное количество постановок и в своем театре, и в опере, и в русском театре. В этот период прошел и 40‑летний юбилей его театральной деятельности Константин Александрович умел и любил очень торжественно и помпезно обставлять чужие юбилеи и чужие праздники, но от своего чествования он всегда прятался. И на этот раз, от неожиданного своего юбилея (неожиданного потому, что он категорически протестовал против него) он спрятался, его с трудом нашли и привезли в театр, где после долгих уговоров вывели на сцену. После окончания юбилея, на котором ему преподнести массу подарков, Константин Александрович уже по дороге домой раздаривал полученные подношения, и, когда мы приехали домой, то у него почти ничего не осталось. Сам он очень любил дарить, но не выносил, когда ему дарили, особенно если это были какие-нибудь ценные вещи.

Вскоре после юбилея он был приглашен в театр бывший Корша на постановку «Строителя Сольнеса» Ибсена и выехал в Москву на полтора месяца.

Самое значительное, что было тогда в московских театрах, это «Страх», который шел в МХАТе, и о нем Константин Александрович написал мне очень подробно, зарисовал даже {249} всю обстановку оформления мхатовского «Страха» и подробно описал игру артиста Б. Н. Ливанова. Когда я приехала, он посоветовал мне непременно посмотреть этот спектакль, но сам уже не пошел, так как второй раз он никак не мог смотреть одну и ту же вещь. Одновременно с этим в Москве гастролировал Ленинградский театр имени Пушкина с тем же «Страхом». На этом спектакле мы с Константином Александровичем были уже вместе. Он был в таком восторге от И. И. Певцова, который играл профессора, что стоя долго аплодировал ему Константин Александрович настойчиво требовал от своего театра постановки этой пьесы, поручив ее начинающему режиссеру Серго Челидзе, которому он вполне доверял.

Серго Челидзе тогда был молодым актером и думал только о своей актерской карьере, но Константин Александрович, удивительно видящий и чувствующий, по некоторым небольшим штрихам определил, что в нем больше режиссерского дарования, чем актерского, и убедил его переключиться на режиссерскую работу, и мне кажется, что и тут, как всегда, он не ошибся.

Будучи в Москве, я смогла посмотреть только «Страх» в двух театрах и балет в Большом театре, потом я заболела, слегла и, к моему огорчению, не смогла посмотреть ни одной из репетиций Константина Александровича. А потом мне уже надо было выехать в Тбилиси, так как меня заняли в «Страхе» и Константин Александрович пробовал спешно начать репетиции. Зная что я уехала огорченная тем, что не видела его репетиций, он мне в каждом письме подробно писал о них.

Лето 1932 года мы проводили в Телави, в Кахетии. Это было для Константина Александровича, пожалуй, самое приятное лето. Мы объездили почти всю Кахетию, побывали в Шуамта, в Икалто, в Кварели в бывшем доме Марджанишвили и, наконец, на моей родине — в деревне Бакурцихе. Я много рассказывала Константину Александровичу о своем детстве, и ему очень захотелось побывать там, где я провела свое детство и юность. Из Телави мы выехали поездом до станции Гурджаани, затем километров восемь в сторону от полотна железной дороги в одноконном экипаже, напоминающем коробку на двух колесах, в которую мы с трудом втиснулись. Наконец мы подъехали к старому нашему дому. Тут нас поначалу встретили не очень дружелюбно старик крестьянин, который лежал на тахте, увидев в дверях незваных гостей, страшно встревожился Константин Александрович стал {250} очень мягко и смущенно объяснять ему, кто мы и зачем приехали. Старик понял, заулыбался, радушно пригласил нас войти в комнату, приказал жене приготовить завтрак, достал вино и фрукты. Мы с дороги очень проголодались и с удовольствием воспользовались гостеприимством хозяина. Поблагодарив старика и его жену, мы снова втиснулись в совою коробочку и поехали к нашему другому дому. Ехала я по деревне и не узнавала ее. Здесь вырос целый городок, я с трудом нашла дорогу к дому, в котором я родилась и выросла.

Усадьбу и дом занимал агропункт, и нас встретил агроном, живущий в этом доме. Он узнал Константина Александровича и был необыкновенно любезен, охотно дал мне осмотреть усадьбу, сад, подвалы, марани. Все было в образцовом порядке, кроме того, здесь выросла масса незнакомых мне построек. Константин Александрович весело, торопливо осматривал усадьбу, заглядывая во все уголки, и я оживленно рассказывала обо всем, что осталось в моей памяти. Константин Александрович с улыбкой слушал мои рассказы, он любил вспоминать и рассказывать о своем детстве и умел очень внимательно выслушивать других.

Вторая поездка Константина Александровича в Москву на постановку «Дон Карлоса» в Малом театре и «Летучей мыши» в театре оперетты состоялась в конце 1932 года. За время этих своих двух постановок он раза два приезжал домой: первый его приезд был к Новому году, а второй в марте 1933 года, когда он приехал всего на два дня. Но эти дни для меня были самыми яркими днями. 28 марта, в день моего рождения, мы были вместе. Но меня огорчало то, что он все время думал о смерти. Взял меня под руку, подвел к единственному эскизу Симова, который висел у него в комнате, и сказал: «Вот я волнуюсь, что эта единственная ценность, которую я оставляю тебе в наследство, больше у меня ничего нет…» «За то Вы оставите огромное наследство грузинской общественности, театр Ваш», — сказала я ему. «И это тебя удовлетворит?» — спросил он меня и засмеялся. «Вполне!» — ответила я ему в том же тоне.

В эту минуту мы оба далеки были от мысли о его близкой смерти, шутили, смеялись. В этот день я провожала его на вокзал, на извозчике, он вдруг загрустил и сказал: «Как мне не хочется уезжать от яркого мартовского солнца, от весны, от тепла в еще холодную я мокрую Москву». Я старалась {251} его подбодрить тем, что осталось еще очень немного, всего около двух недель, так как вся работа уже закончена, нужно только провести несколько генеральных репетиций и спектакль, и он будет уже дома, умоляла его больше не подписывать никаких договоров, и он по дороге на вокзал дал мне слово, что это будет его последняя поездка в Москву. Ни он, ни я в этот момент не могли себе представить, что это будет роковым обещанием! Поездка эта действительно была последняя, после которой Константин Александрович больше не вернулся. Последние его письма носили налет какой-то не свойственной ему грусти… Как человек чрезвычайно нервный, он точно предчувствовал близкую кончину, но его последнее письмо, полученное уже после его смерти, дышало такой силой, таким ароматом весны и бодрости духа, в нем было даже его последнее стихотворение.

Это была последняя искра его жизни, вспыхнувшая на мгновение, чтобы угаснуть навсегда. Письмо это датировано 15/IV, а 17/IV его уже не стало. Как это бывает в таких случаях, близкие хотели скрыть от меня правду, оказав, что получена молния о тяжелой болезни Константина Александровича и надо выезжать в Москву. Но по всему, что происходило вокруг, я поняла, что это не только болезнь. Я чувствовала, что черная завеса спускается передо мной, через которую я ничего не смогу видеть и слышать. До моего сознания не доходило, что я больше не увижу его, своего вдохновителя, не услышу голоса друга, который любил делиться со мной каким-нибудь проектом, который рождала его неугасимая энергия. Я не верила в реальность этой катастрофы, ведь он уезжал совершенно здоровым, а 16 апреля я получила его телеграмму: «Здоров, скоро буду дома». Что же могло случиться за такой короткий срок? Этот вопрос мучил меня всю дорогу до самой Москвы, и только там, в Малом театре, когда я увидела Константина Александровича, лежащего среди цветов, когда я услыхала прощальные слова А. В. Луначарского, я поняла, что случилось что-то непоправимое, я поняла, что навсегда потеряла друга, учителя, и потеряла волшебную книгу, которую все десять лет моей жизни, склонив голову, с упоением читала.

## **{****252}** Н. Живокини-Марджанишвили Из воспоминаний[[123]](#endnote-123)

Я подписала контракт в группу Н. К. Шумилина в Тифлис, куда и приехала в августе 1896 года.

Одна из артисток труппы, Н. И. Лепетич, познакомила меня с актером грузинской труппы Котэ Марджанишвили, с которым она служила в предыдущем сезоне в Николаеве.

6 октября того же года состоялась наша свадьба.

Из рассказов Котэ и его родных я узнала, что в первой-половине XIX столетия среди помещиков Кахетии видное место занимал князь Соломон Чавчавадзе, владевший несколькими имениями. Жил он постоянно в селении Кварели, расположенном в долине реки Алазани. Во время морового поветрия он потерял жену и детей. Ему было уже 75 лет, когда он влюбился в красавицу Нину, жену своего крепостного крестьянина, похитил ее и женился на ней. От этого брака родились две дочери — Елизавета и Екатерина Соломоновны. По старинному обычаю Елизавета Соломоновна с детства была предназначена в невесты князю Илье Чавчавадзе, впоследствии ставшему знаменитым грузинским поэтом. Однако этот брак не состоялся, и Елизавета Соломоновна вышла замуж за офицера Александра Андреевича Марджанова. Хотя Александр Андреевич был много старше своей жены, но брак был удачный Александр Андреевич окончил Петербургское военно-инженерное училище, был очень талантливым человеком.

В сражении с турками при реке Чорохе он был ранен в горло. Несмотря на поездку за границу для лечения у знаменитых докторов того времени, черев год он скончался. Котэ было около четырех лет, когда умер его отец. Помнил он его очень смутно. Мать же свою страстно любил; Елизавета Соломоновна была весьма незаурядной личностью. Получив хорошее домашнее образование, она и после смерти мужа продолжала окружать себя выдающимися представителями грузинской литературы и искусства. У нее был небольшой, на очень приятный голос, которым она хорошо владела. Она пела большей частью такие грустные песни, что хотя Котэ получал огромное наслаждение, слушая ее, но часто тихонько плакал от безотчетной тоски, сжимавшей его сердце.

Знаменитый грузинский поэт Акакий Церетели был большим другом семьи Марджановых и очень часто гостил у {253} них. Услыхав, что вдохновение приходит к поэту обыкновенно по ночам, Котэ после ужина забрался в комнату Акакия и спрятался под столом. Ждать пришлось долго. Наконец Церетели пришел и уселся за работу. Несколько раз осторожно выглядывал Котэ из своего убежища, но видел только углубленного в свое писание поэта. Усталый и разочарованный мальчик расплакался. Удивленный присутствием спрятавшегося под столом Котэ в такой поздний час, Акакий Церетели пожелал узнать, в чем дело. И услыхал в ответ, что Котэ ждал прихода вдохновения, чтобы посмотреть «какое оно из себя».

Семья была дружная, жилось привольно и весело. Дети получали развлечения, прекрасные игры, игрушки Котэ подарили редкий для того времени волшебный фонарь, который он предпочитал всем остальным подаркам. Котэ каждый вечер давал «представления», как он называл показ картин. На них обязательно должны были быть зрителями все домашние, а также и гости, которые бывали в это время у Марджановых.

Оставшись вдовой двадцати шести лет, Елизавета Соломоновна была совершенно неопытна в материальных делах и с каждым годом запутывалась в них все сильнее и сильнее Она решила переехать в Кварели, взяв с собой дочерей, а Котэ отдать в 1‑ю Тифлисскую гимназию.

Воспоминание о гимназии было у Котэ очень хорошее. Из преподавателей оставил на него яркое впечатление учитель музыки, чех по национальности. Талантливый педагог умел заинтересовать детей, научил их любить и понимать музыку. Он увлекательно объяснял каждую музыкальную фразу, так образно, что у Котэ некоторые музыкальные произведения, которые они проходили с ним, запечатлелись в памяти навсегда. Котэ участвовал в гимназическом оркестре. В гимназии он в первый раз выступил в «Женитьбе» Гоголя в роли Агафьи Тихоновны. Когда Котэ был в 4‑м классе, его постигло большое горе. В короткий промежуток времени умерли его сестры — Мария и Нина Александровны, а в скором времени и Елизавета Соломоновна. Котэ очень тяжело перенес эти утраты, о которых он узнал лишь спустя три месяца. Его не вызывали на похороны, ибо, зная его характер, боялись, что он не вернется более в гимназию. Родные не ошиблись. Узнав о постигшем его несчастье, Котэ решил поехать в деревню и остаться там, чтобы быть близко к могиле матери, так горячо им любимой.

Жизнь в Кварели была заполнена хозяйством и чтением. {254} Котэ выписывал газеты и журналы из Тифлиса и России, с нетерпением ждал номеров «Артиста», литературно-художественного журнала, в котором печатались почти все новые пьесы. Он ставил спектакли со обоими односельчанами.

В большом деревенском доме находился только один Иван, бывший крепостной Соломона Чавчавадзе. Иногда, чтобы спросить совета у своего дяди — Давида Георгиевича Абелова и чтобы рассеяться, Котэ ездил в Телави. Там жила и сестра Котэ — Софья Александровна, тоже большая любительница театра и весьма талантливая (я видела ее в двух ролях). Оба часто выступали в любительских спектаклях, имели успех Дамой Котэ возвращался обыкновенно ночью, погруженный в сладкие грезы о будущем. Он умел очень хорошо рисовать картины своей родины. По его рассказам я ясно представляю себе яркую, лунную ночь, горы, света так много, что кажется, купаешься в нем. Мечтательный юноша прислушивается к пеане крестьян… Когда Софья Александровна вышла замуж и переехала в Тифлис, Котэ поселился у нее. Имение Марджановых было заложено, перезаложено и пошло с аукциона. Небольшая сумма денег, которую Котэ получил на свою долю, была израсходована, и он проживал последние деньги. Среди грузинских актеров у Котэ были родственники: по отцу — Ефимия Семеновна и Константин Семенович Месхи, по матери — Мария Михайловна Сапарова-Абашидзе. В театре Котэ бывал ежедневно и, втягиваясь постепенно в актерскую жизнь, решил окончательно посвятить себя сцене. Мария Михайловна привезла в Тифлис хорошую опереточную труппу. Котэ не пропускал ни одного спектакля, что, несомненно, отразилось впоследствии на его любви к постановкам оперетт.

Котэ решил поступить на драматические курсы в Московское театральное училище, но по дороге в Москву, посетив в Харькове лечившегося там Ладо Алексеева-Месхиева, он отказался от своего намерения, потому что Ладо уговорил его поехать к знакомому антрепренеру в Николаев на вторые роли, находя, что год работы с хорошим режиссером принесет ему больше пользы, чем трехгодичное пребывание на курсах. По окончании сезона в Николаеве Котэ был приглашен в Тифлисскую грузинскую труппу на первые роли.

25 сентября 1896 года состоялось открытие грузинской драмы. Шла пьеса «Родина» Д. Эристави. В спектакле дебютировал Котэ в ответственной роли Лавана Химшиашвили. В рецензии газеты «Кавказ» от 27 сентября 1896 года было {255} сказано: «В ответственной роли Левана Химшиашвили выступил в первый раз в этом сезоне г. Марджанов, от оценки игры которого мы пока воздерживаемся, так как молодой артист, видимо, сильно волновался». Я на этом спектакле не присутствовала. Тогда мы были еще очень мало знакомы, и к его дебюту я отнеслась совершенно равнодушно. Зато спектакль «Блуждающие огни» Антропова, который был поставлен после нашей свадьбы, волновал меня не меньше, пожалуй, чем его самого. Котэ сильно нервничал, ему казалось, что он ставит на этот раз на карту свою работу в этом сезоне Над ролью Маиса в «Блуждающих огнях» он усиленно работал, а все же было страшно, как пройдет спектакль, как отнесется к нему публика и пресса. 23 октября наконец наступило, и Котэ пошел в театр сильно взволнованный. У публики дебютант имел большой успех, чему я была свидетельницей. Ладо Месхиев остался доволен игрой Котэ и, похвалив его, расцеловал. Счастливый и радостный вернулся Котэ домой, полный самых радужных надежд, не подозревая, что на следующий день рецензии в «Кавказе» и «Тифлисском листке» принесут нам большие огорчения. В газете «Кавказ» от 25 октября писали, что актеры, среди которых упоминается Марджанов, «не были на своих местах». А в заключение заметки было сказано следующее: «надо помнить заправилам театра, что кроме способностей и охоты играть необходимы умение и опытность, без которых игра, даже продуманная, теряет свой смысл». Что же касается отзыва в «Тифлисском листке», то там критика могла бы огорчить даже опытного актера. «Это было не исполнение пьесы, а какое-то общее блуждание… Правда, в последнем акте Марджанишвили и К‑ли были более или менее сносны, но все-таки пьеса была торжественно провалена».

А дальше было так Какие бы роля ни исполнял Котэ в продолжение всего сезона, о нем не было упомянуто ни в той, ни в другой газете. Что же касается грузинской газеты «Цнобис пурцели», то и там отзывы тоже не были особенно лестными. Самолюбие Котэ сильно страдало. Он очень огорчился, утешаясь лишь шумными аплодисментами публики, гораздо менее строгой, чем рецензенты.

В 1896 году в Кутаиси Котэ в первый раз попробовал свои силы как постановщик. В то время в большой моде были «живые картины». Брался какой-нибудь сюжет, исполнители в костюмах, иногда без декораций, иногда с декорациями, «застывали» в указанных режиссером позах Котэ так хорошо {256} поставил живую картину «Сон Иакова», что ее повторяли три дня подряд.

Предстоящий зимний сезон в тифлисской грузинской труппе пугал Котэ. Ему казалось, что рецензии никогда не изменятся в его пользу. Он сильно нервничал. Мне тоже хотелось работать. Я тосковала без сцены, и мы решили написать А. А. Фадееву, бывшему тогда заведующим бюро РТО, о нашем желании работать, прося помочь нам устроиться Ответ пришел очень скоро. Александр Александрович предлагал мам поехать в Елизаветград (ныне Кировоград) в товарищество под управлением К. К. Витарского: мне на роли вторых ingénue, Котэ — вторых любовников. В Елизаветград мы должны были прибыть 1 октября.

Когда мы приехали в Елизаветград, там стояла уже настоящая зима. Мы остановились в гостинице и, приведя себя в порядок, тотчас же отправились к распределителю товарищества К. К. Витарскому, который произвел на нас весьма благоприятное впечатление. Он сказал, что труппа небольшая, кроме трех-четырех актеров, крупными дарованиями не обладает, но что подобраны культурные люди, любящие театр и серьезно относящиеся к делу; при этом прибавил, что А. А. Фадеев дал о нас хорошие отзывы и что работы нам предстоит много. Константин Александрович был занят каждый день в пьесах, а кроме того, мы с ним очень часто выступали в водевилях, так что к концу сезона у нас составился большой водевильный репертуар. Из больших ролей Константин Александрович хорошо исполнил роль Кассио в «Отелло» и характерную роль Крамера в пьесе Зудермана «Гибель Содома». Надо сказать, что характерные роли у него всегда очень хорошо выходили.

Мы наметили несколько пьес, чтобы разучить их и иметь готовый репертуар. Котэ очень хотелось приготовить «Ромео и Джульетту». Переписав роли, мы несколько раз прочли пьесу, а затем роли, но этим дело и кончилось. Заниматься было некогда, много времени отнимало изучение ролей текущего репертуара. Сыграть эти роли нам так никогда и не удалось. Сезон приходил к концу. Надо было ехать в Москву для приискания места. В Москве мы остановились на Плющихе, в районе, заселенном студентами. Каждое утро мы пешком отправлялись в театральное бюро, которое помещалось тогда на Тверском бульваре. Придя туда, мы становились в первой комнате к печке, наблюдая за всем, но не принимая никакого участия в общем оживлении, потому что у нас не {257} было никаких знакомых. В 4 часа мы шагали обратно домой, купив по дороге черный хлеб, колбасу, кислую капусту или селедку. Большего мы не могли себе позволить. Только в начале шестой недели А. А. Фадеев устроил нас в поездку Орел — Курск — Харьков в товарищество под управлением Е. Ф. Боура и Н. Н. Собольщикова-Самарина. Труппа должна была собраться в Орле для начала репетиций. Мы приехали в Орел в назначенный срок, на небольшой аванс, едва хвативший на переезд. И каков же был наш ужас, когда мы получили телеграмму, извещавшую, что репетиции будут в Москве, а в Орел труппа приедет только в день первого представления. В Орле и Курске сборы были очень хорошие и мы заработали полным рублем на марку. «Жили не тужили», не думая о черном дне, который был не за горами. В Харькове мы играли в саду «Тиволи». На открытой сцене был кафешантан с заграничными звездочками. Сборы были там полные, а наша драма, несмотря на хорошую труппу, прогорала Третьим спектаклем шла «Гроза» Островского, давшая 7 рублей сбора! Причина заключалась в том, что буржуазная публика предпочитала шантан, из-за которого вход в сад учащейся молодежи был запрещен. В театре Котэ познакомили с неким Мурским, отрекомендовавшимся антрепренером города Нежина, в который он нас приглашал на главные роли и давал аванс на дорогу. Предложение было заманчиво. Боур сказал, что против нашего отъезда он ничего не имеет и советует принять это предложение. Таким образом, добровольно нарушался контракт с Харьковским товариществом.

Приехав в Нежин, мы были очень удивлены тем, что в сущности труппы почти и не было. Мы увидали несколько голодных, жалких актеров, которых уже месяц эксплуатировал этот «знаменитый» антрепренер. После третьего спектакля Мурский, забрав все деньги из кассы, скрылся неизвестно куда Выяснилось, что пострадали не одни актеры. Мурский умудрился ничего не заплатить за театр, реквизитору, оркестру, состоящему из 6 – 7 человек, и парикмахеру. Спектакли ставить благодаря этому мы не могли. После долгих переговоров городское управление дало нам театр при условии, чтобы мы выплатили ему половину долга Мурского. На этих же условиях согласились работать и остальные кредиторы. Распорядителем товарищества актеры выбрали Котэ. Хотя жизнь в Нежине была баснословно дешева, все мы были в отчаянном положения. Маленькие сборы с первых спектаклей почти целиком поглощались кредиторами. Но потом {258} публика довольно охотно стала посещать театр. Особенно поддержала нас молодежь, среди которой было много студентов Гоголевского лицея. Недели через две наша труппа пополнилась актерами, приехавшими из Ахтырки и Белой Церкви. И тоже завез и бросил на произвол судьбы Мурский. Пьесы ставились каждый день новые, большей частью мелодрамы, в которых наши коллеги выступали много раз, так что спектакли шли более или менее гладко. Пьесы мы брали напрокат из какой-то киевской театральной библиотеки. Бывали случаи, что афиши расклеены, а пьесы и роли еще ее получены. Играя каждый день, мы составили большой репертуар и научились «свободно ходить по сцене». Кто у нас был режиссером? Обходились без него. Старые актеры указывали знаменитые «переходы», этим все и ограничивалось. С конца июля наступала полоса бенефисов, сборы с которых должны были пойти на дорогу в неведомые города. Только у одного С. И. Головина, талантливого комика и недурного декоратора, был ангажемент на зиму в Керчь, остальные же подумывали, не продолжать ли нам вместе работу в одном из маленьких южных городов. Но из боязни заглохнуть в провинции мы все же решили поискать раньше места в Москве, куда я поехала за неделю до конца сезона.

По приезде в Москву я опять обратилась с просьбой к А. А. Фадееву устроить нас куда-нибудь, рассказала ему о наших горестях и радостях. Через несколько дней у нас уже было место в Керчи, в антрепризе А. Н. Соломина: Котэ — на роли фатов и любовников, а мне — на роли ingénue.

А. Н. Соломин и его жена, известная опереточная артистка В. Н. Иванова, приняли нас очень хорошо. С. И. Головин, служивший с нами в Нежине и приехавший раньше нас в Керчь, дал о нас очень хорошие отзывы. Соломин чрезвычайно добросовестно относился к делу, роли выдавались заранее, иногда даже за десять дней до спектакля, что для провинциального актера того времени было большим сроком. За прошедшие сезоны у нас составился большой репертуар. Многие роли были играны по несколько раз. В Керчи мы могли их отделывать, потому что времени для работы было достаточно. Роли фатов выходили у Котэ плохо, но, повторяю, в характерных ролях он был положительно хорош. Наиболее удачными из них были в этом сезоне Муравин в «Набате», Герман в «Цене жизни» В. И. Немировича-Данченко, Виттиха в «Потонувшем колоколе». Котэ сумел убедить Соломина, что Виттиха должна исполняться мужчиной. Много лет спустя в Иркутске {259} он дал роль Виттихи А. Н. Грессеру. Соломин поставил «Чайку» и «Дядю Ваню». Котэ весьма удалась роль Астрова Обе пьесы прошли несколько раз с аншлагом. А. П. Чехов жил тогда в Ялте. Нам очень хотелось написать ему что-нибудь хорошее, выразить свою любовь к нему и сообщить об успехе, с которым его пьесы идут в Керчи. Но в исполнение это не привели. Мы часто выступали на различных благотворительных вечерах. Котэ читал хорошо и всегда имел большой успех. В конце января Котэ из-за какого-то пустяка повздорил с Соломиным; отношения испортились, а под конец настолько обострились, что был момент, мы думали, что Котэ придется уйти на труппы. Почти все актеры были приглашены Соломиным на следующий зимний сезон, за исключением немногих актеров, в число которых попали и мы, так что нам опять предстояла поездка в Москву за подысканием места.

Нам удалось устроиться только в конце поста по рекомендации нашего елизаветградского сослуживца В. Д. Муравьева-Свирского, приехавшего в Москву на несколько дней. Он нам очень обрадовался и, узнав, что мы безработные, в тот же день устроил нас на лето в Луганск и Бахмут, в товарищество под управлением М. Н. Строителева, а на зимний сезон в антрепризу В. И. Вятского в Баку. В Баку Котэ был занят буквально каждый день. В газетах его хвалили.

Котэ на весенний сезон был приглашен в Ашхабад и Ташкент, а я служить не могла и поехала в Москву хлопотать о месте на зиму, что на этот раз мне удалось весьма скоро, благодаря Строителеву и де Росси, которые рекомендовали нас распорядителю товарищества Вятского театра А. А. Прозорову.

Из поездки Котэ приехал весьма удовлетворенным. С одной стороны, ему пришлось выступать в весьма хороших ролях, а с другой — товарищество заработало полным рублем на марку. В довершение всего он привез первый ценный подарок, поднесенный ему публикой, — серебряный портсигар с золотым вензелем.

В самом начале сезона в Вятке у Котэ произошел конфликт с героем-любовником Д. М. Карамазовым, но так как тот и жена его Е. Ф. Кутузова были люди интеллигентные, с прекрасными характерами, то мне очень скоро удалось погасить эту вспышку и наладить хорошие отношения. В то время, за редким исключением, в провинциальных театрах специальных режиссеров не было и должность эта поручалась одному из играющих роли первых персонажей. В Вятке режиссировал {260} Д. М. Карамазов, прекрасный талантливый артист, он не любил это дело и весьма лениво относился к нему. А между тем, с легкой руки Художественного театра, назревала потребность в режиссере нового типа. Котэ не удовлетворяли те режиссеры, с которыми нам приходилось работать. Его мечта была попробовать свои силы на этом поприще, поставив какую-нибудь пьесу. Но как это сделать? Выбрав для моего бенефиса нашу любимую пьесу «Дядя Ваня», я осторожно спросила Карамазова, нельзя ли Константину Александровичу режиссировать эту пьесу вместо него, на что Карамазов с радостью согласится. Одной постановкой меньше — это было для него отдыхом, ибо почти каждый день шли новые пьесы Котэ в пьесе не участвовал. Роль Астрова, которую он хорошо исполнял в Керчи, была назначена им Карамазову, а сам он ушел с головой в работу. Несколько ночей он не спал. Он начертил планы, наделал хлебные шарики, которые передвигались вместо актеров. Отправляясь на первую репетицию, Котэ страшно волновался, как отнесутся к нему товарищи. Будут ли слушаться и подчиняться его указаниям? Но актеры народ чуткий. Все исполнители уловили что то новое, свежее, интересное в мизансценах и указаниях Котэ и точно исполняли его требования. С каждым актом Котэ был спокойнее и увереннее, а когда окончилась репетиция, актеры долго не расходились. Они были взволнованы не меньше Котэ. Спектакль имел огромный успех, он был повторен три раза. Рубикон был перейден. Но начатой с таким успехом режиссерской работе Котэ мог отдаться вполне лишь через два года.

Летом 1901 года с большим трудом Котэ получил место в антрепризе Зорели, в подмосковной дачной местности Одинцово. В неделю давалось два спектакля Если выпадали праздничные дни, то — три. Плата была разовая — 10 рублей за спектакль. Только во второй половине сентября Котэ подписал контракт в Тамбов, в антрепризу Крамера, на амплуа первых любовников, я же поехала в Ярославль в труппу Каширина и Борисовского. В Тамбове Котэ выступал с успехом, но в середине сезона он уехал из Тамбова в Москву, где через несколько дней получил ангажемент в маленькое товарищество, организованное из безработных актеров, в Иваново-Вознесенске, откуда он скоро ушел и приехал ко мне.

Весной мы поехали с товариществом под управлением Верховского в Смоленск и Витебск. Для открытия были поставлены «Дети Ванюшина» Котэ в роли Константина имел большой успех. Сборы были средние. Если бы мы остались в {261} Смоленске, то мы благополучно бы провели весь сезон. Но в Витебске, куда мы должны были перекочевать, театр был большой. Хотя наша скромная труппа и пользовалась симпатиями публики, но она максимально заполняла лишь половину зрительного зала и наш распорядитель понес большие убытки. Он не мог полностью с нами расплатиться. Но это был такой культурный человек, искренне огорченный неудачей, что мы, вполне сочувствуя ему, отказались взять с него вексель, который он нам предлагал.

Получив приглашение на лето в Пензенский городское Народный дом, управляемый двенадцатью выборными стар шинами, во главе с Н. Н. Волковым, мы на высланный аванс поехали в Пензу. Котэ был приглашен на роли первых любовников. Режиссером был П. А. Зайцев, старый опытный актер, не обладавший, однако, режиссерскими способностями. С первых же репетиций между Зайцевым и Котэ началась скрытая неприязнь, перешедшая впоследствии в открытую вражду Котэ не мог подчиняться его нелепым требованиям и указаниям, предлагал или отстаивал свои мизансцены, что сильно возмущало Зайцева, тем более, что он видел, что актеры были на стороне Котэ. Кончитесь все это тем, что Зайцев подал официальное заявление, что Марджанов, не умея ходить по сцене, осмеливается делать ему замечания и настолько мешает ему работать, что он требует его увольнения. Старшине приняли заявление Зайцева, и Константину Александровичу было объявлено об отказе от службы. Но, сознавая свою правоту и поддерживаемый негодованием товарищей, Котэ не захотел уступать Начался спор, который тянулся полтора месяца. В спектаклях Котэ не участвовал, жалованья не получал. В конце концов постановление об увольнении из труппы Марджанова было отменено, но, увы, одновременно с этим оканчивался и сезон. На зиму ангажемента мы не имели и находились в полном смысле слова в отчаянном положении, по тому что нас вместе никто не хотел брать. Но совершенно неожиданно нашелся выход из этого, как нам казалось, беспросветного положения, давший Котэ возможность беспрепятственно развернуть свою работу на режиссерском поприще.

На помощь нам пришли друзья, давшие нам небольшую сумму денег на собственное дело В РТО нами бы по подано заявление о желании найти компаньона на зимний сезон 1902 – 03 г. Котэ сознавал, что заведовать административной частью он неспособен Бюро рекомендовало опытного провинциального антрепренера А. И. Громова. Талантливый актер, {262} умный и хитрый человек, Громов видел, что по существу полным хозяином дела будет он сам, и предоставил Котэ заведовать художественной частью. Город был выбран очень хороший для летнего дела, но средний для зимы — Уфа.

Уфимский сезон дал Котэ возможность проявить свои силы актера и режиссера. Со слов самого Константина Александровича создавалось мнение, что он был плохим актером. Я утверждаю иное. О сезоне 1896 – 97 гг. мне трудно судить, во-первых, потому, что я не знала тогда грузинского языка, а во-вторых, я вместе с Котэ переживала его волнение, с которым он шел на спектакль, даже более остро, потому что за близких людей волнуешься больше, чем за себя. Первые годы на русской сцене ему приходилось исполнять большей частью неблагодарные роли вторых любовников и фатов. Последние выходили у него очень плохо. Но если он получал характерную роль или легкую комедийную, то он был безусловно очень хорош. Несмотря на то, что Котэ бывал занят чуть ли не ежедневно, он всегда находил время работать над ролями. В уфимском сезоне, имея возможность всецело отдаться любимому делу, Котэ со свойственной ему пылкостью весь ушел в работу. Публика его ценила. В печати были весьма хорошие отзывы: «Г‑н Марджанов в роли Нила “Мещане” Горького уже с самого начала настолько живо слился с изображаемым лицом, что дал вполне живой образ» («Уфимские губернские ведомости», № 24). Но стремление к режиссуре у Котэ преобладало, он дал ряд прекрасных постановок.

Хотя нравственное удовлетворение было велико, материальные дела были неважны. Громов вел все дело весьма запутанно, ловко присваивал себе деньги из кассы, давал фальшивые рапортички и незадолго до конца сезона скрылся неизвестно куда, не заплатив актерам жалованья за две недели. Публика, узнав об этом инциденте, отнеслась к нам очень сочувственно. Сборы были настолько хорошими, что хотя мы не смогли вернуть затраченных денег, труппе было уплачено все до копейки.

В Москву Котэ приехал победителем, о нем говорили, как о талантливом режиссере, пензенский инцидент с Зайцевым истолковывался уже не в пользу последнего. В скором времени Котэ подписал условия на лето 1903 года в театр Московского зоологического сада играть первые роли и режиссировать. Главным режиссером там был П. А. Соколов-Жамсон, который с первых же репетиций понял, какой клад попался ему в руки. Он предоставил всю работу Котэ и за весь сезон поставил {263} 3 – 4 пьесы, не больше, хотя в театре он находился постоянно. В репертуаре было много обстановочных пьес и феерий. Так как средств на дело не жалели, то Котэ имел полную возможность развернуть свою богатую фантазию. Очень хорошо поставил Марджанов старинную комедию «Два вора, или Роберт и Бертрам». На сцене был изображен двухэтажный дом, через открытые окна и балконы которого были видны проделки воров в квартирах. Большой эффект производил также трюк с проливным дождем, от которого воры спасались под дырявым зонтиком. За этот сезон Марджанов стал популярен в Москве. Прощальный бенефис его прошел с аншлагом.

Увлекаясь режиссерской работой, Котэ уже не мог совершенствоваться как актер. У него не было времени, чтобы не только разрабатывать роли, но даже выучивать текст. Большей частью он шел под суфлера, а в свой бенефис (шла «Мученица» Ришпена) Котэ, пользуясь тем, что ему надо было «умирать» привязанным к столбу, который помещался в самой глубине сцены, зная, что суфлера он не сможет слышать, написал огромными буквами монологи, прилепил к задней стенке декорации и читал их, поднимая кверху страдальческие глаза, что имело большой успех. Бенефицианту были поднесены ценные подарки от публики, дирекции и от труппы.

8 августа Котэ уехал в Иркутск в антрепризу Н. И. Вольского. Работу его в Иркутске можно назвать наиболее интенсивной за все годы его режиссерской деятельности. В течение сезона им было поставлено 92 пьесы, из которых в предыдущие сезоны он ставил только 19. Труппа была большая, преобладали актеры с именами, так называемые «гастролеры», привыкшие доминировать, совершенно не считаясь с товарищами и цельностью спектаклей. Боясь, что его указания не смогут выполняться главным образом потому, что он очень молодо выглядел, Котэ начал с того, что для придачи себе солидности отрастил бороду. Но этим он только успокаивал самого себя, потому что свою кипучую молодость бородой он скрыть не мог. Подчинял же и действовал на труппу его яркий захватывающий талант, неутомимая энергия, неистощимая фантазия, его способность дать актеру возможность выявить себя в той или иной роли, не нарушая общего ансамбля. Сезон начался 12 сентября, закончился 8 февраля. Константин Александрович ставил в среднем 18 постановок в месяц, из которых многие, по общему мнению, были блестящими. Но лучшей из них следует считать «На дне» Горького. Прошла она при {264} полных сборах одиннадцать раз, что для Иркутска было явлением незаурядным.

По приезде в Москву Котэ уже не надо было посещать бюро в течение нескольких недель для приискания работы. Отныне это было уже в прошлом. Как только он приехал в Москву, тотчас же получил приглашение К. Н. Незлобина в свою антрепризу в Ригу, считавшуюся одним из лучших провинциальных дел. У некоторых людей создавалось мнение, что успех Марджанова зависел от того, что он удачно копировал постановки Художественного театра. Но этого быть никак не могло, потому что весной 1904 года мы с ним были в первый раз в Художественном театре. Шел «Вишневый сад» Чехова для прощального выступления любимицы московской публики М. Ф. Андреевой, уезжавшей в Ригу для работы в труппе Незлобина Хотя мы давно мечтали о том, чтобы попасть на спектакли в Художественный театр, но он для нас был недоступен. Билеты достать было очень трудно, а самое главное то, что до сих пор, во время нашего пребывания в Москве, у нас каждая копейка была на учете Для Котэ этот спектакль имел еще важное значение и потому, что зимой ему предстояла работа с М. Ф. Андреевой, кроме которой из Художественного театра переходили в Ригу М. Л. Роксанова и Н. Н. Михайловский.

С большим волнением ехал Константин Александрович в Ригу. Актеры служили у Незлобина по несколько лет, а больше всего он боялся артистов Художественного театра, работавших с К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко, по сравнению с которыми Котэ тогда чувствовал себя не более как способным учеником. Но опасения скоро рассеялись. К. Н. Незлобии и вся труппа отнеслись к нему прекрасно, а самое важное было то, что его дарование заметил и оценил А. М. Горький, бывший в то время очень близким к рижскому театру. Для Константина Александровича Алексей Максимович был не только любимым писателем, но автором пьес «Мещане» и «На дне», постановки которых в Уфе и Иркутске сделали известным имя Марджанова.

Сезон открылся «Воеводой» Островского. Пресса отметила, что эта постановка является прекрасной рекомендацией режиссеру. В дальнейших рецензиях К. А. Марджанова тоже постоянно хвалили и находили, что у него «несомненный режиссерский талант», что «режиссерская часть обнаружила себя в прекрасном свете» и т. п. Имея дело с талантливыми, строго дисциплинированными артистами, он дал ряд прекрасных {265} спектаклей. Лучшими постановками были «На дне» и «Дачники» Горького. Присутствие Алексея Максимовича вдохновляло Константина Александровича и актеров «Дачники» ставились под непосредственным руководством автора. Все, кто даже мало встречался с Алексеем Максимовичем, находились под его обаянием. Что же касается Котэ, то он настолько искренне и глубоко полюбил Алексея Максимовича, что когда того арестовали, он был совершенно вне себя.

Первое представление «Дачников» состоялось 30 ноября 1904 года. Спектакль прошел с большим успехом Автор сам был очень доволен постановкой и находил, что «Дачники» в Риге поставлены лучше, чем в Петербурге Благодаря этому успеху Незлобии решил везти «Дачников» весной в Москву. В Москве пьеса шла при переполненном зале. В газетах отмечался ансамбль и делающая честь режиссеру постановка. Эта постановка укрепила за Марджановым признание его одним из самых выдающихся режиссеров того времени.

На следующий год он опять был приглашен Незлобивым на лето — в Старую Руссу, на зиму — в Ригу. Успех растет, и у Котэ крепнет уверенность в своих силах.

Революция 1905 года протекала в Риге, как известно, весьма бурно. В первое время никому в голову даже не могло прийти, что пушки и пулеметы, которые возили по городу, могли быть направлены на людей. Мы были уверены, что это делается только в целях устрашения. Но действительность показала иное. В театре не было ни одного человека, который бы равнодушно относился к происходящим событиям. Митингов не пропускали С захватывающим интересом слушали речи замечательных ораторов. Когда наступила реакция, начались многочисленные аресты, режиссер латышского театра был повешен. Проходившие по ночам патрули обыскивали прохожих, нередко, пользуясь своим правом, оскорбляли женщин. Зная безумную вспыльчивость Котэ, я очень боялась встреч с патрулями, но, к счастью, все обходилось благополучно.

К концу сезона репертуар резко изменил свое направление. Незлобии начал ставить большею частью комедии и, кроме того, на долю Котэ выпали постановки оперетты «Наши Дон-Жуаны», очень понравившейся публике, и прелестной переделки Макса Купара большой оперы Эспозито «Каморра» в двухактную оперетту, имевшей большой успех. Эти два спектакля являются первыми музыкальными постановками Котэ.

Еще в середине сезона Константин Александрович получил {266} приглашение на следующую зиму в Харьков, в антрепризу А. А. Линтварева. Незлобии не удерживал его, но расстался с ним с большим сожалением.

Летом 1906 года Марджанов работал в Саратове. Настроение у него было мрачное, он находил, что его деятельность никчемная, собирался уехать в какую-нибудь глухую деревню, зажить простой жизнью, заниматься пчеловодством, чего, к счастью, не произошло.

Сезоны в Уфе, Иркутске и Риге были самыми спокойными в его творческой деятельности. Он весь отдавался своей работе, не встречая никаких препятствий. Публика прекрасно принимала его постановки. Отзывы в печати не оставляли желать ничего лучшего. Не было зависти, интриг Казалось, судьба укрепляла его силы на дальнейший творческий путь.

В 1906 – 07 гг. зимой в Харькове конкурировали две труппы. Одна под управлением Соколовского, другая — Линтварева в компании с Шороховой. И в той, и в другой труппе были собраны лучшие провинциальные силы.

В первое время у Линтварева сборы были ниже средних. Задолжав труппе, Линтварев обежал. Оставшись одна, Шорохова решила довести сезон до конца. Но так как она сама ничего общего с театром не имела, то ей пришлось обратиться к Константину Александровичу с просьбой принять на себя руководство художественной частью дела. Марджанов согласился на это весьма неохотно, сознавая, что на него ложится большая ответственность перед товарищами.

Материально сезон закончился вполне благополучно. Шороховой очень хотелось и на следующий год завербовать Марджанова, но он предпочел принять приглашение Дуван-Торцова в Киев на зиму 1907 – 08 гг. Для открытия Киевского сезона были выбраны «Три сестры» Чехова. В этом спектакле Марджанов впервые применил большую новость для провинции — вращающуюся сцену. Репетиции, начавшиеся за месяц до начала спектаклей, проходили с большим подъемом. Всех без исключения покорил Константин Александрович своим талантом. С. И. Горелов, с которым скоро мы сделались большими друзьями, говорил, что это было самое прекрасное и счастливое время в киевском сезоне.

Публика, присутствовавшая на спектакле, «после 1‑го акта усиленно вызывала главного режиссера К. А. Марджанова», — писали в газетах. Да, успех был большой. Всех поразила оригинальная постановка, но публика разделилась на два лагеря. Часть одобряла и приветствовала вращающуюся сцену {267} и новаторские приемы режиссера. Другая часть, наоборот, находила, что плохая выдумка режиссера мешает следить за пьесой, злорадно указывала на то, что сцена в то время, как ее повертывали, скрипит (это была правда, но на следующем спектакле скрип был устранен). Еще много различных мнений пришлось мне, находящейся в зрительном зале, выслушать в продолжение этого вечера.

Вторым спектаклем шла трагедия Ибсена «Борьба за престол». В «Киевской мысли» писали: «Пьеса оказалась весьма сложной в постановке, и в этом смысле она явилась серьезным экзаменом для режиссера К. А. Марджанова. Экзамен был выдержан блестяще. Декорации, обстановка и костюмы были великолепны…»

С этого сезона Константин Александрович, сам еще молодой, старается выдвигать молодежь, с которой работает на протяжении всей своей жизни с особой любовью. В Киеве, как я упоминала, подобралась исключительно даровитая молодежь: Степан Кузнецов, Берсенев, Леонтьев, Крамов, Лесная, Коллен. Он положительно наслаждался работой с ними, зная, что каждое указание будет воспринято ими с энтузиазмом.

Среди весьма сильной киевской труппы лучшим артистом был Сергей Иванович Горелов (сын знаменитого артиста В. Н. Давыдова, настоящая фамилия которого была Горелов, а имя Иван). В С. И. Горелове Котэ встретил первоклассного артиста, понимающего его с полуслова, культурного человека, с мягким, выдержанным характером, прекрасного музыканта (Сергей Иванович был любимым учеником Рахманинова). В этом сезоне Константин Александрович впервые поставил «Дан Карлоса» Шиллера с С. И. Гореловым в заглавной роли.

Зимой 1908 – 1909 гг. Марджанов работает в антрепризе Багрова в Одессе. Весной 1909 года — в поездке: в Харькове, Ростове и в больших городах Поволжья.

Затем К. Н. Незлобин, решивший открыть свой театр в Москве, предлагает Марджанову работать в нем. Летом в Старой Руссе вырабатывался репертуар. Чтобы заинтересовать москвичей, выбирают весьма разнообразные пьесы русских и иностранных авторов, никогда не шедшие в Москве. Для открытия, благодаря ее выдающемуся успеху в провинции, была выбрана «Колдунья» Е. Чирикова.

Открылся сезон 5 сентября 1909 года. Театр был полон, публика хорошо принимала спектакль. Но пьеса, поднятая на щит во всех больших провинциальных городах, в Москве была {268} подвергнута беспощадной и злой критике. Не понравилась и игра артистов. Марджанова расхвалили, хотя Н. Е. Эфрос немного ошибочно определил дарование Константина Александровича, сказав, между прочим: «Творчество не очень кипучее и большое, но в результате приятное и милое». Отзывы печати повлияли на публику, сборов «Колдунья» больше не делала и скоро была снята с репертуара. Следующим спектаклем шла «Ню» Дымова, пьеса, которую автор назвал «трагедией каждого дня». Пьеса понравилась. Марджанова осыпали похвалами. Спектакль был поставлен в миниатюрах; на ходили, что это было «изящно, красиво, оригинально». «Шлюк и Яу» Константин Александрович поставил без декораций — в сукнах. Вестник выносил дощечку, на которой было написано, где происходит действие. Три постановки вызвали всеобщее признание Марджанова, его называли «прекрасным режиссерам», поразившим «гибкостью» дарования, но сборы были неудовлетворительными. Незлобии приписывал это тому, что пьесы, которые были выбраны Марджановым, не могли понравиться Москве. Последней постановкой Константина-Александровича у Незлобина была «Черные маски» Леонида Андреева. Но эта пьеса, полная кошмаров и ужасов, была отмечена, как произведение, совершенно не приемлемое для постановки на сцене. Эти четыре постановки, совершенно разнородные, дали возможность Константину Александровичу выявить в Москве свое дарование, но стоили Незлобину больших денежных затрат.

Вскоре Марджанов расстался с Незлобивым. Уход от Незлобина сильно отразился на нашем материальном благополучии. В последние годы мы избаловались и забыли о старой знакомой — нужде, неразлучной спутнице безработицы Сначала мы не унывали. А. И. Южин несколько раз выражал желание пригласить Марджанова в Малый театр. Но этим дело и ограничилось. Затем Котэ получил весьма выгодное предложение поехать на три года в Болгарию, в Софийский королевский театр для подготовки кадров. Это казалось заманчивым — обеспеченное существование, работа с молодежью даст ему возможность создать сильные кадры и оставить о себе в Болгарии хорошую память. Однако в Софию он не поехал, ибо в первых числах февраля В. И. Немирович-Данченко пригласил его вступить в труппу Художественного театра.

Как на праздник, шел Котэ в первый раз в Художественный театр. Через некоторое время ему дали постановку пьесы «У жизни в лапах». В главных ролях были заняты: О. Л. Книппер, {269} В. И. Качалов, Л. М. Леонидов, А. Л. Вишневский, В. Ф. Грибунин. Декорация замечательного художника В. А. Симова. Музыка не менее замечательного композитора И. А. Саца. Нетрудно понять, с каким увлечением он отдался этой постановке. Планы декорации с В. А. Симовым разрабатывались не только в театре, но и у нас на дому. И. А. Сац тоже приезжал, чтобы проиграть написанную музыку, которой было отведено большое место в постановке. Начинал Сац обычно с того, что проигрывал соответствующую готовую часть для спектакля. Иногда это не удовлетворяло Котэ, и Сац предлагал новые варианты. А когда в конце концов оба оставались довольными, Сац начинал исполнять свои произведения или импровизировать.

По строго установленным правилам Художественного театра над пьесой полагалось работать несколько месяцев, что было не в характере Котэ. Это тяготило его, и он с сожалением говорил, что мог бы за это время поставить не менее десяти спектаклей.

Первое представление «У жизни в лапах» состоялось 28 февраля 1911 года. Игра артистов, декорация, музыка, постановка имели огромный успех. Весной на гастролях Художественного театра в Петербурге постановка Марджанова была очень расхвалена.

В марте 1912 года с разрешения МХТа Константин Александрович собирался поехать в Харьков, Киев и Одессу, чтобы ставить в цирках «Царя Эдипа» Софокла. Но это не удалось, потому что с этими городами уже вел переговоры Рейнгардт, который тоже хотел там ставить Эдипа. Хотя скоро выяснилось, что Рейнгардт в Россию не приедет, время было уже упущено, спектакли в этих городах не состоялись, но Марджанов все-таки осуществил в том же году постановку «Царя Эдипа» в Тифлисском театре русской драмы. Спектакль имел большой успех.

Следующей постановкой его в Художественном театре быт назначен «Пер Гюнт» Ибсена. Осенью 1911 года театр командировал Марджанова в Норвегию для сбора материалов. На обратном пути он остановился на несколько дней в Петербурге для свидания с художником Н. К. Рерихом, в чьих декорациях и был поставлен «Пар Гюнт». Первое представление «Пер Гюнта» состоялось в октябре 1912 года. Пер Гюнта играл Леонидов, Озе — Халютина, Сольвейг — Коренева, Анитру — Коонен. Спектакль не понравился, его находили тяжелым и {270} скучным Но, отмечая неровность спектакля, выражали похвалу двум картинам «Смерть Озе» и «Ожидание Сольвейг». Действительно, как «Смерть Озе», так и изумительно красивая, полная трогательной поэзии сцена «Ожидание Сольвейг» в соединении с прекрасной игрой артистов, музыкой Грига и декорацией Рериха создавали незабываемое впечатление.

В Художественном театре Марджанов пробыл с 11 марта 1910 года по январь 1913 года Кроме постановки «У жизни в лапах» и «Пер Гюнта», он принимал участие в работе над спектаклями «Гамлет» и «Братья Карамазовы».

В 1913 году Котэ приступил к организации театра, в котором надеялся осуществить свою сокровенную мечту о синтетическом театре. Заручившись финансовой поддержкой богача и крупного мецената Суходольского, Марджанов заключил контракт на три года с владельцем театра «Эрмитаж» Щукиным Константин Александрович решил привлечь для работы в театре выдающихся режиссеров того времени — Макса Рейнгардта, Гордона Крэга и А. А. Санина. Оперетты для первых спектаклей были выбраны «Елена Прекрасная», «Птички певчие», «Синяя борода» К. А. Марджанов поехал в Берлин и Париж для переговоров с Рейнгардтом и Саниным, а также для возможного приглашения кого-либо из артистов. Но ему не удалось пригласить Крэга, Рейнгардта и других знаменитостей, кроме Санина.

Приступая к приглашению артистов, Котэ предпочитал тех из них, которые могли участвовать в драме, оперетте, пантомиме. Труппа была набрана очень большая. На главные роли он пригласил М. Ф. Андрееву, О. А. Голубеву, В. В. Макарову-Шевченко, Т. А. Розову, А. Г. Коонен, перешедшую из Художественного театра, Асланова, Дракули, Зиновьева, Каратова, Носенкова, Монахова. Режиссерами были приглашены Санин, Таиров, Тихомиров, Мчеделов. Дирижерами — К. С. Сараджев, А. И. Орлов. Заведующим художественной частью — В. А. Симов, литературной — Ю. К. Балтрушайтис.

Вместе с главным дирижером К. С. Сараджевым Котэ выбирал и прослушивал оперы и оперетты, подходящие для театра Предположено было поставить «Птички певчие», «Елену Прекрасную» Оффенбаха, «Кащея» Римского Корсакова, «Сорочинскую ярмарку» Мусоргского, «Арлезианку» Доде и «Принцессу Мален».

Началась подготовительная работа Утром происходили репетиции оркестра и занятия пластикой и ритмической гимнастикой под руководством Франчески Беата. Затем начинались {271} репетиции и разучивание партий. Иногда вечерняя репетиция заменялась читкой новой пьесы, на которой присутствовала вся труппа. После читки происходили прения Константин Александрович положительно горел в работе. Он не только присутствовал на всех репетициях и принимал в них непосредственное участие, но следил за перестройкой зрительного зала, за работой в декорационной мастерской, костюмерной, словом, везде, где бы он мог дать совет или указания. Его замыслам не было предела, ему хотелось еще большего, еще лучшего. Театру он дал название «Свободный» «Свободный от приспособляемости, от штампа, он должен быть свободным», — говорил он. Для открытия 8 октября 1913 года была поставлена «Сорочинская ярмарка» Мусоргского (режиссер А. А. Санин) Простой, удобный зрительный зал украшал занавес из шелковой материи, на котором была изображена кар тина аппликационной работы по эскизу Сомова. В фойе в живописном беспорядке были расставлены диваны, на которых были разбросаны красивые подушки, перед ними на столиках стояли электрические лампочки под шелковыми абажурами и живые цветы Перед началам спектакля фойе и зрительный зал обрызгивали душистой водой Когда поднялся занавес, раздались громкие аплодисменты — так хороша была декорация В. А. Симова и освещение ее Л. Сабанеев писал, что «постановка превосходна, знойность воздуха, нюансы освещения, все передано с неподражаемой живостью». А другой критик, Юрий Энгель, дал следующий отзыв в «Русских ведомостях». «Исполнению “Сорочинской ярмарки” “Свободный” театр придал характер реалистический, и совершенно правильно. Таков именно дух и сюжет гоголевского повествования и музыки Мусоргского. Подлинность на сцене поразительная. Какое море солнца, какое небо, действительно, “куполом погнувшееся над землей”. Цельная декорация кругом». Критик отметил хорошее исполнение Макаровой-Шевченко — Хиври, Монаховым — Афанасия Ивановича, Дракули — Черевика и Зиновьевым — кума. Спектакль имел успех и показал, что «Свободный» театр может занять видное место среди других московских театров.

В «Елене Прекрасной», которая шла вторым спектаклем, в постановке Марджанова, действие происходило в различных странах и эпохах. Первый акт — Греция (декорация Симова) изображал разрез греческой вазы, на терракотовом фоне которой замечательно красиво выделялись костюмы действующих лиц, особенно белые, с черной отделкой, Елены {272} и ее сайты. Второй акт — Франция XVIII века. На сцене была поставлена огромная стильная кровать, около которой стояли золоченые статуи амуров. На кровати и происходило все действие (уж и досталось же Константину Александровичу за нее). Во время сна Елены сцена освещалась лунным светом, статуи амуров «оживали», их пластические движения были очень красивы. Эта сцена всегда вызывала аплодисменты. Третий акт — Россия 1913 года. Действие происходило в Кисловодске. Оживленная курортная публика, дамы в роскошных туалетах; среди них действующие лица — Елена, Калхас, Аяксы и другие катаются на освещенной непрерывно вертящейся карусели. Это было очень эффектно. Успех спектакля был средний. Ю. Энгель писал: «… Какие огромные средства материальные и духовные потратил “Свободный театр” на то, чтобы достигнуть противоположного. Какая уйма выдумки, а зачастую и вкуса вложена в мельчайшие детали спектакля».

Прошло много лет с тех пор. То новое, что дал в нем тогда Марджанов, опередило эпоху. Спектакль подвергся резкой критике, хотя все же многое признавали хорошим. Не только «выдумку» вложил в эту постановку Марджанов, но идею очистить оперетту от пошлости и поднять ее на еще никем не достигнутую высоту. И это ему удалось. Он был настоящим реформатором оперетты. По пути Марджанова впоследствии пошли многие другие.

Очень был недоволен спектаклем Суходольский. Постановка «Сорочинской ярмарки» была началом затраты больших денег, «Елены Прекрасной» — продолжением. К тому же и сама постановка ему не понравилась. Он ожидал другого. На этой почве между Марджановым и Суходольским произошел конфликт, который на сей раз был улажен.

Так как труппа была очень велика, то многие артисты оставались не у дел. У них не было возможности выявлять свои дарования. Поэтому Константин Александрович предполагал устроить в этом же помещении небольшой театр под названием «Камерный», где должны были участвовать молодые силы театра. К сожалению, это не удалось (после закрытия «Свободного театра» под этим названием начал функционировать театр, основанный А. Я. Таировым и А. Г. Коонен).

Следующий спектакль — «Покрывало Пьеретты», пантомима Шницлера с музыкой Донаньи (постановка А. Я. Таирова), {273} имел у прессы и публики большой успех. У театра было уже много сторонников, после этого спектакля к ним примкнул А. И. Скрябин. Очень хороши были А. Г. Коонен — Пьеретта, Н. Кречетов — Пьеро и А. Чабров — Арлекин. Декорации А. А. Арапова, особенно во втором акте, были замечательно красивы, равно как и костюмы, сделанные по его эскизам.

В декабре 1913 года приехал в Москву знаменитый поэт Эмиль Верхарн. Он заинтересовался «Свободным театрам» и приехал с женой на спектакль «Покрывало Пьеретты».

Уставшие после осмотра достопримечательностей Москвы, Верхарн и его супруга собирались посмотреть лишь один акт, но когда началось действие, Верхарн оживился. Он превратился во внимательного зрителя, а по окончании акта с увлечением аплодировал и, обратясь к жене, произнес: «Мы остаемся». Спектакль произвел на него сильное впечатление. Через несколько дней он смотрел «Сорочинскую ярмарку». Свое мнение о «Свободном театре», весьма лестное, Верхарн изложил в письме из Парижа, напечатанном в январе 1914 года в «Русских ведомостях».

Постановка «Желтой кофты» Хезельтона — Фюрста вызвала всеобщее одобрение. «Желтая кофта» представлена была как имитация китайского театра. Высокую похвалу дали спектаклю критики Э. Веснин и С. Яблоновский.

Пятым и последним спектаклем «Свободного театра» была «Арлезианка» Доде с музыкой Бизе… Театр стал известен не только в России, но и за границей. Он уже глубоко пустил корни, и ему могла предстоять большая будущность. Но разногласия с Суходольским привели к тому, что весной 1914 года «Свободный театр» закрылся, к большому горю не только его создателя — Марджанова и всех сотрудников, работавших в нем, но и его многочисленных сторонников. Вот что было напечатано в «Театральном курьере»: «Выдающимся явлением сезона не только Москвы, но России вообще было краткое существование “Свободного театра”. Каждый шаг “Свободного театра” — это новое слово, которое с нетерпением ждали и слушали всегда с напряженным вниманием». «… Кому за весь сезон было уделено наибольшее внимание? “Свободному театру”, о котором уже составились тома критики в авторстве наилучших ценителей искусства, о котором писалось внимательно и подробно за границей, где отмечали единственные ценности среди русских театров, именно в театре {274} на Каретной» («Свободный театр» помешался в Каретном ряду). Константин Александрович надеялся, что он достанет Средства, чтобы иметь возможность возродить «Свободный театр». Но это ему не удалось.

Представить себе работу в Москве вне «Свободного театра» Котэ не маг, слишком остро он переживал его гибель. Он уехал в Ростов, в антрепризу Гришина и Волховского, самый обыкновенный провинциальный театр, чтобы быть как можно дальше от всего, что напоминало ему разбитые надежды.

Между тем война разгоралась, и Константин Александрович, с трудом дотянув работу до конца сезона, решает навсегда оставить театр и едет в Варшаву с мыслью о поступлении в армию. Но разве он может бросить театр на всю жизнь! В письме с дороги он писал: «Мне становится жалко, что у меня нет денег, нет театра. Сформировал бы я несколько небольших трупп, приготовил бы две‑три бодрых хороших пьесы и повез бы их на позиции даром. Вот где театр был бы незаменим. Вот где он явился бы в полном смысле лаской жизни. Не надо здании, не надо декораций, перед прекрасной аудиторией, под ясным небом, на зеленой лужайке — вот где явило бы искусство свое настоящее лицо. Был бы спутником его благородный смех, и нигде бы не были так чисты, как там, слезы» Марджанов не имел денег для выполнения зародившейся у него идеи, а царскому правительству не было никакого дела до отдыха людей, проливавших свою кровь за родину.

В Варшаве Котэ встретил своего родственника, доктора Н. А. Гамрекели, который посоветовал ему поступить в санитарную часть, что Котэ и удалось сделать. Марджанова назначают начальником летучего санитарного отряда. За то, что он во время боя вывозил на тачке раненых с поля сражения, его награждают Георгиевским крестом.

Во время затишья он пишет оперетту под названием «Насморк души». В связи с расстроенным здоровьем осенью 1916 года он приезжает в Петроград, где ставит «Насморк души» в Палас-театре. Режиссера хвалили, автора ругали. Зиму работал в петроградской оперетте. В марте 1917 года он приезжает с ней в Москву. Труппа была очень хорошая. В главных ролях выступали. Н. И. Тамара, М. А. Ростовцев. Сборы были прекрасные и постановки тоже. Лучшими были «Боккаччо» и «Птички певчие».

В конце лета К. А. Марджанов открывает в Петрограде {275} «Троицкий театр миниатюр» на чужие деньги, но дает ему свое имя. Незадолго до Октябрьской революции он с глубокой тоской писал в письме: «Как могло случиться, что я остался в стороне от таких гроз? От всего светлого и мрачного, что несет с собой революция? Раньше мне казалось, что когда придет час борьбы идеала с пошлостью, мое место будет в ряду видных и ярких людей…»

Уже после Октябрьской революции в Киеве, куда Константин Александрович приезжает из Петрограда, он вскоре становится во главе государственных театров Украины и находит свое место в ряду «видных и ярких людей». Поставив «Овечий источник» Лопе де Вега, он подходит вплотную ко всему светлому, что несет с собой революция и сливается с ней.

Сорок один раз подряд шел этот спектакль с неизменным подъемом, вдохновляя красноармейцев на борьбу с врагом, вселяя в них веру в победу Константин Александрович говорил, что успеху спектакля, несомненно, способствовала воодушевляющая игра артистов. Особенно хороша была исполнительница роли Лауренсии — В. Л. Юренева.

За свою деятельность в Киеве и за постановку «Фуэнте Овехуна» Марджанов вносится белыми в список лиц, приговоренных к смертной казни через повешение.

Вернувшись в Петроград, Марджанов ставит несколько оперетт в музыкальной комедии В феврале 1920 года заведующая Петроградским театральным отделом М. Ф. Андреева передает в ведение Марджанова театр «Летний буфф» для основания в нем Государственного театра комической оперы, целью которого являлась постановка старинных опер, давно или вовсе не исполнявшихся на русской сцене — Моцарта, Чимарозы, Доницетти, Николаи, Глюка и других композиторов Планы Константина Александровича были широки. Он стремился развить идеи синтетического «Свободного театра». К постановке были намечены комические оперы «Дон Паскуале», «Тайный брак», «Похищение из Сераля», «Cosi fan tutte», «Виндзорские проказницы», музыкальная комедия «Золотая Ева», комедия «Игра интересов» Бенавенте, комедия Бернарда Шоу «Человек и сверхчеловек». Велись переговоры с Глазуновым относительно музыки для пантомимы на сюжет одной из сказок Гофмана.

Кроме того, в «Стеклянном зале», который находился в отдельном помещении сада, предполагалось открыть театр сатиры, давать в нем «сценическое отражение современной жизни {276} в опере, драме, пантомиме, балете». Но этот театр отцвел, не успев расцвести. Поставлено было только насколько спектаклей.

В студию театра поступило 22 человека талантливой молодежи, которые прекрасно проявили свои способности на сцене. В труппу Марджанишвили были приглашены лучшие артистические силы Петрограда: Е. В. Корчагина-Александровская, Н. В. Остроградская, Н. И. Тамара, Б. А. Горин-Горяинов, Н. Ф. Монахов, М. А. Ростовцев и совсем молодые А. Б. Тер-Даниелян, Н. В. Неаронова, М. И. Осолодкин, Н. И. Колбиченко и М. Г. Лазарева, дирижеры — Г. И. Варлих и В. С. Маратов.

Для открытия театра 5 июня 1920 года была поставлена комическая опера Доницетти «Дон Паскуале». Ростовцев — Паскуале, Тер-Даниелян — Норина, Осолодкин — Эрнестино. Оркестра не было, его заменяли на четырех роялях пианисты Н. Рихтер, В. Витковский, А. Логинова, М. Логинов под управлением дирижера. Получалось весьма звучно, красиво и совершенно не было похоже на то, что называется «под аккомпанемент рояля». Театр был полон. Около открытых боковых сторон публика стояла в несколько рядов, сохраняя тишину и полнейший порядок. Успех был огромный. Исполнение, постановка в декорациях Радакова были интересны и очень хороши.

Следующим спектаклем шла комедия «Золотая Ева», переделанная Марджановым в музыкальную комедию. Прошла она тоже при полном театре и с огромным успехом. Кому-либо из исполнителей — Н. М. Монахову, И. Ф. Горин-Горяинову, М. А. Ростовцеву, Е. В. Корчагиной-Александровской и Н. И. Тамара — отдать предпочтение было нельзя — все были очень хороши. «Тайный брак» Чимарозы и «Похищение из Сераля» Моцарта шли по тому же пути, как «Дон Паскуале». Константин Александрович исключительно тщательно отделывал отыгрыши, ритурнели. Например, большое вступление к арии Констанцы в опере «Похищение из Сераля» было превращено в целую миниатюрную пантомиму, в которой участвовали Констанца и Селим. Старинные комические оперы, как известно, были полны ариями, дуэтами, в которых одна и та же фраза повторялась большое количество раз. Для оживления действия Константин Александрович заменил существовавшие раньше переводы новыми, в которых уже, как правило, ни одна фраза не повторялась.

{277} Как всегда, он обращал большое внимание на декорационное и костюмерное оформление спектакля. По несколько раз он заставлял художников переделывать эскизы декораций. Иногда передавал всю работу новому художнику. Так было с «Похищением из Сераля». Предлагавшиеся эскизы отвергались Марджановым, как «конфетные». Пришлось обратиться к Радакову, который дал красочные рисунки, очень подходившие к солнечной моцартовской «Турции». Разумеется, при постановке «Похищение из Сераля» Котэ меньше всего стремился изобразить настоящую Турцию, подлинный Восток. Это была фантастическая Турция, какой могли себе представить эту страну Моцарт и его либреттист. Хор «Пойте песни властелину» исполнялся посаженными на кол подданными Селима. Очень хорош был в роли свирепого Османа М. А. Ростовцев. Прекрасно исполняла очень трудную в вокальном отношении партию Констанцы А. Б. Тер-Даниелян. С легкостью передавала роль плутовки Блонды Н. В. Неаронова Хорош был в роли стремящегося подражать европейцам паши Селима — Медведев. Михаил Кузмин в газете «Жизнь искусства» писал об этом спектакле: «По правде сказать, идя на четвертую постановку в сравнительно короткий срок того же неутомимого режиссера, в одном и том же приблизительно плане, с одними и теми же исполнителями, я несколько опасался, не будут ли это вариации на удачно взятую тему, не будет ли это видоизмененное повторение “Дон Паскуале” и “Тайного брака”. К большой чести К. Марджанова, этого не оказалось. Гротеск смягчился. Сдержанность и нежный лиризм, уютное и незлобивое веселье вторило влюбленным звукам Моцарта».

Необходимо отметить, что яркие постановки театра Комической оперы, как «Дон Паскуале», «Тайный брак» и «Похищение из Сераля», были осуществлены с минимальной затратой средств (разительный контраст со «Свободным театрам»), что было очень важно в условиях лета 1920 года. Достигалось это и малочисленностью действующих лиц, занятых в спектакле, и заменой оркестра четырьмя роялями, о чем уже упоминалось выше, и простотой стоявших на высоком художественном уровне декораций и костюмов.

19 июля 1920 года в Петрограде было организованно массовое зрелище: «К мировой коммуне». Постановщиком всего зрелища в целом был К. А. Марджанов. Отдельные действия зрелища ставили режиссеры: В. Соловьев, С. Радлов, {278} Н. Петров. В зрелище принимало участие несколько тысяч человек, в том числе войсковые части и колонны профсоюзов, а также военные корабли. Поднимающихся на трибуны делегатов конгресса приветствовали дружными аплодисментами, напоминавшими раскаты грома. Первое и третье действия, посвященные, соответственно, Первому и Третьему интернационалам, были поставлены динамично. Второе, посвященное Второму интернационалу, — статично. Запомнились в этом действии длинный ряд соглашателей, стаявших с огромными министерскими портфелями на ступеньках лестницы Фондовой биржи, где развертывалось все действие, с ни за левого края до верха правого края. В третьем действии, в момент, символизирующий Октябрьскую революцию, боевые корабли двигались по Неве, шли войсковые части, в финале шествовали колонны профсоюзов. Зрелище шло под сопровождение гигантского сводного оркестра, которым дирижировал Г. И. Варлих. Подготовительная работа проводилась в самом здании Фондовой биржи. В дальнейшем была сооружена большая вышка управления, на которой находились К. А. Марджанов и другие режиссеры. Эта вышка была расположена за трибунами делегатов Конгресса Коминтерна; с нее подавались сигналы участникам зрелища. Не обошлось б ев курьеза. По ходу действия на боевых кораблях должны были начать реветь сирены. Это действительно было выполнено, но остановить сирены оказалось невозможным! Надо было видеть волнение Константина Александровича во время этого инцидента. Следует отметить, что зрелище сопровождалось световыми эффектами, в частности были пущены в ход прожекторы с боевых кораблей.

Об этом мне рассказал один из участников технической организации зрелища, находившийся в непосредственном распоряжении Константина Александровича, и наш сын Константин, которому тогда было 16 лет.

Для зимнего сезона Государственному театру комической оперы было предоставлено помещение «Палас-театра», ремонт которого (здания, зрительного зала и сцены) задержал открытие. Сезон открылся комически оперой Обера «Бронзовый конь». М. Кузмин дает следующую оценку спектакля «… Опера Обера, причудливо воспроизведенная в Государственном театре комической оперы, в ознаменование открытия сезона и в подтверждение неистощимой изобретательности и воображения руководителя этого театра К. А. Марджанова», «Описать самую постановку оперы не могу, надо рассказать {279} все до мельчайших подробностей, ибо в них скрыто целое», «… Надо еще особенно подчеркнуть непрестанное наличие связи между ритмам и музыкальностью движений». Основное требование, которое Марджанов предъявлял актерам на репетициях, это соответствие движений музыке.

Следующий спектакль — «Человек и сверхчеловек», комедия Бернарда Шоу, несмотря на хорошее исполнение, вышел скучным. Собирался Котэ поставить «Сорочинскую ярмарку», конечно, в совершенно другом плане, чем в Москве, но получилась настолько неудачно, что после второго акта, прошедшего на генеральной репетиции, он сам отменил постановку. Спектакль «Игра интересов» Бенавенте, «Cosi fan tutte» Моцарта имели большой успех. М. Кузмин писал: «Из классических постановок Гос. комической оперы “Cosi fan tutte” наиболее сдержанное, менее всего гротеск. Конечно, по-прежнему превосходно разработаны мизансцены бесчисленных дуэтов и арий». Очень лестные для театра отзывы давал также Б. М. Асафьев[[124]](#endnote-124).

В этом сезоне были поставлены также «Овод» Войнич и «Стенька Разин» Каменского, исполненные артистами Рабочего театра, находившегося под руководством Марджанова.

Театр комической оперы занимает одно из видных мест среди основанных Марджановым театров, и не только потому, что в нем он первый начал ставить старинные комические оперы, что послужило пробуждению к ним большого интереса. (Через год Н. Н. Евреинов ставит в Петрограде «Похищение из Сераля», К. С. Станиславский ставит в Москве «Тайный брак» и «Дои Паскуале».) Помимо того, что все постановки К. А. Марджанова были интересны, оригинальны и давали возможность талантливой молодежи выявлять свои способности, большая заслуга театра Комической оперы была и в том, что этот театр развивал художественный вкус и учил публику, приходившую в 1920 году в театр с фабрик и заводов после работы, усталую и голодную, любить театральное искусство и музыку. Во время действия зрители отдыхали, забывали об усталости, смеялись, дружно аплодировали и затем по нескольку раз приходили смотреть понравившийся спектакль.

Весна нарушила планы Константина Александровича. Первые годы после Октябрьской революции все государственные театры содержались за счет государства. Рабочие и служащие получали бесплатные билеты через профсоюзы. С {280} мая 1921 года театры перевели на хозрасчет, билеты продавались в кассах театров. Чтобы привлечь в театр привыкшую к бесплатному посещению публику, пониманию которой легкая музыка оперетты была более доступна, Константин Александрович резко меняет репертуар. Приглашает Г. М. Ярона и А. Н. Феона, считавшихся лучшими опереточными артистами, и ставит в «Летнем буффе» одни оперетты: «Гейшу», «Малабарскую вдову», «Черного принца», очень милую оперетту (сюжет написан Константином Александровичем, чья музыка — не помню[[125]](#endnote-125)), живо и весело разыгранную Н. И. Тамара, Е. В. Лопуховой и А. А. Орловым.

В зимнем сезоне 1921 – 22 г. в помещении «Палас-театра», за исключением комической оперы «Виндзорские проказницы» Николаи в постановке Г. К. Крыжицкого, ставятся только оперетты: «Разведенная жена» Л. Фалля, «Птички певчие» Оффенбаха. Репетировали в постановке Г. К. Крыжицкого «Зеленый остров» Лекока. Для усиления средств в нижнем помещении театра Марджанов открывает кабаре «Хромой Джо». В нем ставятся скетчи, музыкальные и танцевальные номера. Большим успехом пользовался хор «Хромого Джо» под управлением А. А. Орлова. Чтобы иметь еще более средств для театра, Котэ задумал устроить на Фонтанке каток с различными аттракционами. Но до этого дело не дошло. Несмотря на все приложенные усилия, понадобилось бы долгое время, чтобы Театр комической оперы был восстановлен в его первоначальном виде…

Константин Александрович начинает тосковать. Ему надо сделать еще раз «скачок». Он начинает метаться. Едет в Москву. Возвращается на короткий срок в Петроград. Опять едет в Москву. Ставит несколько опереточных спектаклей и, наконец, приходит к определенному решению — ехать в Грузию, чтобы отдать родине свой опыт, знание и достигший полного расцвета талант.

## **{****281}** Г. Козинцев Сила одухотворенности[[126]](#endnote-126)

… И вот, наконец, двери в мир, который мне пока только мерещился, растворились. Художник Исаак Рабинович был приглашен в бывший Соловцовский театр — теперь Театр имени Ленина — и, зная о моих увлечениях, взял меня своим помощником. Обязанности мои были несложны. В низкой и длинной декорационной мастерской нужно было развести в глиняных горшках клеевую краску, обмакнуть большую кисть и, зачерпнув нужный цвет, покрыть им холст, растянутый на полу, согласно пробе самого художника.

Дверь из мастерской выходила на узенький мостик с перилами: он висел над темной сценой. На колосниках были подвешены дворцовые палаты; лес с листьями, наклеенными на сетку; мутные перспективы каких-то улиц. Все было покрыто пылью, покоробилось. Одинокие лампочки мерцали в туманной мгле. Часто приходилось работать ночами. В мастерской было пусто и холодно. Иногда тихо открывалась дверь и, как привидение, входил старый декоратор. Обычно этот человек бывал невесело пьян. Мутными глазами он смотрел на сохнувшие в мастерской части площадок, диковинные занавесы. Тяжелое недоумение тлело в его глазах. Всю жизнь он обставлял любую пьесу с помощью нескольких задников и парных кулис. Небогатый набор мебели и бутафории обслуживал репертуар. Служилось спокойно, и даже полагался бенефис, и тогда бенефициант щеголял какими-то эффектами, вроде цветных лампионов, развешанных гирляндами в саду. Теперь происходило что-то странное. Вместо службы в солидной антрепризе, где хорошие актеры умели растрогать в «Осенних скрипках» или повеселить в «Тетке Чарлея», закружился какой-то вихрь. Шумная жизнь ворвалась в театр, закипели страсти, подобные бурлению уличных митингов, загорелись сочетания красок, схожие с яркостью красных знамен на голубизне весеннего неба.

Революция была уже не только за стенами провинциального театрального здания, но и на сцене.

Утрами я пробирался в задние ряды полутемного, пустого партера и, притаившись, ждал начала репетиции. Собирались актеры; они здоровались друг с другом, говорили обыденные слова. На тускло освещенной сцене стояли выгородки, {282} сколоченные из грязных щитов и обшарпанных площадок. В оркестровой дыре музыканты настраивали свои инструменты. Невысокого роста человек в темной рабочей тужурке садился за столик, стоящий в зале, закуривал папиросу. Начиналась работа.

И вдруг, незаметно для себя, я переставал видеть будничные платья, непримечательные лица, изнанку декораций. В голосах актеров появлялась особая сила, разрозненные движения сливались в единый ритм, вступала музыка, вместо статистов закипала гневом народная толпа.

Особый, ни на что не похожий восторг охватывал все мое существо. Происходящее казалось чудом. Я видел только одного человека, создающего это чудо. Передо мной был тот, кто заставил задвигаться, зазвучать весь этот мир. Человек в рабочей тужурке, сидящий за столиком в зрительном зале, был как бы аккумулятором жизненной энергии. Ни актеры, ни статисты, ни музыканты не могли бы зажить этой новой жизнью, если бы страсть, переполнявшая этого человека, не передавалась всем соприкасавшимся с ним. В этом соприкосновении и совершалось чудо искусства: тусклое становилось ярким, незаметное — значительным, вялое — сильным.

Передо мной был Константин Александрович Марджанов.

Это были репетиции «Фуэнте Овехуна».

Казалось, ничего в жизни Марджанова не было и не могло быть важнее этих репетиций. Все происходившее на сцене отражалось в его темных влажных глазах. Выражение их непрестанно менялось. Они загорались восторгом; переполненный счастьем, он громко, на весь зал, восхищался актером, но секунда — и взгляд менялся, гримаса боли искажала лицо. Внезапно и незаслуженно Константин Александрович соприкоснулся с чем-то нелепым, оскорбительным для всего, во что он верил, в чем заключался для него смысл жизни. Глаза делались гневными, он резко прерывал исполнителей, он становился требовательным, придирчивым, сцена повторялась много раз, пока не происходила в ней неуловимая перемена, и тогда опять радостный свет зажигался в его взгляде.

Очевидно, какая-то особая сила заключалась в этой высокой требовательности. Актеру было непросто уйти из театра, не дождавшись веселого блеска в глазах Марджанова.

{283} Хочется рассказать о последней репетиции этого режиссера. Она мне стала известна недавно.

… Сцена была чертовски трудной. Исполнитель не справлялся с ролью. Нужно было еще много работать, а времени, как всегда в театре, не хватало. Режиссер не смог больше репетировать. Пров Садовский стоял у гроба Константина Александровича. Смотря в лицо мертвому режиссеру, актер еще раз прочитал ему поставленный им монолог. (Это было формой последнего прощания.) Раньше эта сцена «Дон Карлоса» не шла, вспоминал Садовский, теперь шиллеровские слова зазвучали по-иному. Константин Александрович, наверное, был бы доволен.

Надпись на вагоне — «Для устриц» сделала встречу гроба Чехова схожей с рассказом самого писателя. Память о Пушкине хотели украсть у народа. Империя провожала тело поэта тьмой, охапкой соломы под гробом, жандармами.

Несхожи голоса людей, и различно их последнее молчание.

У театра свои привычки. Жерар Филипп завещал похоронить его в костюме Сида. Артисту хотелось выступить на прощание в любимой роли. Марджанов украл у смерти еще одну репетицию.

… Вспоминая о своем учителе, я хочу понять суть его уроков. Что же мне открылось в них: секрет профессии, тайны мастерства, законы постановочного искусства?

Нет, не это видел я в репетициях «Фуэнте Овехуна»; иное увлекло меня сразу же, бессознательно. Неотрывно смотря на художника, в которого я был влюблен со всей силой первого увлечения в искусстве, я видел силу одухотворенности его работы. Над природой этого огня хочется задуматься. Одухотворенность Константина Александровича была особой, и возникла она в особенных обстоятельствах.

Потом мне не раз приходилось наблюдать распущенность режиссеров, наигрывавших перед труппой «муки творчества». Эти люди убегали как бы в отчаянии из репетиционного помещения, бросались целовать актера будто бы от счастья; в маленькой комнате они оглушали криком. Вся эта зыбкость настроений носила характер неврастении, да еще выхоленной на предмет изображения «гения». Ничего схожего с этим не было в Марджанове. Смена состояний, отражавшаяся на его лице, была следствием не нервозности, но совершенной {284} сосредоточенности. Величайшая ясность отличала его труд. В часы работы он чувствовал себя в вымышленном мире обстоятельств и характеров пьесы, как в реальности. В этом чудившемся ему пространстве и времени он жил со всей полнотой духовного существования. Как весело ему было в этом пространстве! Он населял его и украшал, воспевал и застраивал. Их католические величества по его воле окаменели и стали золотыми куклами; они лишь сидели на тронах, дергали искусственными ручками и говорили мертвыми, механическими голосами. Зато всеми красками жизни загорелось село Фуэнте Овехуна. Всем его одарил Марджанов, даже скромная крестьянская пирушка захлебнулась во фламандском изобилии: через сцену, привязанные к нескончаемой веревке, путешествовали гуси, окорока, птицы, рыба, фрукты, овощи. Все это фантастических размеров и буйно ярких цветов. Соловцовская сцена не вмещала размаха его выдумки. Я не знаю, был ли понятен режиссеру католицизм пятнадцатого века, но я уверен, что южанин Котэ Марджанишвили чувствовал себя под испанским небом, среди деревенских виноградников, как дома. Он знал свет, цвет, страсть юга. Изобилие юга было в нем самом. Работая с актерами, художником, композитором, он щедро дарил им то, что переполняло его: тепло южного солнца, яркость цветов радующих глаз, страстность проявления прекрасных чувств мужества, верности, любви.

Недавно опубликовано литературное наследство Марджанова. Однако, читая написанные им статьи, стенограммы выступлений, я с трудом узнавал его. Конечно, сами по себе эти страницы представляют интерес, однако в них не сохранилось жизненного тепла. Менее всего он был теоретиком, критиком. Он был режиссером особого склада. Его мышление было поэтическим: вне высоты подъема чувств его искусство не могло бы существовать. Он выверял спектакли не логикой анализа, а градусом нагрева. Это было романтическое искусство в самом высоком смысле этого понятия. Он не режиссировал, но вздымал чувства, сгущал цвета. Он резко лепил формы, подчеркивая контрасты, усиливал выразительность. Конечно, это менее всего значит, что Марджанов — один из немногих режиссеров, приглашенных в свое время Художественным театром со стороны, — не владел психологическим анализом или логикой раскрытия характеров; он знал многое, но отличала его творчество поэтическая сила воображения.

{285} Эта сила проявилась не сразу, и духовный мир этого художника складывался не просто.

Константин Александрович остался в моей памяти совсем молодым человеком (хотя в те времена все старше тридцати казались нам стариками), он запомнился легким, подвижным, мгновенно возбудимым. Теперь я посмотрел даты его биографии: он родился в 1872 году, в 1919‑м ему было сорок семь лет. За плечами были годы нелегкой работы. Он странствовал по провинции, нигде не мог осесть, найти свой дом. Он трудился со Станиславским и Гордоном Крэгом, организовал «Свободный театр» — фантастический караван-сарай, где постояльцами должны были быть Шаляпин и Дузе, а пока загоняли живых волов на сцену в «Сорочинской ярмарке» и целый акт «Прекрасной Елены» вертелся на карусели, сооруженной на подмостках. Все это возникало в бенгальском огне сенсаций, немедленно прогорало, распадалось, и он опять кочевал по городам, антрепризам, жанрам, стилям.

Дух беспокойства гнал ею, не давая передышки. Он не мог «служить», участвовать в «деле».

Перед революцией, как и все талантливые режиссеры, он оказался на развалинах. Чего только он не пробовал! Ставил в пышных, живописных декорациях и вовсе без декораций. Сокращал диалог, но заставлял читать со сцены все авторские ремарки, искал условность театра, синтетические формы, восстанавливал в «Желтой кофте» приемы китайских постановок; боролся с натурализмом, рутиной, серостью, мещанством. Он был новатором, но не смог открыть неизвестных материков. Он был искателем, но земля его поисков часто оказывалась бесплодной. Синтетический театр стал лишь программой, где на неделе различные актеры играли оперу, оперетту, пантомиму. Ветер не надувал парусов.

Ветер тысяча девятьсот девятнадцатого года ворвался в Соловцовский театр. Ветер с заводских окраин и фронтов гражданской войны гулял по театру. И паруса надулись силой этого ветра.

Революционная власть назначила Марджанова заведующим театральным отделом Наробраза и комиссаром театра имени Ленина. Он ставил постановку к Первому мая. В наши дни эти слова привычны. Тогда каждое из них произносилось впервые, вызывало жизненные ассоциации огромной силы. Эти ассоциации создали поэзию спектакля. {286} Речь шла не об «осовременивании» классики, приспособлении Лопе де Вега к нуждам момента. Марджанов ничего не приспособлял к революции. Он жил ею. Все происходившее он воспринимал как высокую правду. Эта правда сплавила огнем поэзии бунт вилланов пятнадцатого века и действительность революционного города; сплавила, а не приспособила одно к другому.

Когда теперь, много лет спустя, приходится иногда слышать о чем-то скучно-назидательном, несовместимом с внутренней свободой художника, я вспоминаю самый страстный романтический спектакль, который мне посчастливилось увидеть, — «Фуэнте Овехуна». Слова Лопе де Вега стали пропагандистскими в полном смысле этого понятия. В ответ на происходящее на сцене зрительный зал запел «Интернационал». Здесь все являлось тенденцией, агитацией, призывом. И здесь все было поэзией. Тут ничего не было от расчета, хладнокровия предвзятых намерений. Это искусство двигалось на таком горючем, что дух захватывало.

Это был расцвет театра, невозможный в дореволюционное время, не сравнимый с величайшими достижениями зарубежных постановок. В подъеме искусства отразился жизненный подъем новой эпохи. Марджанов создал театр революционной страсти, и я горжусь, что синее небо «Фуэнте Овехуна» было расписано и при моем совершенно неквалифицированном участии.

Иногда искусство творит легенду, но бывает, что и само оно воспринимается как легенда.

В эту киевскую весну по горбатой улице, мимо покрытых молодой зеленью каштанов шел с песней революционный полк. Люди, плохо вооруженные и обмундированные, со следами ранений — забинтованной головой или рукой на перевязи — вошли в низкое здание с лепными масками на фасаде. Солдаты сели в бархатные кресла, не выпуская винтовок из рук. Поднялся занавес: Испания обратилась к Украине.

Что же увидели эти люди, каким запомнился им спектакль?

Невысокого роста молодой человек, коренастый и курносый, находился среди зрителей. Пулеметчик и политработник Всеволод Вишневский всем своим душевным складом {287} был приспособлен, чтобы сохранить самую атмосферу этой постановки. Какой-то особый восторг ощущения энергической деятельности первых дней революции наполняет его рассказ; будни становятся патетическими.

«Петлюровские полки надвигались на Киев… Марджанов приехал в Киевский партийный комитет:

— Что я могу для вас сделать?

— Что вы можете сделать?..

— Я могу поставить пьесу испанского писателя Лопе де Вега о восстании крестьян. А чем вы можете помочь?

— Ничего у нас нет».

По словам Вишневского, не было даже красок. Оказалась только сухая охра. Тогда Исаак Рабинович сказал: «Давайте охру. Я из этой охры сделаю золотой песок Испании».

Но одного песка, даже испанского, было недостаточно.

«Мы пошли к прачкам, реквизировали синьку, и он (И. Рабинович. — *Г. К*.) сказал:

— Из синьки мы сделаем синее небо.

… В зал мы вошли накануне боя, с винтовками через плечо. Актеры прекрасно играли, нас поражала эта сила. Весь зрительный зал замирал…

Актеры кричали, и полк кричал, актеры пели, и весь полк пел, а политработники волновались и кричали:

— Скорее, скорее, мы опаздываем.

Мы аплодировали актерам и мчались на шоссе, в бой».

Память не во всем соглашается с этим описанием: театр был на ходу, в декорационной мастерской осталась не только сухая охра. Помочь Марджанову можно было, и ему помогали. Но я слышу интонацию речи Вишневского и перестаю сомневаться: ошибается память; все было именно так, как он описал, и ультрамарин, конечно же, был реквизирован в прачечной.

Прекрасна легенда в искусстве, и прекрасно искусство, способное стать легендой.

Однако мне хочется вернуться к реальности. Она была сложной, и пути художников не проходили по налаженной трассе.

Через несколько дней в театре начались репетиции новой постановки. Актеры читали по тетрадкам «Саломею» Уайльда.

Кто же был этот эстет с орхидеей в петлице, обитатель {288} башни из слоновой кости, рискнувший протащить декадентство в искусство революционного города, напряженно борющегося с врагами и разрухой, протащить на ту же сцену?

Тот же Марджанов.

С жаром он говорил о духовной цензуре, некогда запрещавшей пьесу, о мечте Комиссаржевской сыграть эту роль, о трагедии протеста личности.

Конечно, несложно счесть «Фуэнте Овехуна» достижением, а «Саломею» — отступлением, определить огромность рывка вперед первой работы и количество шагов, пройденных назад при обращении к истории библейской принцессы. Все это справедливо. Сложность состоит лишь в том, что и рывок и шаги назад художник проделал одновременно. Если это невозможно в физкультуре, то еще менее выполнимо в работе сознания. Жизнь художника не делится на кусочки. С первых дней революции Марджанов не размышлял над ее приятием или неприятием, но трудился для революции, жил ее напряжением, брал тепло у ее костра. Он трудился так, как мог; в его сегодняшнем дне уже начинал жить завтрашний, но еще продолжал существовать и вчерашний. Однако иная страсть уже наполняла все, что он делал. Без понимания сути этой страсти мало что можно понять и в труде этого художника, и в искусстве тех лет. Я думаю, что «Саломея» 1919 года была несхожа со старыми постановками этой пьесы. Вместо блеклых тонов и декадентской вялости на сцене была яркость, энергия, страсть.

Летом 1920 года в честь приезда в Петроград делегатов Второго конгресса III Интернационала на портале Фондовой биржи была поставлена массовая инсценировка «К мировой коммуне». Начальником постановки, как тогда писалось, был Марджанов, играли в ней четыре тысячи красноармейцев и участники рабочих театральных кружков. Около сорока пяти тысяч зрителей смотрели спектакль. Историк театра, описывая инсценировку, вспоминал: «Пляска женщин в синей мгле напоминала марджановскую “Саломею”».

Удивительные перемены происходили тогда не только с людьми, но и с образами художественных произведений. Время отражалось в искусстве формами, полными своеобразия; еще все находилось в стремительном движении, противоречивом смешении старого и нового. Передо мной {289} тоненькая брошюра «Революционное искусство», изданная в Киеве Бюро пропаганды всеукраинского литературного комитета Народного комиссариата просвещения. Чего только нет на этих страницах! Кажется, что у авторов захватывало дух от грандиозности целей; слова, даже самые возвышенные, казались недостаточно сильными. «Пролетарское искусство, — писалось в передовой, — создается, как народное, рабочее, монументальное, патетическое, революционное, гневное, убивающее и рождающее в потоке крушения старых форм и развития всечеловеческого, всенародного исполинского стиля творчества жизни в преображенном мире».

А в преображенном мире еще гуляли банды, не хватало хлеба, останавливались заводы, надвигалась угроза интервенции. Но ощутима была правда высокой цели, и люди, посвятившие себя искусству, писали о «необъятности еще неведомых горизонтов», «творчестве новой вселенной», «мощном вале современных событий». (…)

Новые зрители пришли в театр. Мало что можно понять в работе художников того времени, не представляя себе зрителей, для которых они играли. Новый театр начался не только с перемены происходящего на сцене, но прежде всего с изменения зрительного зала. И дело было не в том, что аудитория принимала игру за реальность. Некий идеальный зритель, воспетый театральными мемуарами, зритель-дикарь, стрелявший в Яго на сцене, не имел ничего общего с этими людьми. Глубочайшее уважение к культуре, счастье восприятия искусства — вот что отличало этих людей. Вспоминая их, Станиславский писал: «Этот зритель оказался чрезвычайно театральным: он приходил в театр не мимоходом, а с трепетом и ожиданием чего-то важного, невиданного. Он относился к актеру с каким-то трогательным чувством».

Марджанов ставил свои постановки не только для этой аудитории, но и вместе с ней. А жар чувства этих зрителей смог преобразить даже «Саломею».

В одном из журналов недавно воспроизведена саратовская афиша 1918 года. Школьный театр имени Ленина открыл свои бесплатные спектакли для пролетарских и крестьянских детей. Играли «Синюю птицу».

В архиве сохранилась телеграмма, посланная зрителями этого спектакля Ленину. Есть в ней такие слова: «Дети {290} саратовского пролетариата говорят: “Мы сегодня пойдем к Ленину, и мы были у Ленина и видели синюю птицу, которой открывается театр. Да здравствует вождь Российской Социалистической Федеративной Советской Республики тов. Владимир Ильич Ленин. Да здравствует вождь коммунистов”».

Теперь нетрудно осудить мысль — воспитывать юных зрителей при помощи Метерлинка; придумать пьесу для открытия детского театра в 1918 году было сложнее. И главное — саратовские ребята видели тогда в «Синей птице» совсем не то, что воспринял бы зритель нашего времени или что интересовало дореволюционный партер. Мне ничего не известно о спектакле школьного театра, но я вправе предполагать, что многие из ребят — зрителей этой «Синей птицы» — потом, в трудные годы гражданской войны, голодухи, сыпняка как что-то светлое вспоминали и первый приход в свой театр и то, как девочка Митиль и мальчик Тильтиль искали счастья. Я думаю, что в памяти этих людей возникали тогда не мистические туманы Метерлинка, но мерцающий вдали свет пятиконечной звездочки — добрый и ласковый среди пустоты и мрака ночи. Ведь отсвет этой звездочки падал и на бесплатный спектакль «Синей птицы» для пролетарских и крестьянских детей.

Для того, чтобы понять театр первых лет революции, нужно не только анализировать содержание спектаклей, но и понимать горючее, на котором это искусство двигалось.

Молодой Маяковский во время первой мировой войны писал о ее воздействии на каждый сюжет, на любой материал.

«Я никогда не был в Олонецкой губернии, — заявлял Маяковский, — но я достоверно знаю, — сегодня ее пейзаж изменился до неузнаваемости оттого, что под Антверпеном ревели сорокадвухсантиметровые пушки».

«Можно не писать о войне, но надо писать войною!»

«Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию», — призывал в январе 1918 года Александр Блок.

Понимать революцию в ее первый год всем сознанием было дано немногим из художников. Марджанов слушал ее всем телом, всем сердцем.

Он «ставил революцией». (…)

Думая над уроками Марджанова, я вспоминаю его труд, проникнутый пафосом. Дух революционных перемен, {291} убежденность в правоте новых общественных отношений, ощущение исторического масштаба происходящих событий — истоки этого пафоса.

В 1939 году я мало что понимал во всем этом, но я начинал бессознательно усваивать, что счастье соприкосновения с искусством невозможно без страсти, потрясающей все существо человека. После уроков Марджанова брак по расчету в искусстве никогда не покажется мне привлекательным.

После одной из репетиций, набравшись храбрости, я показал Марджанову свои эскизы. Внимательно рассмотрев их, он сказал, что познакомит меня с другим молодым художником и закажет нам декорации к какой-нибудь из своих новых постановок. Мальчик моего возраста, остроносый, с узким разрезом глаз, одетый в блузу с множеством отутюженных складок и в брюки клеш из зеленого материала, появился немедленно. На его голове красовалась цветастая тюбетейка, между пальцами он крутил тоненькую палочку. Звали его Сережей, фамилия была Юткевич. Марджанов заказал нам декорации к оперетте «Маскотта». И тут началось самое удивительное: он разговаривал с нами, как бы забыв о нашем возрасте. Прославленный мастер, много раз работавший со знаменитыми художниками, обсуждал свой замысел с мальчишками, как с профессиональными декораторами. Он дал нам текст пьесы со своими вымарками и пометками; объяснил сценические возможности. Казалось, Константин Александрович не видел ничего странного в этом заказе и ничуть не сомневался в наших силах. Теперь мне трудно понять, был ли это способ ободрить нас или вера в молодые силы, интерес к их стремлениям.

Мы начали работать над эскизами. Однако этим дело не ограничилось. Фантастическая идея организации своего театра овладела нами. Появились молодые актеры. Один из них был Алексей Каплер, будущий сценарист. Единомышленников мы находили легко. Все мы молились в искусстве одному богу, и общность веры казалась нам решающей. Мы мало что знали об этом боге. Понаслышке был известен его могучий бас и высокий рост. Счастливцы обладали странно изданными тетрадками его старых стихов. Новые доходили еще только в списках. Мы немедленно {292} выучивали их наизусть, читали громко и бормотали про себя целыми днями. С ними вставали утром и вечером ложились спать. Мы только не понимали заложенного в них смысла, но энергия ритмов и образов, клокочущая сила, наполнявшая строчки, заставляла сжиматься сердце. От ощущения мощи, страсти, счастья становилось трудно дышать. Восторг предчувствия какого-то нового, прекрасного мира наполнял нас. Мы горланили

Там  
за горами горя  
солнечный край непочатый,  
за голод,  
за мора море  
шаг миллионный печатай!

Марджанов выслушал наши планы с той же серьезностью. Из кабинета главного режиссера всех театров Киева мы ушли с бумагой, подписями и печатью, удостоверяющей, что нам предоставляется для организации театра подвал, где помещалось прежде кабаре «Кривой Джимми».

## **{****293}** Н. Коллен Требовательный, но душевный[[127]](#endnote-127)

Это был зимний сезон 1907 – 08 годов в Киеве, в театре Соловцова. Антреприза Дуван-Торцова. 15 августа — сбор труппы, 1 сентября — открытие сезона. Знакомимся. Новый режиссер — Константин Александрович Марджанов. Молодой, красивый брюнет, с большими ласковыми, с поволокой, глазами, умевшими так красноречиво выразить радость и удовлетворение, сверкать гневом и негодованием. У него недлинные, густые, черные, назад зачесанные волосы и черная клином борода. Очень приветлив и прост в обращении, но мне кажется, что порой он подавляет чувство застенчивости…

Вечером были розданы роли занятым в спектакле «Три сестры», которым открывали сезон, и еще роли двух-трех спектаклей, которые должны были пойти в театре в первую неделю после открытия.

Константин Александрович всегда горел на работе. Он с увлечением рассказал, каким видит и хочет создать спектакль. Не знаю, видел ли он спектакль Художественного театра, но в его планировке не было ничего общего с этой постановкой. Он толковал по-своему каждое положение, каждую роль в пьесе; во время работы он так внимательно прислушивался и вглядывался в исполнителя, как будто хотел проникнуть в душу актера, чтоб его замечание не сбило, а помогло актеру. Он никогда не давал интонаций, предоставляя полный простор инициативе актера. Однако это имело как хорошую, так и слабую сторону: увлекшегося в нежелательном направлении или «заштампованного» актера навести на верный путь было очень трудно. И у этого горячего, увлекающегося до самозабвения человека хватало бесконечного терпения повторять, убеждать и поправлять актера. Все, что он говорил, было ново, горячо и убедительно.

В театре была вертящаяся сцена. Константин Александрович решил построить дом Прозоровых таким образом, чтобы при входе в зрительный зал зритель видел фасад дома, в котором живут три сестры. Занавеса не было, и давался он только в конце пьесы. Тогда это было новостью, и Константину Александровичу пришлось добиваться, чтобы прием был допущен и Дуван-Торцовым, и актерами, которым это казалось неприемлемым.

{294} Перед домом росли шесть или семь берез; в начале спектакля на глазах у публики сцена поворачивалась, открывалась гостиная и, частично, столовая Прозоровых; к концу акта поворотом сцены зрителей возвращали к садику, где под березами стояла скамейка. Между 2‑м и 3‑м актами садик возвращался к зрителям с утолщенными стволами деревьев и ветки были покрыты снегом; а между 3‑м и 4‑м возвращалась рощица в осеннем уборе, и на этой площадке шел 4‑й акт. Постановка имела большой успех, и постепенно Константин Александрович добился у «оппозиции» (среди старых актеров) полного доверия и большой любви своей труппы. Молодежь, среди которой были Саша Крамов, Лида Лесная и еще человек восемь, обожала его.

Он увлекался поисками новых положений, новых толкований, новых средств передачи переживаний и умел увлечь за собой актеров. Ему очень хотелось, чтоб хоть некоторые пьесы шли без суфлера. Исполняющие роли в «Ипполите» согласились произвести опыт. Суфлер не присутствовал ни на репетициях, ни на спектакле; все шло благополучно, — но вдруг, в общей сцене близко к развязке, где участвуют Багров, Пасхалова, Горелов, кто-то из исполнителей забыл текст, получилась заминка; у Константина Александровича в руках был экземпляр пьесы (можно вообразить, с каким напряжением нервов он все время следил за действием), он бросился к авансцене под укрытие стены, отделяющей сцену от оркестра (пол здесь был значительно опущен, на нем, близко к зрительному залу, стоял жертвенник, и за ним поднимались ступени широкой лестницы, ведущей на площадку, где происходило действие) и стал подавать текст актерам; актеры продолжали играть, и очень возможно, немногие в публике заметили замешательство прекрасных, опытных актеров, сумевших замаскировать и заполнить паузу. Попытка игры без суфлера до такой степени переволновала Константина Александровича и исполнителей, что она не повторилась, и даже «Ипполиту» вернули суфлера. И не диво: ведь в лучшем случае пьесу играли с 6 – 7 репетиций, а чаще с 3 – 4. Это волновало и мучило Константина Александровича. Нормальные условия творческой работы для актера оставались заветной мечтой Марджанова.

В перерывах между репетициями часто звучала музыка. В труппе работал актер, большой друг Константина Александровича — С. И. Горелов (сын В. Н. Давыдова). Он был хорошим пианистом. Приходишь на репетицию — уже в первом, {295} актерском коридоре слышна музыка, Марджанов стоит у входа на сцену, слушает музыку и делает знак, прикладывая палец к губам, чтоб мы не вспугнули играющего. А тот играет то Шопена, то Чайковского, то Грига… пока не спохватится, что пришло время репетировать, или услышит шорох… Константин Александрович обнимает его, смеется, шутит. Потом все принимаются за работу.

Константин Александрович всегда присматривался, в каком настроении актер на репетиции. Однажды я пришла чем-то расстроенная, и он отправил меня домой: отдыхайте, погуляйте до спектакля.

У меня с ним было одно столкновение. А. А. Пасхалова отказалась играть Электру. К этому времени Константин Александрович успел уже меня узнать: я сыграла Ольгу в «Трех сестрах», квартирантку в «Морали пани Дульской», Джиоконду. Марджанов прислал мне роль. За четыре дня надо было выучить в стихах и за три репетиции сыграть роль. Он хотел, чтоб Электра, захваченная мыслью мщения за смерть отца, была все время в сильнейшем возбуждении, в состоянии полубезумия, переходящего в исступленную радость, когда месть совершается Орестом, и она дико пляшет и падает мертвая. На второй репетиции я, к выходу на сцену Ореста, почувствовала усталость и в радости свидания перешла на драматизированную лирику ее слезами. Константин Александрович доказал мне, что это не годится, роняет весь смысл пьесы, что этого ни в коем случае нельзя допустить. Пьеса из двух актов была сведена на один акт, и шел акт 1 час 50 минут. В первый раз все прошло благополучно, но во время второго представления со мной случилось то же, что на одной репетиции: я уронила тон, допустила провал середины пьесы; потом подобралась, но это было недопустимо. И я не смогла исправить своей ошибки, потому что пьеса прошла всего два раза. После окончания спектакля я стояла очень огорченная с С. И. Гореловым, Дуван-Торцовым и Багровым, которые утешали меня на сцене, за кулисами, как вдруг из противоположной двери появился Константин Александрович. Он шел на меня с искаженным яростью лицом, он задыхался и выкрикивал: «Как вы смели!» Он был так возмущен и страшен, что Горелов и Багров бросились ему навстречу, задерживали его и стали успокаивать, а Дуван-Торцов тоже что-то ему выкрикивал; наконец они вместе подошли, Константин Александрович стоял передо мной, стараясь {296} не глядеть на меня, и молчал. Я сказала: неужели вы можете думать, что я сделала это умышленно; не хватило силы, и я виновата. Он все молчал; я ушла к себе, страшно взволнованная. Через некоторое время я уже разгримировалась и переоделась. Он пришел ко мне в уборную, извинился за несдержанность, и мы помирились. Милый Константин Александрович! Сейчас я так ярко и подробно вспомнила всю сцену и этот отрывок времени, когда я имела счастье работать в одном деле с ним, что я плачу от воспоминаний и умиления.

## **{****297}** А. Коонен Умение верить в стоящего рядом[[128]](#endnote-128)

В моих встречах с Марджановым не было, казалось бы, ничего особо примечательного, и в то же время каждая из них характерна. Они последовательно проявляют в Марджанове все одну и ту же черту — умение верить в стоящего рядом художника, поощрять искания, открывать и пестовать неизвестные доселе таланты. Повторяю, я не сделала ни одной роли с Марджановым, но как актриса я ему бесконечно обязана. Случилось так, что в самые трудные для меня минуты в начале моего актерского пути он поддержал мою веру в себя и помог мне выйти на путь самостоятельного творчества.

Я познакомилась с Константином Александровичем после окончания школы МХТа в достаточно сложных для меня обстоятельствах. Дело в том, что меня пригласили принять участие в летних спектаклях загородного, так называемого Малаховского театра, довольно, впрочем, солидно обставленного, возглавляемого ведущими актерами Малого театра, с репертуаром по преимуществу тоже Малого театра.

Уже в ту пору я не была вполне удовлетворена тем, как складывалась моя жизнь в Художественном театре — несмотря на очень ласковое ко мне отношение руководства театра и, в частности, Константина Сергеевича Станиславского, который фактически был моим учителем. Мне хотелось более сложной и ответственной работы, чем та, которую я имела, а главное — зрело желание вырваться из-под опеки и попробовать свои силы в самостоятельном творчестве.

Малаховский сезон являлся для меня пробой сил. Однако участие в «сборных летних» спектаклях, к тому же засекреченное от Константина Сергеевича Станиславского, было с моей стороны вопиющим нарушением правил и обычаев Художественного театра, я это сознавала и потому чувствовала себя не очень уверенно.

И вот на первый же мой спектакль в Малаховке из Москвы приехал Марджанов. К тому времени он уже поставил в Художественном театре спектакль «У жизни в лапах», но я была с ним едва знакома и отчетливо представляла себе, что должна быть в его глазах величиной бесконечно малой. А он взял да приехал в Малаховский театр, приехал специально, {298} как он сам объяснил мне потом, ради того, чтобы посмотреть, способна ли я играть с четырех-пяти репетиций большие роли, чтоб ближе познакомиться с новой молодой актрисой, хотя у него в ту пору не было никакого «своего» дела и я не была ему практически нужна. Позднее я часто наблюдала в Марджанове эту черту — его исключительно чуткое внимание к молодым актерам, к их работе, мечтам и чаяньям.

Появление Марджанова в тот вечер в Малаховке сыграло для меня большую роль. Я очень волновалась перед своим дебютом: необычная обстановка в работе, подготовка роли в три репетиции — все это трудно было поначалу освоить.

Когда я с бьющимся сердцем вышла на сцену и увидела в первом ряду Марджанова, это было для меня «нечаянной радостью». Пристальное внимание, с которым он следил за мной, ласковый ободряющий взгляд овеял меня теплом я растопил сковавший сердце холод. Я овладела собой, почувствовала уверенность и смелость. И когда Константин Александрович после конца спектакля зашел за кулисы, я кинулась ему навстречу, как к близкому другу.

После спектакля мы вместе ужинали и очень откровенно, по-дружески говорили об искусстве и обо мне. Он всячески поддержал меня в моем желании «улететь на волю», попробовать «падать с большого коня». Он говорил тогда, что в оранжерейных, тепличных условиях не вырастает художник, предупреждал, что в искусстве ничто не достигается легко и наверняка и путь к настоящему успеху лежит через промахи и провалы, подчас чрезвычайно жестокие. Считал ли он правильным мое стремление уйти из отчего дома — Художественного театра? Кто знает. Во всяком случае он видел, что мои переживания серьезны, что меня обуревает жажда деятельности, тяга к самостоятельным пробам, и это он считал необходимым приветствовать и поддержать.

Следующая моя встреча с Константином Александровичем произошла в период работы Художественного театра над «Пер Гюнтом» Г. Ибсена. В «Пер Гюнте» я играла Анитру. Роль небольшая по тексту, основной интерес в ней представляет танец в сопровождении знаменитой музыки Грига. Владимир Иванович Немирович-Данченко, ставивший спектакль совместно с Константином Александровичем, пригласил для постановки танца балетмейстера Большого театра А. Горского. Горский подошел к делу просто: Анитра — девушка с Востока, стало быть, и танцевать она должна то самое, {299} что называют в балете «восточным» танцем, нечто экзотическое и пряное. А я как раз больше всего опасалась в роли абстрактного Востока. Работа Горского мне не нравилась, и я обратилась к Немировичу-Данченко и Марджанову с просьбой разрешить мне «поискать» танец самой в соответствии с образом, который я себе представляла. Владимира Ивановича несколько смущала моя неопытность, но Марджанов и на этот раз горячо поддержал меня. Он твердо соблюдал правило: если актер «видит», если он рвется к своему решению, пусть проявляет инициативу, пусть пробует, это только полезно для общего дела.

В результате я действительно поставила танец Анитре и даже второй танец девушкам. Я представляла себе Анитру дикаркой, натурой наивной, первобытной. Она танцует, как бы не подозревая об этом, просто движется в порыве переполняющих ее чувств, и движения ее вытекают из того, что она видит в природе. То она подражает бегущему коню, то летающей птице или изображает змею, коварно ползущую по отлогому камню, то кружится плавно, подражая движению волн. Вот такой танец я и показала режиссуре спектакля, и он был принят без всяких поправок. Так, под покровительством Константина Александровича осуществилась моя первая в жизни «постановочная» работа.

И опять я не знаю, совпало ли мое «видение» роли с собственными желаниями Константина Александровича или он лишь бесконечно уважал чужую инициативу, хотя бы инициативу эту проявила совсем молоденькая актриса, какой я в ту пору была. Это была характернейшая черта Марджанова, черта во многих случаях дававшая исключительные результаты; однако она же в известных обстоятельствах приносила ему много тягостных и горьких разочарований.

Для примера расскажу немного о том, как протекала в Художественном театре работа над «Пер Гюнтом».

Однажды в конце лета, еще до традиционного сбора труппы, когда на сцене, в мастерских и цехах театра полным ходом шла подготовка к новому сезону, я, приехав с дачи, по привычке прибежала в театр и зашла в зрительный зал. На сцене я увидела нагромождение утесов, скал, островерхих камней, рядом с которыми поднявшийся на сцену Владимир Иванович показался мне совсем маленьким, почти гномиком. Это были декорации к «Пер Гюнту», изготовленные по эскизам художника Н. Рериха, декорации, соединяющие натурализм подробностей с некоторой условностью примитива. {300} Мне декорации не очень понравились. Поэма Ибсена, казалось мне, требовала легкости, поэтичности и, главное, скупости внешнего оформления. Выйдя из зрительного зала, я встретила Марджанова. Он спросил меня, какое впечатление произвели на меня декорации. Я откровенно сказала, что думала. Заговорили и о самой пьесе… Всегда горящие глаза Марджанова затуманились, и при всей моей юношеской непроницательности я почувствовала, что то, что делается на сцене, а может быть, и не только на сцене, очевидно, не совсем совпадает с замыслом Константина Александровича; но ни разу на всем протяжении работы не слыхали мы, чтобы он вступил хотя бы в дружественный конфликт или спор с Владимиром Ивановичем, настаивал на своих желаниях, ставил свои условия другому режиссеру спектакля.

Художественный театр, переживший пору жестоких метаний, растерявшийся перед напором реакционных людей, торжествовавших тогда в искусстве, чувствовал потребность в притоке свежих сил со стороны, пробовал опереться на сценических деятелей других направлений. В те годы появились на его афишах имена Л. А. Сулержицкого, Гордона Крэга, К. А. Марджанова, Александра Бенуа, причем, последнего — в качестве режиссера и художника мольеровского спектакля. Это было интересным почином со стороны Станиславского и Немировича-Данченко, однако ценность его умерялась тем обстоятельством, что «варяги», каждый из которых обладал своим творческим «кредо», попадали под контроль «собственно-Художественного театра» и не получали права выходить за пределы свойственного театру творческого стиля. Театр жаждал обновления и вместе с тем ревниво отстаивал собственную программу в искусстве. Может быть, это достойно уважения, но пришельцам приходилось туго. Так случилось и с Марджановым. Человек свободолюбивый, с горячим темпераментом и в то же время от природы весьма щепетильный, во всех случаях считавший себя не вправе нарушить чужую волю и не считаться с чужим творческим замыслом, Константин Александрович не смог предельно раскрыть в спектакле свой большой режиссерский талант.

До «Пер Гюнта» Марджанов ставил на сцене Художественного театра пьесу «У жизни в лапах». Ставил по сути дела самостоятельно. Владимир Иванович подписал афишу, но сохранил за собой лишь общее руководство постановкой. Да здесь они, должно быть, и не расходились в «видении» драматургического материала. Во всяком случае, Марджанов, с {301} чьим обликом неразрывно связано представление о буйной вакханалии красок и «театральности», в спектакле «У жизни в лапах» проявил себя как режиссер, глубоко проникающий в произведение по внутренней, душевной артерии. И тут он оказался «в тоне» Художественного театра, должно быть, именно потому, что его никто и ничто не связывало, ничто неорганическое не приписывалось ему извне. Пьеса в его передаче прозвучала как правдивая жизненная история, скорее горькая, чем эффектная и экзотическая. Спектакль был благороден, свободен от излишеств, не нес в себе элементов эротики, которую можно было бы нащупать в пьесе (по существу мелодраме), в нем прекрасно играли актеры, — Качалов, Книппер, Грибунин. Этот спектакль, с моей точки зрения, по праву вошел в репертуар Художественного театра и достаточно долго держался в нем.

А в «Пер Гюнте» те же режиссеры хотели разного, по-разному относились к возможностям пьесы. Владимир Иванович воспринял поэму Ибсена в традиционных формах ибсеновского спектакля Художественного театра, где крепко связаны реальность быта и детальное проникновение в изломы и изгибы усложненной психики героев. Марджанову пьеса виделась как поэма, он стремился уйти от конкретности к символу, создать в спектакле колорит легенды, сказки, может быть, близкой к горьковским ранним рассказам, к его легенде о юноше Ларре. Мне казалось, что ему нужен для этой цели другой актер, не Леонидов с его особым, несколько натуралистическим, «Достоевским» темпераментом, так ярко блеснувшим в «Братьях Карамазовых».

Работа шла трудно, нервно. Леонидов, которому роль не нравилась, репетировал неохотно, капризничал. Занимаясь Анитрой, я встретилась с Леонидовым всего три раза, что было совсем не в традициях Художественного театра. Удачными исполнениями в спектакле надо признать Озе — С. В. Халютину и «Женщину в зеленом» — образ эпизодический, но блестяще разрешенный Константином Александровичем и великолепно сыгранный В. В. Барановской. Но в целом спектакль не явился «событием». А, возможно, мог бы им стать, если бы Константину Александровичу была дана возможность работать самостоятельно, бесконтрольно.

Каким режиссером был Марджанов? Было ли у него свое творческое «верую», своя творческая программа? Мне всегда казалось, что программа Константина Александровича вернее всего заключалась в том, чтобы не иметь никакой предвзятой, {302} раз навсегда выработанной программы. Он был мечтатель, фантаст, влюбленный в самую стихию театра. Его все интересовало, ему хотелось охватить все жанры и все формы театра, во всем себя испробовать, всюду попытаться открыть новое. Порой казалось, что его меньше всего интересует его режиссерское «самовыражение». Процесс поисков, который он нередко не доводил до конца, захватывал его целиком.

Естественно, что именно такому художнику пришла в голову мысль о создании «Свободного театра».

В нашей театральной литературе нередко упоминают «Свободный театр» с отрицательным знаком. Мне кажется, это неверно. «Свободный театр» внес в искусство много ценного и важного.

Чего хотелось Марджанову? Каким представлял он себе этот новый театр? Когда Константин Александрович предложил мне прийти к нему работать, он говорил о «Свободном театре» как о неком содружестве свободных художников, ставящих превыше всего искания, мечтающих проявить свою творческую инициативу. Содружество, которое объединило бы представителей различных направлений, но непременно с потенцией новаторов. Вроде большой творческой лаборатории русского театра. За кажущейся беспринципностью здесь тоже скрывался принцип, весьма и весьма характерный для Марджанова, как художника и человека.

Затея была грандиозная. Марджанов, любивший все делать с размахом, собрал под маркой «Свободного театра» три труппы — драматическую, оперную и балетную, большой оркестр, широко и щедро обставленную художественно-постановочную часть. Он широко распахнул двери для всех «ищущих», неудовлетворенных в искусстве.

Марджанов говорил о своем театре как о театре «синтетическом», но синтез этот по существу представлял собой механическое соединение жанров, и это, возможно, и стало главной ошибкой при осуществлении театра, так как физически и финансово это невозможно было освоить.

Как бы ни отнеслись мы теперь к начинанию Марджанова, нельзя не признать за этим начинанием одного большого достоинства: «Свободный театр» открыл за короткий период своего существования ряд интересных художников и ярких талантов. Марджанов привлек к работе в «Свободном театре» двух режиссеров: известного маститого «сверхнатуралистического» режиссера А. А. Санина и неизвестного Москве {303} А. Я. Таирова, молодого петербургского режиссера, в ту пору как раз искавшего путь «раскрепощения» театра от мещанского натурализма, с одной стороны, и с другой — от школы условного театра, возглавляемого Мейерхольдом.

Санину были поручены постановки «Сорочинской ярмарки» Мусоргского и «Арлезианки» Доде, Таирову — пантомима «Покрывало Пьеретты» с музыкой Донаньи и сценарием Шницлера и китайской сказки Хезельтона — Фюрста «Желтая кофта». Заведовать музыкальной частью был приглашен музыковед Чабров. Одновременно ему разрешено было испробовать свои силы и на актерском поприще, и Чабров прекрасно сыграл Арлекина в «Покрывале Пьеретты». Константин Александрович принял в труппу «Свободного театра» любителя Носенкова, который знаменито сыграл бутафора театра в спектакле «Желтая кофта», так сыграл, что на следующий день после премьеры о нем говорила вся театральная Москва. Марджанов пригласил из оперетты Н. Монахова, которого тогда еще никто не мыслил себе как драматического актера лишь со времен «Свободного театра» утвердился он в этом качестве, завоевав себе впоследствии большое имя и став ведущим актером в театре им. Горького в Петрограде. Марджанов горячо приветствовал предложение Таирова объявить конкурс молодых актеров и студентов на трудную роль Пьеро в «Покрывале Пьеретты». Так родился актер Кречетов, с этой роли начавший свою актерскую карьеру. Он взял из Незлобинского театра Н. Асланова, прославленного князя Мышкина в «Идиоте», О. А. Голубеву из театра Корша и меня из Художественного театра.

Может показаться, что такое смешение актеров разных школ и направлений могло привести к разноязычию, что Марджанов создавал своего рода «Вавилонскую башню». Но этого не случилось. Те спектакли «Свободного театра», которые получились в своем режиссерском решении, были сыграны дружно, имели прекрасный ансамбль, и нельзя было отличить, к какой школе принадлежит тот или иной из его участников. В этом случае мне как раз вспоминаются слова Станиславского о том, что когда актер играет хорошо, то каждый из режиссеров самых противоположных верований непременно скажет, что он играет по его «системе». В своей личной практике я испытала большую радость от встречи с актерами очень различной творческой направленности. Я, например, сыграла Машу в «Живом трупе» с Москвиным, а потом в отдельных спектаклях играла с Аполлонским, Степаном {304} Кузнецовым и Певцовым, и каждая из этих встреч обогащала меня как актрису и наполняла роль новыми красками.

Мне было нелегко уйти из Художественного театра, где так чудесно протекли мое творческое детство и юность, где я как актриса испытала первые творческие радости, и все-таки предложение Марджанова перейти в «Свободный театр» упало на подготовленную почву. Молодое нетерпение, тяга ко всему новому, жажда других форм и других сценических принципов — вот что увлекало меня и толкало к Марджанову, делало меня его союзницей в тот период. Я твердо решила уйти из «отчего дома». Художественный театр начал казаться мне пресным, его нетерпимость к инакомыслящим в искусстве стала выглядеть в моих глазах некоторой творческой ограниченностью. Чтобы отрезать себе путь к отступлению, никому не говоря, я подписала первый в жизни «договор» со «Свободным театром» и принесла его Владимиру Ивановичу. Это было взрывом бомбы в театре. Говорить с Константином Сергеевичем у меня не хватило духу. Я хорошо понимала, что он никогда не простит мне моей «измены». И действительно, в течение десяти лет после моего ухода Константин Сергеевич не разговаривал со мной, даже не здоровался.

Когда Константин Александрович пригласил меня в «Свободный театр», он говорил со мной о двух ролях — Периколы в известной оперетте Оффенбаха и метерлинковской «Принцессы Мален». Он очень интересно задумал «Периколу». Он мыслил ее как музыкальную комедию, повествующую о жизни улицы, о талантливой и дикой девчонке, всегда готовой петь и плясать под гармошку, под маленький уличный оркестр. Он считал за плюс в этом случае, что у меня не было певческого голоса, поставленного как в опере, не было даже представления о въедливом вокальном штампе. Однако этот замысел не был осуществлен. В театр была принесена пантомима «Покрывало Пьеретты», и Марджанова так увлекла мысль постановки этого спектакля, что он решил заменить им «Периколу», передав партитуру пантомимы и сценарий А. Я. Таирову. Не поставил он и «Принцессы Мален» — Санин выдвинул для постановки «Арлезианку» Доде, и Константин Александрович… уступил, так что я сыграла в «Свободном театре» Пьеретту в «Покрывале Пьеретты» и Мой-Фалой — Цветочек Сливы в «Желтой кофте»; обе вещи в постановках А. Таирова.

{305} До «Свободного театра» я Таирова не знала. Нас познакомил Марджанов. «Свободный театр» решил мою дальнейшую судьбу. Вот почему я испытываю к Константину Александровичу непреходящее чувство благодарности и всегда чту его память.

Я приехала к сезону в «Свободный театр» с некоторым опозданием, прямо к началу репетиционной работы. В театре как раз начинались оркестровые репетиции «Покрывала Пьеретты». Когда я вошла в зрительный зал театра, у рампы я увидела незнакомого мне молодого человека. Это и был Таиров — имя в ту пору мне вовсе не известное. Константин Александрович нас познакомил, прибавив при этом: «Вот, Алиса, ваш режиссер. Он будет работать над “Покрывалом Пьеретты”».

Признаюсь, я была сильно разочарована. Я мечтала готовить роль с Марджановым. Поэтому поначалу приняла Таирова в штыки. Но Марджанов на этот раз категорически заявил: «Будете работать вместе. Ищите сами! Задача трудная, можно сказать, небывалая, — и на этот раз строго посмотрев на меня, прибавил. — Я верю, что Таиров справится». И отстранился от участия в спектакле. Отстранился, но не ушел, и в трудные минуты мы неизменно чувствовали его дружескую руку. Марджанов не ставил «Покрывала Пьеретты», но если бы не он, если бы не его настойчивость и неустанная забота, этот спектакль в силу некоторых обстоятельств, о которых я скажу дальше, — никогда не увидел бы света.

Задача была действительно небывалая. Играть спектакль без слов, с драматическим сюжетом и сложной психологической тканью, в ритме музыки, с большими массовками — мало кто представлял себе, что из этого получится. Недостаточно точно представлял себе это и сам Константин Александрович. Но он верил Таирову. Безоговорочно приняв его решение спектакля, он следил и терпеливо ждал. Работали мы упорно, с большим увлечением. Неожиданно грянул гром: Суходольская, родственница Марджанова, финансировавшая «Свободный театр», отказалась субсидировать спектакль. Она заявила Марджанову, что на спектакль с немыми актерами публика не пойдет. Очевидно, это решение было вызвано влиянием каких-то досужих «советчиков». Легко представить себе наше отчаяние. Но Константин Александрович не отступил. Он категорически заявил, что работа будет продолжаться. Он отвел нам комнату для репетиций и дал пианистку. Когда спектакль был вчерне подготовлен, Константин {306} Александрович объявил общественный просмотр, на который пригласил труппу театра, Суходольскую и ряд видных деятелей искусства. Просмотр происходил в сугубо скромной обстановке — в фойе, при дневном свете, в рабочих костюмах. Несмотря на трудные условия, показ имел большой успех. Константин Александрович торжествовал победу, и, когда Суходольская пришла к нам за кулисы поздравить Таирова и «немых актеров», Константин Александрович весело сказал: «Я всегда говорил, что моя прямая роль — быть “повивальной бабкой” — вот какого крепкого младенца я вытащил на свет». Он пророчил младенцу «Пьеретте» долгую счастливую жизнь.

Предсказания Константина Александровича сбылись. Спектакль был горячо принят публикой, в дальнейшем перешел по наследству в репертуар Камерного театра, был показан в ряде городов Союза и за рубежом, прошел около тысячи раз и везде имел неизменный успех.

Постановка «Покрывала Пьеретты» в «Свободном театре» является большой заслугой Марджанова, так как впервые пантомима была осуществлена не как условно-балетное представление, а как мимодрама в исполнении драматических актеров.

Другой находкой Константина Александровича была «Сорочинская ярмарка» Мусоргского, правда, недоделанная композитором, но представлявшая большой интерес и тоже впервые увидевшая свет на сцене «Свободного театра».

Вообще же дела театра шли трудно и беспокойно для Марджанова. Огромное хозяйство такого сложного предприятия, отнимавшее у него массу времени, непосильно обременяло его и утомляло. Суходольская не была деловым человеком и слишком мало разбиралась в искусстве. Между ней и Константином Александровичем нередко происходили серьезные трения и размолвки. Это тоже отнимало силы. Константин Александрович постоянно жаловался, что для себя, как для художника, у него не остается времени. Я была занята репетициями Пьеретты и, к сожалению, почти не присутствовала на работе Константина Александровича над «Прекрасной Еленой». Я увидела впервые спектакль на общественном просмотре. Интереснейший, несколько пародийный замысел, казалось мне, иногда раскалывался в противоречиях, отдельные блестяще сделанные эпизоды порой тонули в хаосе. На фоне ряда веселых озорных сцен спектакля мне виделось затуманенное болью лицо Марджанова, которое я {307} часто видела в этот период во время наших коротких, беглых встреч в театре. Все мы, друзья Константина Александровича, понимали, в каких тяжелых условиях ему приходилось работать. И все же, несмотря на ряд промахов, в спектакле жил талант Марджанова, горело подлинное искусство.

Ультранатуралистическая «Сорочинская ярмарка» Санина с живыми быками на сцене, жестоко дискредитировавшими пышную театральную бутафорию этого спектакля, была воспринята театральной Москвой как пройденный этап. Она имела некоторый успех у публики лишь благодаря великолепным исполнениям Солохи — Шевченко и дьяка — Монахова.

Блеснула постановка Таирова «Желтой кофты» с рядом интересных актерских исполнений.

«Арлезианка» в постановке Санина не удалась. Она не имела никакого успеха, прошла несколько раз и материально подкосила театр.

Трудно представить себе хозяина дела более непрактичного, беспомощного в материальных делах, чем Марджанов. И, разумеется, его обманывали, вокруг «Свободного театра» вились, как мухи, всякие мелкие деляги, нечистоплотные люди. К концу сезона обнаружился гигантский дефицит. Суходольская решительно вышла из дела, и «Свободный театр» прервал свое земное существование.

Только небольшая группа молодых актеров, объединившаяся вокруг А. Я. Таирова, решила не расходиться и продолжать путь вместе, но под другим знаменем и с другими творческими задачами. Так возник Камерный театр. Мы звали Марджанова с собой, но он, благословив нас на новую жизнь, отказался от участия в ней. Слишком велико было разочарование, слишком сильно болели раны. Ему нужно было время, чтобы оправиться и отдохнуть перед новыми боями. Из этих новых битв Константин Александрович вышел победителем, создав театр теперь уже у себя на родине — в Тбилиси. Театр, в котором он осуществил ряд великолепных постановок, внесших ценный вклад в наше театральное искусство.

После последнего спектакля «Покрывало Пьеретты» Константин Александрович пришел с Таировым ко мне в уборную. Оба были взволнованы. Я не выдержала и расплакалась. Тогда Константин Александрович подошел ко мне, поднял мою голову, в его влажных глазах уже блестел знакомый лукавый огонек, и он весело сказал: «А ведь я вас не обманул, Алиса, вам не о чем плакать, перед вами большая {308} замечательная жизнь». Он взял мою руку и соединил с рукой Таирова.

Марджанов никогда не работал в Камерном театре, но оставался нашим другом до конца своих дней. Всякая наша радость была и его радостью. Всякое наше горе переживалось им, как свое. Вообще, когда Марджанов с кем-нибудь дружил, то дружил без оглядки, с открытым сердцем, с полной отдачей себя. Он не умел рассчитывать и хитрить. Это была чистая и честная душа.

Таким живет в моих воспоминаниях Константин Александрович Марджанов — большой художник и замечательный человек. Не знаю, сумела ли я рассказать о нем так, чтобы его облик предстал во всем обаянии его богатой творческой и человеческой личности. Во всяком случае мне этого очень хотелось.

## **{****309}** Л. Лесная Он был таким[[129]](#endnote-129)

Бывают минуты, когда начинаешь вспоминать прошлое без всякой причины — просто потому, что хочется снова пережить бурные впечатления минувших дней театральной юности. Так вспомнилось время появления на театральном горизонте Киева одного из выдающихся режиссеров нашего времени Константина Александровича Марджанова. Его личность и необычные приемы режиссуры, изумительные по глубине и психологической правде, очень мало известны современной молодежи — режиссерам и актерам театра наших дней. А между тем каким свежим ветром пахнуло бы при сближении с обликом Марджанова и с его работой — хотя бы в некоторых чертах краткого биографического наброска.

Попытаюсь сделать это — помочь такому сближению. Это было более полувека тому назад — в 1907 – 1908 годах. Театральный Киев с волнением ожидал приезда Константина Александровича, приглашенного антрепренером Дуван-Торцовым. Ходили слухи о готовящихся преобразованиях в театре Соловцова. В Киеве было много театральной молодежи, выходили две газеты, публика живо интересовалась жизнью театра, с большим доверием относилась к критическим статьям популярного публициста В. Чаговца, сотрудника газеты «Киевская мысль», — в воздухе носились весенние голоса.

Не трудно представить себе, что мы, театральная молодежь, совершенно потеряли голову от всего, что творилось вокруг. Особенно переполошились молодые актеры театра «Народного дома» — переведут или не переведут нас «к Марджанову»?

Я была на сцене первый сезон, пришла прямо со школьной скамьи, сыграла ряд бессловесных ролей и Эсси в «Ученике дьявола» Шоу, — на что я могла рассчитывать? И — о, счастье! Перевели! Перевели — это значит, что я буду работать в самом интересном театре, смогу говорить с таким необыкновенным человеком, как Марджанов, чувствовать его руководство, поддержку в трудных вопросах.

Трудно описать, что творилось в театре. Наше молодежное ядро — И. Берсенев, А. Крамов, П. Леонтьев, С. Кузнецов и я — сразу же уверовали в Марджанова, обратили к нему {310} наши души, в то время, как среди актеров старшего поколения шла разноголосица: были такие, у кого жажда свежего воздуха сильнее влюбленности в традиции, были иные — сразу не принявшие таких новинок, как вращающаяся сцена, чтение пьесы за столом и другие непривычные формы работы.

Сколько было злопыхательства, иронических улыбок, когда сценическая площадка пошла на первых порах со скрипом, когда в «Трех сестрах» после слов: «В Москву! В Москву!» площадка двинулась, и на стене павильона закачались картины! Но слишком велик был Марджанов, слишком силен был пиетет к нему со стороны большинства, чтобы хоть слабая тень сплетен могла коснуться его престижа. Горячее, благоговейное отношение к нему со стороны такого замечательного актера, человека высокой культуры, как Сергей Иванович Горелов, восторженное отношение молодых актеров, поклонение самого Дуван-Торцова, чтившего в Марджанове его огромную эрудицию и широкий охват театрального организма в целом, — все это делало свое дело.

Лично мне сила его советов помогла не только в театральной работе, но и в литературе, которая захватила меня впоследствии, уведя из театра.

Две заповеди его помню и сейчас. «Впитывая в себя окружающую жизнь, исходить только из себя» и «Идти смело, дерзать, ошибаться, но как огня бояться штампов. Штамп — это гибель».

Для нашей молодежной группы сезон с Константином Александровичем стал сезоном нашего торжества. Одной из первых новинок сезона была пьеса «Пробуждение весны» Ведекинда, где центральные роли были поручены нам. Я была переведена на первое положение, и роль девочки Венделы стала моей первой настоящей ролью. Однако не эта роль и не эта пьеса открыли передо мной то, что в Марджанове было поистине изумительным. Расскажу по порядку.

Получив роль Аксюши в пьесе Островского «Лес», я пришла в отчаянье. Ставил пьесу кто-то из очередных режиссеров. Роль «бытовая» — никогда я таких ролей не играла. У всех «китов» роли игранные и потому даются всего две репетиции — не репетировать же двадцать раз для молодых актеров, вошедших в игранную пьесу! Что это значило? Это значило, что не все «киты» явятся на репетицию, а те, кто придет, будут кое-как бормотать под суфлера, режиссер только «разведет» актеров, чтоб они не стукнулись лбами. А мы — {311} Леонтьев и я — делайте, что хотите, только не напутайте в мизансценах. И все.

Что делать? Пойти к Константину Александровичу, страшно занятому человеку, просить его дать мне указания для пьесы, которую ставит не он? Трудно решиться. И вот — сижу я в узком проходе у сцены, куда в антрактах обычно приходили покурить или поболтать. Мимо идет Марджанов. Он в своей неизменной черной суконной блузе, подпоясанной, узким ремешком. Видит меня, останавливается и, вынув изо рта маленькую трубку с длинным мундштуком, спрашивает:

— Что это за перевернутое лицо?

— Очень большая неприятность, Константин Александрович.

— Роль Аксюши дали не вам?

— Вот именно мне.

— Так — хорошо?

— Ужасно. Это не моя роль, это бытовая роль, простая деревенская девушка, я никогда не играла… Если бы ставили вы… а то…

— А‑а… Вот что. Завтра можете прийти ко мне в 4 часа? Да? Приходите, я с вами поговорю об этой девушке.

— Можно? Спасибо, Константин Александрович.

— Как вы сказали — простая? Да? Мы завтра начнем разговор с этого слова, вы мне напомните, хорошо?

Не помня себя от счастья, я ушла и не заглядывала в тетрадку — Константин Александрович не позволял нам вчитываться в текст до того как мы поговорим «вокруг да около», — на другой день в назначенный час я постучалась в дверь его кабинета.

— А‑а! Входите, входите. Вы располагаете временем? Мы посидим подольше — я освободил себе часа два для нашего разговора.

Он включил лампу в виде совы, — загорелись у нее желтые глаза, закурил трубочку; запахло ароматным табаком. Мы погрузились в мягкие кресла.

— Так как же?

— Вы сказали, чтоб я напомнила вам о том, что Аксюша простая девушка.

— Да, да. А себя вы считаете простой?

— Конечно, нет. Ни по воспитанию, ни по образованию… Вообще я не то, что деревенская…

— Деревенская — это бесспорно, но простая? Акт начинается с того, что она дает Карпу письмо к Петру? Так?

{312} — Да.

— Вы обратили на это внимание?

— Особенного значения не придала.

— А мы вот придадим. Она умеет писать, эта девушка живет у помещицы на положении горничной. Она умеет читать. А у Гурмыжской в доме, как вы думаете, есть книги?

— Вероятно.

— Какие?

— Может быть, Вальтер Скотт…

— Да, Жорж Занд… Еще романы разные душещипательные, и уж, конечно, Аксюша их читает. Я дал бы ей в руки для первого выхода книгу. Не несет же она письмо прямо в руках? Она положила его в книгу, а потом принимается за чтение. Так?

Я молчала, чувствуя, как атмосфера в этом помещичьем саду вдруг изменилась.

— Ну, попробуем проследить, что она делает с утра. Вот проснулась. Дальше?

— Умылась. Расчесывает волосы, заплетает косу…

— А какое у нее лицо, когда она смотрит в зеркало?

— Печальное.

— Почему?

— Она не верит в то, что выйдет за Петра, денег на приданое не достать… Думает она о смерти, ее тянет к воде…

— И она смотрит в зеркало?

— Нет… Пожалуй, не смотрит.

— Ведь она не актриса и не светская дама… Вы согласны?

Марджанов владел в высокой степени даром самоограничения. Именно — даром, потому что это шло у него не от рассудка, а от большой человеческой и творческой скромности. Он всегда чувствовал себя перед возможностью нарушить «свое» у актера, быть может, повлиять на его самостоятельное решение образа. Отдавая себе полностью отчет в том, как велико его влияние, его почти гипнотическая сила внушения, его авторитет, он не хотел использовать силу воздействия.

Говоря это, я не высказываю предположений, не строю догадок — он очень часто рассказывал нам в наших задушевных беседах о своем кредо.

Продолжая беседу, он спросил:

— Скажите, вы видели на сцене «Лес»?

— Да, видела, в плохом исполнении.

{313} — Ходила по сцене такая малокровная «рыба»? Да?

— Да, да, именно рыба.

— Сделайте все, чтобы забыть этот ужасный образец. Выкиньте из головы! Вы невольно станете подражать ей. Раз навсегда: никому, ни в коем случае не подражать! Даже гениальной актрисе! Слова будут голые, пустые фразы, пустоговорение.

Он взял со стола том Островского и вдруг ни с того ни с сего спросил:

— Вы помните пьесу Ибсена «Нора»?

— Конечно, хорошо ее знаю.

— Как второе название?

— «Кукольный дом».

— Почему такое название?

— Потому что супружеская жизнь Норы и мужа оказалась не настоящей. Она для мужа только кукла, он играет ею, как игрушкой. Она хотела бы других отношений, глубоких, она человек. В ней все протестует против такого взгляда на нее.

— Она простая, как по-вашему?

— Что вы, Константин Александрович! Вы хотите поймать меня! Конечно же, она сложная натура!

— Я сейчас подам вам реплики Буланова, вы ответите мне в образе Норы.

— В каком?

— Норы. Попробуем, может быть, и получится.

Он дал мне в руки книгу и, стоя за моей спиной, сказал:

— Буланов кладет ей на плечо руку. Она обернулась и говорит:

(Я). Что вы! С ума сошли!

(Марджанов). Ах! Что вы, такой герцогине: смотрите, красавица вы моя!

(Я). За что вы меня обижаете? Я вам ничего не сделала. Что я здесь за игрушка для всех? Я такой же человек, как и вы!

Тут я замолчала. Я встала, как сейчас помню, и сказала:

— Константин Александрович… что же это? Ведь это открытие! Никогда никому в голову не пришло бы… Вы дали…

— Не я вам это дал, это дал Островский, а вы не сумели взять у него. Вы видите теперь эту простую девушку иначе? Да?

И потом без всякой видимой связи:

— Как жаль, что Сергея Ивановича нет, мы попросили {314} бы его сыграть нам. Вы не играете «Танец цыганки» Сен-Санса?

— Нет.

Надо сказать, что Константин Александрович страстно любил музыку. Фраза «Сереженька, сыграйте» была постоянно у него на устах, когда он встречался с Гореловым. Сергей Иванович был блестящим пианистом, и я в меру своих сил аккомпанировала ему в четырехручном переложении сюиту Грига «Пер Гюнт», которую Марджанов очень любил.

— Жаль, — сказал он, продолжая разговор, — он скоро приедет к спектаклю, но не хочется умолять его, а то я позвонил бы ему, и вы сыграли бы танец Анитры. А пока сделаем небольшой перерыв, пойдем в буфет выпьем кофе, я не успел пообедать.

Когда мы снова вернулись в кабинет, Горелов уже был у себя в уборной. По просьбе Марджанова он сыграл «Танец цыганки» Сен-Санса, и Марджанов, помню, поцеловал его.

— Спасибо, Сереженька. Мы сейчас ведем разговоры об Аксюше с этой молодой особой, так вот…

— Об Аксюше?! — удивился Горелов. — А впрочем, это «вокруг да около»? Понял. Желаю успеха. — И он пошел гримироваться.

— Теперь, когда Аксюша стала вам ближе, — сказал Марджанов, — вы попробуйте проделать без моей помощи вот что: прочитайте дома «Цыгане» Пушкина, сцену Земфиры и молодого цыгана. Потом прочитайте сцену Аксюши и Петра из 4‑го акта. Завтра расскажете мне, что вы об этом думаете, а потом мы пройдем на сцене встречу Аксюши с Несчастливцевым и вы станете Аксюшей. Верите в это?

Помню, я ничего не могла ответить. Мое положение было, вероятно, похоже на то, какое испытывает ученый, делая научное открытие. Мы оба — я ясно чувствовала, что оба — были в состоянии творческого подъема: он как учитель, я как ученица, потрясенная глубиной и силой его проникновения в человеческую душу, своеобразием приемов — художника и психолога.

Я поняла, что Марджанов ведет меня к тому, чтобы увидеть общечеловеческие черты в этой «простой» девушке.

— До завтра. Приходите к четырем часам.

— Я не говорю «спасибо», Константин Александрович, — это штамп!

Он рассмеялся своим молодым, заразительным смехом.

— Бойтесь штампа, сложная девушка, бойтесь!

{315} И мы расстались. На другой день эта увлекательная беседа была продолжена.

— Так что вы мне расскажете? Я слушаю.

— Можно я не расскажу, а прочитаю сцену за Аксюшу и за Петра?

— Слушаю вас.

Я открыла книгу.

Привожу отрывок из 4‑го акта. Слова, заключенные в скобки, — мои ремарки.

ПЕТР. Ну что уж за жизнь!

АКСЮША. А что жизнь? Я и прежде так жила.

ПЕТР. Ведь так и собака живет, и кошка; а человеку-то, кажись, надо лучше.

АКСЮША. Ах, милый мой! Да я-то про что же говорю? Все про то же. Что жить-то так можно, да только не стоит (пауза). И как это случилось со мной, не понимаю. Ведь мне уже шестнадцать лет. Да и тогда я с рассудком была, а тут вдруг… (медленно, вспоминая прошлое, с болью). Нужда да неволя… Очень душу сушили… Ну и вот — захотелось… (с увлечением, с удалью, в голосе зазвенели певучие нотки) душе-то — хоть немного поиграть! Хоть маленький праздничек себе дать! А‑ах! (закинув руки за голову, глубоко вздохнула, потянулась). Вот, дурачок ты мой! Сколько из-за тебя горя терплю!

ПЕТР. Ах ты, горькая моя (шепотом). И где это ты так любить научилась? (Целует ее.) И с чего это… твоя ласка… так душу разнимает, что ни мать, кажется, никто на свете…

Я умолкла, и мы некоторое время ничего не говорили. Это было в обычае у Марджанова — когда он был доволен проведенной сценой, он молчал.

Бывало, спросишь его:

— Ну как, Константин Александрович, как это было?

— Ничего не трогайте, так и оставьте.

Он молчал. Я первая нарушила молчание.

— Мне хотелось бы рассказать вам, как я понимаю сцену с Несчастливцевым.

— Слушаю.

— Мне кажется, что только рассказ Аксюши о своей любви, только ее решение покончить с собой не могли вызвать у Несчастливцева уверенности в том, что в ней скрыт талант, что ее дорога — на сцену. Старый, опытный актер, у него большое чутье, и если он решил «посвятить ее в актрисы-», как он сказал, это значит, что он почувствовал в ней…

{316} — Земфиру!

— Да! Огонь! Силу!

— Именно! — живо откликнулся Марджанов. Он встал и начал ходить по комнате. — Темперамент актрисы. Он ведь так и говорит. «Зачем даром изнашивать свою душу! Кто здесь откликнется на твое богатое чувство? Кто оценит эти перлы, эти бриллианты слез? А там… О, если ты половину этих сокровищ бросишь публике, театр развалится от рукоплесканий. Ты молода, прекрасна, и у тебя огонь в глазах, музыка в разговоре, красота в движениях»… Вы слышите это! И как можно, как это только можно — не замечать, не слышать этих слов, не строить на них весь образ Аксюши? Откуда берется такое равнодушие к словам автора? Он все дал, чтоб развернуть блестящую повесть об этой русской девушке с ее громадной внутренней жизнью, редкой глубиной и красотой чувств. А как — как! — ее играют актрисы!

— Константин Александрович, они не работали над ролью с вами! Ведь и я не умела бы все это найти, если бы не вы.

— Ладно, ладно. Пройдем на сцену, попробуем вашу встречу с Несчастливцевым.

— Знаете, я стала чувствовать эту роль как-то… музыкально.

— Еще бы! Соната апассионата. Так и надо ее играть.

Множество подробностей нашли мы еще, играя на сцене «Лунную сонату» встречи с Несчастливцевым. Мне особенно запомнился один эпизод. Аксюша говорит «прощайте» и бежит. Я убежала за кулисы, очевидно, выйдя из образа. Потом вернулась.

— Куда вы убежали?

— К реке. Топиться.

— Топиться? А мне показалось, что вы побежали попудрить нос.

Это было ужасно. Я стояла как приговоренная. — Вы должны так убежать, чтоб какая-нибудь курсистка с галерки крикнула: «Спасите ее! Она утонет!» Бегите, бегите снова.

Я отошла в дальний угол сцены. Сделав два‑три шага, остановилась, а потом, осенив себя широким крестом и вскинув руки, как бы уже бросилась в волны, побежала.

На этом наша работа над ролью Аксюши закончилась.

{317} Бенефис молодежи! Едва ли в истории театра был случай, когда группа молодежи получила бенефис. Это легко понять, если знать, что такое частная антреприза, что такое бенефис и что такое театральная молодежь того времени.

Бенефисом назывались театральные «именины» актера первого положения. Они имели право поставить раз в сезон пьесу по своему выбору, сбор с которой полностью или частично шел в их пользу Если актер пользовался любовью публики, он получал цветы, ценные подношения и т. д. Спектакль шел по повышенным ценам, и антрепризе было выгодно получать «верхушки» к обычным расценкам. Иногда, наоборот, верхушки получал актер, а сбор — антрепренер. Молодым актерам бенефиса не полагалось по той простой причине, что они, как начинающие, не могли дать большого сбора, ни триумфально-парадного спектакля, что театру было бы выгодно.

Что касается театральной молодежи вообще, то это были актеры с бору да с сосенки, кто с образованием, кто без него, не объединенные ни общностью стремлений и вкусов, ни интересами идейного порядка.

Наша группа по случайности оказалась крепким ядром. И. Берсенев, А. Крамов, П. Леонтьев, С. Кузнецов и я — мы были учениками Е. и А. Лепковских. С гимназических лет мы отдачи себя мечтам и делам театра. И существование нашей группы привлекло внимание, а потом и горячую дружбу Марджанова, подсказало ему мысль о бенефисе. Он сумел добиться согласия Дуван-Торцова.

Трудно было найти пьесу, в которой всего пять ролей и таких ролей, которые под силу нашей группе. Выбор остановился на пьесе Гальбе — «Юность», само название которой соответствовало назначению.

Примитивная по архитектонике и по психологии действующих лиц, «Юность» не дала бы нам интересного материала для работы, если бы не Константин Александрович, превративший репетиции в ряд интересных дискуссий о паузе и ритме. Эти два вопроса часто вызывали бурные споры в нашей среде, среди актеров всех поколений: актерам зрелого возраста не хотелось, было попросту лень вводить какие-то новые ценности; среднее поколение, за малыми исключениями, пыталось делать эксперименты, больше из уважения к Марджанову, чем из интереса к проблеме, но мы — «группа» — проводили бесчисленные этюды, ставили отрывки, пробуя осуществить задачи нашего вдохновителя.

{318} Попытаюсь вкратце показать на материале «Юности», как мы добивались этого и что представляла собой эта интересная и вполне оправданная система построения мелодии пьесы.

Марджанов исходил из того, что в оркестре имеются различные инструменты, ритм которых определяется их натурой, их возможностями, существом каждого из них. Не может, допустим, виолончель, а тем более контрабас следовать ритму скрипки. Тарелки звучат в оркестре редко, арфа имеет свой, присущий ей ритм и т. д. Он предупреждал, что в теории музыки, может быть, этот вопрос освещен не так, как он излагает его нам, но для нашего понимания эта форма годится. И, действительно, на примере сценических образов мы нашли подтверждение: на сцене пастор Гоппе, его молоденькая племянница Анхен и только что приехавший в гости студент Ганс. Может ли быть один и тот же ритм у хозяев с их устоявшейся жизнью и у гостя, только что вошедшего в дверь и прибывшего из другой обстановки, из мира других впечатлений? Вообще — у хозяев и гостя? У гостя, постоянно бывающего в доме, и у гостя случайного?

Цитирую по пьесе:

… ГОППЕ. Анна, знаешь, к нам гость едет.

АНХЕН. Вы шутите? Гость? К нам? Кто же это?

Здесь мы устанавливаем ритм пастора — ровный, сдержанный, размеренный, и ритм Анхен — бьющая ключом жизнь, торопливая речь, детское любопытство, легкая восприимчивость и отсюда — прыгающие интонации с часто перемежающимися паузами короткого дыхания.

АНХЕН. Кто бы это мог быть? Может быть, господин декан? Нет? Да, дядечка, говорите же!

В ритм включается и темп и мелодика фразы — все в целом создает музыку действия, которой в таком совершенстве владел Марджанов.

Но вот, входит Ганс. Он молод, он искренне рад, но он не вполне уверен в приеме — отсюда ритм учащенный и с вопросительными паузами. Если продолжить сравнение с музыкальным произведением, то Анхен говорит восьмыми, Ганс — четвертными нотами, а пастор — целыми.

АНХЕН. Гансхен будет кушать! Дядечка, как он вырос! Я должна на господина студента снизу вверх смотреть!

ГАНС. Так ли, Анна? А ну, посмотрим!

ПАСТОР. Накорми же его, Анна, он с дороги проголодался.

{319} АНХЕН Видишь, насколько ты больше.

ГАНС (сдержанно и сильно). Так и должно быть.

Они смотрят друг другу в глаза. Большая пауза. С этой: минуты меняется ритм — зарождение любви с первого взгляда. С этой минуты все диалоги Анхен и Ганса сопровождаются паузами. Говорящие паузы. Марджанов придавал им такое значение, что позволял даже жертвовать словами в пользу глубокой паузы.

— Ничего, что публика не услышит слов — дайте же и публике возможность пофантазировать.

Это были его любимые моменты, когда мы в поисках истины жили в паузе.

В спектакле «Юность» мы давали эту возможность публике. Помню, как мы вели одну из таких сцен на паузах, а Константин Александрович пошел в публику и стал слушать нас из дальнего угла зала.

А в антракте он сказал:

— Я слышал каждое слово. На шепоте, без металла, но дикция выручила вас. Это уже техника, большая техника. Можете не бояться полутонов.

В ранней молодости мы не склонны анализировать стиль художника — все воспринимается непосредственно, и многогранность Марджанова казалась нам неотъемлемой его частью — на то он — Марджанов!

И только теперь жизненный и творческий опыт позволяет оценить в полной мере остроту зрения и силу озарений этого пламенного романтика. Его романтизм был тесно связан с реалистичностью его находок, строгой логикой всех штрихов — внутренне оправданных, лишенных формалистических тенденций. В нем тесно спаяны были человек и художник, философские концепции жили рядом с юношески радостным восприятием мира. Он всегда был устремлен к цели, но и готов был спорить, соглашаться и сопротивляться.

Хочется вспомнить две его работы: постановку драмы Мюссе «Лорензаччо» и репетиции пьесы Островского «Дикарка». Постановка «Лорензаччо» оказалась возможной благодаря тому, что в труппе был замечательный актер Сергей Иванович Горелов. «Дикарку» мы готовили, но за отсутствием актера на роль Ашметьева она так и не была поставлена.

В драме «Лорензаччо» Лоренцо Медичи убивает своего двоюродного брата Александро Медичи, флорентийского тирана, надеясь таким образом сделать свободной свою родину. {320} Но на смену убитому приходит другой тиран, так как Лорензаччо не встретил поддержки народа и республиканцы оказались лишь инертными свидетелями террористического акта, за который сам Лоренцо поплатился жизнью.

Константин Александрович утверждал, что вся пьеса и вся галерея действующих лиц — это фон, на котором Лорензаччо один мыслит, один строит, один замышляет и осуществляет акт убийства. Вся пьеса — это бредовое состояние его души, навязчивая идея. Если все действующие лица будут реально представлены и равноценны по звучанию ему самому, фигура Лорензаччо не будет воспринята зрителями в отрыве от народа, не получится изолированность, настолько резко обозначенная, насколько это нужно. И он предложил всем исполнителям играть завуалированно, на приглушенном звуке, торопливо, однозвучно. И только один Лорензаччо врывается в это бормотанье на повышенном звучанье, на сильной акцентировке, возбужденно. Много споров вызвала эта трактовка, всем хотелось «поиграть». Но Марджанов сумел убедить почти всех актеров и на репетициях добивался блестящих эффектов.

Каждому режиссеру, конечно, приходится ставить и драму, и комедию, но не каждый делает это с гениальным проникновением в сущность человеческого духа. А Марджанов именно с помощью своих незабываемых «штрихов» вовлекал зрителей в глубины театрального действия. Он не застывал и не позволял людям в зрительном зале застывать во власти речевых модуляций, интонационных фиоритур. Действие! Вот что он любил. Движение! Вот во что он верил. Жест, походка, ритмические рисунки определяют человека сильнее речи. Так думал он и этому учил нас.

В пьесе Островского «Дикарка» главное действующее лицо — Варя, молодая девушка, дочь управляющего имением помещицы Ашметьевой. Малообразованная, не получившая никакого воспитания девушка живет в деревне, живет бездумно, скучает. Но огненный темперамент, кипучая страстность натуры не дают ей покоя.

И вот приезжает сын Ашметьевой, пожилой человек, по определению Островского «представительный, но износившийся господин». Постоянный житель Петербурга и Парижа, он в деревне обычно скучает, свидания с женой у него редки. Первая встреча с Варей в саду. Она лежит на стоге сена. На ней сарафан, пестрый платочек. Он знал ее ребенком. Как {321} расцвела! Как похорошела! Сразу же он находит нужный тон и предлагает Варе перейти на «ты» и называть его «папкой».

— Ты волшебница! Ты способна воспламенить даже старое сердце!

А «волшебнице» только того и надо. Воспламеняя его, она воспламеняется сама. И что же дает ей режиссер для «овеществления» этого пламени? Как эта дикарка выражает свою внезапную близость с «папкой»? Вот он сдернул с ее головы ленту, чтоб полюбоваться волной ее волос, а она обвила этой лентой его шею и завязала огромным шутовским бантом, потом бережно, осторожно смахивает с него приставшие сухие травинки, стряхивает их платком. Этот жест пригодился для контраста в третьем акте. Тот же стог сена. Увлеченная рассказами о Париже, Варя готова бежать с Ашметьевым на край света. Но что это? Какая перемена! Что за слова появились у «папки»?!

— Варя, Варя, ты меня пугаешь, я боюсь всего чрезмерного. Успокойся, дитя мое…

Она не понимает причины его бледности, дрожащих рук, жалкой улыбки, но какая-то гадливость овладела ею, она во власти мстительного чувства, и вот она притягивает его с силой к себе, валит на сено, ерошит волосы!

— Пусти! Пусти меня! Ты заставишь меня бежать от тебя…

Она хохочет.

— Ну и беги! Беги!

Он с трудом поднимается на ноги, пиджак сползает с одного плеча, шатаясь, вытирая лоб платком, он уходит, а она вдогонку швыряет охапки сена.

— Беги, беги, папка!

Эта мизансцена не гротескна, все правдиво и логично и предельно обнажает сущность столкновения горячей молодой жизни и претенциозной дряхлости.

«Власть тьмы» Льва Толстого. Вращающаяся сцена. С начала спектакля на сценической площадке размещены все картины, что дает возможность избежать длинных антрактов, возни за закрытым занавесом и неизбежного стука молотков, передвижения тяжелых предметов и других спутников перестановки декораций.

Сарай полон сена, и аромат его доносится до зрительного зала, а мы чувствуем себя в деревне, не выходя и в антрактах из атмосферы ее.

{322} Сохранив романтику театрального представления, сблизить сцену и зрительный зал, сделать зрителей как бы участниками представления, — такова задача.

Пламенный патриот своей родины, Марджанов не мог не хотеть нашего сближения и на этой, дорогой ему теме. Он часто и много рассказывал нам о волшебной природе Грузии, о нравах и обычаях ее, о грузинских музыкальных инструментах и грузинской музыке; он водил нас иногда в кавказский погребок, угощал шашлыком с тертым барбарисом и винами из родных его виноградников. Эти вылазки были большими праздниками для нас. Постоянным спутником был и Горелов, в памяти которого хранилось много грузинских мелодий, напетых Марджановым. Часто, как только Горелов оказывался у рояля, он играл по просьбе Марджанова свои фантазии на кавказские темы.

И все это — и задушевные беседы, и проникновение во внутренний мир друг друга, и вдохновенные прозрения Марджанова, близкими участниками которых делал он и нас, — все это глубоко роднило нас с этим исключительным художником, равного которому мы не знали. И теперь, когда прошло так много лет, накопилось столько опыта, такое обилие встреч произошло у меня с деятелями театра, невозможно ни с кем сравнить ту значительность, ту вдохновляющую силу дара, мыслей, эмоциональный контакт, которой устанавливался с первых слов, с первых минут общения с Константином Александровичем.

Мы были счастливы сознанием, что этот замечательный человек позволил нам считать его нашим другом.

## **{****323}** Н. Луначарская-Розенель Мастер праздника жизни[[130]](#endnote-130)

Летом 1924 года Анатолий Васильевич Луначарский решил провести свой отпуск в Грузии вместе со мной и моим братом Игорем. До этого Анатолий Васильевич никогда не бывал в Закавказье, а я была там подростком с родителями. Для меня это было самое романтическое и прекрасное из всех впечатлений ранней юности. Я предвкушала удовольствие показать Анатолию Васильевичу эти, уже виденные мною, красоты.

… Мы приехали в Тбилиси к вечеру, уже в сумерки, усталые от огромных впечатлении. В старомодной, пышной, с гобеленами и позолотой гостинице «Ориант» мы только-только успели привести себя в порядок, как раздался телефонный звонок. Звонил приехавший вместе с нами из Москвы наш друг, один из виднейших работников Закавказья[[131]](#endnote-131), он просил разрешения подняться к нам с нашим старым знакомым. «С кем?» — «Позвольте не называть, через минуту мы будем у вас. Надеюсь, вы не рассердитесь».

Анатолий Васильевич вышел в гостиную навстречу им, я услышала оживленные голоса, радостные восклицания и, войдя, увидела, как Анатолий Васильевич дружески приветствует стройного, слегка седеющего человека: «Константин Александрович, как я рад!» Ну, конечно, это был он — реформатор и вождь грузинского театра, один из виднейших русских режиссеров — Константин Александрович Марджанов — Котэ Марджанишвили.

Анатолий Васильевич хотел представить мне Марджанова. «Мы давно знакомы. А помните, где мы с вами познакомились?» — спросил улыбаясь Константин Александрович. — «Я-то помню; для меня, ученицы, мечтающей о сцене, знакомство с Марджановым было огромным событием. Но неужели вы, Константин Александрович, действительно помните это мимолетное знакомство?» — «В Киеве, в 19‑м году в “Кривом Джимми” нас познакомил Гарольд, ведь верно? А потом я видел вас в Москве, в компании имажинистов с Есениным и Шершеневичем в “Хромом Джо”». — «Да, да, все верно. Какая изумительная память!» Тут вмешался пришедший с ним наш приятель. «Странные у вас места для встреч: “Кривой Джимми”, “Хромой Джо”, ну, а теперь в Тбилиси вы тоже {324} встретились в присутствии хромого» (он, действительно, заметно хромал). «Это значит — до конца выдерживать стиль», — пошутил Анатолий Васильевич.

«Идемте гулять, — зовет Марджанов. — Посмотрите ночной Тифлис». Я пытаюсь, не слишком искренне, уговорить Анатолия Васильевича остаться дома: «Нам надо отдохнуть. Будем благоразумны». — «Стоит ли быть благоразумной? — говорит Марджанов. — Благоразумие не идет ни вам, ни Анатолию Васильевичу».

Анатолий Васильевич сразу согласился, и мы отправляемся бродить по улицам Тифлиса. Южный город и не собирался затихать в эти поздние часы. Белые костюмы мужчин, яркие женские платья, блестящие глаза, ослепительные улыбки, гортанный говор, — все кажется красивым, неожиданным, манящим новизной.

«А помните Киев?» — как бы продолжает разговор Константин Александрович.

Я считаю счастьем и удачей, что на самой ранней заре моей театральной жизни мне пришлось, пусть мельком, встретиться с Марджановым. Я еще только робко мечтала о сцене в этот бурный, незабываемый 1919 год, когда в Киеве, истерзанном гражданской войной, но все же живом и прекрасном, появился, промелькнул, как яркий метеор, Константин Марджанов. Он был поставлен во главе обновленной жизни киевских театров — человек с огромной энергией и необузданной фантазией.

Конечно, людям старшего поколения нелегко было переживать опасности и неустроенность тогдашней жизни, но для семнадцатилетних это было время великих дерзаний и чаяний. Я мечтала, что осенью 1919 года поступлю в театральную студию, буду учиться и работать. Старшие товарищи, ученики студии при театре Соловцова, помогли мне пробраться на репетицию «Фуэнте Овехуна»; тогда я впервые увидела работу режиссера, и какого режиссера! Не буду останавливаться на спектакле «Фуэнте Овехуна»: по счастью, о нем много написано. То, что живет столетиями в драме Лопе де Вега, то, что было нужнее насущного хлеба молодежи тех лет, чтобы пылал ярким пламенем революционный пафос героической эпохи, — все было воплощено в этом спектакле: — Свобода! Смерть или освобождение!

Усилия Марджанова, Юреневой, Рабиновича, даже самого {325} скромного исполнителя роли без слов сливались в единый, мощный порыв борьбы с угнетателями.

Может быть, юность, свежесть восприятия способствовали тому, что я так безоговорочно полюбила спектакль целиком, что «Овечий источник» в постановке Марджанова сделался для меня каким-то откровением. Но ведь я была не одна! Каждый спектакль «Овечьего источника» был триумфом: театр бушевал и безумствовал от восторга!

И вдруг… событие первостепенной важности для меня: на спектакле в подвальчике-кабаре «Кривой Джимми» журналист и критик Гарольд во время антракта познакомил меня с Марджановым. Это было так неожиданно, что я не успела ни смутиться, ни испугаться. Гарольд сказал, что я собираюсь поступить в театральную студию и что я сестра композитора Ильи Саца. Глаза Марджанова засветились очень теплым и ласковым светом, он усадил за столик меня и Гарольда и, волнуясь, перескакивая с одного эпизода на другой, заговорил об Илье. Их творческие пути неоднократно скрещивались: «Гамлет», поставленный Гордоном Крэгом при участии Марджанова, «У жизни в лапах» Гамсуна — первая самостоятельная постановка Марджанова в Художественном театре; «Слезы» — созданный специально для Юреневой спектакль-мелодрама, — везде звучала своеобразная музыка Ильи Саца, и во всех этих постановках режиссер и композитор работали в чудесном, вдохновенном единении, помогая друг другу.

«Фанфары из “Гамлета” вспоминаешь и… мороз по коже! А вальс из “У жизни в лапах”! А сколько у нас с Ильей осталось замечательных, увы, неосуществленных замыслов! Как Илья был бы нужен сейчас. Что бы мы с ним натворили!»

К моим мечтам о сцене Марджанов отнесся очень тепло, сказал мне несколько одобряющих и задушевных слов, которые привели меня в совершенный восторг, а на прощанье сказал: «Значит, я, во всяком случае, увижу вас в августе на испытаниях в соловцовской студии. Если вам до этого захочется посоветоваться со мною, я всегда к вашим услугам. Вы мне не чужой человек, вы — сестра Ильи!» Последний акт я слушала и смотрела сквозь какой-то радужный туман…

Вот об этом периоде киевской жизни, протекавшей в трудных и героических условиях гражданской войны, мы вспоминали с Константином Александровичем в Тбилиси, в «Симпатии» — так называлась шашлычная, где на стенах в овальных медальонах были портреты великих людей, все совершенно {326} одинаковые; различить их можно было по усам, бакенбардам, прическам, а главным образом, по подписям: Сократ, Лермонтов, Наполеон, Галилей, — у всех было одно лицо с удлиненными чертами, как маслины, глазами.

Марджанов спросил Луначарского: «А помните Петроград?»

И снова в его передаче воскресли куски яркой созидательной работы режиссера-новатора, вечного искателя непроторенных путей в годы становления Советской власти.

Анатолий Васильевич вспоминает инсценировку Марджанова «К мировой Коммуне» в Петрограде в 1920 году, в которой участвовало 4.000 человек. Ни до, ни после нельзя было увидеть равного по грандиозности зрелища. В тот же период Марджанов развернул план создания массового театра под открытым небом в излучине Москва-реки, где самой природой устроен великолепный амфитеатр. Он же разработал режиссерский сценарий «1 мая». Поистине, марджановская фантазия была неисчерпаема.

Летом 1924 года в Тифлисе гостил Александр Иванович Сумбатов-Южин, к которому Марджанов относился с особым уважением и теплотой. В их творческой судьбе было известное сходство: оба — грузины по рождению, оба — крупнейшие деятели русского театра, остававшиеся в то же время пламенными патриотами родной Грузии. Южин, старше Марджанова на 17 лет, представитель старейшего русского академического театра, признанный актер, маститый драматург, охотно слушал, иногда улыбаясь чуть иронически, пламенные импровизации Котэ, но это была улыбка умудренного жизнью человека, а горячность и непрактичность Марджанова ему, по-видимому, очень нравились.

В это лето Южин после большого перерыва снова посетил родной Тифлис, где провел свои юные годы; он разыскивал знакомые места в старых кварталах города, вспоминал людей и события своих далеких гимназических лет.

Для него Марджанов устроил трогательную и забавную инсценировку: «День в старом Тифлисе», в которой был автором, режиссером и одним из исполнителей.

Марджанов, Южин и сопровождающие их друзья на знаменитых тифлисских фаэтонах отправились во Мцхет послушать народные песенки и остроумные прибаутки широко известного в ту пору духанщика Захара Захаровича, «последнего {327} кинто», как его называли. Выехали под вечер; лошади были разубраны пестрыми лентами и цветами; в одном из фаэтонов сидели музыканты с зурной.

Южин был в восторге от этой затеи: так талантливо воскресил для него Марджанов Тифлис его юности, уже давно ушедший Тифлис 80‑х годов.

В «Заре Востока» появилось сердитое осуждение этих «феодальных замашек» (так было сказано). Но мне кажется, что и здесь отразилась творческая фантазия этих двух замечательно одаренных людей, которые так самозабвенно отдавались игре на сцене и в жизни, несмотря на свои седые виски.

В этот период мы часто виделись с Константином Александровичем, и все встречи с ним были интересными, во всех его беседах чувствовался его блеск, его темперамент.

Особенно запомнился мне прием, который грузинская интеллигенция устроила в честь Луначарского в Доме писателя. В этом красивом особняке собрались ученые, писатели, художники, артисты, музыканты. В большом зале были расставлены столы, за которыми сидели все самые именитые и прославленные люди Грузии. «Вела стол» целая бригада тулумбашей, человек пять не меньше, и самым изобретательным и неисчерпаемым оказался Марджанов. Впервые Анатолий Васильевич и я познакомились с ритуалом праздничного грузинского стола в таком масштабе. Анатолий Васильевич говорил, что красноречие и пластичность движений, очевидно, врожденные черты грузин: люди самых различных профессий говорили как прирожденные ораторы, а лезгинку отплясывали, едва касаясь паркета, не одни балетные артисты, а иной раз даже почтенные академики. Марджанов, главный «постановщик» этого вечера, видел, что его затея удалась, и был как-то особенно в ударе; его огненные глаза сверкали, он щедро рассыпал изящные и тонкие сравнения и остроты. «Седло дикой козы», «седло барашка», «цоцхали», «сациви» и прочие прелести грузинской кухни, терпкое вино и местное шампанское, которое пили из турьих рогов, — обо всем позаботились наши гостеприимные хозяева.

К утру я почувствовала себя усталой и попросила моего соседа композитора М. Баланчивадзе показать мне сад. Там журчал фонтан, росли пышные субтропические растения, была чудесная предутренняя прохлада. Вскоре к нам присоединился поэт Паоло Яшвили, «грузинский Маяковский», как его называли, а затем Марджанов. Константин Александрович {328} подошел к беседке крадущейся походкой тигра и разыграл пародию на тему «ревность»: он «приревновал» меня к Баланчивадзе, которому уже тогда было за шестьдесят. Разыграл он сцену ревности по всем правилам традиционного театра «шпаги и плаща»: сверкал глазами, скрежетал зубами, требовал дуэли… Часть публики покинула банкетный зал, заинтересованная этой импровизацией.

Не забуду приезда Константина Александровича в Боржоми и нашей прогулки в Цагвери. Но, гуляя, наслаждаясь отдыхом в чудесном Ликанском парке, сидя за стаканом вина в деревенской харчевне, Константин Александрович вел с Анатолием Васильевичем интересные, содержательные беседы о путях советского театра, о литературе, о планах и перспективах театра им. Руставели, любимого детища Марджанова.

Во время летнего отпуска, когда театр не работал, Марджанов вынашивал свои режиссерские замыслы. Он охотна делился ими с Анатолием Васильевичем и получал от него ценную поддержку и добрые советы.

В те годы только начинало зарождаться советское кино, и, надо отдать должное, первые фильмы грузинского кино были очень удачными, — там работали опытные кинорежиссеры Перестиани, Бек-Назаров. Анатолий Васильевич очень ценил фильмы Госкинпрома Грузии и одобрял планы Марджанова включиться в его работу.

В 1926 году Анатолий Васильевич снова был в Грузии. Наркомпрос Грузии пригласил Луначарского в Коджори, дачное место вблизи Тбилиси, славившееся прекрасным горным воздухом. Туда выезжали на лето некоторые детские дома и пионерские лагери.

На открытой площадке дети показывали Анатолию Васильевичу свое самодеятельное искусство: они прекрасно пели, в свойственном грузинскому народу полифоническом характере хорового пения. Девочка лет 13 – 14 читала свои стихи о Ленине и о старой большевистской гвардии. Стихи она читала по-грузински, и мы не понимали слов, но Мария Платоновна Орахелашвили, старый друг Анатолия Васильевича, сказала, что они очень хороши и непосредственны. Прекрасно представлена была физкультура, но с особым увлечением показывали танцы. Танцевали солисты, пары и большие группы. На Анатолия Васильевича особенное впечатление произвел один мальчуган лет 6 – 7, который продемонстрировал {329} просто чудо темперамента и танцевальной техники. Анатолий Васильевич не выдержал, схватил его на руки и расцеловал в смуглые щечки. Мальчик был очень недоволен, что ему таким образом сорвали финал; он сверкал огромными черными глазищами и даже схватился за свой бутафорский кинжал: ему не понравилось, что с ним обошлись, как с ребенком.

«Браво, браво, — услышали мы за собой знакомый голос. — Я из него сделаю нашего Джекки Кугана, вот увидите». Это был Константин Александрович, он узнал, что коллегия Наркомпроса во главе с М. П. Орахелашвили пригласила Анатолия Васильевича в Коджори, и приехал туда, зная, что его приезд всем приятен. Он не представлял себе, что его ожидает такое восхитительное зрелище: игры и танцы детей на фоне горного ландшафта. Он с искренним восторгом сказал об этом наркомпросовцам и педагогам. Но тут же он возмутился отсутствием инициативы и оперативности киноработников. «О чем они думают, как можно было не заснять все это?»

Живя в разных городах, мы все же сохраняли контакт с Марджановым; Анатолий Васильевич очень огорчился, когда узнал о тяжелой болезни Константина Александровича, и искренне был рад его выздоровлению и возвращению к работе.

В 1928 году после двухлетнего перерыва Котэ Марджанишвили вновь целиком отдался театральной деятельности. В созданном им в 1922 году театре им. Руставели во время его тяжелой болезни работали его бывшие ученики во главе с одаренным и энергичным Сандро Ахметели, воспринявшие многое от творческой индивидуальности своего учителя и основоположника театра, стремившиеся продолжать поиски новых театральных форм.

Константин Александрович решил, что возвращение в этот театр может иметь отрицательные последствия и для него, как художника, и для грузинского театра в целом. Такая театральная страна, как Грузия, должна была иметь несколько драматических театров, взаимно стимулирующих творческую работу.

За свою бурную жизнь Марджанов пережил не один кризис, когда, казалось, рушится здание, созданное им с таким подъемом, с такой затратой сил. Не раз Марджанову приходилось начинать все сызнова. И с этим последним кризисом Марджанов справился блестяще: как Феникс из пепла, {330} он вновь возник, такой же пламенный, такой же устремленный.

Второй по значению город в Грузии — Кутаиси сделался колыбелью нового марджановского театра, получившего название: 2‑й Гостеатр Грузии. Группа даровитых актеров, режиссеров, композиторов сплотилась вокруг Марджанова и образовала ядро театра.

В 1930 году Москва увидела блестящие постановки созданного Марджановым грузинского Театра. Во время московских гастролей особенно сильное впечатление произвел «Уриэль Акоста». Все: игра артистов, трактовка образов, особый ритм спектакля — создало полную величия трагедию борьбы за свободу мысли. Спектакль Марджанова был значительнее и глубже пьесы Гуцкова. Марджанов облагородил эту драму, приподнял ее над бытом, сохранив ее реалистическое звучание.

Постановка подчеркивает идейное содержание трагедии Гуцкова: борьбу со слепым догматизмом, со средневековой схоластикой, со всем, что опутывает человеческое сознание и мешает полету мысли.

Марджанов отводил в своих постановках гигантское место художнику и, надо сказать, он умел выбирать художников и зажигать их идеей своей постановки. Молодой художник П. Оцхели оказался на высоте требований постановщика. В его оформлении «Уриэля Акосты» было сочетание монументальности с легкостью. Ни традиционных раззолоченных павильонов, ни связывающих движения актеров тяжелых бархатных и парчовых костюмов; никаких этнографических, даже исторических деталей не было в этом оформлении; поэтому все общечеловеческое — страсти, борьба идей, одинаково возможные у людей любой эпохи, выявились особенно ярко.

Как всегда в марджановских постановках, музыка была совершенно органична в этом спектакле, она помогала актерам, определяла ритм спектакля.

И вот еще штрих, который произвел на меня сильное впечатление — «ориентальность». Сколько мне ни приходилось видеть постановок «Уриэля Акосты», ни в одной, за исключением спектакля грузинского театра, не было восточного колорита. А здесь, в чем-то едва уловимом, этот «Восток» присутствовал и, казалось понятным, что Уриэль, Юдифь, Бен Акиба донесли свою пластику, свою эмоциональность, унаследованную от предков из библейских времен.

{331} Черно-желтые колонны декораций, чистый и благородный образ Уриэля, необыкновенно пластичная и одухотворенная Юдифь — Верико Анджапаридзе — все это сохраняется в памяти, как большая художественная ценность.

Зал был переполнен. Была вся театральная Москва, многие члены правительства, дипломатический корпус. Молодежь, заполнившая балконы, неистовствовала. Жена одного посла, когда-то известная в Европе трагическая актриса, сказала мне: «Я сама много раз сыграла Юдифь с крупнейшими трагиками в роли Акосты, но только сегодня я поняла, что это великое произведение. Слава Марджанову!»

Анатолий Васильевич был в восторге от спектакля, принимал его безоговорочно, целиком, и в антракте горячо поздравил Марджанова с большим и заслуженным успехом.

Он дал высокую оценку спектакля в разговоре с присутствовавшими в театре членами грузинского правительства, говоря, что они вправе гордиться своим замечательным земляком, получившим такое признание в Москве: «Марджанов не только крупнейший театральный деятель Грузии, он — яркое явление русского театра», — сказал Анатолий Васильевич и прибавил полушутя: «Берегите Марджанова, создайте ему наилучшие условия для работы, не то, предупреждаю вас, друзья, Москва его похитит, здесь он очень нужен».

Через несколько дней мы смотрели пьесу обаятельного, живописного Ш. Дадиани «В самое сердце». Спектакль пленял свежестью, прекрасными, чисто марджановскими мизансценами. В театральных кругах Москвы успех был бесспорный; о Марджанове, его ярком таланте и созревшем мастерстве писали и говорили многие деятели театра, а актеры лелеяли мечту о работе под его руководством.

В присутствии крупнейших театральных работников столицы, собравшихся в театре б. Корша, чтобы поблагодарить и поздравить Марджанова, Анатолий Васильевич сказан «Такой мастер, такой большой художник имеет право на заботу и внимание своей страны; надеюсь, в Грузии сумеют сделать вывод из московских успехов театра Марджанова и позаботиться о дальнейшем его развитии. Параллельно с работой во 2‑м Гостеатре Грузии Марджанов должен дать ряд постановок в московских театрах».

Анатолий Васильевич оказался пророком: после такого полного признания, какое театр получил в Москве, его невозможно было впредь оставлять в Кутаиси, — театр перевели {332} в столицу Грузии и назвали театром им. Котэ Марджанишвили, а создатель его получил звание народного артиста.

Тяжелая болезнь, волнения, связанные с реорганизацией театра, наложили свой отпечаток на внешность Константина Александровича: в его густой и темной шевелюре появилось много серебряных прядей, иногда на его обычно оживленном и жизнерадостном лице заметны были следы усталости и озабоченности.

Но ни болезнь, ни усталость не отразились на Марджанове-художнике.

Вскоре сбылось другое пророчество Анатолия Васильевича: Марджанов был приглашен для постановки пьесы Ибсена «Строитель Сольнес» в театр б. Корша. Луначарский содействовал этому приглашению; он принял участие в обсуждении на расширенном художественном совете театра пьесы «Строитель Сольнес». Очень интересно выступил на этом совещании профессор И. С. Рощин-Гроссман, который предостерегал театр от возможности идеологических ошибок при интерпретации Г. Ибсена. Луначарский находил воплощение «Сольнеса» своевременным и правильным.

Актерский состав спектакля был очень сильный: участвовали В. Н. Попова, Н. М. Радин, А. П. Кторов. С их слов я знаю, что работа над спектаклем проходила в атмосфере доверия к режиссеру; работали увлеченно и дружно.

Спектакль получился очень интересный, очень своеобразный, хотя далеко не все удовлетворяло в нем. Ряд технических находок (например, свет) в этом спектакле изумителен. Хороша была В. Н. Попова в роли Гильды, — озорная, жестокая, очень юная, с несколько угловатой, почти мальчишеской живостью. Стильную, значительную фру Сольнес играла Н. Л. Бершадская: она всецело приняла задание режиссера, доверилась ему, и, вероятно, поэтому созданный ею образ был цельным и оригинальным. При всем моем глубочайшем уважении к Н. М. Радину я должна сказать, что роль Сольнеса была не в плане его дарования; Радин был по преимуществу комедийный актер, непревзойденный мастер диалога, и мне думается, что драматургия Ибсена была чужда его актерской индивидуальности.

Во время работы над «Сольнесом» мы часто виделись с Константином Александровичем, чаще всего у нас дома.

Анатолий Васильевич всегда был рад встретиться с Марджановым, иной раз поспорить: «скрестить рапиры» с таким {333} противником казалось Анатолию Васильевичу весьма увлекательным.

От Анатолия Васильевича исходила мысль привлечь Марджанова к работе в Малом театре, который, обладая замечательной труппой, хронически болел «безрежиссерьем». Анатолий Васильевич часто говорил Марджанову: «Вы — один из крупнейших режиссеров-постановщиков в Союзе. Не порывайте с вашим детищем в Тбилиси, тем паче, что ребенок у вас получился одаренный. Но не замыкайтесь только в Грузии. Вы нужны московским театрам: актеры вам верят».

У нас дома частенько собиралось небольшое общество — человек 8 – 10, и мы засиживались иной раз до рассвета. Иногда драматурги знакомили Анатолия Васильевича со своими новыми пьесами, иногда Анатолий Васильевич читал вслух «Думу про Опанаса» Багрицкого или свои переводы Петефи.

На один из таких вечеров я пригласила Марию Федоровну Андрееву, которую я искренне уважала и любила. Когда я сказала одному приятелю, что жду вечером Андрееву и Марджанова, тот пришел в ужас: «Что вы наделали! Они ненавидят друг друга! Эта вражда началась в Петрограде, когда Марджанов работал в “Палас-театре”, а Мария Федоровна была во главе Театрального отдела. Под любым предлогом отмените вечер, — получится скандал!»

Отменять было поздно, и я, не без страха, ждала событий.

Почти все гости собрались. Мария Федоровна мирно и весело беседовала с профессором А. К. Дживилеговым, когда в дверях показался Марджанов. У меня замерло сердце. Вдруг Мария Федоровна, увидев Марджанова, встала и, протягивая обе руки, направилась навстречу ему. Он почтительно поцеловал ее руку, и затем они троекратно облобызались. «Как я рада!», «Какой сюрприз!», — говорили они наперебой. Я посмотрела на товарища, который предупреждал меня насчет этой «страшной вражды»; он только пожал плечами.

«Мария Федоровна, а ведь мне говорили, что вы не любите Марджанова». — «Кто мог вам наговорить такой вздор! Как же можно не любить Костю Марджанова? Он талантлив и порядочен. Чего же еще!»

«Константин Александрович, я слышала, что вы были в ссоре с Андреевой!» — «Не в ссоре, а в состоянии перманентной войны: я требовал средств на постановки, она не давала. {334} А в остальном… как же не ценить женщину с таким умом и такой красотой».

И весь вечер Марджанов и Андреева шутили, вспоминали прошлое — Незлобинский театр и Петроград 20‑го и 21‑го года.

Заговорили о Грузии, где работал тогда Марджанов, и Мария Федоровна припомнила, как в Тифлисе в дни ее молодости во время какого-то банкета в нее молниеносно влюбился некий юный грузин. Он произнес тост в честь Марии Федоровны, а потом добавил: «После тоста в честь такой прекрасной женщины никто не посмеет больше пить из этого бокала». И на глазах всех присутствующих… съел целиком весь бокал. «Дела давно минувших дней, — вздохнула Мария Федоровна, — а теперь никто для меня не будет грызть бокалы, да и грузин таких больше нет». Марджанов очень серьезно, почти обиженно, сказал: «Ошибаетесь, Мария Федоровна. Грызть бокалы — у нас это самая обычная вещь. Я вам докажу, хотя я и не совсем юный грузин. Вот сейчас выпью за ваше здоровье и закушу этим бокалом». Он осушил бокал и снова поднес его ко рту. Я невольно вскрикнула. Марджанов сказал с виноватым видом: «Извините, Наталья Александровна, я понимаю — вам жалко такого бокала; нельзя разрознить винный сервиз», — и поставил бокал на место. Он так мастерски разыграл эту сцену, что кое-кто поверил в его намерение съесть бокал. Мария Федоровна хохотала до слез. Прощаясь, она сказала мне: «Спасибо, что пригласили меня с Костей Марджановым. Это, конечно, enfant terrible, но какой талантливый седой ребенок»[[132]](#endnote-132).

В феврале 1933 года Анатолий Васильевич и я вернулись из-за границы после почти годичного отсутствия. За это время Анатолий Васильевич тяжело болел и перенес серьезную глазную операцию.

Еще до нашего возвращения из-за границы Марджанов приехал в Москву и приступил к работе в Малом театре. Он ставил «Дон Карлоса», самую романтическую яркую из шиллеровских драм. Роли были распределены, намечены два состава; мне была обещана роль королевы в очередь с И. А. Белевцевой, но при постоянной тревоге за здоровье Анатолия Васильевича и необходимости жить за городом мне пришлось отложить свое участие в репетициях «Карлоса» на неопределенное будущее.

Конечно, в один из первых же дней после нашего приезда {335} мы встретились с Константином Александровичем. Марджанов только знакомился с труппой Малого театра, и его очень радовало, что актеры, вернее, большая часть актеров, встретили его приход в старейший русский театр с неподдельным восторгом.

Все, кому была дорога судьба Малого театра, понимали, что, как ни прекрасен был актерский состав, дальнейшее его существование в качестве ведущего театра было возможно в том случае, если бы нашелся талантливый и волевой постановщик-руководитель. Старая режиссура Малого театра отставала от требований времени, а приглашение режиссеров «со стороны» на отдельные постановки заставляло театр скатываться к эклектизму.

Когда прославленный режиссер с большим опытом, достигший расцвета мастерства и таланта, приступил к работе над драмой Шиллера, у многих актеров возникла надежда, что это не будет только эпизодом, что связь Марджанова с Малым театром сохранится.

Так как Константин Александрович совершенно не умел беречь себя, а его духовные силы во много раз превосходили физические, он согласился параллельно с «Карлосом» ставить «Летучую мышь» в театре оперетты. В оперетте его работа проходила в атмосфере единодушного увлечения всей труппы режиссером и постановкой. Там ловили каждое слово Марджанова и старались быть на высоте его требований.

В Малом театре сложилась более трудная обстановка. Кое‑кто из «стариков» брюзжал, им чудился вечный жупел Малого театра — формализм; кое-кто ревновал Марджанова к оперетте, находил недостаточно «академичным» такое совместительство. Основное же недружелюбие шло от дирекции, которая не понимала высокой театральности Марджанова и тянула спектакль к привычным штампам. Для Константина Александровича репетиции проходили напряженно, отнимали у него много сил. Марджанову, привыкшему работать в труппе, где пластика, выразительность тела была чуть ли не на первом месте, где он был творцом и вдохновителем всего, где любой из актеров был выращен км, пришлось столкнуться с некоторыми актерами, воспитанными на бытовых пьесах и, вдобавок, слишком знаменитыми, чтобы подчиниться указаниям режиссера. Они оказывали Марджанову глухое, невыявленное внешне, но упорное сопротивление.

Но в том же «Дон Карлосе» были заняты актеры, влюбленные {336} в талант Марджанова, которые жадно вслушивались в каждое его слово и вносили в работу настоящий энтузиазм. Они старались по мере сил сгладить то неприятное впечатление, которое могло создаться у Марджанова от репетиций «Дон Карлоса».

В свободные вечера Константин Александрович охотно заходил к нам. Мне было приятно, что он чувствовал себя в нашем доме легко и просто, мог отдохнуть, посмеяться в обществе искренне расположенных к нему людей.

Репетиции обоих спектаклей подходили к концу; Марджанов работал напряженно, не щадя себя.

Как-то я пришла днем в Малый театр и на лестнице встретила Константина Александровича; он бежал вниз, именно не шел, а бежал, прядь седеющих волос падала ему на лоб, глаза блестели. Он руками загородил мне дорогу: «Наташенька, идем со мной в “Савой” обедать». — «Константин Александрович, не могу, меня ждет Анатолий Васильевич — я должна ехать в Морозовку». — «Ну, хоть на часок, нельзя бросать одного меня, у меня удар». Я остолбенела. «Как удар? Вы шутите!» — «Нет, нет, ничуть не шучу… настоящий удар, вот правая нога не слушается». И он попробовал поднять и опустить ногу. Я присмотрелась к Константину Александровичу и тут только заметила, что его оживление было какое-то необычайное, слишком нервное, щеки у него горели багровым румянцем, а в выражении лица было что-то болезненное. Мне стало за него страшно, и я решила не отпускать его одного.

Несмотря на все мои уговоры, он наотрез отказался ехать домой. Пришлось пойти на хитрость: я предложила ему пригласить с нами в «Савой» одного близкого ему человека. Я вызвала его по телефону и предупредила потихоньку, в каком состоянии Константин Александрович.

Чтобы не раздражать Константина Александровича, мы заехали в «Савой», заказали вино и боржом и под предлогом моего отъезда в Морозовку через 20 минут отвезли его домой, где его друг уложил его в постель и вызвал врача. На следующее утро Марджанов вел репетицию как ни в чем не бывало.

М. Ф. Ленин, Е. Н. Гоголева, В. Н. Аксенов и другие рассказывали, что на репетициях «Карлоса» атмосфера становится все накаленнее, вот‑вот могла произойти вспышка, ссора с дирекцией, разрыв. Такие случаи не раз бывали в режиссерской жизни Марджанова, но теперь ему было 60 лет, {337} он был серьезно болен и не хотел считаться ни с возрастом, ни с болезнью.

Его друзья, и старые, и вновь приобретенные, волновались за него. Анатолий Васильевич знал с моих слов и со слов М. Ф. Ленина о назревающем конфликте и горячо сочувствовал Марджанову. Он посоветовал мне в ближайшие дни пригласить к нам Марджанова и создать для него такую обстановку, в которой он бы почувствовал, что окружен друзьями, что его любят и ценят.

16 апреля у нас собрались М. Ф. Ленин с женой, Е. Н. Гоголева, В. Н. Аксенов, О. Н. Полякова, В. О. Массалитинова, С. И. Амаглобели, — тогда директор театра-студии, поэт Василий Каменский, связанный давней дружбой с Марджановым, профессор И. К. Луппол с женой, Б. Б. Красин и еще несколько человек москвичей и закавказцев. Всех нас объединяло желание создать Константину Александровичу доброе настроение, атмосферу дружбы.

К большому огорчению собравшихся, Анатолий Васильевич не мог в этот вечер приехать из Морозовки: врач убедил, что ему следует оставаться на даче, что дорога, бессонная ночь, застольные споры — все это для него вредно. Анатолий Васильевич скрепя сердце остался в Морозовке, я обещала в ближайший свободный день привезти Константина Александровича к нему.

Собрались мы поздно, у Марджанова в этот день была 1‑я монтировочная репетиция в оперетте, после которой он лег отдохнуть.

Ко мне он приехал в отличном настроении, свежий и бодрый; Константина Александровича сопровождал его родственник, работавший в качестве ассистента в постановке «Летучей мыши».

Когда Константин Александрович увидел собравшееся общество, он сразу угадал мой замысел и казался искренне растроганным: встретились все «марджановцы», чтобы дать ему понять, что он не одинок, что у него имеются преданные друзья. Он очень обрадовался Василию Каменскому, с которым был на «ты». Каменский принес с собою свой знаменитый баян, на котором он совершенно виртуозно играл. С Гоголевой, Лениным, Аксеновым Константин Александрович сблизился во время работы над «Дон Карлосом» и ценил их искреннее к себе отношение. Амаглобели в Тифлисе был директором театра Руставели в тот период, когда Марджанов {338} был художественным руководителем этого театра, и в его преданности Константин Александрович не сомневался.

По печальному опыту болезни Анатолия Васильевича я поняла, какой варварский и вредный обычай принуждать есть и пить человека, которому предписан строгий режим, и решила оградить Константина Александровича от всяких приставаний этого рода. Я усадила его рядом с собою, положила ему на тарелку немного свежего салата и икры. Тостов было много, но Константин Александрович чокался одним и тем же бокалом шампанского, в который я потом незаметно для других наливала боржом. Константин Александрович заговорщицки подмигивал мне, он очень мало ел, ничего не пил и был в самом чудесном настроении. Он много раз повторял: «Как мне сегодня хорошо! Как хорошо с вами, друзья!»

Когда кто-то заговорил о косности театральной администрации, о помехах в его работе, он только рукой махнул: «Но ведь это обычная история! Я — стреляный воробей! Сегодня давайте говорить о чем-нибудь очень хорошем! Пусть лучше Вася сыграет!» И Вася Каменский, закинув свою белокурую голову, пел и играл.

В 11 часов позвонил по телефону из Морозовки мой брат Игорь и передал всем привет от Анатолия Васильевича. Мы приветствовали Луначарского от нашего «коллектива» тоже по телефону. Марджанов попросил слова и произнес тост в честь Луначарского, он назвал его «живым родником», «непогрешимым арбитром» в вопросах искусства.

Разговор, понятно, все время возвращался к театру, но Марджанов отмахивался от мелких, злободневных театральных дел. Он строил обширные планы, рисовал перспективы. Все были увлечены полетами его мысли, когда он доказывал, что со сцены Малого театра по-новому должны зазвучать Шекспир, Лопе де Вега, Шиллер.

Развеселила всех В. О. Массалитинова. «Божественно!» — закричала она. «Константин Александрович, вы должны поставить у нас “Лира”. Вы можете возразить, что нет исполнителя главной роли. Но ведь Сара Бернар играла Гамлета! Поручите мне сыграть Лира! Обещаю вам, Константин Александрович, это будет блеск!» «Не сомневаюсь, — отвечал совершенно серьезно Марджанов, — при одном условии: я сыграю Корделию!» Все расхохотались и Массалитинова вместе со всеми.

Мы перешли в другую комнату к роялю. Константин {339} Александрович просил Бориса Борисовича Красина сыграть Скрябина и слушал, полузакрыв глаза, наслаждаясь музыкой… А потом на смену серьезной музыке пришли танцы. Под штраусовский вальс Константин Александрович сделал со мной несколько па, но быстро устал. «Нет, Наташенька, я теперь плохой танцор. Я лучше буду смотреть на всех вас», и он вернулся в облюбованное им кресло. К нему подошел его родственник Серго и сказал несколько слов по-грузински, видимо, предлагая ему ехать домой. Но Константин Александрович наотрез отказался, громко ответив по-русски: «Жизнь коротка, а мне сегодня на редкость хорошо. Кто знает, повторится ли такой вечер в моей жизни? Быть может, завтра я умру…» Он сказал это очень весело, без всякого оттенка грусти или надрыва. Не только я, но и Е. Н. Гоголева обратила внимание на эту фразу, и мы с ней часто вспоминали позднее эти слова Константина Александровича.

Расстались мы поздно, и у меня было чувство, что этот вечер создаст какой-то новый этап в смысле врастания Марджанова в московскую театральную жизнь, что протягиваются нити к будущим работам Константина Александровича в Москве, в Малом театре, что в следующие свои приезды он будет знать, что его ждут с распростертыми объятиями и открытой душой. Таков был смысл речи, произнесенной М. Ф. Лениным, который попросил на прощание всех по обычаю присесть и сказать напутственное слово.

Прощаясь, я дружески расцеловалась с Константином Александровичем.

Я еще не успела лечь в постель, после ухода гостей, пытаясь навести порядок, как раздался телефонный звонок. Говорил М. Ф. Ленин. Срывающимся от волнения голосом он сказал, что Константин Александрович Марджанов скончался, — ему только что сообщил об этом Серго, который просил его позвонить мне… Михаил Францевич не смог договорить, заплакал… Через минуту мне телефонировал В. Н. Аксенов, он рассказал некоторые подробности. Перед уходом от нас наши гости вызвали три машины, в которых все разместились, кроме Луппола и Красина, живших совсем рядом. Марджанов поехал вместе с Серго, В. Каменским и Амаглобели. В пути Марджанов все время оживленно беседовал со своими спутниками. Подвезли сначала Каменского, который жил близко от нас, на Зубовской площади, затем по дороге из машины вышел Амаглобели. Оставшись вдвоем с Серго, Константин Александрович отвернулся к окну и закрыл глаза. Серго {340} решил, что он очень устал, дремлет, и не заговорил с ним. Когда машина подошла к дому в Брюсовском переулке, где в квартире своей старой знакомой артистки Саранчевой жил в то время Марджанов, Серго начал его будить: «Константин Александрович, мы дома». Константин Александрович не отвечал. Серго тронул его за руку, рука упала. Марджанов был без сознания. Серго с помощью шофера отнес его в квартиру. Стали вызывать неотложную помощь, звонили знакомым врачам. Когда прибыли врачи, было уже слишком поздно. Сознание не вернулось к нему. Константин Александрович Марджанов, Котэ Марджанишвили скончался.

Никто, даже самые близкие люди, не были подготовлены к трагическому финалу. Его энергия, бодрость, жизнерадостность обманывали всех, даже врачей.

Невероятно тяжело было сообщить Анатолию Васильевичу об этой внезапной, трагической кончине человека, жизненной энергией которого он всегда так восхищался. Тем более тяжело, что эта смерть как-то была связана с нашим домом.

Рано утром я выехала в Морозовку и в разговоре с Анатолием Васильевичем пыталась исподволь подготовить его к печальной вести. Но Анатолий Васильевич сразу прервал меня. «Марджанову плохо? Он умер?» Я кивнула головой. Анатолий Васильевич закрыл глаза рукою, потом тихо сказал: «Что ж, Котэ хорошо жил и хорошо умер… Сразу, без страданий… В разгар работы, на своем капитанском мостике. Конечно, он мог бы жить еще лет 10 – 12 ярко и плодотворно, но раз ему суждено было умереть, то он умер, как художник». Но вопреки всем доводам рассудка Анатолий Васильевич очень тяжело переживал эту утрату друга.

Врачи предупредили меня, что присутствие Анатолия Васильевича на похоронах совершенно недопустимо, что связанные с этим переживания могут вызвать самые тяжелые для Анатолия Васильевича последствия. Он обещал подчиниться требованиям врачей и ограничиться письмом, которое прочтут на гражданской панихиде.

Траурный митинг был назначен в Щепкинском фойе Малого театра. Зеркала и люстры, затянутые крепом; на постаменте, среди цветов, гроб с телом Марджанова. Этой чести — прощания в Щепкинском фойе удостаивались до сих пор только самые великие артисты Малого театра, там Москва {341} прощалась с Южиным, Ермоловой, Лешковской, Степаном Кузнецовым.

Я приехала в театр задолго до начала траурного митинга и передала комиссии по похоронам письмо Анатолия Васильевича. В фойе уже находилась семья покойного, большая делегация от театра имени Марджанишвили и от ряда общественных организаций Грузии. Множество москвичей пришло проститься с виднейшим режиссером.

Мы, друзья Марджанова, проведшие с ним последние часы, держались все вместе, нас особенно сблизила эта утрата.

Очевидно, работники искусств, собравшиеся на гражданскую панихиду, не знали, что Анатолий Васильевич так серьезно болен, знали только о дружеских отношениях Марджанова и Луначарского и были уверены, что Анатолий Васильевич выступит. Меня окружили и спрашивали, нельзя ли уговорить Анатолия Васильевича, убеждали, что Анатолию Васильевичу необходимо сказать хоть несколько слов. Я повторяла без конца, что лечащие Луначарского профессора категорически запретили ему присутствовать на похоронах. И, между прочим, добавила, что сейчас он находится в Ком академии.

Начался траурный митинг. Было сказано много верных и хороших речей, звучала торжественная музыка. Я не могла удержаться от слез, впрочем, не я одна.

Вдруг, мне показалось, что я галлюцинирую: я увидела у гроба Марджанова Анатолия Васильевича. Он стоял изжелта-бледный, осунувшийся, подавленный горем. Ко мне подошел В. Н. Аксенов и шепотом рассказал, как, услышав от меня, что Анатолий Васильевич находится в Комакадемии, он тут же помчался на Волхонку, вызвал его с заседания и убедил выступить в траурном митинге. Упрекать было поздно и бесполезно, у меня была одна мысль, одна тревога: только бы это тяжелое впечатление от похорон не подорвало здоровья Анатолия Васильевича.

Слово Луначарского было посвящено художнику и человеку, — чистому, благородному, порывистому, требовательному к себе человеку, праздничному, неиссякаемо-многоцветному, всегда юному художнику. «… От нас ушел мастер праздника жизни».

Голос Луначарского звучал сильно и молодо, и образы рождались, увлекая слушателей, и вряд ли кому из присутствовавших {342} на траурном митинге могло прийти в голову, что Анатолий Васильевич так ненадолго, всего на восемь месяцев переживет своего друга, обаятельного, блестящего Константина Марджанова.

Постановку «Дон Карлоса» закончили после смерти Марджанова.

В искусстве все «чуть-чуть» и, хотя Марджанов довел репетиционную работу почти до полной готовности, но последних, завершающих штрихов мастера спектакль не получил и в чем-то почти неуловимом сказывалась эта незавершенность. Может быть, это не бросалось в глаза публике, даже самой искушенной, но для меня в готовом спектакле была заметна разница в манере исполнения между актерами.

Анатолий Васильевич нашел ряд недостатков в спектакле и написал об этом со всей прямотой. Мне было больно, мне хотелось, чтобы последнее творение Марджанова прозвучало как настоящий шедевр, и я сказала Анатолию Васильевичу об этом. Луначарский возразил мне: «Во-первых, Марджанов не может полностью отвечать за весь спектакль, заканчивали “Дон Карлоса” без него, во‑вторых, это была его первая работа с незнакомым коллективом, в‑третьих, в спектакле есть замечательные, волнующие находки, и я написал об этом, а, главное — Марджанов такой большой человек и такой оригинальный и крупный художник, что не нуждается в замалчивании своих ошибок. Представь себе, как бы Котэ принял мою статью? Мы бы поспорили с ним, погорячились — спорить с ним было чистое наслаждение — и он бы знал, что каждое мое замечание продиктовано уважением и любовью к его таланту».

И я поняла, что Анатолий Васильевич потому и написал без всяких реверансов о последней постановке Марджанова, что относился к Марджанову, как к живому, с которым можно спорить, как с живым.

В памяти навсегда остался этот вечно молодой, всегда горящий человек с его заразительным смехом и беспредельной любовью к искусству.

## **{****343}** Д. Мачавариани В творческом содружестве[[133]](#endnote-133)

В Народном доме имени Зубалова (ныне театр имени К. Марджанишвили) была группа тогда еще молодых режиссеров: Додо Антадзе, В. Абашидзе, Г. Сулиашвили, Ф. Джаошвили, которые привлекли меня к совместной работе в качестве хореографа.

Впервые я видел К. А. Марджанишвили на спектакле «Поджигатели» — в этом спектакле танцы были оформлены мною.

По ходу спектакля шло танго — исполняли его Медея Корели и И. С. Гвинчидзе. Мне передали в этот вечер, что Константин Александрович «отметил» мою работу и дал ей положительную оценку.

Вскоре ко мне домой заехали Верико Анджапаридзе, Тамара Чавчавадзе и Додо Антадзе и сказали мне о намерении Марджанишвили пригласить меня в качестве штатного хореографа в организуемый им в Кутаиси театр. Я и думать не мог о переезде, ибо был очень связан с работой в тбилисских театрах, в Госкинпроме, а также руководил большой группой киноактеров, обучавшихся у меня танцу. Помню, я отнекивался, несмотря на свое большое уважение и любовь к этим трем моим товарищам. Но когда они мне сказали, что завтра в восемь с половиной часов утра К. А. Марджанишвили ждет меня у себя дома и очень советовали мне познакомиться с ним ближе, я решил пойти.

В назначенное время я был у К. А. Марджанишвили. У него уже сидели молодые режиссеры, которых он брал с собою в Кутаиси. Я не помню сейчас всех подробностей нашего разговора, который длился довольно долго, но вот что осталось у меня в памяти: «Вам будет хорошо в Кутаиси, — говорил мне Константин Александрович. — Работа будет интересная, даже поставим силами нашего театра “Красный мак”». — Я понял его. Он думал заинтересовать меня диапазоном работы. Кстати, мысль о постановке «Красного мака» утверждалась у него после каждой новой сдаваемой мною ему работы: «Мы здорово сделаем с тобой “Красный мак”», — слышал я впоследствии не раз.

В тот вечер после долгих уговоров Константин Александрович {344} начал шутить: «Мне говорили, что вас смущает то, что я умею кричать, шуметь, ругаться (я действительно сказал об этом моим трем товарищам). Вас это не касается», — примерно так заключил он.

Говорили мы по-русски, и вдруг он меня спросил: «А вы умеете писать по-грузински?» Я ответил утвердительно. Тогда он дал мне лист бумаги, все с той же доброй улыбкой, и сказал: «А ну, напишите свое имя, отчество и фамилию», указав мне пальцем на место в конце листа. Я старательно расписался, «Вот вы уже и подписали договор со мной — я могу считать наш разговор законченным».

Ушел я от него с полным сознанием того, что быть около этого человека, работать с ним, — большое счастье.

Очень скоро мы (говоря «мы», я имею в виду большую часть труппы, во главе с самим Марджанишвили) выехали одним вагоном в Кутаиси.

В то время театральное помещение ремонтировалось. Ремонт подходил к концу, и никто из нас не заглядывал в театр.

Через пару дней после приезда в Кутаиси, соскучившись по музыке (в моей комнате не было инструмента, я получил его позже) и воспользовавшись выходным днем, я зашел в театр, где находились, как мне казалось, одни рабочие. Вошел в комнату, где стоял рояль, сел и начал играть любимые места из оперетты «Сильва». Вдруг слышу крик, вернее громкий возглас, узнаю голос Константина Александровича. Ну, думаю, уже начинается, что ж, виноват, не следовало в выходной день заходить в театр… Слышу: «Где это, кто это играет»… и тут же открывается дверь. Я успел шмыгнуть за какие-то доски и решил не выдавать своего присутствия. С Константином Александровичем вошел постоянный его спутник Додо Антадзе, и был кто-то еще. Я затаил дыхание, но увы, Марджанишвили не уходит и все продолжает, как мне казалось, возмущаться: «Кто играл, я же слышал, поищите»… и меня нашли! Представьте себе мой вид! Я пытался начать извиняться, но не мог вымолвить членораздельно ни одного слова. Константин Александрович, в подтверждение моих предположений, с грозным, как мне с перепугу показалось, лицом и голосом спрашивает: «Это вы играли?» Мне пришлось сознаться — пойман с поличным. «А ну, садись и сыграй еще раз мне “Сильву”». Я сел и сыграл. Он попросил еще раз сыграть арию Сильвы и сказал, что очень любит «Сильву», что у него очень многое связано с этой музыкой!

{345} Итак, после первой «музыкальной встречи» утвердилось доверие Константина Александровича ко мне и как к музыканту. Ни одна музыкальная фраза в театре не прослушивалась и не принималась без моего участия!

Началась подготовка к сезону. Одновременно велась работа над постановками «Гоп‑ля, мы живем!», «Жанна д’Арк» и «Уриэль Акоста». Композитором в штате у нас была одна Т. Н. Вахвахишвили. Она была занята работой над пьесой «Жанна д’Арк». Решено же открыть новый театр пьесой «Гоп‑ля, мы живем!» Приступили к постановке танцев, Мне дали задание приготовить ряд танцев, дабы создать впечатление европейского бара, и все это в одном акте. Задумано было начать и закончить акт массовыми танцами. В эти два танца я вовлек всех, мало-мальски свободных актеров, весь молодняк. Решено сделать еще три больших танцевальных номера, по моему усмотрению. Я наметил акробатическое танго, заняв в этом танце Медею Корели и Серго Закариадзе, неоклассический вальс с участием Нуну Мачавариани и М. Абазадзе и эксцентрический номер с участием Верико Анджапаридзе и В. Маглакелидзе. Задача была сложная. Ведь никто из участников танцев не был танцовщиком-профессионалом.

Итак, работа большая, а сроки сжатые.

Однажды меня вызывают в репетиционный зал. Не успел я войти, как Константин Александрович обращается ко мне: «А ну, садись за рояль и изобрази мне монотонные перестукивания заключенных из камеры в камеру, покажи их состояние!»

Я так хорошо всегда понимал его, что сел и сразу сделал то, чего он ждал от меня. «Ты запомни это, зафиксируй», — сказал он мне тут же. После этого, по нескольку раз в день, отрывая меня от моих репетиций, Марджанишвили вызывал меня в ту же свою репетиционную, и я иллюстрировал то «весну», то «бег по улице» Ушанги Чхеидзе, то шарманку под монолог того же Ушанги, появляющегося сначала на сцене, затем (заснятого на пленку) на экране и снова на сцене. Причем требовалось следовать за общим ритмом и настроением монолога: «Начать бодро, в темпе, затем взволнованнее перейти на рывки, начать замедлять и сходить “на нет” одновременно с Ушанги». То, что я сыграл в первый день, думая, что это только по настроению правильно, что это будет изменено, заново написано более компетентным лицом… {346} так и осталось зафиксированным и, кстати, бессменно исполнялось мною одним, при наличии в театре оркестра и концертмейстеров!

Хочется рассказать еще об одном задании Константина Александровича в постановке комедии «Да, однако» Г. Бухникашвили.

По ходу действия А. М. Жоржолиани должен был плакать. Начиная плакать, он делал вид, что собирает слезы в руку. Затем, незаметно, уже на полотне экрана, около артиста появляется лужица на полу. Лужа переходит в ручеек — ручеек в речушку, затем в бурный водопад. Водопад — в громадную бурлящую реку, река впадает сначала в спокойное море, а затем начинает бушевать и море.

Я, подбодренный уже предыдущими похвалами за удачные иллюстрации, сочинял смело и даже по настроению иногда менял основную тему, мелодию, сохраняя настроение и последовательность нарастания.

Какова же была моя радость, когда я стал уже официально вызываться на репетиции! Вступления к актам были зафиксированы и оставалось создать увертюру — тут мне помогла Т. Вахвахишвили, подсказав, что, «оказывается», в увертюру я должен включить основные мелодии, лейтмотив всего спектакля.

В первой же афише нового театра К. А. Марджанишвили строчкой выше хореографа Д. Мачавариани стояло: «Музыка Д. Мачавариани». После этого ряд спектаклей (пять или шесть) музыкально был оформлен мною.

Итак, танцы в первом спектакле были готовы, одобрены и без единого замечания выпущены на сцену. С волнением я ехал в Тбилиси на гастроли в конце первого же сезона. Гастроли проходили в здании оперного театра. До сих пор слышу аплодисменты после каждого танца. Кстати, хочется назвать двух энтузиастов нашего театра, художниц Е. Ахвледиани и Т. Абакелия, оформивших ряд наших спектаклей и занятых мною — бессменно танцевавших в кордебалете в продолжение всех спектаклей в Кутаиси, на гастролях в Тбилиси, Харькове и Москве. Е. Ахвледиани танцевала в паре с артистом М. Давиташвили в двух массовых танцах «Гоп‑ля, мы живем!» Т. Абакелия в этом же спектакле танцевала в массе, а в спектакле «Хатидже» выступала десятой «герлс» в испанском танце.

{347} В Харькове (как впоследствии и в Москве) к 3‑му акту «Гоп‑ля, мы живем!» все проходы заполнялись балеринами, танцовщиками, актерами Харьковского театра оперы и балета, и здесь, так же как и в Москве, никто не хотел верить, что танцует у нас не профессиональный балет. Каково же было удивление наших зрителей, когда на следующий же день после «Гоп‑ля, мы живем!» в спектакле «Уриэль Акоста» в роли Юдифи они видели… вчерашнюю зажигательную, острую, эксцентричную «танцовщицу», которая завершала выступление солистов. Люди разводили руками, недоумевали, восхищались!

Вот еще пример: уже разгар сезона, когда труппа была пополнена, по моей просьбе был принят в театр талантливейший, как оказалось вскоре же, но еще никому не известный артист Г. Шавгулидзе. После зачисления в театр его ввели в массу без слов в спектакле «Какал гулши» («В самое сердце»). На сцену вышел чиновник, которого никто из нас не узнал и которого по сей день никто из нас забыть не может. Он сам подобрал костюм, сам загримировался — стал каким-то пришибленным, походка несусветная… Помню, когда однажды заболел У. Чхеидзе и долго обсуждалось: кому передать его роль в «Гоп‑ля, мы живем!» К. А. Марджанишвили сказал: «Если дадим эту роль какому-либо опытному актеру — начнутся соревнования, суды-пересуды, и в пользу Ушанги. Вот дам я эту роль никому не известному способному юнцу Шавгулидзе, без году неделю, находящемуся в театре, — ему все простят, его публика примет». И Марджанишвили был прав!

Вернусь к первым месяцам работы в Кутаиси, во вновь созданном К. А. Марджанишвили театре.

Окрыленный успехом работы в «Гоп‑ля, мы живем!», я уже смелее приступаю к «Уриэлю Акосте», где у меня немало хореографической работы! Я решил все закончить и тогда блеснуть. Настал день, когда у меня все было налажено, четкость линий бесспорна: голова, руки, корпус у всех в едином безупречном положении — все, как полагается у нас в балете, чему меня учили, чем я был насыщен и пропитан. И я прошу Константина Александровича посмотреть, принять мою работу. Уверен, что получу особую благодарность. Со своей колокольни я был прав: добиться тех результатов, каких я добился от непрофессионалов-танцовщиков, было действительно удивительно!

{348} Вошел Константин Александрович. Мои пары продефилировали, постарались выполнить все, как на аптекарских весах! Я стою, как никогда доселе, гордый и спокойный внешне! Но чего только я не наслышался! В моей памяти это останется на всю жизнь. Я понимал, что основное, чем меня бьет режиссер, это «балет». «Твой классический балет — кому это нужно в данном спектакле, в данной ситуации?! Это что же? Выходит, что все эти гости окончили балетную школу — изучили данный танец под единую эту музыку. Эти люди, съехавшиеся сюда из разных городов, стран, люди разных возрастов, характеров и настроений… исполняют все одинаково? Ведь это абсурд! Кто-то старый, кто-то важный, кто-то легкомысленный. Дай образы, дай живых людей». На момент мне показалось, что наступил крах в моем творчестве — меня этому еще никто не учил. Прочтя позже в рецензиях о спектакле «Уриэль Акоста», о тонко задуманных танцах, о «незабываемой галерее образов и жестов», данных хореографом, я подумал: «Если бы вне театра знали, что мне стоили эти “тонко задуманные образы” и кто вдохновитель всей этой сценической правды!»

В первом сезоне в Кутаиси мы работали над очередной постановкой — комедией Ш. Дадиани «В самое сердце». Ввиду того, что музыку подбирал, компилировал я, мне приходилось ежедневно, вернее еженощно (по окончании спектаклей), приходить зачастую на квартиру к Марджанишвили и подолгу работать.

Каждая удачная музыкальная фраза его умиляла, а придавая этим фразам какие-то своеобразные акценты, краски, паузы, остановки, он начинал хохотать, — получалось так интересно, смешно, весело от самой музыки! Эти акценты-паузы ему же самому подсказывали интересную мысль: действие первого акта происходит в здании — учреждении, куда переходит новая организация. Рабочие вносят вещи, Константин Александрович ведет их через весь партер (с этого начинается акт). Все это в ритме, на подпевании самих рабочих. А во время «акцентов-пауз» в музыке, так смешивших Марджанишвили, рабочие пригибались, как бы от тяжести, не совладая с ношей! Игривая мелодия дала тон всему спектаклю! И в этой пьесе мне выпал ряд музыкальных задач: то «изобрази» в музыке печатанье на пишущей машинке, то дай впечатление открывающейся и закрывающейся двери, то подбери какой-либо старинный романс (я {349} выбрал «Да! То был дивный сон!..») и сделай его посмешнее, причем слова романса мы оба коверкали, чтобы оправдать этот романс в исполнении У. Чхеидзе.

Сейчас, по моим наблюдениям, даже молодежь, ничего еще не сказавшая о театре, иной раз неохотно соглашается идти на выручку спектакля, на помощь режиссеру: стать в массовку, что бывает иногда до зарезу необходимо. Я знаю ряд случаев, когда эти «будущие столпы театра», желторотые птенцы, уходили из театра, оскорбленные предложением стать в массу… Ясно, что речи не может быть об «энтузиастах», добровольно идущих в «массовку». Пусть же знает это поколение, как за несколько дней до генеральной репетиции спектакля «Уриэль Акоста» Константин Александрович, видя, что «масса» очень жидка, объявил нам, что он сам накинет на себя плащ, закрывающий человека с головы до ног, и станет в массу. Тут мы, режиссеры, художники, композиторы и хореограф, вызвались стать рядом с ним в толпу. За нами, естественно, пошли все, не занятые в «Уриэле» ведущие актеры. И начиная с премьеры все мы, во главе с К. А. Марджанишвили, в каждом спектакле выходили в «сцене проклятья» и гнулись пофразно, и мычали, изображая ужас от слов проклятья, и перебегали с одного конца сцены на другой, дабы этим выразить, что народ отвернулся от Уриэля и покинул его. Как часто хочется напомнить иным «самолюбивым» птенцам, что не зря стал Марджанишвили в массу, этим он дал нам понять, что не с Гамлета начинается путь актера и что участие, даже в наглухо закрытом плаще, есть польза для растущего актера, что, самое главное, необходимо театру.

Несколько слов о манере работать.

Если назначена репетиция какого-либо драматического спектакля, он входит в репетиционный зал, нахмурившись, молчаливый, и все мы невольно заражаемся этим настроением — не до смешков и шуточек, что так характеризуют молодежь в начале дня! Иначе бывало в дни постановок комедий или перед репетицией какого-либо комедийного акта: Константин Александрович войдет в репетиционный зал с улыбкой, обязательно насмешит нас чем-нибудь или посадит меня за рояль, велит играть, почему-то обязательно вальс, подойдет к ничего не ожидавшей актрисе (чаще всего жертвой бывала Цецилия Цуцунава) и начнет кружиться с ней {350} в вихре вальса. Кстати, до сих пор я не знаю, умел ли танцевать Марджанишвили, так как вертелся он не по правилам танца. В разгаре веселья, общего смеха, он садился за стол, за ним рассаживались мы и приступали к репетиции, не успев еще отсмеяться и отдышаться.

Настраивал он всех и подстраивал так, как это ему бывало нужно для дела, удобно!

Я не помню случая, чтоб кто-либо из не занятых в данной репетиции актеров ушел из зала, где репетирует Константин Александрович. Каждая репетиция была откровением для нас.

Работая в Кутаиси, наш театр ежемесячно выезжал в Батуми, где, согласно договоренности, давал два спектакля. В одну из таких поездок, в конце декабря, под Новый год мы повезли премьеру: «Белые» Демны Шенгелая.

Не помню, какой спектакль готовился параллельно с «Белыми», но знаю, что я был занят целиком в той, параллельной пьесе, а «Белые» я видел в целом на генеральной, на просмотре и премьере. Выехали в Батуми, почему-то не вместе. Оркестр должен был выехать следующим, после нас, поездом. Мы прибыли в Батуми часов в 6 вечера 31 декабря Константин Александрович сказал нам, свободным от сегодняшнего спектакля, пойти отдохнуть от дороги, а к 12 часам быть в зале гостиницы «Франция», где мы должны были встретить Новый год. Готовились мы к этому вечеру давно, по намеченной Константином Александровичем программе был подготовлен интересный «капустник».

Как только я, придя к себе в номер, лег и уснул, раздался стук в дверь. Прислали за мной: немедленно быть в театре. Через несколько минут я уже стою перед Константином Александровичем.

7 часов 45 минут, через 15 минут начало спектакля, а оркестра с дирижером нет, поезд задержался в пути. Марджанишвили обращается ко мне с улыбкой без признаков волнения, как будто ничего не произошло: «Ну, иди в оркестр и играй. Я пойду с тобой и буду тебе напоминать о последующих кусках, — ты отлично справишься, я знаю». Тут же стоит концертмейстер театра, игравшая на всех репетициях., просмотре и премьере. Но, увы, без нот она ни единой музыкальной фразы не передаст. Уже на ходу, идя в оркестр, я спросил: из каких кусков состоит увертюра. Каждый мне напел кусочек мелодии. Затем наспех мне напевают куски из {351} I‑го акта, где, как и во всех постановках Марджанишвили музыка органически связана с действием. В этом спектакле все начало I‑го акта идет под музыку: действие происходит в порту, стоит корабль, диалоги звучат вперемежку с командой «вира», «майна», все точно соразмерно с музыкой, даже канаты тянут под единый ритм.

Как во сне, шел я за Константином Александровичем в оркестр. Он сам открыл крышку рояля, стал передо мной глаза веселые, подбадривающие, и я спокойно сел за рояль.

Какое испытывал я необыкновенное чувство удовлетворения: держать такой очень ответственный для театра экзамен в присутствии человека, одобрение которого для всех нас так много значило. Начал я смело и, попутно приходя в себя, стал на ходу вспоминать куски каждого акта, вводить их в свою импровизированную увертюру. Делал я это не из бахвальства, а как-то по инерции, вернее с перепугу. Взвился занавес, пошли «вира» и «майна», и тут уже под умелую руку Константина Александровича я провел первый акт «на отлично», как ответил он сам.

В антракте Марджанишвили снова на сцене, мы все окружаем его. Он хвалит меня, подбадривает и подготавливает ко 2‑му акту. Начали 2‑й акт, и чем дальше, я уже начинал понимать, что вот‑вот «засыплюсь». Но, к счастью, когда мы уже подходили к концу 2‑го акта, в оркестр по одному человеку стали входить прибывшие оркестранты с инструментами в руках! Какое облегчение, гора с плеч! 3‑й акт шел под оркестр.

В 12 часов ночи мы уже, заняв весь зал в ресторане «Франция», встречали Новый год.

Не буду перечислять всех номеров программы нашего импровизированного концерта-капустника, но не могу не упомянуть сцену из «Травиаты», где Тамара Чавчавадзе в роли умирающей Виолетты, совершенно лишенная музыкального слуха, и достойный ее в этом отношении партнер Альфред — Поко Мургулия — «пели» арии и дуэт. Надо было видеть серьезные лица Виолетты и Альфреда и слышать эти наифальшивейшие ноты, причем ритмический узор сохранялся ими в исключительной точности, так как оба актера, как почти все лишенные музыкального слуха, очень ритмичны. А когда пошли колоратурные каденции Виолетты — Тамары Чавчавадзе, мы все падали от смеха.

Однажды летом, на Зеленом Мысу, расположившись в пяти {352} разных дачах, мы готовили спектакли. Я делал пантомиму «Хандзари». Константин Александрович дал указание избегать классических приемов балета и чтоб не было объяснений мимикой и жестикуляцией, когда, например, указав на безымянный палец, хотят объяснить зрителю, что, мол, «я хочу жениться на вас и одеть вам обручальное кольцо».

Пантомима «Хандзари» прошла с большим успехом как в Грузии, так на гастролях наших на Украине и в Москве. Впервые элемент пения (гости на свадьбе без слов пели «мравалжамиер», стоя с поднятыми рогами в руках) был введен в пантомиме-балете «Хандзари», что было отмечено прессой. В этой пантомиме был показан социальный быт грузинского народа, начиная с дореволюционного периода и кончая сегодняшним днем. В балет-пантомиму «Хандзари» были включены народные обычаи, обряды, были показаны грузинская свадьба во всей ее красе, танцы. Об этом почему-то совершенно забыто. А ведь это осуществлялось под руководством К. А. Марджанишвили, который хотел воссоздать на сцене традиции многовековой культуры танца грузинского на рода.

В ноябре 1932 года К. А. Марджанишвили получил приглашение на постановку «Летучей мыши» Штрауса в Московском театре оперетты. Константин Александрович вскоре выехал в Москву и там же дал свое согласие Малому театру на постановку «Дон Карлоса», договорившись, что хореографическую часть выполню я. По возвращении из Москвы он сразу приступил к работе над «Летучей мышью», и с первого же дня привлек к этой работе меня. Я играл по клавиру, а Константин Александрович исправлял или менял текст. Таким образом, играя ежедневно «Летучую мышь», я незаметно для себя овладел ее клавиром. Играл я, как сам чувствовал, понимал: темпы, ускорение, замедление делал по своей интуиции, благо, что еще в годы своего ученичества я не пропускал ни одного симфонического концерта и уже тогда увлекался Штраусом. Теперь, спустя столько лет, признаюсь, что, разбирая ноты, я зачастую не присматривался к «точкам» и всем указаниям автора. У меня на слуховой памяти была эта музыка, к ней добавлялась моя трактовка, и я недооценивал всей ответственности, считал, что этого достаточно. Так что, при желании, ко мне, пианисту в кавычках, можно было придраться на каждой странице. Но ведь я играл для настроения {353} Константина Александровича, а не для аудитории и не на уроке с певцами, где проходят партии. Вот мы уже готовы. На 12 января 1933 года назначен наш выезд в Москву. Я не задумывался над тем, что еду работать в области, которая мне чужда и неведома: я совершенно не знал специфики оперетты.

Теперь, когда я уже имею опыт, я задним числом начинаю волноваться: как мог согласиться на это предложение театра. Мне было важно выполнить желание Марджанишвили, оправдать его доверие. Мне было сказано им, что во 2‑м акте «Летучей мыши» будет ряд балетных номеров: восточный танец, испанский с солистами и кордебалетом, акробатический вальс, а в 1‑м акте — балетный номер. Это меня не пугало. Я и не готовил никаких планов постановки, чувствуя, что для каждого из этих номеров у меня есть достаточно мыслей, рисунков и «па». Незадолго до отъезда у меня разболелась нога. Привезли меня в театр на извозчике, которого прислал за мной Константин Александрович. Я пошел сразу в свою репетиционную и стал работать. К концу первого моего урока меня позвали к Марджанишвили. Идя к нему в кабинет, вижу, тащат туда кровать (из какого-то спектакля). «Это для тебя, — говорит Константин Александрович. — Отдыхай тут во время репетиций и, смотри, не очень утруждай ногу». Разве обо мне одном он проявлял такую заботу?! Он вникал в жизнь каждого из нас.

В пути я уже стал как-то настраиваться на работу, записывать какие-то приходящие мне в голову мысли, планы. Я даже не предполагал, что в оперетте две разнозначащие ответственности: сделать балетные номера с актерами балета и что так же, если не больше, важно сделать актерские номера актерам и чтобы они были обязательно на «бис».

По сей день я считаю ответственной задачу актерских номеров, где нужно исходить из образа актера, где надо знать данную ситуацию и вообще учесть ряд моментов. Обо всем этом я и не подозревал. Итак, моя голова стала заполняться планами постановки четырех больших балетных номеров. На вокзале Константина Александровича встречало много друзей. На второй же день мы были приглашены на спектакль «Холопка» в театре оперетты, где специально в честь Марджанишвили был назначен лучший состав. Несколько дней мы занимались дома — «мы» это очень смело сказано. Работал Константин Александрович, а я играл по клавиру для него. Настал день нашей встречи с труппой {354} Московского театра оперетты. Придя в театр, мы были приглашены в роскошно обставленный кабинет директора, где почему-то стоял посредине стол, весь уставленный яствами (были даже рябчики с брусничным вареньем, но не было вина). Нам предложили «откушать», но мы уклонились от этого предложения, так как за несколько минут до этого «откушали» дома. Затем мы были приглашены в зал, где нас уже ждала труппа.

Когда Константин Александрович вошел в зал, все встали и тепло приветствовали его. Среди артистов было много его старых знакомых. Некоторых я узнал по портретному сходству. Вот вижу, вернее мысленно сличаю, сходство с фото: это Татьяна Бах, а это знаменитая «Перикола» — К. Новикова, Это Володин, Аникеев, Гедройц и др. В одном этом театре одиннадцать «звезд».

Не решаюсь воспроизвести все, сказанное Константином Александровичем, но когда он стал говорить, что оперетта это один из самых сложных видов искусства, где актер должен уметь в совершенстве владеть актерским мастерством, воплощая в себе миссию актеров трех театров (оперы, драмы и балета) и т. д., на моих глазах стали расцветать лица актеров, — Константин Александрович ораву поднял дух театра. Это я чувствовал, видел, а после и слышал от всех членов труппы. Представив меня к концу речи собравшимся, Марджанишвили предложил приступить к читке пьесы. «Читать буду я сам», — сказал он, и тут же нас оглушил взрыв аплодисментов. Константин Александрович надел очки, сел, раскрыл пьесу и вдруг, глядя в сторону рояля, за который садится лучший концертмейстер театра Виктор Сац, говорит: «Я забыл оказать, что Давид Николаевич Мачавариани, кроме то-то, что прекрасный балетмейстер, — он не менее блестящий и отличный пианист», и уже обращаясь ко мне, продолжает: «Давид Николаевич, идите к роялю». Всего я мог ожидать, но к этому никак не был готов, и пока я, беспрекословно вставший, дошел до рояля, эти несколько шагов показались мне путем к Голгофе, бесконечно длинным. В голове назойливо сверлило: «Ну, а как теперь с “точками”», указаниями автора — Штрауса, с которым я не очень считался (не преднамеренно, конечно). Ведь клавир изучен специалистами, готовившимися к ответственной работе. И все эти специалисты у рояля, среди них и дирижер С. Орланский. Мне казалось, что семь пар глаз просверлило меня насквозь! А я-то ведь играл, {355} как бог на душу положит, как чувствовал сам, как нравилось Константину Александровичу.

«Пропал», — решил я! Москвичи скажут: вдруг он такой же балетмейстер, как и пианист? Сел я за рояль, услышал реплику Константина Александровича, сразу понял, кто и чего от меня требует, ждет… и тут уже все перестали для меня существовать, Я играл для Константина Александровича, так, как он этого хотел, как это ему нравилось, значит — хорошо! Сыграл увертюру. Марджанишвили начал читать. В середине акта, помнится, произошел такой эпизод. Я сижу у рояля полуобернувшись, чтобы слышать Константина Александровича, и вижу, одна из «звезд» — К. Новикова, раскрыла сумочку, вынимает золотой портсигар с крупным сапфиром вместо застежки и предлагает сигарету Володину — соседу. Видимо, на минуту она отвлеклась от слушания пьесы. Кстати, для нее специально была дописана в пьесе не существовавшая до сих пор роль Матильды. Автор текста Е. Геркен все «досылал» из Ленинграда то слова ее песен, то текст прозы. Слышу голос К. Новиковой, обратившейся к Константину Александровичу: «Простите, я прослушала это место». Произнесла она это с очаровательной улыбкой, выпрямившись на стуле и немного вытянув шею вперед… Пауза… Константин Александрович сорвал с себя очки, захлопнул книгу-пьесу и впился в актрису таким взглядом, что на глазах у меня она, с золотым портсигаром в руках, как бы превратилась в черепаху, втянувшую до отказа свою шею в туловище. Съежилась, не отрывая взора от Константина Александровича. А он, не спуская с нее глаз, дергающейся рукой стал одевать очки, потом перелистывать книгу… Чтение возобновилось. Через пару минут все было забыто, улыбался Константин Александрович, дружно смеялись актеры.

1‑й акт прочитан. Отдохнув, приступил к чтению 2‑го акта. Прочтя несколько страниц, Марджанишвили говорит: «Вот тут большой диалог Мари и Адель — хозяйки и служанки. Я считаю, что он очень длинен, ничего не дает, неинтересен, — я его подсократил». Так же неожиданно (для меня по крайней мере), как и при чтении 1‑го акта, раздается голос из того же первого ряда («звездного» неба). Это был голос одиннадцатой «звезды» — Д. Л. Соколовской, которая была назначена на роль Мари: «А почему вычеркивать, может это бу…» На этом «бу» и произошел «бум». Все произошло мгновенно. Константин Александрович одной рукой {356} сорвал очки, а другой стукнул по столу так, что подскочили Лампы со стеклянными колпаками. На каком-то полукрике слышу его слова: «В чем дело?» Он немного привстал, опершись о стол. Д. Соколовская, широко раскрыв глаза, не шелохнувшись, как бы застыла. И дальше все разрешилось так же, как в предыдущем инциденте. Марджанишвили стал снова читать. Больше в продолжение всей читки, как и на всех последующих репетициях, я не слышал ничьего голоса, — смельчаков не находилось. По прочтении пьесы всех охватило восторженное, праздничное настроение. Все понимали, что К. А. Марджанишвили вдохнет новую жизнь, укажет верный путь театру. На следующий день должна была состояться первая репетиция.

Я быстро двинул свою работу, начав одновременно несколько танцев, чтобы занять и заинтересовать всю большую балетную группу. Сейчас я бы так смело не поехал на такую новую для меня отрасль работы. А тогда, под крылышком Константина Александровича, все было так просто и легко. Сознание, что тебе верит такой большой мастер, делало меня бесстрашным.

Как умел К. А. Марджанишвили разграничивать свое отношение к людям в работе — вот об этом я хочу рассказать, но чтобы все в моем рассказе было понятно, мне придется немного отклониться от темы. Узнав о предстоящем приезде Марджанишвили на постановку «Летучей мыши», одна из ведущих актрис театра, в первую очередь претендовавшая на роль Адель, по праву ей принадлежащую, и страдавшая частыми приступами аппендицита, решила застраховать себя от неожиданностей и легла на операцию. К нашему приезду она уже выписалась из больницы и, хотя была еще слаба, но с первых же репетиций приступила к работе, несмотря на то, что были назначены еще две дублерши. Актриса Л., пользуясь как поправляющаяся больная привилегией, приходила в театр, сопровождаемая мужем, точно к часу своего урока или своих мест, мы же старались ее не задерживать и скорее отпускать домой. Константин Александрович сделал ей выход, с которого начинался 1‑й акт, сделал изумительно: при открытии второго занавеса Адель, держа перехваченное письмо любовника хозяйки, вбежала спиной к публике, наткнулась на стоящий посредине стол, вспорхнула на него и начала читать письмо (т. е. пошла ария) и вдруг, на смехе и каденциях. {357} Адель соскользнула со стола. Здесь она заканчивает свою арию и переходит на чистый танец.

Мы ее очень не «гоняли». Работал я с нею ежедневно. Однажды я назначил урок на 2 1/2 часа дня. В назначенное время она явилась в зал — ей одной разрешалось на правах больной тут же снимать свою шубу. Только я начал с ней репетировать, вошел Константин Александрович. Таким я его увидел впервые, и с этого дня я стал замечать в нем какую-то перемену: немного согбенная фигура, усталое лицо, замедленный шаг и приглушенный голос. «Заканчивай урок, пойдем обедать», — обратился он ко мне. Учитывая, что артистка Л. только что пришла, что она не закончила урока, я сказал об этом Константину Александровичу. Тогда он обратился к артистке ласкательно, изменив ее имя: «Пойдемте с нами, пообедаем вместе». Как послушное дитя, согласилась она идти. Марджанишвили помог ей одеть шубу, и мы втроем вышли из театра. Довольная приглашением Константина Александровича, артистка Л. забыла, что надо бы предупредить дежурного, чтобы обычно провожавший ее муж знал, с кем и куда она пошла, и не ждал ее. Приехали мы в ресторан «Савой», где, как всегда, было мало народу. Нас обслуживало несколько человек, так как, во-первых, им нечего было делать и, во-вторых, Константин Александрович беспрерывно чего-нибудь требовал. Он был в хорошем настроении и взял в свои руки бразды правления. Первый бокал он выпил за Р. Ф. Это имя и отчество нашей спутницы. Далее он поднял бокал за «актрису Л.» — это ее фамилия. Затем, начав издалека и вконец запутав нас, поднял бокал за «очаровательную Адель» — это имя ее в «Летучей мыши». Итак, все тосты в продолжение обеда были за нее одну, и каждый раз для нас это было неожиданностью — так он умел красиво их запутать. Один из его тостов был за «ту, которая любила грузина и до конца его дней была его женой». На глазах Р. Ф. заблестели слезинки — она очень любила своего первого мужа — Д. Мгалоблишвили, талантливого человека, умершего в 20‑х годах. Обед затянулся часов до 9‑ти. Мы подвезли Р. Ф. до дома, Константин Александрович помог ей подняться по лестнице, и мы уехали домой, не узнав в тот вечер, что муж искал жену по всем больницам, заявил во все отделения милиции.

На следующий день к 11 часам утра мы уже были в театре… За режиссерским столиком сидит Марджанишвили, {358} рядом с ним я. Оркестр начал увертюру. На определенном музыкальном куске пошел первый занавес, и мы, зрители, видим во всю сцену тюлевый белый занавес с чудовищно большой летучей мышью. Вскоре оркестр переходит на бравурный вальс и за тюлем, то удаляясь, то приближаясь, проносятся, пара за парой, в вихре вальса шестнадцать пар балета. Затем мгновенно все исчезает, исчезает и занавес с летучей мышью, уже слышен смех «очаровательной Адель», а вот и она вбегает спиной к публике, натыкается на стол — все, как положено по пьесе, но почему-то она не вспорхнула на стол, а, оббежав его, начала арию. Константин Александрович, непримиримый к малейшему нарушению, кричит: «В чем дело‑о‑о? Почему не сели на стол?», но его голоса не слышат ни дирижер, ни оркестранты, ни артисты. Адель допевает арию, режиссер кричит громче, и только тогда дирижер оглянулся, оркестр остановился и все услышали громоподобный голос: «Почему вы не изволили сделать, ми‑зан‑сцен, поставленных вам?» Р. Ф. хочет объяснить, что она сегодня плохо себя чувствует, но Константин Александрович не слышит ее и дает указание вызвать дублершу. Оказывается, что обе дублерши отсутствуют. Тогда Константин Александрович встает и, обращаясь ко мне, говорит: «Идем». Я пошел за ним в его кабинет. Через несколько минут мы услышали голоса, приближающиеся к кабинету. Открыли дверь, видим, стоит вереница: директор и его заместитель, инспектор труппы, дирижер, а в хвосте — белое, как полотно, огорченное лицо Р. Ф. Л. Долго просили Константина Александровича вернуться в зал, объясняли причину происшедшего, извинились от имени Р. Ф. Л. А Марджанишвили все продолжал одевать пальто, делая вид, что он неумолим. Наконец сказал: «Идите, начинайте репетицию сначала, я приду». Затем велел мне идти в зал. Начали сначала. Пошла увертюра, уже занавес с летучей мышью освещен, а Константина Александровича все еще нет! Понеслись пары в вихре вальса, а вот выбегает и Р. Ф. С легкостью бабочки взлетает на стол, хохочет, поет, спархивает со стола, катается по полу от смеха, переходит на танец и все это в полную силу… А Константин Александрович так и не вернулся в зал. Вошел он уже к концу акта. На исходе репетиционного дня все было им уже забыто, он снова был со всеми ласков, приветлив и мил, особенно ласков был он к Р. Ф.

{359} В памяти особенно запечатлелись несколько моментов спектакля. Они были подсказаны Константином Александровичем, но тогда казалось, что это сделал я: в этом был уверен и театр, и зрители, видевшие спектакль. Мог ли я тогда сам додуматься до подмены мебели живыми людьми? Или решиться погасить свет на сцене на несколько секунд по ходу спектакля? В 1‑м акте в глубине сцены стоял стол, в разных местах разбросана мебель в цветных чехлах. По ходу действия героиня Мари, выпроводившая мужа, проводит вечер с любимым ею художником. Уже выпито несколько бокалов вина, у Мари начинает кружиться голова. На миг гаснет свет. Художник успокаивает ее, что это на станции переключают свет, действительно, свет тут же зажегся. Альфред, так звали художника, видя, что Мари едва стоит на ногах, подходит к ней, чтоб поддержать ее, качающуюся… и… задвигалась мебель, Мари стоит, опершись на руку Альфреда, широко раскрыв глаза: заплясала мебель, все завертелось и постепенно из каждого куска мебели появилась голова танцовщицы. В миг, когда погас свет, каждая балерина вынесла указанный мною стул и стала на место в изумительно сделанном костюме: на каркасе точная копия унесенного стула. Эффект необыкновенный! Шатаясь, направилась влюбленная пара к столу. Взяли со стола по бокалу, к в момент, когда они, стоя друг против друга, пытаются чокнуться, из стола, как из люка, появляются танцовщица и танцовщик в одеяниях, изображающих бокалы, и приближаются друг к другу. Это — завязка танца, всегда шедшего на «бис». Кем вдохновлено все это? Конечно. Константином Александровичем.

На высоком уровне оказались и актерские номера, дуэты простака и субретки. Всё постоянно бисировалось, а один из дуэтов — «Местечко» — настолько облетел в короткий срок все театры оперетты, что однажды на одном сборном концерте, где принимали участие и ленинградские актеры, произошел следующий курьез: простаки субретка Ленинградского театра оперетты в первом отделении концерта исполняли «Местечко» в моей постановке, и моей паре простака и субретки, выступающей во втором отделении с тем же «Местечком», пришлось наскоро заменить его другим номером. В раскрытии образов не было штампа, все было оправданно, все было так, как учил К. А. Марджанишвили. Москва могла бы увидеть спектакль «Летучая мышь» в полном блеске, если б не преждевременная {360} смерть дорогого Константина Александровича, ушедшего от нас буквально за несколько дней до премьеры. Постановка 2‑го акта «Летучей мыши» была задумана им так: В зале будут стоять две колонны из живых людей, которые в определенный момент распадутся и затанцуют. А во время «Испанской сюиты» я должен был бы притушить немного свет на сцене, и тогда в некоторых местах, где это оправдывалось рисунком танца, летели бы искры из-под ног танцующих. Константин Александрович объяснил мне, как он это думает осуществить, но без него воплотить его замысел в действительность все же не смогли.

Раз уж я коснулся вопроса, как и чем делился со мной Константин Александрович, то приведу рассказанное им о плане постановки оперы «Абесалом и Этери». Упомянув о первой встрече Абесалома и Этери, он нарисовал такую картину: поле маков. Стоит одно-единственное дерево, под которым сидит Этери. Увидев ее, Абесалом подходит к ней, завязывается объяснение. По мере приближения Абесалома к Этери маки делаются ярче, краснее… В каждом маке — электрическая лампочка и с нарастанием объяснения до предела начинают пылать освещенные маки.

С чувством большой тяжести на душе приходится вспоминать о том периоде, когда я начал замечать, что Константин Александрович резко изменился. Выше, рассказывая о Р. Ф. Л. и эпизоде, связанном с нею, я уже говорил, что в этот период времени стал замечать какой-то упадок в настроении Константина Александровича, частую и быструю утомляемость, замедленность речи. Я не понимал тогда всей опасности этих симптомов, но тем не менее как-то насторожился и был всегда готов помочь ему. Был такой случай. Мы поехали в гости к Веселаго. В числе гостей была эстрадная актриса Т. Савва с мужем. Весь вечер Константин Александрович восхвалял ее. Все это громко, красиво, чисто! Я даже помню точно его фразу: «Позвольте мне прислать к вам моего художника Арапова, он напишет ваш портрет… для меня. В моем возрасте я имею право на такое публичное объяснение». В этот же вечер я был приглашен в одну семью, где знали, что мы приглашены к Веселаго. Несколько раз я тихонечко предлагал Константину Александровичу поехать домой, но он все оттягивал и только часа в два ночи наконец попросил вызвать такси. Только мы отъехали, вдруг он мне {361} говорит: «Не пугайся, мне плохо». Я очень взволновался, спрашиваю его (это дословно): «А что мне надо с вами сейчас делать, скажите!» Он мне отвечает: «Как приедем домой, дай мне 20 капель строфанти и разотри мне руки». Я сейчас же взял его совершенно похолодевшие руки и стал растирать их. Когда доехали и я стал расплачиваться с шофером, Константин Александрович крикнул мне: «Не отпускай машину, ты сейчас же поедешь в гости». Я пытался возразить, но разве ему можно было возражать? Поднялись к себе, я дал ему капель, помог раздеться, и он буквально выгнал меня, чтобы я ехал в гости. Я был вынужден поехать, но тут же, по приезде к друзьям, объяснил обстоятельства и немедленно вернулся домой. Константин Александрович спал спокойным сном.

В другой раз, вскоре после этого, он проснулся после обеденного сна с перекошенным лицом и онемевшей рукой. Быстро привели фельдшера с пиявками, выпустили кровь, ему стало легче, он уснул. Проснувшись поздно, захотел встать и ехать ужинать. Чего только я не предлагал ему принести, благо все было близко, он все отверг и, не терпя неподчинения, стал одеваться.

Помню, врачи ему говорили: «Поменьше курить». Ведь он курил «пушки», а не папиросы, толщиной с большой палец, и, докуривая одну, тут же прикуривал от нее следующую.

К. А. Марджанишвили на сей раз поправился, но одновременная работа в двух театрах продолжалась. На меня легла большая часть работы в театре оперетты, а Константин Александрович отдавал большую часть своих часов Малому театру.

17‑е апреля! В этот день он и я были приглашены в два места: обедать к К. М. Новиковой, а ужинать к А. Луначарскому и его супруге Н. А. Розенель. Еще днем Марджанишвили послал в оба дома по огромному кусту белей сирени в кадках.

В назначенный час мы сидели за гостеприимным столом К. М. Новиковой. Тут же стоял инструмент. В середине обеда Константин Александрович обратился к хозяйке дома, лучшей Сильве тех сезонов, со словами: «Я знаю, что актеры не любят петь вне театра, так же как врачи не любят говорить о болезнях вне больницы, но я хочу, чтобы вы мне спели “Сильву”, хотя б одну арию». Она с полной готовностью исполнить его желание подошла к роялю, куда уже подсадили {362} меня. Константин Александрович пояснил: «Это моя любимая оперетта! Знаете, кто первый поставил ее в России? Я поставил в 1917 году!»[[134]](#endnote-134) Я вспомнил эти же слова, сказанные им в день нашего первого музыкального знакомства в бутафорской комнате Кутаисского театре! К. М. Новикова спела, и спела по-настоящему, полным звуком, с подъемом! Спев, она пошла к своему месту. Марджанишвили, когда она проходила возле него, взял ее обе руки и поцеловал. В это время один из гостей попросил меня сыграть классику. Я на что-то решился, и в разгаре моего «музицирования» слышу слова Марджанишвили: «Сыграй еще раз “Сильву”». Я в знак согласия кивнул головой, а сам заканчивал то, что начал играть! «Не надо, — говорит он, — не надо мне больше играть». Что-то еще он мне говорит, недовольный, и я мимикой прошу К. М. Новикову спеть еще раз. Она поняла меня, встала и говорит: «Я сама хочу еще раз спеть “Сильву”». Константин Александрович одобрительно кивнул головой. Она спела с еще большим настроением, старался и я… Так дважды прослушал он любимую «Сильву» за несколько часов до своей смерти. На этом, на музыке, я хочу закончить свои воспоминания о Константине Александровиче, так как вся его жизнь — это самая прекрасная музыка.

## **{****363}** К. Мегвинет-Ухуцеси Все это пришло как-то сразу[[135]](#endnote-135)

В 1909 – 1913 годах я учился в Петербургской консерватории и параллельно — на юридическом факультете университета.

Первая моя встреча с Котэ Марджанишвили произошла совершенно неожиданно в Москве, в квартире моего дальнего, но весьма любимого родственника Александра Ивановича Сумбаташвили-Южина. Когда я приоткрыл дверь в его кабинет, то взор мой привлек брюнет с бородкой, весьма симпатичной наружности, глубоко усевшийся в кожаное кресло и с папиросой в руке, беседующий с Южиным. Заметив серьезное выражение на лицах беседующих и почувствовав, что пришел не вовремя, я повернулся, чтобы уйти незамеченным, но Южин вдруг позвал меня: «Подожди, подожди, сударь, куда удираешь? Поди сюда и познакомься со своим тезкой, с таким же неугомонным, как ты, искателем, но, прости меня, более толковым, который не будет тратить время на практически уже осуществленные теории». «Этому юнцу, Константин Александрович, — обратился он к своему собеседнику, — я дал кличку “сумасшедший”, так как композитор должен иметь музыку, а не искать истоки ладов в кабинетах физики». «Котэ, — обратился он ко мне, — чего же ты застыл на месте? Поздоровайся с Котэ Марджанишвили!.. Я убежден, что это имя тебе знакомо…».

Котэ Марджанишвили молча подал мне руку, и по выражению его лица я понял, что он почувствовал всю неловкость моего положения. Я решил, что надо уходить, извинился перед Южиным и его гостем и попрощался с ними. Я шел убежденный, что шуточная рекомендация Александра Ивановича Южина настолько уронила мой престиж в глазах Марджанишвили, что для меня будет лучше уклоняться от вторичной с ним встречи.

В Петербургский университет, который я окончил в 1913 году, приходили из Москвы вести о смелой постановке Марджанишвили «Прекрасной Елены» в Свободном театре; шла ожесточенная полемика относительно этой постановки, многие восторгались Марджанишвили, как реформатором загнивающей оперетты, многие рассматривали постановку, как непонятный формалистический эксперимент, большинство же {364} отмечало бесспорную заслугу Марджанишвили в том, что он сумел мобилизовать общественное мнение и интерес вокруг музыкального театра.

Первая империалистическая война надолго оторвала меня от Грузии, и только после установления Советской власти в Грузии я вновь вернулся к научной музыкальной деятельности. К концу 1924 года у меня уже готово было исследование о физических основах происхождения грузинских народных музыкальных ладов. Для музыкальной иллюстрации этого моего труда я стал писать, применяя исключительно эти лады, отдельные характерные сцены из народного сказания об Амирани. Доклад мой об этой работе, прочитанный на теоретическом факультете Тбилисской консерватории, настолько заинтересовал научный совет факультета, что он организовал в консерватории же публичную лекцию-концерт на ту же тему, с приглашением лиц, занимающих ведущее положение в искусстве, и с привлечением для музыкальной иллюстрации доклада солистов оперы С. Габашидзе, С. Манденовой, Т. Хумаровой, Н. Кумсиашвили, Г. Венадзе и В. Лорткипанидзе. В самом начале лекции-концерта я обратил внимание на человека, сидящего в первом ряду, рядом с режиссером А. Цуцунава, и с вниманием следящего за моей лекцией. Выражение его глаз и лица были мне как будто знакомы, но я не мог припомнить сразу, где я его встречал. Когда теоретическая часть моей лекции была закончена, начался концерт. Я вместе с концертмейстером госоперы, а позже народным артистом СССР и главным дирижером Большого театра СССР А. Ш. Мелик-Пашаевым, сыграли на рояле в четыре руки вступление к опере «Сказание об Амирани». Вдруг человек, привлекший мое внимание, вскочил с места и с просиявшим лицом громко воскликнул: «Узнал, узнал!.. Это ведь “сумасшедший” Сумбатова!..» Затем подбежал ко мне, схватил за руку, обнял, поцеловал и заявил: «Только сумасшедший может писать подобную музыку!» — после чего подвел меня к креслу, усадил рядом с собой и сказал мне шутливым тоном: «Ты — Котэ, и я — Котэ… так давай слушать вместе то, что сварилось в твоих помешанных мозгах!» С этого момента и началась наша взаимная друг к другу любовь и дружба, которая безоблачно длилась до самой безвременной кончины Котэ Марджанишвили.

На третий или четвертый день после лекции-концерта Котэ Марджанишвили пригласил меня к себе на квартиру, {365} куда специально для прослушивания моих музыкальных картин были им приглашены также А. Цуцунава. В. Свимонишвили (директор оперы), И. Зурабишвили и еще с десяток слушателей.

Посадили меня за рояль и заставили играть мою музыку с начала до конца, некоторые же отрывки мне пришлось сыграть по нескольку раз. Котэ слушал с неослабным вниманием и взял с меня слово, что на следующее утро я обязательно приду к нему в театр имени Руставели.

Я пришел туда и, к великому моему удивлению и радости, встретился там с моим товарищем по университету Сандро Ахметели, оказавшимся ближайшим помощником Марджанишвили. Там же оказался очень мною любимый талантливый поэт Паоло Яшвили, которого Марджанишвили пригласил специально для того, чтобы поручить ему составление оперного либретто на основе моего, в достаточной степени объемного, музыкально-иллюстративного материала.

Через недели две был уже готов первый вариант либретто. Отсюда и начинается история моей многострадальной оперы «Амирани», которую я начал писать под ежедневным наблюдением и руководством горячо интересующегося моей работой Марджанишвили. Отсюда же началось обострение моего и без того тяжелого материального положения: в то время никакой контрактации с оперным театром не существовало, Марджанишвили торопил меня с окончанием оперы. Самолюбие не позволяло мне признаться в моем крайне затруднительном положении. Работая с максимальным напряжением, я закончил три акта, а на четвертый не хватило сил и здоровья. Тяжелая болезнь на целых четыре месяца уложила меня в постель, и, вспоминая мое тогдашнее состояние, я недоумеваю, каким образом я остался жив?..

За время моей болезни идейно-художественные разногласия в актерской среде привели к разделению труппы театра имени Руставели на две части, из которых одна, под руководством Ахметели, осталась в здании театра, другая же, под руководством Марджанишвили, оставила этот театр, переехала в гор. Кутаиси, осуществила там ряд блестящих постановок и по возвращении в Тбилиси освоила, в качестве стационара, капитально реконструированный Народный дом имени Зубалишвили, впоследствии переименованный в театр имени Котэ Марджанишвили. Совершенно естественно, что бурное развитие этих событий исключало возможность особого ко мне {366} внимания, а потому, завершив IV акт моей оперы «Амирани» по первому варианту либретто, я сумел выехать в Кисловодск, где произошла моя последняя встреча с тяжело больным Александром Ивановичем Сумбатовым-Южиным. Затем я поехал в Ленинград и на физическом отделении Академии наук защитил свой труд — «Ученье о тональных концентрах». По возвращении в Тбилиси я встретился с Марджанишвили и по его указанию начал дополнять «Амирани»; новыми материалами, с перегруппировкой сцен и оркестровкой клавира. Кота требовал от меня ежедневно интенсивной работы над музыкой по последнему варианту либретто, построенному на народном сказании о грузинах, переселенных в Иран в XVII веке, о том, как властитель мрака Бак-Баг завесой Ио черных туч заволок солнце и погрузил мир в холод и тьму, а народный герой Амиран, вступив в борьбу с Бак-Багом, сразил его и вернул народу солнечный свет и тепло.

В связи с этим содержанием и строил Котэ свой постановочный план на двух кульминациях: малой — воцарение мрака, и большой финальной — восход солнца. «В универсальной форме синтетического искусства — в опере даже архигениальная музыка не сможет пленить зрителя, — учил меня Марджанишвили, — если эта музыка не получает оправдания в виде конкретного зрелища и действия. Как раз поэтому в первой кульминации — затмении солнца, борьба Бак-Бага с солнцем начинается при максимальном освещении как сцены, так и зрительного зала. В процессе постепенного затмения солнца свет должен меркнуть и на сцене и в зрительном зале, пока они не погрузятся во мрак и на сцене не покажутся освещенные факелом Бак-Баг и его дружина, готовая к нападению. Вторая, главная кульминация, должна, наоборот, начинаться при погруженном во мрак зрительном зале и сцене, освещенной тусклым светом луны. Борьба Амирана с Бак-Багом, поражение и смерть последнего должны происходить на сцене, освещенной факелами воинов Бак-Бага и народной рати Амирана, затем покажется свет поднимающейся зари, факелы померкнут, первый луч солнца упадет сперва на сцену, а затем на зрительный зал, начнется постепенное освещение сцены и зрительного зала, и когда и сцена и зал будут залиты ослепительным светом, Амиран и народ грянут приветствие солнцу». С такими же подробностями Марджанишвили разъяснял мне все детали {367} постановочной экспликации, как, например, сцены смерти витязя Цамцума, сцены пыток Дареджан в темнице и т. д.

Весьма интересна была сама система наших деловых встреч. У Котэ было обыкновение с 9 часов вечера до 12 часов ночи основательно отдыхать в постели, с 12 же часов ночи до 4 или 5 часов утра — интенсивно работать. Я приходил к Котэ в 12 часов ночи и боялся отнять у него более часа или двух рабочего времени. При таких обстоятельствах опера «Амирани» все же была полностью закончена.

Привлеченный к постановке художник Давид Какабадзе представил эскизы декораций и костюмов, которые очень понравились Марджанишвили. Оперные певцы и хор уже разучили партии, Марджанишвили с увлечением вел сценические репетиции и подготовка была на грани генеральной репетиции, когда Котэ Марджанишвили, художник Какабадзе и я были вызваны к занимавшему высокий и ответственный пост и ведавшему искусством лицу. Марджанишвили было предложено, без указания причин, прекратить всякую работу над постановкой «Амирани», так как эта опера будет снята с репертуара. Взволнованный до крайности Марджанишвили, несмотря на его упорные возражения, ничего не добился. Когда мы вышли на улицу и направились в театр, Марджанишвили разволновался до такой степени, что я, более всех пострадавший и до глубины души огорченный, был вынужден, чтобы вывести Котэ из его раздражительного состояния, реагировать на нашу неудачу шуткой, но Котэ догадался о моем намерении и сказал мне: «Не шутить надо, а плакать».

Странная судьба моей оперы «Амирани» на долгий срок развела меня с Марджанишвили, тем более что колоссальный труд и энергия, вложенные им в мою оперу, оказались потраченными впустую и я перед Марджанишвили очутился в весьма неловком положении. Я решил хотя бы на время отойти от оперного жанра. До июля 1932 года я старался найти забвение в писании симфоний, в научной работе, музыкальном оформлении спектаклей в разных театрах, не подходил близко лишь к театру Марджанишвили и к самому Котэ из опасения, чтобы вновь не вскрылась сердечная рана. В июле же 1932 года, когда я отдыхал в селении Метехи, неожиданно явился ко мне режиссер театра Марджанишвили Павел Гелейшвили и передал мне, что Котэ Марджанишвили убедительно просит меня на другой же день повидаться с ним в театре, но почему и для чего, Гелейшвили не объяснил.

{368} От селения Метехи до Тбилиси всего около двух часов езды. Я пришел к Марджанишвили, который, по обыкновению, тепло меня встретил и сказал, что я ему нужен, а потому необходимо, чтобы я поступил в театр на службу в качестве постоянного композитора, по совместительству с моей основной службой в консерватории. «Начинаю трудное, чреватое неожиданностями дело, — работу над постановкой “Отелло”, — сказал мне Котэ, — и мне требуется музыкальное оформление мной самим еще не найденных сценических положений, общений и психонастроений. Музыка должна мне помочь их найти… Поэтому, экспликация, которую я тебе даю, условная. Вот тебе пьеса с моими заметками, вот тебе условная экспликация, забери их с собою в Метехи и заготовь там, по своему выбору и разумению, эскизы музыкального оформления. Слышишь, только эскизы!.. Не огорчайся, если тебе придется создать еще много других вариантов, и не забывай, что в опере хозяином был ты, я же, — твоим чистосердечным помощником и другом. Здесь же, в драме, ведущая сила — я, ты же — вспомогательная сила и мой друг. А теперь пойдем оформлять наше творческое содружество, и сейчас же принимайся за дело, так как к первому сентября, когда я начинаю работу, у тебя должны быть готовы все эскизы».

В течение 2 – 3 часов вопрос о моем приглашении Марджанишвили прошел все согласования, был подписан соответствующий приказ, и в тот же вечер я возвратился в селение Метехи уже постоянным композитором театра Марджанишвили.

В назначенный срок, к 1 сентября 1932 года, я, нагруженный моими эскизами, явился в театр, предполагая, что я и Котэ сядем у рояля, Котэ прослушает эскизы, даст нужные указания об их исправлении или дополнении, я же, на основании этих указаний, приступлю к работе над музыкальным оформлением. «Нет, дружище! — заявил мне Котэ. — У меня — иной порядок!.. К чему беседа при закрытых дверях о деле, которое касается не только меня, но и всего коллектива актеров? Поэтому этот коллектив обязан принять активное участие в процессе музыкального оформления, в работе, которую перед его глазами ведут режиссер и композитор».

После этого Котэ провел меня в репетиционный зал, где уже ожидал нас, рассевшийся возле фортепиано, весь состав актеров, участвующих в спектакле «Отелло». После краткой информации Котэ о моих функциях в театре, каковую актеры {369} приняли с удовлетворением, я приступил к исполнению моих эскизов. Котэ и его актеры слушали с большим вниманием. По окончании демонстрации эскизов Котэ некоторое время сидел в глубокой задумчивости, и потом сказал мне: «Ну‑ка, покажи мне свои эскизы!» И когда я подал ему сшитые в объемистую тетрадь нотные листы, он разорвал ее пополам и сказал мне: «Мой Котэ! Твоя музыка прелестна для слуха, но в чей отсутствует внутреннее свойство возбуждать эмоции творческого порядка, о которых мы с тобою условились!» «Нашу с тобой договоренность я помню, — сказал я Котэ, — и готов сделать хотя бы тысячу эскизов, если этого потребует дело, но какая была надобность рвать хотя бы негодные эскизы?» «Это потому, — ответил Котэ, — чтобы ты, как творец, не очутился в плену у написанных эскизов, как мать, взрастившая негодного сына. В общем же, запомни мой совет художника художнику: что бы ты ни написал, замечательное или дурное, выработай в себе свойство совершенно забывать это, написанное, и сейчас же, как только будет поставлена последняя точка; в противном случае ты очутишься в плену у написанного, или, вернее, у пройденного этапа твоего творчества, и элементы этого написанного обязательно вынырнут в каком-либо новом твоем сочинении. Как раз поэтому я решил порвать твои эскизы. Даю тебе двухдневный срок, чтобы ты представил новые!»

Постыдная для меня (по моим тогдашним понятиям) процедура представления новых эскизов, демонстрации их и изничтожения руками Котэ повторялась четыре раза, подвергая мое самолюбие жестокому испытанию, приводя меня в бешенство. Я проклинал себя за то, что дал согласие на работу с Котэ. Но делать было нечего, необходимо было переосмыслить свое творчество так, чтобы оно могло творчески взволновать Котэ. И все это пришло как-то сразу, неожиданно: перед моим внутренним взором предстала трагедия двух невинных душ, ставших жертвой мстящего коварства, но не на сцене, а в жизни, и в деталях ее возникновения и развития. Все мое существо наполнилось музыкальным отображением этой трагедии, и в течение 48 часов у меня уже были готовы не эскизы, а клавир и партитура полного музыкального оформления «Отелло». Когда клавир был прослушан труппой, Марджанишвили с просиявшим лицом обратился к актерам: «Вот, видите? Я ведь говорил вам, что может сделать этот сумасшедший! В спокойном состоянии он не сделал ничего {370} для нас полезного, но стоило его взбесить, он обрадовал нас, да еще как!.. Котэ, сознавайся, сколько времени потрачено тобой на эту работу?» — «Ровно два дня и две ночи», — ответил я… «Ну, конечно, без пищи, питья и сна?» — спросил меня Марджанишвили, и в тон вопроса получил ответ: «Конечно! Но в этом случае я взял пример с тебя!»

Когда Марджанишвили начал работать с актерами над ролями, только тогда я понял, как он умел использовать музыку: как раз в музыке он находил интонации и эмоции, которые тесно увязывал с переживаниями и поведением актера. Эта связь имела органическую основу, и потому музыка в спектакле вызывала у актера нежные, связанные с нею эмоции, углубляла переживания, диктовала поведение.

Надо сказать, что Марджанишвили до умопомрачения любил музыку, великолепно в ней разбирался и в применении музыки обнаруживал поразительный вкус и чувство меры. «Достоинства музыки в спектакле и их оценка могут носить отнюдь не абсолютный, а лишь условный характер, — говорил Марджанишвили, — так как даже наилучшее творение самого Бетховена, неумело использованное в спектакле, потеряет свои абсолютные достоинства и превратится в плохую музыку. И, наоборот, явно неприемлемая для слуха какофония, использованная для углубления нужной ситуации, — должна быть признана хорошей музыкой. Музыка в спектакле цементирует взаимосвязь между актером и зрителем: помогает актеру в углублении и выявлении переживаний или ситуаций, зрителю же помогает в понимании и восприятии этих переживаний и ситуаций!» «Даже талантливейший композитор бессилен в драматическом театре, если он в недостаточной мере разбирается в законах драматургии, сценического искусства и в специфике актерской психики, — поучал меня Марджанишвили, — дилетантизм недопустим в серьезном музыкальном творчестве».

Принципиальность Котэ в вопросах выбора музыки для спектакля проявлялась и далее, после того, как музыка была принята и уточнена, в обращении с музыкальным материалом и в его использовании. Когда наступало время ввода музыки в спектакль, оказывалось, что эта музыка достаточно изучена Котэ Марджанишвили и что она так точно и в меру входит в спектакль и вяжется с ним, что не требуется ни расширения, ни урезывания музыкальных отрывков. «Режиссер-постановщик, который урезывает хорошо написанную и отражающую переживания {371} актеров музыку, или обладает дурным слухом и не любит музыки, как совершеннейший профан в музыке и не понимает ее, или же уподобляется домохозяйке, которая, не оная ни кройки, ни шитья, совершенно зря кромсает драгоценный материал», — весело балагурил Котэ, обнаруживая тем самым глубокое уважение к труду композитора и опровергая беспочвенные нашептывания о якобы импровизационном характере и методе работы Марджанишвили.

Та свобода и непринужденная легкость, которые так присущи были работе Марджанишвили на сцене, имели основой колоссальную подготовительную работу Котэ у себя на дому решительно над всеми деталями спектакля.

Мобилизация всех своих духовных сил, знаний и опыта, проявляемая Котэ в работе на сцене, создала легенду о его импровизационном методе, которую, быть может, повторил бы и я, если бы не был живым свидетелем того, сколько ночей напролет было проведено Котэ Марджанишвили за подготовительной работой. Но несомненный талант, многообразные навыки сценической работы, просвещенный ум, трудоспособность, то есть лучшие и бесспорные качества Котэ, все же были бы недостаточны для объяснения причин его исключительно важной роли и значения в театральном искусстве, если бы означенные выше качества не были умножены еще двумя, характерными для роли режиссера-постановщика театра: личным обаянием и талантом организатора, присущим ему умением подбирать творческие силы, необходимые и нужные ему. Гармонический комплекс всех этих качеств и обусловил ряд блистательных творческих побед Котэ и его одно из ведущих положений на театральном фронте Советского Союза.

## **{****372}** Н. Монахов Страничка из повести о жизни[[136]](#endnote-136)

Московский «Свободный театр» обогатил меня совершенно новым, в высшей степени приятным ощущением. Прежде всего на меня произвело большое впечатление то исключительно культурное окружение, в котором находились работники этого театра. К нашим услугам для советов и консультации был целый ряд молодых художников и талантливых, высококвалифицированных музыкантов во главе с видным в то время музыкальным критиком Ю. С. Сахновским. Закулисная атмосфера Свободного театра выгодно отличалась от опереточной: во всем царила тишина, чистота, необычайная вежливость и внимание к нашей работе. У меня было такое ощущение, как будто я попал из ободранной, плохо обставленной комнаты в прекрасную, уютную, комфортабельную гостиную.

Работать в такой атмосфере было настоящим наслаждением. Кругом не было ни зависти, ни интриг, ни злословия. Успех одного разделялся всеми, равно как и неудача каждого из нас была неудачей всего коллектива. В такой обстановке я сам переродился. Я стал гораздо тщательнее одеваться, стал подбирать выражения в разговоре, старался быть приветливым, как и все вокруг. Я искренне и не безуспешно искал сближения с талантливой молодежью Свободного театра.

В общем мне казалось, что в этом театре я нашел наконец долгожданную художественную обстановку, вне которой я уже не мог продуктивно работать. И когда «Свободный театр» через год распался, этот распад был для меня большой катастрофой, ибо он опять отдалял срок воплощения в жизнь моих мечтаний. Мне было ясно, что второго такого театра больше не создать.

Главным организатором Московского Свободного театра был режиссер К. А. Марджанов. Это был необычайно темпераментный, пламенный, увлекающийся художник и человек. У Марджанова было редкое качество зажигать всех своих сотрудников энтузиазмом, необычайным желанием работать. Вокруг него люди всегда «кипели».

Наряду с этими достоинствами у него был также существенный недостаток: он быстро потухал. Если бы не «нафаршировали» себя как следует энтузиазмом его актеры, им было бы очень трудно с ним. Потухли бы тогда и они.

{373} Я по своей природе, вообще говоря, оптимист, и зажечь меня не трудно. Но я упрям, и если я загорюсь чем-нибудь, я не скоро остыну. Это мое качество всегда помогало мне во время моих работ с Марджановым не обращать внимания на его личные настроения.

К. А. Марджанов был человеком несомненно очень культурным, интересным и умным. Но это был человек «превосходных степеней». В порыве увлечения, в приливе своего неукротимого энтузиазма он часто терял чувство меры и мог наделать тысячу несуразностей. Так, например, он ухитрился потратить на ремонт чужого здания, полученного им в аренду на четыре года, около 200.000 рублей, то есть сумму, которая по тому времени была достаточна, кажется, для постройки нового театрального здания.

Но вместе с тем присущий Марджанову энтузиазм помогал ему всегда окружать себя прекрасными сотрудниками и, главным образом, молодежью. Эта молодежь быстро создала настоящую товарищескую и творческую атмосферу в театре.

При комплектовании оркестра московские оркестранты, узнав, что дело это обеспечивается кошельком очень богатого «мецената», потребовали несоразмерно высокое вознаграждение. Тогда пылкий темперамент Марджанова подсказал следующий странный выход. Он решил отказаться от мысли иметь в оркестре московских музыкантов и послал доверенное лицо в Прагу, чтобы набрать там великолепный оркестр из молодых чешских музыкантов и привезти их в Москву. Оркестр был, действительно, набран и привезен в Москву. Марджанов торжествовал, хотя затеи эта обошлась ему не дешево. Но этим выходом из положения он восстановил против себя всех московских оркестрантов, которые даже, кажется, объявили ему бойкот. К чему привел этот бойкот в условиях тогдашнего времени, я не знаю; думаю, что реально — ни к чему, но бойкот все же был объявлен.

Многие были уверены, что «богатый человек», который субсидировал театр, делал это из меценатских соображений. На самом же деле было не так. «Богатым человеком» был В. П. Суходольский, кажется, предводитель дворянства Калужской или Костромской губернии. Он был популярен в Москве как дисконтер. Пылкий темперамент и упоение, с которым Марджанов говорил о перспективах большого синтетического театра, очевидно, подбили Суходольского пойти на большие расходы в твердой уверенности, что ему удастся {374} покрыть эти расходы с дисконтерской лихвой. Возможно, что Марджанов приводил ему в пример Московский Художественный театр, который первое время был дефицитным, а потом, укрепив свое положение, давал акционерам хороший дивиденд. По-видимому, Суходольский был уверен, что выгоды от этого театра можно будет получать чуть ли не немедленно.

К чему стремился Марджанов, открывая Свободный театр? Он стремился к синтетическому театру, который вместил бы в себя чуть ли не все виды театрального искусства, и мечтал (а он был большой фантазер) «создать» такого актера, который был бы равноценен во всех видах театрального искусства, т. е. синтетического актера. Задача эта, если не считать ее утопичной, может быть разрешена не в год и не в два, а, по крайней мере, в десять лет. Но такого срока кошелек Суходольского выдержать не мог.

Кроме Марджанова, видную роль в «Свободном театре» играл также А. А. Санин, который пользовался популярностью большого режиссера. Третьим режиссером, с которым мне пришлось работать в «Свободном театре», был А. Я. Таиров.

В Свободном театре Таиров осуществил две постановки — «Желтую кофту» и «Покрывало Пьеретты». Обе эти работы были весьма значительным явлением на московском театральном фронте. Однако об интересной постановке пантомимы «Покрывало Пьеретты» я могу говорить только как зритель, так как сам я в этом спектакле не участвовал.

Между прочим, в этой пантомиме, в которой так трогательно играла Пьеретту А. Г. Коонен, Арлекина изображал некто А. А. Чабров. Я не знаю, какое место в «Свободном театре» предназначал Чаброву Марджанов. Не знаю потому, что Чабров никаким голосом не обладал и певцом, следовательно, быть не мог; дикция у него была отвратительная; следовательно, и в драме на него рассчитывать нельзя было. Но в «Покрывале Пьеретты» в пантомимической роли Арлекина Чабров был на высоте. Во время моей работы над ролью Чтеца в «Желтой кофте» со мной произошел следующий казус. Бесплодность моих поисков привела к тому, что я упал духом и подал в режиссерское управление категорическое заявление с просьбой освободить меня от роли, так как справиться с нею я никак не могу.

Всякий поймет, что я должен был пережить и сколько мучиться перед тем, как подать заявление.

{375} Марджанов вызвал меня к себе для личного объяснения. Он меня убеждал, успокаивал, говоря, что меня не торопят и что спектакль будет выпущен только после того, как я буду вполне готов. Но я нашел в себе достаточно твердости и лично еще раз подтвердил, что больше не в состоянии продолжать репетировать роль. Я сказал Марджанову, что учитываю всякие возможные последствия моего отказа и все же от роли отказываюсь. Я дошел даже до того, что во время беседы с Марджановым разревелся: настолько были издерганы мои нервы.

В мой разговор с Марджановым вмешался сидевший тут же в режиссерском управлении художник-костюмер «Свободного театра» Н. В. Воробьев, Он сказал мне:

— Николай Федорович, вы отдохните денька два‑три, а потом соберитесь с духом и приходите на репетицию на полчасика раньше, я хочу с вами побеседовать.

Дальнейший разговор на эту тему был для меня невыносимо тягостен. Чтобы как-нибудь выскочить из комнаты режиссерского управления, я согласился, заявив Марджанову, что это будет моя последняя репетиция.

В назначенный день я пошел в театр с ужасным чувством какой-то внутренней пустоты, так как был по-прежнему твердо уверен, что от роли откажусь. Воробьев встретил меня в коридоре и пошел со мной в мою уборную. Когда я снял костюм, чтобы надеть костюм китайца (репетиции были уже монтировочными, и мы репетировали в костюмах), он предложил мне снять и белье.

— Зачем это?

— Ничего, ничего, снимите, Николай Федорович.

И когда я разделся, он предложил мне надеть на голое тело специально сделанное для меня в костюмерной мастерской белье из тончайшего шелка. Я надел белье, надел костюм и вышел на репетицию.

Надо сказать правду, что к моему состоянию очень дружески присматривались и товарищи, и режиссеры, и художники. Они видели, что я запутался в поисках, и очень бережно относились ко мне.

Монологом чтеца начинается пьеса. И первый же прочитанный мною монолог заставил меня самого остолбенеть от неожиданности. Я никогда так не говорил, не мог сказать своего монолога. Мягкий шелк, непосредственно касавшийся тела, сообщил всему моему существу такую мягкость, такую {376} вкрадчивость, такую ласковость обращения со словами, какой я в себе никогда не подозревал.

Через неделю спектакль был показан публике. Он прошел с громадным успехом. Я был «на небесах» от восторга, когда на открытой генеральной репетиции (а генеральные репетиции в Свободном театре были праздниками для нас, ибо зрительный зал наполнялся самыми видными представителями литературы, искусства, общественности) после первого же акта К. С. Станиславский спросил Марджанова, кто этот актер, который изображает чтеца? Оказывается, он меня даже не узнал!

Оглядываясь назад, я всегда вспоминаю работу в Московском Свободном театре как лучшее время в моей театральной жизни. Никогда до того я не был окружен таким множеством талантливых, по-настоящему культурных людей. Там была прекрасная режиссура в лице Марджанова, Санина, Таирова и большого количества режиссерской молодежи. Там были прекрасные художники — В. А. Симов, А. А. Арапов, Н. В. Воробьев. Там были замечательные музыканты — К. С. Сараджев, Ю. С. Сахновский и другие.

В этом театре впервые за всю мою актерскую жизнь я почувствовал замечательную творческую атмосферу и удивительно бережное отношение к себе. Я увидел отсутствие типичного антрепренерского подхода к работникам и настоящее отношение художников к художникам.

Возвращаясь к Свободному театру, я хотел бы еще отметить замечательный занавес, изготовленный К. А. Сомовым по заказу Марджанова. Интересно, что Сомов задумал сделать занавес, не прикасаясь к нему кистью. И вот, после трех месяцев упорной работы сорока или пятидесяти вышивальщиц, мы увидели прекрасный, вышитый шелком, занавес, изображавший сцену из Commedia dell’arte. Вот уже много лет, как Свободный театр перестал существовать, но занавес этот долго еще будет храниться в памяти тех, кто его видел.

Недовольный Марджановым и взятой им в театре линией синтетического спектакля, Суходольский начал ему всячески вставлять палки в колеса и фактически выступил в роли организатора склоки. Склока эта имела задачей спровоцировать Марджанова на отказ от ведения художественной стороны дела предложением резко сократить расходную часть бюджета Свободного театра. Марджанов утверждал, что для того, чтобы театр встал на ноги и приобрел определенный {377} удельный вес, нужно идти на жертвы в течение двух-трех лет. Только по истечении этого срока можно будет говорить о стабильном бюджете и разрешить вопрос, оставить ли театр синтетическим, построив для этого специальное, более обширное помещение, или отказаться от этой мысли и сделать его театром либо оперным, либо опереточным, либо драматическим.

Из организованной против него склоки Марджанов не вышел победителем; он отказался от обязанностей художественного руководителя театра, и тогда началась ликвидация всего того, что, по мнению капиталиста Суходольского, являлось лишним для театра.

Когда я узнал, что из Московского Свободного театра хотят сделать драматический театр, да к тому же еще с очень сомнительным репертуаром (потому что уже тогда было ясно, что классическая пьеса в этом театре вряд ли пойдет), то мне такой театр представился «театром Корша» в несколько улучшенном издании. Оставаться в нем я не хотел по двум причинам: во-первых, служить в театре улучшенного типа Корша, после того как я отказался работать в Московском Художественном театре, было бы с моей стороны по меньшей мере неразумно, и, во-вторых, своим уходом из этого театра я хотел подчеркнуть мою солидарность с его бывшим художественным руководителем К. А. Марджановым.

## **{****378}** А. Пагава Он был поэтом сцены[[137]](#endnote-137)

Большим, своеобразным, неповторимым художником сцены был Котэ Марджанишвили.

Впервые я встретился с ним в Московском Художественной театре в 1910 году. В то время я работал в качестве помощника режиссера. Однажды на доске объявлений театра появилось извещение, что в труппу вступил режиссер Константин Александрович Марджанов. Первая постановка, которую он осуществил на сцене Московского Художественного театра 28 февраля 1911 года, была постановка пьесы К. Гамсуна «У жизни в лапах». В спектакле участвовали ведущие артисты театра О. Л. Книппер-Чехова, В. И. Качалов и другие.

В репертуаре Московского Художественного театра в те годы не было второго такого мажорного, радостного спектакля, каким был спектакль марджановский, хотя в нем и изображался распад буржуазной семьи.

Постановки К. А. Марджанишвили на русской сцене носили на себе печать горячего грузинского темперамента. Это подтверждает сам К. А. Марджанишвили, говоря о спектакле «У жизни в лапах»: «Воистину “У жизни в лапах” был мой первый грузинский спектакль»[[138]](#endnote-138).

Тот, кому довелось видеть спектакль «У жизни в лапах», не сможет не согласиться с этим. Марджановское влияние выражалось как в общем замысле постановки, так и в актерском исполнении — темпераментном, бодром, жизнерадостном. Спектакль «У жизни в лапах» прошел на сцене МХАТа 163 раза.

К. А. Марджанишвили принимал кроме того активное участие в постановке «Братьев Карамазовых». Подготовка наиболее трудных сцен (за исключением сцены «Мокрое») выпала на его долю. Он работал и над крэговской постановкой «Гамлета». Его опыты внесли много интересного в спектакль, например, показ царского дворца под одним парчовым покрывалом. Вся труппа царедворцев была покачана в ступенчатом расположении. Наверху стоял королевский трон, на котором восседал король, а по бокам стояли Полоний, Офелия и Лаэрт. Головы всех царедворцев высовывались {379} из общего покрова. Это создавало впечатление картины сословной иерархии и подчеркивало нивелировку личности, столь характерную для датского двора, а в общем и для двора вообще.

Второй капитальной работой К. А. Марджанишвили на сцене Московского Художественного театра была постановка драматической поэмы Г. Ибсена «Пер Гюнт». Эту поэму он совместно с художником Н. Рерихом расцветил лучами южного солнца и северного мечтателя уподобил южанину. Спектакль был замечателен тем, что в нем синтетически слились четыре отрасли искусства, а именно драматическое искусство, музыкальное искусство (чудесная музыка Грига), живопись и сценическое искусство. Поэзия Ибсена, живопись Рериха, музыка Грига и актерское исполнение так слились в сценическом показе, что все четыре отрасли искусства предстали в едином, монолитном, в высшей степени многообразном торжествующем гимне красоты. Известный театральный критик Эфрос дал высокую оценку этому спектаклю. Публика наградила бурными аплодисментами вторую часть спектакля. Несмотря на большую оригинальность и блестящую постановку, спектакль не продержался в репертуаре МХТа, он прошел всего 42 раза.

В 1913 году К. А. Марджанишвили начал работать над постановкой пьесы Г. Д’Аннунцио «Мертвый город», но вскоре он покинул театр, покинул, чтобы основать собственный театр. Это был его синтетический «Свободный театр», в котором он объединил драму, оперу, музыкальную комедию, оперетту, пантомиму. Своими грандиозными планами и спектаклями («Прекрасная Елена», «Сорочинская ярмарка», «Желтая кофта», «Покрывало Пьеретты») он вызвал изумление у театральной Москвы.

К. А. Марджанишвили всегда отличали прогрессивные взгляды и поиски нового. Еще в Риге, в антрепризе Незлобина, он прославился своими постановками. Когда Незлобии привез свой театр в Москву, его постановки вызвали большой интерес, К. А. Марджанишвили был признан высокоталантливым режиссером-новатором. Тогда и заинтересовался им Московский Художественный театр и пригласил к себе.

К. А. Марджанишвили был режиссером большого диапазона, его творческий путь — это путь исканий. Не осталось в России ни одного значительного центра, где бы он {380} ни работал, и везде оставил яркий след, В советские годы он особо тяготел к таким центрам, как Москва, Ленинград, Киев, Тбилиси, Его талант проявлялся во всех жанрах. Трагедия, драма, опера, комедия, музыкальная комедия, оперетта, пантомима, массовые спектакли составляли его богатую и разнообразную палитру как режиссера-постановщика. Например, его «Гамлет» в театре им. Руставели не был похож ни на одну из предшествующих постановок этой трагедии. Такова была его «Фуэнте Овехуна», поставленная в Киеве и Тбилиси, вспомним в этом отношении его постановку «Мещанин во дворянстве» или «Игру интересов».

Обновленная К. А. Марджанишвили грузинская классика («Раздел» и «Тяжба» Г. Эристави, «Затмение солнца в Грузии» З. Антонова) явилась новым словом с точки зрения сценического воплощения этих произведений. Пьесы грузинских и русских советских драматургов (Ш. Дадиани, П. Какабадзе, К. Каладзе, Ю. Олеша, А. Афиногенова и других) он показал зрителю весьма оригинально.

Высоко ценя актера, К. А. Марджанишвили не жалел ни своего таланта, ни труда, чтобы создать максимально благоприятные условия для творческой работы актера. Он обладал редким даром сценического использования наислабейшего актера, а талантливых актеров он поднимал на творческие вершины. Созданные Верико Анджапаридзе, Ушанги Чхеидзе, Тамарой Чавчавадзе, Шалвой Гамбашидзе и другими сценические образы искрились творческим горением и темпераментом Марджанишвили.

К показу К. А. Марджанишвили прибегал редко, но его подсказы в процессе репетиций всегда были точны, целесообразны и помогали актеру в углублении изображаемого им образа.

К. А. Марджанишвили прекрасно разбирался не только в вопросах сценического творчества, но и в живописи, скульптуре, музыке. Он обладал исключительным чувством ритма. Эти качества помогали ему как в постановке музыкальных пьес, так и в музыкальном озвучании и в строго ритмическом построении драматических спектаклей, не говоря о живописности оформления и скульптурной лепке мизансцен.

В работе он был суров и требователен и одновременно мягок и отзывчив. Актеры это чувствовали, и его окрики подбадривали их, удваивали энергию.

{381} Свое творческое кредо, а именно, что спектакль должен ободрять и радовать зрителя, Марджанишвили всегда проводил в жизнь, и действительно, с каждого его спектакля зрители уходили бодрые и радостные. Это лишний раз подтверждает, что К. А. Марджанишвили был великим поэтом сцены.

## **{****382}** К. Патаридзе На корректировочных репетициях[[139]](#endnote-139) (В театре имени Руставели)

Собрание нашей группы, посвященное подготовке к театральному сезону 1923 – 24 годов, состоялось 12 июля в Боржоми, где тем летом мы все отдыхали.

За время отдыха Котэ решил показать несколько спектаклей и одновременно провести подготовку к будущему сезону. В репертуар были внесены пьесы: «Раздел» Г. Эристави, «Игра интересов» Хасинто Бенавенте, «Герой» Синга, «Человек — масса» Эрнста Толлера, «Мещанин во дворянстве» Мольера, «Газ» Кайзера, «Мальштрем», «Мачеха Саманишвили» — инсценировка Ш. Шарашидзе по повести Давида Клдиашвили.

Как видно из этого перечня, к сезону были подобраны пьесы различного характера. Из восьми постановок четыре («Раздел», «Игра интересов», «Мальштрем», «Герои») осуществил сам Котэ, в постановке «Героя» и «Мальштрема» ему помогал режиссер Сандро Ахметели.

Осуществление столь сложного плана в довольно короткие сроки было трудной задачей, но неутомимое, повседневное наблюдение главного режиссера за ходом работы, напряженная творческая деятельность, сплоченность всего коллектива помогли преодолеть все трудности, и сезон прошел с характерным для постановок Котэ блеском.

На собрании группы, после рассмотрения различных административных и творческих вопросов, Котэ говорил о новом направлении в искусстве — экспрессионизме, возникшем в Германии и широко распространившемся на Западе.

В перечисленный выше репертуар сезона входили три экспрессионистские пьесы — «Человек — масса», «Мальштрем» и «Газ». Причиной введения их в репертуар были поиски новых форм. Огромный талант и чутье Котэ Марджанишвили проявились в том, что чуждые советскому театру, пессимистические, мистические пьесы в процессе постановки превратились в спектакли подлинно патетического, жизнеутверждающего звучания. Наиболее ярко это проявилось в постановке пьесы Толлера «Человек — масса».

Несмотря на внутреннюю революционную настроенность творчества Толлера, его пьеса «Человек — масса», по нашему {383} мнению, не давала окончательного решения проблемы, не отражала пройденного пути и не являлась призывом к продолжению идейной борьбы.

В драме Толлера — столкновение двух точек зрения. С одной стороны, отражена идеология мелкой буржуазии, которая стремится к достижению своих целей и выгодным сделкам, но не желает прибегать к кровопролитию и нести жертвы. Оружие, которым она пытается достигнуть цели, осуществить свои идеалы, только и только экономическая забастовка. Далее этого она не идет и не может идти. Вид крови пугает ее. Выразительницей и носительницей этой идеи в «Человеке — массе» является женщина, вышедшая из буржуазных кругов. С другой стороны, драматург выводит безымянную массу, стоящую на противоположных позициях, коллектив, в котором границы личности стерты. Эта безымянная масса, коллектив, не удовлетворяется таким невинным средством борьбы, как забастовка. Масса — сторонница радикальных, решительных мер. По ее мнению, войне должна быть объявлена война. Тому, что применяет силу, нужно противопоставлять силу. Безымянная масса проникнута революционными идеями, она стремится разрушить до основания все старое, негодное, по-иному она не мыслит достижения цели, реализации ее. Пролетариат, масса произведут переворот, освободят человечество. Это закон, непререкаемый закон жизни.

Несмотря на то, что все это декларируется в пьесе Эрнста Толлера, в ней не слышно призыва продолжать борьбу после временного поражения.

В одном из своих выступлений Котэ Марджанишвили описал главные моменты революции в Баварии и подчеркнул, что для нас, для театра, революция в Баварии — частный случай, — театр должен создать спектакль, который на примере Баварской революции выразит общечеловеческую идею становления нового, прогресса. Проводить репетиции «Человека — массы» Котэ поручил Михаилу Корели.

Начались репетиции. Но, к сожалению, уже на второй репетиции обнаружилось, что в труппе проявляют недовольство. В первую очередь оно было вызвано переводом пьесы. Воспитанный на реалистических традициях грузинского театра коллектив трудно воспринимал экспрессионистский текст пьесы. Сами экспрессионисты называли свой стиль телеграфным. Они декларировали: «Долой многословие!», {384} одно слово должно выразить идею, комплекс эмоций, действие, динамику и многое другое.

Такой текст был непривычен нашим артистам, и в связи с этим возникло много неудобств. Артисты возражали против работы над подобным текстом. Репетиции все же продолжались. Четвертую посетил Котэ Марджанишвили, выслушал жалобы группы, нашел их справедливыми, но подчеркнул, что исправление текста без переводчика невозможно.

Репетиции продолжались, но часто имели место отдельные неурядицы. В период работы в Боржоми пьеса была разделена на эпизоды. В Тбилиси переводчик по возможности исправил текст.

Художественное оформление спектакля было поручено Кириллу Зданевичу. Художник начал работать в манере, характерной для экспрессионизма, — ломаные линии, яркие цвета…

Это вызвало возражения режиссера-постановщика и художественного руководителя. Многие эскизы художника были отвергнуты.

Котэ не протестовал против принципов экспрессионизма, но хотел, чтобы декоративное оформление было понятнее, выражало действие. По настоятельной просьбе Котэ художник изменил декорации. В результате художественное оформление органически слилось с общим замыслом спектакля.

Репетиции продолжались, приближался день премьеры. Марджанишвили должен был просмотреть репетицию спектакля с начала до конца. Всю репетицию он молчал, а по окончании вышел из зала на совещание с режиссером-постановщиком. Было ясно, что Котэ не нравится неспаянность отдельных сцен между собой, мистика, статичность. Он не почувствовал в спектакле высокого революционного духа, который должен был стать главным его содержанием. День премьеры был уже назначен. Уходя из театра, Котэ попросил вызвать на следующий день весь коллектив.

Группа собралась раньше обычного — все с нетерпением ждали прихода Котэ. Предстояла корректировка спектакля художественным руководителем. Декорации были уже расставлены, все подготовлено.

Котэ, по обыкновению, явился вовремя, быстрым шагом направился на сцену. Пьеса начинается с подготовки к забастовке. {385} Рабочие объявляют о своей полной готовности. Котэ указал, чтобы возвышение, не предусмотренное сначала, перенесли налево, туда, где находятся рабочие и Женщина, прибавил несколько участников сцены — рабочих. Женщина поднялась на возвышение, рядом с ней поместились несколько рабочих, сообщающих сведения о распространении листовок.

Режиссер-постановщик придал этой сцене глубоко конспиративный характер. Весь ход действия был рассчитан на то, чтобы на сцене создалось впечатление подпольной работы. Говорили шепотом.

Котэ в самом начале вдруг остановил репетицию, лицо его выражало неудовольствие.

— Если разрешите, я выскажу свое мнение, — сказал он. — Я не согласен с вашим замыслом. Мне ясно, что цель Женщины — забастовка, бескровная борьба. Для рабочих — забастовка лишь средство борьбы. Среди них уже происходит дифференциация. Чаша их терпения переполнилась. Они с нетерпением ждут завтрашнего дня. Несмотря на конспирацию, — их голос громок, решителен, смел.

Котэ продемонстрировал ясный, отточенный ритм.

— Вы уже не шепчете о готовности, а, уверенные, что начинаете борьбу, громко, весело, решительно сообщаете об этом друг другу. Здесь нужен революционный пафос. Прошу начинать!

Актеры начинают сцену снова. Текст переходит почти в крик, но Котэ опять останавливает репетицию:

— Нет, нет! Вы же не на митинге. То, что вы делаете, — это митинговый пафос, часто ни о чем не говорящий. А вам нужен глубокий внутренний пафос, в нем должна выражаться устремленность ваших душ!

Котэ продолжает репетицию. И вдруг восклицает:

— А где осветитель? Ну‑ка, дайте свет, яркий свет, направьте его только на группу, остальное выключите.

Сцена освещается по указанию Котэ. Перемещение и замена освещения придают сцене новую окраску. Она превращается в исток, с которого начинается великое дело.

Слышится стук. Рабочие встрепенулись. Входит муж Женщины. Идет беседа Женщины с мужем. Муж не разрешает Женщине принимать участие в работе, — ведь это измена правительству. Женщина отвечает, что она служит общему делу — забастовке. Котэ делает актерам замечания:

{386} — Вы ведете эту сцену очень интимно, словно говорите о семейных делах. А здесь идеологическая борьба. Вы словно выключились из нее, а ваши позиции различны. Беседу стройте не на разрушении семейных устоев, а на различии мировоззрений.

Артисты сразу воспринимают сущность замечания Котэ и великолепно проводят сцену.

Первая картина кончается.

Котэ просит повторить ее сначала до конца и зафиксировать.

Потом быстро переходит ко второй картине.

На сцене биржа, владение банкиров. Банкиры, облаченные в дорогие одеяния, суетятся, бегают, торгуют акциями, удовлетворенно ухмыляются после выгодно проведенной сделки.

Появляется Женщина со спутником. Но между ними нет ничего общего. Сцена идет динамично. Котэ в восторге.

— Сцена выполнена прекрасно, артисты исполняют ее хорошо, у меня замечаний нет, пусть все остается как есть, только нужно больше игры света, — говорит Котэ.

Режиссер-постановщик рассказал о своем намерении вывести банкиров в масках, так как все они в жизни носят маску, а подлинное лицо и подлинную свою сущность скрывают. Их интересуют более всего на свете золото и акции. Они строят свое счастье на несчастье других. Они истинные волки, а притворяются овцами, — ведь это капиталистический мир. Котэ нравится эта мысль, он вызывает бутафора, заказывает маски и просит:

— Сделайте по эскизу, ни в коем случае не придавайте им излишней карикатурности. Маски не должны мешать ни голосу, ни выражению глаз. — Котэ берет лист бумаги и сам набрасывает эскиз маски.

Котэ внимательно слушает следующую сцену.

Здесь раскрывается положение рабочих и крестьян. Группа рабочих бунтует против машин, хочет разбить их, взорвать динамитом. Крестьяне требуют земли. Женщина против разрушения.

Рабочие говорят, что рядом с ними — роскошь, веселье, а они страдают, голодают и гибнут. Одним словом, в этой сцене — непримиримый спор между массой и Женщиной. Входит Безымянный. Он — представитель массы. С одной стороны — революционная стихия и ее действующая сила — {387} масса, которая борется за освобождение порабощенных. С другой стороны — господствующий класс — капиталисты. В картине сталкиваются человек и масса. Для Безымянного нет ничего светлого, кроме массы и ее дела.

Женщина настаивает на забастовке, она видит выход только в ней. Неизвестный же говорит, что освобождение порабощенной массе принесет только кровопролитная борьба, мирным путем она ничего не достигнет. Поэтому он призывает к оружию. Женщина против кровопролития. Безымянный обвиняет ее в том, что она не знает трудностей, не видела работающих по десять часов в сутки детей, что она не масса, а человек, а он, Безымянный, — масса. Мааса — вождь, масса — действенная сила. Так кончается третья картина.

В картине, где происходит столкновение сил, имеет место преувеличенная риторичность, вообще характерная для экспрессионизма. Это делает сцену скучной. Кроме того, сцена совершенно не вязалась с первой картиной, которую Котэ пронизал революционным духом. Рассуждения не давали желаемого результата, вместо постепенного подъема революционного настроения ощущался спад.

Одной из причин вялого хода сцены было и то, что некоторые артисты плохо знали роли. Это нарушало ритм и темп.

Репетиция была прервана, но артисты не расходились. Котэ прохаживался по сцене, лицо его окутывал дым от папирос, которые он курил одну за другой. Когда дым рассеялся, по лицу его можно было угадать, что он совершенно не согласен с только что виденным. Он объявил короткий перерыв и ушел совещаться с режиссером. Мы все, волнуясь, ждали результата, ждали, как решится судьба спектакля, — ведь возможно было его снятие.

Через некоторое время появились оба режиссера и быстрым шагом устремились к сцене. По лицу Котэ легко было прочесть, что он нашел выход.

Первым долгом Котэ обратился к тем, кто нетвердо знал роли и ошибался. Он сделал им замечание.

— Роль нужно знать с самого начала, — сказал он. — Если не знаешь, что говорить, невозможно мыслить и действовать. Невозможно найти точную творческую направленности. Она может быть индивидуальной, но, по моему мнению, коверкать, искажать авторский текст на репетициях недопустимо. {388} Я заявляю это категорически! При таком понимании, при таком подходе вы не только не воспламените факел революции, но даже потушите его, если он уже зажжен. Перед лицом этого великого фактора, во время подготовки к нему вы рассуждаете так, словно решаете обычный бытовой вопрос. Получается, что Безымянный борется только с Женщиной, словно это простая камерная драма, ограниченная узким психологическим кругом, не выходящая за пределы комнаты. Вы забываете, что здесь действуют интересы массы. Что действие здесь вливается в безграничный народный поток, проникнутый напряженным духом революционных дней. Текст, написанный автором, дает безграничные возможности для свободного творчества. Эта пьеса передает устремление души не только баварских революционеров, это общечеловеческое настроение. И мы должны его передавать достойно нашего народа. Нам не нужно здесь искать специфически баварских особенностей. Мы должны реализовать пьесу, исходя из грузинской природы, темперамента, страстей. Для этого у нас есть все условия. Масса здесь главное действующее лицо. Масса, которая созидает, непоколебима. Она принимает все средства борьбы. И, если на ее пути стоит человек — Женщина, то она имеет право смести ее во имя достижения общей цели. Хотя оба — и Безымянный и Женщина — любят массу, борются за нее, но пути у них разные. Масса должна победить Женщину, представительницу мелкобуржуазной идеологии, которая невольно поведет ее по ложному пути, и должна стать на стезю борьбы. Вспомните сцену в тюрьме из последнего действия, беседу Женщины с Безымянным. Женщина твердо стоит на своем и говорит, что она будет жить вечно; Безымянный возражает ей: «Ты живешь слишком рано, сейчас идет борьба, нужно сплачивать массу, объединять ее для достижения цели», Котэ поворачивается и говорит:

— А сейчас продолжайте репетицию. Приведите всех участников.

Сцена заполняется народом.

— Здесь нужна высокая трибуна, — продолжает Котэ, — принесите, принесите ее…

Все разбегаются, начинают искать. Кто-то приволок из библиотеки лестницу.

— Вот это хорошо, хорошо! — восклицает Котэ и просит поставить лестницу с левой стороны сцены. — Теперь дайте {389} мне текст. Здесь есть лишние сцены, эти рассуждения не нужны, — говорит Котэ, быстро зачеркивая текст карандашом, — Мы не будем делить массу на рабочих и крестьян, в этом нет необходимости. У всех одна мечта, одни устремления. Все будут одеты в одинаковые рабочие блузы, такие, как у Безымянного. Женщина должна быть в черном. Она выделяется. На ней отпечаток личной душевной трагедии. Подойдите сюда, — он указывает Женщине место у трибуны. На сцене множество народу — все участники спектакля.

Котэ снял галстук, закатал рукава сорочки и стал расставлять участников массовой сцены. Мастер массовых мизансцен, Котэ строил их моментально, молниеносно. Казалось, на сцену вторгался волшебник, маг, — он подхватывал участников, быстро перебрасывал их, подбегал к одной, другой, третьей группе и с поразительной быстротой ваял, высекал из живых тел выразительные скульптурные композиции. Это был порыв, огонь. Котэ бывал в такие моменты особенным, несравненным и достигал поразительных результатов. Дело, на которое нужно было потратить по меньшей мере несколько дней, Котэ сделал в течение минут и часов. Беспорядочно стоявшие на сцене люди были сорганизованы в группы, их позы выражали устремленность, создавалось впечатление непоколебимой сплоченности массы, проникнутой общей целью, общей идеей. Участники оказались в условиях, которые сами несли в себе, эти условия диктовали задачу. Здесь были излишни рассудочность и риторика, имевшиеся в пьесе. Сцена говорила сама за себя. Все участники волшебного превращения стояли затаив дыхание, с просветленными лицами.

Котэ вдруг вышел на авансцену. Подойдя к одной, другой группе, сделал последние указания. Казалось, все уже было готово и сделано как нельзя лучше. А он новыми незначительными поправками еще более оживил массу.

— А сейчас начнем. Прошу вас!

Текст звучал совсем по-новому. Не было нудных надоедливых рассуждений и риторики. Не жалобы, не стоны звучали, а раздавался гневный голос массы, взволнованной и требующей того, что должно принадлежать ей по праву, что несправедливо было отнято у нее. Предложенная Женщиной забастовка не может удовлетворить массу.

Договоренность между рабочими и Женщиной о забастовке расстраивается. В соответствии с указанием Котэ, на сцену, как тигр, врывается Безымянный. Его громоподобный {390} голос, как пуля, разбивает тяжелую тишину. На сцене происходит моментальная перестановка. Режиссеру уже не нужно было показывать и объяснять, масса с быстротою молнии повернулась к Безымянному.

Безымянный призывает массу к оружию, говорит, что без борьбы она ничего не достигнет. Только борьба даст освобождение. Женщина возражает ему, она не хочет кровопролития. Масса становится на сторону Безымянного. Котэ предлагает возгласы из массы: «К оружию, к оружию!» К концу сцены отношение массы к Женщине меняется, масса отворачивается от Женщины и примыкает к Безымянному.

Так кончается распределение мизансцен картины. Это были прекрасные часы, проведенные с Котэ. На наших глазах сцена, перегруженная сухой рассудочностью, в корне изменилась, превратилась в действенную, динамичную; масса забурлила, как морская волна, но не хаотично, а как организованная стихия, устремленная к большой цели. Это был решительный поворот массы. И все происходило быстро и динамично!

Следующая картина: победившие рабочие во дворе завода. Режиссер построил эту картину на мелодии «Танца смерти» Грига. По замыслу получалось так, словно победившие рабочие играли со смертью, будто судьба вела их к смерти. Во всем — напряженность, безнадежность, печаль. В соответствии с музыкой рабочие поют негромко, их песня похожа на стон. На сцену выходят и танцуют призраки, — это создает мистическое настроение.

Котэ прослушал сцену, но не дал ей оценку. Было ясно, однако, что она не понравилась ему. Он попросил:

— На завтрашнюю репетицию приведите гармониста Дика. Он прекрасный исполнитель, и к тому же, кажется, баварец.

Так завершилась интересная, содержательная, характерная для пламенного творчества Котэ репетиция, явившая нам, присутствующим, образец яркого творчества. Репетиция имела для нас всех большое воспитательное и познавательное значение.

На следующий день пришел гармонист Дик. Котэ дружески приветствовал его и попросил сыграть несколько баварских и немецких народных песен. Указав, какого содержания песни были бы желательны. Котэ хотел выбрать наиболее соответствующую. Дик был опытным и искусным музыкантом, {391} и песня вскоре была подобрана. Котэ подозвал исполнителей ролей караульных и сказал им: «Поскорее выучите песню!» Песня оказалась настолько простой, что актеры быстро усвоили ее.

Перед началом репетиции Котэ сказал:

— Правда, автор упоминает в этом месте о пляске смерти, но мне кажется, пьеса ничего не проиграет, если мы вместо смерти внесем в нее жизнь. Рабочие победили. Они чувствуют себя вольно и гордо, а смерть и безнадежность отбросили. Ну! Начинаем!

Новое музыкальное оформление создало совсем иное, оптимистическое настроение.

В сцене имеется эпизод с пленниками, людьми, против которых боролись рабочие. Безымянный судит их. В финале картины Котэ попросил-таки сыграть «Танец смерти», под него танцевали пленники, и он был олицетворением гибели тех, против кого боролись рабочие. Борьба народа продолжалась, но борьба, освященная надеждой. Такое решение, такой режиссерский замысел были великолепны.

Следующая картина — борьба на баррикадах. На сцене — штаб борьбы, которым руководят Безымянный и Женщина. Женщина жалуется, говорит, что кровопролитие и жертвы не нужны. Она не может принять жестокости.

В штаб приходят рабочие, приносят сведения с поля боя — с баррикад. Говорят, что правительственная армия одолевает рабочих, они сдали почту, отряды бегут. Много жертв. Безымянный ободряет рабочих. Женщина говорит, что он ослеплен пафосом борьбы. Между Женщиной и Безымянным происходит столкновение. Безымянный обвиняет Женщину в измене. Издали доносится шум боя, и Безымянный исчезает. Вбегают группы побежденных рабочих, баррикадируют двери. Солдаты правительственных войск выламывают двери, офицер арестовывает Женщину. Это полное поражение.

Котэ воспринял сцену совершенно по-иному и переделал ее. Штаб в лице Безымянного в интерпретации Котэ стал более деятельным. Призывы Безымянного пламенны, действенны; на первый план выдвинута не борьба между Женщиной и Безымянным, а борьба Безымянного и массы против правительственной армии. Котэ совершенно переделал финал картины. Безымянный не исчезает со сцены, как это было у автора, а стоит со сгрудившимися вокруг него рабочими и {392} ждет приближения правительственных войск. Здесь словно вырастает новая баррикада. Готовый к бою Безымянный взбегает на высокий помост, вокруг него стеной становятся рабочие. Вбежавшего офицера Безымянный встречает пулей, — убивает его. И в то же мгновение над живой пирамидой из рабочих взвивается алое знамя. Оно колышется как символ призыва к борьбе. Мощно, как гром, зазвучал «Интернационал».

Он свидетельствовал о непобедимости рабочих. Их временно победила грубая сила, но она не расторгла их рядов, не нарушила их единства.

Живая фантазия Котэ победила и здесь. Его безошибочная интуиция нашла верное решение.

Внесенные Котэ изменения окончательно рассеяли сомнения, направили актеров на верный путь, вдохновили их и придали больший стимул в работе.

Сцена вызвала сильную эмоциональную реакцию у зрителя, публика долго и восторженно аплодировала. Занавес поднимался и опускался, снова поднимался, а на сцене все возвышалась пирамида, которую венчало красное знамя, и гремел «Интернационал». Это был символ непобедимости, единства рабочих. В них бился единый пульс, единое дыхание, единая мысль, единое действие. Они были спаяны, и если кому-нибудь из них вражеская пуля пробьет грудь за великое дело, — победа все же за ними.

— Революция не знает отступления. Революция — буря, которая сметает, сносит все, что стоит на ее пути, — говорил Котэ. — Вы борцы, делающие мировое дело. И в этом деле частное, личное нужно подавлять и подчинять общему. Гром с нашей сцены должен двинуть жизнь вперед, служить ей самоотверженно, самозабвенно. Это долг истинного актера.

Следующая картина: Женщина в тюрьме. Ей чудятся привидения, они словно обвиняют ее. Тени убитых теснятся вокруг нее. Женщина отрицает свою вину и спрашивает у теней, кто они такие. Слышится ответ — «масса».

В этой сцене автор раскрывает душевные переживания Женщины, борьбу с сомнениями, которые одолевают ее, Котэ внес поправки и в эту сцену. Внутреннюю борьбу Женщины и ее трагедию еще более подчеркивают привлекающие внимание слова сторожа. Освобождая ее, он говорит, что и призраки, и освобождение Женщины — плод фантазии ее утомленного мозга.

{393} Седьмая картина: Женщина в камере. Могильная тишина. Входит муж Женщины (государственный чиновник), говорит о том, чтобы Женщина на допросе утверждала свою невиновность, советует ей быть осторожнее с массой и в будущем порвать с нею всякую связь. Тогда она станет свободной. Женщина возражает мужу и спрашивает: «Кто создал ад? Кто создал тюрьмы? Кто согнул человека?» — Женщина оправдывает обвиняемых, говорит, что виноваты те, кто построил нее это и кто руководит всем этим. Муж уходит. Появляется Безымянный.

Безымянный говорит, что иллюзии рассеялись и Женщина избавилась от них. Этот урок полезен. Сейчас его послала для освобождения Женщины масса. Один страж подкуплен, а другого они убьют.

Женщина возражает ему. Она не хочет покупать жизнь ценою убийства. Убийство, по ее мнению, не есть свобода. Безымянный утверждает, что масса борется за людей. Женщина этого не понимает. Одна страдает за сотни, другой — за миллионы. Безымянный спрашивает: «Что ж, оставим миллионы под ярмом угнетения? Ты больна, ты изменяешь массе».

Женщина убеждена — человек не может убивать человека. Кто убивает, тот вампир. Она же, как безгрешная, святая, — будет жить вечно.

Безымянный отвечает: «Ты живешь слишком рано», — и оставляет камеру.

Следующая сцена — Священник и Женщина. Между ними возникает непримиримый спор. Входит офицер, объявляет Женщине, что, по закону и исходя из интересов государства, она должна быть казнена. Офицер уводит Женщину. Некоторое время сцена пуста, потом входят две женщины, жадно хватают хлеб, берут оставшиеся зеркало, накидку, шаль. Слышится выстрел. Женщины оставляют взятое.

— Последняя картина была бы лучше, — говорит Котэ, — если бы автор решил ее по-иному — с участием массы, как это было в предыдущих сценах. Масса сама должна ковать свое счастье. Так было бы более сценично. Правда, противопоставление Женщины и Безымянного довольно отчетливо выражено, но все же это борьба двух людей. Она носит более интимный характер. А в ней требуется больше монументальности. Например, в первом эпизоде, в беседе Женщины с мужем ясно видно, что победило правительство и он хочет спасти жену. Между ними нет ничего общего, они далеки друг от друга и их беседа бесстрастна. Главное в картине — разговор {394} Женщины и Безымянного. По моему мщению, Безымянный не проиграл бой, он только временно отступил к новым позициям. Он должен мобилизоваться к борьбе, он хочет сплотить вокруг себя всех сохранивших способность бороться, вооружить массу для нивой борьбы — за свободу, права, против угнетения. Дает ли все это автор? Можем ли мы так понимать и так воспринимать его замысел? Мне кажется, сцену нужно интерпретировать именно таким образом. То есть поражение, нанесенное превосходящей силой, — это еще не поражение. Масса потерпит поражение только тогда, когда потеряет способность бороться, волю к борьбе, надежду на победу. Все это, возможно, имеется в замысле автора, ню не очень ясно выражено. Выявить это — наш долг, долг исполнителей ролей Женщины и Безымянного.

Безымянный появляется не тихо, воровски. Нет! Его цель — спасти Женщину. Он входит осторожно, но смело, уверенно. Предложения Безымянного — массы деловые, действенные. Упоминание о том, что один страж подкуплен, а другого убьют, волнует Женщину, ома не хочет убийства. Здесь они расходятся в главном. Женщина идет на казнь сознательно, хотя она и не виновата, она должна быть идейным борцом. И эта казнь ничего не несет будущему. Это бесцельная жертва. Женщина говорит: я буду жить вечно. Безымянный приписывает это болезни, во если она говорит это сознательно — значит живет слишком рано. Безымянному жаль Женщину. Он пытается убедить ее, что еще далеко то время, когда волк и овца будут пастись вместе. Потому-то и нужна борьба, хотя бы и с убийствами. Грех Безымянный берет на себя. Он, благородный рыцарь, печален от того, что оставляет бойца в темнице. Но ведь это нужно для дела.

В сцене с офицером Женщина должна быть тверда, непоколебима, должна пойти за ним гордо, без тени страдания на лице.

Две женщины в финале сцены должны вначале олицетворять жадность, алчность. Звук же выстрела, т. е. казнь Женщины, вызывает в них перемену. Они осознают весь ужас своего поступка.

Этим женщинам Котэ славно предоставляет обвинительное слово. Возглас: «Что мы делаем, сестра!» должен прозвучать обвинением против всего злого. Они медленно движутся к партеру, и весь их облик выражает негодование и призыв, и еще до закрытая занавеса в зале зажигается свет. {395} Занавес опускается медленно. Это словно олицетворение того, что сцена и зритель объединились в одном порыве.

Котэ попросил несколько раз повторить сцену и переделал ее так, что она стала убедительным, эмоциональным призывом к борьбе. Идейно по-новому осмысленные сцены переросли в пламенный призыв к борьбе. Картина была великолепна. Замысел Котэ прекрасно реализовывали артисты — гордость грузинской сцены — Нуца Чхеидзе в роли Женщины и величественный, рыцарски гордый, отважный Безымянный — масса — Акакий Хорава.

Нас, участников и присутствующих, поразили массовые сцены после внесенных в них Котэ изменений. Они как бы прониклись одной идеей, и по своей мысли и логике стали выражать общий замысел всего спектакля. Я хочу особо подчеркнуть осмысление и оформление режиссером массовых сцен и их значение для всего спектакля. Мааса здесь не бессловесна, а активна и действенна. Все участники массовки ясно осознали цель, которую ставил перед ними Котэ, — действенность, активность сцен. Все были охвачены общим пафосом борьбы против несправедливости, борьбы за свободу, самоотверженной и мужественной. В каждом движении, в каждой скульптурно выразительной неподвижности ощущались порыв, устремленность, высокий дух, взволнованный ритм. Эта оправданная, глубоко осознанная задача исполнялась массой безукоризненно. Это было поразительно. Котэ словно вдохнул в массу волшебный дух, и она стала действовать не механически, а осознанно, прочувствованно, с огненным темпераментом. Все выражали одно стремление как внутренне, тик и внешне.

На наших глазах рождалась необычайно вдохновенная я проникновенная драма. Актеры понимали это, они чувствовали и действовали.

Пойле столь насыщенный, проникнутых творческим духам репетиций лед тронулся и сомнения в возможности выхода спектакля на сцену театра им. Руставели рассеялись. Артисты работали неутомимо и с полной отдачей. Творческий порыв Котэ был поразителен. Его волшебная рука очистила экспрессионистскую пьесу Толлера от лишних элементов, носящих формальный характер. Котэ все соединил, слил, сплавил воедино, представил в чистом виде, и пьеса стала монументальной. В ней действовала воля не одного человека, а борющейся за общечеловеческие идеи массы.

Во время репетиции Котэ был необыкновенно деятелен, {396} подвижен, он словно подчинял себе артистов гипнозом и вдыхал в них свой порыв. И я уверен, что не было ни одного исполнителя, даже из вспомогательного состава: рабочего сцены, портного, бутафора (не видимых зрителю, но вносящих большой вклад в создание спектакля), ни одного режиссера, кто бы не был вдохновлен необыкновенным, огненным режиссерским искусством Марджанишвили.

Котэ часто говорил с улыбкой: «В искусстве “измы” не цель, это модное увлечение. Всякий “изм” в театре должен способствовать разделению понятий — хорошего и плохого, истинного и ложного, прекрасного и уродливого. Мы должны создавать хорошее, прекрасное, доброе, истинное. Искусство должно облагораживать, обогащать душу человека и, самое главное, делать его смелым. Театральные деятели призваны быть мечтателями. В них должна жить мечта героя, романтика, которая движет всем; они смелые, мыслящие, реально действующие Голиафы».

Как великий поэт не может повторять ритм, так и Котэ не мог повторить сценические приемы. В каждом новом произведении он нов во всем. Котэ всегда подлинный соавтор драматурга. Это соавторство приносило большую пользу как театру, так и актерам. Ведь дело шлю о театре, его облике, его направлении.

Есть спектакли, обреченные на забвение, носящие своего рода сезонный характер. Проходит премьера, потом рядовые спектакли, и наконец он незаметно умирает, исчезает. А «Человек — масса» стал спектаклем этапным, имеющим большое значение для будущего развития театра. Если впоследствии театр имени Руставели стяжал себе массовыми сценами славу как на родине, так и во время гастролей в Москве и союзных республиках, то начало всего этого нужно видеть в массовых сценах спектакля «Человек — масса». Такие, режиссерски осмысленные и мастерски разрешенные сцены, были новым словом в нашем театральном искусстве. Театр им. Руставели в своем последующем развитии использовал традицию решения маисовых сцен, использовал не простым копированием, а творчески развивая.

В массовых сценах «Человека — массы» Котэ добился напряженной динамичности, мысли, творчества и единства воли. Они были проникнуты внутренним ритмом, насыщены до предела. Такое разрешение массовых сцен, как в «Человеке — массе», конечно, неприменимо ко всем пьесам, но к пьесе Толлера и подобным ей, где цели и желания действующих лиц едины, {397} а их герои обобщены, — безусловно применимо. Герои подобных пьес — простые люди, ню они борются за большие социальные проблемы, они стремятся к решительным переломам и потому выглядят обобщенными. Но обобщенный образ не лишен и индивидуальных переживаний.

Можно ли сомневаться в том, что в жизни не бывает такого единого динамичного движения. Безусловно, в жизни так бывает, бывает, когда народ одинаково мыслит, одинаково действует. Можно привести много примеров этого. Хотя, по мысли Котэ, искусство не должно быть фотографичным и давать копии, оно должно искать соответствий сценическими средствами.

Прошли генеральные репетиции. Получился замечательный, блестящий спектакль, с совершенно по-новому осмысленными массовыми сценами.

Экспрессионистские детали здесь не выдвигались на первый план, это был героический, яркий, реалистический спектакль. Все в нем было ясно, многоговоряще и естественно. Да, это было новое слово! Зритель, общественность, критика выражали восхищение. Были и оживленные споры, столкновения мнений.

Их вызывал сам Котэ, своей фантазией, своим пламенным темпераментом. Но в общей оценке спектакля все были единодушны, все видели в его работе новое слово.

Во время генеральных репетиций режиссер М. Корели заявил, что указывать на афише только его фамилию как режиссера-постановщика было бы несправедливо, поэтому он просил Котэ поставить свою фамилию как постановщика. Котэ отказался, сославшись на то, что произвел лишь корректировку как художественный руководитель театра вообще. М. Корели настаивал, но Котэ был непоколебим, и афиша была напечатана в первом варианте, т. е. указывался постановщик М. Корели.

Таким образам, гари непосредственном участии Котэ был создан спектакль, проникнутый революционным духом, совершенно новый по форме, призывающий к единению и борьбе.

Котэ выразил в спектакле устремления самого Эрнста Толлера, вся жизнь и деятельность которого были связаны с германской революцией и современностью. Он ощутил и показал, как в природе Э. Толлера сливались качества революционного борца и литератора. Это было в 1923 году, и сегодня, через четыре десятилетия, покойный Толлер снова борется своими пьесами с темными силами реакции; и они всегда стоят {398} в авангарде передовой, социальной, прогрессивной драматургии, ставятся на сценах прогрессивных театров и призывают к борьбе прошив ужасов войны, что связано для них с определенными трудностями и риском.

Спектакль, созданный Котэ Марджанишвили на этом драматургическом материале, корректировочные поправки, внесенные им на последних семи репетициях, положили начало дальнейшим творческим победам театра имени Руставели.

## **{****399}** Б. Петкер То, что хранит память…[[140]](#endnote-140)

В калейдоскопе встреч, знакомств, дружеских отношений за долгие годы театральной жизни есть множество особенно запомнившихся дат, эпизодов, случаев.

До 1931 года я только слышал о Марджанове. О Константине Александровиче всегда говорили, как о крупном, никогда не успокаивающемся художнике. В 1910 году В. И. Немирович-Данченко писал: «Марджанов вообще, с великолепной, непрерывной энергией работающий»… или в другом случае — «он великолепно толкует психологию, не хуже меня». Можно понять, что сравнительно краткое пребывание (с 1910 по 1913 год) Константина Александровича в Художественном театре обогатило этого взыскательного художника чрезмерно. Театральное имя Марджанова увековечивается победами: «Свободный театр», где по-новому поставлена Оффенбаховская «Прекрасная Елена», далее — Киевский театр, ошеломивший зрителей постановкой «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега с великолепной В. Л. Юреневой в роли Лауренсии, с открытым Марджановым, юным и, увы, теперь уже покойным художником Исааком Рабиновичем. «Фуэнте Овехуна» — спектакль, в котором Марджанов переосмыслил классическую пьесу и создал подлинное произведение революционного пафоса, — спектакль, который в развитии советского театра занимает одно из первых мест. Неуспокаивающийся Марджанов в Грузии. Он дерется вместе с «дуруджистами» за создание грузинского советского театра. Наконец, в Москве вновь появляется К. А. Марджанов, утомленный, но окрепший в боях. Он будет ставить в театре б. Корш «Строителя Сольнеса» Ибсена. Пресса, и не только театральная, с большим вниманием, я бы даже сказал, с бурным ажиотажем отнеслась к приезду в Москву этого славного режиссера.

Константин Александрович приехал к нам ожидаемый, но неожиданно. Не в тот день и час, когда его можно было ждать. Шумно открылась дверь зрительного зала во время очередной репетиции, и К. А. Марджанов с группой своих помощников появился в театре. С первого же раза он держал себя даже с теми, кого не знал, искренне располагающе, как будто был дружен с ними много лет. Есть люди, которые светятся приветливостью и заботливым вниманием — это примета чистого душевного человека. С Константином Александровичем {400} нас знакомил Н. М. Радин, а Марджанов, в свою очередь, представил нам своих шутников — Тамару Вахвахишвили — композитора, Лелю Гогоберидзе — режиссера и Петю Оцхели, милого молодого Петю — даровитейшего художника, рано ушедшего из жизни.

Первые моменты знакомства… Какой проницательный, острый взгляд, и вместе с нем такая добрая улыбка… Незабываемая… Небольшого роста… Седина покрыла черные волосы, аккуратно подстриженные. Простой и очень элегантный костюм подчеркивал его мягкие, одержанные и выразительные движения. Я до сих пар слышу его голос, мягкий, баритонного тембра, чуть-чуть, еле уловимый, грузинский акцент к превосходная интеллигентная лексика — вот и К. А. Марджанов.

В первый день нашей репетиции нас поразила абсолютная, буквально симфоническая партитура всего спектакля. От первого музыкального (связанного со светом) аккорда до финала пьесы все маленькие детали были отточены и продуманы с позиций основной и очень глубокой темы пьесы. Ибсеновская идея «Строителя Сольнеса», сводившаяся к индивидуализму, под лучами марджановского мышления превратилась в его спектакле в романтический революционный гимн человечеству. Это было отмечено не только театральной общественностью, а и на внутритеатральном диспуте.

Сольнеса играл Н. М. Радин. Ах, какой острый и интересный опор возник между ораторами. Вот состав дискутирующих: А. Луначарский, А. Афиногенов, Л. Авербах, К. Марджанов, Н. Радин. Наверно так на площадях Эллады спорили философы, ораторское искусство которых прославлено в веках. Я не берусь восстановить в памяти мысли, высказанные полемизирующими. Форма сочеталась с остроумным содержанием. Горячий темперамент побеждался логикой. Углы споров делались острыми. Цитаты великих классиков философии летели из уст ораторов, как разящие стрелы. Это был настоящий бой равносильных рыцарей искусства и мысли. Побеждали жгучий мозг и огненное сердце Марджанова. Однажды за кулисами театра появился П. Н. Орленев. Он пришел, как он сказал, «ведомый сердцем». Он обнимал и целовал Марджанова, как подлинный артист воздает должное подлинному артисту.

Я удивлялся Марджанову, — бывали дни, когда вследствие дурного самочувствия он, вместо отдыха и покоя, предпочитал работать с актерами дома. Все располагались у его {401} постели в гостинице. Ретировались двойные, тройные сцены. Укреплялись все внутренние, сложные взаимоотношения между действующими лицами. Все это было пронизано тонким знанием психологии и природы творчества артиста. В своих требованиях Константин Александрович был придирчив даже к самым маленьким неточностям. Он не признавал никаких «растеканий» мысли, все детали должны были актерами выполняться точно, буквально «по-снайперски» попадать в яблоко мысли и действия. Никаких случайностей. Неожиданность, рождаемая «растекающимся» темпераментом, часто на сцене уводит артиста от сквозного действия.

Творческая и профессиональная дисциплина — стержень, основа благополучного завершения любой работы. Это девиз репетиционной работы Марджанова. Вот пример начала репетиций.

За 10 минут до официального часа К. А. Марджанов уже на режиссерском месте. Осведомился у помощника, все ли в порядке, и сразу же устремление в пьесу. Световые (это особенно) репетиции начинались, как и музыкальные, с первых же дней. Тренировке всех компонентов спектакля он уделял такое же внимание, как и занятиям с артистами. Свет в спектакле вне ритма сцены не может существовать. Свет в спектакле должен дышать вместе с актерами — это почти дословная формула Константина Александровича. И поэтому он от осветителей, так же как и от актеров, добивался нужного ритма.

Мне довелось играть в двух спектаклях, которые ставил Марджанов в театре б. Корш в «Попутчиках» Сейфуллиной, (к сожалению, незавершенном) и в ибсеновском «Сольнесе», где я играл старика Бровика. Как постепенно лепил он этот образ! Шаг за шагом от усвоенного внутреннего духовного мира Бровика — Константин Александрович подводил меня к образу сложных драматических коллизий. Марджанов великолепно распоряжался всеми технологическими богатствами театра — он умел прекрасно и логично сочетать свет, цвет, ритм, музыку, звуковые эффекты с очень яркой духовной сущностью образа актера и образа спектакля.

Помню одну репетицию, когда Константин Александрович добивался от меня наибольшей выразительности в сцене смерти Бровика. Вот психологическое развитие сцены. Бровик неожиданно почувствовал боль в сердце. Внутреннее очень острое внимание. Бровик встал. Шаг. Пауза. Еще полшага. {402} Рука хочет поддержать сердце. Гримаса боли исказила лице Хотел сделать еще шаг. Лицо стало спокойным. Ноли не держат. Бровик рухнул. Смерть. Вот точная партитура казалось бы схематических внешних выразителей, но с какой тщательностью сначала внутренних ходов, а потом целой цепи оттренированных технических приспособлений Марджанов добивался наибольшего артистического совершенства. Вместе со мной репетировал свою партию и электрик. Он должен был быть в абсолютном ритмическом слиянии с действующим лицом.

«Ты знаешь, что такое “рухнул”? Это надо репетировать дома. Надо, чтобы ты упал, а зрительный зал встал», — кричал мне из партера Константин Александрович, и я, взмокший, повторял десятки раз одно и то же движение. Через несколько дней я умел «рухнуть», но потерял внутренний смысл. «Так не умирают», — раздавалась из зрительного зала и, остановив действие, Марджанов в партере театра показал, как надо «умирать» в данной сцене. Эта была ритмически развивающаяся демонстрация логически оправданных движений души и тела, — отобранных, скупых… Только теперь я начинаю ценить и понимать великую силу техники актерского мастерства, рожденную К. С. Станиславским, переосмысленную и внедренную в свои художественные труды К. А. Марджановым и развиваемую сегодня и дающую ростки в будущее — М. Н. Кедровым. Марджанов не терпел случайностей произвола. Творчество актера должно было рождаться — здесь сейчас, но и здесь сейчас оно должно было быть облечено в форму. Без формы, наполненной глубоким содержанием, не было марджановского искусства театра. Я и теперь часто задумываюсь, почему так радостно было работать с Котэ Марджановым? Вадь каждая репетиция была для всех именинами, праздником. Даже огорчения переносились с улыбкой. У Марджанова было великолепное качество — он искренне влюблялся в тех, с кем соприкасался в период работы, и он отдавал им свое жаркое сердце, свои мысли и поистине отцовскую заботу.

Я помню, что когда кончились репетиции, он, не желая оставаться в одиночестве (какая неукротимость), забирал с дабой несколько человек и тащил к обеду. Обеды были пышные, щедрость Константина Александровича не знала границ. И все равно — за обедом продолжались разговоры о театре, о сегодняшней репетиции, о больших принципиальных вопросах искусства. Здесь не было сплетен, мелких недовольств, {403} мещанской досужей болтовни. Там, где присутствовал Марджанов — там преобладала горячая, бьющая из обильного источника тема жизни. Завистники приписывали ему «богемные» настроения. Нет, нет и нет! Не было и теш, граничащей с неустойчивостью, беспечностью и аполитичной беспринципностью, столь свойственной некоторой части художественной интеллигенции его времени. Марджанов был настоящим поэтом, одним из пионеров разумного, принципиального, революционного театра, театра большого общественного дыхания. Театра-организатора и воспитателя народных масс. Константин Александрович никогда не стремился «казаться», он всегда «был». Был безотказно, до конца. Рассвирепевшим до конца. Добрым до конца. Никаких половинок. И все страстно из глубины большого расточительного сердца.

Я помню приезд на гастроли Коршевского театра в Тбилиси. Еще задолго до конечной цели, на станции Баладжары встретили нас Константин Александрович и его друзья. Музыканты с национальными инструментами вошли в наши вагоны, танцоры плясали в узких проходах вагона, а женщины потчевали нас вином, наливая его из бурдюков в традиционный рог. Это было драгоценное внимание, и это был великолепный импровизированный театр. Так могут встречать только актеры актеров.

Вот передо мной коричневая фотография — на меня смотрят чистые, умные, бездонные глаза Константина Александровича. На обороте драгоценная надпись: «Боба! Не сомневайтесь в моей сердечной привязанности к Вам. Я хочу, чтобы Вы на сцене завоевали себе скорее то, что справедливо заслуживаете. К. Марджанишвили». Эта надпись датирована 1931 годом. Сколько лет прошло, а я и сейчас, вспоминая о К. А. Марджанове, слышу его голос, ощущаю физически его бурлящую, клокочущую сущность.

## **{****404}** Н. Петров Короткие встречи[[141]](#endnote-141)

Имя К. А. Марджанова я знал значительно раньше, чем состоялась наша первая встреча.

Талантливый новатор-режиссер, творчески смело решавший свои постановки, художник с огромнейшей фантазией и неуемным темпераментом — вот, что знали мы о Марджанове, мы, молодежь, посвятившая себя изучению вопросов режиссуры. И вполне понятен был наш интерес к этому своеобразному художнику, имя которого, как режиссера, прочно утверждалось в первых рядах театральных новаторов и бойцов за новые театральные формы. Я тогда учился в Московском Художественном театре на «режиссерском классе». Мы, молодежь театра, были очень заинтересованы и взволнованы известием, что вот этого-то своеобразного и беспокойного художника Вл. И. Немирович-Данченко пригласил в качестве режиссера для работы в театре. И хотя Марджанов не стоял целиком на творческих позициях МХТа, Владимир Иванович не побоялся привлечь его как режиссера для совместной работы.

Приглашение Марджанова состоялось в тот сезон, когда намеченная я подготовленная к открытию сезона работа — «Гамлет» в постановке К. С. Станиславского и Гордона Крэга — была отложена в связи с болезнью Константина Сергеевича, и Владимир Иванович предложил открыть сезон 1910 – 11 года новой постановкой — «Братья Карамазовы» по Ф. Достоевскому. Спектакль должен был идти в два вечера, и Немирович-Данченко предложил осуществить эту постановку за полтора месяца репетиционной работы.

В этой-то работе и принял участие К. А. Марджанов, придя в театр и знакомясь с творческими особенностями МХТа в его рабочих процессах. Он, В. В. Лужский и частично И. М. Москвин подготовляли отдельные сцены, а их в спектакле было 19, и затем сдавали свою работу В. И. Немировичу-Данченко, который являлся руководителем всей постановки.

Не знаю почему, но в архивных материалах об этой постановке фамилии Марджанова и Москвина как-то выпали и данный спектакль подписан именами только двух режиссеров — Вл. И. Немировича-Данченко и В. В. Лужского. Но в памяти моей сохранилось активное участие К. А. Марджанова {405} в строительстве этого замечательного произведения театрального искусства, а память мне не изменяет. Я был прикомандирован к данной постановке как ученик режиссерского класса и ведал народными сценами — не ставил, конечно, а именно «ведал», организационно помогая В. В. Лужскому, который являлся официальным режиссером массовых сцен.

В этой напряженной постановочной работе (напоминаю, что фактически ставилось два спектакля в полуторамесячный срок) у нас не было времени и возможности близко и внимательно познакомиться с режиссерской работой вновь принятого художника. Мы его видели только перед репетициями и после конца их. Работа кипела буквально во всех уголках театра, и в этой напряженной творческой обстановке изредка мелькала стремительная фигура Марджанова, который вносил в общий ход работы свою страстность и свой темперамент.

Непосредственная и близкая встреча моя с К. А. Марджановым состоялась в этот же период времени, но совершенно в иной обстановке, и в работе, которую ему поручили по непонятным всем нам причинам.

Дело в том, что в описываемое мною время школа в Художественном театре была закрыта, и в сезон 1909 – 10 года молодежь в театр принимали не как учеников, а как сотрудников, не в школу, а прямо на производство. Но самый прием проходил пак же серьезно, как и прием в школу. Были соблюдены те же трехступенные экзамены, так же проводилась индивидуальная беседа с Вл. И. Немировичем-Данченко перед утверждением окончательного списка принятых. Но в последующем с поступившими в труппу не проводилась никакая систематическая учебная работа, и они воспитывались непосредственно на практике, участвуя в массовых сценах, а также играя маленькие эпизодические роли.

Но уже к концу этого сезона выяснилось, что все же учебную работу, объединяющую всю вновь принятую молодежь и прививающую ей единое понимание театра, проводить надо, так как слишком разнороден был человеческий материал в этой группе молодежи. Так вот, эту-то учебно-воспитательную работу и поручили К. А. Марджанову. Так режиссера превратили в педагога.

В том, что Марджанов стал заниматься преподаванием, ничего непонятного не было, но непонятно было то, что эти занятия назывались «изучением системы К. С. Станиславского». Как мог своеобразный, вполне сформировавшийся художник-режиссер {406} Марджанов, никогда не работавший непосредственно со Станиславским, а следовательно, и не знавший тайн рождающейся и еще только складывающейся «системы» преподавать ее?

Конечно, в итоге, после пяти-шестимесячной работы это изучение «системы» прекратилось, но вспоминая сейчас это далекое прошлое, можно смело сказать, что много любопытного, интересного и творческого было в этих занятиях.

И прежде всего интересен был сам облик, сама творческая суть темпераментного художника-режиссера К. А. Марджанова. Мне кажется, что ему просто была противопоказана углубленная учебно-методическая работа. Он, например, не мог довести до конца ни одного отрывка в его застольном периоде работы. Уж где-то посередине отрывка, а в особенности на переломных или кульминационных местах, его пламенная режиссерская фант амия и темперамент художника взрывали мирный аналитический ход работы, и он увлекательно и страстно начинал режиссерски строить отрывки. Мы переставали быть учениками и становились актерами, а он из педагога превращался в режиссера.

Никогда не забуду его выразительных показов и увлекательных рассказов во время работы над отрывком из «Макбета», в котором были заняты Е. А. Соколовская и А. А. Петров. Нервничая и сдерживая себя, сидел Марджанов за столом, внимательно следя за логическим разбором текста, за нахождением «подтекста», за определением «задач» и «предлагаемых обстоятельств» в поэтическом произведении Шекспира. Но со стороны было видно, какого огромного труда стоит ему это видимое спокойствие, это рациональное обсуждение, это логическое прикосновение к темпераментным словам Шекспира. И чем спокойнее и умнее были в работе Соколовская и Петров, тем беспокойнее и нервнее становился Марджанов. Наконец он не выдерживал, вскакивал и в ярком, красочно-образном сценическом показе режиссера неожиданно раскрывал то глубокое содержание, которое таилось в произведении Шекспира, к пониманию и познанию которого так медленно подходили питомцы школы Художественного театра.

Возможно, что имению тогда и, вероятно, впервые, в моем сознании, а может быть, и в подсознании, возникла мысль о глубочайшем различии понятий — педагогика и режиссура.

Когда Марджанов самостоятельно ставил в Художественном театре спектакль «У жизни в лапах» К. Гамсуна, я уже {407} работал в Петербурге и, следовательно, не присутствовал на репетиционных работах, но я видел премьеру этого спектакля и никогда не забуду той красочности, той страстности и той смелости режиссерского решения, которые принес в эту работу беспокойный и пламенный художник Константин Александрович Марджанов. И сейчас, вспоминая кратковременное пребывание его в МХТе, невольно думаешь о смелости Немировича-Данченко и Станиславского, не боявшихся привлекать в свой театр режиссуру со стороны.

1913 год, предвоенный лад можно назвать самым смутным и самым противоречивым в жизни русского театра.

Ю. И. Айхенвальд прочел в Москве свою лекцию, которую он озаглавил «Отрицание театра». Завязались споры, появился сборник статей и ответов на эту лекцию. В Петербурге, в театре «Луна-парк» состоялся спектакль «первого в мире театра футуристов». Владимир Маяковский сам играл в своей трагедии, озаглавленной «Владимир Маяковский». В тринадцатом же году беспокойный художник Марджанов становится во главе Мотовского «Свободного театра», творческая программа которого вмещает в себя оперы и драмы, пантомимы и оперетты. Марджанов мечтает о синтетическом актере.

Театр просуществовал только один сезон, и как бы частичным его продолжением можно считать рождение Камерного театра, который открылся пантомимой «Шарф Коломбины» в постановке Александра Таирова.

В этот период, живя и работая в Петербурге, я встречался с Константином Александровичем только в оной короткие приезды в Москву и всегда видел его неудовлетворенным, ищущим и уже мечтающим о новых начинаниях. Марджанов как-то всегда жил будущим, и настоящее для него служило только этапом, от которого он отталкивался в это свое всегда новое и творчески дерзновенное мечтательное будущее.

Война оборвала мечтания художника. Огромные общественно-политические события, в жизни заставили каждого из нас пересмотреть свои художнические взгляды. Я не встречался с Константинам Александровичем долгое время и вновь увидел его, когда он неожиданно принял на себя руководство Петроградским «Троицким театром миниатюр».

Это был 1918 год. Помню два спектакля, поставленных Марджановым в этом театре: «Шлюк и Яу» Г. Гауптмана и «Саломея» Оскара Уайльда.

{408} Прежде всего уже сам репертуар устанавливал новую творческую программу деятельности этого театра. Еще вчера зрители здесь бездумно смеялись над «Ивановым Павлом», а сегодня им неожиданно предложили смотреть «Саломею» Оскара Уайльда. Спектакли были монтированы и оформлены художником Школьником, и оформление было также ново для зрителя, так как еще вчера роль художника в этом театре была сведена к обязанностям ремесленного декоратора, и творческой самостоятельности от художника не требовалось. Обновилась и труппа. В спектакле «Шлюк и Яу» дебютировал молодой, не знакомый театральной общественности и зрителю артист Ярон, ныне популярнейший опереточный комик, а Саломею играла Тамара, известная исполнительница цыганских песен. Спектакли игрались по два раза в вечер (две серии). Зритель в театре не раздевался. Все это, вместе взятое, производило странное впечатление, и в этой непонятности трудно было ощутить, чего же хочет художник Марджанов, предлагая зрителю и такой репертуар, и такой характер театра.

Бывая у него дама и беседуя с ним о театре, можно было понять только одно — Марджанов не мог быть пассивным в этой новой строящейся жизни, но ясности творческой программы у него не было, как не было ее в то время и у большинства работников театра, растерявшихся перед масштабами новых задач, выдвинутых нашей героической эпохой.

В 1919 году мы с К. А. Марджановым встретились вновь в работе на педагогическом участке. При «Малом драматическом театре», которым я тогда руководил в Петрограде, решено было открыть учебную студию театрального искусства. К занятиям в этой студии был привлечен К. А. Марджанов. Постоянно встречаясь с ним в работе, мы часто вспоминали 1910 год, Московский Художественный театр и его работу с молодежью.

«Но еще более удивительно то, что я на это согласился. Как часто бывают непонятны поступки художников», — уже совершенно серьезно закончил он свою мысль.

Свою педагогическую работу Марджанов построил очень любопытно. Он взял пьесу Лапе де Вега «Фуэнте Овехуна» и на материале этой трагедии построил весь педагогический процесс.

Через пьесу Лопе де Вега он раскрывал широкое понятие искусства театра, объяснял, что такое спектакль и что такое {409} актер, а также устанавливал и ту сложность, которая таится во взаимоотношениях актера и режиссера.

Одним словом, работая над этим спектаклем, он касался всех вопросов, которые скрыты в емком понятии театрального искусства. За три с половиной месяца родился интересный молодой спектакль, который мы играли в годовщину Октябрьской революции.

Вскоре, в Киеве, взяв за основу данный спектакль, рассматривая его как творческий эскиз, К. А. Марджанов создал великолепный, боевой спектакль «Фуэнте Овехуна», который вошел в историю советского театра, как первый подлинно революционный спектакль.

Через год, в помещении теперешнего театра Ленинградской оперетты, одновременно открылись два театра. В верхнем этаже был театр «Комической оперы», а в нижнем, вернее, в подвале, приютился театр «Вольной комедии».

«Комической оперой» руководил К. А. Марджанов, а «Вольной комедией» — я, причем бывшие наши ученики студии при Малом драматическом театре работали и в том и в другом театре.

В этот период работы для нас, очень любивших Марджанова, раскрылась в нем еще одна любопытная черта человеческого характера. Он необычайно дружески и я бы даже сказал по-отцовски относился к нашему молодому начинанию «вольных комедиантов». Он бывал на всех премьерах театра, посещал художественные совещания и всегда был творчески активен, желая оказать помощь молодому поколению. Иногда даже казалось, что нас он любит больше, чем свою «Комическую оперу». Такая искренность и увлеченность чужим театром бывает крайне редко у нас, театральных работников, тем более, что работа этих двух театров проходила в одном здании и зритель с улицы входил в одну дверь, а уже войдя, он шел или наверх — в «Комическую оперу», или вниз — к «вольным комедиантам».

В эти годы творческого «сосуществования» мы еще больше полюбили этого неугомонного, глубоко человечного художника.

Летам 1920 года я вернулся в Петроград из Костромы, где зимний сезон играл «Малый драматический театр». Как только я приехал с вокзала домой, раздался телефонный звонок.

— Хотите принимать участие в постановке массового театрального представления на Фондовой бирже? Главный руководитель всей постановки К. А. Марджанов.

{410} — Конечно хочу.

За двадцать минут я успел побриться и переодеться и, выйдя на улицу, ждал у подъезда машину. Массовая постановка на Фондовой бирже! Главный руководитель Марджанов! Но что это за постановка, в какие сроки осуществляется, кто еще являются режиссерами, я не ушел спросить. Не успел также опросить, почему такая спешка.

Во воякам случае через двадцать минут машина была у подъезда и я, продолжая размышлять о неясностях, уже мчался по Невскому в направлении к Дворцовому мосту.

Каково же было мое удивление, когда, въехав на мост, я увидел огромную толпу, окружавшую Фондовую биржу. Даже с первого взгляда можно было определить, что собралось народу не меньше трех, а может быть, и четырех тысяч человек.

Машина остановилась перед лестницей биржи, и на верхней ее площадке я увидел К. А. Марджанова, С. Э. Радлова и В. Н. Соловьева. В руках у них были листки (вероятно) сценария, и они оживленно о чем-то спорили.

— Здравствуйте! Хорошо, что приехали. Вот вам сценарий первой части. Вы ставите первую часть, Радлов вторую и Соловьев третью. Приступайте к репетиции, — как всегда взволнованно и беспокойно, глядя куда-то поверх окружающей толпы, сказал Константин Александрович, передавая мне листки сценария первой части.

Сразу же оценив «предлагаемые обстоятельства» и поняв, что разговоры тут излишки, я быстро скомандовал:

— Разбиться всем на группы по сто человек и выделить руководителей от каждой сотни. Через двадцать минут руководители должны быть у меня!

Помощники режиссеров кинулись исполнять приказание, и у меня образовалось двадцать минут, во время которых я должен был узнать и понять, что здесь происходит и что я должен ставить.

Конечно, срок на подготовку и постановку был маловат, но жизнь требовала, и надо было выполнять.

— Я уже вам говорил, друзья, — сказал весело улыбающийся Марджанов, — что все пойдет, как по маслу. Очень правильно, что вы разбили их на сотни. Сейчас нам будет легче ими управлять. Сергей Эрнестович и Владимир Николаевич, пака Петров читает первую часть, продумайте, пожалуйста, каше вы дадите задания этим руководителям сотен по своим частям. Мы сейчас заставим этих руководителей выбрать себе {411} по два помощника, и каждый из них будет прикреплен, один ко второй части, а другой к третьей. Я командую вами, вы передаете команду представителям сотен, они своим отрядам, и таким образом мы получаем в руки послушный аппарат, который приводит в движение и действие эти тысячи людей, которых так неожиданно вызвали сегодня сюда.

Все это, вероятно, не в таких выражениях говорил нам Марджанов, пока я прочитывал сценарий и, стараясь понять его действенное содержание, прислушивался к тому, что он дам говорил.

Через двадцать минут передо мной стояли сорок человек руководителей сотен, и я объяснил им, как расставить своих подчиненных и что им предстоит делать.

Так началась подготовка постановки массового представления на Фондовой бирже, которое было показано делегатам конгресса Коммунистического интернационала.

В последний раз я встретился с Константином Александровичем в конце ноября 1932 года в Тбилиси. Попал я в Тбилиси случайно, проездом из Гагри, и не собирался там останавливаться, но Константин Александрович, узнав о моем приезде, буквально запретил мете отъезд и оставил своим гостем в Тбилиси на десять дней.

Образ К. А. Марджанова обогатился для меня еще одной живой гранью характера этого замечательного художника.

Радушный хозяин, необычайно заботливый и безгранично гостеприимный, — вот то новое, что я увидел в Марджанове гари этой нашей последней встрече.

В Тбилиси я приехал вместе с художником Н. П. Акимовым, и вот К. А. Марджанов решил принять нас у себя на родине. Приема этого мы с Акимовым забыть не можем и, встречаясь, часто вспоминаем о нем.

Марджанов водил нас на спектакли в театр своего имени и после каждого спектакля устраивал ужин, на который приглашал всех участников просмотренного спектакля.

На этих ужинах тосты сменялись актерскими выступлениями, а затем следовали интересные творческие высказывания по вопросам нашей театральной жизни, таким образом, эти ужины превращались в интереснейшие беседы.

После просмотра ряда спектаклей в театре имени Марджанишвили Константин Александрович организовал наш «культпоход» в театр имени Руставели и вызвал их коллектив {412} на соревнование по приему ленинградских гостей. Снова были просмотры, ужины, беседы, горячие творческие споры Заключительная встреча была устроена совместно обоими театрами и вылилась в глубокую и острую творческую дискуссию о дальнейших путях развития грузинского театра, которая затянулась до утра, не дав возможности высказаться всем желающим. А желающих было очень много, так как скрестились принципиальные творческие точки зрения двух театров, работающих каждый своим методом, а тут еще два ленинградца подкидывали и сваи мысли в эту оживленную дискуссию. Дискуссию перенесли на другой день, на обед, который также окончился на рассвете. Вспоминая эти взволнованные часы скрещивания теоретических высказываний, невольно понимаешь, какое количество невысказанных мыслей хранится в душах художников, и как мы порой невнимательны и небрежны к этому невысказанному богатству, и как прав был Константин Александрович, когда он сплотил и заставил заговорить художников театра на волнующие их темы. Никогда не забуду лукавых и в то же время бесконечно добрых глаз Марджанова, когда он с удовольствием следил за творческими поединками, в любую минуту готовый ринуться и сам в эту ожесточенную битву человеческих мыслей. Никогда в жизни я не выступал такое количество раз по одному и тому же вопросу, который, правда, все время в ходе дискуссии раскрывался все глубже и глубже, вновь и вновь позволяя, а может быть, даже и приглашая все время к новым выступлениям. Великолепен был Константин Александрович, которого мы тогда окрестили тамадой-председателем стола и который с блеснам и мастерством выполнял обе свои функции, будучи душой на этих беседах-ужинах.

Рано утром, после этих бесед, нас, ленинградцев, возили в восточные бани, и мы с Акимовым испытали на себе всю прелесть, но в то же время и сложность мытья в этих банях…

Днем неутомимый Константин Александрович нанимал извозчика и возил меня в горы, показывая необычайные красоты окрестностей Тбилиси. В этих поездках, под размеренный топот лошадиного бега, он вспоминал далекое прошлое и весь свой огромнейший и интересный творческий и жизненный путь беспокойного художника. Он как бы суммировал и подводил итоги своей творческой жизни во время этих поездок, вспоминая и свою молодость, и свои успехи, и свои провалы. Вся его жизнь была творческой борьбой на театральном фронте, и вот почему были так закономерны и его {413} победы, и его поражения. О поражениях Марджанов вспоминал и рассказывал с улыбкой, а о больших победах с какой-то непонятной и тихой грустью. Сейчас он жил на родине, работал в театре своего имени, на родном языке, но где-то в душе этого беспокойного художника чувствовалось желание еще и еще побродить по свету и отдать вновь свою страстную творческую натуру новому начинанию, как обычно для него, дерзкому и боевому.

И как-то не вязался размеренный бег лошадей с творческой Тревогой Константина Александровича. Не верилось в это кажущееся спокойствие человека, и чувствовалось, что зреют уже какие-то новые планы, а может быть, еще только мечты о том прекрасном, куда всегда рвалась его страстная натура художника.

## **{****414}** В. Попова Незабываемые дни[[142]](#endnote-142)

Как-то в начале 1931 года я торопилась на очередную репетицию. В плохо освещенном коридоре театра бывш. Корш (ныне филиал МХТ) наткнулась на быстро идущего мне навстречу незнакомого смуглого, красивого человека.

Бегло взглянули друг на друга и разошлись. Это был К. А. Марджанов.

Втирая встреча — на первой репетиции «Строителя Сольнеса» Ибсена.

В верхнем фойе театра был поставлен длинный стол, возле рояль. На столе эскизы художника — юного Пени Оцхели, у рояля — композитор Тамара Николаевна Вахвахишвили. Это сотрудники Марджанова, которых он привез с собой из Тбилиси. Эскизы чудесные: и декорации, и костюмы. Смело, необычно, выразительно. Слушаем музыку — «темпераментна, мелодична, гармонична постановке», — как охарактеризовал ее Анатолий Васильевич Луначарский на просмотре.

Но мы не привыкли играть под музыку. Не помешает ли нам? Особенно это смущало Н. М. Радина: «К чему тут симфонический оркестр? Для того, чтобы помешать зрителям понять текст? Ну, я понимаю, если бы это был водевиль, но ведь это Ибсен!» Но в ходе репетиций отношение к присутствию музыки в спектакле в корне изменилось и она стала даже нам необходимой.

Роль Сольнеса не в данных Радина — замечательного комедийного актера, но все же из чувства исключительного профессионализма он сделал все возможное, чтобы выполнить все указания Марджанова. И если он и не дал тот образ, к которому стремился режиссер, все же роль была сыграна мастерски, умно, с большим художественным тактом.

Задумывались мы, актеры, и над трактовкой Ибсена Марджановым. У каждого из нас было определенное отношение к «Строителю Сольнесу». У многих остались в памяти незабываемые образы актеров в прежних, старых спектаклях этой пьесы. Однако К. А. Марджанов сумел доказать нам, что в его постановочном замысле должна осуществиться созвучность спектакля нашим дням. Марджанов не побоялся даже ввести и изменить кое-где текст. Позднее, в дискуссии об этом спектакле после просмотри, был поднят вопрос о допустимости {415} переделок в пьесах классиков. А. В. Луначарский разрешил этот вопрос, сказав: «В известной степени — да, потому что нам давать их так, как давала буржуазия, относившаяся к ним, как к развлечению, как к чисто музейному достоянию — не следует». Что касается вопроса о переделке текста, то, по мнению Луначарского: «Необходимо переосмысление текста, новая интерпретация его, что является в первую очередь делом режиссуры, постановщиков театра».

Необычным для нас, актеров, в 1931 году оказалось и оформление спектакля. Оцхели, этот молодой художник, нашел свое видение спектакля: строгость, простота, сила. В оформлении ни стен, ни потолка, ни бутафории. Три огромных круга, уменьшаясь в размере, положены один на другой, что давало возможность образовать ступени. Два — серых, а верхний — белый на фоне черного бархата. На этой голой площадке должны были играть актеры. В первом акте — письменный стол, кресло, скамья. Во втором — белый диван, две белых тумбы с белыми лампами. «Склеп фру Сольнес», как называл эту картину Марджанов. К следующей картине лампы подымали вверх на колосники, вниз спускались желтые широкие ленты, как будто спускались колонны. Это для сцены Гильды. Вся эта картина освещалась ослепительным желтым светом, которым режиссер освещал всегда Гильду. В продолжение всего спектакля я, Гильда, словно купалась в солнечных лучах, что заставляло меня и внутренне ощущать солнечное теплю. Не забуду, как одновременно с лучом прожектора режиссер заставил меня вспрыгнуть на стол и оттуда потребовать от Сольнеса «мое королевство». Должна сознаться, что прыгать на столы до тех пор мне не приходилось. Ко, оказалось, что под руководством Марджанова брать любые высоты совсем не трудно.

Описывать спектакль не буду, но не могу не сказать: мне пришлось сыграть немало ролей в больших, прекрасных спектаклях больших, талантливых режиссеров, давших мне, как актрисе, волнующие творческие радости. Но те своеобразные, праздничные, полные жизни и темперамента дни, которые мы все, участники спектакля «Строитель Сольнес» тогда пережили — останутся в памяти навсегда. Мы все были влюблены в К. А. Марджанова, и он нам отплачивал тем же. Не было ни одного равнодушного человека во всем театре. Не занятые в этом спектакле посещали все репетиции и завидовали нам, счастливцам. Приходили даже актеры из других театров. Постоянным нашим гостем был В. О. Топорков.

{416} Марджанов не имел привычки запирать двери репетиционного зала на ключ, если ему только не мешали. В противном же случае, виновник шумно выгонялся, не взирая на чины и положение.

Отличительной чертой Марджанова была большая требовательность к себе и требование уважения к своей работе. Он не относился индифферентно к жизни своего спектакля. Он хотел, чтобы и после премьеры, без него, спектакль сохранялся в том виде, как он его создал. Мне лично Константин Александрович наговорил массу комплиментов. Думаю, что это относилось больше к умению радоваться своему творчеству, чем ко мне лично, и я знаю, что когда он находил подходящего актера для своего замыкала, он буквально влюблялся в него и умел извлечь из данного актера все, что тот мог дать.

Гильда — основное лицо в трактовке Марджановым «Строителя Сольнеса». Он ее понимал как олицетворение будущего, как победу молодого над старым, отживающим, над Сольнесами, которые когда-то были творцами, но которых буржуазное мировоззрение окончательно обессилило. И поэтому Марджанов к концу пьесы на вопрос Гильды: «Но ведь да был на высоте?» прибавляет ответ Рагнара: «Он мертв».

Может быть, я не сумела полностью выразить все те чувства, которые подымают во мне воспоминания об этих незабвенных днях работы с Марджановым, но я не могу не отметить благодарность актрисы режиссеру, давшему мне так много, не могу не сказать о той теплоте, которую я сохранила не только как к художнику, но и замечательному, чуткому, большого сердца человеку. Да другим и не мог быть Константин Александрович Марджанов. Большой художник не может не быть большим человеком.

## **{****417}** Н. Рерих О «Пер Гюнте»[[143]](#endnote-143)

Для художника работать в театре — большая радость, а работать в Художественном театре — совершенно особенная. Именно здесь, в Художественном театре, художник чувствует себя творцом совершенно нового, увлекающего искусства…

Не думайте, однако, что художник считал свою задачу выполненною, если он хорошо написал заказанные ему декорации. Ведь эти декорации не более как фон. Картины создаются из них только тогда, когда на их фоне появятся и будут действовать живые люди. И это интересует художника нисколько не меньше, чем то, как осветят или как повесят его декорации. Ведь все, что будет происходить на сцене, может идти вразрез с тем, что представлял себе художник на фоне написанных им декораций. Таким образом, совершенно естественно, что наряду с декорацией тот же художник должен создать и костюм каждого действующего лица, всю бутафорию, вообще все, что глаз зрителя увидит на сцене.

Но раз все это будет задумано и создано по одному намеченному плану художником, то как же может он остаться в стороне, когда все, что создано его руками, будет приведено в действие и оживет? Ведь для нею далеко не безразлично, где встанет то или иное действующее лицо, будет ли толпа стоять густой массою оправа или же будет разбросана отдельными фигурами по всей сцене. Таким образом, художник так же участвует в постановке всего спектакля, как и режиссер, как все артисты.

И вот Художественный театр далеко опережает в этом отношении все другие театры. Потому так особенно радостно работать в нем. Я писал декорации и рисовал костюмы для «Старинного театра», я делал то же для оперы Дягилева в Париже, делал и для других театров, но, выполнив свой заказ, я всегда должен был скрепя сердце отходить и оставаться в стороне. В результате на фоне моих декораций и в сочиненных мною костюмах на сцене нередко происходило вовсе не то, что я себе рисовал в воображении, и, сознаюсь, видеть это или узнавать об этом всегда бывало больно, так же больно, как если б я увидел, что на фоне написанного мною пейзажа кто-то приписал совсем чуждую ему фигуру.

В Художественном театре не то. Во всяком случае здесь чувствуешь на каждом шагу, что ты так же необходим режиссеру {418} и актеру, как и они тебе. Здесь чувствуешь радость совместной работы, чувствуешь, что ты здесь не только не чужой, но, напротив, свой, родной, близкий и желанный и что у всех здесь одно желание — сделать как можно лучше большое, общее дело.

А ведь отдаваться этому делу и энергично работать только тогда и можно, когда ощущаешь все это.

В Художественном театре мне еще не пришлось работать со Станиславским, который увлечен и занят другою постановкой. Я же давно влюблен в гений этого удивительного художника сданы. Довольно хоть раз заглянуть в молодые глаза этого седого человека, чтобы мысль о работе с ним сделалась заманчивою. Но, закончив мою работу с Марджановым, я скажу, что жалеть мне теперь не пришлось. В этом режиссере я скоро почувствовал подлинного художника, который работает вне влияния всяких случайных впечатлений, умеет черпать свое вдохновение в самом произведении и во всем исходит только из него. В его работе столько красивых исканий, столько вдумчивых глубин. Приятно работать. Чрезвычайно интересно было мне встретиться и с работою другого большого художника сцены — В. И. Немировича, обладающего к тому же недюжинным и тонким критическим чутьем.

Однако я чувствую, что уклоняюсь в сторону и говорю уже о Художественном театре, а не о «Пер Гюнте». Поэтому вернемся к нему.

Что такое для меня «Пер Гюнт»? Ответить на это двумя словами мне трудно. Скажу только, что если бы в этом создании Ибсена передо мною не развертывалась дивная сказка, то я не стал бы работать. Но раз это сказка, то прежде всего ни определенного времени, ни этнографии и географии. Сказка всегда вне времени и пространства. Правда, неизбежен известный «местный колорит» (couleur locale), но ведь он бывает и в сказке. Он даже придает ей какую-то особую интимность и прелесть, но если зритель угадает в постановке век или отнесет ее к какому-нибудь десятилетию, я буду считать постановку неудавшеюся… О чем же рассказывает сказка «Пер Гюнт»? Может быть, я понимаю ее очень субъективно, но мне кажется, что эта сказка — песня о красоте и радости священного очага. Я уверен, что многие увидят в «Пер Гюнте» не то, но истинное художественное произведение тем и дорого, что в нем каждый, как и в самой жизни, увидит свое, наиболее ему дорогое, наиболее его интересующее, а {419} «Пер Гюнт» так многогранен, что различное освещение всего в нем обрисованного возможно более чем где-либо.

Итак, это сказка о роли в жизни священного очага. Не понимайте только этого узко. Для меня очаг — это тот священный, неугасимый огонь, который с доисторических времен собирал вокруг себя человеческий коллектив. Был ли это огонь домашнего очага, то есть очага семьи, был ли это очаг племени, целого народа, очаг храма или какого-нибудь божества, но всегда только он собирал вокруг себя людей и только около него они становились самими собою, то есть тем, чем предназначал им быть «хозяин». Только здесь находил человек всегда свое счастье. И, разумеется, первою ступенью в создании себе очага для современного человека является очаг семьи. К нему приводит человека даже и инстинкт рода. Пер Гюнт, как носитель ярко выраженного индивидуального начала, является разрушителем этого очага и, как разрушитель, он бежит от Сольвейг, не смея переступить порога того дома, куда она вошла, чтобы зажечь пламя священного огня, но когда умирает старая Озе и Гюнт охвачен жаждою скрасить ее последние минуты, он волей-неволею возвращается к этому очагу, ибо только около него возможно все доброе, только около него человек раскрывает самого себя. К тому же очагу возвращается Гюнт и в конце своей жизни, ибо только около него, у ног его жрицы Сольвейг, может он найти свое счастье.

Вы спросите, что такое вся остальная жизнь Гюнта, но вся она ни что иное, как длившийся долгие годы совершенно случайный ее эпизод, который понадобился Гюнту для того, чтобы вернуть его к истинному пути и привести к тому же очагу. Жизнь Гюнта, настоящая его жизнь, длится очень недолго, и ее можно выразить в нескольких строках. Он отверг очаг, нарушил его святость, и долго изгнанником жил на земле и только в конце жизни понял, что сам разбил свою жизнь, что все богатство своего творчества он должен был принести на создание во всей красоте своего очага. Но если очаг его благодаря этому остался лишь тлеющим огоньком, то все же только его тепло согревает ему последние его минуты. Все попытки построить жизнь вне какого-нибудь очага, то есть вне других людей, приводят Гюнта только к полному банкротству. Все эти попытки проходят для Гюнта, как один длившийся годами сон, полный самых ярких видений, и это я хотел оттенить в постановке. Все происходящее с Гюнтом с момента его ухода и до момента возвращения к {420} Сольвейг должно пройти перед глазами зрителя как нечто случайное и побочное истинной жизни Гюнта. Мне кажется, что это удалось, но удалось ли это сделать для зрительного зала, этого я не знаю. Возможно, что кое в чем и не удалось. Слишком уж завлекательно своею живописностью многое из этих случайных эпизодов…

Вы хотите знать о моем впечатлении от первого спектакля? Само собою разумеется, что многое в моем воображении представлялось мне ярче и лучше. Такова участь художника, на каком бы поприще он ни работал, но все же скажу, что на фоне того, что было сделано мною, театр развернул такое дивное зрелище, которого я долго не забуду. Особенно удачными мне кажутся сцены: явление пастушек в Красных горах, сцена у избушки зимою, смерть Озе, каюта и финал…

Кое‑что не удалось. Например, сцена в пустыне. Когда Гюнт остается один и бродит среди развешанных опустевших гамаков своих бежавших спутников, то не получается впечатления того одиночества, которое чувствуешь, читая пьесу, но что же было сделать режиссеру для избежания этого? Не вешать гамаков? Но тогда исчезала бы картина с господами туристами, глупо висящими в гамаках подошвами к зрителям, исчезала бы картина, сразу дающая сцене характер гротеска. Неужели же этим надо было пожертвовать? Заставить туристов, убегая, захватить с собой гамаки? Но этого нельзя успеть сделать. И вот волей-неволею пришлось пожертвовать впечатлением одиночества Гюнта в пустыне. Вообще кое-что не удалось даже в чисто декоративном смысле, но надо самому хоть раз поработать в театре, чтобы знать, как многого трудно достигнуть здесь из того, что легко достигается в картине.

## **{****421}** М. Ростовцев Синтетический театр[[144]](#endnote-144)

Поздней осенью 1919 года, прорвавшись через все препятствия, с которыми в то время были связаны путешествия, из Киева приехал в Петербург К. А. Марджанов, один из наиболее интересных, значительных, своеобразных и темпераментных наших режиссеров, настоящий энтузиаст театра.

Он приехал с мыслью об организации синтетического театра, такого театра, который с одним и тем же исполнительским составом смог бы ставить комическую оперу, оперетту и легкую комедию.

Со своим предложением организовать синтетический театр К. А. Марджанов обратился к М. Ф. Андреевой, возглавлявшей в то время петроградский театральный отдел Наркомпроса, в ведении которого концентрировались все петроградские театры, кроме трех академических, бывших «императорских» театров. Марджанов представил развернутый репертуарный план нового театра, план очень своеобразный и интересный. В этот план входили комические оперы: Доницетти — «Дан Паскуале», Моцарта — «Похищение из Сераля», Чимарозы — «Тайный брак», Обера — «Бронзовый конь», Николаи — «Виндзорские кумушки» и Мусоргского — «Сорочинская ярмарка», своеобразная комедия на музыке «Золотая Ева» (по Шентану) и несколько комедий, как «Человек и сверхчеловек» Бернарда Шоу, «Игра интересов» Бенавенте, «Дон Хиль Зеленые штаны» Тирсо де Молина.

В труппу нового театра выразили согласие вступить Е. П. Корчагина-Александровская, Н. И. Тамара, Б. А. Горин-Горяинов, В. В. Максимов и я.

Остальная часть труппы была набрана Марджановым из совершенно зеленой молодежи, никогда не выступавшей на сцене и подчас даже не имевшей никакого театрального образования. Из двухсот заявлений, поданных ему молодежью, стремившейся на сцену, Марджанов выбрал только двадцать: в труппу были взяты десять мужчин и десять женщин.

М. Ф. Андреева заявила Марджанову, что она поддержит его начинание, предоставит помещение для репетиций, осуществит на государственный счет декорации и костюмы для первой постановки и до показа этой постановки в совершенно готовом виде не будет оформлять нового театра — пусть {422} он пока работает студийным путем и завоюет себе право на жизнь и призвание своей первой постановкой.

Этот трезвый деловой подход не остановил и не смутил Марджанова, и он с удвоенной энергией ринулся в бой за свою идею и с чисто юношеским энтузиазмом работал над ее осуществлением. В частности, он особенно ценил энтузиазм молодежи, каким-то сверхъестественным чутьем угадав, что эти «двадцать» человек молодежи, среди которых были просто любители, станут неплохими актерами, вносящими в наше дело, помимо способностей, энтузиазм.

«Старики» сперва поворчали и покосились на «желторотых» артистов, и будь режиссером не железный Марджанов, а кто-нибудь другой, с молодежью, весьма возможно, наши братья стали бы разговаривать так: «Вы, батенька мой, учились бы, на старших глядя. У вас еще молоко, можно сказать, на губах не обсохло…» и так далее.

Но это было время весны. Весенним было само наше молодое социалистическое государство. Весенними были также и эти двадцать лиц, горящих молодостью и беззаботностью. Весна была в искусстве, ибо всем хотелось влить в освобожденный театр что-то новое и светлое. И, наконец, главным уполномоченным театральной весны на опереточной сцене был Константин Александрович Марджанов.

Я всегда любил молодое и здоровое веселье. И поэтому, не задумываясь и не насилуя себя, омолодился и стал равноправным товарищем молодежи. С опереточным коллективом Ксендзовского я решил порвать и связать свою дальнейшую артистическую судьбу с новым театром Марджанова, хотя, повторяю, театр этот еще не был «легализован», не был оформлен, и пока что все дело ограничивалось интенсивными студийными репетициями. В первую очередь репетировали «Дон Паскуале» Доницетти, где мне была поручена заглавная роль. Я с увлечением погрузился в атмосферу энтузиазма марджановского начинания.

Незабываемыми останутся репетиции под руководством Марджанова и наши занятия с молодежью.

Чтобы понять и полюбить Марджанова, к нему надо было привыкнуть. Сперва мы видели один сплошной комок нервов. Во рту неугасающая папироса. Яркая жестикуляция. Говорящая без слов, выразительная. Ни минуты не может быть спокойным: вечная возбужденность, вечное движение. И когда вы встречались с ним вторично, вы начинали заражаться его страстностью.

{423} Репетиции шли очень интенсивно, в атмосфере дружной сплоченности и все более растущего увлечения труппы.

5 июня 1920 года на площадке «Летнего Буффа» мы сыграли наш первый спектакль — «Дон Паскуале» Доницетти в постановке Марджанова и в декорациях А. А. Радакова. Признание было полным и безоговорочным: всем было ясно, что мы имеем дело не со случайным единичным спектаклем, но что мы присутствуем при рождении нового театра. Театр этот был оформлен в системе государственных театров под названием Государственного театра Комической оперы. В качестве стационара М. Ф. Андреева обещала Марджанову с осени помещение Палас-театра, последнее время занятое театром Пролеткульта.

Марджанов продолжал работать с еще большим энтузиазмом. Сценические образы, видимо, переполняли все его существо. Он, как страстный коллекционер, попавший в лавку антиквара, хотел бы сразу охватить все сокровища, а выбрать можно только один какой-нибудь ценный предмет…

Как у каждого мастера-режиссера, у Марджанова, конечно, были намечены и подготовлены мизансцены… Он объяснял их, но в момент объяснения вдруг загорался новой мыслью, новой расстановкой фигур.

— Погодите… Стойте!.. Нет, нет, не то… Вы пройдите сюда, а вы вот так…

Он взбегал на сцену и размещал актеров по новым местам. Бесполезно было возражать и ссылаться на то, что только что мизансцена была построена иначе. Марджанов менял мизансцены и свои указания до тех пор, пока тот или иной сценический эпизод не вспыхивал яркими театральными красками.

Несмотря на кажущуюся «одержимость» Марджанова, это был человек, с которым можно было спорить. Споры были долгие, страстные. И сам режиссер и артист начинали походить на помешанных или, в лучшем случае, на людей, готовых навеки поссориться, но в результате спора выяснялась истина, причем Марджанов «входил в берега» и успокаивался, если актер умел доказать свою правоту.

Случалось поспорить и мне с ним. Когда температура спора поднималась до точки кипения, нас мирил обыкновенно дирижер В. С. Маратов… Хорошо, во всяком случае, было то, что спорящие моментально остывали и еще с большим жаром продолжали свое дело.

Главным условием работы у Марджанова было: уча других, {424} учиться самим. Мы, старшие, занимались с молодежью и передавали им свой опыт. И в то же время учились сами у Марджанова и даже иногда у молодежи, которая прежде всего научила нас, как сделаться вновь молодым для искусства, для сцены.

Актер у Марджанова не лишался индивидуальности, и чем больше он проявлял ее, тем был ценнее в глазах руководителя. Но зато если у актера что-нибудь не ладилось в процессе работы, это искренне переживала вся труппа.

Лично со мною был такой случай. Мы работали над оперой Моцарта «Похищение из сераля», где мне была поручена роль Осмина. На одной из последних репетиций я чувствовал себя не в своей тарелке, не был доволен собой. Марджанов тоже нервничал и не знал, что со мною делать. Репетиция как-то потускнела, и одушевление упало. Я сидел на сцене на дереве и вымещал свою злость на бутафорских грушах, которые швырял вниз. Это было по-детски глупо, но меня никто не останавливал.

К счастью, меня позвали на примерку костюма. И что же, как только меня облачили в костюмерной в одеяния евнуха Осмина, я в зеркале увидел себя именно в том образе, который не давался мне. Передо мной стоял Осмин, тот самый, которого мы только что искали. Вся роль, все ее мельчайшие детали стали для меня ясны.

Когда я, надутый и чванный, показался в главном проходе партера, весь коллектив театра разразился аплодисментами. Больше всех радовался и хлопал в ладоши сам Марджанов. Жены султана, сидевшие в наказание (по замыслу Марджанова) на кольях, от хохота свалились с них. Поднялась веселая кутерьма и меня торжественно втащили на сцену. Репетиция пошла как по маслу.

Вспоминается мне и другой случай, показавший, что Константин Александрович ценил индивидуальную выдумку, если она была хороша. В пьесе «Игра интересов» я, по ходу пьесы, читал письмо. В увлечении я влезал на стол и, забыв, что я не на полу, делал шаг вперед и срывался. Падая, я инстинктивно выставлял свободную руку и находил на столе точку опоры. Ноги мои со стола соскальзывали, и я несколько моментов лежал животом на углу стола. Не прерывая чтения письма, я жестикулировал и качался на этой «мертвой точке», соблюдая необходимое равновесие. Эта мизансцена принадлежала мне, но Марджанов, увидя ее на репетиции, полностью ее санкционировал. Удавалась она настолько хорошо, {425} что молодым артистам, изображавшим клерков и стоявшим около меня, трудно было соблюдать полную серьезность, так как их душил хохот.

Да, никогда и нигде не работалось нам так бодро, несмотря на то, что мы работали и холодные, и голодные.

Осенью 1920 года наш театр перебрался в Палас-театр, где Марджановым очень интересно были осуществлены постановки «Бронзового коня», «Человека и сверхчеловека» и «Игры интересов».

## **{****426}** Н. Светловидов[[145]](#endnote-145) Два спектакля

Я тогда еще не служил в «Соловцовском театре», — поступил я годом позже, в 1909 году. Но, как актер-любитель, а затем ученик киевских оперно-драматических курсов знаменитого в свое время тенора М. Е. Медведева, я был, разумеется, завсегдатаем театра. С Марджановым как с режиссером я встретился только через десять лет во время работы над «Овечьим источником». Но мне хорошо запомнились отдельные постановки Марджанова его первого киевского сезона (1907 – 1908 гг.) и среди них — «Марья Ивановна» Евг. Чирикова. Воспоминаниями об этих марджановских спектаклях я и хочу поделиться.

Прошло более полувека со дня постановки «Марьи Ивановны», а я как сейчас ясно вижу сцены из этого спектакля, в котором Марджанов воссоздал жизнь провинциального городка с мещанским, безрадостным существованием, вернее — прозябанием его жалких обитателей. Пошлость, мелкие эгоистические интересы, скука и безысходность — вот удел этих забитых и ограниченных людей. Марджанов великолепно передал атмосферу этого затхлого провинциального захолустья — и в оформлении, и через игру актеров.

В жалкий городишко приезжает провинциальная труппа. Первый любовник — артист Орлов — Заокский — заболевает тифом и остается в городе, — товарищи уехали без него дальше, куда-то в Крым, ближе к морю, о котором мечтает и Заокский. Затевают любительский спектакль, решают ставить «Грозу» Островского. Марья Ивановна — Катерина. Она талантлива, женственна и обаятельна, ее тяготит жизнь со скучным мужем, кассиром местного казначейства. Это сухарь, ничтожный человек. Между ним и женой нет ничего общего.

Третий акт переносит нас за кулисы клубной сцены во время представления «Грозы». Марья Ивановна отлично сыграла Катерину. И вот, почувствовав в себе силы и поверив в свое дарование, она в последнем акте порывает с мужем, бросает мещанскую жизнь и уезжает вслед за Заокским в Симферополь, чтобы поступить на сцену. Роли в пьесе нашли прекрасных исполнителей: Марья Ивановна — А. Пасхалова, муж ее — И. Дуван-Торцов, актер-любитель, влюбленный в {427} Марью Ивановну телеграфист Костенька — Степан Кузнецов, акушерка (она же Кабаниха) — А. Токарева, театральный парикмахер — В. Волховской.

Марджанов — талантливый режиссер-постановщик — был умным, авторитетным и опытным художником. Его постановки всегда отличались жизненной правдой, глубиной трактовки пьесы и тщательностью художественной отделки. Так было и в «Марье Ивановне». Вы видели подлинную жизнь, картину быта и нравов. Мало того: с первого же момента вы были захвачены и уже не могли оторваться от происходящего на сцене. То, что дано Чириковым лишь беглыми намеками, только упомянуто в скупой авторской ремарке, Марджанов развернул в живые и интересные сцены. На резком контрасте строилась первая сцена спектакля: две любительницы — Марья Ивановна и ее подруга, пустенькая уездная девица Дудочкина — разучивают дуэт Глинки. Эту сцену Марджанов превратил в замечательный эпизод, раскрывавший характеры обеих приятельниц: вдумчивой, серьезной и тонкой музыкантши Марьи Ивановны и бездарной дилетантки Дудочкиной. Тот же резкий контраст характеризовал сцену — разговор Заокского с мужем Марьи Ивановны. Муж уписывает за обе щеки обед, а Заокский, сидя рядом, весь погружен в мечты о юге, о море, которое он так любит, — лишь изредка, со слегка иронической улыбкой поглядывает он на уплетающего обед кассира…

Одною из лучших сцен в спектакле была сцена за кулисами театра, целиком сочиненная Марджановым. Отличное знание закулисной жизни помогло режиссеру создать правдивую, полную неожиданных находок, юмора, забавную, остроумную картину. Тут были и запойный пьяница-суфлер, и ловкий парикмахер-гример, и клубная публика, и, конечно, все актеры-любители. Сейчас, полвека спустя, я не могу, разумеется, припомнить всех подробностей этой сцены. Помню лишь, что рецензенты дружно отмечали вставной режиссерский эпизод как лучший во всем спектакле. Я же сидел в зале, зачарованный и взволнованный, буквально затаив дыхание.

После каждого акта зрители вызывали артистов горячо и дружно, а актеры после действия за кулисами устроили Марджанову овацию. Как сейчас, я вижу его взволнованное лицо, горящие глаза, счастливую улыбку, когда он стоял в кругу актеров, рядом с автором. Чириков поражался тому, что сделал из его пьесы Марджанов.

{428} Что же отличало эту постановку Марджанова? В ней была подлинная, но вместе с тем одухотворенная поэтичная жизнь. Спектакль захватывал эмоционально, по-настоящему волновал. Во всем ансамбле чувствовалась общая радость творчества. Такие сцены, как эпизод за кулисами, легко могли потянуть на шарж, — но нет, все играли легко, соблюдая чувство меры. Стоит ли говорить, что спектакль имел шумный успех?

Будил ли он мысли, вызывал ли он протест против мещанской, скудной, убогой жизни, протест против той действительности, которая сковывала все новое, передовое, талантливое? Безусловно — да, вызывал, будил. Всем строем спектакля режиссер выявлял этот протест молодости против затхлости и нелепицы жизни. Даже в том, что героиня спектакля живет образом Катерины и умеет сильно воплотить его на сцене, — явственно звучала социальная нота. Марья Ивановна не только мечтает о лучшей жизни, тоскует о ней, но и смело разрывает опутывающие ее узы, тем самым бросая вызов буржуазно-мещанскому обществу. Марджанов ставил спектакли с явным политическим «подтекстом», с горячей критикой устоев царской России, а прогрессивная часть публики пользовалась каждым случаем, чтобы выразить свое недовольство этими устоями, свое нетерпеливое ожидание обновления жизни. И марджановский спектакль, гораздо более глубокий и сильный, нежели пьеса Евг. Чирикова, отвечал чаяниям зрителей. Вот в чем коренился секрет его исключительного успеха, вот почему, думается, он так сильно запал и мне в душу.

Я не видел процесса работы Марджанова над этой постановкой, но участники ее, с которыми я встретился впоследствии, восторженно рассказывали мне о Марджанове, его творческой манере, его человеческих качествах. В справедливости их отзывов я лично убедился в 1919 году, во время совместной работы с Константином Александровичем над «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега, на сцене того же киевского Соловцовского театра.

Спектакль был приурочен к празднику 1 Мая и стал праздником искусства.

Мы встретились с Марджановым за кулисами театра ранней весной 1919 года. Теперь в волосах его уже прибавилась седина, борода была сбрита. Но глаза все те же — молодые, горячие, марджановские…

Что отличает его как режиссера? Прежде всего — чувство {429} целого. Он всегда ясно видел образ всего спектакля, слышал симфонию его словесного звучания. Этим видением и слышанием он заражал, увлекал, насыщал всех участников будущего спектакля и, конечно, в первую голову композитора и художника, его ближайших помощников — сопостановщиков.

Музыку он умел использовать изумительно, органически вводя ее в ткань спектакля. Он страстно любил музыку, понимал ее и с ее помощью раскрывал то, что ему было нужно в данном сценическом моменте. Это я особенно ярко ощутил в процессе работы над «Овечьим источником», где важным компонентом спектакля была музыка В. Бюцова. Вот пример: перед выходом крестьян из-за кулис в эпизоде народного праздника раздается музыка шествия. Марджанов, покуривая папиросу, объясняет: «Слышите? Вот раздается смех женщин, идущих в шествии, а вот теперь вступают мужчины». И мы убеждались, что в музыке действительно слышатся эти «хоры смеха», — сначала смеются высокие женские голоса, а потом вступают мужские. Ну, а весь финал строился на музыке, не говоря уже о великолепно поставленных на музыке того же Бюцова танцах (балетмейстер М. М. Мордкин).

Органически сливалось с замыслом и оформление. Марджанов создал его совместно с молодым талантливым художником Исааком Рабиновичем, который буквально залил сцену своими ослепительно яркими красками: светлый песчаный пол, круглые желтые башни, на заднике — ландшафт зеленых зарослей и белых крыш, и синее, восхитительно синее небо… Все словно сверкало, возбуждало, радовало глаз. Такова была обстановка народных сцен.

Королевские и рыцарские картины шли как бы на втором плане, где была сооружена отдельная небольшая сцена, возвышение, помост, отделенные особым занавесом. Здесь — темные тона, золото и мишура.

А реквизит! Обилие даров, подносимых командору крестьянами… Все было неожиданно и ново, все в этом спектакле служило единому замыслу, было выдержано в едином стиле.

Общему замыслу подчинялось и распределение ролей. Тут хочется рассказать следующее: Марджанов мог отказаться от прекрасного исполнителя, если тот не отвечал общему плану спектакля. Так случилось с талантливейшим артистом Степаном Кузнецовым, который должен был первоначально играть в очередь с другим исполнителем — Юрием Яковлевым — {430} роль Эстевана, отца Лауренсии. Кузнецов поразил нас всех на генеральной репетиции общим своим обликом и гримом. Это был патриарх: белая борода и усы, седые волосы, горящие глаза, в руках посох… Он напоминал не то короля Лира, не то фигуру из библии, В его обличий было что-то величественное, значительное и даже трагическое. Между тем по замыслу Марджанова Эстеван был иным, совсем иным. В трактовке Марджанова вообще все жители «Овечьего источника» — простые пахари, наивные, обыкновенные крестьяне. Живут они на земле, земля их кормит, живут просто. Это — бесхитростный и даже, может быть, несколько примитивный люд. Они все равны между собою. У них здоровые, загорелые лица, они сильны, эти люди полей и лесов. Не «пейзанские» челки у них, а просто начесанные как придется волосы, иногда спускающиеся и на лоб. У них нет вождей, и Эстеван не вожак и не пророк, каким его хотел изобразить Кузнецов, а такой же простой крестьянин, как и все его односельчане. И только жизнь выдвигает его, только борьба делает их героями. Воспользовавшись хитрым фокусом, о чем так занятно рассказывает прекрасная исполнительница роли Лауренсии В. Л. Юренева, Марджанов оставил роль Эстевана за Юр. Яковлевым.

Постепенное развитие образов — от простых, незлобивых и доверчивых «детей природы» до яростных мстителей, борцов за свое человеческое достоинство, за правду и свободу, вот в чем видел Марджанов самое главное. Внутреннее благородство, доброта, простота и скромность, юмор — вот основные черты, которыми я стремился наделить моего Менго, еще, пожалуй, и некоторое лукавство. И в нем, как и во всех, крестьянах, заложены крупицы народной мудрости. Но он отличается от остальных обитателей селения тем, что он еще и певец. Конечно, у меня нет певческого голоса, но музыкальность, хороший слух и природный «тенорок» плюс помощь Марджанова и Бюцова дали мне возможность справиться с двумя «вокальными номерами».

Сцена свадьбы. Молодых встречают друзья, играет музыка, приближается брачный кортеж. Среди других и я — Менго. В руках — скрипка. Правда, слуги командора насажали мне на спину «красных кардиналов», но Марджанов не требовал, чтобы я играл побитого. Напротив, Менго куражится, и я с форсом говорил о том, как «на меня напали на одного сто человек солдат, а я с одной пращей…» и — уже совсем просто добавлял: «и высекли». Еще нет и теки бунта {431} или даже протеста. Напротив, Позабыв о побоях, Менго приветствует новобрачных шуточной песней. Я исполнял куплеты, подпевая, скорее говорком, но ясно передавая мелодию.

Свадьбу прерывает вторжение тирана-командора, — его очень сильно и тонко играл Смурский. Деспотизмом, произволом и грубыми притеснениями держит он миролюбивых пахарей в рабской покорности, забитости и страхе. Но вот в третьем действии появляется растерзанная, обесчещенная Лауренсия и произносит пламенный монолог с призывом к мести угнетателям. Она начинала монолог робко и тихо, постепенно раскрывая перед толпой крестьян все случившееся, рассказывая, как надругались над ней, как мучали, издевались. Постепенно гнев ее разгорается, голос крепнет. «Вы — овцы!» — восклицает она, обвиняя своих односельчан в трусости, слабости, в покорности тиранам. И вот уже слова ее звучат набатом, она поднимает на мятеж, на мщение этих кротких доселе крестьян, теперь просыпающихся от вековой спячки.

Марджанов разработал эту сцену так: он расставил нас редкой толпой по всей сцене. В начале монолога Лауренсии мы все были сжаты, неподвижны, сгорблены. Но по мере нарастания ее гнева и возмущения мы все преображались: глаза загорались, руки сжимались в кулаки, позы начинали принимать угрожающий вид. Мы стояли как тигры, готовые к прыжку, превращались в мстителей, готовых с чем попало идти на притеснителей. Вот один поднимает с земли камень, готовясь к нападению; другой хватает палку; третий выбегает за кулисы, раздается треск дерева и вот он уже возвращается вооруженный дрекольем; словом, у всех рогатины, пращи, дубины, камни… Толпа забитых крестьян, таких миролюбивых и скромных вначале, превратилась в народных мстителей, бесстрашных и отважных, в борцов-героев. Вот эта эволюция и нужна была Марджанову, ее-то он и добивался. И вот почему не вязался с его планом великолепный в своем роде образ, созданный Ст. Кузнецовым.

Сцена восстания, так изумительно поставленная Марджановым, всегда вызывала горячий и бурливый отклик всего зала. Во время расправы с командором поднимался невообразимый шум, раздавались неистовые крики. Все с таким энтузиазмом участвовали в этом бунте, что не щадили сил и голосов. С диким гиканьем врывалась толпа «к командору», то есть на боковую малую сцену. По требованию режиссера я должен был перекрыть весь этот шум торжествующим возгласом: {432} «Да здравствует Фуэнте Овехуна!» Я так старался, что даже сорвал голос. Тем не менее моя вторая песенка о том, что мы теперь можем отплатить долг варварским спинам врагов, которую я исполнял под аккомпанемент оркестра, принималась отлично: зрители разделяли требование мести притеснителям.

После ликующего танца победителей — сцена пыток. Шла она тоже на маленькой сцене, на втором плане, где соответственно менялось оформление. Судья тщетно добивался у крестьян: «Кто же из вас убийца командора?» Каждый отвечал: «Фуэнте Овехуна!» В этой сцене Марджанов добился огромного драматического напряжения. Последним допрашивают Менго. Его подвергают мучительнейшим пыткам. Садизм и жестокость палачей достигают предела. Зритель уже начинает сомневаться в Менго: невыносимые пытки вот‑вот сломят его и он выдаст тайну. И вот на окрик озверевшего судьи: «Так кто ж убил Гомеца, командора?» — измученный Менго говорит: «Скажу, скажу, сеньор!» Судья дает приказ ослабить пытку, Марджанов замечательно устанавливал паузы между текстом и нагнетал напряжение в этой сцене. Казалось, вот‑вот сейчас уже Менго не выдержит и сдастся. «Ну, кто ж из вас убийца командора?» — повторяет вопрос судья, уже предвкушая победу, но… с восторгом, именно с восторгом и ликованием Менго кричит: «Фуэнте Ове‑ху‑н‑н‑а‑а‑а!» Зритель неистово, бурно и тоже — как мне казалось — с восторгом аплодировал и ликовал вместе с нами, словно он был непосредственным участником этой сцены, точно он сам переживал все ее трагические и радостные моменты. Мы все — и зрители и артисты — были объединены одним порывом, стихийным торжеством победы.

Трудно сейчас, даже невозможно пересказать словами этот спектакль. Скажу лишь, что ни разу в жизни, ни до него, ни после него, я не припомню ни одного, разного ему по силе захвата, по мощи эмоционального воздействия на аудиторию. В финале сцена и зрительный зал сливались воедино. В то грозное время зритель уходил из театра накаленным, предельно возбужденным, готовым ринуться в бой за дело революции. Бойцы частей с винтовками в руках следили за представлением горящими глазами, всецело поглощенные происходящим на сцене, воодушевленные виденным, и с пением «Интернационала» шли прямо со спектакля на фронт, который был совсем недалеко от Киева. Зрители-красноармейцы {433} уходили бить врага, сознавая свою мощь и грозную, правую силу.

В финале в зрительном зале зажигался свет, чтобы еще больше подчеркнуть слитность жизни и театра. Мы подходили к рампе, и буря восторженных аплодисментов и радостных криков служили наградой за наш творческий труд. Долго стоя аплодировали зрители — рабочие, красноармейцы, интеллигенция.

Это был подлинно народный спектакль, спектакль политический, революционный. И какое было счастье сознавать, что и мы — актеры — своими усилиями и способностями помогаем общему делу! Никогда я не ощущал так ярко и наглядно, какую высокую миссию выполняет искусство, если оно актуально, если оно действительно спаяно с общим делом, помогает народу, направляет массы на достижение благородной цели.

Народным был этот спектакль еще и потому, что героем его были не отдельные возвышенные фигуры, а сама масса, сам народ. Победа народа над тиранией и эксплуататорами была показана убедительно просто, как-то особенно всем понятно и, вместе с тем, темпераментно, горячо, страстно.

Мы играли «Овечий источник» ежедневно в течение почти всего лета 1919 года, много раз перенося его в рабочие клубы, на окраины города. Тогда киевляне могли видеть необыкновенное шествие: за повозками с декорациями и реквизитом, под звуки оркестра шествовали по городу актеры в гриме и костюмах, чтобы где-нибудь в рабочем районе сыграть этот замечательный спектакль.

«Овечий источник» — не случайная удача Марджанова. Искренняя преданность идеям революции, яркое режиссерское дарование, большая культура, неистощимая творческая фантазия и громадный, кипучий темперамент — вот те замечательные качества, которые определили успех его работы. Как постановщик, Марджанов отличался удивительным разнообразием и самобытностью приемов, многокрасочностью режиссерской палитры. Он никогда не повторялся. Исходя из характера и стиля данной пьесы, он находил соответствующее театральное решение. И вот еще ценнейшее его качество как режиссера: он никогда не насиловал воли актера, не вымучивал его, а создавал такую атмосферу содружества, творческой радости, в которой наш тяжелый труд казался неощутимо легким. Может быть, именно поэтому все актеры играли в этом спектакле не просто хорошо, а гораздо лучше, чем {434} обычно. Такой отдачи всего себя, такого горения и такой «живой крови» в работе не было у актеров никогда. Юренева, например, играла совсем иначе, чем всегда, в необычной для нее манере, она нашла в себе совершенно новые краски, каких у нее раньше не подмечал никто, их увидел и пробудил к жизни Марджанов, и я уверен, что без него роль у нее не получила бы такого завершенного, интересного и яркого рисунка. Именно Марджанов помог артистке раскрыться, показать себя в неожиданно новом ракурсе. Точно то же можно смело сказать и обо всех других участниках этой постановки. И вот почему все мы до сих пор вспоминаем о совместной работе с Константином Александровичем с чувством самой горячей, самой искренней благодарности.

## **{****435}** В. Симов «У жизни в лапах»[[146]](#endnote-146)

Работа над гамсуновской пьесой «У жизни в лапах» особенно памятна для меня: я впервые столкнулся с незнакомым мне постановщиком. Теперь имя покойного народного режиссера Грузии хорошо известно всему театральному миру. Двадцать пять лет назад[[147]](#endnote-147) в Москве Марджанова знали еще немногие.

Константин Александрович появился в театре зимой, среди сезона, и произвел впечатление сильной личности с большим художественным чутьем и горячим темпераментом.

Спектакль мы ставили без советов и указаний со стороны дирекции; Марджанову никто не помогал. Должно быть, театр намеревался произвести нечто вроде экзамена и проверить гастролера.

Мне было легко договориться с Марджановым: его стремление к своеобразию совпадало с моим взглядом на необходимость более свежего разрешения театральных задач. После многих лет непрерывной деятельности в МХТе я охотно принял вызов перейти на иные декоративные позиции.

Для всей пьесы требовались только четыре декорации. Я условился с режиссером придать каждому акту особую тональность, так или иначе подкрепляющую характер отдельного действия.

Квартира стяжателя-коллекционера. Эту музейную комнату я нарядил в желтую гамму красок. Нет признака обсиженного жилья: здесь эффектно-деловая выставка, здесь каждый предмет на учете, как товар. Должны преобладать антикварные вещи.

От авторского пожелания (или каприза) как-то неловко было отказаться. Волей-неволей пришлось загромождать сцену взятыми напрокат подлинниками.

Чтобы выдвинуть намеченный колорит, я разделил помещение занавесками того же цвета. Так как обе занавески приходились против окон, то, естественно, получилась транспарантность, которую я искусственно усилил, осветив из-за кулис несколькими прожекторами. Хорошим пятном выделялась черная бархатная куртка хозяина — сочный, но не режущий контраст.

Исчерпать сразу весь запас эффектов не входило в мои {436} планы; я приберегал их к последующим актам, чтобы постепенно вызвать нарастание внимания у зрителей.

Я так целостно представлял себе всю цепь декораций, настолько все было продумано и вместе с режиссером проработано, что при исполнении я отступил от своего обыкновения и ограничился одними эскизами. Макеты даже не понадобились.

Дробность, разбросанность сценического оформления ко времени работы над «У жизни в лапах» мне уже успели надоесть. Мне представлялось гораздо более целесообразным развертывание игры на первом плане: пусть какое-нибудь одно выгодное место притягивает фокус внимания.

За десять лет зритель устал от излишней сложности постановок, когда на сцене сооружались не только павильоны с разными выступами, фонариками и прочим, но и целые архитектурные разрезы. Зритель, в особенности критик, присмотрелся к нагромождению бытовых штрихов; былая новизна перестала ему казаться убедительной: все привыкли связывать с Художественным театром именно это обилие жизненных мелочей. Началась реакция, послышались упреки в натурализме, иллюзионизме, в отсталости.

Постепенно начало складываться убеждение, что на подмостках когда-то революционно смелого театра выросла рутина, правда, еще свежая, не захватанная, но все-таки рутина.

Кончился первый этап театра, потянуло в обратную сторону — к опрощению. Мне захотелось заполнить сцену одним наиболее характерным предметом обстановки, который должен был как бы вобрать в себя все жизненные нити раскинувшегося вокруг существования. Своими намерениями я поделился с Константином Александровичем; он, со свойственной ему горячностью, решил осуществить мой замысел во что бы то ни стало. В этой плоскости и продолжалась наша работа.

Во втором акте мы придумали заменить авторский план, отличающийся сложностью, иной композицией. Несколько лет назад я с жаром ухватился бы за этот лабиринт всевозможных деталей. Теперь такое нагромождение нам совершенно не улыбалось.

Богатую виллу мы показали краешком. Вся сцена — открытая терраса, которая направо примыкала к дому, куда вела стеклянная дверь, а На левой стороне замыкалась круглой сквозной беседкой с куполообразной крышей.

{437} Этот несколько обособленный угол требовался для игры в шахматы семидесятилетнего хозяина с почетным гостем (набобом) в присутствии родственника («кузена»), тоже глубокого старика. Вспоминается талантливый Н. Ф. Балиев, создавший уморительную фигуру неудержимого спорщика, не произносящего, впрочем, в течение целого акта ни единой фразы. Если не ошибаюсь, он здесь дебютировал в комической роли, после чего и упрочил за собой подобное амплуа.

Общий тон намечался нарядно праздничный, приподнято игривый. Все кругом должно быть легко, стройно, улыбчиво.

Для большей интимности я замкнул террасу высокой прямоугольной решеткой, на которой бросил в нескольких местах свободно вьющиеся ветви дикого винограда. На простом узоре сероватого, почти белого переплета осенняя раскраска листьев являлась необходимым контрастным пятном.

Две арки (разной величины) вели в сад. Мы забраковали мотив, порядочно уже наскучивший: дорожки, аллеи, клумбы, фонтан, скамейка и т. д. У нас за оградой «ни зги не было видно» — настоящая ночь, прекрасно изображаемая бархатом задника и кулис. Вверху мерцало красивое созвездие, внизу чуть мерещились расплывчатые неопределенности; все остальное сделала черная муть ночного мрака.

На этом выигрышном фоне блестяще выделялся пышно убранный стол для гостей. Убранство этого стола стоило нам немало хлопот и треволнений.

Прежде всего вспоминается длительная война с хозяйственной частью театра.

— Устроить прием, как подобает у миллионеров? — встретили нас в хозяйственной части. — Пожалуйста!

Белоснежную скатерть и салфетки выдали беспрекословно. Марджанов потребовал сервировку из баккара. Ему солидно возразили:

— Что вы, помилуйте! Кто же там будет разбирать, хрусталь это чистой воды или нет. Баккара имеет смысл и цену, когда он в руках, а для бутафории… Да будет вам. Простые стаканы великолепно сойдут.

Но Константин Александрович проявил непреклонную настойчивость. Уперся, и без счету атаковал хозяйственную часть, пока та не сдала своих позиций.

Получили мы баккара. Расставили. Но ожидаемого эффекта не достигли. Особенно надеялись мы на вазу, но она не давала блика. Мертвое стекло, и больше ничего. Пропадало все значение сервировки.

{438} Хозяйственники следили за нашими тщетными усилиями, всячески глумились. Нам не давали покоя с злополучным, дорого обошедшимся хрусталем. Долго бились мы: поднимали выше, наклоняли, переставляли, освещали с боков — никакого толку. Перепробовав еще несколько способов, таких же безрезультатных, я сунул в вазу электрическую лампочку и замаскировал ее фруктами.

Посмотрел издали — ваза ожила, заискрились грани, что-то похожее на радугу упало и озарило скатерть «зайчиками».

Секрет пойман. Чтобы увеличить искрометность, следовало бы сделать спасительное «просвечивание» во всех приборах, но произвести такую операцию мы, разумеется, не рискнули: бокал или рюмка, подносимые ко рту с лампочкой на дне, были бы смешны.

Тогда я воспользовался боковой двухстворчатой стеклянной дверью, осветив через ее цветные квадраты часть стола.

Скучноватая большая поверхность стола прорезалась оранжевым, зеленым и лиловым лучами; яркие полосы задели и мебель.

Крупные цветы мягко выделялись, стало еще радостнее. Когда же среди гармоничного великолепия на сцене показалась очаровательная хозяйка в умопомрачительном туалете, картина приобрела центр и художественную законченность.

Вопрос о костюмах меня почти не касался; я даже не делал предварительных набросков, как это практиковалось в театре. В «У жизни в лапах» надо было блеснуть «парижским шиком», последним криком моды.

В Москве на Тверской имела известное «Ателье мод» портниха Ламанова. Она ежегодно ездила за границу, возвращаясь оттуда со значительным запасом шелков и других тканей. Шила Ламанова исключительно из своих материалов.

Когда к Ламановой обращалась заказчица, портниха авторитетно указывала, какой отрез материи будет наиболее «к лицу». Мне, как художнику, была предоставлена свобода выбора; этим и кончилось мое участие в создании костюмов.

Второй акт пленял удачным сочетанием сравнительно очень простых линий (решетка, стол, двери) с живописностью человеческих фигур.

Героиня скоро будет корчиться «у жизни в лапах», но пока драма только еще всплывает наружу из тайников страдающего сердца. Вот почему декорация второго акта была {439} безоблачно мирной, построенной на игре светотени, с преобладанием светлого подбора красок.

Когда мы приступили к оформлению третьего акта, наше толкование снова разошлось с авторским указанием. Прежде всего я восстал против полюбившихся автору дверей «во всех трех стенах». В первом акте мы спланировали сцену, и я придумал выход… только через одну дверь. Почему не может быть «роскошный салон в отеле» с одной дверью?!

Кроме того, мы изменили вступительный момент. В пьесе говорится:

«На сцене темно. Спустя немного на заднем плане открывается дверь, из коридора проникает свет. Первый слуга просовывает руку за дверь, зажигает электричество и отступает назад. Компания из второго действия входит и снимает свои пальто».

Не спорю, есть особый эффект в постепенном усилении света, но мне казалось более интересным сразу дать световую насыщенность, подчеркиваемую транспонированием материи (как и для первого акта), чего по ремарке автора нельзя было сделать.

Режиссер придумал иное начало. Вместо слов: «Пустите больше свету, зажгите люстру» Марджанов написал: «А свет уже есть».

Первый план роскошного салона занят огромным мягким диваном с обилием подушек… Игра действующих лиц легко приспосабливалась к широкой ленте растянутого по всей сцене дивана. Желаемая форма отвечала общему замыслу; оставалось найти более интенсивный колорит, пронизать горячей остротой.

Во втором эскизе основным пятном служил диван оранжевого тона. Деревянные части дивана были сероватого цвета; у спинки тянулась узкая кайма, расширявшаяся у основания. Низ дивана резко оттенялся полом, устланным шкурами белых медведей.

На полу я поместил пышную группу живых цветов с преобладанием желтых красок и зелени.

На эскизе все выглядело превосходно, но на сцене диван не выделялся. Я заменил желтую гамму подбором перламутровых оттенков (бледно-розовые, голубоватые гортензии, чайные розы).

Десятка два подушек, пестрая лента шелка, бархат, парча казались мотивом из Шехеразады. На стенах была шерстяная материя коричнево-красного тона. В некоторых местах {440} стояли щитки, своим светом сообщавшие прозрачность, воздушность. В теневых углах сгущались фиолетовые сизые тона.

Две черные полосы из бархата рассекали общий фон, а матовые металлические вставки контрастировали с белесоватостью пятен.

За несомкнутыми драпировками (среди сцены) играл свет уличного дугового фонаря. Его лучистые стрелки ударяли в стекла другой комнаты, где виделись снующие фигуры официантов с подносами.

В этой части декорации мне необходимо было дать больше движения: отражения мигающих лучей на аполисцене, ходьбу посетителей и лакеев за стеклом и т. д.

Где-то городская суета, рядом многолюдное сборище веселящихся прожигателей жизни; здесь тихо, лениво, отдельный кабинет, располагающий к неге. Здесь так удобно благодушествовать, ловить часы наслаждения.

Рафинированную обстановку я пронизал одним психологическим штрихом: подсознательным ощущением опасности, которая притаилась, ждет и подстерегает.

В темной нише я зажег два фосфорических зеленоватых огонька. Одному они могли отдаленно напомнить хищные глаза невидимой кобры, которая уже выбрала себе жертву среди беззаботных счастливцев. Другому могло бы показаться, что из мрака загадочно смотрит сфинкс, у которого в лапах судорожно бьется жизнь человека. Как бы то ни было, от огоньков веяло присутствием недоброй силы. За спиной пирующих — опасность.

Общая композиция сразу «дошла» до зрителей, которые удивленно вздохнули, когда раздвинулся занавес.

После блеклых тонов предшествовавших постановок богатая цветистость «ударила» зрителя волной вызывающе жадного настроения. Детали нашего оформления быстро вошли в моду. Не редкость было увидеть абажур, шарф, подушку, головной платок, накидку и проч., как будто бы взятые напрокат из МХТа.

В последнем акте — завершение драмы. Декорация окутана нерадостными тонами. В ней тоже сделаны отступления от авторских предначертаний.

«Гостиная у Гиле. Старинная, по наследству перешедшая мебель, на стенах гравюры и картины. Первая дверь направо ведет в столовую, вторая дверь — в кухню, в левой и задней стенах по одной двери. Лампы зажжены. Раздается {441} звонок. Когда первая горничная выходит из кухни и отворяет дверь, на заднем плане становятся видны прихожая и покрытая ковром лестница, ведущая во второй этаж».

Самый дальний план я переместил вперед, — получился типичный холл (передняя приемная), где обыкновенно имеются уютные уголки около лестницы.

Вместо старомодной меблировки я взял стиль модерн, ко не французского образца, а более строгого — английского.

Мореный дуб — серый, не яркий — вызывает несколько унылое впечатление, усиливаемое ненастным утром. Большое квадратное окно глядит мутным, безнадежным пустым пятном, гармонируя с подавленным настроением хозяйки. Декорация выполняла роль фона, подчеркивала развертывание драматического нарастания.

В своих последующих работах мне хотелось развить этот прием еще шире, например, показать рощу, сад, парк, насквозь пронизанные сиянием горячего дня, чтобы чувствовалась живая яркость зелени, трепетание света… Мне казалось заманчивым озарить сцену сплошной волной света, вибрирующего в унисон с человеческим переживанием. Но я сам оказался «у жизни в лапах», и в дальнейшей моей деятельности, к сожалению, мне так и не удалось увидеть осуществленной эту мою мечту.

## **{****442}** Э. Смильгис Он шел новаторским путем[[148]](#endnote-148)

История латышского театра не насчитывает еще и ста лет. Но наш молодой театр все же успел пережить различные фазы развития. История его сложна и полна различных противоположных течений.

В 1911 году, когда на сцене нового рижского театра появилась героическая драма величайшего латышского поэта Я. Райниса «Огонь и ночь», совершился подлинный переворот в латышском сценическом искусстве.

Правда, еще в конце XIX века на латышской сцене уже начали появляться первые работы латышских драматургов-реалистов. Репертуар также пополнялся сочинениями русской и западноевропейской классики, воспроизведение которых требовало от режиссеров и актеров большой правдивости, искренности, близости к жизни. Немецкая театральная школа, культивировавшая пафос, этими качествами не могла похвалиться.

Но существовал в Латвии в то время и Рижский русский театр, который унаследовал лучшие традиции русского театра, где игра актеров отличалась душевностью, простотой, глубоким проникновением в психологию создаваемого образа — всеми теми качествами, которыми богато русское реалистическое искусство.

Рижский русский театр в значительной мере послужил для латышских артистов той школой реалистического мастерства, которая позднее позволила работникам латышского театра создать национально самобытное и реалистически глубокое сценическое искусство.

Руководство Рижским русским театром с 1902 года возглавил Константин Незлобии — известный в России антрепренер, талантливый артист и блестящий организатор.

Основную задачу русского театра Незлобии видел в создании высокоидейного и художественно полноценного репертуара, он сумел объединить труппу театра в единый художественно направленный ансамбль. В 1904 году в труппу Рижского русского театра был приглашен молодой режиссер Константин Марджанишвили (К. Марджанов), чьи постановки позднее оказали большое влияние на латышский театр. Особенно широкий отклик нашла его постановка пьесы М. Горького «Дачники», которую К. Марджанишвили поставил, {443} работая в тесном контакте с самим автором пьесы (Горький в ту пору находился в Риге). Эта постановка буквально покорила сердца рижских зрителей.

Надо сказать, что уже в те годы М. Горький был властителем дум и сердец всех передовых прогрессивных людей Латвии, и в первую очередь революционно настроенной молодежи. Это было накануне 1905 года. В Риге в то время царила атмосфера, которую поистине можно было назвать «затишьем перед бурей», той бурей, которая, приближаясь, воодушевляла работников театра. Режиссер К. Марджанишвили мастерски направил художественные возможности театра на выявление революционной мысли автора, создав мощный реалистический спектакль.

Необычайному успеху спектакля «Дачники» способствовало еще и то обстоятельство, что в этой пьесе роль Марии Львовны играла талантливая артистка М. Андреева.

Имена Горького, Марджанишвили и Андреевой были на устах всех почитателей театрального искусства Латвии; а латышские артисты учились у русских коллег искусству переживания, искусству той подкупающей искренности и душевности, которая лежит в основе лучших образцов русского театрального искусства.

Грузин по национальности, К. Марджанишвили сумел в своих работах объединить темперамент южанина с этой русской душевностью и добился в своих постановках потрясающего успеха.

Среди русских постановок режиссера Марджанишвили, кроме упомянутых уже «Дачников» (эту постановку, кстати сказать, Рижский русский театр показывал с успехом и в Москве), были: «Гамлет» Шекспира, «Вильгельм Телль» Шиллера, «Тартюф» Мольера, «Нора» Ибсена, «Дети Ванюшина» Найденова, «Гибель “Надежды”» Гейерманса, «Незнакомка» Блока, «Отец» Стриндберга.

Разнообразие жанров перечисленных здесь произведений уже говорит о необычайно широком творческом диапазоне режиссера. Константин Марджанишвили обладал неиссякаемой фантазией и большим художественным чутьем. Он умел безошибочно для каждой большой идеи найти только ей одной присущую форму и мастерски воплотить ее на сцене. Он обладал своим четким творческим почерком и в то же время никогда не повторялся. Марджанишвили шел новаторским путем. В своих постановках он стремился к синтетическому объединению всех элементов театральной выразительности, — {444} живопись, музыка, свет — все было направлено к наиболее полному воплощению на сцене основной идеи, основной мысли литературного произведения, на раскрытие живых общечеловеческих образов. В своих постановках он не занимался мелочами, его увлекал широкий размах, он акцентировал сильные страсти героев. Рисунок его режиссерских работ как бы начерчен могучими, просторными штрихами.

Из его более поздних работ у меня в памяти осталась его постановка оперетты Оффенбаха «Прекрасная Елена», которую я смотрел в Петрограде. Эта постановка, как и рижские работы К. Марджанишвили, снова поразила меня блеском режиссерской выдумки, художественным размахом, темпераментностью, глубоким знанием законов сцены и зрительного восприятия — наличием всех тех качеств, без которых немыслимо подлинное театральное мастерство.

Мы, старейшие артисты латышского театра, всегда с благодарностью вспоминаем о тех талантливых работниках русского театра, у которых мы имели возможность учиться сценическому мастерству.

## **{****445}** Т. Табидзе Котэ Марджанишвили[[149]](#endnote-149)

О Котэ Марджанишвили, как великом режиссере, будет написано много. Как пленительна натура этого человека и новатора! Много чего приключилось с ним. Много чего пережил и испытал на своем жизненном и творческом пути этот большой художник. Обо всем этом напишут в свое время.

Однако очень прискорбно отметить, что сам Котэ Марджанишвили при жизни не располагал для этого временем. Он был больше человеком действия, у которого никогда не хватает времени писать да и написанное ему кажется бледным, ибо он не может представить себя в застойном состоянии.

Вот почему трудно писать о нем. Вот почему нам трудно представить себя в вечной разлуке с этим мятежным человеком.

Бывают художники, превосходные знатоки своего дела, спокойные мастера, которые сразу же, после созидания, отрешаются от своего произведения, будь это какое-либо сочинение или спектакль, и сами же становятся объективными его ценителями или зрителями. Таков, например, Константин Сергеевич Станиславский. Таким художником был и Александр Иванович Сумбаташвили-Южин.

Но есть и мастера другого типа, которые живут и дышат собственным творчеством, горят непрерывным творческим огнем, их нельзя отделить от собственных творений. Они обладают вдохновением, равным по силе ринувшемуся лавиной обвалу, которого нельзя удержать, ибо он унесет за собой в бездну и тебя. Такова природа мастеров-художников второго типа. Такими были Котэ Марджанишвили и Ладо Месхишвили.

Такие два полюса творчества ярко заметны еще со времен итальянского Возрождения. Примерами их могут служить Леонардо да Винчи и Бенвенуто Челлини.

Яростная самоотверженность была характерной чертой Котэ Марджанишвили. Его уверенная, умелая десница неустанно чеканила вековечные медальоны, но в минуты «челлининской» разъяренности он был способен убить и человека. Он не знал, где кончалась его творческая нежность и где начиналось раздражение.

{446} Для него не существовал один какой-либо «свой» театр, — весь мир для него был одним огромным театром, и он сам, как режиссер, находился всюду, где только появлялась завораживающая театральная пыль. Это — не обычная пыль, а пыль испепелившегося солнца — блестящая и торжественная. Котэ Марджанишвили был несравненным мастером блеска и праздника. Воистину, он мог сказать, как Анаксагор: я в этот мир пришел, чтобы узреть солнце.

К его натуре и бешеному, как поток, темпераменту очень подходило название «Дуруджи», которым в честь своего руководителя назвал себя молодой театральный коллектив Грузии. Дуруджи — река на родине Котэ Марджанишвили в селении Кварели. Я видел скалистые берега этой маленькой реки в Кахетии и ясно представляю ее силу. Разрубив пополам огромные утесы, она приволокла сюда гигантские, циклопические валуны, и, глядя на них, трудно поверить, что Дуруджи способна на такие разрушения. Тщетно пытались жители Кварели укротить Дуруджи плотинами и умерить ее пыл дамбами. В пору половодья Дуруджи сносит с пути все преграды и разрушает дамбы, неся за собой дым коромыслом.

Таким же неукротимым и самоотверженным мастером был Котэ Марджанишвили. Художественный руководитель и главный режиссер Камерного театра Александр Таиров вспоминает, как Марджанишвили в одно и то же время вел переговоры с Гордоном Крэгом, с Кнутом Гамсуном, а в Сорочинцах покупал волов для «Сорочинской ярмарки». Все это, вероятно, было тогда, когда Котэ Марджанишвили возглавлял «Свободный театр».

Прошло несколько лет после того, как «Свободный театр» прекратил свое существование. А. Таиров создал Камерный театр, и вот, однажды, на премьере «Фамиры-Кифаред» И. Анненского, в кабинете директора театра между К. Бальмонтом, Ф. Сологубом, Алисой Коонен и А. Таировым завязалась беседа о Котэ Марджанишвили. Тогда я был молодым поклонником театральной Мельпомены и затаив дыхание прислушался к их беседе.

Я своими ушами слышал, как прославленные мастера искусства выражали изумление по поводу таинственного исчезновения великого режиссера. Таиров убеждал других, что Котэ Марджанишвили в настоящее время находится на немецком фронте, но не дает о себе знать, и что с ним никакой связи ему пока еще не удалось установить.

{447} Прошло еще несколько времени, и фронт развалился. Предназначенные на «пушечное мясо» люди в серых шинелях вместе с петроградскими рабочими совершили Октябрьскую революцию. На Марсовом поле Котэ Марджанишвили оформил совершенно необычайное зрелище — манифестацию, которая в самом деле оказалась сильнее и пленительнее всякой театральной постановки. На Марсовом поле и площадях столицы не театральные макеты раскладывались, а как бы по указанию Ленина происходила правильная расстановка классовых сил и сама история завершала величайшее потрясение мира.

С растрепанными волосами стояли на берегах Невы прорицатели интеллигенции и, посыпав пеплом головы, как некогда иудейские пророки на берегах вавилонских рек, причитали о разрушении и гибели родины. Только избранники знали, что ломается скорлупа, когда вылупляется цыпленок из яйца, а цыпленку кажется, что рушится небо и он не ведает о том, что сам рождается для новой жизни.

Стоять на стороне поколения, созидающего Октябрь, считалось тогда подвигом в искусстве. Разумом пришли тогда к Октябрьской революции Всеволод Мейерхольд и Валерий Брюсов. Сердцем пришел к ней Котэ Марджанишвили также, как и Александр Блок. Затем мы встречаем К. Марджанишвили на Украине, где он ставит «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега. Красная Армия в восторге от этой постановки. Белые генералы обещают Котэ Марджанишвили виселицу, и только чудом он спасается от смерти. С такими авангардными боями приближался к Грузии Котэ Марджанишвили.

Как всегда, его приезд в столицу Грузии оказался и на этот раз неожиданным. Это были первые годы установления Советской власти в Грузии…

В то время грузинский драматический театр прекращал свое существование. Сезон, однако, кое-как начался, а после нескольких спектаклей, еще осенью, встал вопрос о его закрытии. При обсуждении положения театра режиссеры и актеры рисовали картины страшной катастрофы. По-разному трактовали они причины провала. На одном из таких совещаний присутствовал Котэ Марджанишвили. Там же находились и неизвестные молодые актеры, которые еще верили в чудо — в свое актерство без театра. Тут же был представлен я Союз писателей Грузии. На этом совещании выступил с речью Паоло Яшвили, глубоко веровавший благодаря силам молодежи в победу грузинского театра.

{448} Речь его была приблизительно такова: мы знаем ту среду молодежи, из которой театр может черпать надежные творческие кадры. Но для этого нужен режиссер — режиссер-новатор и мастер. Много говорить тут нет необходимости. Давайте попросим Котэ Марджанишвили взять на себя бремя и возглавить это дело.

Нечего таить, — это предложение было одобрено не всеми участниками совещания. Только молодежь бурными рукоплесканиями встретила своего будущего руководителя. Смысл его слов заключался в следующем: «Меня не пугают никакие трудности, если молодежь окажет доверие».

Спустя несколько дней распространились слухи, что грузинский театр ревностно готовится к новой постановке. И действительно, в конце ноября 1922 года в театре Руставели была осуществлена постановка «Фуэнте Овехуна».

Это было целое событие, которое еще ждет своего историка. Все помнят этот спектакль, все помнят, как преобразился театр в руках чародея-новатора. Трудно было узнать вчерашнего медлительного и негибкого грузинского актера. Декорации, музыка — все было ново и все дышало обновлением, возрождением. И спектакль превратился в демонстрацию-митинг. На этом митинге снова выступил тот режиссер от поэзии, который на том театральном совещании предсказывал победу.

Заговорила печать. Интерес к театру вырос неимоверно. Грузинские спектакли начали посещать и иностранцы, гостившие в Тбилиси. Театр стал предметом беспрерывных дискуссий. Только старые рутинеры не унимались. Сразу же после первого спектакля они стали демонстративно устраивать во Дворце искусств театральные совещания. Здесь клеветали на возрожденный новый театр, называя его акробатическим театром. Ныне нет надобности перечислять этих лиц — они давно уже стыдятся своей отсталости.

За спектаклем «Фуэнте Овехуна» последовали другие, еще лучшие спектакли. Стоит ли перечислять их?! Вскоре, однако, театральная молодежь выступила сплошным фронтом, обнародовав свой манифест. Это тоже вызвало шумиху в грузинском обществе, которое разделилось на два лагеря. Число сторонников нового оказалось значительно меньше, чем противников. Однако логика фактов и сила творчества одолели противников, и результаты борьбы уже известны.

В новом театре, конечно, Котэ Марджанишвили был не один. Кроме всего, а это, пожалуй, самое главное, сама Советская {449} власть была заинтересована в грузинском театре и принимала все меры к его возрождению. Именно благодаря ее усилиям грузинский театр добился того, что вызвал всеобщий восторг не только в Советском Союзе, но и за рубежом.

Сегодня грузинский театр существует не на благотворительных началах, а на государственном бюджете — его поддерживают широкие организованные массы зрителей, число и влияние которых растет изо дня в день. Наш театр имеет прочную основу, он обрастает новыми кадрами актеров и авторов; но это уже относится к области истории нового театра, которая, бесспорно, не обойдется без определения в ней ведущей роли Котэ Марджанишвили, но ее не уместить в такой статье.

## **{****450}** В. Таблиашвили Новое для него не имело предела[[150]](#endnote-150)

С Котэ Марджанишвили я работал в последние годы его деятельности. Ему тогда было уже шестьдесят лет. Он был очень слаб физически, но слово «пожилой» совсем не вязалось с его обликом. Напротив, меня удивляли его всегда молодой дух, юношеская пламенность и жадная любовь к жизни.

Беспокойная натура Котэ не мирилась с проторенными путями; средства, испытанные в одном спектакле, он уже не использовал во втором; для создания каждого нового спектакля он искал новых путей, и это новое не имело предела в течение всей его жизни. Потому и были необычайно интересными все его репетиции, и репетиционные залы всегда бывали заполнены артистами, не занятыми в текущей работе. Все с напряженным вниманием включались в мощное течение безбрежной фантазии Котэ; все ясно видели, как его кипучий дух проникал во все элементы спектакля.

От пламенного взгляда Котэ не могла ускользнуть ни малейшая фальшь; он ненавидел все, что было оторвано от жизни; одинаково ненавидел ложный пафос и бездейственный дряблый тон; ненавидел «выдуманную» жизнь и имитацию жизни; ненавидел все, что не было органично для актера. И каким жестким и гневным бывал в таких случаях Котэ! Он безжалостно вытравлял из актера все неверное, нездоровое, что может увести актера от правильного пути.

Однажды администрация подняла вопрос: прибавить к названию театра слово «академический». Котэ разъярился: сущность моей работы в поисках нового, и можно ли мой театр называть «академическим»?

Многообразным было творчество Марджанишвили, и подчинено оно было одной твердой, определенной цели — каждый спектакль его был проникнут животворной любовью к жизни, ободрял и возвышал человека, пробуждал в нем жажду жизни и творчества. Для подтверждения этого вспомним хотя бы три его спектакля: «Уриэль Акоста» Гуцкова, «Гоп‑ля, мы живем!» Толлера и «В самое сердце» Дадиани, и у нас не будет повода для споров.

Повода для споров не будет, но здесь есть о чем поговорить. Правда, в двух словах невозможно исчерпать и описать {451} значение этих замечательных творений. Об этих спектаклях нужно написать большую книгу, — но все-таки следует сказать, что в этих спектаклях Марджанишвили достигал большой силы воздействия на зрителя, не прибегая к использованию крупных ярких декораций, к внешним театральным эффектам, к большому количеству участников массовых сцен. Ему, обладающему высоким и тонким вкусом, было чуждо «раздувание» спектаклей легко доступными театрально-бутафорскими средствами. В перечисленных спектаклях декорации, количество участников массовых сцен, дорогостоящая фактура доведены до поразительного минимума. Предельно простыми средствами он достигал огромной силы эмоционального воздействия, и именно в этом заключается величие творческого метода Марджанишвили.

Большой режиссер был одновременно и большим педагогом. Его работа над спектаклями была своеобразной мастерской, в которой выросла блестящая плеяда грузинских артистов — в настоящее время это старшее поколение артистов театров им. Руставели и им. Марджанишвили. Он вырастил и целую плеяду театральных художников, режиссеров, композиторов. Котэ обладал необыкновенной способностью безошибочно выявлять и определять индивидуальные особенности каждого артиста и верно творчески направлять их.

А каким простым был этот отмеченный талантом человек в жизни! Он больше самого себя любил актеров, любил коллектив. В последние годы он ездил ставить спектакли в Москву. И возвращение его всегда бывало радостным и для него, и для нас. Весь коллектив собирался в фойе театра, и он всех нас прижимал к груди и целовал. Во время одной из таких встреч Котэ крепко обнял меня, поцеловал два раза колючими усами и спросил: «Ну, как ты, парень, кварелец?» Меня душили слезы радости, и я не мог ничего сказать.

Как-то пришлось прервать репетицию из-за неявки одного артиста. Все чувствовали себя неловко, ждали, что Котэ разгневается, потому что ему сказали, что артист в театре… Котэ увидел меня в кулисах и подозвал:

— Вахтанг, это ты освободил артиста?

Вопрос был совершенно неожиданным. Я не освобождал артиста, да и не имел на это права, и потому я торопливо ответил: — Нет!

— Ты разрешил ему? — повторил он, а потом сказал твердо и убедительно: — Ты имеешь право это делать как помощник режиссера!

{452} И я, и артисты поняли, что тем самым он вывел актера из неловкого положения. Котэ гневался только тогда, когда ему, вдохновленному работой, мешали в достижении цели леность актеров, приход на репетицию неподготовленным разболтанность, бедность фантазии, бесталанность.

Последней крупной работой Котэ в нашем театре была постановка «Отелло». Замысел был блестящим, а исполнение — носило отпечаток торопливости и незавершенности. Но были сцены огромной эмоциональной силы.

… Отелло узнает платок… И вдруг сцену охватывает тишина… Рассеянный свет прожекторов освещает черные руки Отелло. Нечеловеческий крик Отелло: «Сатана! Сатана!» Ослепительный свет заливает сцену и падающего, как подрубленный дуб, Отелло. Яго наступает ногой на лежащего навзничь Отелло и, как орел с распростертыми крыльями, жадно вглядывается в свою жертву…

На одной из репетиций Марджанишвили сам сыграл Отелло в IV действии для показа исполнителю роли Отелло — Гамбашидзе.

Яго достигает своей цели: Отелло убил Дездемону. Долгая пауза. Яго не может отвести горящих огнем мести глаз от своей жертвы. Он словно окаменел. Повергающая в дрожь, тишина. Вдруг Эмилия стучит в запертую снаружи дверь. Хочет войти. Отелло вздрогнул. Стук в дверь повторяется и усиливается. Звуки постепенно выводят Отелло из состояния оцепенения. К мавру возвращается способность мыслить, видеть и воспринимать окружающее… Отелло — Котэ кричит с потрясающей силой.

Артисты не смогли сдержаться, заволновались. Цецилия Цуцунава рыдает, но лицо ее как бы лучится. Это слезы творческого восторга и радости.

После окончания сцены упавший Котэ не может сам подняться на ноги. Он очень слаб физически. Он делает знак артистам помочь ему. Артисты подбегают и поднимают его.

Народный артист республики Шакро Гомелаури рассказал небольшой, но замечательный эпизод. Я постараюсь передать его рассказ слово в слово.

«Как-то летом в последние годы жизни Котэ отдыхал в Телави. Вместе с ним были я и Александр Жоржолиани. Однажды я проснулся рано. До рассвета было еще далеко, но {453} я не мог уснуть, встал и пошел гулять. Забрел во двор крепости Ираклия, оттуда открывается великолепный вид на Алазанскую долину, и вдруг увидел, что Котэ сидит на каменной ограде, смотрит на долину, и из глаз его бегут слезы. Я тихо, на цыпочках ушел обратно…»

Чем были вызваны эти слезы, радостью или печалью? Вспоминал ли он о днях юности, когда пешком ходил из Кварели в Телави на репетиции? Или то были слезы молодой души, плененной в старческом теле? Не были ли это слезы сожаления о быстротечности жизни?

Я видел спектакли многих театров, о многих спектаклях читал и слышал, но ничто не оставляло такого впечатления, как марджанишвилевские спектакли. Они врезались в память вместе со светлым обликом их творца на всю жизнь.

## **{****454}** А. Таиров Художник-бунтарь[[151]](#endnote-151)

Я не могу без волнения и большой человеческой любви вспоминать имя Константина Александровича, ибо это был не только прекрасный художник, не только блестящий режиссер, но и обаятельный человек, личное общение с которым и знакомство всегда доставляли огромную радость. И даже сейчас, хотя прошло уже много лет, как-то не ощущаешь его среди мертвых. Его имя не умерло. Оно живет, как жив его дух, дух всегда взволнованного, всегда стремящегося вперед художника, который никогда не удовлетворялся тем, чего достиг накануне, а всегда неудержимо рвался вперед. Его не удовлетворяла работа только в драме, от драмы он переходил к опере, к оперетте, желая объять все театральные средства отображения действительности. Марджанов жил необычайно интенсивной, бурной жизнью. Еще в далекие годы царской реакции режиссер Марджанов был известен как новатор сцены и настоящий бунтарь, всем своим творчеством и каждой своей работой протестовавший против сытого и тупого мещанства, боровшийся за нового человека, новое искусство, новый театр.

Он много лет работал в провинции, нигде не находя удовлетворения, меняя города и театры, внося всюду живую струю, группируя вокруг себя молодежь и все прогрессивные элементы театра, и неизменной своей прямотой и бескомпромиссностью отталкивал всех рутинеров и реакционеров. Его считали в силу этого неуживчивым, но дело было, конечно, не в этом. Всюду, где ни появлялся Марджанов, он своей работой раскалывал труппу на два противостоящих друг другу лагеря, будя энтузиазм в одних и вызывая противодействие в других.

Он приносил на провинциальную сцену наиболее революционные произведения мировой и русской литературы и все, кто помнит его спектакли, хотя бы «Овечий источник» Лопе де Вега, знают, что он умел их показывать так, что революционная, горячая протестующая мысль и чувство пробивались сквозь все цензурные рогатки, заряжали и воодушевляли зрительный зал.

Неудовлетворенность состоянием театра и своей работой перебрасывает Марджанова в Москву. Он вступает в Художественный {455} театр и осуществляет постановки «Пер Гюнта» и «У жизни в лапах». Спектакли имели большой и заслуженный успех.

Но беспокойная мысль Марджанова не может этим удовлетвориться. Он мечтает о создании нового театра, объединяющего все виды театрального искусства. И в результате основывает в 1913 году «Свободный театр».

Наконец он как будто имеет возможность претворить в жизнь все свои замыслы. И действительно, по творческому размаху, по намеченному репертуару, по численности художественного коллектива, включавшего в себя артистов и драмы, и оперы, и оперетты, и балета, и пантомимы, дело было по-настоящему грандиозным.

Утренние газеты каждый день приносили новые сенсационные сведения о рождающемся «Свободном театре»: «Театр всех видов сценического искусства», «Приглашены: Монахов, Шаляпин, Давыдов, Коонен, Андреева, Балтрушайтис, Дузе, Сара Бернар, Сальвини», «Подготовительные работы в полном ходу — затрачены миллионы на всевозможные опыты», «К отдельным постановкам привлекаются Макс Рейнгардт, Георг Фукс, Гордон Крэг»…

И между веема этими сведениями, причудливо переплетая и путая их, носилась какая-то странная, почти фантастическая фигура Марджанова, человека, несомненно, живущего одновременно в нескольких воплощениях, ибо, судя по газетам, он в один и тот же час работал в Москве над «Прекрасной Еленой», вел в Питере переговоры с Варламовым, во Флоренции — с Крэгом, в Китае смотрел «Желтую кофту», в Праге набирал оркестр, в Лондоне уславливался о гастролях за границей и в Сорочинцах покупал волов для «Ярмарки»…

Воистину, этот человек чувствовал себя собирателем театральной Руси.

Его труппа и так не могла уже вместиться в партере эрмитажного театра, и так на каждую намеченную постановку приходилось уже по два режиссера и два кандидата к ним, и все же он стал звать еще и меня в Свободный театр.

Что было делать?

Новый театр, в котором можно попытаться найти, наконец, исход из мучительного тупика, театр, который хочет идти по непроторенным путям, театр, вдохновляемый таким горячим энтузиастом, каким, несомненно, был Марджанов, — разве мог я долго колебаться?

А когда Марджанов предложил мне постановку пантомимы, {456} о работе над которой я давно уже мечтал, — вопрос оказался сразу решенным и клавир «Покрывала Пьеретты» очутился у меня в руках.

Мне пришлось тогда, к большому моему счастью, быть его товарищем по работе и работать рядом с ним в режиссерских начинаниях театра, и я помню длинные, долгие ночи, которые мы просиживали в здании (сейчас уже разрушенном) театра «Эрмитаж», мечтая о необычайных вещах, мечтая о том, чтобы перевернуть театральное искусство, найти новые живительные источники для него, ибо окружавшая нас тогда жизнь невольно вела к тупику и держала в тенетах театральное искусство. На поверхности жизни оказался мещанин, который опошляет все, к чему он прикасается. У К. А. Марджанова было огромное желание вырвать из-под власти мещанского зрителя театральное искусство. С этой целью он и создавал «Свободный театр», с этой целью он собрал там цвет наших театральных кругов. Там были первоклассные актеры всех жанров искусств. Там впервые, например, проявил себя как драматический актер, известный опереточный артист Монахов. Там люди заново пересматривали то, что они раньше делали в жизни, и пытались найти новые пути.

К сожалению, как мы знаем (это исторически было неизбежно), вся эта затея провалилась, так как опиралась она в конечном счете на мецената, на поддержку частного богатого человека, которому все это быстро надоело. Это было накануне войны 1914 года. Буржуазная Москва никак не интересовалась марджановскими «безумствами», и театр распался.

Марджанов снова уезжает в провинцию, снова совершает свой трудный путь художника-бунтаря. Опять постоянный скиталец Марджанов берется за новые поиски: он проделал еще очень большой путь, и когда пришла революция, он заново нашел себя. Он целиком и сразу с большой силой и радостью принимает революцию и с головой уходит в создание и руководство новыми революционными театрами.

По заданию правительства Советской Украины он проводит национализацию театров, а перед временным занятием Киева белыми его оттуда эвакуируют, так как становится известным, что он находится в числе лиц, заранее приговоренных белыми к смерти.

Жизнь кипит не только вокруг него, но и в нем самом. Он загорается идеей создать в освобожденной Советской Грузии революционный национальный театр. С огромным опытом, {457} знанием, мастерством, историческим багажом, обретенным в замечательном русском театре, приехал он на свою родину — в Грузию и там стал основоположником грузинского советского театрального искусства. Всей мощью своего таланта он отдается этому делу и кладет первые крепкие основы нового грузинского театра — театра имени Руставели, завоевавшего себе почетное место в передовом ряду советских театров.

Впоследствии он с молодежной группой этого театра отделяется от него и создает в Кутаиси второй Государственный грузинский театр, с которым затем приезжает в Тифлис.

Заслуги его в деле создания грузинского театра столь значительны и очевидны, что ему присваивается звание народного артиста республики.

Хотя здоровье его серьезно пошатнулось, он, конечно, не ушел на покой и, несмотря на серьезную болезнь, не только продолжал работать в Грузии, но параллельно вел большую работу и в Москве. Он работал свыше меры, ведя одновременно репетиции в Малом театре («Дон Карлос») и в театре оперетты («Летучая мышь»).

Жизнь Марджанова оборвалась внезапно в разгаре его работы. Он умер, не выпуская из своих рук знамени того высокого труда, который является делом нашей чести, доблести, славы и геройства.

Пусть жизненный путь Марджанова будет примером для новых поколений художников нашей страны, как путь большого режиссера, никогда не знавшего тупой удовлетворенности, всегда неизменно шедшего вперед, как путь подлинного художника-революционера, настоящего взыскательного мастера советского театра.

## **{****458}** Ц. Цуцунава Чародей сцены[[152]](#endnote-152)

В конце августа 1922 года, вернувшись из Бахмаро в Озургеты (ныне гор. Махарадзе), я застала срочную телеграмму от брата А. Р. Цуцунава, который извещал меня, что в Тбилиси приехал режиссер Котэ Марджанишвили и что мне необходимо немедленно явиться в театр.

К моему несчастью, в Гурии в это время случилось большое наводнение. Страшная стихия обрушилась на окрестные села и большую часть самого города Озургеты. Сообщение города с ближайшей железнодорожной станцией Натанеби было прервано. Пришлось ждать целую неделю. Наконец я прибыла в Тбилиси.

В тот же вечер в зале Государственной консерватории я присутствовала на докладе Котэ Марджанишвили, посвященном теме — «О современном театре и режиссере». Доклад произвел огромное впечатление на слушателей. Вернувшись домой поздно ночью, я долго осмысливала основные положения докладчика.

Как известно, К. Марджанишвили приехал в Грузию со своей труппой для постановки пантомимы, но спустя некоторое время начал работать в театре Грузинской государственной драмы. И вот в один прекрасный день он явился в наш коллектив в качестве главного руководителя театра.

Вся наша труппа восторженно встретила нового руководителя.

Раздался звонок. Вход в репетиционный зал был закрыт, и режиссер начал работу. Кто-то снаружи подошел к двери и попытался ее открыть — по всей видимости, опоздал на репетицию.

— Мы заняты! — отвечал ему Котэ.

Я, правду сказать, всегда отличалась дисциплинированностью, но в ту минуту почувствовала властную, сильную руку блюстителя дисциплины, и это чувство во мне еще более укрепилось.

С того дня в моей актерской биографии открылась новая и интересная страница. Скоро большой художник обратил на меня внимание. Он видел меня на сцене в различных спектаклях — понравился ему воспроизведенный мною сценический образ сварливой свекрови в пьесе Н. Накашидзе «Кто {459} виноват?», лестно отозвался он о моем исполнении роли Карожны в пьесе Д. Клдиашвили.

Мне посчастливилось работать под его руководством продолжительное время. С 1922 по 1926 год я вела интенсивную и интересную актерскую жизнь в театре им. Руставели, которым руководил Котэ Марджанишвили.

В сезоне 1922 – 23 гг. в театре еще практиковались бенефисы. Ведущие актеры и актрисы по желанию могли устроить бенефисный спектакль. С помощью К. Марджанишвили я «экспромтом» сыграла интересную роль итальянки в пьесе «Роман», поставленной в бенефис артистки Алисы Кикодзе. Котэ Марджанишвили помог мне тщательно проработать эту роль во всех деталях и правдиво раскрыть сценический образ героини. По свидетельству присутствующих, я безукоризненно сыграла ее и даже прекрасно пела. Моим партнером был известный режиссер Михаил Корели. Мы представляли героев, которые в молодости были певцами оперы, и во время диалога настолько увлеклись воспоминаниями прошлого, что выступили на авансцену и спели дуэт из какой-то оперы, за что нам долго аплодировали зрители.

Котэ Марджанишвили в то время стоял в кулисах и со вниманием слушал нас. Когда мы удалились со сцены, я услышала, как хвалил нас Котэ, довольный нашей игрой.

О, как упрекаю я свою судьбу, что она не одарила меня писательским даром, чтобы подробно описать ту замечательную школу, которую мне пришлось пройти под руководством большого художника и великого мастера.

… Мы с нетерпением ждали начала нового сезона. В назначенный день и час все явились в репетиционный зал, посвежевшие после здорового отдыха, полные энергии. С трепетом ждем встречи с нашим Котэ, который, оказывается, уже явился в театр раньше нас и вел беседу с режиссерами.

Раздается звонок, и Котэ появляется в зале. Мы встречаем любимого учителя горячими аплодисментами.

Наступает тишина… Все мы ждем, что он скажет, чем порадует?..

Вывешивается таблица репетиций. Начинается читка пьес, их разбор, распределение ролей… Все довольны полученной работой. При выборе пьесы Котэ всегда считался с творческими особенностями актера, принимал во внимание сценические возможности каждого из нас.

Работа велась параллельно над несколькими пьесами. {460} Два или три режиссера работали одновременно. Если актер не был занят в спектакле, он все равно должен был явиться на репетиции своевременно, ибо знал, что Котэ не любит, когда актер не интересуется репетицией вообще. Но разве мог актер не заинтересоваться его репетицией? Сам художник неослабно наблюдал за тем, как воспринимает актер — «зритель» каждую перестановку мизансцен во время репетиции. У Марджанишвили не было заранее обдуманного и готового движения, готовой мизансцены, потому что его безгранично богатая творческая фантазия подсказывала ему все новые и новые решения. Он неутомимо лепит образы и мизансцена перед нами, и мы заражаемся его творческим горением.

Но горе, если он не в настроении или его что-нибудь беспокоит! Тогда Котэ сам не свой. Он входит в зал, следит за ходом репетиции. Затаив дыхание смотрим мы на него и верим, что скоро все пройдет и в нем вновь возгорится творческий огонь.

Бессонные ночи проводит он над монтажом пьесы, переносит премьеру на сцену, пробует декорации, проверяет освещение, тона и оттенки. Начинается его «бешеная работа». Он не спит дни и ночи: требует, чтобы все было вовремя, но не успевают, и он мечется. Иной раз сам берется за фуганок и плотничает, сам занимается освещением; бегает, суетится, часто хватаясь за грудь, потому что чувствует боль. Запомнилась репетиция пьесы К. Каладзе «Как это было?» в Кутаисском театре. Всю ночь напролет провел Котэ за столярным станком с пилой в руке и к б часам утра сделал что нужно было для сцены.

Воспоминания сезона 1928 года в Кутаиси и Батуми доставляют мне особую отраду. Это был сезон победы, истинный театральный праздник…

В первых числах августа я переехала в Кутаиси. И надо сказать, чрезвычайно приятная работа выпала на мою долю. С исключительной энергией и самоотверженной любовью работали все мы, несмотря на то, что приходилось сталкиваться со многими трудностями.

Об одном эпизоде того сезона (1928) хочется рассказать особо.

С хохотом прослушали мы замечательную комедию Поликарпа Какабадзе «Кваркваре Тутабери» и единогласно одобрили ее включение в наш репертуар. Распределили роли. {461} Актерам повезло, все остались довольны, но актрисы чувствовали досаду, потому что в пьесе только одна героиня.

Началась работа над постановкой. Участники спектакля каждый раз восторженные выходили из репетиционного зала, рассказывали, как много творческой энергии вкладывает Котэ в предстоящую постановку, как тщательно объясняет он роль Кваркваре актеру Сандро Жоржолиани и т. п.

Три акта пьесы уже были готовы полностью. Автор работал над четвертым актом. Говорили, что Котэ работал вместе с ним всю ночь. Он задумал ввести в пьесу еще одну комическую женскую роль — Лирсу. Оказывается, при этом он имел в виду меня.

Премьеру решено дать в батумском театре. Вызвав меня на репетицию, Котэ обращается ко мне со словами:

— Вот, Цецилия, сделай по-своему этот сценический образ. Послезавтра мы ставим спектакль в Батуми. Я выдал тебя замуж за Какута…

Я растерялась и не знала, что ответить.

Страх обуял меня. Что делать? Как осилить роль в один день? Когда же войти в образ? Но Котэ не дает мне очнуться и предлагает суфлеру немедленно подать мне фразу. При этом он сразу намечает мизансцену… С трудом повторяю слова суфлера:

— Идите, мужчины, скажите им, что он был ваш товарищ.

Неожиданно для себя я нахожу соответствующий тон… А Котэ кричит мне:

— Продолжай! Нашла — хорошо!..

И начинает меня хвалить. Я чувствую необычайную бодрость.

В тот же вечер мы выехали в Батуми.

Как я отметила выше, роль Кваркваре готовил артист С. Жоржолиани. В день выезда он неожиданно заболел. Отложить спектакль было невозможно, так как в Батуми уже было объявлено о премьере.

Роль была передана Ушанги Чхеидзе… Ушанги заучил ее в поезде.

В день приезда в Батуми назначили генеральную репетицию. Наспех в гардеробной театра мы отобрали костюмы, и еще не успели увидеть друг друга в гриме, как началось действие. Наступил момент и моего выхода на сцену.

Вот стоим на сцене: Какута (Шалико Чхеидзе), Кучара (Како Кванталиани) и Лирса (я). Партер забит приглашенными {462} гостями и актерами. Вспыхивает гомерический хохот. Смеется и наш Котэ. На сцене появляется Ушанги. Хохот разражается пуще прежнего и вдруг передается и нам. Напрасно останавливаем мы друг друга. Котэ кричит, но мы не можем сдержаться. Чувствуем, что с нами происходит что-то неладное. Рассерженный Котэ покидает зал… Его упрашивают, он возвращается, и мы еле справляемся с собой. С большим трудом удалось закончить репетицию.

Но что будет вечером? — думаем мы. И вот выходим на сцену. Я бросила взгляд на Котэ. Он сидит в ложе и сердито смотрит на нас. Мы чувствуем, что зал хорошо принимает спектакль, — зритель смеется. Мы остерегаемся смотреть друг на друга, чтобы удержаться от невольного смеха.

В конце концов спектакль прошел — спаслись!..

Занавес опущен… На сцену врывается Котэ. Он поздравляет нас с победой. Я скрылась за дверями, боясь, что он будет упрекать меня, и вдруг слышу:

— Где она, где же она? Куда исчезла?

Я поняла, что это он не от гнева, и появилась. Он схватил меня, прижал к груди и крикнул:

— Вот какая ты! Я дал тебе столечко, а ты мне преподнесла во сколько!..

Вспоминаю еще один маленький эпизод. Театр напряженно работает над «Отелло». Назначена премьера. В самом театре и вне его — большая суетня. Свободные от спектакля актеры пришли в театр празднично одетые.

Первый звонок дан. Мы разошлись по своим уборным. Вдруг слышим стоны, плач. Плачет исполнительница роли Дездемоны… Актрису успокаивают, но она никак не может успокоиться. Думаем — что с ней? Видно по всему, что произошло что-то недоброе. Действительно, как выяснилось, гримерша нечаянно облила ей платье лаком, когда прилаживала парик.

Казалось бы, ничего особенного не случилось, но и без того взволнованная актриса не сумела овладеть собою и разревелась, как дитя. Боясь расстроить ее еще больше, мы не подходили к ней. Понятно, перед премьерой всякий актер волнуется и испытывает нервное напряжение и не всякий способен побороть в себе волнение. Мы боялись, чтобы не застал ее в таком состоянии Котэ Марджанишвили.

Вдруг раздался голос Котэ. В это время дали второй звонок. Шаги руководителя приближались. Мы окаменели. А актриса продолжала реветь.

{463} Входит к ней Котэ. Спрашивает ее: «готова ли?», будто ничего не замечая при этом. Актриса с плачем рассказывает о приключившемся…

Недолго думая, Котэ берет ее за руки со словами:

— Пойдем, пора! — и, обращаясь к нам, кричит: «Дорогу мне!» Он выводит актрису на сцену. С трепетом мы последовали за ними. Вот он уже на сцене вместе с ней. Мы не верим своим ушам… Громовым голосом Котэ кричит: «Хлопайте в ладоши! Скорей!»

Мы хлопаем, и что же? Котэ начинает танцевать «Картули» и вызывает актрису. Она идет на вызов и пляшет вместе с ним, пока окончательно не успокаивается и не забывает о своем горе. Тогда Котэ предлагает Додо Антадзе дать третий звонок, а Дездемоне приказывает:

— Марш на сцену!

Мы бегом понеслись в партер.

Вот как он подходил к нам — актерам. Как бы слаб ни был актер, Котэ никогда не давал ему ни малейшего повода думать, что в его даровании и возможностях усомнились. Но после спектакля он умел его распечь.

## **{****464}** Т. Чавчавадзе Первая творческая радость[[153]](#endnote-153)

Никогда не изгладится из моей памяти день 30 августа 1922 года. Это было в Кахетии, в деревне Руиспири. С книгой в руках я беспечно лежала под столетним орехом, когда принесли свежую газету. На последней странице мне бросилось в глаза объявление тбилисской театральной студии о наборе учащихся. Приемные испытания были назначены на 31 августа. Среди экзаменаторов значился известный режиссер — Константин Александрович Марджанишвили.

Какое-то внутреннее чувство подсказало мне, что надо немедленно ехать в Тбилиси, непременно испробовать свое счастье, и во что бы то ни стало дать послушать себя Марджанишвили.

На следующий день вся семья собиралась ехать в Тбилиси, а потому начали уговаривать меня подождать еще день, но я настояла на своем и в тот же день выехала одна, чтобы попасть на экзамены.

В 11 часов утра 31 августа я уже предстала перед экзаменующими. В большом зале театра имени Руставели сидели они за длинным столом. Среди них внимание мое привлек один. Он был очень подвижный, глаза его — огненные и лучистые — ласково улыбались.

Марджанишвили попросили прослушать молодую начинающую актрису, то есть меня. Я прочла сказку Рукйи и «Измены» А. И. Сумбаташвили-Южина. Марджанишвили слушал со вниманием, а затем попросил меня прочесть что-нибудь другое, более сильное и драматическое. Как выяснилось потом, именно тогда у него возникла мысль дать мне роль Лауренсии в драме Лопе де Вега «Фуэнте Овехуна» («Овечий источник») и в ту минуту его интересовало, смогу ли я осилить полный трагизма третий акт этой пьесы. По его просьбе я прочитала «Сакья-Муни» (Будду) Мережковского. Он остался весьма доволен.

Да, воистину я не ошиблась, что поспешила на эти испытания. Они оказались решающими во всей моей дальнейшей актерской жизни. В то время я и мечтать не могла о роли Лауренсии. В самом деле, вряд ли во всей мировой драматургии найдется десяток таких волнующих и красивых образов, как образ Лауренсии — огненно пылкой испанки, простой {465} крестьянской девушки, в груди которой бьется прекрасное сердце.

Но вот и первая репетиция. Ровно в 11 часов Котэ Марджанишвили приказал закрыть двери и никого не впускать в репетиционный зал. Актеры, не привыкшие к такой строгой дисциплине, опаздывали, стучались в двери, но из закрытого зала Марджанишвили отвечал им: «Нам некогда, мы заняты делом».

Котэ начал читать пьесу и, надо сказать, читал превосходно. Перед нами ярко вырисовывался образ каждого ее героя.

Работа над пьесой кипела вовсю. Весь творческий коллектив был охвачен горячим рвением и увлеченно включился в создание спектакля. Репетиции были настолько интересными и захватывающими, что на них присутствовали даже те, кто вовсе не был занят в спектакле. Еще задолго до начала репетиции являлись они в репетиционный зал и ожидали прихода Марджанишвили. Как зачарованные, следили они за творческой работой труппы.

На первых репетициях я оставалась в стороне, не принимала непосредственного участия в работе. Котэ Марджанишвили работал с актрисой Анетой Кикодзе, назначенной на роль Лауренсии до меня.

А. Кикодзе внезапно заявила о своем желании уйти из театра. Марджанишвили ответил на это вначале решительным отказом. Но тут же решил испробовать меня. Вот тогда и наступила очередь моего испытания. Видно было по всему, что Котэ воздерживался доверить мне эту роль. И в этом не было ничего удивительного. Я только начинала актерскую деятельность. По существу, я считалась лишь сотрудницей труппы. Режиссер не торопился. Он собирался испытать меня на одной из последующих репетиций или вовсе отказаться от этой мысли. Однако, рассерженный заявлением актрисы — исполнительницы роли Лауренсии, он вызвал меня и предложил принять соответствующую позу. Вмиг, подбоченившись, я приняла позу самовольной испанской девушки и, расхохотавшись, как это требовалось по пьесе, живо и резво произнесла первую фразу моей роли: «Пусть он отсюда проваливает, сгинет в бездну»…

Я сразу заметила на лице режиссера большое удовлетворение. Глаза его воспламенились, он одобрительно кивнул головой и воодушевленно крикнул:

— Выйдет. Я нашел то, что искал!

{466} В тот период я старалась не пропустить ни одного слова этого выдающегося режиссера, жадно впитывала его мысли, высказывания, советы. Помню изумление Марджанишвили, когда я с абсолютной точностью повторила после его показа огромный монолог Лауренсии из третьего акта, где каждая фраза сопровождалась особой мизансценой и движением. Он сказал присутствующей там же на репетиции заслуженной артистке Тасо Абашидзе:

— Это прямо феноменально!

Трудно передать, с какой напряженностью, с какой энергией и воодушевлением работали мы в ту пору. Я возвращалась домой такой усталой и разбитой, будто меня оглушили. Но все это — и напряжение, и усталость забывались в момент высшей творческой радости. И, действительно, что могло сравниться с той радостью, которую доставляла мне работа с большим художником в продолжение долгих лет?

Я прекрасно чувствовала, какая огромная ответственность лежала на мне. От моей роли зависел успех спектакля. Провал роли Лауренсии означал провал всего спектакля. Трудно ли после этого представить то напряжение и вдохновение, с которым я работала над ролью героини «Овечьего источника»!

На первой же репетиции, когда я слушала эту пьесу в блестящем чтении Константина Александровича Марджанишвили, я испытала какое-то новое, неожиданное и до того неведомое мне чувство. Внутренне ощущала я себя не просто слушателем пьесы. Переживания Лауренсии стали для меня особенно близкими и волнующими. Они настолько увлекли меня, что я забыла, что нахожусь в театральном зале! Монолог Лауренсии, призывающий к мятежу, сразу же зажег меня. Мною овладело неописуемое чувство. Я перестала интересоваться окружающим. Мне захотелось поскорее остаться одной, чтобы наедине с самой собою прочувствовать и пережить судьбу Лауренсии.

Поздно ночью вернулась я домой, заперлась в комнате и начала громко повторять монолог героини. Долго я переживала трагедию испанской девушки. И поняла, что образ Лауренсии навсегда стал мне родным и близким и расстаться мне с ним будет нелегко.

Образ Лауренсии очень сложен и многообразен. Он передает богатую гамму человеческих переживаний. В нем воплощаются черты неугомонной, жизнерадостной молодой девушки, которая впервые ощущает силу любви, и подлинная {467} трагедия женщины, самоотверженно борющейся с несправедливостью и тиранией за оскорбленную честь и достоинство.

Котэ Марджанишвили сумел открыть мне тончайшие психологические нюансы в решении образа моей героини. Он рисовал мне ее щедрыми мазками, подчеркивал контрастные тона ее цельного характера, искал для воплощения, как он любил выражаться на своем режиссерском языке, «свет-тени». Несмотря на всю сложность этой роли и мою сценическую неопытность, работа над Лауренсией протекала быстрой легко. Тому способствовала, прежде всего, помощь режиссера, который сумел заставить меня переживать глубоко судьбу Лауренсии, переживать ее страдания, как свои собственные! Все участники спектакля, и я вместе со всеми, всецело были увлечены замыслом Котэ Марджанишвили, самим процессом работы с ним. Спектакль был задуман в героическом плане.

Замысел постановщика заключался в том, чтобы воспроизвести пафос борьбы испанского народа против угнетателей. Главным действующим лицом его спектакля был народ. Тема народа одинаково сильно звучала как в образах центральных героев трагедии, так и в массовых сценах. Это придавало спектаклю большое обобщающее значение. Описанные в спектакле события выходили за пределы Испании и находили живой отклик в современности. Ставший на путь борьбы за свободу и независимость молодой советский зритель остро переживал происходящие на сцене события.

Я полюбила роль Лауренсии и исполняла ее много раз с неизменным волнением. Я всегда считала ее своей творческой удачей. Проведенная над ее воплощением работа навсегда останется самым светлым и драгоценным воспоминанием из всей моей жизни в театре.

## **{****468}** С. Челидзе Вместе с Марджанишвили[[154]](#endnote-154)

Как бы ни была интересна и насыщена волнующими событиями наша жизнь, жизнь людей, имевших счастье работать с Котэ Марджанишвили в Кутаиси, никто никогда не забудет этих прекрасных двух лет. Это были самые интересные и наполненные истинным творчеством дни нашей молодости.

Мы все чувствовали, что делали большое и полезное дело — создавали новый национальный советский театр.

Масштаб нашей работы был просто удивителен. В тот год Котэ Марджанишвили закончил свой последний кинофильм «Трубка коммунара» и поставил восемь спектаклей, из которых только один — «Овечий источник» Лопе де Вега уже ставился им раньше. Кроме него, в первый год были поставлены «Уриэль Акоста» Гуцкова, «Гоп‑ля, мы живем!» Толлера, «Святая девственница» Б. Шоу, «Рельсы гудят» В. Киршона, «Как это было» К. Каладзе, «В самое сердце» Ш. Дадиани, «Кваркваре Тутабери» П. Какабадзе.

Мы все жили театром и для театра, никто не думал ни о чем ином и ничем другим не был занят. После утренней репетиции вся труппа собиралась вместе в театре, в городском саду, в столовой, и опять говорили о репетициях, пьесах и ролях. Потом краткий перерыв, начинаются вечерние спектакли, и после них снова долгие споры и обсуждения пьесы, роли. И так каждый день. Котэ всегда был с нами.

Котэ работал одновременно над двумя пьесами. Большую помощь ему оказывали молодые режиссеры. Несмотря на малочисленность труппы (весь коллектив насчитывал приблизительно тридцать человек), работа всегда шла параллельно, и я не помню случая, чтобы кто-нибудь из артистов проявил леность, опоздал на репетицию, жаловался на большую нагрузку. И это при том, что все, особенно старшие товарищи, делали большую и трудную работу. Молодежь тоже была включена в интересную работу, и каждый новый спектакль выявлял новых талантливых артистов.

Сезон открылся пьесой Толлера «Гоп‑ля, мы живем!»

На спектакле присутствовало много зрителей, приехавших {469} специально из Тбилиси. Так продолжалось на протяжении обоих сезонов; на все премьеры приезжали из Тбилиси писатели, художники и просто любители театра. Кутаисцы, для которых иногда не оставалось билетов, постепенно привыкали к этому и даже гордились вместе с нами тем, что спектакли их театра вызывают такой интерес и любовь.

Закончился первый сезон Кутаисского театра, и в мае театр поехал на гастроли в Тбилиси. Тбилисский оперный театр видел много прекрасных театральных коллективов и артистов, но никогда не был свидетелем столь грандиозных событий. Тбилисские зрители встретили гастроли марджанишвилевского театра с большой радостью. Это был настоящий праздник. После спектаклей публика не расходилась, встречала Котэ Марджанишвили и артистов на улице и на руках несла к экипажам, стоявшим перед театром. Котэ Марджанишвили часто бывал вынужден прятаться в театре. В таких случаях администрация объявляла, что Марджанишвили нет в театре. Но зрители все же долго не расходились.

Майские дни 1929 года были, наверное, для каждого из нас самыми счастливыми в нашей жизни.

К новому сезону труппа готовилась в Кутаиси. Котэ не разрешал артистам во время отдыха работать где-либо, и летнюю подготовку всегда проводил в дачных местах, чтобы артисты могли по-настоящему хорошо отдохнуть.

Второй сезон тоже прошел в Кутаиси и Батуми. Из новых пьес были поставлены «Белые» Демны Шенгелая (о восстании рабочих оккупированного англичанами Батума и борьбе за Советскую власть), «Хатидже» Карло Каладзе (о начале социалистического строительства в Аджарии и борьбе аджарской молодежи против старых, патриархальных обычаев). Последняя пьеса была очень актуальна и вызвала много откликов.

Во время представления аджарские женщины сбрасывали чадру, и мы боялись, чтобы в зрительном зале не повторилась разыгрывающаяся на сцене трагедия, где старый аджарец лишил жизни любимую дочь за такой смелый поступок.

Следующими пьесами были «Полночь прошла» А. Кутатели (о борьбе грузинских рабочих за установление Советской власти), «Балл» Диа Чианели (об установлении Советской власти в Сванетии), сатирическая комедия Гугули Бухникашвили «Да, однако…» (против бюрократизма и чиновничества), {470} пантомима Тамары Вахвахишвили «Пожар» и трагедия Шелли «Беатриче Ченчи», прекрасно переведенная поэтом Валерианом Гаприндашвили.

Ведущую роль в репертуаре играли пьесы современных советских писателей. Котэ Марджанишвили был одним из тех режиссеров, которые стараются ставить пьесы, отображающие современную жизнь. Он знал, что вне современной тематики невозможно создать национальный театр и с особой заботой относился к молодым грузинским драматургам.

Тогда советская драматургия еще только рождалась, интересных, полноценных пьес было очень мало, в театре не все понимали прогрессивное значение постановок новых советских пьес. Но Котэ удавалось силой личного авторитета утверждать эти пьесы для постановки, и он проявлял большую режиссерскую изобретательность, порой превращая слабые пьесы в очень интересные спектакли.

Мы всегда удивлялись его заботливому отношению к молодым драматургам, немножко даже завидовали им, хотя и сами были окружены вниманием и заботой учителя. Котэ всегда находил время бывать с ними, любил работать с ними. Марджанишвили был неутомим в достижении цели — создании хорошего спектакля, и пока не исчерпывал до конца замысел автора, не успокаивался. Поэтому вокруг него всегда собирались талантливые драматурги, и он старался выявить максимум их возможностей.

В тот период наш театр готовился, впервые за всю историю существования грузинского театра, к гастрольной поездке за пределы Грузии, — в Россию и на Украину.

Весной 1930 года, в апреле и мае, состоялись первые гастроли грузинского театра в тогдашней столице Украины — Харькове и столице Советского Союза — Москве. В гастролях театр сопровождала группа грузинских писателей и художников, и, таким образом, поездка вылилась в своеобразную демонстрацию достижений грузинской культуры в политических и культурных центрах нашей страны.

… Поезд мчал нас к Харькову. Когда мы приехали на станцию Лозовая и поезд остановился, кто-то крикнул: «Котэ, Котэ Марджанишвили!» Мы бросились к окнам и вправду увидели на станции Котэ, который раньше нас выехал в Харьков для устройства гастрольных дел, так как наша молодая администрация не имела опыта ведения подобных дел за пределами республики. Мы радостно окружили нашего {471} любимого учителя, нагруженного подарками для наших женщин — коробками с конфетами и сладостями, — и весело приветствовавшего нас.

Котэ сказал, что на харьковском вокзале украинские столичные театры готовят нам встречу, и попросил и нас подготовиться к встрече. В поезде засуетились. Мы стали бриться, наряжаться. Приблизились к Харькову. Несмотря на то, что все были предупреждены о встрече, никто не ожидал, что соберется столько народу. Здесь были и воинские подразделения со своими оркестрами.

Незабываемы дни наших первых гастролей на Украине, и особенно последний вечер в украинском театре «Березиль» (в настоящее время Государственный театр им. Шевченко), руководимом крупным украинским режиссером Лесем Курбасом. Вечер в этом театре вылился в подлинную демонстрацию дружбы двух народов. Оба театра дали отрывки из своих лучших постановок, а после представления в главном фойе театра состоялся большой банкет. Нас покорили украинские национальные танцы, долго раздавались мелодии украинских и грузинских песен.

В Москву мы приехали в конце апреля. Театральная Москва с большим вниманием отнеслась к работникам театра братского народа, и наши гастроли в Москве тоже прошли с неизменным успехом.

Большинство из нас приехали в Москву впервые. В свободное время мы знакомились с городом, его богатыми музеями, театрами, гостеприимно и широко раскрывавшими перед нами двери.

Перед отъездом из Москвы Котэ Марджанишвили объявил, что его пригласили в ВОКС (Всесоюзное общество культурной связи с заграницей) и предложили ехать в декабре на гастроли с театром в Германию.

Легко представить себе, как обрадовало нас это известие. Это было общесоюзное признание грузинского театра, это была большая победа ленинской национальной политики, благодаря которой Котэ Марджанишвили в столь короткие сроки (1922 – 1930) сумел вывести грузинский театр на широкую арену.

С осени 1930 года театр Марджанишвили начал работать в Тбилиси. В театр пришли такие актеры, как Нико Гоциридзе, Елизавета Черкезишвили, талантливая молодежь: Васо {472} Годзиашвили, Цецилия Такайшвили, Михаил Лорткипанидзе, Пьер Кобахидзе, Котэ Даушвили, Лизико Вачнадзе, Михаил Бериашвили и другие.

В тот год, к сожалению, заболел Ушанги Чхеидзе. Болезнь его беспокоила Котэ Марджанишвили, очень любившего Ушанги, и, кроме того, задержала работу над «Разбойниками» Фр. Шиллера, — Ушанги Чхеидзе должен был исполнять в спектакле роль Франца Моора.

В этом сезоне были поставлены следующие пьесы: «Коммуна в степи» украинского драматурга М. Кулиша, «Три толстяка» Ю. Олеши, «Поэма о топоре» Н. Погодина, «Хлеб» В. Киршона, «Домна берегу Куры» К. Каладзе, инсценировка народной «Песни об Арсене».

В конце сезона произошла неприятность. Дело было в следующем. В нашем театре было много молодежи, и работала она довольно успешно. Много молодых артистов исполняли ведущие роли и являли собой ведущую силу театра. Вокруг Котэ же сгруппировались старшие товарищи — основатели театра — небольшая группа, решавшая вместе с Котэ важные вопросы театральной жизни. Эта группа очень любила и уважала Котэ, но обратила эту свою любовь и общение с Котэ в монополию. Это вызывало справедливые обиды молодежи. Возник разрыв, часть молодежи ушла из театра и снова начала работать в Кутаиси. Это очень обеспокоило Котэ Марджанишвили, он внимательно следил за работой молодежи в Кутаиси и радовался ее успехам. Нужно сказать, что большинство уехавших вскоре снова вернулись в театр и работают в нем по сей день. После разрыва для помощи Котэ Марджанишвили в театре была создана дирекция (правление), в которую вошла наряду со старшими товарищами и молодежь.

Котэ Марджанишвили заметил мою склонность к режиссерской работе, и когда с молодыми артистами уехали в Кутаиси два режиссера (В. Абашидзе и Гр. Сулиашвили) и вместе с ними Арчил Чхартишвили, работавший помощником режиссера, Котэ вызвал меня и предложил работать режиссером. Заметив, что я колеблюсь, он сказал: если ты собираешься учиться плавать, нужно прыгать в воду. Если же стоять на берегу реки и колебаться, — никакого результата не будет. Чего ты боишься, я ведь здесь, — прибавил он.

Я вспомнил его работу с молодыми режиссерами и согласился. Он тут же передал мне для ознакомления пьесу {473} украинского драматурга Микитенко «Светите, звезды», и вскоре я начал работу под его руководством.

Нужно сказать, что это мое продвижение не вызвало особого восторга у старших товарищей. Я был самым молодым в труппе, и, конечно, они относились ко мне недоверчиво.

Однажды Верико Анджапаридзе даже предупредила меня: на репетициях не делать замечаний таким-то артистам, не то произойдет неприятность, зато сама она была согласна выслушать сколько угодно указаний. Я всегда был очень благодарен ей за сочувствие и помощь.

Работа моя проходила успешно, и Котэ Марджанишвили даже выразил на заседании дирекции мне благодарность за то, что в трудный момент я оказал театру помощь и дал возможность вовремя открыть сезон.

Конечно, я не особенно был достоин похвалы, но Котэ Марджанишвили вообще был очень щедр на похвалы молодежи. К сожалению, мы не всегда и не все правильно понимали и воспринимали их и часто даже непомерно гордились ими.

В декабре 1931 года торжественно был отпразднован 40‑летний юбилей театральной деятельности Марджанишвили. Юбилей принял характер подлинно народного праздника. Откуда только не шли теплые, полные любви и уважения телеграммы. Поздравления поступали из-за границы, из разных городов Советского Союза. В Грузии не осталось ни одного уголка, который бы не прислал делегации и не поздравил с любовью своего дорогого соотечественника.

Весной Котэ Марджанишвили уехал в Москву ставить в бывшем театре Корша «Строителя Сольнеса» Г. Ибсена.

В нашем театре К. Марджанишвили оставил вместо себя Ушанги Чхеидзе, который еще не вполне поправился, чтобы по-прежнему играть на сцене, но чувствовал себя все же лучше. Ушанги в театре любили больше всех после Котэ, и он пользовался большим авторитетом.

Котэ Марджанишвили был очень своеобразным художником, постоянно ищущим новое, вдохновенным, обладающим неуемной фантазией и пламенным темпераментом.

Место и роль режиссера в театре он определял следующим образом: режиссер должен точно предусмотреть все элементы театра, гармонично оформить их, верно определить соотношение творческих сил. Определяя более точно, режиссер — {474} это хороший зритель. Театр — синтетическое искусство, и нужен человек, который определит место каждого элемента на сцене и соединит эти элементы в общее художественное произведение.

В основном театр состоит из трех элементов: драматурга, актера и зрителя. Режиссера — «хорошего зрителя», такого, как К. Марджанишвили, надо понимать так: режиссер старается создать спектакль, максимально понятный зрителю и волнующий его.

Своеобразие Котэ Марджанишвили как режиссера ярко выражалось в том, что его спектакли никогда не бывали похожи один на другой, и в то же время вы чувствовали, что это спектакли именно Марджанишвили. То есть, я хочу сказать, что у него не было одного готового подхода ко всем вещам, как это бывало у многих крупных режиссеров. Он всегда исходил из замысла автора — искал новой и оригинальной, обязательной лишь для данной пьесы формы. Чем, например, походят друг на друга марджанишвилевские «Овечий источник», «Затмение солнца в Грузии», «Гоп‑ля, мы живем!»? Это спектакли совершенно разного характера. По образцу каждого из них можно создать целый ряд интересных спектаклей. Их как бы ничто не связывало друг с другом, но они состоят в тесном творческом единстве. В чем заключается это единство? Это — максимальное доведение замысла автора до зрителя, приближение идеи пьесы к современности, глубокая и ясная манера игры актеров, мастерское использование света и других вспомогательных элементов для усиления эмоционального воздействия на зрителя, динамичность действия, пламенный темперамент и оптимистическое звучание, проникнутое радостью жизни и творчества.

О Котэ Марджанишвили иногда говорили, что он режиссер-деспот, всегда стремится делать все так, как хочется ему. Возможно, что это частично верно, но бесспорно и то, что Котэ Марджанишвили очень считался с артистами, художниками, композиторами и всеми творческими работниками в театре. Для реализации авторского замысла он требовал от них наиболее полного проявления творческой инициативы и в этом требовании был действительно неумолим.

Правда, в первый период работы, когда приходилось иметь дело с еще молодыми и неопытными, но талантливыми артистами, еще не обретшими чувство формы, Котэ часто прибегал к приему показа и требовал точного исполнения показанного. {475} Но позже, когда его ученики накопили опыт и овладели мастерством, он относился к ним с большим доверием и предоставлял свободу. В качестве примера этого мне хочется рассказать следующее.

Как известно, вместе с Котэ Марджанишвили работали молодые режиссеры, ставившие спектакли по его указаниям. Котэ всегда наблюдал за ними и оказывал помощь. Я готовил пьесу Афиногенова «Страх». Котэ Марджанишвили был в Москве, и к его приезду я должен был проделать черновую работу.

Пьеса была очень интересная, артисты работали охотно, я был доволен спектаклем. Лишь одно обстоятельство беспокоило меня: в финале второго действия Ш. Гамбашидзе, игравший профессора Бородина, все время нарушал одну мизансцену, которой я придавал большое значение. Перед действием я напомнил Ш. Гамбашидзе мизансцену и еще раз попросил не нарушить моего замысла. Он обещал, что все выполнит точно, но во время репетиции снова повернул направо и нарушил мизансцену. Я не выдержал и невольно стукнул рукой по столу. Котэ вдруг взял меня за руку и после окончания сцены спросил у меня о причине волнения. Я сказал, что Гамбашидзе переходом направо нарушает мою композицию. Марджанишвили ответил со смехом: «К черту композицию, если она не удается актеру. Если ты хороший режиссер, сделай такую мизансцену, чтобы она была удобной для артиста; свою композицию подчини тому, что нравится актеру и к чему он стремится».

Мог бы режиссер-деспот говорить такое своему ученику? Как я уже говорил, Котэ очень считался со склонностями артистов, способствовал им в работе, возбуждал в них импульс к большому творчеству, иногда сам физически вторгался в создание мизансцены, хватал актера за руку и вел, куда хотел. Он поощрял артистов возгласами, хвалил, ободрял, и тем самым достигал намеченного, хотя часто артист бывал глубоко уверен в том, что он все сделал по своей инициативе.

Это был очень интересный и полезный режиссерский метод при работе с актерами.

Котэ Марджанишвили был большим мастером монтажа пьесы. Если приглядеться к сделанному Марджанишвили монтажу «Отелло», «Гамлета», «Уриэля Акосты», «Дон Карлоса» и других классических пьес, ясно обнаруживается {476} план всего спектакля. В результате монтажа пьеса становилась динамичнее и понятнее, идея отчетливее, яснее и прозрачнее «сквозное действие», как мы обычно говорим сейчас.

Котэ Марджанишвили был большим почитателем таланта К. С. Станиславского, несмотря на то, что в некоторых вещах де соглашался с ним.

Мне помнится такой случай. Ставили пьесу Н. Погодина «Поэма о топоре». Котэ Марджанишвили видел ее в Москве и остался очень доволен, особенно исполнением М. Бабановой роли Анки. Он восторженно и очень точно описал одну сцену с участием Бабановой, а потом обратился: к Ц. Такайшвили, которая готовила роль Анки:

— Используй то, что тебе понравилось, не бойся быть похожей на Бабанову, это не будет плагиатом. Ты артистка совсем иная, и никогда не будешь похожа на Бабанову. Великолепно найденные решения использовать необходимо Нужно всегда пользоваться новейшими достижениями культуры и в то же время идти вперед. Игнорирование найденного Бабановой в этой сцене будет отсталостью, чем-то вроде того, как при наличии электричества освещать комнату лучиной. Многие режиссеры говорят: пусть, мол, у кого-то есть электролампочка, я предпочитаю свою лучину. Мне кажется, тем самым они пытаются застраховать себя от того, чтобы их не назвали подражателями.

Котэ Марджанишвили не боялся этого, потому что сам был очень талантлив, и нас учил смело использовать все то хорошее, что мы видели.

Однажды я спросил у Котэ, не мешает ли ему виденный спектакль в том случае, если он сам намеревается его ставить. Он ответил, что не только не мешает, но, напротив, помогает.

Меня всегда удивлял его необыкновенный дар построения мизансцен и массовых сцен.

Как я писал выше, мы, молодые режиссеры, помогали Котэ в работе, и он часто параллельно готовил два или три спектакля. Прочитывая ту или иную пьесу, он сам намечал мизансцены, а потом молодые режиссеры закрепляли их.

Часто случалось и так: актеры готовятся провести диалог, сходятся вместе, а Котэ неожиданно ставит их совсем в разные стороны. Мне иногда казалось, что он просто не помнит ранее намеченную мизансцену, что артисты должны {477} стоять рядом, потому что вот‑вот между ними должен начаться диалог, и я даже делал попытку напомнить ему об этом. Но пока я собирался сделать это, на сцене происходило еще несколько перемещений, и партнеры вдруг оказывались рядом в самом лучшем для проведения данной сцены месте.

Я удивлялся и думал, что Котэ намечает сцены дома, но когда я перешел к нему и стал свидетелем его повседневной работы, то убедился, что никаких мизансцен предварительно он не обдумывал.

У Котэ была просто поразительная способность создавать яркие, образные и в то же время чрезвычайно убедительные и оправданные мизансцены, хотя оформление его спектаклей было всегда скромным и лаконичным.

Работая с тем или иным актером, Котэ всегда преображался в зависимости от роли, исполняемой артистом, и нам говорил, что режиссер должен хорошо знать своих артистов и к каждому из них подходить индивидуально.

Некоторым артистам он объяснял ту или иную деталь действия, но много раз играл им целые сцены, показывал все, вплоть до того, как нужно держать палец в тот или иной момент. С другими ограничивался лишь общими указаниями, вскользь сделанными замечаниями и поощрением.

В работе с актерами Котэ был неутомим, он переживал и горел вместе с ними так, что по его лицу можно было ясно прочесть содержание всей сцены. Между прочим, больше всех «мучил» он тех артистов, от которых ждал многого, достижениями которых не удовлетворялся и требовал еще большего, и добивался результатов, неожиданных не только для нас, но и для самих артистов. Тех, от кого не ждал многого, он особенно не беспокоил, хотя и из них непременно выжимал максимум возможного.

За пять лет работы в театре своего имени Котэ Марджанишвили осуществил постановку двадцати советских пьес, отражающих современность. Из них одиннадцать грузинских оригинальных пьес, шесть русских, две украинские, одна советская пьеса на материале жизни Западной Европы и одна немецкая революционная пьеса. За тот же период Котэ Марджанишвили поставил десять пьес из грузинского и европейского классического драматургического наследия, осуществил две постановки в Тбилисском оперном театре и три в Москве — «Строитель Сольнес» Г. Ибсена, «Дон Карлос» Ф. Шиллера, «Летучая мышь» И. Штрауса. Тридцать пять спектаклей за пять лет — великолепный результат титанической работы Котэ Марджанишвили.

## **{****478}** У. Чхеидзе Мой Гамлет[[155]](#endnote-155)

Оказывается, Константин Александрович Марджанишвили целый год вынашивал мысль о постановке «Гамлета», но никак не мог решить, кому поручить роль принца. Узнав об этом намерении Котэ, мы стали предлагать ему на эту роль то одного, то другого из актеров, но он каждый раз отклонял наших кандидатов.

Как мне потом рассказывали, Константин Александрович в семейном кругу объявил, что нашел Гамлета, и предложил отгадать, кого он имеет в виду. Начали перечислять актеров, более или менее подходящих для этой роли, но, конечно, никому и в голову не могло прийти назвать меня. Когда Константин Александрович произнес мое имя, все были крайне удивлены его выбором и приписали это прихоти Котэ, сочли это очередной причудой большого художника. Константин Александрович настоятельно просил своих домашних до поры до времени не разглашать его решения. И, действительно, никто о нем не знал до тех пор, пока Котэ сам не объявил в театре о своем выборе. Я тоже узнал об этом от самого Марджанишвили, только несколькими днями раньше.

Это было в конце сезона 1924 – 25 гг. В тот знаменательный для меня вечер у нас шла пьеса «Затмение солнца», в которой я исполнял незначительную роль князя Индо. Во втором акте я и еще один артист в роли князя, в ожидании затмения, сидели на втором или третьем плане сцены за столиком, уставленным кувшинами с водой, слегка подкрашенной вином. Мне надоело, ничего не делая, почти час сидеть на сцене, и я от скуки нашел себе довольно глупое развлечение. Набрав полный рот воды с вином, я ожидал, пока один из таких же, как я, сорванцов, подведет ко мне кого-нибудь из участников массовой сцены. Тогда я протягивал ему чашу с «вином» и, конечно, тот был вынужден принять «княжеское» угощение. И, когда он, почтительно кланяясь, подносил чашу ко рту, я нажимал пальцем щеку и ловко обдавал жертву струей набранной в рот жидкости. Вокруг столика, в ожидании потехи, стояли несколько из посвященных в эту шутку актеров, а также те, которые уже отведали вкус моего угощения.

Когда, по окончании второго акта, ко мне подошел помощник {479} режиссера и сказал, что меня вызывает Марджанишвили, я страшно перепугался. Мне представилось, что Константин Александрович присутствовал на спектакле, заметил мои проделки на сцене и собирается задать мне взбучку. Я мгновенно снял грим, переоделся и пошел к Котэ, который ожидал меня не в режиссерской, где он обычно сидел, а в одной из женских уборных. Приоткрыв дверь, я робко остановился у порога. Но лицо Константина Александровича нисколько не выражало гнева, и я с облегчением вздохнул. Он приветливо пододвинул мне стул, спросил, как я себя чувствую, и, после короткой паузы, заговорил.

— Я позвал тебя по очень важному и серьезному делу. — Глаза Котэ лукаво блеснули. — Ты будешь играть Гамлета, — сказал он и выжидательно посмотрел на меня.

Я недоуменно уставился на него. Мне трудно было понять, говорит ли он серьезно, или шутит. Тысяча мыслей мгновенно пронеслась в моем сознании.

— Ну, о чем ты думаешь? Что же ты молчишь?

— Вы смеетесь надо мной, шутите, Константин Александрович? — в моем голосе невольно зазвучала обида.

— Я нисколько не шучу, я говорю вполне серьезно, — уже строго произнес Котэ.

— Какой же я Гамлет, Константин Александрович?

— Почему?

— Помимо всего прочего, я и внешне не подхожу к роли.

— Об этом уж позволь судить мне! Ты, очевидно, представляешь себе Гамлета с томным взглядом, напудренным лицом, с лентой вокруг головы, да?

Действительно, я видел приблизительно такого Гамлета в исполнении В. Петипа во время его гастролей в Тбилиси. Видимо, Константин Александрович именно его и имел в виду.

Может, я и не совсем таким представлял себе Гамлета, но во всяким случае датский принц, со своей необычайно тонной душевной организацией, виделся мне внешне чрезвычайно изысканным, аристократичным. В первую минуту внешний облик Гамлета совсем затмил в моем сознании другую, гораздо более сложную и опасную сторону роли — ее внутреннюю сущность.

Я видел всего двух исполнителей Гамлета: В. Петипа и Георгия Давиташвили. С последним я даже играл, не помню, Гильденстерна или Розенкранца. О Гамлете Месхишвили, которого {480} я смотрел в вашей юности, у меня сохранились неясные воспоминания.

Беседа с Марджанишвили была непродолжительной. Я шел от него в каком-то дурмане, мне казалось, что нет на свете человека счастливей маня. И действительно, никогда потом, даже когда я сыграл Гамлета, ни в дальнейшем, когда играл другие заглавные роли, имевшие большой успех, я не испытывал такого безмерного счастья, как тогда. С того вечера все мое существо было поглощено мыслями о Гамлете.

Узнав, что Марджанишвили остановил свой выбор на мне, товарищи горячо и искренне поздравляли меня, точно я уже одержал блестящую победу в роли датского принц Только лицо одного актера было искажено деланой улыбкой. Поздравляя меня, он не мог скрыть своей обиды и разочарования, хотя в ту пару он был моим близким товарищем, во всяком случае таким он представлялся.

Несмотря на то, что я уже сыграл несколько первостепенных ролей, получивших одобрение зрителя, — я все же не мог избавиться от неуверенности в себе. И вдруг… Гамлет! Это вершина, о которой мечтает всякий актер.

Роль Гамлета предоставляет актеру широкое поле для выявления заложенных в нем сил. Мне казалось, что тут я смогу проверить свое сценическое дарование, в котором довольно часто мучительно сомневался. Поэтому не удивительно, что в ту пору мне трудно было принять благоразумное решение — отказаться от этой роли.

Какую же подготовку я прошел, прежде чем приступить к такой огромной и сложной работе?..

Марджанишвили с самого же начала запретил мне читать какую-либо критическую литературу о Гамлете. Свой запрет он мотивировал тем, что существует множество самых разнообразных толкований этого образа и я могу закутаться в них. Кроме того, он опасался, что я могу попасть под влияние какого-нибудь из этик авторов. Котэ советовал мне читать литературу о Шекспире только после того, как мой сценический образ Гамлета станет для меня совершенно ясным, когда я по-настоящему постигну его и поверю в него. Константин Александрович хотел уберечь меня от каких бы то ни было влияний, которые могли помешать мне найти свой новый образ Гамлета, новую трактовку этой роли.

Но должен признаться, что тут я не послушался Котэ и запоем читал о Гамлете все, что только смог достать. Кроме того, я раз десять подряд перечел русские и грузинские переводы {481} пьесы. Через несколько дней от такого чтения в моих мыслях уже царил полнейший хаос. В голове все смешалось. Нервы у меня были так взвинчены, что несколько ночей я не смог сомкнуть глаз. К тому же в те дни меня донимала малярия. Каждый день поднималась температура, что еще больше способствовало моему нервному возбуждению. Вместе с тем я чувствовал огромный прилив энергии и мне не терпелось поскорее приступить к работе.

Театральный сезон уже закончился, я был свободен и все время неотвязно думал о Гамлете. Надо сказать, что я вообще всегда много думал над ролью, но наряду с этим, до последних лет никак не мог преодолеть лени и нелюбви к систематическому, усидчивому труду, что, безусловно, было моим большим недостатком, за что актер всегда дорого расплачивается на сцене, где ему приходится затрачивать массу лишней энергии.

В те дни, чтобы дать себе передышку, я иногда пытался думать о чем-либо постороннем, но перед моими глазами продолжал маячить еще туманный, едва намечающийся образ Гамлета. Он не давал мне ни минуты покоя, он совершенно выбил меня из колеи.

Наконец была назначена читка пьесы. Константин Александрович объявил распределение ролей. Когда он назвал меня на роль Гамлета, я очень смутился, хотя это уже ни для кого в театре не было новостью. Затем труппе была прочитана пьеса. После этого Марджанишвили немного поговорил о ней, потом подробно остановился на некоторых ролях, но что он оказал о самом Гамлете, я совершенно не помню, настолько я был взволнован. Впрочем, кажется, он ничего существенного не говорил о задуманном им образе датского принца, но обещал отдельно побеседовать о нем со мной.

Машинистки срочно печатали роли, мы делали грузинские экземпляры монтажа пьесы, подолгу засиживались в кабинете Котэ, который в то время помещался на втором этаже, в бывшей буфетной. Там мы до поздней ночи вырезывали отдельные слова или целые монологи из текста пьесы и подклеивали их согласно монтажа Константина Александровича. Эта процедура заняла несколько дней, а подготовительная работа вообще продолжалась целый месяц. Если я не ошибаюсь, к подготовке Гамлета мы фактически приступили в июле 1925 года.

Когда все уже было готово для репетиции, Марджанишвили позвал меня к себе домой. Придя к нему вечером, я {482} застал его уже отдохнувшим, свежим, и мы сразу приступили к делу, Константин Александрович начал:

— Существует множество сценических образов Гамлета. Одни его наполнители играют резонера, другие — героя, третьи — больного, неврастеника, и кто знает, как только его не изображают. Я хочу, чтобы ты забыл обо всем этом. Мы не будем относить его к какой-либо из этих категорий. Прежде всего постараемся, чтобы наш Гамлет был человеком, человеком, в чистоту и правду которого мы не можем не поверить, когда ближе познакомимся с ним.

Затем Котэ раскрыл книгу и предложил мне прочитать первый монолог Гамлета: «О, если б ты, моя тугая плоть, могла растаять, сгинуть, испариться…».

Я прочитал. Котэ попросил меня рассказать, как я понимаю этот монолог. Потом высказал о нем свои мысли и снова заставил маня его прочесть. Когда я начал читать в третий раз, он предложил: — А теперь попробуем дать немного настроения. — Перед четвертым чтением Котэ сказал: — Теперь встань и попытайся передать душевное состояние Гамлета. Сделай это так, как тебе хочется, как тебе мыслится. — Я прочел. Константин Александрович похвалил меня, сделал кое-какие замечания и предложил отдохнуть.

Усадив меня рядом с собой, он стал рассказывать, кого аз больших актеров он видел в роли Гамлета, вспоминал их игру, множество эпизодов и случаев из их жизни. Он незаметно для меня, осторожно раскрывал мне различные толкования этого образа. Когда мое волнение после многократной читки монолога совсем улеглось, Котэ попросил меня еще в последний раз повторить его и только тогда отпустил домой.

На следующий же дань была назначена репетиция. Она началась не с монолога Гамлета, а со сцены коронации Клавдия. Необычайно интересно раскрыл Константин Александрович образ короля, сделал его намного более значительным и сложным. Этим он противопоставил Гамлету более сильного противника, придал еще большую остроту противоречиям между принцем и королем, еще ярче подчеркнул мотив их борьбы между собой. Аморальный, развратный, лицемерный и властолюбивый король, который ни перед чем не остановится для достижения власти — вместе с тем и труслив. В полном смятении и неуверенно начинает он первую тронную речь в день своего вступления на престол.

Я хорошо помню, как Марджанишвили заставил Акакия Васадзе (исполнителя роли Клавдия) громко и отрывисто выкрикнуть {483} первые слова этой речи: «Хоть смертью брата Гамлета родного полна душа»… Это был безмерно перепуганный человек, который своим криком пытается себя приободрить, придать твердость и убедительность своим словам. Но уже через несколько фраз голос у него срывался и он продолжал свою речь робким, заискивающим тоном. Затем, словно спохватившись, он вновь повышал голос почти до визга. Так проводил он всю эту речь.

Совсем иным делался король, когда обращался к Гамлету. Он говорил с ним смиренно, тоном убитого горем человека… Как опытный дипломат, осторожно нащупывая почву, он искал путь к сердцу Гамлета.

На первых репетициях я сильно робел, был скован и неловок, тело плохо мне подчинялось. Моя простертая к королю и королеве рука казалась мне такой невыразительной, нелепой, что я приходил в полное отчаяние. Я не был уверен ни в одном своем движении, ни в одном своем шаге, все, что бы я ни делал, все казалось мне грубым, отвратительным. Я украдкой поглядывал на своих товарищей, чтобы по их лицам угадать, какое произвожу на них впечатление, узнать их мнение о своей игре! Но на протяжении всей работы над Гамлетом я не помню ни одного насмешливого двусмысленного взгляда, ни одной обидной шутки в отношении себя. Вокруг меня была необыкновенно дружеская атмосфера, мои товарищи проявляли ко мне редкую доброжелательность, любовь и бережность. Такое отношение ободряло меня и помогало преодолеть робость и неуверенность. Мне особенно запомнились дружеские советы Акакия Васадзе, который всегда исключительно тепло относился ко мне. Должен признаться, что если бы я ощутил хоть малейшую недружелюбность со стороны товарищей, как это нередко бывает в театре, — я вообще не смог бы работать.

При моем тогдашнем болезненно обостренном актерском самолюбии — повторяю, я не смог бы работать, не будь вокруг меня столько тепла и доброжелательности.

Очевидно, эта обостренная чувствительность была следствием моих мучительных сомнений в себе, в своих способностях. Постепенно, по мере того, как приходила вера в свои силы, я становился спокойнее, уравновешеннее.

Когда сцена коронации в основном уже была намечена Константином Александровичем, он пожелал прослушать мой первый монолог, который после встречи у него дома я ему не читал. Монолог у меня в какой-то мере был уж разработан.

{484} Очевидно, я сумел найти нужный тон и настроение, так как Котэ очень похвалил меня. Когда режиссер хотел сделать мне какое-то замечание, Константин Александрович остановил его: «Оставь его, пускай сам идет…»

В процессе работы над этой ролью у меня создалось впечатление, что Марджанишвили не имел определенного, заранее обдуманного образа Гамлета. Но позже я понял, что заблуждался. Конечно, у Константина Александровича был обдуманный, четкий, тщательно обработанный образ, но, видимо, он не хотел навязывать мне своей трактовки. Он позволил мне идти по моей воле, дал полную свободу и внимательно приглядывался к тому, что я делаю. Когда он увидел, что в ходе работы я нащупал своеобразное раскрытие роли, что я интуитивно иду к оригинальному и независимому решению образа, он не остановил меня, не заставил принять своей трактовки и отказаться от моей; наоборот, Константин Александрович решил принять найденное мною и уже в этом направлении стал вести меня, поправлять и помогать мне. В процессе работы над ролью я чувствовал, что Котэ открывает во мне совершенно неожиданные для него актерские особенности (например, что мне удаются лирические места), это, очевидно, и побудило его отказаться от своих первоначальных намерений. К сожалению, мне не пришлось беседовать с Константином Александровичем на эту тему, но, по словам близких ему лиц, у него был задуман совершенно иной образ Гамлета.

В начальном периоде работы часто случается, что актер теряет сценический образ, который возник в его сознании при первом знакомстве с произведением, так случилось и со мной. Потеряв нащупанный мной вначале же образ Гамлета, я очень туманно и неясно представлял себе датского принца. К тому же мне виделось не одно, а несколько сценических воплощений Гамлета. Поэтому я решил совершенно отказаться от уже известных и всем знакомых по критической литературе толкований Гамлета и придерживаться только текста пьесы. Следуя за текстом, я, поскольку это было в моих силах, пытался раскрыть факторы, определяющие действия Гамлета, мотивы его поведения. Чтобы облегчить себе задачу, чтобы лучше справиться с ней, я подошел к произведению как к трагедии личности, как к личной драме Гамлета, временно отказавшись от поисков общечеловеческих факторов, определяющих всю ее сущность, весь ее характер.

Я полагал, что этого удастся достичь только тогда, когда страдания и радости Гамлета станут моими, когда я совершенно {485} проникнусь его чувствами и мыслями, когда каждый его поступок станет для меня единственно возможным и необходимым, естественно вытекающим из всей сущности образа, когда я смогу мыслить его мыслями, видеть его глазами, слышать его ушами. Я понимал, что на это уйдет много времени и труда. И действительно, в процессе длительной, напряженной работы туманный и отвлеченный для меня образ Гамлета постепенно вошел, вжился в меня, растворился во мне, и вместо него родился живой человек, облеченный плотью и кровью. После этого уже стало возможным каждое движение Гамлета поднять до обобщающей высоты. В этом собственно и заключается сущность и сила Гамлета.

В период подготовки роли Гамлет настолько завладел всем моим существом, что каждое его движение получалось у меня как бы само собой, бессознательно. Стоило мне остаться одному, даже, если это случалось на улице, я тотчас же вспоминал какое-нибудь место из роли и оно мгновенно вызывало во мне соответствующее настроение.

Каждое утро, сразу после пробуждения, я начинал решать сценические задачи для того, чтобы добиться такой внутренней техники, при которой я мог бы легко и быстро переходить от одного настроения к другому. Никогда в жизни ни над одной ролью я не работал с такой страстью и увлечением, как над Гамлетом.

Спектакль начинался музыкой Чайковского, которая сразу же определяла настроение. Из самой глубины, от Эльсинорской башни, через всю сцену до первой кулисы тянулась длинная лестница. Вооруженный огромным щитом, закутавшийся в меховую шубу, освещенный лунным сиянием, стоит на дозоре Франциско. В его взгляде чувствуется затаенный страх: до него уже дошли слухи о странном появлении призрака.

Между Франциско и пришедшим сменить его на посту Бернарде завязывается диалог, полный скрытой тревоги и таинственности. Константин Александрович на репетициях нашел замечательный тон для этого диалога: глухой, взволнованный, таинственный полушепот. К сожалению, в спектакле этот тон отчасти терялся, так как актеры вынуждены были говорить громко.

Музыка, разговор между Бернарде, Марцелло и Горацио, появление призрака — все это уже заранее создавало настроение у зрителя, с самого же начала вводило в курс предстоящих событий, подготовляло к появлению Гамлета. Гамлет появлялся {486} сверху, в самом начале лестницы. Подразумевалось (во всяком случае мне так казалось), что он идет из дворца, измученный бессонной ночью, взволнованный последними событиями, потерявший душевный атакой. В сильном смятении, потрясенный, он механически волочит в одной руке плащ.

Когда на первой генеральной репетиции я показался наверху лестницы, я услышал крик Марджанишвили и резкий звон колокольчика. Он вбежал наверх, распахнул мне ворот, расстегнул рукава, привел в беспорядок всю мою одежду. Конечно, в том состоянии, в мотором находился Гамлет, он не мог быть тщательно одетым.

Часто останавливаясь, я медленно опускался по лестнице. Дойдя до последней ступеньки, я делал несколько шагов по сцене и устало прислонялся к стене. Музыка умолкала. После довольно длинной паузы я начинал монолог: «О если б ты, моя тугая плоть, могла растаять…»

Вначале монолог звучал почти лирически. Он был проникнут глубоким пессимизмом по отношению ко всему миру, ко всему человечеству. Лейтмотивам этого монолога было: «Как невыполотый сад, дай волю травам, зарастет бурьянам…» Глубокая разочарованность и неверие в жизнь, в людей, которыми пронизаны эти слова, перекликаются с личной судьбой Гамлета и оправданы в его устах.

Как я уже говорил, в период подготовки в основу роли я брал трагедию личности, трагедию человека, порожденную возложенным им на себя тяжелым долгом. Мировоззрение и общее настроение Гамлета находят подтверждение в его личной жизни, в силу чего его отношение к окружающему обществу принимает еще более острый характер. Его скорбь становится еще глубже, семейная катастрофа еще больше утверждает его общее пессимистическое мировоззрение. Произнося этот монолог, в котором говорится обо всем человечестве вообще, — я все время имел в подтексте личные, конкретные переживания Гамлета. Это давало мне возможность уже с середины монолога легко и вполне естественно перейти к осуждению короля и королевы.

Когда Гамлет говорит о королеве, — голос его крепнет, монолог начинает звучать гневом и возмущением, которые доходят до кульминации в его словах о короле: «… который схож с покойным, как я с Гераклом»… Тут Гамлет горько и нервно смеется и после большой паузы, с застывшим лицом, совершенно сломленный, тихим голосом заканчивает монолог словами: «Разбейся, сердце, молча затаимся».

{487} Гамлет бессильно прислоняется к лестнице. Свет гаснет.

После этого идет вторая картина — коронация Клавдия. Поперек всей сцены установлена уходящая вверх лестница, заканчивающаяся широкой площадкой. На троне сидят король и королева, неподалеку от них стоит Полоний. На ступенях по краям лестницы до самого низа разместились придворные, королевская охрана и другие. Внизу у подножья лестницы стоит кресло для Гамлета.

Картина начинается тронной речью короля. Клавдий в явном смятении. Он неуверенно и отрывисто выкрикивает первые слова своей речи. Потом, то запинаясь и часто останавливаясь, то снова набравшись смелости, он кое-как заканчивает речь и уже совсем иначе, почтительно и заискивающе обращается к Гамлету. Гамлет отвечает ему крайне сдержанно, но в голосе его звучат горечь и страдание. Принц встает с кресла только тогда, когда сокращается к королеве. Тон его разговора с королевой полон упрека, гнева и боли. Сцена коронации завершается поздравлениями королевской четы. Слышатся звуки торжественной музыки. Весь дворец приходит в движение. Последними начинают двигаться воины. Весь передний план сцены, от нижней ступени до самой верхней, покрывается воинами. Их щиты составляют стену, отгораживающую Гамлета от всех остальных. Доведенный до отчаяния торжеством короля, Гамлет бежит из дворца. Горацио останавливает его и рассказывает про появление призрака.

Стена из щитов была замечательной режиссерской выдумкой. Она давала возможность ему после сцены коронации не прерывать действия и не обременять спектакль еще одной лишней картиной. Кроме того, она и идейно была оправдана создавшейся на сцене ситуацией. Отверженный Гамлет оставался по эту сторону железной стены, надежно укрывшей короля и празднующего торжество двора.

Свет гаснет. Сцена поворачивается в темноте. Лестница на сцене расположена почти так же, как в первой картине. Дует холодный ветер. Закутанный в плащ Гамлет в ожидании призрака садится на ступеньку лестницы. За ним стоит Горацио, а в конце лестницы — Марцелло.

При появлении таинственного сияния Гамлет ускользает от Горацио и Марцелло и устремляется вверх за призраком. Сцена погружается во тьму и вновь поворачивается. Теперь верх лестницы оказывается на переднем плане. Гамлет следует за светом до самого верха. Вначале виднелось только таинственное сияние и слышался голос отца Гамлета. Теперь появляется {488} сам призрак, который открывает сыну историю своего убийства. Затем идет сцена с Горацио и Марцелло.

Тут я не играл сумасшедшего, я был лишь в сильном возбуждении и несколько странно вел себя, но именно такое поведение Гамлета я считал естественным после его встречи с тенью отца. Действие заканчивалось клятвой.

Между прочим, после ухода из театра Константина Александровича в спектакле не показывали призрака, а оставили только сияние.

Я с большим волнением и интересом ожидал репетиции-второго акта, ибо по монтажу Константина Александровича этот акт начинался с монолога «Быть или не быть…» В этом монологе для меня не было ничего неясного. Человек дошел до такого состояния, когда он легко может лишить себя жизни. Гамлет здесь задается вопросом, имеет ля человек право на самоубийство, или он безропотно должен сносить удары судьбы и бремя жизни? И разве со смертью все кончается? Мы не знаем, какие сны нам явятся, когда мы заснем. Гамлет и вериг и не верит в потусторонний мир, ибо он не знает, «уснуть и видеть сны? Вот и ответ. Какие сны в том смертном сне приснятся?..» Этот страх перед неизвестным лишает его воли.

В этом монологе не трудно понять, что мучает Гамлета, о чем он размышляет, — трудно воплотить это на современной сцене. Трудно убедительно выразить душевную драму средневекового человека, раздираемого чуждыми нам сомнениями, доводящими его до мысли о самоубийстве; трудно довести этот образ до зрителя наших дней, когда уже никого не волнуют вопросы загробной жизни. Важно правильно прочесть монолог, по-новому раскрыть его. Я много думал об этом монологе еще до начала репетиции. Именно в нем я должен был выразить самые сложные душевные движения Гамлета.

Марджанишвили сказал мне на репетиции: «Гамлет думает о самоубийстве. Ты можешь в сильном возбуждении вбежать в молельню и поднять руку с мечом, чтобы пронзить себе грудь, и только после этого начать монолог; можешь войти в состоянии крайнего душевного упадка и полного отчаяния. Выбирай, какое состояние тебе больше подходит. Или, может быть, мы найдем еще иное решение. Но сперва ты хорошенько вслушайся в музыку», — и Константин Александрович велел оркестру играть.

Я прослушал музыку и выбрал второй вариант, который затем сложился таким образом: исстрадавшийся Гамлет медленно {489} входит в дворцовую молельню. После долгих, мучительных размышлений он пришел сюда, чтобы хоть в молитве найти облегчение. Он глубоко погружен в свои думы, он почти на грани безумия. Ворот у него расстегнут, чулок спустился с ноги. На его лице отражается смятение и растерянность, но при этом движения его сдержанны, натянуты. Никаких внешних эффектов, все построено на глубокой внутренней взволнованности. Войдя в молельню, Гамлет становится на колени, пытается молиться, но не может. После большой паузы он опускается на пол и начинает говорить свой надравший где-то в самой глубине сознания монолог. Первые слова «Быть или не быть…» он произносит едва слышным голосом…

Весь монолог он произносит сидя на полу.

Когда я впервые на репетиции прочел этот монолог, Марджанишвили сразу же прекратил репетицию, порывисто обнял меня и расцеловал. В тот дань он больше не работал.

После этого монолога шла молитва короля. Свой монолог Васадзе проводил с большой силой выразительности и глубоким проникновением в образ. В этой молитве выразилось подлинное, глубокое страдание безнравственного и злого короля… Как стон из глубины сердца, вырываются его слова: «Скорей, колени, гнитесь!»

Измученный, объятый страхом, он яростно ударяет себя по колену, словно желай этим сломить свой грешный непокорный дух, и молит всевышнего об отпущении ему великого греха. Но тщетно он пытается молиться. С отчаянием он признается: «Всем сердцем рвусь, но не могу молиться. Помилования нет такой вине…» После этой сцены в молельню снова входит Гамлет с намерением убить короля. Здесь же происходит встреча Гамлета с Офелией. Эта сцена, в которой Офелия возвращает подарки Гамлету и где в свою очередь Гамлет упрекает ее в неискренности, — важное место в спектакле, дающее возможность Гамлету и Офелии раскрыть подтекст. В этой сцене ясно чувствуется их любовь друг к другу, глубина и нежность их чувства и вместе с там огромная боль, которую испытывает Гамлет от того, что уже сомневается в искренности любимой. В заключение Гамлет советует Офелии уйти в монастырь, покинуть этот грешный и развращенный мир, уйти в монастырь, чтобы и самой не порождать грешников на земле. В последнем монологе этой картины чувствуется, что Гамлет осуждает близких Офелии, осуждает придворное общество и людей вообще. Безнравственная и развращенная придворная среда до предела обострила его пессимистическое мировоззрение и настолько {490} озлобила против этого мира, что он предлагает Офелии отказаться от всех его радостей.

Клевеща на самою себя, Гамлет отчасти имеет целью облегчить Офелии горечь разрыва.

Два чувства владеют Гамлетом в этой сцене: любовь к Офелии и ненависть к придворному обществу, и оба эти чувства параллельно проходят через весь монолог.

Как я уже отмечал, согласно монтажа Марджанишвили, монолог «Быть или не быть…» был перенесен из третьего акта в начало второго и к нему была добавлена часть другого монолога, который Гамлет читает после ухода актеров в конце второго акта.

Вторая картина второго акта — книгохранилище, где происходит разговор между королем, Гильденстерном и Розенкранцем, а затем — сцена короля, королевы и Полония с письмам Гамлета к Офелии. Вслед за этой сценой появляется Гамлет. На ходу читая книгу, он медленно пересекал сцену: споткнувшись об стол, останавливался, присаживался на стул и продолжал читать. Между Гамлетом и вернувшимся в книгохранилище Полонием происходил диалог. В этой сцене я не играл сумасшедшего, только за каждым словом Гамлета был скрытый смысл, каждое слово было проникнуто едкой иронией.

Гамлет видел перед собой выжившего из ума, угодливого слугу короля, который хочет заглянуть в его душу. Этот глупый старик прибегает к наивным хитростям, чтобы проверить, в здравом ли рассудке принц. Гамлет насквозь видит Полония… Оскорбленный его поведением, принц обращается к нему в едко ироническом, издевательском тоне. Непонятные Полонию намеки и двусмысленный разговор Гамлета еще больше убеждают его в душевной болезни принца. К концу беседы Гамлет уже почти не обращает внимания на болтовню Полония, пока, наконец, надоедливый царедворец не выводит его из терпения. По-моему, в этом диалоге Гамлет вовсе не пытается прикинуться сумасшедшим перед Полонием, он только разыгрывает его, ибо догадывается о настоящей цели его разговора. Бесцеремонные, грубые попытки старика залезть ему в душу вызывают раздражение Гамлета. На вопрос Полония «что вы читаете, принц?», «Слова», — отрывисто, как бы про себя, отвечал Гамлет и снова углублялся в чтение. Но, подняв голову, и увидев, что Полоний с растерянным и удивленным лицом все еще стоит над ним, Гамлет снова повторял: «Слова»… — таким тоном, словно хотел втолковать Полонию, что {491} читает слова, только слова, неужели это непонятно! И так как Полоний продолжал стоять и с изумлением смотреть на Гамлета, принц в третий раз уже сердито и зло повторял: «Слова!» Вслед за этой сценой входят Розенкранц я Гильденстерн.

В начале Гамлет как будто радуется их приходу, но скоро у него возникает подозрение, что они подосланы. Гамлет вновь становится грустным, он с горечью смотрит на своих друзей, но тем не менее, спрашивая их о причине посещения, Гамлет старается держаться искреннего, дружеского тона. Убедившись, что он не ошибся в своих подозрениях, Гамлет резко меняется. Он нервничает, возбужден, но делает вид, что ему очень весело. В действительности же он испытывает мучительную боль оттого, что окружен шпионами и никому не мажет довериться. Актеров он встречает по-настоящему радостно. С ними он делается простым и приветливым. Все его поведение, тон, движения становятся свободными и непринужденными, словно с его плеч свалился тяжелый груз. Он чувствует какую-то духовную близость, внутреннюю связь с этим бродячим народом. Гамлет принимает их так, как страстный любитель и знаток театра может принять любимых актеров.

После ухода актеров мысль Гамлета начинает лихорадочно работать. Он безостановочно ходит взад и вперед по сцене и строит планы. Затем он велит позвать актера и поручает ему сыграть перед королем и королевой сцену убийства Гонзаго, а Горацио дает задание следить за поведением короля во время спектакля. Вообще с этого момента Гамлет становится беспокойным, одержимым одной неотвязной мыслью, и хотя в нем еще не произошел окончательный перелом, — все же каждое его действие уже носит более активный характер.

В третьем акте представлен один из залов дворца. Тут устроена сцена на сцене, где должно быть разыграно убийство Гонзаго. Готовясь к представлению, в зале суетятся актеры. Гамлет сидит на ложе, приготовленном для Гонзаго. Примостившись у подножия этого помоста, гримируется первый актер. В поведении веек находящихся на сцене так же, как и в разговоре Гамлета, заметна тревога и напряженность в ожидавши чего-то, но вместе с тем чувствуется и какая-то твердость и решимость во всех их действиях.

Когда я произносил монолог об игре актера, меня всегда охватывало какое-то странное чувство беспокойства. Шекспир устами Гамлета отвергает именно те недостатки в игре актера, которые в значительной мере были свойственны нашему {492} театру и которыми еще долго страдали актеры театра имени Руставели: напряженность, много лишних движений, громкий до крика разговор. Гамлет советует актерам сохранять в своей игре простоту и непринужденность, свободу в движениях, а главное, чувство меры — именно те качества, которых недоставало нашему театру. Я думал, что если пороки, на которые указывает Шекспир, свойственны большинству наших актеров, то, вероятно, они есть и у меня, только так же, как и другие, я не замечаю их за собой. Поэтому, читая свой монолог перед актерами, я всегда испытывал чувство неловкости, а вдруг в монологе я порицаю именно те недостатки, которые во мне самом видит зритель. Это ощущение сильно мешало мне на сцене, хотя я следил за своей игрой, опасаясь допустить в ней какую-либо фальшь.

После монолога с актерами Гамлет вставал с ложа, внимательно осматривал, все ли готово в зале для представления, кое-что поправлял и отсылал актеров за кулисы. В это время звуки труб возвещали о прибытии короля и королевы.

Гамлет встречал их с не свойственной ему веселостью, шутил с ними и с Полонием, затем легким, беспечным тоном заговаривал с Офелией, но все это шло на большом внутреннем волнении и напряжении. В разговоре с Офелией под беспечностью и весельем скрывались боль и тоска об утраченной любви, тоска о любимом существе, от которого он все больше отдалился.

Сцена на сцене шла на переднем плане большой сцены. Король с королевой сидели в глубине, лицом к партеру. Гамлет полулежал у ног Офелии. Во время представления беспокойство Гамлета становилось все более заметным. Его настороженный взгляд поминутно перебегал от актеров к королю и к королеве, и под конец Гамлет почти всем корпусом поворачивался к ним. Словно острые стрелы, кидал он свои реплики, обращенные к королю и королеве, резко, в упор глядя на них, наблюдал, как меняются их лица от его разящих слов.

Когда потерявший самообладание король вскакивает со своего места, во дворце поднимается страшный переполох. Слышатся голоса: «Дайте огонь! Прекратите представление!» И, словно подхваченные вихрем, все срываются с мест и в замешательстве мечутся взад и вперед. Мечутся по сцене полыхающие факелы, женщины в страхе жмутся друг к другу, вооруженная свита окружает короля. Испуганные актеры прерывают игру и убегают со сцены. Бурные звуки оркестра усиливают {493} общее смятение. Король и королева со своей свитой устремляются к дверям. До крайности возбужденный Гамлет с горящими глазами, с дерзко вызывающим лицом бросается вслед за Клавдием и преграждает ему путь. Это — первое, бессловесное, но открытое столкновение между Гамлетом и королем. Король поворачивает назад, пробегает несколько шагов и, пересекши малую сцену, снова стремительно направляется к выходу. Но Гамлет снова пересекает ему дорогу и, уже ясно понимая причину бегства короля, издевательски смеется ему в лицо. Смех становится все громче и исступленней. Сопровождаемые этим хохотом король и королева покидают сцену. Гамлет как одержимый бежит к трону и смотрит вслед убегающим. Затем он взбегает на возвышение малой сцены и продолжает торжествующе хохотать. В этом смехе слышится величайшая радость от того, что его сомнениям пришел конец, что преступник уже открыт. В этом смехе слышится и глубокое страдание от того, что родной его дядя оказался убийцей его отца, что его мать оказалась порочной женщиной. Хохот Гамлета продолжается долго и вместе с музыкой достигает кульминационной точки.

Тут музыка и смех неожиданно обрываются, и вся мука, боль и горечь Гамлета со всей силой выливаются в его словах: «Пусть раненый олень ревет, а уцелевший скачет. Где спят, а где ночной обход; кому что рок назначит». Затем следует небольшой диалог между Гамлетом и Горацио, по уходе которого принц, разбитый и опустошенный, опускается на помост малой сцены. Но слабость продолжается всего один миг. В его поведении происходит уже окончательный перелом. В его действиях уже нет и следа нерешительности. Теперь, наоборот, перед встречей с матерью Гамлету приходится делать усилие над собой, чтобы усмирить бушующую в нем жажду деятельности.

По монтажу Марджанишвили, после окончания сцены на сцене Гамлет уже неудержимо несется к своей цели. Как было сказано, с этого момента его поведение становится крайне активным, в нем чувствуется твердая решимость привести в исполнение свой замысел. В таком состоянии он убивает Полония, которого принял за короля.

Сцена бегства короля была одной из самых блестящих в режиссерской работе Марджанишвили над этой трагедией. В динамике развития этой сцены, в огромном ее темпераменте, в построении мизансцен и противопоставлении действующих лиц друг другу во всей полноте выразилась магическая {494} сила дарования Константина Александровича, которая все насыщала жизнью, все приводила в движение. Тут Марджанишвили предстает величайшим дирижером, с огромным чувством ритма, неиссякаемым воображением, живым нервом и большой душой.

Почти с такой же силой звучала картина в комнате королевы, которая была продолжением сцены бегства короля. Действие шло не прерываясь. Лишь на мгновение гас свет, и, когда он снова зажигался, в кресле уже сидел укрывшийся от разъяренного Гамлета бледный, разбитый усталостью Клавдий, который только что в смертельном стране пробежал бесконечные залы дворца… Его окружала готовая к бою, не сводившая глаз с дверей овита с обнаженными мечами в руках. Возле короля стояли растерявшиеся, перепуганные королева и Полоний. Заслышав голос Гамлета, который звал мать, обессиленный король вскакивает, как ужаленный змеей, и в страшном замешательстве покидает комнату. В покое остались королева и скрывшийся за занавесом Полоний.

Войдя к матери, Гамлет старается скрыть свое безмерное волнение, но услышав шорох за занавесом, он в мгновение ока, славно подхваченный неведомой силой, кидается к нему и в остервенении несколько раз всаживает свой меч в Полония, в полной уверенности, что убивает короля. Слова «На пари — готово» Гамлет произносит с исступленным восторгом, опьяненный радостью. Но насколько велика была его радость, настолько безгранично его горе и разочарование, когда он вытаскивает из-за занавеса мертвого Полония.

Доведенный до отчаяния, объятый чувством мести, оскорбленный и измученный поведением матери, Гамлет безжалостно обличает и порицает ее. Озлобление против матери, наряду с жалостью к ней, благоговение перед памятью отца и боль от того, что не сумел отомстить его убийце, острая ненависть к дяде — все эти чувства мешаются в его разгоряченном мозгу на протяжении всей сцены с королевой. После появления тени отца отношение Гамлета к матери меняется. Жалость к запутавшейся в жизни матери вытесняет в нем все остальные чувства. Он молит ее больше не разделять ложа Клавдия, нежно ласкает ее, гладит ее лицо. В душе Гамлета теплится слабая надежда, что мать наконец опомнится и сама осудит свое недостойное поведение. С этим чувством он повидает покои королевы и уходит, волоча за собой труп Полония. Два последних монолога «Не ходите к дяде…» и «… Спокойной ночи, матушка!..» в марджановском монтаже были {495} пропущены… Таким образом Гамлет расстается с матерью примиренный.

Тотчас же после ухода Гамлета к королеве входит Клавдий. Тут уж он принимает твердое решение услать Гамлета в Англию, чтобы наконец избавиться от него. Он приказывает Розенкранцу и Гильденстерну привести Гамлета. Они вводят принца к Клавдию. Гамлет внешне держится совершенно спокойно, но весь его разговор с королем носит крайне вызывающий и язвительный характер. Ведь между ними идет уже открытая борьба. Поэтому ответы принца королю полны горькой иронии и насмешки. Гамлет жаждет оскорбить Клавдия, унизить его величие.

В этой сцене каждое слово и принца я короля проникнуто злобой и ненавистью, хотя внешне они ведут себя необычайно сдержанно и спокойно. Прямо отсюда Гамлет отправляется в Англию в сопровождении Розенкранца и Гильденстерна. После ухода Гамлета происходит сцена короля и королевы с безумной Офелией. На этом заканчивается третий акт.

Во время репетиции некоторых сцен Марджанишвили иногда прибегал к прямому показу, сам играл некоторые куски. Если разобрать показ Константина Александровича, то придется сказать, что играл он плохо, даже очень плохо. Он пропускал половину слов, движения и жесты его были почти смешными, но несмотря на все это, он производил огромное впечатление на актеров. Во время такого показа перед изумленными актерами вдруг оживал образ. До сих пор перед моими глазами стоит его игра. Особенно неизгладимо сохранились в моей памяти три отрывка — это сцена Гамлета с матерью, сцена безумия Офелии и монолог короля Клавдия из второго акта «Удушлив смрад злодейства моего…» Я никогда не смогу забыть, какой бурный восторг охватывал полный актерами репетиционный зал, когда эти сцены играл Котэ Марджанишвили — возможно, небольшой актер, но великий художник. Сцена безумия Офелии была одной из лучших в спектакле. Роль Офелии можно считать одной из самых блестящих побед Верико Анджапаридзе. Ее лиризм в этой роли был насыщен большим и сильным чувством, никогда ее игра не была столь благородной и глубокой, как в роли Офелии. Я часто видел Верико Анджапаридзе перед ее выходом в 3‑м акте в маленькой, похожей на будку, комнатушке возле самой сцены. Опустив голову, она сидела с цветами и пучком травы в руках. Видимо, она уединялась сюда, чтобы сосредоточиться {496} и, если так можно выразиться, уже перевоплощенной выйти на сцену.

Четвертый акт начинался сценой заговора короля Клавдия и Лаэрта. Константин Александрович нашел особенно интересное решение для начала этой сцены: когда разъяренный Лаэрт врывается на сцену, короля охватывает смертельный страх. И этого человека, готового залезть в первую попавшуюся дыру, лишь бы укрыться от гнева Лаэрта, Марджанишвили неожиданно заставляет взбежать на трон и исступленным голосом прокричать слова: «Власть короля в такой ограде божьей…». Такая встреча совершенно неожиданна для Лаэрта, и его гнев словно разбивается об это непредвиденное противодействие. Поведение короля психологически так сильно воздействует на Лаэрта, что сковывает бушующие в нем страсти.

После этого шла картина на кладбище. Сцена поворачивалась, Гамлет и Горацио медленно опускались по лестнице и, когда зажигался свет, они уже стояли на последних ступеньках и как бы продолжали начатый диалог. Налево от них могильщики рыли могилу. Старшего из них Марджанишвили сделал типичным имеретином, а молодого — карталинцем. Мне до сих пор непонятно, почему понадобилось Марджанишвили придать могильщикам грузинский колорит. Может быть, этим он хотел эту бытовую сцену того времени приблизить к нашей эпохе и сделать ее более доступной для современного зрителя? Но ведь у Шекспира эта сцена написана очень просто и понятно, помимо того, в ней вполне достаточно комического элемента и заострять ее мастным колоритом, мне думается, излишне. Лично мне это только мешало, мешало моей игре в этой замечательной картине. Такой замысел сцены могильщиков можно оправдать только в том случае, если Константин Александрович хотел смягчить ее глубокий пессимизм.

После диалога с могильщиком шла сцена похорон Офелии. По лестнице медленно спускалась процессия, — впереди шли король и королева, а за ними весь двор. Оркестр исполнял траурный марш Чайковского. Картина заканчивалась столкновением Гамлета с Лаэртом и заключительными словами короля: «… Потерпите. Все идет к развязке. Гертруда, пусть за принцем последят. За эту смерть нам жизнию заплатят, терпеть еще недолго. А потом тем облегченней с вами мы вздохнем».

Вторая картина четвертого акта идет в одном из залов {497} дворца. Она начинается словами Гамлета: «Мне совестно, Горацио, что я с Лаэртом нашумел…» На сцене сидят Гамлет и Горацио. Беседа Гамлета спокойна, его слова проникнуты умиротворением, как у человека, уже отрешившегося от земных страстей, очистившегося и готового принять смерть. Гамлет чувствует, что его последнее столкновение с королем должно кончиться его гибелью. На протяжении всего четвертого акта призрак смерти не покидает Гамлета, он чувствует ее неотвратимость. Это ярко выражено в монологе. Предчувствие говорит ему, чтобы он остерегался Лаэрта, но он все же не уклоняется от столкновения с ним, ибо Гамлет верит в предначертание судьбы. Он твердо убежден, что человек не может избежать своей участи.

Разговор Гамлета с Озриком проникнут острой иронией. В нем выражается протест Гамлета против богатой могущественной аристократии того времени, которой судьба даровала власть. Гамлет всем существом ненавидит озриков, он издевается над ними как словом, так и всем своим поведением. Он высмеивает напыщенный, высокопарный стиль их речи, их легкомыслие, их лицемерие и угодничество, их нравы и обычаи. Гамлет глумится над Озриком, он несколько раз надевает ему на голову шапку, которую ему нужно держать в руке, чтобы делать изящные реверансы. Гамлет с грустью говорит Горацио: «Он, верно, и материнской груди не брал, иначе как с расшаркиванием…». После этого в зал входят король, королева и Лаэрт, в сопровождении всего двора. Перед поединком Гамлет проявляет особое дружелюбие и теплоту к Лаэрту. Он искренне хочет испросить его прощения. Ибо, если Гамлет стал причиной несчастья Лаэрта, то это случилось помимо его воли: «Пусть знают все: я не желал вам зла». Если вначале этого монолога он объяснял совершенный им поступок своим безумием, то в последних строках — он открыто признается Лаэрту в истинных своих побуждениях. После этого они выбирают рапиры, подходят к королю и королеве, отвешивают им поклон, кланяются друг другу, и поединок начинается.

После того, как Лаэрт наносил мне рану, я должен был ударам своей рапиры выбить из рук Лаэрта его рапиру таким образом, чтобы схватить ее на лету и обменяться оружием с противником. Но, если мне это не удавалось, я наступал на оброненную Лаэртом рапиру и протягивал ему свою. Обмен оружия подчеркивался большой паузой. Я долго испытующе {498} смотрел в глаза Лаэрту и только после этого отдавал ему свою рапиру.

После разоблачения Лаэртом короля в Гамлете с новой силой вспыхивает ненависть к Клавдию. Он догоняет убегающего короля и наносит ему удар отравленной рапирой. Затем с помощью Горацио подходит к умирающему Лаэрту и в знак примирения и прощания протягивает ему руку. Смерть Гамлета в спектакле представлена так, словно утомленный, истерзанный невзгодами человек в ней, наконец-то, находят желанный вечный покой. На его лице блуждает горькая улыбка, под которой он пытается скрыть свою душевную и физическую боль. При последних словах Гамлета издали доносятся глухие звуки труб, возвещающие о прибытии Фортинбраса. Гамлет добирается до тела матери, обнимает ее ноли, на которые затем падает его безжизненная голова.

Итак, как я уже говорил, для достижения сценической правды я избрал, как мне казалась, наиболее верный для себя путь, — я подошел к Гамлету, как к трагедии долга, к трагедии самоотверженности Гамлет с начала же обречен на гибель, ибо живет в окружении враждебных сил. Гамлет — человек необычайной внутренней чистоты и честности, человек, обладающий огромным нравственным чувством, одаренный острым интеллектам. Ему ненавистно всякое лицемерие и насилие. В окружающем его развращенном и безнравственном обществе он задыхается как в темнице, ибо остро чувствует, что этот мир «… как невыполотый сад, дай волю травам — зарастет бурьяном». И Гамлет восстает пропив этого старого, разлагающегося общества. Но он не в силах изменить и преобразовать его. Он не находит никакого выхода и, не сумев создать нового, остается за пределами старого мира, от которою он отвернулся. В нашем понимании Гамлет не был бездеятельным, больным человеком, и, разумеется, в спектакле эти его черты не подчеркивались. Наоборот, его сомнения и колебания объяснялись его преувеличенной склонностью к самоанализу. Прежде чем решиться на какой-нибудь шаг, Гамлет хочет твердо убедиться в его правильности и справедливости, только тогда он становится деятельным и активным. Вот почему поете сцены на сцене он уже без колебаний стремится к достижению намеченной цели. Другая причина сомнений Гамлета заключается в том, что этот высокоблагородный человек не создан для мести, но обстоятельства вынуждают его совершить поступки, которые противоречат его природе.

{499} Я не знаю, было это заслугой Марджанишвили или моей, но Гамлет сошел с тех сценических ходулей, на которых он долго разгуливал не только в грузинском, но и во многих других театрах. Гамлет стал живым человеком, стал яснее и ближе современному интеллигенту, который, подобно Гамлету, жил тогда на рубеже двух эпох. Это было время, когда грузинская интеллигенция порвала со старым, но еще не полностью восприняла новое. В то время и я жил теми же настроениями, ведь и я был частью этой интеллигенции, и, разумеется, мое отношение к жизни невольно оказывало некоторое влияние на моего Гамлета. Я думаю, ни один актер не может избегнуть такого влияния. Общественные настроения эпохи, в которой живет актер, всегда в какой-то степени сказываются на созданном им образе человека прошлых эпох, который, в свою очередь, является носителем общественного настроения и мышления своего времени. Благодаря этому образ прошлого делается ближе и понятнее для современного зрителя. По-моему, это и было одной из причин успеха нашего Гамлета у зрителя и прессы. Разумеется, «Гамлет» в театре имени Руставели своим успехом, главным образом, обязан его замечательному постановщику, а также и ряду наших актеров, создавших прекрасные сценические образы. Спектакль был сделан с глубокой эмоциональной силой, большой динамичностью и лаконизмом, чему содействовал своеобразный монтаж пьесы. Перекомпоновка текста, в то время вызвавшая много споров, по-моему, совершенно не нарушала идейной целеустремленности и последовательности развития действия. Наоборот, монтаж Марджанишвили делал более острым и динамичным сценический материал пьесы. По своим необычайно выразительным мизансценам сцена на сцене и бегство короля являются шедеврами режиссерской работы. Великолепно был сделан и конец пьесы. Четыре воина высоко поднимают тело Гамлета, низко склоняются знамена, сцена заливается потоками света, раздаются торжественные, бодрящие звуки труб, и вся сцена принимает праздничный вид. Все предвещает новую жизнь. Гамлет здесь представляется как жертва, как дань, принесенная во имя очищения мира, преобразования жизни, во имя светлого будущего. В смерти Гамлет обретал еще большее величие и благородство, поэтому зритель уходил из театра и сам как бы очищенный, ободренный и возвысившийся, а не подавленный мрачными мыслями. Марджанишвили вообще придерживался того принципа, что трагическое на сцене должно быть проникнуто благородством, {500} должно возвышать душу. Какими бы трагическими гаи были переживания актера на сцене, — на зрителя они должны воздействовать возвышающе, облагораживающе и ни в коем случае не должны вызывать физиологического ощущения.

Ни над одной пьесой Марджанишвили не работал так интересно, как над «Гамлетом». Репетиционный зал был набит актерами и студентами. Не участвовавшие в пьесе актеры приходили в театр задолго до начала репетиции, чтобы занять места. Зал затаив дыхание следил за репетицией, за охваченным творческим огнем режиссером, который в распахнутой на груди рубашке вместе с нами часто играл Гамлета, играл и короля, играл Офелию. Сколько счастливых, залитых слезами радости лиц я помню на этих репетициях.

Во время работы над «Гамлетом» Марджанишвили ласкал меня, как ребенка, ободрял, поощрял, и когда замечал что-либо интересное в моей игре, лицо у него светлело, глаза загородись и он принимался хвалить меня без всякой меры. Все это придавало мне смелость и еще не достававшую в то время уверенность в себе. На репетициях Гамлета я ни разу не помню Котэ спокойным, отдыхающим, сидящим.

Верико Анджапаридзе недавно рассказала мне: «Однажды, когда ты читал монолог “Быть или не быть…”, Константин Александрович подозвал меня и сказал: “Иди сюда, садись со мной и слушай”. В продолжение всего монолога он держал меня за руку, и я никогда не забуду его дрожащей, холодной от волнения руин». Так, вместе с актером горел и чувствовал этот неистовый художник.

Из всех лучших спектаклей Котэ Марджанишвили, возможно, «Гамлет» был наименее законченным. Но в то же время это — интересная его работа, которая по своему тонкому вкусу, благородству и чрезвычайно оригинальной трактовке стоит неизмеримо выше всех осуществленных им постановок.

Но у «Гамлета» были не только поклонники, но и противники, для которых такая трактовка пьесы, такой образ Гамлета были неприемлемы, и часто в антрактах в фойе театра велись жаркие споры вокруг этого спектакля.

Я не могу назвать своего Гамлета ни героем, ни неврастеником, не могу втиснуть его в рамки какого-либо амплуа. Мне кажется, Гамлет настолько сложный и глубокий сценический образ, что он вмещает в себе все, начиная от острейших трагических элементов до мягкого, тонкого лиризма, от сложных глубоких эмоций до высокого, благородного {501} интеллекта. Гамлет — это лучший представитель человеческого рода и самый сложный сценический образ в мировой драматургии. Я старался, чтобы мой Гамлет прежде всего был человеком, человеком большого сердца, благородной природы, высоких помыслов и великой моральной чистоты. Но я вовсе не затушевывал его слабостей.

Вся трудность этой роли заключается именно в ее многосторонности. В процессе работы над Гамлетом я многое находил интуитивно. Но интуитивное нахождение отнюдь не означает, как это многие думают, что человек без всякого усилия, слепо и бессознательно набредет на нечто уже готовое.

Оформление спектакля не было вполне удовлетворительным. Несмотря на свой большой талант, Ираклий Гамрекели не сумел правильно понять и раскрыть пьесу. Первые два акта были сделаны значительно лучше, чем два последних. Некоторые костюмы тоже не соответствовали характеру спектакля, но большим достоинствам художника надо считать то, что он оставил много простора на сцене. Она не была перепружена декорациями и обстановкой, что очень облегчало игру актера.

На долю спектакля, как я уже говорил, выпал огромный успех. «Гамлет» был переломным этапом как в работе Марджанишвили, так и в творческой линии театра. Этот спектакль явился мощным поворотом театра к реализму. После «Гамлета» Константин Александрович делал сваи постановки, опираясь, главным образом, на актера, и работа его стала глубже и проще. В Кутаисском театре Марджанишвили продолжал линию, взятую в «Гамлете».

## **{****502}** И. Эренбург В девятнадцатом, в Киеве…[[156]](#endnote-156)

Первые годы революции были годами не только взлета сценического искусства, но и повального увлечения театром. В маленьком городе Украины бродячие актеры, мечтавшие наконец поесть досыта, потрясали зал, заставляя зрителей забыть о недоданных пайках, о нетопленных квартирах, о ночных перестрелках. А Киеву повезло: он получил Константина Александровича Марджанова. Это был человек взволнованный, полный смелых замыслов, мягкий и, однако, непримиримый. Помню, как он горячился (мы сидели в буфете, пили поганый чай, и я ему рассказывал об Испании — он готовил пьесу Лопе де Вега): «Театр — это театр! Я сказал в горисполкоме, что горисполком — это горисполком. Им хочется, чтобы актеры на сцене пили чай взаправду. А что они скажут, если люди, которые пьют чай в буфете горисполкома, начнут произносить монологи, заламывать руки и говорить о восстановлении городского хозяйства гекзаметром?..» Киев увидел «Фуэнте Овехуна», и в зал старого Соловцовского театра ворвался ветер. Мы долго не расходились, стояли и аплодировали.

Марджанову понравилась пьеса «Рубашка Бланш», которую я написал с А. Н. Толстым, и он решил ее поставить. Декорации писал Н. А. Шифрин. Кажется, после второй или третьей репетиции в город ворвались деникинцы.

Я часто встречал двух поклонников Марджанова, неразлучных приятелей, малолетних (но не «мофективных») — брата Любы Гришу Козинцева и Сережу Юткевича. Они пригласили меня в помещение, где прежде был «Кривой Джимми», устроили «народный» балаган, то есть один из тех эксцентричных спектаклей, которые в голодные и холодные годы тешили зрителей.

На Софийской улице, возле Думской площади, было маленькое грязное кафе; держал его худущий грек с длинным и страстным лицом моделей Эль Греко. В окне была вывеска: «Настоящий свежий простокваш». Грек готовил душистый турецкий кофе, и мы к нему часто ходили — поэты, художники, актеры. Для меня это кафе связано с моей дальнейшей судьбой. Там я иногда рассказывал Любе, молоденькой {503} студентке педагогического института Ядвиге, Наде Хазиной, которая потом стала женой О. Э. Мандельштама, о моих заграничных похождениях. Я фантазировал: что делал бы добрый французский буржуа или римский ладзарони, оказавшись в революционной России? Так рождались персонажи романа «Хулио Хуренито», который я написал два года спустя.

Я продолжал писать стихи; лучшими они не становились, но тон изменился. Я еще не понимал всего значения событий, но, несмотря на различные беды того времени, мне было весело. «Наши внуки будут удивляться, перелистывая страницы учебника: “Четырнадцатый… семнадцатый, девятнадцатый… Как они жили?” Бедные… бедные… Дети нового века прочтут про битвы, заучат имена вождей и ораторов, цифры убитых и даты. Они не узнают, как сладко пахли на поле брани розы, как между голосами пушек стрекотали стрижи, как была прекрасна в те годы жизнь».

Если задуматься над далеким прошлым, многое открывается. Внешне все выглядело странно. Вокруг города рыскали банды; каждый день рассказывали о погромах, убийствах. Тревожно вскрикивали машины. Деникинцы и петлюровцы состязались, кто первый дойдет до Киева. Не раз я слышал злой шепот: «Недолго им царствовать…» А мы сидели над проектами, обсуждали, когда сдадут в печать третий том сочинений Чехова или Коцюбинского, где лучше поставить памятник Революции… Мы читали стихи, смотрели картины, и то внутреннее веселье, о котором я говорил, светилось в глазах не только четырнадцатилетнего Гриши Козинцева, но и Константина Александровича Марджанова, а ему тогда было под пятьдесят. Дело не в возрасте — или, если угодно, в возрасте революции: ей было по московскому исчислению два года, а по местному — несколько месяцев…

## **{****504}** В. Юренева То, чего не забудешь[[157]](#endnote-157)

Если хорошенько и по возможности подробнее разворошить воспоминания о далеких днях моих встреч с К. А. Марджановым и воскресить его в памяти, как человека и великого мастера сцены, с которым мне посчастливилось сделать несколько ролей, первое, что возникает непосредственно, вне каких-либо фактов, — это общая любовь к Константину Александровичу.

Его любили и те, кто долго знал его, и те, кто столкнулся с ним мимоходом, и особенно те, кто был связан с Марджановым сценической работой. В этих людях Константин Александрович оставил неуходящий след своего режиссерского таланта во всем его неповторимом своеобразии, а также живое воспоминание о приеме своей работы на репетициях.

Ярко запечатлелись мощные порывы и взлеты артистического вдохновения, дерзость его открытий. Запечатлелись потому, что захватывали они актера, поражали новизной, расширяли представление о выразительности сценических средств и поднимали их игру. Не забудешь репетиций Константина Александровича, напряженно сосредоточенных, подъем и счастье находок, высокий полет творчества! И вдруг… неожиданный спад в настроении Марджанова. Тогда надо прервать работу — никаких будничных, ремесленнических репетиций Марджанов проводить не умеет, и мы расстаемся до следующего дня. Самое драгоценное в нем — именно способность зажигать, спаять всех и самому легко воспламеняться, если актер находит что-то свежее, органически присущее его индивидуальности. О, с величайшей страстностью Марджанов подхватит это, одарит актера лаской и едва намечающуюся деталь разовьет своим сценическим умением, которому нет пределов.

Наряду с признанием огромного значения для театра необъятно богатой творческой деятельности Марджанова, с улыбчивой нежностью вспоминаешь чудачества в его характере, внезапные поступки, скачки настроений, потому что в этих деталях всегда проявлялись коренные свойства его горячей натуры, безупречно искренней, лишенной каких-либо расчетов или корыстных побуждений. Константин Александрович был удивительно прямым и по-детски простым человеком. {505} Печать этих свойств его человеческой личности ярко выразилась и в его оригинальном, смелом и заразительном искусстве.

Мне кажется, подходя к работе, во всеоружии своего сценического мастерства, он отдавал постановкам не столько мозг, сколько сердце, целиком, во всей его щедрости, — большое, наивное, взволнованное сердце, полное любви к жизни и доброты к людям. Его детская натура легко проникалась верой в происходящее на сцене, он отдавался работе с какой-то первобытной чистотой, и никто лучше не сказал о нем, как Горький. Известен случай, когда Алексей Максимович однажды, сидя на репетиции в каком-то крошечном театрике, созданном Марджановым, внимательно смотрел, как он репетировал с актерами. Потом подошел, обнял Марджанова и сказал: «Святая душа». Именно! Вот ключ к общей любви и снисходительности к недостаткам Константина Александровича.

После кончины К. А. Марджанова мне довелось быть в Тбилиси с концертными выступлениями. Я собиралась туда с особым волнением — очень влекло желание посмотреть спектакли театра имени Марджанишвили, побывать в его родных местах, встретиться с его близкими.

Мелькнули два дня дороги. Балкон моего номера выходит прямо к знаменитой горе Давида, со строгими очертаниями монастыря на склоне. Я слышала, что прах Константина Александровича будет перенесен сюда. Сегодня древние монастырские стены точно молодеют: вокруг буйно цветут миндали, они как невесты в свадебном убранстве. Между прочим, назавтра, я содрогнулась, увидев, что в ночь лег снег и мои невесты стояли теперь замерзшие, покорные, под тяжелым слоем снега на ветвях. Казалось, их первое цветение погибло! Но вскоре пришло солнце и миндали оправились.

Я подумала: здесь природа делает «марджановские» скачки! Хорошо, что, как и в нем, побеждает солнечность.

Мы с Марджановым встретились давно, в первый же мой сезон, после театральной школы. На сцене Одесского городского театра он ставил «Дядю Ваню». Для роли дяди Вани им был выписан из Тбилиси его соотечественник и друг, большой грузинский актер Алексеев-Месхиев. Будучи пламенным поклонником его таланта и увлеченный игрой Алексеева-Месхиева, К. А. Марджанов совсем не замечал, как {506} текст Чехова зазвучал со сцены с сильно грузинским акцентом. Между прочим, на «Дяде Ване» произошел крохотный инцидент, который так запал в память, что не рассказать о нем нельзя. Он был остро пережит тогда.

На генеральной, едва опустился занавес после второго акта (сцена Елены Андреевны и Сони), за кулисы вбежал Константин Александрович. Раскрасневшийся, с глазами, сияющими восторгом, он бросился ко мне. Я замерла от счастья. Боже мой, ведь я впервые играю большую роль… профессоршу… только что правели сцену под занавес… он хочет мне сказать… лихорадочно проносится в голове… И вдруг Марджанов: «Где Мансветова?» (она играла Соню). И, отстранив меня с дороги, он подбежал к ней и осыпал ее похвалами! Боже, как больно! Первая царапина по актерскому самолюбию, увы, такому чувствительному у всех нас. Казалось, я возненавижу его! Так поступить! Что за нечуткость! Но Константин Александрович был настолько искренним, пылким в эту, горестную для меня, минуту, что на него даже нельзя было обидеться. И когда боль смягчилась, меня охватил смех: вот уж попала пальцем в небо!

С этой первой постановки началось мое преклонение перед режиссированием Марджанова. Меня поразила страстность, быстрый темп и решительность его в работе — он, что называется, «берет быка за рога». И, при необычайной ясности и конкретности своих постановочных устремлений, сразу и от исполнителей ждет и хочет такой же решительности.

Я не могу вспомнить ни одного творческого столкновения с Константином Александровичем во время репетиции, ни одного даже намека на проявление режиссерского диктаторства или каприза, что, казалось, легко могло бы быть. Наоборот, он ведет репетиции всегда как-то совсем свободно, не навязывая своей воли, подхватывает инициативу актера, чутко поддерживает его увлечение работой и сам тут же загорается, чуть явилась у актера удачная деталь, жест или интонация.

Марджанов совсем не был режиссером-педагогом, однако он умел удивительно метко, на лету схватить, что актеру нужно подсказать, куда подтолкнуть. И помочь ему, не вдаваясь в отвлеченные рассуждения или глубины теоретических истин. Он выведет из затруднения, поправит ошибку просто, прямо, практически.

Совсем плохо запомнились мне еще две пьесы одесских {507} постановок Марджанова — претенциозный «Мертвый город» Габриэля д’Аннунцио и ибсеновская «Комедия любви», но очень ярко осталась в воспоминании наша встреча уже в Москве, в 1912 году. Эта работа нас по-настоящему творчески сблизила.

Писатель А. С. Вознесенский закончил тогда оригинальную пьесу. В ней было девять картин и ни одного слова текста — пьеса молчания. Автор избрал такие значительные и напряженные моменты в жизни людей, когда люди не говорят, — острые короткие события протекают в молчании. Но отсутствие текста ни в коем случае не делало пьесу Вознесенского обычной пантомимой, где слова заменяются условным жестом. Нет, нет, — здесь молчание от напряженности переживаний, молчание не внешнее, а органическое. Надо сказать, что не во все минуты пьесы отсутствие слов казалось естественным. В некоторые моменты оно было натянутым, становилось только приемом. Но в общем вещь представляла свежий материал совсем нового драматургического жанра, интересного и для режиссера, и для исполнителей.

Автор прочел пьесу Марджанову, она называлась «Слезы». Константин Александрович сразу увлекся ею, загорелся и тут же решил ставить ее и везти в большую гастрольную поездку. Сюжет пьесы был довольно примитивен. Автор изобразил судьбу женщины, часто повторявшуюся в условиях буржуазного мира. Неустойчивая, без определенных целей, мыслей, мировоззрения, героиня пьесы показана вначале едва только вступающей в жизнь. Она озарена счастьем первой любви. Затем первые радости материнства и вскоре — первая измена мужа. Здесь ломается прямая линия нормальной честной жизни. Женщина вступает на сомнительную дорожку легких утешений. Балы, рестораны, случайные увлечения углубляют ее ошибки. Постепенно она опускается до положения содержанки, затем, потерявшая себя, опустошенная, скатывается все ниже и ниже, а в финале мы видим ее уже безвозвратно погибшей. Женщина, поджидающая на улице какого-нибудь мужчину, который купит ее ласки.

В каждой картине есть момент, когда она плачет. Плачет всегда по-иному, начиная со светлых, бурных слез переполненного любовью сердца начальной картины до безнадежных, мертвых слез финала. Эти слезы безмолвно льются по грубо намалеванным щекам падшей женщины.

Что привлекло Марджанова в этом, достаточно банальном {508} сюжете, правда, выраженном совсем необычно? Мне думается, что он искал в пьесе не отдельный случай из жизни какой-то женщины, а стремился к обобщению. Он понимал закономерность несчастной участи и ужасного финала для женщины в условиях унизительного бесправия капиталистического общества. И бунтарь по своей натуре, человечный, свободолюбивый Марджанов захотел обличить со сцены бездушные, звериные нравы буржуазного общества, грязное отношение к женщине. Показав трагическую развязку пьесы, он хотел потрясти зрителей, вызвать и в них осуждение, протест. Уже тогда Марджанов интуитивно, но с прозорливостью и чутьем художника поставил перед собою революционную задачу!

К работе над спектаклем были привлечены интересные артистические силы. Первое время героя пьесы играл И. Н. Берсенев. Эпизодическую роль капиталиста исполнял А. А. Биров. Молодой актер Художественного театра Биров, сыграв маленькую бессловесную роль письмоводителя в пьесе Льва Толстого «Живой труп», сразу обратил на себя внимание театральных кругов и критики. Он рано погиб от тифа, но оставил о себе восторженное воспоминание, как об актере оригинального и глубокого таланта.

Для исполнения испанского танца в одной из картин была приглашена только начинающая тогда свою сценическую карьеру и в дальнейшем популярная танцовщица Эльза Крюгер. Центральная женская роль поручена была мне. Для девяти декораций спектакля был приглашен художник В. А. Симов, оформлявший все спектакли того времени во МХТе. Но, пожалуй, самым ценным в постановке было музыкальное сопровождение. Оно выражало и эмоциональную жизнь действующих лиц, и авторский замысел. Его создал И. А. Сац — этот «бог музыки, спрятанный в кулисах Художественного театра», как называли его тогда.

С великим волнением и робостью приступили мы к репетициям. Я лично совершенно терялась, не представляя себе, как же можно будет передать содержание, эмоции, мысли, не произнося ни одного слова! Но Константин Александрович показал себя тем бесстрашным кормчим, который умело, уверенно ведет корабль в не исследованных еще водах.

Без тени сомнений в успехе «Слез», решительный и быстро схвативший самую сердцевину нового приема для этого говорящего, а иногда трагически кричащего молчания, он четко {509} определил взаимоотношения действующих лиц, вскрыл значение ударных моментов пьесы. И с нами вместе стал строить сцену за сценой, создавая простые, но безупречно точные движения и мизансцены. Он сделал их настолько верными и жизненными, что мало-помалу исполнители почувствовали, что действительно не нужно слов, потому что сами положения и действия понятны и говорят своей выразительностью. Константин Александрович заразил нас полной верой в истинность происходящего, и я настолько сжилась с пьесой, что мне стало казаться, будто страшная судьба героини — моя личная. И то, что все события, переживания надо было выразить без текста, обостряло усилия. Нервы были предельно напряжены, жадно, нетерпеливо хотелось ухватить, угадать новый для себя прием, каким удастся передать публике мельчайшие модуляции внутренней жизни. Ведь на сцене мало только самой чувствовать! Нет, нет, актер не тот, кто переживает, а тот, кто умеет это передать и захватить своими эмоциями зрительный зал.

Кроме того, мы были в плену режиссерского замысла. Он увлекал своей, новой для нас, боевой задачей беспощадного обличения и протеста. Марджановский план обязывал к игре крупной, смелой.

Драматургический материал таил в себе динамическую действенность. Марджанов угадал ее и насытил сцены разгорающейся бурей движений. И только заключительная картина, в контраст с предыдущими, была построена на неподвижности. Мы боялись, что содержание ее из-за этого может остаться непонятным публике. Действительно, на сцене ночная улица. Пустынно. Мерцая, горят фонари. Героиня пьесы стоит, устремив неподвижный взор в холодный железный ставень закрытого магазина, и думает. Хотя ее внешний вид и музыка, в которой проходят прежние мелодии, дают представление о содержании ее мыслей, но все-таки…

И Марджанов, решив покончить с сомнениями, а также проверить впечатления от пьесы и от игры, наполнил зал, на первой генеральной, солдатами. И мы сыграли пьесу перед таким, совсем не искушенным в театральном восприятии зрителе. Каково же было изумление, когда мы узнали, что до нашей публики верно и до мельчайших нюансов дошли и содержание пьесы, и переживания актеров! Игра захватывала и волновала их!

Новизна и оригинальность спектакля, художественная {510} высота его замысла и постановка, смена прекрасных декораций, невиданный еще прием актерской игры создали впечатления, как оказалось, надолго сохраняющиеся в памяти. Мне встречались, много лет спустя, люди театра или просто зрители, и они до мелочей помнили и могли рассказать об этом спектакле.

Каким верным оказался порыв Марджанова смело взять в работу пьесу, нигде и никем не проверенного жанра, и суметь сделать из нее волнующий самого простого зрителя спектакль. Этот опыт подтолкнул его на новые, не изведанные раньше средства сценической выразительности, и они настолько окрылили Марджанова, что он снова задумал композицию на музыке и молчании. Героями ее должны были явиться Шопен и Жорж Занд. К сожалению, другие постановки отвлекли его, и он не осуществил своей интересной художественной идеи.

Станиславский признает в театре только то, что оставляет после себя длительные впечатления. Они определяют истинное искусство. Иногда глубоко и надолго западает игра актера, иногда воспоминание о целом спектакле. Что же дает спектаклю долгую жизнь и после того, когда он уже сошел со сцены? Режиссерская индивидуальность, то новое, оригинальное, что он увидел в авторском, творении своими глазами художника сцены и сумел воплотить это в постановке.

Вот такой, не умирающей в памяти, для меня осталась постановка Гамсуна «У жизни в лапах» в Московском Художественном театре. В его идейном замысле мы в то время не очень-то разбирались, но до сих пор проходят перед глазами акты спектакля, как отдельные картины необычайной яркости и свежести красок. Запомнилась постановка, ее музыкальная сторона и световая партитура, которой Марджанов владел виртуозно.

Видишь сверкающие солнечные блики знойного дня первого акта. А вот парадные огни притушенных вечерних ламп. Пушистая пестрота ковров, диван во всю сцену, заваленный сонмом ярких подушек и прямо на полу, возле него, большие вазы, полные цветов. И все это роскошество, расточительность, водоворот красок, огней, вещей, цветов, сливается с музыкой Саца. Вот композитор, созвучный Марджанову и творческим темпераментом, и мощью таланта! Их сценические желания скрещиваются, дополняют друг друга. Садовский «Вальс погибающих» третьего акта! Он ошеломлял буйством мелодии, {511} лихорадочная смена его угасаний и порыва останавливала дыхание, сумасшедший ритм кружил голову… Угар, бездонное упоение жизнью, отданной в эти минуты целиком чувствам, страсти, доведенной до труднопереносимой остроты!

Вот последний акт — кажется, только Марджанов умеет создать такие крутые повороты на сцене. Все неожиданно другое. Предрассветные сумерки льют через высоко расположенные, как в тюрьме, окна мутный свет. Он холодит, делает действительность безнадежной, точно после разгула, свободного взрыва жизни все сковано дыханием рассудка.

Спектакль «У жизни в лапах» был слишком «марджановским», чтобы стать в общий ряд постановок МХТа. Спектакль выделялся непосредственной страстностью, был недостаточно взвешен и проверен на весах жизненной правды и убеждал только пламенной убежденностью Марджанова в истинности того, что он создает на сцене. А эта вера обладала заражающей силой.

После нашей поездки по Украине со «Слезами» мы надолго разлучились с Марджановым, если не считать, что я его мельком видела в период его увлечения организацией «Свободного театра». Я как-то заехала в театр «Эрмитаж», Константин Александрович принял меня в своем рабочем кабинете.

Кабинет удивил меня — он был необъятной величины. В середине комнаты такой же «гиперболический» письменный стол, покрытый драгоценнейшей тонкости зеленым сукном, концы которого небрежно спадали на пол. Стол был завален чертежами, рисунками. Всюду груды карандашей, и они такой величины, какой я до этого и после ни разу в жизни не встречала. В центре стола высилась гигантская мраморная чернильница, и вокруг нее, как дополнение к чернильнице, на большое пространство расползлись тяжелые мраморные хищники — тигры, кабаны, носороги, львы. Их оскаленные пасти, клыки, выпущенные когти угрожали, в то время как Константин Александрович мирно тонул в громадном кресле у стола. Среди всех этих громадных по величине вещей он казался совсем маленьким. В углу кабинета помещались литавры, о которых писали в газетах. Сделанные по особому заказу, тоже внушительного размера, окованные блестящей медью, они издавали какой-то особо бархатный звук и стоили баснословных денег. Марджанов устало ударил в литавры, чтобы продемонстрировать мне их звучание. Это, кажется, {512} был единственный раз, когда в них ударили, литавры как будто не успели использовать в театре.

Мне было отчего-то грустно видеть Марджанова среди этой ненужной, крикливой роскоши.

Мы вскоре встретились с Марджановым в Сочи, он отдыхал там, а я играла летний сезон. Он приходил на спектакли, говорил со мной о ролях, давал гениальные советы для моей игры. Мы почти не расставались, обедая и ужиная вместе. Смешно было то, что мне ни разу не удалось заплатить за себя. И вот я устроила ужин в ресторане и пригласила Марджановых. Я торжествовала, что, наконец, угощаю я их! Перед тем как всем идти домой, побежала к буфетчику расплачиваться, но… он любезно объявил, что счет уже оплачен товарищем Марджановым!..

В моей памяти воскресает самая значительная, самая счастливая из наших творческих встреч. Она произошла в Киеве, в знаменательный девятнадцатый год.

Какое это было время!

Мы пережили великие события Октября, в нашей жизни произошли разительные сдвиги, другой мир открылся перед актерами, а пьесы, в которой можно было выразить наше обновление, патриотические чувства, их пафос, их свежую силу, еще не было. Такой пьесы не было!

На Украине кипела гражданская война, сменялись правительства и только в феврале утвердилась Советская власть.

Наш старый Соловцовский театр стал называться театром имени Ленина. Во главе всех театров города был поставлен Константин Александрович Марджанов. Взяв нити управления в свои руки, он встряхнул театральную жизнь Киева. Везде почувствовалось оживляющее влияние его распоряжений. Он широко привлекал новых людей, зарождались театральные организации в пригородах. Наш театр обогатился филиалом. В нем ставились кукольные представления.

Близился праздник Первого мая. Я жадно искала роль, в которой можно выразить созревшие мысли, чувства… И вдруг «Овечий источник»! Народная трагедия великого испанского драматурга Лопе де Вега. Вот пьеса нужная, созвучная историческим дням, недавно пережитым нашим советским народом.

Как будет она перекликаться с борьбой и освобождением нашей страны от многовекового гнета! Каким прекрасным {513} зрелищем на сцене явится победа крестьян скромной деревушки «Овечий источник» над своими мучителями!

Прошло несколько подготовительных дней, и мы приступили к работе. Она изумительно крепко завязалась и провелась Марджановым со сказочной быстротой. Мы, актеры, никогда не видели его до такой степени наэлектризованным. Неудивительно! Ведь какая задача была перед ним — создать первый революционный спектакль в молодой революционной России. Вот когда выявился в полную меру его особый дар, его гений — все зажечь вокруг себя, взбудоражить, спаять актеров и увлечь всех в своем устремлении. Будущий спектакль «Овечий источник» стал детищем всего театрального организма театра имени Ленина, от главного актера до костюмерши или осветителя сцены. Вот пример всепокоряющей силы, достигнутой единением людей. Марджанов сумел это сделать. Мы точно переродились. Когда еще за одну репетицию удавалось столько успеть? Так запоминать, схватывать малейшие штрихи, все, все, чего хотел от нас Марджанов?!

Никакого сиденья за столом. Проверив текст по ролям, мы сразу вышли на выгородку, и теперь наш великий мастер стал, подобно какому-нибудь ваятелю, лепить из нас мощные группы. Константин Александрович хочет достичь предела их экспрессии и никогда не хлопочет об их красоте. В нем нет ни грамма эстетства, которым болеют почти все его коллеги этого времени. Вообще его театральное здоровье так велико, что к нему не пристают никакие «измы»: ни символизм, ни формализм, ни снобизм, ни натурализм, ни дешевая стилизация. В Марджанове полнокровная театральность, строгая, но далекая от драматизма, яркая, но не кричащая. Его безбрежная фантазия не отрывается от жизни. Наоборот, она питается ее соками, и его мастерство заразительно именно потому, что оно насквозь живое!

На репетиции он иногда показывает движение или жест. Нам с Паскуале, подружкой Лауренсии, удается сразу схватить типично согнутые локти, и в них определяются повадки испанских крестьянок, их простота и лихость этих бесстрашных в близком будущем амазонок. О, какой упругости надо достичь в речи! Константин Александрович подстегивает нас строгим окриком, если мы начинаем чего-то там тянуть.

Я не помню, чтобы пришлось учить текст. От сосредоточенности в работе, от открытых «настежь» всех наших актерских {514} и человеческих свойств в эти дни, мы его знали. Он творчески вошел в память, легко, совсем свободно и незаметно, так как в словах «вылупливался» образ.

Марджанов повел от легкости деревенского здоровья, шуток, молодого задора нарастание событий. Он последовательно и властно разовьет их до высокой трагедии. Все насторожились, когда Марджанов приступил к построению этих сцен. Он каждую минуту оставляет свой режиссерский стул у суфлерской будки, устремляется к актерам. Глаза его прищурены, зорки, в сжатых зубах закушена потухшая папироса, пиджак сброшен, и пальцы его часто зарываются в волосы и теребят их, точно он хочет разбудить фантазию, извлечь оттуда то, что сейчас будет формировать. Актеры подчиняются не его режиссерской власти или авторитету — нет, вспышкам таланта, его непреодолимому обаянию.

Глубокое молчание всех на сцене. Слышно только неровное дыхание Марджанова. Не успел он расставить фигуры и показать движение, как группа уже ожила. Только что актеры бессмысленно толпились на подмостках, и вот они уже действуют, как персонажи трагедии. Я жду своего выхода около выгородки и думаю: зачем режиссеры подчиняют, приказывают исполнителям? Ведь вот можно же их просто увлекать, влюблять в свои режиссерские задачи?

Позже на репетиции появляется знаменитый танцор, Михаил Михайлович Мордкин. Ему поручено Марджановым сделать с актерами сцену, когда крестьяне, освободившись от насильников, танцуют. Мордкин показывает нам разные испанские па. Но Марджанов морщится. Он не хочет никаких танцев — здесь нужен не балет, а порыв, безумство радости. Пусть актеры отдадутся искренне взрыву чувств и их ноги под музыку будут непроизвольно двигаться как нужно, утверждает он.

За три недели родился этот спектакль. Он вошел в историю советского театра и признан лучшей из всех постановок Марджанова.

Как же выглядело знаменательное представление «Овечьего источника» первого мая девятнадцатого года?

И в городе, и на сцене был праздник. Настоящее солнце знойной Испании зажгло светом декорации молодого художника Исаака Рабиновича. Декорация сделана совсем по-новому — она не написана, она построена. Три массивных круглых башни великолепно вырисовываются на сплошном голубом {515} горизонте. Нельзя лаконичнее! Нельзя выразительнее! И до чего выгодно оттеняется на голубизне фона наивная пестрота крестьянских костюмов. О, как заиграли краски «подарков» крестьян бедной деревушки жадным управителям, чтобы улестить их. Марджанов показал остроумный «хоровод» раскормленной снеди. Он движется на сцене, под музыку, бесконечной лентой.

Вот взволнованная сходка крестьян и появление обесчещенной солдатами командора Лауренсии. Ее свадебная фата в крови, платье изодрано, грязны пряди спутанных волос. Хриплый голос едва слышен… Вокруг нее, точно застигнутые врасплох, группы крестьян. Они скованы ужасом и стыдом.

Лауренсия поднимает всех на борьбу, «чтоб казнею злодеев, ценой их грязной черной крови свою вновь выкупили честь». И тут же возникает гениально созданная Марджановым сцена кровавой мести, убийства командора и его приспешников.

Полутьма и безмолвие — оно кажется не только долгим, нет, вечным. Злодеи бегут, как отравленные крысы. Они мечутся, они ищут углы, где бы укрыться. В их беспорядочной беготне ощущается смертельный ужас… Но злодеям не улизнуть, не спастись! Удары меча, палок, железных вил настигают их. Теперь тишину прорезывают короткие, предсмертные стоны… Тишина перемежается со стонами. Еще стоны… еще тишина… еще… еще. И вот враги мертвы. Звучит победное: «Тиранов более уж нет!» И народ, исполненный счастьем освобождения, ликует и пляшет. Стихия пляски, красные плащи взлетают, как огненные бабочки, крики победы, смех, бешеный ритм топочущих ног…

И словно электрическая искра перебрасывается через рампу в зрительный зал. Он наполнен сегодня бойцами Красной Армии. Это первая организованная публика! Ярусы и ряды партера — сплошной массив походных шинелей. Молодые бобрики голов. Загорелые лица… Бойцы вскакивают со своих мест, топают ногами, кричат, рукоплещут. Они ликуют вместе с нами! Вот в чем величие нашего сегодняшнего представления. Оно дошло до самого сердца нашего зрителя, глубоко захватило его, заставило его жить событиями пьесы, слиться со сценой, ненавидеть и радоваться, торжествовать победу над мучителями народа. Марджанов своим жгучим талантом, способностью вдохновить актеров и самому гореть {516} сумел вдохнуть революционный пафос в спектакль, выразивший то, что было в сердце каждого бойца, смотревшего «Овечий источник».

И лучшим среди всех достижений спектакля был финал. Не финал пьесы, когда все действующие лица с радостными возгласами «Да здравствует Фуэнте Овехуна!» лавой движутся к рампе, нет, я имею в виду то, что было после окончания спектакля, когда праздничный свет, постепенно разгораясь, заливает зал.

Известно (это отмечают все, кто рассказывает о марджановском «Овечьем источнике» в Киеве), что бойцы, построенные в отряды, шли прямо из театра с пением революционного гимна на фронт, воевать, отстаивать родину до последнего камня, дерева, избы.

Браво, Марджанов! — он поставил перед собой и нами именно эту задачу, и он ее достиг. Впервые мы испытали такое прямое и могучее воздействие искусства на жизнь. Сорок дней подряд шел «Овечий источник», и сорок раз он заражал зрителя патриотическим порывом.

Марджанов продолжал работать с необычайной энергией. Странно теперь думать, что после Лопе де Вега на сцене этого же театра он осуществил вдруг постановку «Саломеи» Уайльда. Чем обосновать подобную непоследовательность? Если даже учесть, что Марджанов по-новому подошел к произведению Уайльда, оторвал его от изощренного эстетизма и дал более углубленное понимание «Саломеи», стремясь показать не демоническую, а трагическую любовь, все-таки после того, как театр стал уже на революционные идейные позиции, «Саломея» была какой-то неоправданной прихотью и явным шагом назад.

В августе к Киеву подошел Деникин. Несколько актеров, и я в их числе, покинули город с частями 12‑й армии, и зимой мы снова встретились с Константином Александровичем уже в Москве. Какой необычной была Москва в ту зиму. Голодная, темная. Улицы завалены сугробами снега — его некому убирать. Полное отсутствие транспорта. Ходи всюду пешком с рюкзаком за плечами или вези на саночках в театр вещи, чтобы сдать санки на время спектакля у вешалки. Театры промерзли — мы работали в бывшем театре Корша. Тускло горит электричество. Репетируем в шубах и (о святотатство!) ходим по сцене в калошах.

Публика смотрит спектакли бесплатно. Сидит тоже в шубах, а во время антрактов, чтобы согреться, пьет, тоже даром, {517} непонятный напиток — нечто среднее между морковным чаем и кофеем из желудей. Девицы в перчатках с отрезанными пальцами льют его из запущенных самоваров в стаканы без блюдечек и ложек. И в то же время среди людей ощущается бодрость и доброжелательство. Их роднит то, что лишения испытывают все одинаково. Все живут в нетопленных домах, все едят самую скудную пищу.

И среди этой разрухи, беспорядка, оптимистических предвестников будущего процветания, роста, обновления, меня настигло творческое счастье! Только недавно еще мне казалось, что на меня налетел жестокий ветер и вырывает у меня из рук мои роли, — ведь почти каждый спектакль был своеобразным похоронным прощанием. Но наряду с болью и ужасом, где-то еще не осознанно я чувствовала, что так сокрушительно обеднела перед новым богатством, новыми ролями, какие мне и не снились. И правда, оно пришло, мое богатство. Революция подарила мне Лауренсию, а теперь произведение великого английского писателя, революционного романтика Шелли, его трагедию «Ченчи». И снова я буду делать роль с Марджановым! Он указал театру на эту удивительную пьесу, проникнутую социальным протестом и оптимизмом. В постановке Марджанова обличительный материал Шелли примет взрывную силу динамита. Пьеса написана белыми стихами, перевод Константина Бальмонта, знаменитого в те годы поэта, эмигрировавшего в Париж вскоре после премьеры «Ченчи».

Марджанов роздал роли прекрасным актерам театра.

Властного феодала Ченчи играл Н. Н. Рыбников. Выдающийся, талантливейший актер в роли Ченчи засверкал своей игрой, потому что при его мастерстве Марджанов создал для него незабываемые сцены. Ченчи — отец Беатриче. Ее жениха играл Н. М. Радин, брата — известный актер Е. Боронихин, наемного убийцу — В. О. Топорков.

Лучшей сценой в спектакле считалась сцена в спальне развратного Ченчи, когда он требует, чтобы жена привела к нему в постель их дочь, молоденькую Беатриче. Он только что перед сном молился и держал в руках распятье. На отказ жены Ченчи в бешенстве швыряет в нее через все пространство спальни крест, задыхаясь, шлет ей свои проклятья. У автора этого нет, — все создано фантазией Марджанова.

Великолепная сцена! Затем запомнилась еще картина. После того, как Ченчи овладевает своей дочерью, потрясенной {518} Беатриче кажется, что весь мир теперь окрашен в зловеще кровавый цвет. Смелая мизансцена у самой рампы, лежачая поза на ступеньках, среди спускающихся занавесей, тяжелых, душных, и необыкновенно угаданное освещение помогли играть эту, гениальную у автора, сцену. И я всецело обязана была мастерству Марджанова тем, что сцена мне удавалась.

Затем глубочайшее впечатление оставляла игра Топоркова в роли наемного убийцы. Он приходит к Беатриче, она нанимает его для убийства Ченчи, свершившего над ней гнусное злодеяние, которому не может быть прощения. Надо было видеть, как Марджанов обрисовал это полное тайны, загадки существо, промышляющее страшным ремеслом. Неслышная походка, осторожная, вкрадчивая, тихий голос, — он говорит медленно, взвешивает каждое слово. Глаза мертвые, без искры чего-нибудь человеческого. Они привыкли видеть кровь, раны, предсмертные мученья насильственной смерти. Спокойно, с пугающей деловитостью договаривается он с Беатриче о цене за убийство Ченчи. Позже, когда Беатриче узнает, что Ченчи убит, автор снова дарит роли Беатриче ценнейшую подробность, которая может прийти только писателю, проникающему в самые затаенные уголки человеческой души. Узнав, что ее месть совершена, что преступный отец больше не существует, Беатриче после всего пережитого ею глубоко успокаивается и сразу засыпает. Марджанов делает мизансцену настолько правдивую и удобную, точно ты родилась в ней.

На судилище Беатриче выступает обвинительницей высшего духовенства. Она доказывает, что настоящие преступники не те, кого они сейчас судят, а они, своею властью способствовавшие злодеяниям Ченчи, — он щедро оплачивал деньгами их индульгенции.

В этой сцене снова потрясает игра Топоркова. Беатриче защищает убийцу, и в этом страшном существе, вне его воли и сознания, начинают просыпаться чувства. Он смотрит на Беатриче, точно видит какое-то чудо в первый раз — глаза широко раскрыты от удивления. Окаменев, он слушает ее. Изумительно глубоко и тонко передает Топорков зарождение любви в этом мрачном, нечеловеческом существе.

Марджанов дал нам своей постановкой пережить высокие минуты творческой радости! С тоской и болью думала я о том, что, может быть, в последний раз работаю с ним, что {519} если даже мне больше никогда и не выпадет радость принять участие в его постановке, то чувство безграничной благодарности ему за все, что было им сделано, останется во мне навсегда. И я благодарила жизнь за то, что она дала мне возможность близко соприкоснуться с ним на сцене.

Пусть он много ошибался, часто потухал, был невыдержан, допускал вокруг себя вздорную шумиху… Это, как и многое еще, можно поставить ему в укор. Но за его прямоту и чистоту в искусстве, за этот огонь, за своеобразие и полнокровие его мастерства, проникнутого гением его любви к жизни, за неразрывную связь с ней, за минуты высокого вдохновения, щедрость сердца, ласку и чуткость к актеру, за то, что я почерпнула у него для своей профессии, я благословляю его, этого неповторимого мастера сцены и неповторимого человека.

## **{****520}** С. Юткевич Как мы начинали свои путь в искусстве[[158]](#endnote-158)

Это было весной 1919 года, в столице советской Украины — Киеве, только что освобожденной из-под власти немецких оккупантов и их ставленника «гетмана» Скоропадского.

Держа под мышкой увесистую папку со своими рисунками, посвященными главным образом театру, волнуясь, поднимался я по крутогорбой Николаевской улице, ведущей к бывшему Соловцовскому драматическому театру. И как было не волноваться? Ровно в полдень мне было назначено явиться для знакомства с Константином Александровичем Марджановым, уже тогда знаменитым режиссером, возглавлявшим в качестве заведующего театральным отделом Наркомпроса всю театральную жизнь Украины.

Марджанов! Это имя связывалось и с его легендарной постановкой «Пер Гюнта» в Московском Художественном театре, и с созданием Свободного театра в Москве, и с опытом над трагедией Уайльда в Троицком театре в Петрограде. Словом, он принадлежал к той плеяде режиссеров-новаторов, которая всегда пленяет воображение юношей, в тайниках души также мечтающих о создании нового театра.

За плечами у одного из юношей, голо, кто подымался по этой улице, не было еще ничего, кроме страстной влюбленности в поэзию Блока и Маяковского, нескольких лет обучения в различных мастерских «левых» художников и той творческой одержимости, которая позволила накопить, на сей раз аккуратно уложенные в папку, многочисленные эскизы и проекты театральных постановок «лирических драм» Блока, «Мистерии-буфф» Маяковского, иллюстрации к «Идиоту» Достоевского и к «Двенадцати» Блока.

Знакомство юноши со знаменитым режиссером облегчалось тем обстоятельством, что еще в 1917 году в Харькове был образован так называемый «Художественный цех», объединивший под руководством режиссера Павла Ивановича Ильина студийный театр и различные мастерские. В одной из них, у художника Э. А. Штейнберга, и обучался живописи автор этих строк.

П. И. Ильин был человеком передовым для своего времени. В маленьком театрике, с труппой, состоящей из его {521} учеников (в их числе был, между прочим, и талантливейший Дмитрий Орлов), изобретательно поставил он интермедии Сервантеса и популярную в то время пьесу испанского драматурга Бенавенте «Изнанки жизни» (она в то же время в другом переводе называлась «Игра интересов»), и мало исполнявшуюся «Трагедию об Иуде принце Искариотском» А. Ремизова и, наконец, рискнул он осуществить так и оставшуюся нереализованной мечту Станиславского о сценическом воплощении драмы Блока «Роза и крест». Во всех этих спектаклях юноша, уже очарованный магией театра, принимал участие и в качестве декоратора, и ассистента-режиссера, И просто мальчика на побегушках, ибо здесь придется сознаться, что ему было всего 15 лет.

Пусть не удивит сегодняшнего читателя столь ранний возраст, в котором начинал свой путь в искусстве автор этих воспоминаний. Это не только его удел, но и удел всего поколения. Не будем забывать, что это были годы Великой Октябрьской революции, сломавшей бюрократические преграды царского режима, годы, когда молодая Советская власть распахнула все двери перед энтузиастически настроенной молодежью, влюбленной в революцию, в жизнь, в искусство, годы, когда так много было «вакансий», освободившихся либо от бегства или нежелания сотрудничать с новой властью многих и многих растерявшихся представителей старой интеллигенции.

Для нашего поколения так же, как и для нашего учителя Маяковского, не было проблемы «признавать или не признавать» Советскую власть. Она была наша, хотя многие из нас по происхождению своему и воспитанию были выходцами из интеллигентских семейств. Естественным ходом событий П. И. Ильин стал ближайшим помощником Марджанова по руководству труппой русского драматического театра, образовавшегося на месте частной антрепризы Дуван-Торцова. Сам антрепренер остался вместе со своей дочерью, молодой актрисой, в качестве актера этой труппы, состоявшей из таких крупных и популярных актеров, как В. Л. Юренева, С. Кузнецов, Н. Н. Соснин, Н. А. Светловидов, перемешавшихся теперь с группой талантливой молодежи, на которую делал ставку Марджанов.

Марджанов страстно любил молодежь, и она ему платила тем же. Это не означало, что Марджанов противопоставлял молодежь старшему поколению мастеров. Нет, он пытался {522} соединить их вместе, но его вера в творческие возможности молодежи граничила почти с фанатизмом. Его доверие молодежи было безграничным. Мы это испытали на себе.

Вот почему не было ничего удивительного в том, что я шел в этот весенний день на свидание со знаменитым мастером. Достаточно было П. И. Ильину сказать о том, что в городе живет молодой художник, как Марджанов ответил: «Приведите его ко мне».

Я вошел в большое, залитое солнечным светом фойе театра. Очевидно, только что закончилась репетиция, проходившая за длинным столом, по углам фойе еще толпилась кучками актерская молодежь, взволнованная, сияющая той особой радостью, которую дает только творчество, а в конце стола сидел человек с сединой, с таким пронзительным взглядом черных, пытливых и почти магнетических глаз, что я остановился, оробев.

Мое смущение увеличилось еще от того, что на столе перед ним уже лежали чьи-то яркие эскизы, а возле него с такой же папкой, как у меня, стоял юноша моих лет, почти мой двойник.

— А вот и еще один, — произнес Ильин, единственный мне здесь знакомый человек. — Не робейте. — И подвел меня к столу.

— Вот и хорошо, — сказал человек с седыми волосами. — У нас их будет двое. Познакомьтесь. Это Гриша Козинцев — молодой художник.

Мы неловко пожали друг другу потные от волнения руки. Тем временем Ильин взял мою папку и высыпал на стол ее содержимое. Эскизы оказались схожими с работами моего нового друга. Марджанов рассматривал их один за другим, с довольным прищуром откидывал некоторые в сторону. С видимым интересом копался он в этой пестрой груде юношеских замыслов.

— Прекрасно, — сказал он, вставая. — Вот я вам двоим и поручу оформить мою новую постановку. Сделайте мне декорации и костюмы к оперетте «Красное солнышко». Знаете вы такую? Я давно мечтаю поставить ее. Прекрасная вещь. И Наталия Ивановна также давно хочет сыграть роль Маскотты. Ну, как, беретесь? — обратился он к нам.

Удивительно, что он разговаривал с нами без всякой снисходительности, совершенно серьезно, как со взрослыми, уже {523} зарекомендовавшими себя художниками. Ему, видимо, понравились наши работы, и ему было совершенно безразлично, что нам обоим было всего лишь 30 лет. Как я убедился впоследствии, так, впрочем, он беседовал не только с нами. Если замечал он в ком-либо признаки какой-либо одаренности, то ему совершенно безразличны были стаж и возраст. Более того, молодость каждого из обращавшихся к нему раззадоривала его, пробуждала в нем особый интерес. Ему как бы доставляло особое удовольствие своеобразно рисковать, выдвигая часто неожиданные кандидатуры молодых актеров на ту или иную роль, молодых художников на ту или иную новую постановку.

— А двери театра открыты для вас всегда. Приходите, когда хотите. Посмотрите, как мы работаем, а может и поможете нам.

И улыбнувшись мягко и приветливо, он посмотрел на нас каким-то своим особым «марджановским» добрым-добрым и лукавым взглядом и стремительно (как все, что он делал) ринулся куда-то вглубь, в зрительный зал, на очередную репетицию.

Мы остались одни в опустевшем фойе, с глазу на глаз, двое мальчиков, ставших в одну волшебную минуту учениками замечательного режиссера и даже (о чудо!) художниками его будущей постановки.

Усевшись на подоконнике, на лестнице артистического хода, мы, перебивая друг друга и захлебываясь от нахлынувшего на нас восторга, быстро установили общность творческих пристрастий и подружились так, как только можно подружиться в эту счастливую юношескую пору.

Обстоятельства для работы в театре сложились для нас тем более благоприятно, что для первой постановки «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега Марджанов выбрал тоже молодого художника — Исаака Рабиновича. Этот высокий, стройный, черноволосый, выделяющийся своей почти библейской красотой, молодой художник, лишь недавно закончивший Киевское художественное училище, был старше нас лет на семь. Он уже заставил обратить на себя внимание своими несколькими яркими и смелыми декоративными опытами, правда, для пока еще случайных постановок одноактных пьес Евреинова. Марджанов с безошибочным чутьем «высмотрел» Рабиновича и со свойственным ему риском поручил оформление трагедии великого испанского драматурга.

{524} Рабинович был для нас с Козинцевым как бы старшим товарищем и учителем. Нам очень близко было дарование этого художника, его творческое и человеческое обаяние. Поэтому мы не только присутствовали каждодневно на всех репетициях Марджанова, но и нашли в театре свое рабочее место. Мы помогали Рабиновичу в изготовлении декораций, впервые овладевали техническими секретами росписи задников, окрашивали ткани, предназначенные для костюмов, с головой окунулись в этот волшебный и сумасшедший мир театрального закулисья.

На наших глазах рождался один из самых замечательных спектаклей советского театра и, наблюдая вплотную этот творческий процесс, я впервые понял, что такое настоящая театральная режиссура.

Марджанов по своей природе не был режиссером «кабинетного» типа. Мы никогда не слышали от него длинных теоретических речей. В его творчестве было многое от метода щедрой импровизации. Он воспламенялся на репетициях и никогда не сидел неподвижно за режиссерским столиком, а метался между сценой и партером. Он творил спектакль как бы «на глазах», тут же, сразу, в присутствии иногда изумленных или потрясенных участников спектакля. Он, очевидно, очень доверял этой режиссерской интуиции и свойствам своего артистического темперамента.

Но это не мешало ему соблюдать основной закон режиссерского творчества — присутствие общего руководящего постановочного замысла, того предварительного режиссерского «видения» спектакля в целом, той конечной цели, к которой он стремился во время процесса создания спектакля. Поэтому про него нельзя было сказать, что он приходил на репетиции неподготовленным, или что его импровизация шла по случайному руслу. Он мог ошибаться в замысле, но если он его внутренне принял, в реализации его он был настойчив и последователен.

На наших глазах рождался и замечательный макет И. Рабиновича к спектаклю «Фуэнте Овехуна». Я не могу сейчас сказать, кто был автором «идеи» этого макета. Но, думаю, что это и не очень важно. Присутствуя при сотрудничестве Марджанова и Рабиновича на трех постановках, я убедился в дальнейшем в том, что содружество это было органичным. Они понимали друг друга с полуслова, хорошо дополняли друг друга, и я полагаю, что и макет этот родился {525} в результате взаимных творческих предложении, и он одинаково неотделим как от режиссера, так и от художника.

Марджанов и Рабинович не были сторонниками театра без занавеса. Они не стремились ни к уничтожению рампы, ни к внешним сценическим новациям, вроде модных тогда выходов из зрительного зала и т. д. Сценическую иллюзорность считали они также средством театральной выразительности и поэтому все свое внимание направили на решение самой сценической площадки.

Макет в целом рисовал образ испанской деревни, причем не натуралистическими средствами, а обобщенно. Крупные, но лаконичные архитектурные формы башен, пламенно оранжевые, словно напоенные солнечным светом и крытые красной черепицей; в глубине — живописный задник из таких же обобщенных форм зеленых полукружий деревьев и квадратов деревенских домов — все это создавало необычайно яркое и красочное зрелище.

Однако новшеством являлось присутствие на планшете как бы «второй сцены». От правой кулисы насквозь, в глубину, уходил помост, окаймленный теми же башенными полукружиями, но перекрытый вторым большим занавесом. Занавес этот, в противоположность горячему желто-красному колориту деревни, был выдержан в холодной сине-черно-серебряной гамме. На эту вторую сцену Марджанов перенес все дворцовые эпизоды, как известно, часто чередующиеся у Лопе де Вега с народными сценами. Контраст между королевским дворцом и площадью Фуэнте Овехуна, по мысли режиссера, был подчеркнут и средствами цвета.

Кроме того, все сцены «власть имущих» были разрешены также и в особой манере игры. Марджанов трактовал королевский двор, как марионеточные, кукольные фигуры. Актеры, изображавшие знать, были по воле режиссера закованы в тесные рамки почти условной стилизованной игры, в противовес полнокровной, темпераментной, реалистически трактованной крестьянской массе, бушевавшей на левой половине сцены. В правом ее углу, когда раздвигался занавес, действовал мир фантошей, мир призрачный и лживый, скованный условностью светских манер, церемониала и этикета.

Умозрительно теоретически, казалось, можно возражать против этого приема, но любопытно, что в спектакле он не вызывал ни тени сомнения, даже у очень неискушенного зрителя не ощущался как придуманный театральный «аттракцион». {526} Марджанов силой своего таланта и интуиции верно нашел ту грань, ту долю театральной условности, которая, будучи гротесковой по своей сути, точно выражала сатирические намерения режиссера.

Введением второй сцены Марджанов не назойливо как бы продолжал архитектурные традиции шекспировского «Глобуса», а с другой стороны, добился непрерывности сценического действия, необходимой для трагедии Лопе де Вега.

В спектакле были заняты актеры всех поколений. Роль Лауренсии Марджанов неожиданно поручил В. Л. Юреневой, уже тогда весьма популярной актрисе, специализировавшейся до сей поры на ролях «вамп» — роковых женщин-соблазнительниц, мечущихся и истерических, типа героинь Леонида Андреева («Катерина Ивановна») и Пшибышевского («Снег»). Очевидно, доверяя незаурядному дарованию актрисы, Марджанов хотел сломать это «амплуа», доверив ей роль народной крестьянской героини. И работа над образом Лауренсии оказалась для Юреневой ее вторым творческим рождением. Она сыграла роль превосходно. А свойственные ее индивидуальности — особая, чуть тягучая манера речи, подчеркнутая пластичность движений, словом, все то, что было иногда претенциозным и с трудом переносимым в декадентских драмах, прекрасно легло в новом качестве на своеобразный, но совершенно реалистический рисунок роли испанской крестьянки, истомленной трудом и зноем, резко переходящей от взрывов веселья к трагическому отчаянию.

Рядом с Юреневой, Яковлевым, Светловидовым и Сосниным, в спектакле была занята и вся молодежь театра. Одним Марджанов поручил роли, других занял в народных сценах, ибо по его замыслу героем спектакля должны были быть не только персонажи, но и в целом все население Овечьего источника.

Марджанов разбудил творческую фантазию каждого, даже бессловесного исполнителя, наделил их воображаемыми биографиями и, сохраняя индивидуальную трактовку каждого персонажа, сумел сплотить их всех в едином мизансценном рисунке и едином ритме.

Вообще же ритму и темпу Марджанов придавал огромное значение. Может быть, здесь с наибольшей силой и выражались национальные особенности его таланта.

Константин Александрович лепил на площадке мизансцены как скульптор. Это не значило, что он любил статуарность. {527} Нет, наоборот, он никогда не позволял себе кокетничать изысканностью режиссерского рисунка. Изваяв группу, он задерживал ее в паузе ровно столько, сколько требовал смысл и ритм сценического действия, затем сейчас же сам «рассыпал» ее, перетасовывал, мял, как ваятель глину, и вновь собирал, проявляя неисчерпаемую изобретательность в этой работе с живым человеческим материалом, где мизансцена являлась одновременно и действенной и пластически выразительной.

В этом отношении его метод мизансцены принципиально отличался от метода Камерного театра, где вы всегда ощущали «заданность» формы, где характер действующего лица часто подменялся позированием, где рисунок мизансцены иногда «просвечивал», не совпадая с драматическим действием и стилистикой автора.

Для своей второй постановки Марджанов выбрал трагедию О. Уайльда «Саломея». Он возвращался к ней вторично. Первая редакция была им осуществлена в 1917 году, в помещении Троицкого театра в Ленинграде. Выбор пьесы был явно неудачен. Она была абсолютно чуждой той навой аудитории, которая так восторженно приняла революционный пафос пьесы Лопе де Вега, и никакие ухищрения режиссуры не смогли сделать ее живой.

Художником спектакля был тот же Исаак Рабинович. Вместе с режиссером они соорудили гигантскую лестницу, начинавшуюся у самой рампы и уходившую в глубину сцены, вплоть до самых колосников. Лестница, окрашенная в темные, почти черные тона и высвеченная то лунным, то лиловым светом, прерывалась несколькими площадками. По бокам высились черные конусы стилизованных кипарисов, возникшие явно под влиянием декораций А. Экстер к «Фамире Кифаред» И. Анненского в Камерном театре.

Роль Саломеи Марджанов поручил молодой актрисе, еще студийке, девушке с интересными сценическими данными, но робкой и неопытной. Спектакль не имел успеха и был снят после двух или трех представлений.

Одновременно Марджанов работал над буффонадой «Четыре сердцееда» К. Миклашевского. Автор — знаток итальянской комедии дель арте, сам актер по профессии, сочинил эту буффонаду в традициях итальянского народного театра, но, к сожалению, его больше интересовали чисто реставрационные цели. Каноническое построение традиционной {528} арлекинады он не сумел наполнить злободневным содержанием. Получилась стилизованная безделушка.

Рабинович построил макет, повторивший, привычное для такого рада зрелищ, симметричное расположение двух домиков. Но он, в противовес автору, не стилизовал оформление под старинную итальянскую гравюру, а расцветил его свободно и ярко, в духе ярмарочного театра, перекинул горбатый мостик между двумя домами. Всю эту конструкцию он поместил на фоне ярко синего горизонта, словом, создал удобную площадку и жизнерадостную сценическую атмосферу.

Марджанов и актеры приложили много старания, чтобы оживить эту безделушку. На сцене много прыгали, кувыркались, смеялись, проделывали все те «лацци», которые полагается проделывать актерам итальянской комедии, но веселье это не перекидывалось через рампу и зрительный зал оставался холодным.

Для четвертой постановки Марджанов выбрал пьесу-поэму Василия Каменского «Стенька Разин». Сама по себе пьеса, наполненная звучными и своеобразными стихами, была в смысле театральном весьма несовершенна. Идейно-политический смысл ее, рисующий ватагу Разина с анархических стихийных позиций, был невелик. Режиссера, очевидно, пленил поэтический темперамент Каменского, ему показалось, что на этом материале он может создать вторичную народную трагедию. И действительно, некоторые массовые сцены, превосходно поставленные Марджановым, производили эмоциональное впечатление. Но в целом неудача спектакля определилась как из-за несовершенства драматургического материала, так и из-за неверной идеи, лежавшей в основе режиссерского замысла. В качестве художника Марджанов привлек второстепенного украинского декоратора (фамилию я его забыл), который предложил оформить спектакль в стиле старинной русской… иконописи. Это была абсурдная мысль. Динамическое слово Каменского не вязалось со стилизованной статуарностью, заимствованной у византийских иконописцев. К тому же сделано это было в дурной манере, под декорации популярного в то время художника «мироискусстника» Стеллецкого.

К моменту окончания «Стеньки Разина» военная обстановка на фронтах стала осложняться. Деникинские и петлюровские банды наседали на Киев. Спектакли пришлось прекратить. Значительная часть труппы вместе с Марджановым {529} эвакуировалась на север… Постановка «Красного солнышка» так и осталась неосуществленной.

Но для иллюстрации отношения Марджанова к молодежи мне хотелось рассказать еще об одном эпизоде. Мы с Козинцевым очень многому научились во время нашего пребывания в театре, но у нас оставалось еще много свободного времени. К тому же, естественно, стремились мы к самостоятельной творческой деятельности. Поэтому мы организовали свой маленький передвижной театр. Сначала были только куклы. Для первого опыта выбрали мы «Сказку о попе и его работнике Балде» Пушкина. Мы сами изготовили забавные куклы петрушечного образца, соорудили ширму с веселым и ярким рисунком. Перед ней красовался автор этих строк, исполнявший роль «раешника» или «ведущего», в ней водили кукол Г. Козинцев и А. Каплер, тогда молодой актер, не помышлявший еще о будущей профессии кинодраматурга.

Случилось так, что мы сразу нашли и зрителя для наших представлений. Поэт Илья Эренбург (в то время еще не занимавшийся ни прозой, ни публицистикой), чьими стихами мы очень увлекались, заведовал чем-то вроде «отдела художественного воспитания детей» при Наробразе. По его путевкам мы и объездили все детские дома и сады Киева, показывая наши спектакли перед благодарной и восторженной ребячьей аудиторией. Один раз, впрочем, мы даже рискнули выступить с нашим кукольным представлением на площади в день Первомайского праздника, прямо с грузовика.

Успех окрылил нас и однажды мы появились в кабинете Марджанова в ТЕО Наркомпроса, как официальные просители. Запинаясь от волнения, объяснили мы как всегда приветливо встретившему нас К. А. Марджанову наше заветное желание открыть свой собственный, экспериментальный театр. В короткой «докладной записке» был изложен репертуарный план. Он состоял из трагедии «Владимир Маяковский», лирической драмы А. Блока «Балаганчик» и инсценировки восточной сказки «Лампа Алладина». К плану были приложены эскизы для будущих постановок. И как это не удивительно, но Марджанов немедленно дал распоряжение предоставить нам подвальное помещение, где располагался до этого театр-кабаре «Кривой Джимми», и велел отпустить нам из фондов нужное количество холста, красок и реек для оформления первого спектакля.

Театр, названный нами по моде того времени «Арлекин», стал существовать юридически и фактически. Труппа наша, {530} вероятно, была самой маленькой в мире. Она состояла всего из пяти человек: нас трое (Козинцев, Каплер и я), молодой Соколов, никогда до тех пор не игравший на сцене, и не менее молодая танцовщица Елена Кривинская, учившаяся в то время в балетной студии Брониславы Нижинской, сестры знаменитого танцовщика.

На крошечной сцене полутемного подвала начали мы репетиции трагедии Маяковского. Состава труппы явно не хватало, поэтому каждому из нас досталось по три роли. Мы с восторгом и азартом читали потрясавшие нас до глубины души гениальные строки Маяковского, но, конечно, постановка этой труднейшей и своеобразной пьесы была нам не по плечу и через некоторое время нам пришлось с тоской констатировать полную неудачу. Но нас обескуражил не столько разрыв между нашими творческими желаниями и возможностями, сколько сознание, что мы чем-то «подвели» Марджанова, не оправдали его доверия. Помню, как мы с Козинцевым сидели после неудачной репетиции на маленькой сцене, освещенной тусклым светом дежурной лампочки, и почти плакали от сознания своего бессилия, от неумения примирить мечту с действительностью. Из темного угла выполз горбун-художник, работавший ранее в «Кривом Джимми» и прижившийся где-то в каморке, рядом с театральным залом. Это был добрый человек, благожелательно относившийся к нашим фантастическим затеям. Он сказал нам: «Пойдите к Мардже! (Так за глаза называли Константина Александровича.) Пойдите к Мардже, он вам поможет». Подавляя стыд и смущение, опять обратились мы к Марджанову, и он опять ободрил нас, мудро посоветовав не браться за столь трудную задачу.

Мы воспрянули духом. Козинцев за несколько дней сам сочинил сценарий и текст незатейливой, но озорной пьески, которую он окрестил «Балаганное представление четырех клоунов». Пьеска была написана раешным стилем, в духе площадного ярмарочного театра, и как бы продолжала линию, начатую нами в кукольном спектакле.

В местном цирке тогда гастролировали замечательные испанские клоуны Фернандес и Фрико, чьими «антре» и пантомимами мы увлекались, так как актерское мастерство, с которым они исполняли свои классические клоунады, было неоспоримо. Мы обратились к ним с несколько необычной просьбой — одолжить из своего гардероба дубль-костюмы для нашего представления. Испанцы с удовольствием пошли нам навстречу, {531} и мы с Козинцевым, выступавшие в роли «белых клоунов», обрядились в роскошные, блестевшие тысячью пальеток, костюмы из белого атласа. Каплер с незаурядным комическим дарованием исполнял роль «рыжего клоуна» со всеми традиционными атрибутами, вроде вздыбливающегося парика, зажигающегося носа и т. д. Соколов был печальным клоуном типа Пьерро, а Кривинская бойко пантомимировала торговку яблоками, ту традиционную Коломбину, из-за которой и происходили шутливые и невероятные происшествия.

Наконец наступил долгожданный дань: мы сдавали свой спектакль Марджанову и близким друзьям. Конечно, все это было по-детски наивно и незрело, но, очевидно, задор юности и какие-то зерна подлинного увлечения «магией театра» придавали этому робкому опыту своеобразное обаяние. Марджанов похвалил нас и спектакль, и тем самым театр получил право на жизнь.

Но увы, его представление так и осталось единственным. Начались события, о которых я писал выше. Тут уже было не до театра. Белые банды угрожали столице Украины…

После этих незабываемых киевских дней я встретился с Константином Александровичем через полтора года уже в Ленинграде. К этому времени он руководил театром Комической оперы (в помещении бывшего театра «Палас») и ставил оперетты. Одну из них — «Гейшу» видел я летом 1921 года на открытой сцене бывшего театра «Буфф», что на Фонтанке. Это был исключительный спектакль по режиссерскому мастерству, по музыкальности и по заразительному веселью.

Казалось, что можно сделать из этой уже затасканной и не обладающей особыми достоинствами оперетты? Однако талант Марджанова преобразил ее настолько, что я до сих пор вспоминаю этот спектакль, как одно из самых моих ярких театральных впечатлений. На сей раз Марджанов не ограничился сценой, он разбросал действие и в зрительном зале, соорудив на месте лож бенуара две беседки в фантастическом китайском спиле. Третью беседку повесил он под куполом потолка в центре зала, соединил все три между собой и сценой пестрыми лентами и фонариками. В центральном проходе он построил нечто вроде «дороги цветов», заимствованной от театра Кабуки, и таким образом окружил сценическим действием зрителя со всех сторон.

Душой спектакля был Г. Ярон, исполнявший роль Вун-Чхи с таким блеском и подвижностью, так музыкально и {532} стремительно, так заразительно смешно, что роль эту можно причислить к одним из лучших созданий актера.

Под конец Марджанов не постеснялся, опуская занавес в финале, покрыть им до пояса фарандолу актеров, выстроившихся вдоль сцены, и заставить сплясать их веселый канкан, вполне соответствующий тем традициям жанра, которые гласят, что оперетта должна быть прежде всего искрометным, темпераментным и откровенно веселым зрелищем.

Я счастлив, что мне довелось побыть, хоть и недолгий срок, возле замечательного режиссера в пору расцвета его таланта и наблюдать, как работает он над самыми различными видами сценического представления: трагедией, народной драмой, буффонадой и музыкальным спектаклем. На его опыте понял я, что такое творчество режиссера, постановочный замысел, как много значит верное проникновение в стиль автора и к чему приводят несовпадения содержания спектакля и его формы, какую огромную роль играют в творчестве режиссера фантазия и воображение, что такое настоящий режиссерский темперамент, как надо по-настоящему любить и ценить талант молодости.

Вот почему образ Константина Александровича Марджанова, моего первого учителя, замечательного советского художника и благородного человека, останется навсегда в моей памяти и благодарность моя к нему будет неизменной.

## **{****533}** Г. Ярон Марджанов и оперетта[[159]](#endnote-159)

На вечере воспоминаний о Константине Александровиче Марджанове, который состоялся в Москве в Доме актера в 1948 году, я начал свое выступление так: «Я должен начать свои воспоминания точно так же, как их начал Берсенев, ибо покойный Константин Александрович был для меня, как и для него, и как, очевидно, для многих актеров, не просто замечательным режиссером, а другом, учителем и отцом».

Судьба столкнула меня с К. А. Марджановым в Петрограде в бурную, тревожную осень 1917 года. По городу ползли зловещие слухи, а на каждом углу с раннего утра до позднего вечера происходили страстные митинги, которые внезапно вспыхивали и так же внезапно затухали.

Но театры были переполнены, особенно веселые, фронтовой публикой. Работали несколько театров «Фарс», три опереточных театра: летний «Буфф», где впервые пошла «проскочившая» через Швецию «Сильва», «Луна-Парк», где тоже шла «Сильва», и Летний театр в Зоологическом саду, где шла оперетта А. Вилинского «Причуды страсти», в которой я играл очередного барона. Работали и были переполнены театры миниатюр и два ночных кабаре: «Бродячая собака» на Марсовом поле и «Би-Ба-Бо» под Пассажем. Директором последнего был Ило Мачабели, а художественным руководителем при организации его — довольно быстро отошедший от этого дела К. А. Марджанов (он всю жизнь любил эстрадное яркое искусство). Труппа «Би-Ба-Бо» состояла из актеров разных театров, съезжавшихся после своих спектаклей на ночную работу. Я тоже приезжал после спектаклей оперетты. «Би-Ба-Бо» был ежедневно переполнен самой разнообразной публикой.

В один прекрасный вечер, вернее — в одну прекрасную ночь, нам оказали, что в зале находится К. А. Марджанов. Вокруг имени этого популярнейшего режиссера в то время ходили целые легенды и в печати, и в устных разговорах.

На другой день после посещения К. А. Марджановым «Би-Ба-Бо» за кулисами оперетты в Зоологическом саду царило страшное волнение; «Причуды страсти» смотрел К. А. Марджанов! К нашему удивлению, он смотрел их еще два раза в течение одной недели. Потом по телефону вызвал меня к себе.

{534} И вот он, этот окруженный легендами человек! Среднего роста, стройный, с удивительно красивыми, веселыми, горящими глазами, с чарующим голосом, с прядью волос, спадающей на лоб, с небольшими усами (а на карточках до знакомства с ним я всегда видел его с бородкой).

— Я люблю опереточных актеров, — сказал он мне, — они всё умеют делать. Я вытянул из оперетки Монахова, теперь хочу вытянуть вас. Присоединяйтесь к нам! В открытие идет «Шлюк и Яу» Гауптмана. Вы — Шлюк.

Как он сквозь роль барона в «Причудах страсти» увидел во мне Шлюка — я не понимаю до сих пор. Когда я его опросил, каким образом он три раза выдержал «Причуды страсти», он ответил: «А что же делать! Я же не могу пригласить актера, не зная его, а потом мучиться и его мучить и изобретать способы от него избавиться». После некоторого раздумья (у меня уже было предложение от Е. Потопчиной вступить в ее труппу в Москве) я вступил в марджановское дело.

Возглавив Троицкий театр, Марджанов оставил две его традиции: два спектакля в четверг — в 8 и в 10 часов (с той лишь разницей, что шли не два одинаковых спектакля в вечер, а два разных), и возможность для публики не раздеваться. На открытии в 8‑часовом спектакле шло несколько небольших пьес, а в 10‑часовом спектакле — «Шлюк и Яу» Гауптмана. Эту пьесу ставил режиссер В. Р. Раппопорт. Пресса была исключительно положительной. В «Петроградской газете» писали: «Под новым флагом открылся Троицкий театр. Во главе его стал г. Марджанов, — этот капризный и иногда даже эксцентричный мастер сценических постановок. В этом театре, в существовании которого произошло столько эволюции, найдется богатое сценическое поле для режиссерской изобретательности и даже капризов нового руководителя».

Вторая премьера строилась так же: первая программа — несколько небольших пьес, вторая — «Лекарь поневоле» Мольера, где я играл Сганареля. Об этой премьере пресса писала также дружелюбно-одобрительно.

Третьей премьерой явилась пьеса Оскара Уайльда «Саломея», ранее запрещенная в России, в постановке которой я был помощником Марджанова. Премьера состоялась уже после Октябрьского переворота — 15 ноября. Исторические выстрелы «Авроры» я слышал, находясь на сцене. «Саломея» была крупным театральным событием. Несмотря на то, что в городе было очень тревожно, по вечерам в особенности, она шла с абсолютными аншлагами. Этот спектакль, как писал {535} журнал «Театр и искусство», выдвинул Троицкий театр на одно из первых мест в Петрограде.

Во многом помог Марджанову служивший в этом театре много лет и оформлявший все спектакли исключительно изобретательный и талантливый художник И. С. Школьник. Сцена была крохотной. Школьник только задниками и кулисами добивался больших эффектов. Весь спектакль «Саломея» был наполнен, я бы сказал — был выражен, музыкой острой, великолепно гармонизированной и оркестрованной. Ее написал молодой композитор Метцель. Каждому куску пьесы соответствовала «своя» музыка и «свой» свет, а иногда мягко опускающийся или стремительно падающий, в зависимости от содержания и темперамента действия, задник. В начале пьесы раздвигается занавес: сцену освещал голубоватый свет луны. Откуда-то с той стороны, где пирует Ирод, струился розово-красный луч. На сцене — скульптурные группы часовых, а на первом плане — освещенный холодным лунным светом молодой сириец и паж Иродиады… Стоят, обнявшись. Но молодой сириец смотрит куда-то в сторону, а паж Иродиады — на луну (она подразумевается где-то в зрительном зале на потолке). И на фоне тревожной музыки начинается спектакль.

Рассказать подробности этого спектакля — его стройную, согласованную сложнейшую партитуру актерской игры, света, музыки, — это написать целую книгу. Увы! Мы тогда ничего не записывали. Но я как сейчас вижу и слышу страшный аккорд фортиссимо в оркестре. Стремительно падает задник… Все озаряется багровым светом, и раздается испуганный крик Ирода: «А! Посмотри на лупу, она стала красной как кровь!» Второй аккорд фортиссимо… И Ирод говорит уже шепотом: «А!.. Пророк ведь это предсказал. Он предсказал, что луна станет красной». И Ирод кричит: «Кровь!»

Волнение в нашем театре на премьере этого спектакля было неописуемо. Марджанов сказал мне, что он смотреть не в состоянии — сердце может не выдержать. И вот, перед началом спектакля он обошел всех артистов, пожелал им «ни пера, ни пуха» и ушел в свой кабинет, захватив, несмотря на мой протест, и меня. Во втором этаже Троицкого театра был большой кабинет, не знаю, сохранился ли он сейчас. Туда не проникал ни один звук со сцены. В этом кабинете мы и просидели всю премьеру, прихлебывая красное вино. Через полтора часа прибежали люди с известием, что спектакль окончился {536} полным триумфом. Только тогда Марджанов пошел на сцену.

Надо сказать, что в этом труднейшем, спектакле превосходно играли: Саломею — знаменитая опереточная артистка Н. И. Тамара, еще раз показавшая широту своего исключительного дарования, Ирода — Г. Холмский, Иродиаду — Е. Шуйская, Иоканаана — Е. Макавейский и др.

В маленьком Троицком театре К. А. Марджанов поставил и «Ганнеле» Гауптмана, где я играл роль Плешке, и «Комедию ошибок», где я играл Дромио. Этот последний спектакль был разрешен в стиле шекспировского театра, с плакатами «Замок», «Лес» и т. д. Двух близнецов: Антифолов Эфесского и Сиракузского играл один В. Казарин, а двух слуг — Дромио Эфесского и Сиракузского — один я, и только в самом конце спектакля появлялся второй Антифол и второй Дромио. Иначе просто невозможно было кончить пьесу. Было очень трудно играть одному двоих. Переодеваться было немыслимо, настолько быстро на протяжении всей пьесы выходят один за другим оба Дромио. Единственное, что можно было сделать, это — менять шапочки: у одного Дромио была синяя, а у другого — красная. Остальное падало только на смену речи и на походку: один был быстро бегающий, разговаривающий на высоких нотах, а другой — сонный, медленно, вразвалку двигающийся и говорящий баском.

Репетиции Марджанова были вдохновенными. Конечно, у него всегда были какие-то замечательные планы постановки, но творил он все-таки тут же на сцене, и творил именно вдохновенно. Другого слова нельзя подыскать. Он работал настолько захватывающе интересно, что никому из нас даже в голову не приходило посмотреть на часы. Сплошь и рядом помощник режиссера не знал, как подойти, сказать: «Константин Александрович, пора ставить декорации для вечера». Мы жевали на ходу какие-то бутерброды и начинали играть спектакль. А спектакли были солнечные, подчас в бархате и шелку. Большие деньги этот человек истратил на искусство. Между прочим, курьезно, что он считал себя «деловым человеком». «Маня не объегорят, — говорил он гордо, — я сам ловкач»! А «объегоривали» этого «ловкача» всю-жизнь. Этот большой ребенок не мог даже сам определить, сколько ему полагается получить за постановку. В 1923 году я, как руководитель, приглашал Константина Александровича работать в Московском театре оперетты, у меня хранится его ответная телеграмма: «Спасибо, постоянно служить не могу, {537} сможем отдельные постановки, посоветуй совести, сколько спрашивать, целую Марджанов». А сам он в жизни не только те воспользовался ни одной копейкой, но всегда оставался абсолютнейшим бедняком, в полном смысле этого слова. Сколько я его помню, у его был френч, черный сюртук и серые брюки, которые он надевал и к тому и к другому. Мне пришлось как-то перевозить Марджанова с одной квартиры на другую. Все его имущество: два ящика любимых книг, чемодан с кое-какими носильными вещами и бронзовой чернильницей екатерининских времен с двумя медведями, которую он подарил мне в мой бенефис. Единственная роскошь, которую он себе позволял, это замечательное белье. Это была его страсть. Кроме того, на нем всегда — модная шляпа-котелок, которую он клал на стол во время репетиции. Бывали случаи (исключительно редкие), когда он во время работы свирепел, тогда он кидал котелок о пол и разбивал его. Приходилось покупать новый. Я придумал такой трюк: на репетиции в темном зале я незаметно заменил ему новый котелок старым, уже разбитым. Как раз в этот день что-то не ладилось. Он разбил котелок. Тоща я подошел к нему и сказал: «Давайте семь с полтиной, вот новый котелок».

Все игравшие в его спектакле никогда не забудут, как он замечательно работал с актерами, как он «подкидывал» деталь, жест, интонацию. С каждой репетицией роль становилась глубже, вернее, ярче. Актеры играли у него в большинстве случаев во всю полноту своего дарования, ибо любой маленький актерский намек он развивал, что называется, до предела, несмотря на то, что сам он был актером, по-видимому, неважным. Но, во всяком случае, когда я его опрашивал: «Каким вы были актерам?» — он отвечал: «Я всегда говорил, что ты исключительно неделикатный человек и задаешь ужасно нескромные вопросы». Лично я чувствовал, как я наполняюсь живительным сокам с каждым спектаклем: и работа над великолепными ролями в замечательных пьесах (ах, что может быть хуже хороших ролей в плохих пьесах), и любовно следящие глаза первокласснейшего мастера! У меня было ощущение, что я лечусь и выздоравливаю. Этому еще весьма способствовала атмосфера крупного успеха, царящая вокруг театра и отдельных его артистов.

В журнале «Театр и искусство» (№ 51, 1917 г.) появилась такая заметка: «“Павел I”, право на постановку которого оспаривал Александринский и Малый театры, пойдет в Троицком {538} театре. Роль Павла будет играть Ярон, роль Александра — Холмский».

Это уже был настоящий экзамен для театра и для его актеров. Я отказывался. Марджанов настаивал. Ежедневно я уходил от него, неся килу книг. Тут были и «Записки Головкина», и Моран, и толстенный шильдеровский «Павел I», и весящий пять килограммов его же «Александр I», где на протяжении четырех огромных томов автор доказывает, что гений Наполеона был раздавлен еще большим гением Александра I. Я работал не покладая рук, но ясно чувствовал, что это не мое дело.

И вдруг, в начале 1918 года руководство Марджанова Троицким театром окончилось. Зима была тревожная, холодная… Вечерами на улицах частенько возникала стрельба. С транспортом было все хуже и хуже. Сборы катастрофически упали. Между прочим, не мощу не рассказать об одном эпизоде. В начале декабря 1917 года в театр днем явилась большая группа вооруженных солдат. Все перепугались. Оказалось, это был отряд, присланный Райвоенкоматом для охраны театра. Они окорю стали нашими ближайшими друзьями, с удивительным вниманием слушали репетиции и спектакли. В феврале уже бывало так, что единственными зрителями в театре были солдаты этого отряда и их знакомые. Антреприза топнула, и Марджанов, а за ним несколько актеров ушли из театра. Дело перешло на так называемое «товарищество на марках».

Новое руководство, в надежде на улучшение сборов, тянуло театр на старый, домарджановский репертуар, от которого сборы, конечно, отнюдь не поправились.

Продолжать работу в этом театре для меня уже не представляло ни морального, ни материального интереса, и я вышел из товарищества.

К. А. Марджанов через некоторое время все же поставил «Павла I». Это было в Зимнем театре «Луна-Парк» на Офицерской. В этом спектакле великолепно играл Павла приехавший в Петроград П. Орленев, который впервые сыграл эту роль в Америке в 1912 году и играл ее там несколько лет с колоссальным успехом.

И опять заметка из театральной хроники в одной из петроградских газет:

«Опера в Народном доме.

Под режиссерством талантливого К. А. Марджанова в настоящее время идут усиленные репетиции известной оффенбаховской {539} оперетты “Елена Прекрасная”. Первоначально предполагалось участие в “Елене Прекрасной” Ф. И. Шаляпина в роли Менелая. Но потам талантливый артист отказался, находя несвоевременным свое участие в оперетке. Роль Менелая поручена молодому комику Г. Ярону, роль Елены исполнит М. Н. Кузнецова-Бенуа, а Париса будет петь Д. Смирнов. С таким составом исполнителей спектакль обещает быть очень интересным».

В те годы крупные драматические режиссеры любили «пошалить» — поставить оперетту. Это началось с легкой руки Мааса Рейнгардта, который поставил в Берлине «Прекрасную Елену» Оффенбаха. У нас Юрий Беляев в «Палас-театре» ставал оперетту «Синяя борода» и т. д. Но К. А. Марджанов ставил оперетту так же серьезно, как он ставил драму, привнося туда все свое дарование и высокую технику. Он необычайно тонко чувствовал стихию оперетты: легкость, праздничность, лукавство, лирику, буффонаду.

«Прекрасную Елену» он уже ставил в Свободном театре в Москве в 1913 году. Там она у него шла в трех эпохах. В опере Народного дома уже не было этих трех эпох. Была квазидревняя Греция. Но Марджанов требовал от меня и от всех участников, чтобы мы напитали спектакль злободневными вставками — совершенно законный для классический оперетты прием, которым он широко пользовался. Получился настоящий политический и сатирический спектакль.

А с формальной стороны он придумывал совершенно невероятные вещи. У него, например, был такой прием: в первом акте огромная лестница уходила куда-то вверх, по бокам стояли статуи, а внизу — две бронзовые статуэтки: два амура. Идет сцена, где Парис вот‑вот поцелует Елену. Входит Калхас и говорят статуэткам: «Э, вы еще малы смотреть такие вещи. Вон отсюда!» И статуэтки убегают. Это вызывает гром аплодисментов. Никак нельзя было предполагать, что статуэтки — это два мальчика.

Летом 1918 года К. А. Марджанов организовал оперетту в театре «Пассаж», которую вся пресса называла «образцовой». Главным дирижером у нас был известный симфонический дирижер Г. И. Варлих, который после ликвидации придворного оркестра, которым он руководил много лет, пришел к нам. Открывались мы только что появившейся в России новинкой — опереттой «Сибилла» венгерского композитора В. Якоби. У нас его знают по его оперетте «Ярмарка невест».

После «Сибиллы» К. А. Марджанов поставил «Гейшу». {540} Он умел поставить спектакль и с роскошным, дорогим оформлением, но и мог сделать поистине очаровательные вещи буквально из ничего. В этой постановке «Гейши» у него было только несколько ярких японских ширм и зонтиков. Восемь гейш делали из них огромное число разнообразнейших комбинаций, причем, как всегда у Марджанова, и движения гейши, и построение ширм, и свет были слиты с музыкой или с разговорными рештаками действующих лиц, и все это представляло дабою сложнейшую партитуру.

В этом летнем сезоне он поставил еще оперетту Легара «Граф Люксембург» с Кузнецовой, Поземковским, Зброжек-Пашковской, Радошанским. Вот одна из рецензий о «Графе Люксембурге». Называлась статья «Образцовая оперетта». В ней говорятся:

«Голосистые соловьи — Кузнецова и Поземковский продолжают пожинать лавры на опереточных подмостках.

Надо отдать справедливость театру Марджанова, что таких концертных постановок-спектаклей театральный Петербург давно не ведал. Каждая премьера является тому лучшим доказательством: прекраснейший ансамбль, полные сборы.

Отдельная строчка привета милому, талантливому актеру-комику Ярону.

Отчетная премьера “Граф Люксембург” понравилась во всех отношениях».

После «Графа Люксембурга» Марджанов поставил со мною еще один вариант «Прекрасной Елены» (в мой бенефис), новинку «Блондиночка» с Н. И. Тамара, «Корневильские колокола» и «Продавец птиц». Не всегда все было доделано до конца, ибо он, как исключительно увлекающаяся натура, тщательно отделывал 1‑й и 2‑й акты, а на 3‑й иногда уже просто не хватало времени. Но все спектакли были от настоящего искусства. Везде была бездна выдумки, превосходный вкус, везде чувствовалась работа крупного художника, причем даже в пустеньких (деликатно выражаясь) «Сибиллах» и «Блондиночках» он добивался от актеров настоящих образов, насыщенных чувствами и мыслями.

Наступила осень 1918 года. В «Пассаже» должна была начать зимний сезон постоянно игравшая там труппа театра Комедии во главе с Е. М. Грановской и С. Н. Надеждиным. Хозяева начали свои репетиции. Мы остались без помещения и разошлись в разные стороны.

За этот один год К. А. Марджанов поставил в Троицком {541} театре, руководя всем делом, пять спектаклей, «Павел I» в «Луна-Парке», «Елену Прекрасную» в опере Народного дома и девять опереток в «Пассаже». Это были обычные темпы работы К. А. Марджанова, причем, работая такими темпами, он в этом году сделал несколько спектаклей, которые были оценены как крупное театральное событие.

В октябрьском номере (1919 г.) московского журнала «Вестник театра» появилась заметка «Работы К. А. Марджанова». В ней было сказано: «На днях в Москву приехал К. А. Марджанов, в беседе с нашим сотрудникам сообщивший некоторые подробности о своей работе в Киеве и Петрограде и о намеченных постановках в Москве».

В Москве К. А. Марджанов ставил одновременно у нас в Никитском театре «Масмотту» Одрана и в театре Корша «Беатриче Ченчи» Шелли в переводе К. Бальмонта (на премьере Бальмонт говорил вступительное слово). Это был прекрасный спектакль, в котором отлично играли В. Юренева, Н. Рыбников и В. Топорков. Декорации делал Евгений Соколов.

Интересно, как Марджанов занимался над «Беатриче Ченчи». Он жил тогда на Дмитровке в номерах Попова. Холод был страшный. У него в номере стояла «буржуйка». Я сидел в шубе под лестницей и читал ему вслух «Беатриче Ченчи», а он рубил дрова, причем мы ухитрялись делать это в ритме: я читал: та‑ра‑ра, а он топором — рраз!

В эти же дни мы сложили в комнате у Константина Александровича новую музыкальную комедию «Золотая Ева». Поставил он эту музыкальную комедию много позже: летом 1920 года в Петрограде, в Государственной комической опере с блестящим составом — Н. И. Тамара, Е. П. Корчагина-Александровская, Н. Ф. Монахов, Б. А. Горин-Горяинов, М. А. Ростовцев и др. Любопытно, что в 1927 году в Вене пошла оперетта на тот же сюжет, вернее и там была переделана в оперетту та же комедия «Золотая Ева» (музыку написал известный композитор Э. Эйсле).

А «Маскотта» — это был очередной громадный успех К. А. Марджанова в оперетте! По существу, это был первый советский опереточный спектакль. При этом он не менял текста, не заказывал его новому автору, а использовал то, что заложено в сюжете, и чрезвычайно настойчиво проводимой режиссерской линией противопоставил отвратительному, разлагающемуся двору герцога Лорана здоровых крестьян, {542} проведя это через весь свой спектакль. В результате кропотливой работы с актерами буколические пастушки и пастухи превратились у него в веселых, жизнерадостных крестьян, причем не в туфельках, а в настоящих деревянных сабо. С формальной стороны — опять каскад, изобретательность. Например «Маскотта» начинается с песни крестьян о вине. У Марджанова стоял занимающий половину сцены деревянный чан, в котором хористы и хористки, изображавшие крестьян, ногами давили виноград. В конце первого акта занавес опускался не до конца и долго еще были видны танцующие, без туловища, ноги. Во втором акте у герцога Лорана была огромная горностаевая мантия. Весь хор, изображающий двор герцога Лорана, помещался в этой мантии. Видны были только головы придворных в уборах, просунутые в специально прорезанные отверстия. Когда герцог Лоран двигался, двигался за ним и весь двор, бежал — бежал и весь двор, садился — садился и весь двор. Или финал 2‑го акта. Беттина и Пиппо убегают из дворца, выпрыгнув из окна. Лоран хочет прыгнуть за ними, но его царедворец Рокко хватает его сзади за брюки. Лоран все же выпрыгивает, и брюки остаются у Рокко в руках. На последних аккордах оркестра опускается занавес, и на его фоне по рампе через всю сцену пробегает Беттина с Пиппо, а вслед за ним Лоран, а за Лораном с брюками в руках Рокко.

В «Маскотте» есть номер об обезьяне, который Фиаметта поет в солдатском кабачке. У Марджанова сцена была сделана так. Переодетый шарманщиком Рокко играет в кабачке на шарманке. Фиаметта поет номер, а на шарманке танцует старая, грустная, дрессированная обезьянка. Это — скрывающийся герцог Лоран. Кроме того, был блестящий декоративный прием (художник О. Амосова). Марджанов придумал задник с огромным солнцем, таким, какое рисуют дети. Ведь «Маскотта» называется иначе «Красное солнышко». Был сделан аппарат, благодаря которому солнце жило вместе с Маскоттой: ей хорошо — оно улыбалось, ей плохо — оно хмурилось. Оно подмигивало вместе с ней. А когда все окончилось к общему благополучию, весь финал шел на хохоте солнца.

После премьеры «Маскотты» критик М. Загорский писал в «Вестнике театра»: «Наконец-то с легким сердцем можно сказать, что и Никитского театра коснулись живительные лучи театрального возрождения, в поисках которого мы все обретаемся. Постановка “Маскотты” К Марджановым, помимо {543} своей репертуарной ценности, является поистине революционным фактом по отношению к внутренней жизни этого театра, давно уже взыскующей прикосновения мастера сцены, сочетающего в себе опытного постановщика и умного комментатора современности, возвращающего классической оперетте ее первоначальный смысл и характер общественной сатиры и язвительной буффонады…»

В 1920 году К. А. Марджанов опять в Петербурге, где он организовал Государственный театр комической оперы. Я вступил в его труппу в летнем сезоне 1921 года. Тогда, параллельно со спектаклями комических опер Моцарта, Обера, Николаи и других, К. А. Марджанов решил ставить и оперетты.

Первой такой постановкой в летнем «Буфф» на Фонтанке была «Гейша», в которой Мимозу пела А. Тер-Даниэлян, роль Полли исполняла Н. И. Тамара, Ферфакса — А. Н. Феона, а я играл Вун-Чхи. Это была совсем другая постановка «Гейши», чем в «Пассаже» в 1918 году. Вообще Марджанов никогда не возобновлял, он всегда ставил заново. На этот раз он подвесил над центром зала почти под потолком домик, где живет Мимоза. От этого домика к сцене над зрительным залам шел узенький мостик с перилами, которые над сценой прикреплялись к порталам, и вниз вели лесенки. Кроме того, в зале за ложами было углубление, которое открывалось, и там сидели гейши. Это очень тяжелило спектакль. Я страшно уставал: мне приходилось раз двадцать бегать вверх и вниз. Шаляпин, который смотрел этот спектакль, пришел за кулисы и сказал: «Чудный спектакль, но я себе свернул шею».

В течение этого сезона К. А. Марджанов еще поставил прелестную старую оперетту Эрве «Малабарская вдова», «Бригитту» Серпетта, шедшую впервые в мой 10‑летний юбилей, новую оперетту «Черный принц», музыка А. Подашевского, текст Мак-Олея. Под этим псевдонимом скрывался сам К. А. Марджанов. В этой оперетте очень удачно в ролях «каскадной» и «простака» дебютировали известные балетные артисты Мариинского театра: Е. В. Лопухова и А. А. Орлов. После этого спектакля они совсем перешли в оперетту. Пользуясь их участием в спектакле и моей склонностью к танцам, Марджанов создал очень своеобразный спектакль — оперетту-балет.

Зимний сезон 1921 года мы открывали поставленной Марджановым и ставшей в его руках мягкой, лирической комедией, {544} опереттой Лео Фаля «Разведанная жена». Об этом спектакле писал в газете «Жизнь искусства» поэт М. Кузмин.

В то же время К. А. Марджанов открыл в первом этаже здания «Палас-театра» кабаре «Хромой Джо». Закончив спектакли в театре оперетты, Е. Лопухова и А. Орлов, А. Феона и я играли в этом кабаре еженощно по несколько ролей, а я еще кроме того и конферировал.

Незадолго до своей смерти К. А. Марджанов одновременно ставил в Малом театре «Дон Карлоса», а у нас, в Московском театре оперетты, — «Летучую мышь».

К нам он привез из Тбилиси и помощника — С. А. Челидзе, и художника — Е. Ахвледиани, и балетмейстера Д. Мачавариани. «Вам не страшно, что на вас набросилось столько азиатов?» — шутил Марджанов.

Оперетта «Летучая мышь» в постановке Марджанова — это блестящий «вихревой» карнавал.

«Летучая мышь» — это родоначальница венской «танцевальной» оперетты. Весь спектакль у Марджанова «танцевал». Эту «танцевальность», пронизывающую спектакль, диктует изумительная, зажигательная штраусовская музыка, от которой, как говорится, ноги сами начинают плясать.

В постановке Марджанова уже во время знаменитой увертюры сквозь прозрачный занавес видны были танцующие группы, иллюстрирующие ту или иную музыкальную тему. Великолепно была поставлена сцена, где Альфред поет свою песенку. Он подвыпил, и ему кажется, что под его пение начинает танцевать… мебель! И на сцене мебель действительно неожиданно превращалась в балетных артистов и артисток и танцевала. Номер этот вызывал овацию. По пьесе он идет в конце акта, и, конечно, балетные артисты не могли неподвижно стоять целый час в «позе» кресла, стула или дивана. Константин Александрович нашел выход из положения. Перед номером гасили свет, действующие лица метались в темноте по сцене и говорили: «опять забастовка на электрической станции», «когда же это наконец прекратится?» и т. п. Через минуту свет снова зажигался, все облегченно вздыхали, радовались, но за эту минуту абсолютно незаметно для зрителей рабочие сцены уносили мебель, а вместо нее в соответствующих костюмах становились балетные артисты.

Константин Александрович успел поставить и отделать только первый акт и начать второй. Умер он скоропостижно, как будто шел человек и неожиданно упал. Постановку {545} закончили его ученики и помощники. Помню, что третий акт шел под гомерический хохот и был по завету Марджанова поставлен необычайно просто. «Здесь играют три комика, — говорил Марджанов, — нужно убрать все, что может стеснить их, помешать им свободно играть»…

За гробом К. А. Марджанова шли актеры самых разнообразных жанров, считающие дни работы с Константином Александровичем одним из самых радостных, светлых и животворных периодов своей артистической жизни.

# **{****546}** Высказывания театральных деятелей о К. А. Марджанишвили

## А. М. Горький

… Интересная тема, но разработана грубо… Не следует ли дать ее хорошему режиссеру — например, Марджанову — для того, чтобы он сделал пьесу удобной для сцены, и уже после этого издать ее[[160]](#endnote-160).

## В. И. Немирович-Данченко — М. П. Лилиной

5 сентября 1910 г.

… На заседании Правления 6‑го августа решали первый вопрос: ставить «Гамлета» без К. С. или нет? Не вызвать ли Крэга и общими силами его, Сулера, Марджанова и моими поставить «Гамлета»?.. отвергли это. Тогда я поставил на выбор два плана — один с «Карамазовыми», другой без них. Долго не могли решить… Дали Lise Кореневой, т. к. времени мало, Коонен я знаю мало, а с Кореневой скорее пошло бы. Однако Марджанов, вообще великолепно, с непрерывной энергией работающий, дошел уже с Кореневой до мигрени. А играть она будет отлично.

… Теперь ищу время заладить Гамсуна, Марджанов начнет черновые репетиции, а как только пройдут «Карамазовы», будем репетировать параллельно Гамсуна и Юшкевича. Последней постановкой предполагаю Тургенева[[161]](#endnote-161).

## В. И. Немирович-Данченко — К. С. Станиславскому

Октябрь 1910 г.

… Я говорил во время репетиций, как теорию, а теперь утверждаю убежденно, что если психология схвачена правильно, если исполнитель живет правильно, то это долетит до‑25 ряда, даже если не услышат там того или другого слова. … Весь успех Воронова в Смердякове зиждется на этом. {547} Он ни разу не повышает тона, даже когда ведет рассказ минут по 10, по 15. Не только Вишневский нашептывал мне сзади на ухо, что это будет скучища, но и Марджанов пытался прибегать к мелодраматическим приемам, чтоб оживить рассказ. Но я с величайшей убежденностью настаивал на смелости — не бояться скуки и не засорять истинных переживаний. Это самая большая победа настоящих переживаний. И Вы можете представить, до чего она ярка, когда подумаете, что сотрудник Воронов, не искушенный успехом и потому безропотно шедший по моим указаниям, бьет — да как бьет! — такого актера, как Качалов! Только потому, что Качалов все время, беспрерывно наигрывает, не веря ни в себя, ни в Достоевского, ни мне, ни театру, а Воронов верит всему… И в результате нет такого зрителя, который бы не сказал, что Воронов прост, Сушкевич прост, а Качалов не прост.

… С Лужским («Мокрое») я работал так. 1. Двое суток читал и рисовал, как только мог подробнее, психологию, план и проч. 2. Лужский пошел репетировать на сцену. 3. Когда они освоились и разобрались, я посвятил шесть больших репетиций за столом. Потом только заглядывал на репетиции, не вмешиваясь. Лужский провел без меня еще репетиций 15. Наконец я принял акт и сделал 5 репетиций. Всего было 43 репетиции, из них 20 со мной.

С Марджановым иначе. Он великолепно толкует психологию, не хуже меня. Но уж очень общо, как-то без применения к актерам. А репетирует по кусочкам, добиваясь, как с учениками, чем беспокоит актеров. Показывать не берется. Очень энергичен. Но энергия его пока какая-то электрическая, с какой-то холодной горячностью. Без настоящего нерва, при огромной работоспособности. При всем том его сцены легко было исправить. В три репетиции можно было сладить со всем, так много он давал своей работой.

Обидчив очень, самолюбив до чрезвычайности. Все время с ним надо быть осторожным.

… Когда я думаю о стройке нового театра, я уже мучаюсь вопросами: где будет место чтеца и как достигнуть еще скорейшей смены картин.

… И в организации театрального дела произойдут перемены, — по крайней мере большие дополнения. Например, должны завести вместе с режиссерским управлением какой-то литературный отдел. Теперь уж ни одному, ни двум не {548} справиться с этим большим делом. Надо знать всю мировую литературу романа, и надо не только помнить «Войну и мир». «Каренину», «Обрыв», «Дым», «Вешние воды», «Записки охотника», сотни чудесных рассказов Сервантеса, Флобера. Мопассана, — надо их знать, изучать с театральной точки зрения. У нас пока к этому пригодны Сулер, Ликиардопуло, отчасти Марджанов[[162]](#endnote-162).

## К. С. Станиславский — В. И. Немировичу-Данченко

25 ноября 1910 г.

… А все-таки это ненормально, что такой театр висит на двух только лицах. Отчего у нас не вырабатывается самостоятельных деятелей как администраторов, так и актеров. Неужели мы их так давим. Это было бы так ужасно, что я готов застрелиться, чтобы не влиять так дурно на других, мне кажется, что у Марджанова есть эта самостоятельность и инициатива[[163]](#endnote-163).

## К. С. Станиславский

… Крэг руководил ею [постановка «Гамлета»], а я с Сулержицким стали его помощниками. К нашей компании был допущен еще режиссер Марджанов, ставший впоследствии создателем Свободного театра в Москве[[164]](#endnote-164).

## М. П. Лилина — К. С. Станиславскому

16 февраля 1911 г.

… 1‑го идет какая-нибудь старая пьеса, а 2‑го «У жизни в лапах»; пойдет 3 дня подряд. … Что тебе сказать про «Лапы». До сих пор хороша была одна Книппер, ушла от себя. Была хорошая характерность, настоящие переживания, простота; а Немирович ее сбил — велел в 1‑м акте убрать шансонетную певицу, и на последней генеральной была бледна и потеряла жизненные переживания[[165]](#endnote-165).

30 апреля 1911 г.

… В театре все угнетены плохими репетициями «У жизни в лапах». Я каждый раз, как вижу пьесу, больше люблю ее и жалею, что ее провалят. Немирович ее не понял и очень плохо прочел весной, она удивительно сценична. После завтрашней генеральной напишу тебе[[166]](#endnote-166).

## **{****549}** К. С. Станиславский — М. П. Лилиной

13 августа 1911 г.

… Удивительно и достойно всякой похвалы, что все декорации до мелочей — готовы, прилажены и показаны. С «Гамлетом» также все готово — и декорации, и костюмы. Эта часть, благодаря Марджанову, Третьякову, Сапунову и, главным образом, Немировичу — выше всяких похвал.

Сапунов с Марджановым — молодцы, сделали прекрасные костюмы. Быть может, пестрее, чем надо по Крэгу, но тем не менее — по Крэгу, и прекрасно. 2 картина, т. е. царь на троне и все сплошное золото, — выше всяких похвал[[167]](#endnote-167).

## В. И. Немирович-Данченко — Совету МХТ, К. С. Станиславскому и А. А. Стаховичу

7 ноября 1911 г.

Вопросы о художественности постановки и распределении труда между режиссерами и актерами, по самому существу, ведут к большим разноречиям, … есть граница, за которой начинается вред. Эта граница наступает, как только обсуждение вступает в область излишнего художественного недоверия.

Прежде всего это такое явление, при котором вообще невозможно никакое решительное действие. А в искусстве полдела — смелость, ничем не отравленная уверенность.

… Да, правда, бывали случаи художественного доверия, которое не увенчалось успехом. Но что за беда! Зато сколько случаев успешных. Недалеко ходить: «У жизни в лапах». Мне не понравился замысел Марджанова и Симова по эскизам, но я сказал; да, идите с богом и работайте. Я доверился им — и не раскаиваюсь: хотя я не считаю постановку вполне художественной, но театра она не уронила, а между тем дала ему большие материальные выгоды и вместе помогла тому же Марджанову на практике увидеть свои ошибки, а нам — надеяться на то, что он избегнет их в дальнейших работах.

… Я не могу предложить третьей (пьесы), потому что или она будет недостойна строгого репертуара театра, или необходимые для нее исполнители заняты в смежных постановках, или, что особенно важно, режиссер совершенно не готов для ее постановки, так как только для подготовки режиссера нужно минимум месяц, или, так как режиссер, в данном случае свободный — Марджанов, не берется ставить бытовую пьесу[[168]](#endnote-168).

## **{****550}** Леонидов Л. М.

… Весной 1912 года, во время наших гастролей в Петербурге, на собрании художественного совета, Немирович-Данченко внес предложение поставить никогда не игранную в России пьесу Ибсена «Пер Гюнт». Совет утвердил постановку, которую взял в свои руки Вл. И. Роль Пер Гюнта поручили мне. Художником приглашен Рерих. В помощь Немировичу-Данченко назначен Марджанов.

… Весной провели несколько бесед, а 2 августа 1912 года приступили к репетициям. И в очень короткий срок, за 105 репетиций, состоялась премьера, — 9 октября. Работали очень рьяно с утра и до ночи. Спектаклей не было.

Пьеса имела успех, прошла за сезон 42 раза[[169]](#endnote-169).

## М. Ф. Андреева — А. М. Горькому

28 августа 1913 г., Мустамяки.

… Для меня вне всякого сомнения, что за «Зыковых» Марджанов ухватится обеими руками, об авансе нечего и говорить. Но не знаю я совсем, кто у них в труппе, не испортят ли они пьесу, ведь «Чудаков» уже испортили. И еще смущает меня все-таки, что хоть и «художественная», а оперетка значится в программе Свободного театра. Позволь мне сначала посмотреть самой на то, что у них делается и происходит. По телеграмме Марджанова ты увидишь, что мне на этих же днях придется ехать в Москву. Туда пиши мне: Каретный ряд, Контора Свободного театра, М. Ф. Андреевой, между прочим, пока не сообщу тебе точного адреса. Аванс в две тысячи я могу взять у Марджанова под обещание дать им твою мелодраму, которую ты хочешь написать для театра, а не напишешь — этот аванс вычтется из моего гонорара, так что для них риска нет никакого, для нас же с тобою не все ли равно, не так ли, кто за кого ответит?

… Очень мне по душе твое решение прямо печатать пьесу в том случае, если она не пойдет у Марджанова, то есть если я увижу, что в Свободном ее играть некому. И лучше всего отдать ее Сытину, этим сразу ты погасишь аванс и получишь еще некоторую сумму в остатке. Ну, да еще мы увидим, как лучше сделать.

Был у меня Тодоров… Если приедет Марджанов — я буду в Петербурге и познакомлю их, может быть, что-нибудь будет интересно поставить из его пьес, все-таки может быть лучше «Плача Рахили»[[170]](#endnote-170).

{551} 28/IX (28 сентября 1913, Москва)

Удалось устроить еще одно дело — вчера Марджанов громогласно объявил на общем собрании Свободного театра, что при большой сцене параллельно будет устроен зал Камерного театра, в котором каждый участвующий «может выявить себя». «Алексей Максимович уже давно носится с идеей коллективного творчества, мечтает о театре импровизаций. Он не откажет нам в своем участии, и нам выпадет на долю честь провести его идею в жизнь, если мы сможем и сумеем. Каждый, кто знает нечто новое, интересное, кто полюбил какую-нибудь идею, новое произведение в искусстве, будь то опера, драма, оперетта или пантомима, пластика, — пусть несет ее сюда, мы же дадим вам средства, музыку, оркестр, костюмы, все, — и строим сцену и зал на 100 человек публики. Может быть, из этого выйдет что-нибудь интересное, хорошее». Марджанова качали, Балтрушайтис низко кланялся ему, «давшему возможность», и т. д.

Ты все спрашиваешь, каковы мои отношения с Марджановым? Пока такие, что только бы не надо еще лучше. Говорит он со мной обо всем, советуется, каждое сделанное замечание принимает восторженно, поставил меня в труппе на положение идола. Но — я его побаиваюсь, он может быть очень несдержан, бешеного нрава человек (…).

Театр Симов (В. А.) отделал восхитительно, строго, скромно и удивительно красиво. Все — дубовое дерево, не кричит, очень изящно и не «стиль нуво», прямо осатаневший! Прелестно сделан Сомовым (К. А.) занавес, весь вышитый, из разных кусков материи, — изумительное искусство, я тебе пришлю фотографию. Но стоит он — 15 тысяч рублей! Это уж нелепо, тем более что занавес непрочный. Вообще до поднятия занавеса истрачено 600 тысяч.

Видела я генеральную «Сорочинской», постановка Санина, и блестящая! Прекрасные голоса, и хорошо играют, масса веселого, легкого, хорошая музыка, оркестр. Чудесно! И смотрела два акта «Прекрасной Елены» — постановка Марджанова. Ну, Константин Александрович, конечно, не может без выверта, но на этот раз удачного, по-моему. Когда открывается занавес — на сцене стоит огромная греческая ваза и на ней застыли фигуры — Елены, Париса, Менелая и т. д. Затем фигуры оживают и идет первый акт. Есть длинноты, остроумие не всегда остроумно, Парис «от {552} сохи» — грубоват и не совсем понятен, но смотрится и слушается с большим удовольствием и интересом. Восхитительно поет Елена и сама очень мила, как я тебе уже писала. Второй акт идет превосходно, трогательно, великолепно, очень изящен. Третьего еще не видала. Второй — стиль и костюмы Людовика XIV, я тебе писала уже?

Завтра посмотрю еще «Покрывало Пьеретты», пантомиму.

Ах да, забыла! Ты на Марджанова не сердись; пока сезон не начнется — он невменяемый человек, относится он ко всему неистово. Уже недели две спать не может, в театре проводит по 18 часов в сутки, не преувеличивая. Он бы тебе написал фолианты, если бы был в состоянии, к тебе же у него прямо благоговение, и это вполне искренне и тоже — неистово, как все[[171]](#endnote-171).

29/IX (29 сентября 1913, Москва)

Последние дни я очень занята — приходится бывать на репетициях в театре, Марджанов просил, я по неосторожности сделала несколько удачных замечаний, вот меня и запрягли. Сегодня в 1 час дня приедет ко мне с хормейстером актриса, играющая Прекрасную Елену, буду с ней заниматься. Взялась руководить классами декламации в первой мужской гимназии, это даст кое-какой заработок и интересно. Согласилась быть профессором в драматической школе Александрова, хочу давать частные уроки, благо много желающих. Очень нужны деньги, да и интересно все это[[172]](#endnote-172).

## М. Ф. Андреева — Н. Е. Буренину

(Конец ноября – начало декабря 1913, Москва)

Не подумайте, что руки опускаются добиваться своего, нет, просто не хочется писать, говорить, пока не будет уже хоть бы какой-нибудь, хотя бы маленькой, синицы в руках… В Свободном театре все говорят о том, что решено поставить в первой половине января «Укрощение строптивой» со мной и Монаховым, но еще роли не розданы, режиссер еще неизвестен и о репетициях ни слуху ни духу. Вернее все-таки, что придется уходить, и решится это окончательно не сегодня-завтра[[173]](#endnote-173).

## **{****553}** М. Ф. Андреева — И. П. Ладыжникову

(4 декабря 1913, Москва)

… Свободный театр — это мои принципиальные, идейные, всяческие лютые враги. Враги! С которыми я готова была бы драться, а я служу у них в театре, по договору. Они хотят ставить пьесу (мистическую пьесу!) Блока «Роза и Крест» — это просто плохая пьеса, написанная плохим стихом, плохим языком, искусственная и фальшивая, а я должна буду играть в ней графиню Изору, и должна буду играть! Я спорила с ними сегодня до слез, до отчаяния, я отстаивала «Укрощение строптивой», «Овечий источник» Лопе де Вега, «Марион Делорм» В. Гюго, что угодно, но им все это не нужно, им нужны «красота» и «религия»! Иван Павлович, я не буду писать об этом Алеше, боюсь его еще больше растревожить, скажите ему сами об этом помягче и в подходящую минуту. Дело не в одних деньгах, которые я потеряю, уйдя из Свободного театра, дело в том, что я должна сыграть в Москве; если я уеду, не показав себя, — это отзовется на всей моей будущей деятельности самым жестоким образом, помешает мне как актрисе, помешает организовать какое бы то ни было «свое» дело![[174]](#endnote-174)

## Н. Ф. и А. В. Монаховы — М. Ф. Андреевой

3.4.914 (3 апреля 1914, Москва)

Беру себя за жабры и буду излагать все, что помню за время Вашего отсутствия. Прежде всего о будущем разветвлении блаженной памяти Свободного театра. В начале поста по инициативе Марджанова было собрано заседание, на коем присутствовали Носенков, Балтрушайтис, Таиров, Подгаецкий, Коонен, Асланов и Ваш покорный слуга. На заседании этом был предложен вопрос о создании нового театра на широких конституционных началах с самым нелепым репертуаром. Затем было поручено члену этого заседания, Таирову, составление бюджета будущего предприятия, который к следующему заседанию уже был готов и сумма баланса которого, если мне не изменяет память, была около 300 тысяч (помимо стоимости постройки театра, который должен быть выстроен кем-то и сдан милой компании за 45 тысяч в год; театр вместимостью на 1400 мест). Бюджет принят восторженно, и только оппозиция (Монахов) приняла его довольно прохладно, ибо в нем было много несуразностей. Затем {554} приступили к самому главному — к составлению устава будущего товарищества. Вот отсюда уже пошло без восторгов. Таиров, автор устава, лишал Марджанова права руководить делом, а ставил его лишь исполнителем воли учредительного собрания, на что тот никак согласиться не мог. Ораторы собрания начали обмениваться перлами красноречия, потрясая всякие основы риторики, но все тщетно: Марджанов гордо покинул собрание. Оставшиеся постановили не печалиться и ни в коем случае не просить Марджанова о возвращении. После ухода центра оппозиция (Монахов) очень ехидно запросила о средствах на покрытие бюджета. Председатель ответствовал, что средства будут изысканы путем приобретения пятитысячных паев покровителями искусства и он уже знает таких, которые обещали приобрести в общей сложности… четыре пая. После такого ответа оппозиция безмолвно и без внешнего проявления какой бы то ни было гордости вышла и из собрания и из состава будущего товарищества. В тот же день в помещении Бюро встретились центр и оппозиция. Центр искал какого-нибудь перемещения в провинцию, а оппозиция создавала оппозицию предстоящего делегатского съезда. На днях узнал, что товарищество остановилось на мысли создания «Камерного театра»[[175]](#endnote-175).

## Паоло Яшвили

2 января 1927.

… Я и мои товарищи одной из своих больших заслуг перед грузинским искусством считаем восторженное и безусловное признание «Дуруджи» в момент, когда против вас вооружилась вся наша общественность. Ваше творчество кажется мне очень значительным для нового грузинского искусства… Система вашей борьбы была нам близкой и родной, так же, как родственны нагл почва, на которой вы строите, и ваше направление. Мы были уверены, что «Дуруджи» — часть эстетического фронта, вдохновителями которого были и мы. Эта наша точка зрения была подтверждена нами в прошлом году в дружественных статьях, помещенных мною и моими товарищами в изданном нами сборнике.

В этом году в корпорации «Дуруджи» произошли значительные и неприятные события, от нее отошли Котэ Марджанишвили и несколько других корпорантов. Мы восприняли это как показатель частичного кризиса «Дуруджи». Конфликт вызвал радость у ваших противников. Мы не разделяли {555} ее, мы были сторонниками «мира». Несмотря на то, что Котэ Марджанишвили относится ко мне довольно холодно и, по-моему, с самого начала был неискренен, я все-таки считаю Марджанишвили очень крупным деятелем. Я думаю также, что он был еще очень нужен вашему театру, и, что еще более показательно, вы все были нужны Марджанишвили. Я не боюсь за вашу судьбу в этом конфликте. Меня беспокоит одиночество Котэ Марджанишвили, потому что я убежден — в Грузии Котэ не удастся создать другой коллектив, в котором можно было бы наладить гармоничную работу. Исходя из этих соображений, мы и были сторонниками «мира». Если мир не будет заключен, К. Марджанишвили будет вынужден оставить Грузию. Имеем ли мы право спокойно мириться с таким печальным исходом конфликта.

Я верю, что конфликт между Марджанишвили и «Дуруджи» вызван не творческими разногласиями. Здесь, видно, имеют место более обыденные и человеческие причины. Поэтому тем более важно их преодолеть. Я умышленно не касаюсь этого вопроса, не ищу, чьей вины больше. Это не имеет существенного значения.

… Во мне по-прежнему крепка вера в «Дуруджи», а любовь к ней, возможно, сейчас еще сильнее, чем когда-либо[[176]](#endnote-176).

## И. Н. Берсенев

Дорогой Константин Александрович. Позвольте Вам, как руководителю 2‑го Грузинского театра, передать горячий привет от 2‑го МХАТа. Мы — работники — актеры 2‑го МХАТа — гордимся и счастливы тем, что многим из нас пришлось быть в числе Ваших первых учеников, и сегодня мы испытываем счастливую радость за нашего учителя.

Дорогие товарищи, примите нашу глубокую благодарность и радостное изумление за Ваше прекрасное оригинальное искусство и мастерство[[177]](#endnote-177).

## П. С. Коган

Все мы — старые москвичи — помним Марджанова, когда он ставил здесь «Пер Гюнта», когда под его руководством создавались образы в постановках московских театров. Это было совсем другое время, это была эпоха крайнего индивидуализма писателей, интимных художественных переживаний. Тогда с московской сцены Марджанов показал нам, {556} как умели люди уходить в глубину своей внутренней духовной жизни, как они замыкались в своей личности, как они жили тем подсознательным, глубоко интимным и изолированным от мира настроением, которое так соответствовало устремлениям тогдашней растерянной, выбившейся из колеи и не имевшей под собой почвы русской интеллигенции.

С тех пор Марджанов покинул нас, мы больше его не видели, мы только читали о каких-то его блестящих художественных победах, о его поражениях, и мы с напряженным любопытством ждали, что сделает это время, что совершится за эти бурные годы с Марджановым.

И вот сегодня снова поднялся занавес, и театр Марджанова предстал перед нами в совершенно новом виде. Те сдвиги, которые совершаются в общественной жизни, они в искусстве, в особенности в театральном искусстве, преобразуются в сдвиги особо психологического порядка. Не место здесь указывать на те выводы, которые напрашиваются сами собой, наша Академия 5 мая устраивает заседание, на котором будут подведены итоги более глубокие, с большим знанием дела, но уже теперь мы видим, что Марджанов является вехой революционного движения в искусстве. Он избавился от того ложного индивидуализма, которым жил в прежние эпохи, и теперь является представителем коллектива и коллективного движения, личностью, глубоко связанной с окружающей действительностью. Перед нами «Уриэль Акоста», пьеса, проникнутая романтикой духовного восстания. В тех отрывках грузинских пьес, которые мы видели, мы убеждаемся, что театр привез пьесы, которые звучат, перекликаясь с общим темпом напряженного движения окружающей действительности.

Вот это первое впечатление, которое напрашивается само собой. Марджанов идет в уровень с эпохой, он, как художник, слышит сдвиги эпохи и преобразует их в своей специальной области, в которой творятся новые формы мироощущения и тонких настроений.

Позвольте мне, Константин Александрович, приветствовать Вас под другим углом зрения, от имени искусствоведов, от имени тех, кто каждый художественный крупный, образ считает новыми данными для исследования искусства и в особенности для исследования основной проблемы наших дней, — как возможно художественное претворение действительности, как в этой особой сфере и области чрезвычайно тонко можно в наши революционные дни найти {557} отражение действительности. В этом смысле Ваш приезд не только праздник вообще, это праздник для науки о театре, для той науки, которая изучает и исследует, и вскрывает не только нити, связующие прошлые эпохи с современностью, но и общественные устремления художников[[178]](#endnote-178).

## П. А. Марков

Художественный театр хорошо помнит годы Вашей совместной с ним работы. Тогда, когда люди работают вместе на фронте искусства, память об этом остается надолго, надолго остается та большая и глубокая связь, которая устанавливается между художниками сцены. Такая связь установилась между работниками Художественного театра и Вами, память о Вас есть в театре.

Когда Вы теперь работаете в далекой от нас Грузии, когда Вы взяли на себя смелость и мужество сделать новое большое национальное дело грузинского театра, МХАТ со всем уважением относится к этой Вашей горячей и благородной работе на общем фронте, на фронте нашего искусства, которое должно сейчас объединить всех нас, потому что мы знаем, что дело современного советского искусства не должно быть сделано усилиями одного театра. То, что должны делать и Грузия, и Москва, и Казань, и Белоруссия, и все республики Советского Союза, — этот единый фронт, который объединяет нас, позволяет быть уверенным в том, что Вы и Ваш прекрасный коллектив выдержат этот трудный путь. Только взаимными усилиями на этом трудном пути побед и поражений, потому что без поражений нет искусства, только таким путем побед и поражений мы сможем прийти к окончательной победе[[179]](#endnote-179).

## А. А. Яблочкина

Государственный Малый театр с глубокой радостью приветствует дорогих гостей — национальный грузинский театр. В Вашем лице мы счастливы видеть яркое возрождение национальной культуры у ранее угнетенных и ныне свободных народов. Кроме того, мы связаны — Малый театр с Вами — тем, что во главе нашего театра долгие годы в качестве первого артиста и директора стоял Ваш соотечественник грузин Александр Иванович Сумбатов. Добро пожаловать, дорогие товарищи![[180]](#endnote-180)

## **{****558}** В. Д. Жгенти

… Здесь некоторые выступавшие товарищи в своих возражениях доходили до того, что обвиняли Марджанова в ориентации на Запад. Конечно, необходимо брать пьесы в основном из грузинского и русского репертуара, это совершенно верно. Марджанов ориентируется на постановку именно таких пьес. Я приведу фактическую справку. Тов. Марджанов в свой репертуар включил восемь пьес, написанных грузинскими писателями. В большинстве своем это — оригинальные грузинские пьесы, трактующие революционную борьбу пролетариата. Такого явления мы в грузинских условиях до сего времени не имели.

Тов. Марджанов берет самые лучшие пьесы и из русского революционного репертуара. Он взял пьесу Киршона и поставил ее в своеобразном оформлении, в своеобразной трактовке. Здесь возникает вопрос: должен ли Марджанов брать пьесы из современного европейского репертуара? Я думаю, что вы читали и знаете постановление совещания при Агитпропе ЦК партии, которое вынесло резолюцию о театральной политике. Там говорится о том, что наши театры должны использовать достижения революционной драматургии Запада, с тем, чтобы показать положение современного рабочего класса Запада, показать его борьбу, показать его быт.

Таким образом, товарищи, резолюция театрального совещания при ЦК ВКП (б) дает совершенно четкую и определенную установку. И если Марджанов во всем своем репертуаре взял одну революционную пьесу Запада, я думаю, что в этом он поступил именно так, как указывает резолюция партийного театрального совещания.

Что касается пьесы Толлера, то если бы вы посмотрели ее в постановке Марджанова, вы бы сказали, что Марджанов именно тот режиссер, который устранил из этой пьесы всякий мистицизм и экспрессионизм и дал правильное разрешение этой пьесы, приемлемое для нас.

В резолюции театрального совещания при ЦК ВКП (б) было определенно указано, что нашим театрам следует использовать такие пьесы из классического репертуара, которые сейчас сохраняют какую-нибудь социально-общественную и художественную ценность. Можно ли говорить, что «Уриэль Акоста» не имеет в настоящее время никакой художественной и общественно-политической актуальности? Этого {559} нельзя утверждать. Мы знаем, что в Грузии пьеса «Уриэль Акоста» звучит как самая антирелигиозная, общественная, современная пьеса. Следовательно, товарищи, если Марджанов поставил за два года две‑три вещи из классического репертуара, мы за это его упрекать не можем.

Мы знаем, что до Марджанова на грузинском языке не было ни одного пролетарского драматурга, не было ни одного революционного драматурга. А в Марджановский театр они пришли, и пьесы появились. Это произошло потому, что Марджанов — человек, который поощряет, поддерживает и создает импульс для развития пролетарской драматургии. Мы всегда подчеркивали и подчеркиваем, что театр Марджанова в настоящее время есть тот театр, который является самым близким, самым приемлемым. И мы, писатели Грузии, поддержим Марджанова всегда и всюду. Мы говорим о левизне театра Марджанова в относительном смысле, т. е. берем театр Марджанова в соотношении с театральной обстановкой, которая сейчас у нас в Грузии имеется. В этой обстановке он безусловно левый театр. Вместе с тем мы говорим, что мы должны всецело содействовать развитию подлинно пролетарских элементов на театральном фронте. Но это совсем не значит, что можно не оценивать, не понимать тот молодой театр, который под руководством Марджанова сегодня в Грузии растет и безусловно двигается вперед в сторону приближения к культурным запросам рабочего класса[[181]](#endnote-181).

## Сандро Ахметели

Никто не был так близок к Марджанову, как я, мы провели вместе четыре года душа в душу, и я знаю этого человека. Он умеет воспитывать актера. Примером может служить один из больших актеров — У. Чхеидзе.

Никогда я не умалял достоинств Марджанова. Я Марджанова считаю очень большим режиссером, очень культурным человеком, с колоссальным театральным опытом, видевшим на своем веку страшно много. Я не видел и одной сотой, доли того, что видел Марджанов[[182]](#endnote-182).

## **{****560}** В. И. Качалов — К. А. Марджанишвили

Дорогому юбиляру Котэ Марджанишвили, продолжающему ярко гореть и расцветать на родной почве, шлю горячий дружеский привет!

*Качалов*[[183]](#endnote-183)

(1931)

## В. И. Немирович-Данченко и К. С. Станиславский — К. А. Марджанишвили

С радостью вспоминаем дни совместной с Вами работы, шлем Вам свои поздравления и лучшие пожелания. Ждем Ваших новых побед и крепко дружески жмем Вашу руку —

*Немирович-Данченко, Станиславский*[[184]](#endnote-184)

(1931)

## О. Л. Книппер-Чехова — К. А. Марджанишвили

Вспоминаю нашу совместную работу. Вы сумели держать жизнь в лапах, пусть она у Вас будет впредь так.

*Книппер-Чехова*[[185]](#endnote-185)

(1931)

## В. Н. Попова

(Надпись на фотографии)

Бесконечно прекрасному Константину Александровичу. С 1 февраля по 23 марта 1931 года я узнала, какую большую радость может дать театр.

*В. Попова*[[186]](#endnote-186)

## Московский Художественный Театр — К. А. Марджанишвили

Московский Художественный театр приветствует Вашу неиссякаемую творческую энергию, изобретательскую силу режиссера, которые сделали сорок лет Вашей сценической жизни нужными, интересными, захватывающими и поставили Вас в первые ряды художников сцены[[187]](#endnote-187).

(1931)

## Герцель Баазов

Котэ был олицетворением жизни, огня, вечного кипения. Всегда подвижный, беспокойный, неутомимый.

{561} И вдруг… Котэ нет.

В дни, близкие к этой смерти, нет человека, кто бы мог писать о Котэ гладко и спокойно.

Пройдут годы, и тогда… подробнее и больше напишут об этом большом мастере его ученики, его ценители.

Я любил глаза Котэ… кто не испытал силу этих глаз — тот многого лишился в искусстве.

А сколько было в нем заложено — энергии, жизни, таланта, любви, одержимости. Заразительной одержимости, с необыкновенной щедростью расточавшейся им.

Эти глаза обладали огромной силой внушать веру, убежденность.

У Котэ были перегибы, он любил переходы из одной крайности в другую, и все же когда вы глядели в глаза Котэ… вы всегда верили ему.

Котэ умел заворожить, и никто другой не умел этого так, как он.

Артисты глядели в глаза Котэ.

Художники глядели в глаза Котэ.

Драматурги искали взгляда Котэ.

И удивительные глаза его щедро излучали вокруг себя величайшую радость и жажду жизни.

Часто глаза Котэ — полные любви — метали искры гнева.

Вы смотрели на Котэ, и всегда удивлялись кажущейся раздвоенности великого мастера.

И, несмотря на все это, вы любили Котэ Марджанишвили как человека редкого обаяния и великого творца, без которого немыслима история театра[[188]](#endnote-188).

## П. И. Новицкий

Марджанов принадлежит к той части художественной интеллигенции, которая широко развернула свою деятельность в эпоху культурной революции. Он ненавидел мелкую красивость, он любил настоящую красоту, настоящую полноту жизни. Он понял существо новой правды, размах и перспективы пролетарской революции. Поэтому мы отмечаем значение Марджанова, как борца за социалистическое искусство. Никто никогда не посмеет и никогда не сумеет отрицать {562} это величайшее значение Марджанова для развития социалистического театра. Марджанов воспитал и создал художников не только в виде целого ряда актеров, он пытался создать новых пролетарских драматургов. Мы можем перечислить целый ряд пьес, написанных под его влиянием молодыми грузинскими драматургами и поэтами, которые получили творческую художественную закалку под руководством Котэ Марджанова.

Когда мы говорим о Марджанове, мы вспоминаем его как выразителя целой полосы в истории русского театра. Марджанов был представителем так называемого эстетического театра. Это было связано и с сильными, и со слабыми сторонами его театра, но Марджанов сумел поставить на службу пролетариату все самые сильные, все самые лучшие стороны этого театра. Он много сделал для развития театрального искусства, для достижения максимального глубокого воздействия его на массового зрителя… Основной пафос, который вдохновлял Марджанова в течение всей его жизни, был пафос победителя. Марджанов знал победу, Марджанов умел побеждать, потому что умел бороться. Вокруг него и в его сердце росла яростная борьба. Марджанов является в искусстве величайшим представителем страстного, глубокого неравнодушия, даже пристрастия к жизни, к работе. Трудно себе представить художника, так пламенно влюбленного в жизнь, так чувствующего полноту жизни, как Марджанов.

Вот почему у гроба Марджанова следует говорить об истинно человеческом отношении к жизни и деятельности, о страстном отношении к жизни, к борьбе за молодость и вечное обновление[[189]](#endnote-189).

## А. Я. Таиров

… Перестало биться большое любящее сердце, перестало биться сердце, которое обрадовалось как новому человеческому счастью Великой Октябрьской революции. С этой революцией пришел ты вместе, и для нее ты отдал все свои силы, весь свой огромный талант, всю свою огромную любовь к человечеству. Ты слился с новым огромным классом, слился потому, что знал, что этот класс ведет к тому большому человеческому обществу, в котором слово «Человек» будет звучать действительно гордо.

Умер большой человек, у которого сердце горело пламенным {563} огнем и который умел согревать рядом стоящего человека, художника, актера, рабочего сцены, музыканта в оркестре, электротехника в будке, зрителя, самую жизнь…

Но мы знаем, что мы не вправе предаваться только печали, мы знаем, что наш долг поднять то знамя, которое ты нес, — чтобы нести его достойно дальше. Мы знаем, что должны отдать жизнь тому делу, которому ты служил, ибо ведь еще в день смерти, на последней репетиции, ты передавал людям свою веру в прекрасное будущее и хотел это перебросить через рампу в тысячи сердец. Мы обязаны следовать твоему примеру, мы обязаны крепко держать твое знамя — знамя подлинного, настоящего человеческого пролетарского искусства, мы должны держать это дело крепко в руках… Прощай, Марджанов, прощай, ты знал нашу большую любовь и нашу большую преданность тебе. Своей смертью ты возвращаешь нам обратно эту любовь, эту силу, эту энергию, чтобы мы подняли твое знамя и несли его, не выпуская из рук[[190]](#endnote-190).

## Ш. К. Гамбашидзе

Сегодня, в день вечной разлуки с тобой, мы хотим сказать тебе, дорогой Константин Александрович, большое спасибо за то колоссальное дело, которое ты сделал для нашего родного театра во время твоей работы в ряде наших городов. История театра Грузии золотыми буквами запишет и отметит твою реформаторскую работу на нашей родной сцене. Твой огромный талант, твоя богатая фантазия и твое огромное художественное чутье еще долгие годы будут нас вдохновлять…

Вот теперь нам приходится взять на себя твое дело. Мы будем бороться за революционный театр, как ты боролся в тяжелые дни гражданской войны, это будет твоим памятником, этим мы увековечим твои труды[[191]](#endnote-191).

## Вера Пашенная

… С огромной радостью узнали мы, что раскрепощенное Великой Октябрьской революцией искусство сразу после установления Советской власти в Грузии возродилось, что выдающийся грузинский режиссер Котэ Марджанишвили поставил «Овечий источник», ставший поворотным пунктом в жизни грузинского искусства.

{564} Мы гордимся тем, что этот прекрасный художник в год своей кончины осуществил на сцене родного нашего Малого театра постановку «Дон Карлоса» Шиллера.

Творчество К. Марджанишвили, рожденное героико-романтическим грузинским искусством, воспринявшим лучшие традиции русской реалистической сцены, обогатило и двинуло вперед грузинский театр[[192]](#endnote-192).

# **{****565}** Этери Гугушвили Живые традиции

Пусть я умру, порыв не пропадет,

Ты протоптал свой след, мой конь крылатый,

И легче будет моему собрату

Пройти за мной когда-нибудь вперед.

*Н. Бараташвили*.

«Мерани». (Перевод Б. Пастернака.)

Разговор о К. А. Марджанишвили далеко не окончен. Разговор этот выходит за пределы дат его жизни, не вмещается в рамки хронологии. Так бывает всегда с людьми талантливыми, выдающимися. Они уходят из жизни, но жизнь их не кончается. В сознании людей, в поступках и делах потомков, в том лучшем, что рождается на свет, как воплощение их мечты, продолжают жить они, творить и действовать.

К плеяде таких вот людей принадлежал и Котэ Марджанишвили. И говорить о нем, — это значит говорить не только о прошлом, но о настоящем и будущем грузинского театра. Таким уж был этот страстный, неуемный художник, дерзновенный искатель нового. Творчество его всегда было устремлено вперед, к будущему. Создавая свое созвучное современности искусство, он думал неустанно о театре грядущих поколений, и театр этот представлялся ему театром-праздником, театром радости и бодрости духа, высокой идеи, торжества гражданственности и истинного мужества.

Таким старался он сотворить при жизни грузинский советский театр, мечтал о его синтетичности, многоплановости, широте творческого размаха, и мы не вправе умолчать в данном {566} сборнике о том богатом наследии, которое оставил после себя великий реформатор грузинского театра.

Речь идет о традициях. О марджановских традициях, которые живы и сегодня. Грузинский театр движет их вперед, обогащает новыми поисками, но в основе своей он славен и силен именно этими традициями.

Трудно сказать, когда окончательно утвердилось мнение о грузинском театре, как о театре героического, мужественного, романтического пафоса. Случилось ли это в тот знаменательный ноябрьский вечер 1922 года, когда со сцены молодого театра советской Грузии прозвучал победный клич испанской девушки Лауренсии, увлекшей на борьбу крестьян местечка Фуэнте Овехуна? Или это произошло значительно раньше, скажем, в эпоху первой русской революции, когда великий грузинский актер Ладо Месхишвили своей пламенной игрой вдохновлял зрителя на революционные выступления и об этом восторженно писала в 1905 году русская большевистская газета «Вперед»? Или, может быть, это случилось еще раньше — передовые деятели грузинского театра и в конце XIX века были одухотворены идеями освободительной борьбы народа, провозглашали идеи высокой гражданственности театра?

Поставленный вопрос подразумевает исконную связь грузинского театра с передовыми идеями эпохи, с борьбой народа за свою социальную и национальную свободу и независимость и в древние времена, и в эпоху назревания революционных бурь, и в клокочущий двадцатый век.

Велика сила передовых традиций. Они живут в столетиях, переходят из поколения в поколение, обретая новые приметы и формы выражения, обогащаются новыми идеями, двигают вперед и развивают искусство. И Котэ Марджанишвили, став во главе грузинского театра, старался бережно хранить демократические традиции дореволюционного реалистического театра, критически осваивал их, обогащал революционным духом современности. Он понимал: наследие надо осваивать осторожно. Ни на минуту не забывал он и о том самом животворном слиянии «стариков» и молодых, без которого не могло быть истинного движения вперед. Эстафета была передана в надежные руки. Надо было передавать ее грядущим поколениям.

Марджанишвили пришел в грузинский театр в пору, {567} когда театр этот переживал серьезный кризис. Театр, доведенный при меньшевистском господстве до полного развала, стоял перед угрозой краха. Находились сторонники временного закрытия его.

Котэ Марджанишвили выпала высокая честь не только спасти грузинский театр от ликвидации, но и взять на себя миссию руководителя молодого театра Советской Грузии, претворить в жизнь великие предначертания и политику Коммунистической партии в области театрального искусства.

На свете не бывает чудес, и Котэ Марджанишвили не был волшебником, вернувшим вдруг к жизни по мановению палочки почти обреченное на гибель дело. Только в сопоставлении и в диалектической взаимосвязи явлений следует искать ответа на коренные перемены в жизни грузинского театра, совершенные Марджанишвили. Здесь надо учесть и комплекс тех моментов, которые порождала сама политическая обстановка в стране и которые способствовали успешной реализации дерзновенных марджановских планов, и то глубокое понимание самим Марджанишвили взятой на себя ответственности, которое совпадало по существу с закономерным процессом исторического развития. Огромную роль сыграли, и не могли не сыграть, в победе Марджанишвили его многолетний режиссерский опыт, его личные встречи с выдающимися деятелями русской и грузинской культур, его учеба у Васо Абашидзе — основоположника реализма в актерском искусстве Грузии, общение и дружба с великим актером-романтиком Ладо Месхишвили, человеческий и творческий контакт с А. М. Горьким, К. С. Станиславским, Вл. Немировичем-Данченко, А. И. Сумбаташвили-Южиным, М. Ф. Андреевой и другими, творческое общение с коллективом мхатовцев. Все это определило идейно-эстетические позиции и принципы Марджанишвили, наложило отпечаток на его личность, на всю его жизнь, сыграло решающую роль в определении его прогрессивных устремлений, в окончательном утверждении его на путях реалистического искусства.

Наша героическая эпоха диктовала театру свои законы. И режиссер Марджанишвили, остро ощущавший биение пульса современности, понимал высокое назначение советского театра. Быть может, в этом понимании на первых порах еще не было четких обобщений и выводов, но чувство времени, чувство современности, всегда сопутствовавшие {568} Марджанишвили и делавшие из него передового художника давали о себе знать с самого начала строительства советского театра. В это строительство он включился одним из первых среди режиссеров, осуществив в Киеве в 1919 году свой знаменитый спектакль «Фуэнте Овехуна», принимая самое активное участие в постановке грандиозных массовых зрелищ на улицах и площадях революционного Петрограда в годы гражданской войны.

Марджанишвили понимал, что молодому советскому театру нужна пьеса мужественная, зовущая, звонкая, оптимистическая. Пьеса, пронизанная героическим пафосом и ликующим торжеством жизни. Идея театра-современника была девизом всей его жизни, и именно с этой идеей он приступал к строительству грузинского советского театра. За неимением подчас значительных произведений на тему дня, пьес из жизни советской действительности, он обращался то к классике, то к западной революционной, литературе, ища в них ответа на актуальные и животрепещущие вопросы эпохи.

Марджанишвили первый привнес в грузинский советский театр боевое, страстное отношение к классической драматургии.

Молодой советский театр, используя богатые достижения реалистической культуры прошлого, старался по-новому осмыслить классическую драматургию, приблизить ее к пониманию современного зрителя, вскрыть в ней то активно-действенное, что могло обрести звучание и силу в условиях революционной эпохи. Великолепные опыты Московского Малого театра, руководимого в те годы А. И. Сумбаташвили-Южиным, Московского Художественного театра К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, Большого драматического театра в Ленинграде по освоению богатого классического наследия убеждали, что переосмысление классической драматургии, усиление ее социально-обличительного звучания, может породить остро злободневные, исполненные критического и обличительного пафоса, спектакли. И не секрет, что первые крупные достижения советского театра были связаны именно с постановкой классических пьес, что лишний раз убеждало в правильности советской театральной политики в области бережного и критического освоения культурного наследия. «Овечьему источнику» Марджанишвили принадлежит в ряду этих постановок одно из самых почетных мест. Далекую от наших дней и по теме, и по {569} своей проблематике пьесу Марджанишвили, пожалуй первый в советском театре, сделал прежде всего пьесой актуальной, пьесой революционной.

Марджанишвили прочно утвердил в грузинском театре современное отношение к классике. Он ощущал в классической драматургии ее воспитательную аилу, уважал ее традиции. В своих спектаклях «Фуэнте Овехуна», «Затмение солнца в Грузии», «Мещанин во дворянстве», «Виндзорские проказницы», «Раздел», «Уриэль Акоста», в «Гамлете», выразившем трепетные раздумья над судьбами человека, утверждал он дух времени и мировоззрение советского художника. И надо сказать, что грузинский театр навсегда сохранил это живое, действенное отношение к классике. Уже вскоре вслед за Марджанишвили блестяще воспринял его традиции в подходе к классическому наследию его ученик и последователь, режиссер Сандро Ахметели. Осуществив постановку «Разбойников» Шиллера, он определил свое отношение к теме в выборе второго названия трагедии «In tirannos». Здесь выразилась суть его замысла, внутренняя экспрессия самой идеи, легшей в основу спектакля, политическое осмысление трагедии с позиции новой, социалистической эпохи.

В своих лучших спектаклях, рожденных на материале классики, грузинский театр всегда был верен этим традициям. Классика никогда не была для грузинского театра чем-то музейно неприкосновенным, помпезно-архаичным. Как удивительно метко противопоставлял театр имени Марджанишвили (режиссер В. Таблиашвили) одухотворенной, трепетной прозрачности Ларисы Огудаловой (В. Анджапаридзе) жестокость и «мерзость запустения» мира, в котором она живет! Показывая трагедию героини, театр в то же время утверждал не слабость, а силу и нравственное превосходство ее над окружающими людьми. Как остро, с полной самоотдачей играл тот же театр своего «Ревизора» (режиссер А. Такайшвили), помня всегда слова Станиславского, что «Гоголь весь на страсти». Сгущая краски, режиссер и актеры не боялись художественных преувеличений, и внешне мощная фигура Городничего (Ш. Гамбашидзе) как бы олицетворяла собою порок, невежество и тупость в его укрупненном, доведенном до гиперболы обличии.

Стремясь к раскрытию острой, разоблачительной стихии сатирической драматургии, театры поднимались, подчас, {570} до той грани смелого и всеисчерпывающего преувеличения внутреннего содержания образов, которую К. С. Станиславский именовал гротеском, и которая свидетельствовала о подлинном владении актерами искусством перевоплощения.

И как не вспомнить тут один из самых великолепных примеров подобного осмысления классики — постановку произведения И. Чавчавадзе «Человек ли он?» (режиссер В. Кушиташвили, театр имени Марджанишвили) и исполнение актером Васо Годзиашвили роли Луарсаба Таткаридзе?

Образ Луарсаба Таткаридзе, этого грузинского «старосветского помещика», созданный Васо Годзиашвили, был эпически смешным, монументально комедийным, возвышенным и страстным в своей обличительной откровенности.

Неудивительно, что подобное осмысление театром классической драматургии делало его искусство чрезвычайно острым, глубоко современным.

Театр имени Руставели осуществил постановку шекспировского «Отелло» (режиссер Ш. Агсабадзе) и искал в нем, прежде всего, то, что роднит его с современностью. Театр и актер А. Хорава утверждали морально-этическую победу человека над мрачными силами вероломства и зла. Победу света, чистоты и правды.

Отелло — Хорава нелегко было расстаться с обретенной верой, с завоеванной гармонией своей души. Они достались ему слишком дорогой ценой, слишком трудно. Вот почему, когда наступал крах, артист доводил потрясение мавра до предела. В этом взрыве неистовства — огромная титаническая сила его Отелло. Так маг взбунтоваться лишь тот, кто способен пережить крушение веры в свой идеал. И мстит Отелло не за поруганную честь, не за измену. Он мстит за осквернение идеала. Он выполняет свой долг. А когда вера в Дездемону восстановлена, слезы радости и просветления знаменуют победу Отелло. Победу по большому счету. И в этом, если угодно, обобщающий смысл спектакли, его оптимизм и утверждение жизни.

А Эдип! Режиссер Д. Алексидзе и артист А. Хорава, показывая трагедию царя и человека, утверждали величие силы человеческого духа. Совершив над собой тягчайшее самонаказание, Эдип — Хорава уходил со сцены просветленный, мужественный и гордый, унося с собой свою объективную правоту перед человечеством и веру в конечное торжество справедливости.

Бывали случаи, когда в работе над классикой, в поисках {571} ее современного звучания, режиссура вносила свою «корректуру» в драматургический замысел. При этом, не искажая сущности идей, а, напротив, лишь усиливая социально-обличительный акцент произведения. Когда режиссер В. Кушиташвили и актер В. Годзиашвили (театр имени Марджанишвили) создавали своего Ричарда III, их отнюдь не смущало некоторое отступление от Шекспира. Ричард III это ведь прежде всего, — политический тиран, идущий к цели по трупам родных и близких, не знающий преград в своей алчной и вероломной борьбе за власть. Лишая Ричарда не только человеческого обаяния, но и интеллекта, которыми наделен герой Шекспира, усиливая мрачно-зловещие краски, режиссер и актер утверждали тем самым новое безаппеляционно-отрицательное отношение к образу. Они выступали против самого факта попрания справедливости, против какой бы то ни было политической тирании, ни на минуту, однако, не превращая своего героя в ходячий символ зла. Тенденция, хоть и поданная слишком откровенно, была художественно обусловлена глубоким психологическим проникновением В. Годзиашвили в образ, большой правдой сценического поведения, а главное, его позицией — позицией советского художника. «Корректура», внесенная в режиссерскую экспликацию Марджанишвили (режиссер В. Кушиташвили использовал именно эту экспликацию в работе над «Ричардом III»), по существу ничего не искажала в принципе. Кто знает, может быть, и сам Марджанишвили пришел бы в наши дни к такой категоричной трактовке шекспировского образа. Известно, что ради усиления общественно-политического звучания спектакля Марджанишвили изменил финал трагедии Лопе де Вега. Советский режиссер Марджанишвили, естественно, не мог принять всепрощающую и умиротворенную концовку испанского драматурга, в которой добродетельный король и королева великодушно прощали восставших крестьян. Это противоречило героической, возвышенной сущности самой трагедии и замыслу спектакля в целом. И неслучайно, именно марджановскую трактовку «Фуэнте Овехуна» творчески воспринял в своем великолепном хореографическом спектакле «Лауренсия» выдающийся мастер советского ба лета Вахтанг Чабукиани. В боевом, ритмически отточенном, исполненном экспрессии и зажигательного темперамента массовом финальном танце выразил он торжественный апофеоз победы народа над своим угнетателем — командором, начисто {572} отвергнув какой бы то ни было намек на всепрощение. И этот финальный танец венчает постановочный замысел балетмейстера, утверждает художественно, танцевально идею и образ спектакля, в котором именно народ является главным героем, творит и двигает события и действие.

Выбор Марджанишвили пьесы Лопе де Вега «Фуэнте Овехуна» для своего дебюта в грузинском советском театре имел еще одно, весьма принципиальное значение для театрального искусства Грузии. С этим спектаклем на грузинской советской сцене утвердились дух героики и романтики, задорной, жизнеутверждающей праздничности, яркой театральной образности.

Говоря о традициях Марджанишвили, особенно важно вспомнить обо всем этом — и о тяге Марджанишвили к большим, даже эпическим звучаниям, и о его движении в логу со временем. Важно это не только для того, чтобы еще и еще раз отметить отличительные черты Марджанишвили-режиссера, но и для того, прежде всего, чтобы окончательно оговорить его определяющую роль в утверждении героико-романтического направления на сцене театра молодой советской Грузии, направления, которое в последующие годы было подхвачено и развито его учениками и последователями.

Недавно на одном из диспутов, проводимых Грузинским Театральным институтом имени Руставели и посвященном Марджанишвили, Акакий Хорава сказал: «Если б не было марджановского “Человека — массы”, не было бы и ахметелиевского “Разлома”».

Разумеется, говоря таким образом, А. Хорава — участник обоих спектаклей — отнюдь не имел ввиду какие-то механические повторы и слепые заимствования. Он лишь говорил об использовании традиций, о творческом влиянии и творческом заимствовании, о преемственности самого подхода к осмыслению в обоих спектаклях массовых сцен, героической роли народа. Заметим еще рае, что это осмысление наглядно заявило о себе уже в «Фуэнте Овехуна», спектакле, в котором, как отмечалось, ведущая, решающая роль была отведена именно народу. И «Человек — масса» того же Марджанишвили явился как бы продолжением этой темы — темы народа, двигающего события. В этой постановке, так же как и в «Фуэнте Овехуна», несмотря на все различие драматургического материала, темы, общего замысла, идейных {573} концепций, композиционного построения повествования и т. д., — оставалась неизменной позиция режиссера: он всячески добивался единства мысли участников массовых сцен через единство их действия.

В своих воспоминаниях о создании спектакля «Человек — масса» режиссер К. Патаридзе рассказывает о том, как Марджанишвили призывал актеров не копаться в чисто бытовых деталях так называемого «местного» характера, напротив, он внушал актерам, что в пьесе надо с горячностью грузинского темперамента подчеркнуть боевой дух массы. Его не удовлетворял сильно приглушенный тон, которым еще в период репетиций начинался спектакль, он счел это заведомо неправильно ориентирующим дальнейшее развитие событий, и все время старался подчеркнуть внутреннюю напряженность, общую экспрессию, накал страстей, соответствующий духу революционной борьбы.

Известно, что именно этот принцип объединения массы в действии лег в основу работы С. Ахметели над «Разломом» Б. Лавренева, нашел своеобразное воплощение в героико-монументальном «Анзоре» и других постановках талантливого последователя Марджанишвили. В более близкое нам время блестяще использовали эту традицию в раскрытии темы народа режиссеры Д. Алексидзе и А. Чхартишвили. В великолепном художественном творении — спектакле «Царь Эдип» Софокла (театр имени Руставели) Д. Алексидзе интересовала, прежде всего, тема долга правителя перед своим народом. И в этом аспекте, естественно, тема народа обретала свое ведущее положение. С утверждения этой мысли и начинался спектакль. Уже здесь в единстве действий участников массовой сцены выражалось их единодушно, рожденное неистовым желанием избавиться от страшной беды, постигшей страну. Тема народа проходит через весь спектакль. Режиссер не расстается с ней и там, где Эдип, забыв на время о первопричине, побудившей его к розыскам убийцы (долг перед народом!), идет по пути безжалостного саморазоблачения. Но народ не покидает своего правителя. Он словно комментирует перипетии в судьбе Эдипа, скорбит о нем — песнь народа, тревожная и скорбная, все время звучит издалека. А хор, присутствующий на сцене, — хор, как выразитель мнения народного, необычайно един и спаян и вместе с тем индивидуализирован в каждом отдельном персонаже. Именно в этом сочетании — одна из самых оригинальных {574} и сильных сторон в решении проблемы хора-народа в алексидзевском «Эдипе». То же и в «Бахтриони». Снова единение народа продиктовано единством душевного порыва массы горцев и выражается в строго продуманной и четкой действенной композиции массовых сцен, в их динамической напряженности и глубокой логической обоснованности поступков каждого их участника.

Своеобразно воспринята традиция создания массовых сцен и в спектакле «Медея» (театр имени Марджанишвили, режиссер А. Чхартишвили). Здесь она решена на материале хора коринфских женщин. Понятно, что женский хор по своей внутренней «фактуре» предопределил и внешние средства выразительности. Ритмизированная поступь женщин, пластика их рук, то воздеваемых в неистовом гневе, то молящих о пощаде, то беспомощно ниспадающих ниц, некоторая статуарность их поз не выглядят претенциозно-выспренными, схематично-отвлеченными. В этой условности жестов и поз есть смысл. Все та же мысль о единстве стремлений, о родстве их неистовых желаний, об одержимости и решимости в минуты тяжких испытаний. И как замечательно, что переливчатая и изменчивая гамма внутренних побуждений женщин гармонирует и переплетается с цветовой гаммой их одеяний, гаммой, которая меняется в спектакле в зависимости от изменения ритма их побуждений, а следовательно, и от ритма их действий. И это великолепно.

Говоря о традициях, об их освоении и развитии, всегда следует помнить, что не слепое повторение, а творческое осмысление открытого ранее может исчерпывающе и глубоко характеризовать эстетическую позицию последователей.

Речь идет об Ахметели, этом первом и, пожалуй, самом ярком последователе Марджанишвили, его ученике. Марджанишвили покинул театр имени Руставели в 1926 году. Руководство театром перешло в руки Ахметели. Не было в театре периода «междувластия». Ученик сразу занял место своего учителя и, находясь на этом посту вплоть до 1935 года, то есть в течение девяти лет, создал целый ряд спектаклей, занявших в истории грузинского театра выдающееся место.

Самобытность, ярко выраженная индивидуальность Ахметели была неоспорима. Более того, она порою вводила в заблуждение исследователей его творчества, и тогда говорили об уникальности Ахметели, о его исключительности, о некоей обособленности от других художников сцены. Говорили и о {575} том, что именно с Ахметели начинается особый, героико-монументальный стиль театра имени Руставели, что именно он первый утвердил на сцене театра героико-романтический спектакль. Это требует уточнения.

Я не собираюсь в этом кратком очерке, посвященном творческим традициям Марджанишвили, касаться сложных взаимоотношений его с Ахметели. Меня интересует лишь вопрос преемственности, вопрос наследия.

Спору нет, правы те театроведы, которые видят в Ахметели режиссера, тяготевшего к темам героическим, к монументальной форме спектаклей. Правы они и тогда, когда закрепляют за Ахметели место художника, окончательно определившего этот героико-монументальный стиль театра имени Руставели, отличающий, в конечном счете, этот театр от многих других театров. Однако в этом вопросе недопустим какой бы то ни было «разрыв» между тенденциями учителя и ученика. Необходимо пристально-внимательное отношение к проблеме преемственности. В этой связи хотелось бы привести всего лишь один весьма убедительный пример из области творческой взаимосвязи этих двух режиссеров.

Ахметели ставил «Саломею» О. Уайльда — пьесу, как известно, далеко не героическую, напротив, несущую на себе печать эстетских увлечений. Сохранилось письмо Марджанишвили[[193]](#footnote-3) к Ахметели по поводу этой пьесы, в котором он дает совет, или, как он сам говорит, обращает «два слова… молодому другу Ахметели»[[194]](#footnote-4). Марджанишвили просит Ахметели увидеть в «Саломее» не рафинированную эстетскую буржуазную пьесу, а пьесу, построенную на новой архитектонике, пронизанную глубиной трагического протеста человеческого духа, «который пожелал обрести счастье на земле, который не захотел дожидаться, пока он его получит на небесах»[[195]](#footnote-5).

В этом напутствии была определенная программа действия для молодого режиссера, звучала четко выраженная мировоззренческая позиция наставника, был дан ключ к раскрытию идеи спектакля. Как это оказалось принципиально важным для начинающего художника сцены! Прибавим к сказанному и резюме Марджанишвили, сделанное им в том {576} же письме и адресованное уже не только к «Саломее», но, безусловно, вытекавшее из ее анализа! Марджанишвили писал: «… Так будем же искать мужественный театр, театр, утверждающий жизнь на земле»[[196]](#footnote-6). (Подчеркнуто мною. — *Э. Г*.).

Так, в поисках утверждения жизни строил великий оптимист и жизнелюб грузинский советский театр и старался привить своим ученикам благородные, возвышенные порывы. И те, кто умел ощутить эту животворную струю, кому дано было чувство времени и эпохи, жадно впитывали в себя эти тенденции и претворяли их в своих творческих поисках.

Ахметели был среди них первым. И вряд ли следует ограничивать его деятельность одной стилистической сферой. Исследователи творчества Ахметели порою забывают (или хотят позабыть) о том, что Ахметели, увлекавшемуся идеей героизации театра, вовсе не чуждо было и стремление к смеху, к театру ликующей, жизнерадостной праздничности, ибо он был учеником Марджанишвили и не мог не воспринять от учителя этой, одной из характернейших его черт. Вспомнить хотя бы постановку Ахметели пьесы Н. Шиукашвили «Американский дядюшка», которая изобиловала острыми комедийно-сатирическими сценами, интермедиями. В них было много, в хорошем смысле, буффонадно-преувеличенного, гротескового. Примеров подобных «отступлений» Ахметели от линии героики можно было привести немало. Ставил он «Карменситу» К. Липскерова, «Скачки тараканов» Хозика, «Чужого ребенка» В. Шкваркина — всего не перечесть! И не проявлялось ли во всем этом стремление к широте жанровой и стилистической, к театральной многогранности, пусть осуществляемых порою не на очень качественном драматургическом материале, но тем не менее реально выраженных.

Бесспорно, Ахметели был чрезвычайно самобытным художником. Но самобытность эта возникла «не вдруг», не на голом месте. Она имела под собой основу, которая заложена была его учителем — Котэ Марджанишвили. Именно он «открыл» талант Ахметели, вдохнул в него чувство современности, привил любовь и стремление к темам героико-романтическим, указал пути к познанию сценического ритма, открыл секрет создания театральной праздничности и яркой сценической формы, научил воспринимать на сцене актера {577} во всем комплексе его выразительных средств. Марджанишвили научил Ахметели лепить спектакли, создавать театральное зрелище — смелое, дерзновенное по мысли. Когда в спектакле «Разлом» через весь зрительный зал в финале проплывал алый стяг, знаменуя собой начало новой эры, в этом, конечно, было творческое восприятие самого принципа образности режиссерского мышления, который утверждался в грузинском театре именно Марджанишвили…

Ахметели внимательно следил за рождением советской пьесы. И если на первых порах самому Марджанишвили приходилось сталкиваться в этом смысле с определенными трудностями, связанными, как уже отмечалось, с причинами объективными, то Ахметели, как говорится, больше повезло. Приход его к руководству театром совпал с годами подъема молодой советской драматургии, с периодом, когда в русской драматургии уже родились на свет пьесы, впоследствии вошедшие в золотой фонд советской классики. Так появились предпосылки для создания на сцене театра имени Руставели спектаклей «Разлом» Б. Лавренева и «Анзор» (как известно, «Анзор» С. Шаншиашвили явился переделкой пьесы Вс. Иванова «Бронепоезд 14‑69»), а вслед за ними и других постановок на современную тему. Театр привлекал грузинских советских драматургов, боролся за утверждение репертуара созвучного эпохе, идя в этом смысле по пути, указанному Марджанишвили. Именно в этом стремлении к современной тематике была одна из сильных сторон Ахметели-режиссера — ученика Марджанишвили. Но Марджанишвили не сумел уберечь своего ученика от ошибок.

В своем беспрестанном стремлении вперед, в неугомонном творческом горении Ахметели порою испытывал серьезные творческие противоречия. И чаще всего эти противоречия проявлялись в несоответствии его прогрессивных устремлений тем формам, в которые он их облекал. Достаточно сказать, что его благородное и страстное желание утвердить национальное своеобразие грузинского театра иногда принимало сковывающие эти желания формы, становилось самоцелью. В такие минуты он будто забывал, что национальная специфика должна проявляться не во внешних приемах, не в этнографических кинжалах и бурках, не в каких-то особых, будто присущих данному народу ритмико-экзотических движениях и хоровых выкриках, а прежде всего во внутренней характерности, в раскрытии психологии, темперамента, образа мыслей {578} данного героя. В такие минуты увлеченность Ахметели разработкой массовых сцен обретала явно формалистическое выражение. И тогда, вместо тщательной марджановской индивидуализации массовки, вместо великолепного умения Марджанишвили за счет небольшой группы людей создавать потрясающую иллюзию огромной массы народа, Ахметели выводил на сцену действительно огромную массу и заставлял ее действовать как по команде, в плане особо организованной ритмической выразительности. И если на первых порах, скажем в спектакле «Разлом», такое решение массовых сцен было в известной степени оправдано самой режиссерской идеей спектакля (матросская масса, как нечто единое, монолитное целое выступала главной силой в спектакле), то в последующих спектаклях (скажем, в «Ламаре») оно уже превращалось в нечто навязчиво-претенциозное. Как правильно отмечала пресса тех лет, «излишняя ритмизация, музыкальная организация движения, если это не оправдано сюжетно и логически, выхолащивает конкретное содержание сценического действия»[[197]](#footnote-7).

Увлечение Ахметели формальными приемами постановок не могло не отражаться и на актерской игре. Особенно отрицательно сказывалось оно на молодых, еще не оперившихся актерских силах. Если пластическая выразительность жеста, движений и поз, в известной степени, обогащала технику и мастерство исполнения актеров первого поколения грузинского театра, прошедших школу Марджанишвили, то не имевшая еще под собою прочной базы молодежь зачастую воспринимала эти внешние приемы чисто механически, не всегда умея сделать их для себя по-настоящему органичными. Вот почему, если речь идет об актерских удачах в ахметелиевских спектаклях, то это, прежде всего, Берсенев, Анзор и Карл Моор — А. Хорава, Годун — У. Чхеидзе, боцман Швач, Ахма и Франц Моор — А. Васадзе, Ахма — В. Годзиашвили и ряд других, в которых прочно жили реалистические марджановские традиции — яркая типизация, полное слияние с образом, четкая социальная характерность, умение не замыкаться в самом себе и через национальное донести общечеловеческие идеи.

Глубоко национальный художник Марджанишвили стремился утвердить своеобразие грузинского театра через глубокое {579} осмысление психологии и духа народа. Он считал — и это особенно важно подчеркнуть сегодня, — что у грузинского театра есть два пути. Один путь — это тот, который ведет этот театр на европейскую (иными словами, общечеловеческую) арену. Другой путь — это путь сохранения оригинального лица грузинского театра. Но только сочетание этих двух путей он считал идеальным с точки зрения всеобщей культуры, ибо, как говорил он, «чем больше оригинальных путей в развитии культуры, тем более человечество будет гордиться своими достижениями». И эта мысль особенно сближает его с нашей современностью, с сегодняшним днем. Марджанишвили старался утвердить национальный дух грузинского театра через поднятие уровня интеллектуального начала, через раскрытие характеров героев, отлично понимая, что «родные ритмы, грузинский темперамент, необузданный полет фантазии» — эти, по его мнению, специфически национальные качества нисколько не проиграют и не стушуются, если подвести под них прочный фундамент глубинных чувств и таких же глубинных мыслей. Марджанишвили делал все, чтобы поднять грузинский национальный театр до уровня общечеловеческого, но не оторванного, а тесно связанного с родной почвой, с современностью, и не теряющего своего ярко выраженного национального лица.

О широчайшем пролетарском интернационализме Котэ Марджанишвили хорошо говорил Луначарский во время гастролей 2‑го Государственного театра Грузии в Москве. Он отмечал, что «Марджанов развернул не просто грузинский национальный театр, а революционный пролетарский грузинский театр, и он придает этому театру самые обостренные формы, он ищет в художественной русской и международной драматургии такие вещи, которые отвечали бы современности, которые были бы созвучны нашей эпохе»[[198]](#footnote-8).

С проблемой национального и интернационального непосредственно связано и понимание синтетического в творчестве Котэ Марджанишвили. На первый взгляд может показаться странным, что общего между этими, казалось бы, столь далекими друг от друга понятиями! Однако, если подойти к этим сложным проблемам с точки зрения жизни человека, творящего жизнь и берущего от жизни то, что она ему дает, то станет ясно, что для Марджанишвили все {580} эти проблемы сводятся к одному — к понятию неисчерпаемости и многообразия жизни, ее бездонных, неожиданных и крутых ракурсов и ее мудрости.

Да, он понимал синтетическое как жизнь во всем ее многообразии. Он считал, что синтез заложен в самой жизни, в самом живом человеке. Человек в жизни не только говорит. Он плачет и смеется, рыдает и хохочет, ходит и танцует, бегает и даже кувыркается. Он все может, все умеет. Жизнь сидит в нем, и он является носителем жизни. Так как же можно сковывать его чем-либо на сцене! Он должен предстать перед зрителем во всем своем человеческом блеске, широте, размахе, многообразии. В этом его сила, в этом его назначение. Вот почему в синтетическом актере (и синтетическом спектакле) должно слиться воедино все — и конкретно-индивидуальное, и общечеловеческое, и частное, и общее, и национальное, и интернациональное. Синтез есть синтез, и он вбирает в себя все эти понятия. И именно в этом философском осмыслении проблемы синтетического кроется самая существенная марджановская черта, его творческая особенность. Именно в этом следует искать объяснения тяги Марджанишвили к жанровому и тематическому разнообразию, к желанию объединить в одном замысле различные и, казалось бы, труднообъединимые приемы комедийного и сугубо драматического (вспомним хотя бы много раз описанную в театроведческой литературе сцену могильщиков в его спектакле «Гамлет»), к стремлению сочетать в своем творчестве трагедийное и комическое, героико-романтическое и опереточно-буффонадное, демонстрировать в одном спектакле гармоническое единство различных видов искусства — слова, танца, мимики, пантомимы, музыки, живописи, а также световых и звуковых эффектов. Этим же объясняется и увлечение его различными приемами в искусстве, увлечение, в котором, однако, неизменно торжествовал реалистический метод работы с актером. И эти традиции Марджанишвили живут в современной грузинской режиссуре, в лучших спектаклях современного грузинского театра.

Ощущение психологических нюансов и умение облечь их в живую плоть театральной образности, осмысление театральной формы через глубинные переживания актера было характернейшей чертой одного из самых тонких последователей Марджанишвили — режиссера Васо Кушиташвили, бывшего одно время художественным руководителем марджановского {581} театра. Широкий творческий диапазон, смелость и дерзновенность переплетения трагедийных и комедийных полюсов, размах фантазии, неутомимость темперамента, дух патетики и силы, стихия неистощимого жизнелюбия и театральной праздничности — эти типичные марджановские черты как бы унаследовал, впитал в себя режиссер Димитрий Алексидзе, в течение многих лет возглавлявший театр имени Руставели.

Мы можем смело говорить о том, что истинные ученики и последователи Марджанишвили — грузинская режиссура в лице своих лучших представителей — А. Васадзе, А. Такайшвили, А. Чхартишвили, Д. Антадзе, Ш. Агсабадзе. К. Патаридзе, Г. Журули, С. Челидзе, В. Таблиашвили и других более молодых творческих сил — унаследовала эту марджановскую стихию многогранности, разнообразия, незамкнутости. Мы видели выше, как прочно утверждались в творчестве последователей Марджанишвили героико-романтические тенденции, как высокая тема подвига человека во имя жизни, во имя прекрасного поднимала идейно-воспитательное значение лучших спектаклей театра.

Такие героико-романтические, монументально-возвышенные спектакли, как «Овечий источник», «Гамлет», «Уриэль Акоста» (режиссер К. Марджанишвили), «Анзор», «Разлом», «Разбойники», «Тетнульд» (режиссер С. Ахметели), «Отелло» (режиссер Ш. Агсабадзе), «Великий государь» (режиссер А. Васадзе), «Победители» (режиссер С. Челидзе), «Ричард III», «Мария Стюарт» (режиссер В. Кушиташвили), «Царь Эдип», «Бахтриони» (режиссер Д. Алексидзе), «Царь Эдип» в Батумском театре, «Медея» (режиссер А. Чхартишвили), «Такая любовь» (режиссер М. Туманишвили) и другие являются блестящим подтверждением синтеза реалистического и романтического искусства режиссеров и актеров грузинского театра и как бы утверждают идею лучших людей театра «о самой великолепной романтике в самой простой форме».

Но там, где бушевали возвышенные порывы, где пафос героики и романтики, о которых речь шла выше, определял облик грузинского театра в целом, где торжествовали свою победу сильные, могучие характеры, там отводилось значительное место и изящному комизму, веселому задорному игривому смеху, ажурной комедийной легкости.

Режиссеры и актеры грузинского театра всегда испытывали стремление к комическому. Яркая театральная {582} праздничность, вне которой Марджанишвили не мыслил вообще искусства театра, органично входила в жизнь грузинского театра, стала плотью его творчества. Репертуар театров Грузии не раз украшали творения Мольера и Гольдони, Лопе де Вега и Флетчера, Островского и Гоголя, Давида Клдиашвили и Поликарпа Какабадзе. Такие спектакли, как «Дура для других, умная для себя» и «Невеста по афише» (режиссер Д. Алексидзе), «Испанский священник» и «Чинчрака» (режиссер М. Туманишвили), «Человек ли он?» и «Женитьба Фигаро» (режиссер В. Кушиташвили), «Ревизор» (режиссер А. Такайшвили), «Соломон Исакич Меджгануашвили» (режиссер В. Таблиашвили), «Хозяйка гостиницы» и «Меч Кахабера» (режиссер Г. Лордкипанидзе), «Баня» и «Чья Виси?» (режиссер Ю. Какулия) и другие как бы вновь воплощали мечту Марджанишвили о театре-празднике, о театре радости и торжества жизни. В них жила та увлекательная сила смеха, хлесткая и торжествующая стихия юмора, которые всегда представлялись Марджанишвили гармонией живой мысли и яркой театральной образности и которые живо перекликаются с современностью.

В высоком марджановском требовании театральной праздничности заложена та живучесть его идейно-эстетических принципов, которые многое определяют в современном театральном искусстве. В историческом документе — программе КПСС сформулирована мысль о том, что советская литература и искусство призваны служить «источником радости и вдохновения для миллионов людей, выражать их волю, чувства и мысли, служить средством их идейного обогащения и нравственного воспитания»[[199]](#footnote-9).

Читая эти строки, невольно думаешь и о Котэ Марджанишвили.

Традиции Марджанишвили живут не только в режиссуре. Они питают и актерское искусство. Работая со Станиславским и Немировичем-Данченко, Марджанишвили по существу был сторонником их системы в подходе к актеру. Нельзя сказать, чтобы он механически копировал эту систему. У. Чхеидзе однажды заметил, что Марджанишвили «не стал последователем Художественного театра, но за время {583} работы в нем усвоил много хорошего»[[200]](#footnote-10). Способствовало этому «усвоению», безусловно, то обстоятельство, что еще до встречи с коллективом мхатовцев Марджанишвили твердо стоял на путях реалистического метода в работе с актером. Если прочесть высказывания Марджанишвили о роли и назначении театра, о месте в нем актера, автора, режиссера и художника, то станет очевидным, как мудро и глубоко понимал он нутро актера, как верно ощущал секреты сложных аналитико-психологических методов работы с ним. Творческая смелость, полет фантазии режиссера Марджанишвили никогда не вступали в противоречие с актерской индивидуальностью, и это бережное отношение к духовному миру актера-человека Марджанишвили пронес через всю свою жизнь. Не придерживаясь, как он сам признавался, никаких школ и течений, он исповедовал одну лишь страсть — театр и, говоря о театре, хотел говорить «о живом слове и живом чувстве, так как театр во всех его проявлениях всегда был и будет словом и чувством (т. е. переживанием) актера»[[201]](#footnote-11).

Марджанишвили часто менял театральные коллективы, переходил из одного театра в другой, менял города. Через его руки проходило много актеров. Среди них были и такие, с именами которых ассоциируются целые направления в театральном искусстве. Но часто плоды, посеянные Марджанишвили, приходилось пожинать другим. И только последние десять лет своей жизни ему довелось работать с одним составом актеров, во всяком случае с его костяком. И это безусловно сказалось на их профессионализме, мастерстве, наложило отпечаток на их творческий облик.

Марджанишвили воспитал целую плеяду актеров грузинского советского театра. Более того, он создал тип грузинского советского актера. Среди его учеников — Тамара Чавчавадзе, Верико Анджапаридзе, Ушанги Чхеидзе, Акакий Хорава, Акакий Васадзе, Георгий Давиташвили, Сандро Жоржолиани, Шалва Гамбашидзе, Цецилия Цуцунава, Елена Донаури, Васо Годзиашвили, Цецилия Такайшвили, Серго Замариадзе, Георгий Шавгулидзе, Акакий Кванталиани, Пьер Кобахидзе, Мери Давиташвили, Александр Гомелаури, Александр Омиадзе, Григол Костава и многие другие. Этот великолепный актерский ансамбль, разнообразный по своим индивидуальностям, {584} был вместе с тем единым в своих художественных принципах. Принципы определялись общностью убеждений, взглядов, мировоззрения в целом, рожденных самой эпохой и приведенных в стройную систему.

Принцип сценического реализма был девизом Марджанишвили-режиссера. И разве случаен тот факт, что в творчестве его учеников всегда торжествовал и торжествует именно этот реалистический метод. Даже в самых острых, гротесковых, ярко характерных ролях актеры марджановской школы оставались реалистами в самом высоком понимании этого слова. Здесь можно назвать такие смелые по внешнему рисунку, по контрастности деталей и ракурсов образы, как Кваркваре, Яго и Квежинадзе — Уш. Чхеидзе, Клавдий Франц Моор, Яго и Пепия — Ак. Васадзе, Луарсаб и Аветик — В. Годзиашвили, Харитон — Г. Шавгулидзе, Городничий — Ш. Гамбашидзе, Тинибег и Чачиашвили — С. Закариадзе, Елизавета — Ц. Такайшвили и многие другие, родившиеся на сцене грузинского театра и утверждавшие право реалистического художника на полную творческую раскрепощенность, на дерзновенность и вечную неуспокоенность. Эти и многие другие сценические создания складывались подчас из преувеличенно неправдоподобных художественных приемов, подчеркнуто гиперболических средств внешней выразительности, но непременно вступали в гармонический контакт с внутренней верой актера в достоверность изображаемого, с верой, которая оправдывала любые, даже самые нелепые причуды внешней формы.

То же и с проблемой героического, возвышенного, так называемого монументального, в грузинском актерском искусстве, которая неразрывно связана в творческой практике актера с лучшими марджановскими традициями.

В представлении Марджанишвили, монументальное никогда не существовало отдельно, независимо от жизненной правды, от глубины психологических переживаний актера, не означало выспренности, ходульности, помпезности. Уже в своем первом блистательном творении на грузинской советской сцене, в спектакле «Фуэнте Овехуна», создавая героический образ Лауренсии (Т. Чавчавадзе), Марджанишвили прежде всего видел в ней человека, простого человека, со всеми его земными, житейскими страстями. Лауренсия любила и страдала, веселилась и плакала, возмущалась и радовалась. В ней бушевали удаль и озорство. Игривая, танцующая {585} поступь, взмахи пестрых юбок, лукавая усмешка беззаботной Лауренсии великолепно контрастировали с другой Лауренсией — героиней, поднявшейся в своем подвиге на пьедестал величия, превратившейся в грозного мстителя за попранную справедливость. Лауренсия — Чавчавадзе вдохновенная, обжигающая и пламенная, входила в историю грузинского театра как символ высокой человечности, гражданственности, гуманизма. Монументальное и самое обыденное выступали в ее игре в своем гармоническом единстве и потому достигали потрясающей силы убедительности.

… Ушанги Чхеидзе играл Гамлета. Его Гамлет — человек целой эпохи, фигура величественная, значительная, сильная. Когда он думал или произносил свой знаменитый монолог «Быть или не быть», было ясно, что рассуждает он в эти минуты о чем-то очень великом, возвышенном, существенно знаменательном. Это раздумья над судьбами эпохи, времени, которые он пытался осмыслить в аспекте вечности, обобщений, и вместе с тем в его словах, во всем его внешнем облике не было и тени какой-либо позы, подчеркнутой торжественности. На сцене человек со всеми его житейскими страданиями, с его горем, бедой, разочарованностью и трепетными надеждами. И это последнее придавало Гамлету — Чхеидзе какую-то необыкновенную одухотворенность и поэтичность. Он словно устремлен в будущее, вперед, к грядущим поколениям.

А Уриэль того же У. Чхеидзе! Философ, мудрец, восставший против мира зла, он был нежно влюбленным и трепетным юношей. Прекрасная мечта о неиссякаемости жизни переплеталась с потрясающей по внутренней силе поэтической одухотворенностью человека, познавшего счастье в любви. И чем сильнее любил Уриэль — простой человек, тем возвышеннее, громче, ожесточеннее звучали его непримиримость и высокая гражданская мужественность.

Проблема героико-монументального и обыденного лучше и полнее всего отразилась в творчестве Акакия Хорава. Это его искусство определил выдающийся советский театровед П. А. Марков, как искусство монументальной простоты. Точнее не скажешь. Его Берсенев из «Разлома» прост и сдержан, нетороплив в движениях, разговаривает тихо, почти вполголоса. Но сколько в нем внутренней силы, величия, несгибаемой воли. Анзор Чербиж из одноименной пьесы {586} С. Шаншиашвили, Карл Моор, Отелло, царь Иван Грозный, генерал Муравьев, Эдип — все это сложные, сильные личности, в которых великолепно «уживались» человеческое обаяние, обволакивающая мягкость и дух патетики, героики и мужества.

Мы можем говорить о мягкости и женственности величественной Юдифи в исполнении Верико Анджапаридзе, о неисчерпаемости обаяния ее сильной Марии Стюарт, о потрясающей силе неистовства ее женственной Клеопатры, о великом чувстве человеческой скорби в ее титанической Медее, о нежности и «домашности» ее мужественной и стойкой Матери из одноименной пьесы К. Чапека…

Перечень примеров можно было бы продолжить. И всегда эти примеры (разумеется, речь идет о примерах лучших, выдающихся) упираются в самую суть вопроса — в сложность проблемы сочетания возвышенного и камерного, с одной стороны, романтически страстного и остро характерного — с другой. И в самом деле, в творчестве грузинского актера воплотилась сложная гамма жанрового и стилистического разнообразия, нашедшего свое наивысшее выражение в таких полярных ракурсах, как Гамлет и Кваркваре (У. Чхеидзе), Юдифь и Бабушка (В. Анджапаридзе), Яго и Киквидзе (А. Васадзе), Луарсаб и Ричард (В. Годзиашвили), Багратион и Тинибег (С. Закариадзе), Елизавета и Бабушка (Ц. Такайшвили), Франц и Гико (Н. Чхеидзе) и многих других, рожденных на сцене грузинского советского театра, как высокие образцы реалистического искусства, в которых торжествовало то самое смелое, дерзновенное «марджановское», что было всегда знаменем грузинского театра, составляло одну из граней идеи синтетического в творчестве актера.

Да, одной из самых замечательных черт Марджанишвили-режиссера была его незамкнутость. Грузин по происхождению, он, как уже отмечалось выше, глубоко интернационален в своих творческих пристрастиях. С благоговением относился он к русской культуре и считал Россию своей второй родиной. И эту любовь к России, к русскому, так же, как и любовь и уважение к культуре других народов, он завещал своим ученикам. Его обращения к драматургии Н. Погодина, А. Афиногенова, В. Киршона, М. Кулиша, И. Микитенко, Ю. Олеши, Н. Зархи и других послужило хорошим началом в деле упрочения творческих связей грузинского театра с драматургией братских республик. На сцене грузинского {587} театра уже после смерти Марджанишвили ставились пьесы М. Горького, В. Маяковского, Б. Лавренева, Н. Погодина, А. Корнейчука, Л. Леонова, А. Афиногенова, И. Сельвинского, Вс. Вишневского, К. Симонова, Н. Вирты, Л. Славина, В. Соловьева, Б. Чирскова, И. Попова, А. Арбузова, В. Розова, Я. Галана, В. Минко, Г. Мухтарова, Г. Сундукяна, И. Кочерги и др.

Марджанишвили любил драматургов. В содружестве с ними юн видел источник жизнеспособности театра. В Грузии он окружил себя писателями, драматургами. Он дружил с Ш. Дадиани, П. Какабадзе, Д. Шенгелая, А. Кутатели, И. Гришашвили, С. Чиковани, К. Каладзе, Г. Баазовым, с критиками С. Амаглобели, Б. Жгенти, Д. Джанелидзе и другими. И эта его общительность, широта, талант «первооткрывателя» писателей всегда служат великолепным и поучительным примером для последующих поколений грузинского театра, которые стремятся крепить творческие связи с драматургами, создавать в содружестве с ними новые произведения о нашей современности.

Широта и общительность Марджанишвили всегда проявлялась и в отношении его к молодежи. В ней неизменно видел он для себя опору, щедро отдавал ей свое открытое сердце и, глубоко веря в нее, умел доверять ей в работе. И эти марджановские плоды, посеянные на благодарную почву, передаются из поколения в поколение. Каждый год пополняется сцена грузинского театра молодыми актерскими и режиссерскими кадрами. Прошло уже достаточно времени с тех пор, как на сцену грузинского театра пришли третье и последующие поколения актеров и режиссеров, получивших специальное образование в театральном вузе. Воспитанные на «системе» Станиславского, они великолепно претворяют в своем творчестве реалистические марджановские традиции, потому что метод Марджанишвили-режиссера в основе своей, в самом существе, сродни творческому методу Станиславского и Немировича-Данченко, как метод глубинной разведки в «тайники души человеческой». Принеся с собой на сцену живую непосредственность, неподдельность чувств, пылкий темперамент молодости, они оплодотворяли их «родными грузинскими ритмами», поисками яркой национальной формы. И здесь снова встает вопрос о традициях. Спрашивается: как использует в своем творчестве молодежь героико-романтические {588} марджановские традиции? Стали ли героика и романтика такими же непременными «атрибутами» их творческой жизни, каковыми являлись они для актеров старшего поколения? «Уживается» ли в творчестве молодых романтическая приподнятость с простотой и жизненной правдой, с методом реалистической игры, который составлял основу из основ творческого кредо Марджанишвили и на котором воспитываются новые кадры в театральном институте?

Анализ творчества молодых актеров позволяет ответить на этот вопрос утвердительно. И, прежде всего, потому, что восприятие традиций шло не отвлеченно, а через осмысление социальных сдвигов современности, через постижение национального характера человека и народа. Поиски героического, возвышенного, утверждение романтического отношения к жизни, отнюдь не противоречат в творчестве молодых актеров грузинского театра воплощению основных принципов реализма, напротив, они еще более подчеркивают жизненность, достоверность этих принципов и связаны с их романтическим отношением к жизни, с юношеской увлеченностью, с темпераментом и умением мечтать. И пусть порою в игре молодых эта героика звучит «не в полный голос», пусть недостает им иногда патетической масштабности и той монументально-эпической силы, которые столь характерны для актеров марджановской школы старшего поколения, важна другое: в них живет огромная сила поэтического вдохновения и юношеской взволнованности, которые так характерны для значительной части нашей молодежи и своеобразно отражают пафос нашей эпохи. Им свойственна и та стихия яркой театральной образности, которая определяется не только тягой к острой комедийной характерности, но вновь утверждает великолепную и дерзновенную идею Марджанишвили о многогранности, синтетичности актерского процесса, об отрицании, в принципе, самого понятия амплуа, сковывающего актерские возможности. Мы видим Э. Манджгаладзе в ролях Эдипа и Зимзимова, Н. Чхеидзе — в ролях Франца Моора и острохарактерного Гико из пьесы Г. Сундукяна «Пепо». К. Махарадзе играет героического Киквидзе и комедийного Бартолуса в «Испанском священнике» Флетчера…

Молодежь дерзает и ищет. Поиски эти часто венчаются подлинными творческими взлетами, которые сильны прежде всего утверждением и смелым развитием лучших традиций реалистического искусства, знаменующих собой стилистическое {589} разнообразие, жанровое изобилие, тематическое богатство. Правдивая, глубоко человечная и драматическая по своему характеру постановка пьесы М. Джапаридзе «Земляки» (режиссер А. Двалишвили), поэтичный, взволнованный и страстный спектакль «Такая любовь» (режиссер М. Туманишвили), постановка тем же М. Туманишвили красочного, задорного спектакля «Испанский священник» или овеянного дымкой романтики спектакля «Дети моря», психологически тонкое и смелое по мысли решение горьковского «На дне» (режиссер Л. Иоселиани), героико-романтический «Киквидзе» режиссера М. Ольшаницкой на сцене русского театра имени Грибоедова или, наконец, одна из самых ярких по режиссерской образности за последние годы постановка пьесы П. Какабадзе «Меч Кахабера» режиссером Г. Лордкипанидзе — все это свидетельствует о прочной живучести и неиссякаемости марджановских традиций в молодой грузинской режиссуре, о ее творческой активности и перспективности.

Марджанишвили принадлежит всему грузинскому театру. Его ученик актер и режиссер Ак. Васадзе создает на сцене Кутаисского театра свое взволнованное, темпераментное по мысли и форме искусство. Его постановки пьес «Кваркваре Тутабери» П. Какабадзе и «Ричарда III» как бы знаменуют сегодня живучесть марджановских заветов.

В Батумском театре и по сей день живет слава о спектакле А. Чхартишвили «Царь Эдип». Сегодня эти традиции монументально-романтического как бы продолжают воплощаться в спектакле молодого режиссера Г. Жордания «Миндия». На сцене Сухумского театра родился в недавнем прошлом острый, ярко гротесковый спектакль молодого режиссера Н. Эшба «Голый король». Этот спектакль отличает театральная праздничность, импровизация, гротеск, острота мысли.

… Идут годы, многое меняется в театре, возникают новые темы, навеянные жизнью, рождаются новые средства выразительности, появляются новые приметы и черты характерности, и кажется порою, будто ускользают те или иные традиции, меняется их обличие. Но практика театра убеждает нас в том, что лучшее, истинное, добротное в искусстве не умирает, оно живет века. И как неправы те теоретики и практики театра, которые считают, что ломка традиций может происходить механически, что достаточно изобрести оригинальное то форме решение спектакля, как налицо {590} новаторство в его наивысшем, наисовременнейшем выражении. В такие минуты хочется вспомнить живые примеры из практики великих корифеев театра — Станиславского и Немировича-Данченко, Вахтангова, Мейерхольда, Марджанишвили и других, в творчестве которых, прежде всего, утверждалась глубокая мысль, гражданский пафос, острота современной мысли, высокая идея.

А. Я. Таиров писал: «У К. А. Марджанишвили было огромное желание вырвать из-под власти мещанского зрителя театральное искусство». Это сказано очень метко. Марджанишвили действительно ненавидел мещанство, нетерпимо относился к малейшему проявлению безвкусицы, остро переживал всякое попрание принципов. Из сказанного вовсе не следует делать вывода, что Марджанишвили сам был «безгрешен» и никогда не ошибался. Много раз терпел он и неудачи, познал горечь провалов. Как большой художник, он не пасовал перед трудностями, не падал духом. И анализируя причины своих неудач, умел обратить выводы себе на пользу. Вот почему принципиальность и критическое отношение к собственной творческой практике являются девизом лучших деятелей современного театра. И когда сегодня на цену грузинских театров нет‑нет да проскальзывают чуждые самому духу этого театра тенденции, и начинает заявлять о себе снижение принципов, когда власть мещанского, обывательского дурмана вдруг захлестывает некоторых любителей новшеств ради новшеств, тогда мы говорим: это не марджановское! С этим надо бороться. Бороться во имя будущего грузинского театра, во имя его процветания, во имя всего того, чему посвятил свою жизнь Котэ Марджанишвили.

Котэ Марджанишвили не был никогда теоретиком искусства, не ставил перед собой цели научно обосновать свои эстетические принципы. И тем не менее он оставил нам богатое наследство — статьи по вопросам театра, письма, мысли, высказанные в разные годы по поводу тех или иных проблем театрального искусства, увлекательные мемуары. Объективно все эти записи обретают характер четкой и последовательной системы взглядов на роль и назначение театра, многое объясняют в практической режиссерской деятельности Марджанишвили, помогают нам глубже осмыслить творческий опыт этого замечательного художника сцены. Они, эти записи, входят неотъемлемой частью в тот круг эстетических проблем, которые составляют наследие Марджанишвили, {591} изучение и развитие которых обогащает современное театральное искусство, ведет его вперед, к новым творческим высотам.

Марджанишвили породила эпоха. На долгие времена определил он развитие грузинского советского театра, более того, имя его стоит в одном ряду с именами К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, Е. Б. Вахтангова и Вс. Э. Мейерхольда. Марджановские традиции неотъемлемой частью входят и в сокровищницу русской театральной культуры, обогащают искусство советского театра в целом. Для утверждения этой мысли дают основание те неоспоримые факты творческой биографии Марджанишвили, которые навсегда связали его с историей русской, украинской, латышской культур, сделали его одним из зачинателей советского театра, одним из создателей искусства социалистического реализма и тех традиций, которые двигают и развивают многонациональную советскую театральную культуру.

# **{****600}** Именной указатель

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)  
[О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [У](#_a20)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ц](#_a23)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

Абакелиа Т. Г. (1905 – 1953) — художница — [32](#_page032), [144](#_page144), [148](#_page148), [200](#_page200), [346](#_page346).

Абашидзе А. В. (1881 – 1958) — артистка драмы — [466](#_page466).

Абашидзе В. А. (1854 – 1926) — артист драмы — [130](#_page130), [239](#_page239), [567](#_page567).

Абашидзе В. И. — режиссер — [82](#_page082), [83](#_page083), [84](#_page084), [85](#_page085), [343](#_page343), [472](#_page472).

Абелов Д. Г. — дядя К. А. Марджанишвили — [254](#_page254).

Аблесимов А. О. (1742 – 1783) — драматург, либреттист — [7](#_page007).

Авербах Л. — литературный критик — [178](#_page178), [400](#_page400).

Агсабадзе Ш. Р. (р. 1896) — режиссер — [570](#_page570), [581](#_page581).

Адан Адольф (1803 – 1856) — [8](#_page008).

Азиани (Дондарова) Н. М. (1878 – 1943) — драматург — [24](#_page024).

Айдаров С. В. (1867 – 1938) — артист — [116](#_page116).

Айхенвальд Ю. И. (1872 – 1928) — литературный критик — [407](#_page407).

Акакий — см. [Хорава А. А.](#_Tosh0007585)

Акимов Н. П. (р. 1901) — режиссер и художник — [411](#_page411), [412](#_page412).

Аксенов В. Н. (1898 – 1960) — актер, мастер художественного слова — [123](#_page123), [336](#_page336), [337](#_page337), [339](#_page339), [341](#_page341).

Александров А. Н. (р. 1888) — композитор — [47](#_page047), [116](#_page116), [125](#_page125), [206](#_page206).

Александров Н. Г. (1870 – 1930) — артист — [88](#_page088), [552](#_page552).

Алекси-Месхишвили (Алексеев-Месхиев, Месхишвили) В. С. (Ладо, 1857 – 1920) — артист и режиссер — [130](#_page130), [254](#_page254), [255](#_page255), [445](#_page445), [479](#_page479), [505](#_page505), [566](#_page566), [567](#_page567).

Алексидзе Д. А. (р. 1910) — режиссер — [570](#_page570), [573](#_page573), [574](#_page574), [581](#_page581), [582](#_page582).

Алхазишвили Ш. И. (р. 1899) — критик — [204](#_page204).

Амаглобели С. И. (1899 – 1946) — театровед — [34](#_page034), [38](#_page038), [78](#_page078), [79](#_page079), [80](#_page080), [82](#_page082), [83](#_page083), [88](#_page088), [89](#_page089), [91](#_page091), [92](#_page092), [103](#_page103), [104](#_page104), [109](#_page109), [115](#_page115), [116](#_page116), [117](#_page117), [337](#_page337), [339](#_page339), [587](#_page587).

Амашукели М. — актер, администратор театра — [41](#_page041).

Амираджиби Е. Г. (Цаца, р. 1889) — артистка драмы — [23](#_page023), [25](#_page025).

Амосова О. — художница — [542](#_page542).

Ан. Никол. — см. [Александров А. Н.](#_Tosh0007586)

Анатолий Афанасьевич — см. [Арапов А. А.](#_Tosh0007587)

Анатолий Васильевич — см. [Луначарский А. В.](#_Tosh0007588)

Анджапаридзе В. И. (Верико — р. 1897) — артистка — [26](#_page026), [85](#_page085), [95](#_page095), [132](#_page132), [164](#_page164), [165](#_page165), [173](#_page173), [186](#_page186), [188](#_page188), [207](#_page207), [224](#_page224), [246](#_page246), [331](#_page331), [343](#_page343), [345](#_page345), [380](#_page380), [473](#_page473), [495](#_page495), [500](#_page500), [569](#_page569), [583](#_page583), [586](#_page586).

Андреев Л. Н. (1871 – 1919) — писатель, драматург — [57](#_page057), [58](#_page058), [91](#_page091), [210](#_page210), [268](#_page268), [526](#_page526).

Андреева М. Ф. (1872 – 1953) — артистка и общественная деятельница — {601} [31](#_page031), [70](#_page070), [151](#_page151), [264](#_page264), [270](#_page270), [275](#_page275), [333](#_page333), [334](#_page334), [421](#_page421), [423](#_page423), [443](#_page443), [455](#_page455), [550](#_page550), [552](#_page552), [553](#_page553), [567](#_page567).

Андроникашвили К. И. (1887 – 1954) — режиссер — [106](#_page106), [110](#_page110), [114](#_page114), [115](#_page115).

Анета — см. [Кикодзе А.](#_Tosh0007589)

Аникеев С. М. (р. 1904) — артист оперетты — [354](#_page354).

Анна — см. [Живокини А. Д.](#_Tosh0007590)

Анненский И. Ф. (1856 – 1909) — поэт — [446](#_page446), [527](#_page527).

Антадзе Д. К. (р. 1900) — режиссер — [31](#_page031), [32](#_page032), [33](#_page033), [34](#_page034), [35](#_page035), [36](#_page036), [37](#_page037), [38](#_page038), [39](#_page039), [40](#_page040), [41](#_page041), [49](#_page049), [50](#_page050), [51](#_page051), [54](#_page054), [79](#_page079), [80](#_page080), [82](#_page082), [83](#_page083), [84](#_page084), [85](#_page085), [86](#_page086), [87](#_page087), [90](#_page090), [94](#_page094), [95](#_page095), [96](#_page096), [107](#_page107), [117](#_page117), [202](#_page202), [224](#_page224), [225](#_page225), [343](#_page343), [344](#_page344), [463](#_page463), [581](#_page581).

Антадзе Н. В. — артист — [40](#_page040).

Антонов З. Н. (1820 – 1854) — драматург — [237](#_page237), [380](#_page380).

Антропов Л. И. (1843 – 1881) — писатель — [255](#_page255).

Аполлонский Р. Б. (1865 – 1928) — артист — [303](#_page303).

Арапов А. А. (1876 – 1949) — театральный художник и живописец — [47](#_page047), [116](#_page116), [125](#_page125), [207](#_page207), [216](#_page216), [273](#_page273), [360](#_page360), [376](#_page376).

Арбузов А. Н. (р. 1908) — драматург — [587](#_page587).

Арканов Б. С. — [115](#_page115).

Асафьев Б. В. (лит. псевдоним — Игорь Глебов; 1884 – 1949) — композитор, музыковед — [279](#_page279).

Асланов Н. — артист — [270](#_page270), [303](#_page303), [553](#_page553).

Афиногенов А. Н. (1904 – 1941) — драматург — [38](#_page038), [99](#_page099), [112](#_page112), [200](#_page200), [380](#_page380), [400](#_page400), [475](#_page475), [586](#_page586), [587](#_page587).

Ахвледиани Е. Д. (р. 1900) — художница — [39](#_page039), [87](#_page087), [94](#_page094), [117](#_page117), [118](#_page118), [143](#_page143), [200](#_page200), [346](#_page346), [544](#_page544).

Ахметели А. В. (1886 – 1937) — режиссер — [23](#_page023), [32](#_page032), [73](#_page073), [329](#_page329), [365](#_page365), [382](#_page382), [559](#_page559), [569](#_page569), [572](#_page572), [573](#_page573), [574](#_page574), [575](#_page575), [576](#_page576), [577](#_page577), [578](#_page578), [581](#_page581).

Баазов Г. Д. (1904 – 1945) — писатель — [90](#_page090), [104](#_page104), [107](#_page107), [193](#_page193), [560](#_page560), [587](#_page587).

Бабанова М. И. (р. 1900) — артистка драмы — [476](#_page476).

Багрицкий Э. Г. (1895 – 1934) — поэт — [333](#_page333).

Багров (Топор) М. Ф. (р. 1864 — год см. неизв.) — актер и театральный деятель, антрепренер — [55](#_page055), [153](#_page153), [210](#_page210), [211](#_page211), [267](#_page267), [294](#_page294), [295](#_page295).

Бадридзе Д. Г. (р. 1899) — артист оперы — [49](#_page049).

Байрон Джордж Гордон (1788 – 1824) — [130](#_page130).

Баланчивадзе М. А. (1862 – 1937) — композитор — [99](#_page099), [327](#_page327), [328](#_page328).

Балиев Н. Ф. (1877? — 1936) — театральный деятель, артист эстрады и режиссер — [437](#_page437).

Балтрушайтис Ю. К. (1873 – 1944) — поэт — [151](#_page151), [270](#_page270), [455](#_page455), [551](#_page551), [553](#_page553).

Бальмонт К. Д. (1867 – 1942) — поэт — [446](#_page446), [517](#_page517), [541](#_page541).

Барабанов Н. С. (р. 1890) — артист — [150](#_page150).

Барановская В. В. (ум. 1935) — артистка — [301](#_page301).

Бараташвили Н. М. (1817 – 1845) — поэт — [130](#_page130), [565](#_page565).

Барсукова Т. М. — художница, племянница Е. И. Донаури — [42](#_page042), [241](#_page241).

Бах Т. Я. (р. 1895) — артистка оперетты — [354](#_page354).

Бахрушин А. А. (1865 – 1929) — театральный деятель — [60](#_page060).

Бежанишвили С. С. (р. 1889) — артистка драмы — [23](#_page023).

{602} Бек-Назаров А. И. (1892 – 1965) — артист, кинорежиссер и сценарист — [328](#_page328).

Белевцева Н. А. (р. 1895) — артистка драмы — [334](#_page334).

Бельская С. А. (1846? — 1933) — артистка оперетты — [215](#_page215).

Беляев Ю. Д. (1876 – 1917) — театральный критик и драматург — [539](#_page539).

Бен Абрам — польский еврейский писатель. Его мистерию «В старом замке» [Г. Баазов](#_Tosh0007591) (см.) переделал в пьесу под названием «Диллгамор» — [24](#_page024).

Бенавенте Хасинто (1866 – 1954) — драматург — [141](#_page141), [275](#_page275), [279](#_page279), [382](#_page382), [421](#_page421), [521](#_page521).

Бенуа А. Н. (1870 – 1960) — живописец, театральный художник, историк искусств, режиссер — [300](#_page300).

Бериашвили М. И. — артист драмы — [472](#_page472).

Берлиоз Г. (1803 – 1869) — композитор — [160](#_page160).

Бернарди В. — композитор — [156](#_page156).

Бернар Сара (1844 – 1923) — драматическая артистка — [338](#_page338), [455](#_page455).

Бернстейн А. (1876 – 1953) — драматург, автор пьесы «Израэль» (1908) — [56](#_page056).

Берсенев (Павлищев) И. Н. (1889 – 1951) — артист драмы, режиссер — [31](#_page031), [153](#_page153), [210](#_page210), [211](#_page211), [267](#_page267), [309](#_page309), [317](#_page317), [508](#_page508), [533](#_page533), [555](#_page555).

Бершадская Н. Л. — артистка — [78](#_page078), [332](#_page332).

Бескин Э. М. (1877 – 1940) — критик и историк театра — [273](#_page273).

Бесо — см. [Жгенти В. Д.](#_Tosh0007592)

Бетховен Людвиг, ван (1770 – 1827) — [43](#_page043), [95](#_page095), [98](#_page098), [160](#_page160), [246](#_page246).

Бизе Жорж (1838 – 1875) — [273](#_page273).

Билибин И. Я. — художник — [58](#_page058).

Биров А. А. — артист — [508](#_page508).

Бихтер Н. И. — [8](#_page008).

Блок А. А. (1880 – 1921) — поэт — [290](#_page290), [443](#_page443), [447](#_page447), [520](#_page520), [521](#_page521), [529](#_page529), [553](#_page553).

Блюменталь-Тамарина М. М. (1859 – 1938) — артистка — [39](#_page039).

Бокучава В. — театр, критик, деятель искусств — [104](#_page104), [108](#_page108).

Болховский В. — антрепренер — [274](#_page274), [427](#_page427).

Борисовский — антрепренер, руководитель труппы — [260](#_page260).

Боронихин Е. — артист — [517](#_page517).

Боур Е. Ф. — антрепренер — [257](#_page257).

Боярский Я. И. — председатель Союза РАБИС — [113](#_page113).

Бриан (Шмаргонер) М. И. (р. 1886) — певица — [8](#_page008).

Брюсов В. Я. (1873 – 1924) — поэт — [447](#_page447).

Буачидзе Б. М. — литературный критик — [104](#_page104).

Бунчук Е. О. — см. [Бур-Бунчук Е. О.](#_Tosh0007593)

Бурде Ю. Л. — артист драмы, пианист — [156](#_page156).

Бур-Бунчук Е. О. (р. 1895) — артистка — [156](#_page156).

Буренин Н. Е. (р. 1874) — партийный деятель — [552](#_page552).

Бурлюк Д. Д. (р. 1882) — художник и поэт — [168](#_page168).

Бухникашвили Г. В. (р. 1897) — драматург и театровед — [201](#_page201), [346](#_page346), [469](#_page469).

Бюцев В. — композитор — [218](#_page218), [429](#_page429), [430](#_page430).

Вагнер Рихард (1813 – 1883) — [7](#_page007), [165](#_page165).

Валерская Е. К. — артистка — [22](#_page022).

Вардошвили М. И. (1898 – 1950) — артист драмы — [23](#_page023).

{603} Варлам — см. [Микадзе В.](#_Tosh0007594)

Варламов К. А. (1848 – 1915) — артист — [455](#_page455).

Варлих Г. И. — режиссер и дирижер — [276](#_page276), [278](#_page278), [539](#_page539).

Васадзе А. А. (р. 1899) — артист драмы и режиссер — [159](#_page159), [197](#_page197), [224](#_page224), [238](#_page238), [482](#_page482), [483](#_page483), [489](#_page489), [578](#_page578), [581](#_page581), [583](#_page583), [584](#_page584), [586](#_page586), [589](#_page589).

Василий Ипполитович — см. [Веселаго В. И.](#_Tosh0007595)

Василий (Васо) Константинович — см. [Гунцадзе В. К.](#_Tosh0007596)

Вахвахишвили (Вахвахова) Т. Н. (р. 1893) — композитор — [25](#_page025), [38](#_page038), [43](#_page043), [77](#_page077), [82](#_page082), [88](#_page088), [138](#_page138), [158](#_page158), [193](#_page193), [345](#_page345), [346](#_page346), [400](#_page400), [414](#_page414), [470](#_page470).

Вахтанг — см. [Абашидзе В. И.](#_Tosh0007597)

Вахтангов Е. Б. (1883 – 1922) — режиссер — [100](#_page100), [590](#_page590), [591](#_page591).

Вачнадзе Е. К. — артистка драмы — [40](#_page040), [472](#_page472).

Вачнадзе Н. Г. (1904 – 1952) — артистка кино — [181](#_page181).

Вашадзе И. В. — артист драмы — [40](#_page040).

Вега Карпьо Лоте Феликс де (1562 – 1635) — [158](#_page158), [172](#_page172), [190](#_page190), [218](#_page218), [235](#_page235), [236](#_page236), [275](#_page275), [286](#_page286), [287](#_page287), [324](#_page324), [338](#_page338), [399](#_page399), [408](#_page408), [428](#_page428), [447](#_page447), [454](#_page454), [464](#_page464), [468](#_page468), [502](#_page502), [512](#_page512), [516](#_page516), [523](#_page523), [526](#_page526), [527](#_page527), [553](#_page553), [571](#_page571), [582](#_page582).

Ведекинд Франк (1864 – 1918) — писатель, драматург — [310](#_page310).

Вера — см. [Живокини В. Д.](#_Tosh0007598)

Верико — см. [Анджапаридзе В. И.](#_Tosh0007599)

Веров И. И. — [50](#_page050), [89](#_page089), [91](#_page091), [105](#_page105), [109](#_page109).

Верстовский А. Н. (1799 – 1862) — композитор — [7](#_page007).

Верхарн Эмиль (1855 – 1916) — поэт, драматург и критик — [273](#_page273).

Верховский — управляющий товариществом артистов, антрепренер — [260](#_page260).

Веселаго В. И. — [89](#_page089), [92](#_page092), [93](#_page093), [94](#_page094), [95](#_page095), [97](#_page097), [360](#_page360).

Веселаго Л. С. — [92](#_page092), [94](#_page094), [95](#_page095), [97](#_page097), [103](#_page103).

Вивьен Л. С. (р. 1887) — режиссер, артист, педагог — [156](#_page156).

Вилинский А. — автор оперетты «Причуды страсти» — [533](#_page533).

Винчи Леонардо да (1452 – 1519) — [445](#_page445).

Вирта Н. Е. (р. 1906) — писатель — [587](#_page587).

Витарский К. К. — руководитель товарищества артистов — [256](#_page256).

Витковский В. — [276](#_page276).

Вишневский А. Л. (1861 – 1943) — артист драмы — [269](#_page269), [547](#_page547).

Вишневский В. В. (1900 – 1951) — писатель, драматург — [82](#_page082), [103](#_page103), [104](#_page104), [109](#_page109), [190](#_page190), [286](#_page286), [287](#_page287), [587](#_page587).

Владимиров В. К. (1886 – 1953) — театральный деятель, директор Малого театра — [89](#_page089), [90](#_page090), [93](#_page093), [95](#_page095), [102](#_page102), [105](#_page105), [106](#_page106), [107](#_page107), [108](#_page108), [109](#_page109), [111](#_page111), [114](#_page114), [115](#_page115), [116](#_page116), [118](#_page118).

Владиславский В. А. (р. 1891) — артист драмы — [39](#_page039).

Вознесенский А. С. — писатель — [507](#_page507).

Войнич Этель Лилиан (1864 – 1960) — [186](#_page186), [279](#_page279).

Волков Н. Н. — антрепренер — [261](#_page261).

Володин (Иванов) В. С. (1891 – 1958) — артист оперетты — [354](#_page354), [355](#_page355).

Вольман И. С. — [8](#_page008).

Вольский Н. И. — антрепренер и артист — [104](#_page104), [263](#_page263).

Вольтер (1694 – 1778) — [223](#_page223).

Воробьев Н. В. — художник-костюмер — [375](#_page375), [376](#_page376).

Воронов С. Н. (1882 – 1938) — режиссер и артист — [546](#_page546), [547](#_page547).

Вятский В. И. — антрепренер — [259](#_page259).

{604} Габескирия В. И. (1903 – 1965) — драматург — [104](#_page104), [108](#_page108).

Габичвадзе Р. К. (р. 1913) — композитор — [173](#_page173), [191](#_page191).

Габо — автор музыкальной комедии «Муж царицы» — [8](#_page008).

Габо — см. [Гокиели Г. И.](#_Tosh0007600)

Гаджибеков У.‑А.‑Г. (1885 – 1948) — композитор — [24](#_page024).

Галан Я. А. (1902 – 1949) — писатель — [587](#_page587).

Галилей Галилео (1564 – 1642) — [326](#_page326).

Гальбе М. — драматург — [317](#_page317).

Гамбашидзе Ш. К. (1899 – 1955) — артист драмы — [36](#_page036), [40](#_page040), [195](#_page195), [224](#_page224), [225](#_page225), [226](#_page226), [246](#_page246), [380](#_page380), [452](#_page452), [475](#_page475), [563](#_page563), [569](#_page569), [583](#_page583), [584](#_page584).

Гамрекели В. А. (Бабуца, р. 1893) — артистка драмы — [40](#_page040), [162](#_page162).

Гамрекели И. И. (1894 – 1943) — театральный художник — [25](#_page025), [169](#_page169), [170](#_page170), [171](#_page171), [200](#_page200), [201](#_page201), [203](#_page203), [234](#_page234), [242](#_page242), [501](#_page501).

Гамрекели Н. А. — врач, сын двоюродной сестры К. А. Марджанишвили М. С. Гамрекели — [63](#_page063), [64](#_page064), [65](#_page065), [274](#_page274).

Гамсахурдиа К. С. (р. 1891) — писатель — [115](#_page115).

Гамсун К. (1859 – 1952) — писатель — [325](#_page325), [378](#_page378), [406](#_page406), [435](#_page435), [446](#_page446), [510](#_page510), [546](#_page546).

Ганден К. — [44](#_page044).

Гандурин К. Д. — заместитель директора Малого театра — [105](#_page105).

Гаприндашвили В. И. (1888 – 1941) — поэт и переводчик — [470](#_page470).

Гарольд — журналист и критик — [323](#_page323), [325](#_page325).

Гауптман Г. (1862 – 1946) — драматург — [407](#_page407), [534](#_page534), [536](#_page536).

Гвелесиани А. И. (1897 – 1943) — дирижер, режиссер — [202](#_page202).

Гвинчидзе И. С. — артист драмы, театр, деятель — [40](#_page040), [343](#_page343).

Гедеванишвили И. К. (1872 – 1939) — драматург — [24](#_page024).

Гедройц И. И. (р. 1901) — артист оперетты — [354](#_page354).

Гекели Томас Генри (1825 – 1895) — зоолог, популяризатор учения Ч. Дарвина — [82](#_page082).

Гелейшвили П. С. — режиссер — [82](#_page082), [367](#_page367).

Георгий — Галустов Г. — машинист сцены — [35](#_page035).

Георгий — см. [Курулашвили Г.](#_Tosh0007601)

Гериен Е. Ю. (ум. 1962) — либреттист — [355](#_page355).

Германова (Красовская) М. Н. (1884 – 1940) — артистка драмы — [62](#_page062).

Гете Иоганн Вольфганг (1749 – 1832) — [126](#_page126), [160](#_page160).

Гиго — см. [Элиава Г. Л.](#_Tosh0007602)

Глаголин Б. С. — режиссер — [22](#_page022).

Глазунов А. К. (1865 – 1936) — [275](#_page275).

Глинка М. И. (1804 – 1857) — [427](#_page427).

Глюк Христоф Виллибальд (1714 – 1787) — [275](#_page275).

Гоги — см. [Элиава Г. Г.](#_Tosh0007603)

Гогоберидзе Е. Д. (р. 1897) — режиссер — [33](#_page033), [77](#_page077), [78](#_page078), [79](#_page079), [81](#_page081), [84](#_page084), [85](#_page085), [88](#_page088), [173](#_page173), [400](#_page400).

Гогоберидзе Л. Д. (1896 – 1937) — партийный и общественный деятель — [34](#_page034), [44](#_page044), [47](#_page047), [80](#_page080), [90](#_page090), [94](#_page094), [103](#_page103).

Гоголева Е. Н. (р. 1900) — артистка драмы — [116](#_page116), [205](#_page205), [336](#_page336), [337](#_page337), [339](#_page339).

Гоголь Н. В. (1809 – 1852) — [3](#_page003), [214](#_page214), [253](#_page253), [258](#_page258), [271](#_page271), [569](#_page569), [582](#_page582).

Годзиашвили В. Д. (р. 1905) — артист драмы — [40](#_page040), [472](#_page472), [570](#_page570), [571](#_page571), [578](#_page578), [583](#_page583), [584](#_page584), [586](#_page586).

Годзиашвили Н. А. (1899 – 1965) — артист, режиссер — [40](#_page040), [226](#_page226).

{605} Гокиели Г. И. (1869 – 1937) — врач — [37](#_page037), [44](#_page044).

Гокиели Ф. Г. (р. 1904) — литературовед, переводчица — [38](#_page038), [41](#_page041).

Головине И. — артист — [105](#_page105), [258](#_page258).

Голубева О. А. (1868 – 1942) — артистка — [60](#_page060), [210](#_page210), [270](#_page270), [303](#_page303).

Гольдони Карло (1707 – 1793) — [8](#_page008), [582](#_page582).

Гомелаури А. Г. — артист драмы — [583](#_page583).

Гомелаури З. Н. (р. 1888) — артист драмы — [452](#_page452).

Гордезиани Б. П. — искусствовед — [204](#_page204).

Горелов С. И. (1877 – 1916) — артист — [211](#_page211), [266](#_page266), [267](#_page267), [294](#_page294), [295](#_page295), [310](#_page310), [314](#_page314), [319](#_page319), [322](#_page322).

Горин-Горяинов Б. А. (1883 – 1944) — артист — [8](#_page008), [276](#_page276), [421](#_page421), [541](#_page541).

Горич Н. Н. — артист — [116](#_page116).

Городисский М. П. (р. 1901) — б. артист театра Соловцова, ныне юрист — [217](#_page217).

Горский А. А. (1871 – 1924) — балетмейстер — [298](#_page298), [299](#_page299).

Горький А. М. (1868 – 1936) — [31](#_page031), [128](#_page128), [134](#_page134), [262](#_page262), [263](#_page263), [264](#_page264), [265](#_page265), [301](#_page301), [442](#_page442), [443](#_page443), [505](#_page505), [546](#_page546), [550](#_page550), [553](#_page553), [567](#_page567), [589](#_page589).

Готуа П. (1873 – 1936) — писатель, драматург — [24](#_page024).

Гофман Эрнст Теодор Амадей (1776 – 1822) — [82](#_page082), [275](#_page275).

Гоцирели Ш. В. — артист драмы — [40](#_page040).

Гоциридзе Н. С. (1872 – 1949) — артист драмы — [23](#_page023), [25](#_page025), [32](#_page032), [224](#_page224), [471](#_page471).

Грановская Е. М. (р. 1877) — артистка комедии — [540](#_page540).

Грессер А. Н. — [259](#_page259).

Грибоедов А. С. (1795 – 1829) — [130](#_page130).

Грибунин В. Ф. (1873 – 1933) — артист драмы — [269](#_page269), [301](#_page301).

Григ Эдвард (1843 – 1907) — [270](#_page270), [295](#_page295), [298](#_page298), [314](#_page314), [379](#_page379), [390](#_page390).

Гришашвили И. Г. (1889 – 1965) — поэт — [223](#_page223), [587](#_page587).

Гришин — антрепренер — [274](#_page274).

Громов А. И. — артист, антрепренер — [261](#_page261), [262](#_page262).

Грузинский А. П. (р. 1899) — артист, педагог — [61](#_page061).

Гугунава Г. — [91](#_page091), [92](#_page092), [94](#_page094), [95](#_page095), [96](#_page096).

Гугушвили Э. Н. (р. 1925) — театровед, критик — [565](#_page565).

Гудиашвили В. Д. (р. 1896) — художник — [144](#_page144), [200](#_page200).

Гудушаури — артист драмы — [40](#_page040).

Гуния В. Л. (1862 – 1938) — артист и режиссер — [130](#_page130).

Гунцадзе В. К. — отчим Т. М. Барсуковой — [42](#_page042).

Гуцков К. (1811 – 1878) — драматург — [138](#_page138), [142](#_page142), [161](#_page161), [164](#_page164), [330](#_page330), [450](#_page450), [468](#_page468).

Гучков А. И. — председатель 3‑й Государственной думы, военно-морской министр при Временном правительстве — [64](#_page064), [65](#_page065).

Гюго В. (1802 – 1885) — [553](#_page553).

Давиташвили Г. М. (1893 – 1966) — артист драмы — [479](#_page479), [583](#_page583).

Давиташвили М. П. (р. 1907) — артистка драмы — [583](#_page583).

Давиташвили М. — артист драмы — [346](#_page346).

Давиташвили Н. Ш. (1882 – 1952) — артистка драмы — [25](#_page025).

Давыдов (Горелов) В. Н. (1849 – 1925) — артист драмы — [267](#_page267), [294](#_page294), [455](#_page455).

Дадиани Ш. Н. (1874 – 1959) — писатель, артист драмы и режиссер — [112](#_page112), [141](#_page141), [200](#_page200), [201](#_page201), [246](#_page246), [331](#_page331), [348](#_page348), [380](#_page380), [450](#_page450), [468](#_page468), [587](#_page587).

Далькроз Э. (1865 – 1950) — музыкант-педагог и композитор — [167](#_page167).

{606} Дальский М. В. (1865 – 1918) — артист — [232](#_page232).

Д’Аннунцио Г. (1863 – 1938) — писатель — [379](#_page379), [507](#_page507).

Даушвили К. Д. (р. 1909) — артист драмы — [40](#_page040), [472](#_page472).

Двалишвили А. А. (р. 1922) — режиссер — [589](#_page589).

Демюр М. Г. (1895 – 1960) — артист и режиссер — [227](#_page227).

Джавахишвили Н. Г. (1882 – 1950) — артистка драмы — [25](#_page025).

Джанелидзе Д. С. (р. 1906) — театровед — [587](#_page587).

Джаошвили Ф. — [343](#_page343).

Джапаридзе Л. — [34](#_page034), [91](#_page091), [92](#_page092), [93](#_page093), [100](#_page100), [114](#_page114).

Джапаридзе М. В. — драматург — [589](#_page589).

Джапаридзе Ш. С. — артист — [40](#_page040).

Дживелегов А. К. (1875 – 1952) — историк, литературовед, театровед — [333](#_page333).

Джикия В. Г. (1898 – 1925) — артист драмы — [70](#_page070).

Диомид — Накашидзе Д. — режиссер — [40](#_page040), [41](#_page041).

Доде А. (1840 – 1897) — писатель — [270](#_page270), [273](#_page273), [303](#_page303), [304](#_page304).

Додо — см. [Антадзе Д. К.](#_Tosh0007604)

Донаньи Э. (1877 – 1960) — композитор — [272](#_page272), [303](#_page303).

Донатов И. А. (р. 1888) — режиссер — [93](#_page093).

Донаури Е. И. (1890 – 1955) — артистка драмы — [27](#_page027), [37](#_page037), [39](#_page039), [40](#_page040), [41](#_page041), [77](#_page077), [78](#_page078), [79](#_page079), [80](#_page080), [81](#_page081), [82](#_page082), [83](#_page083), [84](#_page084), [85](#_page085), [86](#_page086), [87](#_page087), [88](#_page088), [89](#_page089), [90](#_page090), [100](#_page100), [101](#_page101), [102](#_page102), [103](#_page103), [104](#_page104), [105](#_page105), [106](#_page106), [107](#_page107), [108](#_page108), [109](#_page109), [110](#_page110), [111](#_page111), [112](#_page112), [113](#_page113), [114](#_page114), [115](#_page115), [116](#_page116), [117](#_page117), [118](#_page118), [119](#_page119), [234](#_page234), [583](#_page583).

Донаури И. — артистка драмы — [79](#_page079), [81](#_page081), [95](#_page095), [99](#_page099), [104](#_page104), [112](#_page112), [117](#_page117), [241](#_page241).

Доницетти Гаэтано (1797 – 1848) — [8](#_page008), [275](#_page275), [276](#_page276), [421](#_page421), [422](#_page422), [423](#_page423).

Достоевский Ф. М. (1821 – 1881) — [301](#_page301), [404](#_page404), [520](#_page520), [547](#_page547).

Дракули — артист — [270](#_page270), [271](#_page271).

Дуван-Торцов И. Э. — антрепренер — [54](#_page054), [58](#_page058), [266](#_page266), [293](#_page293), [295](#_page295), [309](#_page309), [310](#_page310), [317](#_page317), [426](#_page426), [521](#_page521).

Дуде — Дзнеладзе Д. — [34](#_page034).

Дузе Э. (1859 – 1924) — итальянская актриса — [99](#_page099), [285](#_page285), [455](#_page455).

Дымов (Перельман) О. И. (1878 – 1959) — драматург и журналист — [268](#_page268).

Дягилев С. П. (1872 – 1929) — театральный деятель, антрепренер — [417](#_page417).

Евлахов С. И. — артист — [48](#_page048).

Евреинов Н. Н. (1879 – 1953) — режиссер и театровед — [279](#_page279), [523](#_page523).

Елена, Е. И. — см. [Донаури Е. И.](#_Tosh0007605)

Енукидзе А. С. — старый революционер, партийный и государственный деятель, занимал пост секретаря ВЦИК — [44](#_page044), [45](#_page045), [46](#_page046), [106](#_page106), [116](#_page116).

Ермолова М. Н. (1853 – 1928) — артистка драмы — [130](#_page130), [341](#_page341).

Есенин С. А. (1895 – 1925) — [323](#_page323).

Жгенти В. Д. (р. 1903) — критик, общественный деятель — [35](#_page035), [104](#_page104), [203](#_page203), [558](#_page558), [587](#_page587).

Желябужский Ю. А. (1888 – 1955) — кинорежиссер, оператор, один из старейших деятелей кино в России — [70](#_page070).

Жерар Филипп — [283](#_page283).

Живокини А. Д., по сцене Лобанова (ум. 1929) — сестра Н. Д.

Живокини-Марджанишвили — [59](#_page059).

{607} Живокини В. Д. (ум. 1941) — сестра Н. Д. Живокини-Марджанишвили — [54](#_page054).

Живокини Д. В. (1829 – 1890) — артист Московского Малого театра — [227](#_page227).

Живокини Н. Д. — см. [Марджанишвили Н. Д.](#_Tosh0007606)

Живокини О. Д. (ум. 1935) — сестра Н. Д. Живокини-Марджанишвили — [54](#_page054), [69](#_page069).

Жорж Санд (1804 – 1876) — [312](#_page312), [510](#_page510).

Жордания Г. — артист — [115](#_page115), [589](#_page589).

Жоржолиани А. М. (р. 1888) — артист драмы — [25](#_page025), [346](#_page346), [452](#_page452), [461](#_page461), [583](#_page583).

Журули Г. Б. (1899 – 1964) — режиссер — [581](#_page581).

Загорский М. Б. (1885 – 1951) — критик и театровед — [542](#_page542).

Зайцев П. А. — актер и режиссер — [261](#_page261), [262](#_page262).

Закариадзе С. А. (р. 1909) — артист драмы и кино — [246](#_page246), [345](#_page345), [583](#_page583), [584](#_page584), [586](#_page586).

Закржевский — [101](#_page101).

Зархи Н. А. (1900 – 1935) — киносценарист и драматург — [586](#_page586).

Зброжек-Пашковская (Юрборская) Е. В. (1876 – 1929) — артистка оперетты — [540](#_page540).

Зданевич К. М. (р. 1892) — художник — [101](#_page101), [384](#_page384).

Зиновьев — артист — [270](#_page270), [271](#_page271).

Зорели — антрепренер — [260](#_page260).

Зорина (Попова) В. В. (1853 – 1903) — артистка оперетты — [215](#_page215).

Зорич З. Н. (р. 1892) — артистка, режиссер и педагог — [94](#_page094).

Зудерман Г. (1857 – 1928) — писатель — [256](#_page256).

Зурабишвили И. Э. (1872 – 1955) — писатель, театровед и музыкальный критик — [365](#_page365).

Ибсен Г. (1828 – 1906) — [62](#_page062), [80](#_page080), [82](#_page082), [88](#_page088), [155](#_page155), [163](#_page163), [173](#_page173), [174](#_page174), [175](#_page175), [178](#_page178), [210](#_page210), [211](#_page211), [248](#_page248), [267](#_page267), [269](#_page269), [298](#_page298), [300](#_page300), [301](#_page301), [313](#_page313), [332](#_page332), [379](#_page379), [399](#_page399), [400](#_page400), [401](#_page401), [414](#_page414), [418](#_page418), [443](#_page443), [473](#_page473), [477](#_page477), [507](#_page507), [550](#_page550).

Иванов В. В. (1895 – 1963) — писатель, драматург — [577](#_page577).

Иванова В. Н. — артистка оперетты — [258](#_page258).

Игнатов В. — [85](#_page085).

Игорь — брат Н. Розенель-Луначарской — [323](#_page323), [338](#_page338).

Иллеш Бела (р. 1895) — писатель — [100](#_page100).

Ильин П. И. — режиссер — [88](#_page088), [521](#_page521), [522](#_page522).

Имедашвили А. С. (1882 – 1942) — артист драмы — [187](#_page187).

Иоселиани Л. — режиссер — [589](#_page589).

Ирина, Иринка — см. [Донаури И.](#_Tosh0007607)

Исаченко К. С. (р. 1882) — артист оперы — [8](#_page008).

Кавтарадзе С. И. (р. 1885) — старый революционер, партийный и общественный деятель — [100](#_page100).

Казарин В. — артист — [536](#_page536).

Кайзер Г. (1878 – 1945) — драматург — [382](#_page382).

Какабадзе Д. Н. (1889 – 1952) — художник — [32](#_page032), [144](#_page144), [200](#_page200), [246](#_page246), [367](#_page367).

Какабадзе П. М. (р. 1895) — драматург — [25](#_page025), [173](#_page173), [201](#_page201), [380](#_page380), [460](#_page460), [468](#_page468), [582](#_page582), [587](#_page587), [589](#_page589).

Како — см. [Гамрекели Н. А.](#_Tosh0007608)

Какулия Ю. — режиссер — [582](#_page582).

{608} Каладзе К. Р. (р. 1904) — поэт, драматург — [34](#_page034), [172](#_page172), [192](#_page192), [201](#_page201), [380](#_page380), [460](#_page460), [468](#_page468), [469](#_page469), [472](#_page472), [587](#_page587).

Кальдерон де ла Барка (1600 – 1681) — [113](#_page113).

Каменева О. Д. — советский работник, занималась вопросами искусства — [69](#_page069).

Каменский В. В. (1884 – 1961) — поэт — [99](#_page099), [168](#_page168), [221](#_page221), [279](#_page279), [337](#_page337), [338](#_page338), [339](#_page339), [528](#_page528).

Канделаки Д. — [72](#_page072).

Канделаки О. — [89](#_page089), [117](#_page117).

Канделаки П. М. — деятель искусств — [34](#_page034), [35](#_page035).

Каплер А. Я. (р. 1904) — киносценарист и драматург — [291](#_page291), [529](#_page529), [530](#_page530), [531](#_page531).

Карамазов (Афанасьев) Д. М. (1861 – 1912) — артист — [259](#_page259), [260](#_page260).

Каратов В. С. — дирижер — [270](#_page270).

Качалов В. И. (1875 – 1948) — артист МХАТ с 1900 г. — [134](#_page134), [269](#_page269), [301](#_page301), [378](#_page378), [547](#_page547), [560](#_page560).

Кванталиани А. Л. (р. 1907) — артист драмы — [199](#_page199), [461](#_page461), [583](#_page583).

Квелидзе Э. С. — артист драмы — [40](#_page040).

Квливидзе Л. А. — артистка драмы — [41](#_page041).

Кедров М. Н. (р. 1393) — режиссер и актер — [402](#_page402).

Кикодзе А. артистка — [236](#_page236), [465](#_page465).

Кикодзе-Абашидзе А. М. (р. 1896) — артистка драмы — [95](#_page095), [459](#_page459).

Киршон В. М. (1902 – 1938) — драматург — [82](#_page082), [112](#_page112), [468](#_page468), [472](#_page472), [558](#_page558), [586](#_page586).

Клдиашвили Д. С. (1862 – 1931) — писатель — [24](#_page024), [186](#_page186), [187](#_page187), [382](#_page382), [459](#_page459), [582](#_page582).

Книппер-Чехова О. Л. (1868 – 1959) — артистка МХАТ — [268](#_page268), [301](#_page301), [378](#_page378), [548](#_page548), [560](#_page560).

Кобахидзе П. К. (1907 – 1963) — артист драмы — [40](#_page040), [95](#_page095), [246](#_page246), [472](#_page472), [583](#_page583).

Кобуладзе С. С. (р. 1909) — художник — [200](#_page200).

Коган П. С. (1872 – 1932) — критик, литературовед — [100](#_page100), [555](#_page555).

Козинцев Г. М. (в. 1905) — кинорежиссер и сценарист — [188](#_page188), [281](#_page281), [502](#_page502), [503](#_page503), [522](#_page522), [524](#_page524), [529](#_page529), [530](#_page530), [531](#_page531).

Кокрашвили И. Л. — артист драмы — [40](#_page040).

Колбиченко Н. И. — [276](#_page276).

Коллен Н. Э. (р. 1878) — [154](#_page154), [267](#_page267), [293](#_page293).

Комиссаржевская В. Ф. (1864 – 1910) — [61](#_page061), [288](#_page288).

Коонен А. Г. (р. 1889) — артиста драмы — [78](#_page078), [90](#_page090), [92](#_page092), [99](#_page099), [152](#_page152), [213](#_page213), [216](#_page216), [269](#_page269), [270](#_page270), [272](#_page272), [273](#_page273), [297](#_page297), [374](#_page374), [446](#_page446), [455](#_page455), [546](#_page546), [553](#_page553).

Корели М. М. — артистка драмы — [246](#_page246), [343](#_page343), [345](#_page345).

Корели (Коридзе) М. Ф. (1876 – 1949) — режиссер — [383](#_page383), [397](#_page397), [459](#_page459).

Коренева Л. М. (р. 1885) — артистка драмы — [269](#_page269), [546](#_page546).

Коришели П. Е. (1882?) — артист драмы — [23](#_page023).

Корнейчук А. Е. (р. 1905) — писатель, драматург, общественный деятель — [587](#_page587).

Корчагина-Александровская Е. П. (1874 – 1951) — артистка драмы — [276](#_page276), [421](#_page421), [541](#_page541).

{609} Корш Ф. А. (1852 – 1921) — антрепренер, основатель театра в Москве — [38](#_page038), [39](#_page039), [43](#_page043), [80](#_page080), [85](#_page085), [88](#_page088), [89](#_page089), [91](#_page091), [94](#_page094), [95](#_page095), [103](#_page103), [104](#_page104), [106](#_page106), [107](#_page107), [108](#_page108), [114](#_page114), [163](#_page163), [173](#_page173), [174](#_page174), [176](#_page176), [178](#_page178), [248](#_page248), [303](#_page303), [331](#_page331), [332](#_page332), [377](#_page377), [399](#_page399), [401](#_page401), [403](#_page403), [414](#_page414), [473](#_page473), [516](#_page516), [541](#_page541).

Костава Г. — артист — [583](#_page583).

Костров А. А. — режиссер — [46](#_page046), [47](#_page047).

Котик (со стр. 54) — см. [Марджанишвили К. К.](#_Tosh0007609)

Коутс Альберт (1882 – 1953) — дирижер и композитор — [94](#_page094).

Коцо — см. [Андроникашвили К. И.](#_Tosh0007610)

Коцюбинский М. М. (1864 – 1913) — писатель, революционный демократ — [503](#_page503).

Кочерга И. А. (1881 – 1952) — драматург — [587](#_page587).

Крамов А. Г. (1884 – 1951) — актер и режиссер — [267](#_page267), [294](#_page294), [309](#_page309), [317](#_page317).

Красин В. Б. — б. директор Московской филармонии — [337](#_page337), [339](#_page339).

Крестовская М. А. — [99](#_page099).

Кречетов Н. А. — [216](#_page216), [273](#_page273), [303](#_page303).

Кривинская Е. — танцовщица — [530](#_page530), [531](#_page531).

Крузо Валеска — певица театра Комической оперы — [69](#_page069).

Крэг Эдуард Гордон (1872 – 1944) — режиссер, художник и теоретик театра — [14](#_page014), [62](#_page062), [90](#_page090), [270](#_page270), [285](#_page285), [300](#_page300), [325](#_page325), [378](#_page378), [404](#_page404), [446](#_page446), [455](#_page455), [546](#_page546), [548](#_page548), [549](#_page549).

Крыжицкий Г. К. (р. 1895) — режиссер и театровед — [280](#_page280).

Крюгер Эльза — танцовщица — [508](#_page508).

К. С. — см. [Станиславский К. С.](#_Tosh0007611)

Кторов А. П. — [39](#_page039), [50](#_page050), [78](#_page078), [88](#_page088), [177](#_page177), [332](#_page332).

Куган Джеки — [74](#_page074), [329](#_page329).

Кузмин М. А. (1875 – 1936) — поэт, драматург, критик — [277](#_page277), [278](#_page278), [279](#_page279), [544](#_page544).

Кузнецов С. Л. (1879 – 1932) — артист драмы — [37](#_page037), [95](#_page095), [96](#_page096), [105](#_page105), [109](#_page109), [110](#_page110), [111](#_page111), [113](#_page113), [267](#_page267), [304](#_page304), [309](#_page309), [317](#_page317), [341](#_page341), [427](#_page427), [429](#_page429), [430](#_page430), [431](#_page431), [521](#_page521).

Кузнецова-Бенуа М. Н. (р. 1880) — артистка оперы — [539](#_page539), [540](#_page540).

Кукури — см. [Патаридзе К. Е.](#_Tosh0007612)

Кулиш Н. Г. (1892 – 1937) — драматург — [90](#_page090), [93](#_page093), [472](#_page472), [586](#_page586).

Кумсиашвили Н. Г. (1892 – 1942) — артист оперы — [364](#_page364).

Купер М. А. — дирижер — [265](#_page265).

Курбас А. С. (1887 – 1942) — артист и режиссер — [471](#_page471).

Курулашвили Г. — партийный и общественный деятель — [34](#_page034), [41](#_page041), [47](#_page047).

Кутатели А. Н. (р. 1898) — писатель — [201](#_page201), [469](#_page469), [587](#_page587).

Кутузова Е. Ф. — артистка — [259](#_page259).

Кушиташвили В. П. — режиссер — [570](#_page570), [571](#_page571), [580](#_page580), [581](#_page581), [582](#_page582).

Лавренев Б. А. (1891 – 1959) — писатель — [573](#_page573), [577](#_page577), [587](#_page587).

Ладыжников И. П. (1874 – 1945) — участник революционного движения, большевик, близкий друг и помощник А. М. Горького в его общественной и литературно-издательской деятельности — [553](#_page553).

Лазарева М. Г. — [276](#_page276).

Леван — см. [Гогоберидзе Л.](#_Tosh0007613)

Левин М. З. (1895 – 1946) — художник — [107](#_page107).

Легар Ф. (1870 – 1948) — композитор — [540](#_page540).

{610} Лежава Ш. — врач, общественный деятель — [89](#_page089).

Лекок Ш. (1832 – 1918) — [280](#_page280).

Лели — см. [Джапаридзе Л.](#_Tosh0007614)

Ленин Владимир Ильич (1870 – 1924) — [222](#_page222), [289](#_page289), [290](#_page290), [328](#_page328), [447](#_page447).

Ленин (Игнатюк) М. Ф. (1880 – 1951) — артист драмы — [336](#_page336), [337](#_page337), [339](#_page339).

Леонидов Л. М. (1873 – 1941) — артист МХАТ с 1903 г. — [269](#_page269), [301](#_page301), [550](#_page550).

Леонов Л. М. (р. 1899) — писатель, драматург — [587](#_page587).

Леонтьев П. И. (1883 – 1951) — артист драмы — [267](#_page267), [309](#_page309), [311](#_page311), [317](#_page317).

Лепетич Н. И. — артистка — [252](#_page252).

Лепковский Е. А. (1863 – 1939) — артист, режиссер — [317](#_page317).

Лепштейн И. Г. — артист Малого театра — [116](#_page116).

Лермонтов М. Ю. (1814 – 1841) — [130](#_page130), [326](#_page326).

Лесная (Шперлинг) Л. В. (р. 1889) — артистка, литератор — [154](#_page154), [267](#_page267), [294](#_page294), [309](#_page309).

Лешковская Е. К. (1864 – 1925) — артистка Малого театра — [341](#_page341).

Ливанов Б. Н. (р. 1904) — артист драмы — [97](#_page097), [249](#_page249).

Лидия Семеновна — см. [Веселаго Л. С.](#_Tosh0007615)

Ликардопуло М. Ф. — секретарь дирекции МХАТ — [548](#_page548).

Лилина (Перевощикова) М. П. (1866 – 1943) — артистка драмы, жена К. С. Станиславского — [546](#_page546), [548](#_page548), [549](#_page549).

Линтварев А. А. — антрепренер — [266](#_page266).

Липскеров К. А. (1889 – 1954) — поэт, драматург — [576](#_page576).

Логинов М. — пианист — [276](#_page276).

Логинова А. — пианистка — [276](#_page276).

Ломая Г. К. — артист драмы — [40](#_page040).

Лопухова Е. В. (1884 – 1943) — [280](#_page280), [543](#_page543), [544](#_page544).

Лордкипанидзе Г. Д. — режиссер — [582](#_page582), [589](#_page589).

Лорткипанидзе М. П. (1895 – 1944) — артист драмы — [26](#_page026), [27](#_page027), [472](#_page472).

Лужский В. В. (1869 – 1931) — артист МХАТ со дня его основания — [59](#_page059), [404](#_page404), [405](#_page405), [547](#_page547).

Луначарская-Розенель Н. А. — артистка драмы — [323](#_page323), [361](#_page361).

Луначарский А. В. (1875 – 1933) — [96](#_page096), [98](#_page098), [129](#_page129), [148](#_page148), [149](#_page149), [162](#_page162), [163](#_page163), [177](#_page177), [178](#_page178), [251](#_page251), [323](#_page323), [324](#_page324), [326](#_page326), [327](#_page327), [328](#_page328), [329](#_page329), [331](#_page331), [332](#_page332), [333](#_page333), [334](#_page334), [336](#_page336), [337](#_page337), [338](#_page338), [340](#_page340), [341](#_page341), [342](#_page342), [361](#_page361), [400](#_page400), [414](#_page414), [415](#_page415), [579](#_page579).

Лундберг Е. Г. (1883 – 1965) — литератор — [78](#_page078), [79](#_page079), [119](#_page119).

Луппол И. К. (1896 – 1942) — литературовед, в 30‑х годах — директор Института мировой литературы АН СССР — [337](#_page337), [339](#_page339).

Маглакелидзе В. — артист драмы — [345](#_page345).

Макавейская Е. — [536](#_page536).

Макарова-Шевченко В. В. (р. 1892) — артистка драмы и оперы — [95](#_page095), [270](#_page270), [271](#_page271), [307](#_page307).

Мак-Олей — псевдоним К. А. Марджанишвили — [543](#_page543).

Максимов В. В. (1878 – 1937) — артист — [421](#_page421).

Малиновская Е. К. (1875 – 1942) — общественная и театральная деятельница — [46](#_page046), [99](#_page099), [115](#_page115).

Мамука — см. [Амашукели М.](#_Tosh0007616)

Мандельштам О. Э. (1891 – 1937) — поэт — [503](#_page503).

{611} Манджгаладзе Э. А. (р. 1925) — артист драмы — [588](#_page588).

Мансветова — артистка драмы — [506](#_page506).

Маратов В. С. — дирижер — [276](#_page276), [423](#_page423).

Маргаритов — режиссер — [234](#_page234).

Марджанишвили А. А. — отец К. А. Марджанишвили — [252](#_page252).

Марджанишвили Е. С. — мать К. А. Марджанишвили — [252](#_page252), [253](#_page253).

Марджанишвили К. К. (р. 1903) — видный советский ученый сын К. А. Марджанишвили — [54](#_page054), [55](#_page055), [56](#_page056), [57](#_page057), [58](#_page058), [59](#_page059), [60](#_page060), [61](#_page061), [62](#_page062), [63](#_page063), [65](#_page065), [66](#_page066), [67](#_page067), [68](#_page068), [69](#_page069), [70](#_page070), [71](#_page071), [72](#_page072), [73](#_page073), [74](#_page074), [75](#_page075), [76](#_page076), [278](#_page278).

Марджанишвили (ур. Живокини) Н. Д. (1876 – 1959) — артистка драмы, дочь артиста Московского Малого театра [Д. В. Живокини](#_Tosh0007617) (см.), внучка знаменитого артиста Малого театра Василия Игнатьевича Живокини, итальянца по происхождению, жена К. А. Марджанишвили — [54](#_page054), [55](#_page055), [56](#_page056), [57](#_page057), [58](#_page058), [59](#_page059), [60](#_page060), [61](#_page061), [62](#_page062), [63](#_page063), [65](#_page065), [66](#_page066), [68](#_page068), [69](#_page069), [70](#_page070), [71](#_page071), [72](#_page072), [73](#_page073), [74](#_page074), [75](#_page075), [76](#_page076), [252](#_page252), [512](#_page512).

Марджанишвили М. А. — сестра К. А. Марджанишвили — [253](#_page253).

Марджанишвили Н. А. — [253](#_page253).

Марджанишвили С. А. — сестра К. А. Марджанишвили — [254](#_page254).

Марджанишвили Т. А. (ум. 1936) — сестра К. А. Марджанишвили — [54](#_page054), [60](#_page060), [61](#_page061), [65](#_page065), [72](#_page072).

Маркиш П. (1895 – 1952) — поэт и драматург — [100](#_page100).

Марков П. А. (р. 1897) — театральный критик, режиссер, историк театра — [557](#_page557), [585](#_page585).

Массалитинова В. О. (1878 – 1945) — артистка — [337](#_page337), [338](#_page338).

Махарадзе К. И. (р. 1926) — артист драмы — [588](#_page588).

Мачавариани Д. Н. — балетмейстер — [39](#_page039), [85](#_page085), [94](#_page094), [117](#_page117), [118](#_page118), [149](#_page149), [343](#_page343), [346](#_page346), [354](#_page354), [544](#_page544).

Мачавариани Н. И. — артистка драмы — [41](#_page041), [345](#_page345).

Маяковский В. В. (1893 – 1930) — [168](#_page168), [169](#_page169), [170](#_page170), [171](#_page171), [189](#_page189), [203](#_page203), [204](#_page204), [239](#_page239), [290](#_page290), [291](#_page291), [327](#_page327), [407](#_page407), [520](#_page520), [521](#_page521), [530](#_page530), [587](#_page587).

Мгалоблишвили Г. А. — партийный и советский деятель, занимал пост председателя Совнаркома Грузии — [116](#_page116).

Мегвинет-Ухуцеси К. В. (р. 1891) — композитор — [363](#_page363).

Медведев (Бернштейн) М. Е. (1852 – 1925) — артист оперы, педагог — [277](#_page277), [426](#_page426).

Межинский С. Б. (р. 1889) — актер драмы — [78](#_page078), [81](#_page081).

Мейерхольд В. Э. (1874 – 1942) — режиссер — [82](#_page082), [86](#_page086), [115](#_page115), [129](#_page129), [216](#_page216), [303](#_page303), [447](#_page447), [590](#_page590), [591](#_page591).

Мелик-Пашаев А. Ш. (1905 – 1964) — дирижер — [364](#_page364).

Месхи Е. С. (1862 – 1941) — артистка драмы — [254](#_page254).

Месхи К. С. (1857 – 1914) — артист драмы и драматург — [254](#_page254).

Месхиева (Месхишвили) М. А. — артистка драмы — [40](#_page040).

Месхишвили Л. — см. [Алекси-Месхишвили Л.](#_Tosh0007618)

Метерлинк М. (1862 – 1949) — поэт, драматург — [62](#_page062), [113](#_page113), [210](#_page210), [290](#_page290), [304](#_page304).

Метцель — [5](#_page005), [165](#_page165), [535](#_page535).

Микадзе А. — [93](#_page093), [103](#_page103).

Микадзе В. — [104](#_page104), [107](#_page107), [108](#_page108), [110](#_page110), [114](#_page114).

Микеланджело Буонарроти (1475 – 1564) — [42](#_page042).

Микитенко И. К. (1897 – 1937) — писатель, драматург — [473](#_page473), [586](#_page586).

Миклашевский К. — автор буффонады «Четыре сердцееда» — [527](#_page527).

{612} Минко В. П. (р. 1902) — писатель, драматург — [587](#_page587).

Митюша — см. [Полумордвинов Д. Г.](#_Tosh0007619)

Михайловский Н. Н. (1874 – 1923) — артист, антрепренер — [264](#_page264).

Мозгов И. Н. — артист — [8](#_page008).

Мольер Жан-Батист (1622 – 1673) — [130](#_page130), [141](#_page141), [300](#_page300), [382](#_page382), [443](#_page443), [534](#_page534), [582](#_page582).

Монахов Н. Ф. (1875 – 1936) — артист оперетты, драмы, театральный деятель — [94](#_page094), [95](#_page095), [152](#_page152), [213](#_page213), [270](#_page270), [271](#_page271), [276](#_page276), [303](#_page303), [307](#_page307), [372](#_page372), [455](#_page455), [456](#_page456), [534](#_page534), [541](#_page541), [552](#_page552), [553](#_page553), [554](#_page554).

Монахова А. В. — артистка драмы, жена Н. Ф. Монахова — [553](#_page553).

Мопассан Гиде (1850 – 1893) — [99](#_page099), [548](#_page548).

Мордкин М. М. (1881 – 1944) — артист балета, балетмейстер, педагог — [220](#_page220), [429](#_page429), [514](#_page514).

Морозов — заведующий Управлением зрелищными предприятиями — [79](#_page079), [82](#_page082), [91](#_page091).

Москвин И. М. (1874 – 1946) — актер МХАТ — [303](#_page303), [404](#_page404).

Моцарт Вольфганг-Амадей (1756 – 1791) — [8](#_page008), [275](#_page275), [276](#_page276), [277](#_page277), [279](#_page279), [421](#_page421), [424](#_page424), [543](#_page543).

Мунштейн (Lolo) — журналист, поэт, переработал текст либретто «Прекрасной Елены» — [214](#_page214).

Муравьев-Свирский В. Д. — артист — [259](#_page259).

Мургулия П. Л. (р. 1900) — артист драмы — [35](#_page035), [98](#_page098), [111](#_page111), [351](#_page351).

Мусоргский М. П. (1839 – 1881) — [7](#_page007), [213](#_page213), [270](#_page270), [271](#_page271), [303](#_page303), [306](#_page306), [421](#_page421).

Мухтаров Г. (р. 1914) — драматург — [587](#_page587).

Мчедлишвили (Мчеделов) В. Л. (1884 – 1924) — режиссер — [270](#_page270).

Мюссе Альфред де (1810 – 1857) — поэт — [319](#_page319).

Надеждин С. Н. (1878 – 1934) — художественный руководитель петроградского Театра комедии — [540](#_page540).

Найденов (Алексеев) С. А. (1868 – 1922) — писатель, драматург — [443](#_page443).

Накашидзе Н. И. — писательница — [458](#_page458).

Неаронова Н. В. — артистка — [276](#_page276), [277](#_page277).

Невежин П. М. (1841 – 1919) — драматург, беллетрист — [111](#_page111).

Нежинская Б. — руководительница балетной студии — [530](#_page530).

Нежный И. В. (р. 1892) — театральный деятель — [90](#_page090).

Незлобии (Алябьев) К. И. (1857 – 1930) — антрепренер, актер, режиссер. С 1909 по 1918 г. имел свой театр в Москве — [67](#_page067), [264](#_page264), [265](#_page265), [267](#_page267), [268](#_page268), [303](#_page303), [334](#_page334), [379](#_page379), [442](#_page442).

Немирович-Данченко В. И. (1858 – 1943) — режиссер театральный деятель — [48](#_page048), [58](#_page058), [59](#_page059), [60](#_page060), [61](#_page061), [62](#_page062), [64](#_page064), [134](#_page134), [232](#_page232), [258](#_page258), [264](#_page264), [266](#_page266), [268](#_page268), [298](#_page298), [299](#_page299), [300](#_page300), [301](#_page301), [304](#_page304), [399](#_page399), [404](#_page404), [405](#_page405), [407](#_page407), [418](#_page418), [546](#_page546), [548](#_page548), [550](#_page550), [560](#_page560), [567](#_page567), [568](#_page568), [582](#_page582), [587](#_page587), [590](#_page590), [591](#_page591).

Никитин Н. Н. (1895 – 1963) — писатель, драматург — [95](#_page095).

Николаи О. (1810 – 1849) — [275](#_page275), [280](#_page280), [421](#_page421), [543](#_page543).

Новикова К. М. (р. 1895) — артистка оперетты — [354](#_page354), [355](#_page355), [361](#_page361), [362](#_page362).

Новицкий П. И. (р. 1888) — театровед, театральный критик — [561](#_page561).

Носенков — артист — [270](#_page270), [303](#_page303), [553](#_page553).

{613} Обер Даниель-Франсуа-Эспри (1782 – 1871) — [278](#_page278), [421](#_page421), [543](#_page543).

Образцов С. В. (р. 1901) — театральный деятель, актер и режиссер — [230](#_page230).

О’Генри (1862 – 1910) — писатель — [93](#_page093).

Одран Э. (1842 – 1901) — композитор — [541](#_page541).

Олеша Ю. К. (1899 – 1960) — писатель, драматург — [84](#_page084), [380](#_page380), [472](#_page472), [586](#_page586).

Ольга — см. [Живокини О. Д.](#_Tosh0007620)

Ольшаницкая М. Г. — режиссер — [589](#_page589).

Омиадзе А. А. (р. 1904) — артист драмы — [583](#_page583).

Орахелашвили М. П. — общественная деятельница, занимала пост народного комиссара просвещения Грузии — [99](#_page099), [114](#_page114), [328](#_page328), [329](#_page329).

Орджоникидзе Серго — [40](#_page040).

Орланский С. Я. (р. 1898) — дирижер — [354](#_page354).

Орленев (Орлов) П. Н. (1869 – 1932) — артист драмы — [400](#_page400), [538](#_page538).

Орлов А. А. (р. 1889) — артист балета, оперетты и эстрады — [280](#_page280), [543](#_page543), [544](#_page544).

Орлов А. И. — дирижер — [270](#_page270).

Орлов Д. Н. (р. 1892 – 1955) — артист — [521](#_page521).

Орлова И. М. — артистка оперетты — [157](#_page157).

Осолодкин М. И. — артист — [276](#_page276).

Островский А. Н. (1823 – 1886) — [3](#_page003), [14](#_page014), [91](#_page091), [102](#_page102), [106](#_page106), [111](#_page111), [257](#_page257), [264](#_page264), [310](#_page310), [313](#_page313), [319](#_page319), [320](#_page320), [426](#_page426), [582](#_page582).

Остроградская Н. В. — артистка — [276](#_page276).

Отар — см. [Канделаки О.](#_Tosh0007621)

Оффенбах Жак (1819 – 1880) — [148](#_page148), [214](#_page214), [270](#_page270), [280](#_page280), [304](#_page304), [399](#_page399), [444](#_page444), [538](#_page538), [539](#_page539).

Оцхели П. Г. (1907 – 1937) — художник — [33](#_page033), [36](#_page036), [38](#_page038), [77](#_page077), [78](#_page078), [79](#_page079), [81](#_page081), [82](#_page082), [94](#_page094), [138](#_page138), [144](#_page144), [145](#_page145), [148](#_page148), [173](#_page173), [175](#_page175), [330](#_page330), [400](#_page400), [414](#_page414), [415](#_page415).

Пагава А. Н. (1887 – 1962) — режиссер, театровед — [10](#_page010), [23](#_page023), [25](#_page025), [378](#_page378).

Палиашвили З. П. (1871 – 1933) — композитор — [165](#_page165).

Пасхалова (Чегодаева) А. А. (1867 – 1944) — артистка — [294](#_page294), [295](#_page295), [426](#_page426).

Патаридзе К. Е. (р. 1901) — режиссер — [32](#_page032), [382](#_page382), [573](#_page573), [581](#_page581).

Пашенная В. Н. (1887 – 1962) — артистка драмы — [102](#_page102), [113](#_page113), [563](#_page563).

Пашковская — артистка — [68](#_page068).

Певцов И. Н. (1879 – 1934) — артист драмы — [249](#_page249), [304](#_page304).

Перестиани И. Н. — кинорежиссер — [328](#_page328).

Пессимист (В. Швейцер) — литератор — [65](#_page065), [103](#_page103).

Петефи Ш. (1823 – 1849) — поэт — [333](#_page333).

Петипа В. М. (1879 – 1939) — артист — [479](#_page479).

Петкер Б. Я. (р. 1902) — артист драмы — [39](#_page039), [78](#_page078), [399](#_page399).

Петров А. А. — артист МХТ — [406](#_page406).

Петров Н. В. (1892 – 1964) — режиссер — [278](#_page278), [404](#_page404).

Петя — см. [Оцхели П. Г.](#_Tosh0007622)

Пискатор Э. — режиссер — [93](#_page093).

Погодин Н. Ф. (1900 – 1962) — писатель, драматург — [112](#_page112), [472](#_page472), [476](#_page476), [587](#_page587).

Подашевский А. — композитор — [543](#_page543).

{614} Подгаецкий — артист — [553](#_page553).

Поземновский — артист оперетты — [540](#_page540).

Поко — см. [Мургулия П. Л.](#_Tosh0007623)

Покровский А. В. (1886 – 1963) — артист, театральный деятель, играл и в Тбилиси, в 1923 – 1925 гг. был заместителем председателя союза Рабис Грузинской ССР — [43](#_page043), [50](#_page050), [95](#_page095), [100](#_page100), [103](#_page103), [104](#_page104).

Полумордвинов Д. Г. — служащий — [72](#_page072).

Полумордвинов Н. Г. — хирург — [72](#_page072).

Поликевич А. — оператор Госкинпрома Грузии — [35](#_page035).

Полякова О. Н. — артистка — [337](#_page337).

Попов А. Д. (1892 – 1961) — режиссер, теоретик театра — [41](#_page041).

Попов И. Ф. (1886 – 1957) — писатель, драматург — [587](#_page587).

Попова В. Н. (р. 1889) — артистка драмы — [39](#_page039), [78](#_page078), [81](#_page081), [88](#_page088), [97](#_page097), [175](#_page175), [176](#_page176), [332](#_page332), [414](#_page414), [560](#_page560).

Потемкин П. П. — поэт — [156](#_page156).

Потехин А. А. (1829 – 1908) — драматург, беллетрист — [111](#_page111).

Потопчина Е. В. (р. 1882) — артистка оперетты, имела свою труппу, называвшуюся: театр Потопчиной — [534](#_page534).

Прозоров А. А. — распорядитель товарищества Вятского театра — [259](#_page259).

Пушкин А. С. (1799 – 1837) — [130](#_page130), [283](#_page283), [314](#_page314), [529](#_page529).

Пшибышевский С. (1868 – 1927) — писатель — [211](#_page211), [526](#_page526).

Рабинович И. М. (1894 – 1961) — театральный художник — [90](#_page090), [100](#_page100), [218](#_page218), [219](#_page219), [221](#_page221), [281](#_page281), [287](#_page287), [324](#_page324), [399](#_page399), [429](#_page429), [514](#_page514), [523](#_page523), [524](#_page524), [525](#_page525), [527](#_page527), [528](#_page528).

Радаков А. А. (1879 – 1942) — художник-карикатурист, плакатист, театральный художник — [276](#_page276), [277](#_page277), [423](#_page423).

Радин (Казанков) Н. М. (1872 – 1935) — артист, режиссер — [78](#_page078), [79](#_page079), [81](#_page081), [91](#_page091), [106](#_page106), [173](#_page173), [175](#_page175), [176](#_page176), [178](#_page178), [332](#_page332), [400](#_page400), [414](#_page414), [517](#_page517).

Радлов С. Э. (1892 – 1958) — режиссер, драматург — [277](#_page277), [410](#_page410).

Радошанский Н. Н. (1887 – 1963) — артист оперетты — [540](#_page540).

Размадзе А. М. (1890 – 1929) — ученый, математик — [71](#_page071), [72](#_page072).

Разумовский — представитель администрации театра б. Корша — [78](#_page078), [114](#_page114).

Райнис Ян (1865 – 1929) — поэт и драматург — [442](#_page442).

Раппопорт В. Р. — режиссер — [534](#_page534).

Ратиани Г. — мальчик из Сванетии, снимался в кинокартине «Сильнее стихии», поставленной К. А. Марджанишвили — [74](#_page074), [186](#_page186).

Рафаэль Санти (1483 – 1520) — [55](#_page055).

Рахманинове. В. (1873 – 1943) — [267](#_page267).

Рейнгардт М. (1873 – 1943) — режиссер, актер и театральный деятель — [90](#_page090), [269](#_page269), [270](#_page270), [455](#_page455), [539](#_page539).

Рембрандт Харменс ван Рейн (1606 – 1669) — [42](#_page042).

Ремизов А. — писатель — [521](#_page521).

Рерих Н. К. (1874 – 1947) — художник — [58](#_page058), [269](#_page269), [270](#_page270), [299](#_page299), [379](#_page379), [417](#_page417), [550](#_page550).

Римский-Корсаков Н. А. (1844 – 1908) — [7](#_page007), [270](#_page270).

Ришпен Ж. (1849 – 1926) — писатель — [263](#_page263).

Родон (Габель) В. И. (1846 – 1892) — артист оперетты — [215](#_page215).

Розов В. С. (р. 1913) — драматург — [587](#_page587).

Розова Т. А. — артистка — [270](#_page270).

{615} Роксанова (Петровская) М. Л. (1874 – 1958) — артистка драмы — [264](#_page264).

Ромашев Б. С. (1895 – 1958) — драматург — [89](#_page089), [264](#_page264).

Россини Джоаккино Антонио (1792 – 1868) — [165](#_page165).

Ростовцев (Эршлер) М. А. (1872 – 1948) — артист оперетты — [8](#_page008), [157](#_page157), [274](#_page274), [276](#_page276), [277](#_page277), [421](#_page421), [541](#_page541).

Рощин-Гроссман И. С. — [332](#_page332).

Рыбников Н. Н. (1879 – 1956) — артист — [116](#_page116), [517](#_page517), [541](#_page541).

Сабанеев Л. — критик — [271](#_page271).

Савва Т. А. (р. 1907) — артистка эстрады — [360](#_page360).

Садовский П. М. (1874 – 1947) — артист и режиссер — [116](#_page116), [205](#_page205), [206](#_page206), [208](#_page208), [283](#_page283).

Сальвини Томмазо (1829 – 1915) — актер-трагик — [455](#_page455).

Саникидзе Мери — [35](#_page035).

Санин А. А. (1869 – 1955) — режиссер и артист — [151](#_page151), [212](#_page212), [213](#_page213), [270](#_page270), [271](#_page271), [302](#_page302), [303](#_page303), [304](#_page304), [307](#_page307), [374](#_page374), [376](#_page376), [551](#_page551).

Сапарова-Абашидзе М. М. (1860 – 1940) — артистка драмы — [239](#_page239), [254](#_page254).

Сапунов Н. Н. (1880 – 1912) — театральный художник — [549](#_page549).

Сараджев К. С. (1877 – 1954) — дирижер, педагог и общественный деятель — [151](#_page151), [213](#_page213), [270](#_page270), [376](#_page376).

Сараули М. С. (1891 – 1953) — артист драмы — [35](#_page035).

Сарьян М. С. (р. 1880) — художник — [94](#_page094).

Сахновский Ю. С. (1866 – 1930) — композитор, музыкальный и театральный критик, дирижер — [151](#_page151), [372](#_page372), [376](#_page376).

Сац В. — концертмейстер — [354](#_page354).

Сац И. А. (1875 – 1912) — композитор, дирижер — [91](#_page091), [269](#_page269), [325](#_page325), [508](#_page508), [510](#_page510).

Сац Н. И. (р. 1903) — режиссер, драматург — [91](#_page091).

Саша — см. [Ахметели А. В.](#_Tosh0007624)

Светловидов (Седых) Н. А. (р. 1889) — артист — [426](#_page426), [521](#_page521), [526](#_page526).

Сеймонишвили В. — директор театра оперы в Тбилиси — [365](#_page365).

Северянин И. В. (1887 – 1942) — поэт — [168](#_page168).

Сейфуллина Л. Н. (1889 – 1954) — писательница — [43](#_page043), [89](#_page089), [90](#_page090), [91](#_page091), [94](#_page094), [95](#_page095), [97](#_page097), [99](#_page099), [104](#_page104), [105](#_page105), [106](#_page106), [107](#_page107), [108](#_page108), [109](#_page109), [401](#_page401).

Сельвинский И. Л. (р. 1899) — поэт, драматург — [587](#_page587).

Сен-Санс К. (1835 – 1921) — [314](#_page314).

Сервантес де Сааведра Мигель (1547 – 1616) — [521](#_page521), [548](#_page548).

Сергей Иванович — см. [Горелов С. И.](#_Tosh0007625)

Серго — см. [Амаглобели С. И.](#_Tosh0007626)

Сережа — см. [Челидзе С. Ф.](#_Tosh0007627)

Серпетт — автор «Бригитты» — [543](#_page543).

Сибилла Е. И. — артистка драмы — [40](#_page040).

Сидамон-Эристави В. В. (1889 – 1943) — художник — [103](#_page103).

Симов В. А. (1858 – 1935) — театральный художник, работал в МХАТ со дня его основания — [213](#_page213), [250](#_page250), [269](#_page269), [270](#_page270), [271](#_page271), [376](#_page376), [435](#_page435), [508](#_page508), [549](#_page549), [551](#_page551).

Симонов К. М. (р. 1915) — писатель, драматург — [587](#_page587).

Симоне А. — критик и теоретик искусства — [5](#_page005).

Синельников Н. Н. (1855 – 1939) — артист, режиссер, театральный деятель — [227](#_page227), [232](#_page232).

Синг Дж. (1871 – 1909) — драматург — [237](#_page237), [382](#_page382).

{616} Скотт Вальтер (1773 – 1832) — писатель — [312](#_page312).

Скриб Э. (1791 – 1861) — [8](#_page008).

Скрябин А. Н. (1872 – 1915) — [273](#_page273), [339](#_page339).

Славин Л. И. — писатель, драматург — [587](#_page587).

Славинский Ю. — председатель общества «Художник» — [105](#_page105).

Слободинская — артистка драмы — [78](#_page078).

Смильгис Э. Я. (1886 – 1966) — режиссер — [442](#_page442).

Смирнов Д. Ф. (1863 – 1928) — артист, работал в антрепризах Багрова, Синельникова и др. — [539](#_page539).

Смурский — артист театра Соловцова — [431](#_page431).

Собинов Л. В. (1872 – 1934) — швец — [48](#_page048), [49](#_page049).

Собольщиков-Самарин (Собольщиков) Н. И. (1868 – 1945) — театральный деятель, режиссер, актер — [232](#_page232), [257](#_page257).

Соколов Е. — художник — [541](#_page541).

Соколов — артист — [530](#_page530), [531](#_page531).

Соколов-Жамсон П. А. — режиссер — [262](#_page262).

Соколовская Д. Л. — артистка оперетты — [355](#_page355), [356](#_page356).

Соколовская Е. А. — артистка МХТ — [406](#_page406).

Соколовский М. М. (ок. 1756?) — композитор — [7](#_page007).

Соколовский — антрепренер — [266](#_page266).

Соловцов (Федоров) Н. Н. (1857 – 1902) — артист, режиссер и антрепренер, заложил основу постоянного русского театра в Киеве — [3](#_page003), [217](#_page217), [218](#_page218), [281](#_page281), [284](#_page284), [285](#_page285), [293](#_page293), [309](#_page309), [324](#_page324), [325](#_page325), [426](#_page426), [428](#_page428), [502](#_page502), [512](#_page512), [520](#_page520).

Соловьев В. А. (р. 1907) — поэт, драматург — [587](#_page587).

Соловьев В. Н. (1887 – 1941) — режиссер, театральный критик, педагог — [277](#_page277), [410](#_page410).

Сологуб Ф. К. (1863 – 1927) — писатель — [446](#_page446).

Соломин А. Н. — антрепренер, администратор театра — [78](#_page078), [258](#_page258), [259](#_page259).

Сомов К. А. (1869 – 1939) — живописец, театральный художник — [213](#_page213), [271](#_page271), [376](#_page376), [551](#_page551).

Соснин (Соловьев) Н. Н. (1884 – 1962) — артист — [521](#_page521), [526](#_page526).

Софокл — [210](#_page210), [269](#_page269), [573](#_page573).

Спендиаров А. А. (1871 – 1928) — композитор — [94](#_page094).

Станиславский К. С. (1863 – 1938) — [20](#_page020), [39](#_page039), [49](#_page049), [58](#_page058), [60](#_page060), [61](#_page061), [62](#_page062), [86](#_page086), [90](#_page090), [117](#_page117), [124](#_page124), [127](#_page127), [129](#_page129), [130](#_page130), [134](#_page134), [165](#_page165), [198](#_page198), [228](#_page228), [229](#_page229), [230](#_page230), [264](#_page264), [279](#_page279), [285](#_page285), [289](#_page289), [297](#_page297), [300](#_page300), [303](#_page303), [304](#_page304), [376](#_page376), [402](#_page402), [404](#_page404), [405](#_page405), [406](#_page406), [407](#_page407), [418](#_page418), [445](#_page445), [476](#_page476), [510](#_page510), [521](#_page521), [546](#_page546), [548](#_page548), [549](#_page549), [560](#_page560), [567](#_page567), [568](#_page568), [569](#_page569), [570](#_page570), [582](#_page582), [587](#_page587), [590](#_page590), [591](#_page591).

Стахович А. А. (1856 – 1919) — член правления МХТ с 1907 г., актер с 1911 г. — [549](#_page549).

Стеллецкий — художник — [528](#_page528).

Стриндберг Йухан Август (1849 – 1912) — писатель — [443](#_page443).

Строителев М. Н. (1860 – 1911) — артист, антрепренер — [259](#_page259).

Сулер — см. [Сулержицкий Л. А.](#_Tosh0007628)

Сулержицкий Л. А. (1872 – 1916) — режиссер МХТ с 1905 по 1916 г., руководил Первой студией МХТ — [62](#_page062), [300](#_page300), [546](#_page546), [548](#_page548).

Сулиашвили Г. С. (р. 1894) — режиссер — [202](#_page202), [343](#_page343), [472](#_page472).

Султанишвили М. Г. — артист драмы — [40](#_page040).

Сумбатов (Сумбаташвили) — Южин А. И. (1857 – 1927) — артист, драматург, театральный деятель — [54](#_page054), [130](#_page130), [268](#_page268), [326](#_page326), [327](#_page327), [341](#_page341), [363](#_page363), [364](#_page364), [366](#_page366), [445](#_page445), [464](#_page464), [557](#_page557), [567](#_page567), [568](#_page568).

Сундукян Г. М. (1825 – 1912) — драматург — [587](#_page587), [588](#_page588).

{617} Суходольская — жена [В. Суходольского](#_Tosh0007629) (см.) — [305](#_page305), [306](#_page306), [307](#_page307).

Суходольский В. П. — меценат, финансировавший организацию «Свободного театра» в Москве — [212](#_page212), [216](#_page216), [270](#_page270), [272](#_page272), [273](#_page273), [373](#_page373), [374](#_page374), [376](#_page376), [377](#_page377).

Сушкевич Б. М. (1887 – 1946) — режиссер, артист — [547](#_page547).

Сытин И. Д. (1851 – 1934) — издатель — [550](#_page550).

Табидзе Т. Ю. (1895 – 1937) — поэт — [168](#_page168), [445](#_page445).

Таблиашвили В. В. (р. 1914) — режиссер — [202](#_page202), [450](#_page450), [569](#_page569), [581](#_page581), [582](#_page582).

Таиров А. Я. (1885 – 1950) — артист, режиссер, основатель и руководитель Московского Камерного театра — [4](#_page004), [90](#_page090), [92](#_page092), [93](#_page093), [98](#_page098), [99](#_page099), [151](#_page151), [212](#_page212), [216](#_page216), [270](#_page270), [272](#_page272), [303](#_page303), [304](#_page304), [305](#_page305), [306](#_page306), [307](#_page307), [308](#_page308), [374](#_page374), [376](#_page376), [407](#_page407), [446](#_page446), [454](#_page454), [553](#_page553), [554](#_page554), [562](#_page562), [590](#_page590).

Такайшвили А. А. (1895 – 1958) — режиссер — [569](#_page569), [581](#_page581), [582](#_page582).

Такайшвили Ц. Д. (р. 1906) — артистка драмы — [40](#_page040), [472](#_page472), [476](#_page476), [583](#_page583), [584](#_page584), [586](#_page586).

Тальников Д. Л. — театровед, критик — [49](#_page049), [50](#_page050), [78](#_page078), [79](#_page079), [83](#_page083), [84](#_page084), [91](#_page091), [97](#_page097), [105](#_page105), [174](#_page174), [175](#_page175), [176](#_page176).

Тальникова Ю. М. — [50](#_page050), [97](#_page097).

Тамара — см. [Марджанишвили Т. А.](#_Tosh0007630) (на [стр. 88](#_page088) — Т. Вахвахишвили).

Тамара Н. И. (1873 – 1934) — артистка оперетты — [8](#_page008), [156](#_page156), [274](#_page274), [276](#_page276), [280](#_page280), [408](#_page408), [421](#_page421), [536](#_page536), [540](#_page540), [541](#_page541), [543](#_page543).

Тер-Даниелян А. Б. (1893 – 1958) — артистка оперы — [276](#_page276), [277](#_page277), [543](#_page543).

Тинторето Я. (1518 – 1594) — живописец — [147](#_page147).

Тирсо де Молина (1571 – 1648) — драматург — [14](#_page014), [179](#_page179), [421](#_page421).

Тихомиров — режиссер — [270](#_page270).

Тициан Вечеллио (1487? — 1576) — [42](#_page042).

Тодоров П. Ю. (1879 – 1916) — писатель, драматург — [550](#_page550).

Токарева А. — актриса Соловцовского театра — [427](#_page427).

Толлер Э. — драматург — [163](#_page163), [172](#_page172), [246](#_page246), [382](#_page382), [383](#_page383), [395](#_page395), [396](#_page396), [397](#_page397), [450](#_page450), [468](#_page468), [558](#_page558).

Толстой А. Н. (1883 – 1945) — писатель — [502](#_page502).

Толстой Л. Н. (1828 – 1910) — [18](#_page018), [68](#_page068), [321](#_page321), [508](#_page508).

Топоркове, О. — артист МХТ — [174](#_page174), [415](#_page415), [517](#_page517), [518](#_page518), [541](#_page541).

Трауберг Л. З. (р. 1902) — кинорежиссер — [93](#_page093).

Тузик — см. [Мачавариани Д. Н.](#_Tosh0007631)

Туманишвили (Туманов) И. М. (р. 1909) — режиссер — [581](#_page581), [582](#_page582), [589](#_page589).

Тургенев И. С. (1818 – 1883) — [546](#_page546).

Уайльд О. (1856 – 1900) — писатель — [221](#_page221), [287](#_page287), [407](#_page407), [408](#_page408), [516](#_page516), [520](#_page520), [527](#_page527), [534](#_page534), [575](#_page575).

Уралов И. М. (1872 – 1920) — артист МХТ — [62](#_page062).

Успенский Г. И. (1843 – 1902) — [106](#_page106).

Ушанги — См. [Чхеидзе У. В.](#_Tosh0007632)

Ушин Н. А. — художник — [51](#_page051), [52](#_page052), [82](#_page082).

Фадеев А. А. — заведующий бюро РТО — [256](#_page256), [257](#_page257), [258](#_page258).

Файко А. М. (р. 1893) — драматург — [100](#_page100).

Фалль Лео — композитор — [280](#_page280), [544](#_page544).

Фати — см. [Гокиели Ф. Г.](#_Tosh0007633)

{618} Феона А. Н. — артист — [68](#_page068), [157](#_page157), [280](#_page280), [543](#_page543), [544](#_page544).

Флетчер (1579 – 1625) — драматург — [582](#_page582), [588](#_page588).

Флобер Г. (1821 – 1880) — писатель — [548](#_page548).

Фрид О. (1871 – 1941) — дирижер и композитор — [43](#_page043), [44](#_page044), [96](#_page096), [97](#_page097), [98](#_page098), [160](#_page160).

Фукс Г. — режиссер — [445](#_page445).

Фурманова А. Н. — директор театра б. Корша — [43](#_page043), [78](#_page078), [89](#_page089), [95](#_page095), [97](#_page097), [117](#_page117), [176](#_page176), [177](#_page177), [178](#_page178).

Хазина Н. — жена [О. Э. Мандельштама](#_Tosh0007634) (см.) — [503](#_page503).

Халютина — артистка МХТ — [269](#_page269), [301](#_page301).

Хезельтон-Фюрст — автор пьесы «Желтая кофта» — [273](#_page273), [303](#_page303).

Хейерманс Г. — автор пьесы «Гибель “Надежды”» — [443](#_page443).

Хозика — автор пьесы «Скачки тараканов» — [576](#_page576).

Холмский Г. — артист — [536](#_page536), [538](#_page538).

Хорава А. А. (р. 1895) — артист драмы — [32](#_page032), [37](#_page037), [162](#_page162), [395](#_page395), [570](#_page570), [572](#_page572), [578](#_page578), [583](#_page583), [585](#_page585).

Хохлов К. П. — артист Малого театра — [107](#_page107).

Цвейг С. (1881 – 1942) — прозаик и поэт — [74](#_page074), [182](#_page182), [186](#_page186).

Цейтлин Л. М. — профессор Московской консерватории — [43](#_page043).

Церетели А. Р. (1840 – 1915) — поэт — [130](#_page130), [252](#_page252), [253](#_page253).

Цуцунава А. Р. (1881 – 1955) — режиссер — [52](#_page052), [364](#_page364), [365](#_page365), [458](#_page458).

Цуцунава Ц. Р. (1892 – 1956) — артистка драмы — [23](#_page023), [95](#_page095), [349](#_page349), [452](#_page452), [458](#_page458), [583](#_page583).

Цхакая М. Г. (1865 – 1950) — видный деятель Коммунистической партии Советского Союза и международного рабочего движения — [89](#_page089).

Чабров А. А. — [216](#_page216), [273](#_page273), [303](#_page303), [374](#_page374).

Чабукиани В. М. (р. 1910) — солист балета и балетмейстер — [571](#_page571).

Чавчавадзе Е. С. — тетя К. С. Марджанишвили — [252](#_page252).

Чавчавадзе И. Г. (1837 – 1907) — писатель — [130](#_page130), [188](#_page188), [252](#_page252), [570](#_page570).

Чавчавадзе Н. — бабушка К. А. Марджанишвили — [252](#_page252).

Чавчавадзе С. — дед К. А. Марджанишвили — [252](#_page252), [254](#_page254).

Чавчавадзе Т. И. (р. 1902) — артистка драмы — [26](#_page026), [40](#_page040), [95](#_page095), [196](#_page196), [224](#_page224), [236](#_page236), [248](#_page248), [343](#_page343), [351](#_page351), [380](#_page380), [464](#_page464), [583](#_page583), [584](#_page584), [585](#_page585).

Чаговец А. — девушка, проживавшая в семье Марджанишвили и помогавшая в ведении хозяйства — [54](#_page054), [55](#_page055), [56](#_page056), [57](#_page057), [58](#_page058), [59](#_page059).

Чаговец В. А. (1877 – 1950) — журналист, критик — [309](#_page309).

Чайковский П. И. (1840 – 1893) — [242](#_page242), [295](#_page295), [485](#_page485), [496](#_page496).

Чантурия Ф. Н. (р. 1906) — артистка драмы — [41](#_page041).

Чапек К. (1890 – 1938) — писатель — [586](#_page586).

Чахава Г. А. — артист драмы — [40](#_page040).

Челидзе С. Ф. (р. 1908) — режиссер — [32](#_page032), [39](#_page039), [85](#_page085), [102](#_page102), [304](#_page304), [106](#_page106), [107](#_page107), [111](#_page111), [112](#_page112), [116](#_page116), [117](#_page117), [118](#_page118), [130](#_page130), [149](#_page149), [174](#_page174), [202](#_page202), [249](#_page249), [337](#_page337), [339](#_page339), [340](#_page340), [468](#_page468), [492](#_page492), [544](#_page544), [581](#_page581).

Челлини Бенвенуто (1500 – 1571?) — [445](#_page445).

Черкезишвили Е. А. (1861 – 1948) — артистка драмы — [224](#_page224), [471](#_page471).

Чехов А. П. (1860 – 1904) — [107](#_page107), [228](#_page228), [259](#_page259), [264](#_page264), [266](#_page266), [283](#_page283), [503](#_page503), [506](#_page506).

Чехова М. П. — общественная деятельница, сестра А. П. Чехова — [107](#_page107).

{619} Чианели Диа — писатель — [469](#_page469).

Чиаурели М. Э. (р. 1894) — режиссер — [85](#_page085).

Чиковани С. И. (1902 – 1966) — поэт — [203](#_page203), [587](#_page587).

Чимароза Доменико (1749 – 1801) — [8](#_page008), [165](#_page165), [275](#_page275), [276](#_page276), [421](#_page421).

Чириков Е. И. (1864 – 1932) — писатель — [60](#_page060), [61](#_page061), [210](#_page210), [267](#_page267), [426](#_page426), [427](#_page427), [428](#_page428).

Чирсков Б. — [587](#_page587).

Чичинадзе П. — артист драмы — [77](#_page077), [78](#_page078).

Чхартишвили А. Е. (р. 1905) — режиссер — [202](#_page202), [472](#_page472), [573](#_page573), [574](#_page574), [581](#_page581), [589](#_page589).

Чхеидзе Д. И. (р. 1892) — артист драмы — [40](#_page040), [52](#_page052), [53](#_page053), [225](#_page225).

Чхеидзе Н. Г. (р. 1917) — артист драмы — [586](#_page586), [588](#_page588).

Чхеидзе Н. П. (р. 1881) — артистка драмы — [23](#_page023), [395](#_page395).

Чхеидзе У. В. (1898 – 1953) — артист драмы — [33](#_page033), [36](#_page036), [38](#_page038), [39](#_page039), [53](#_page053), [54](#_page054), [85](#_page085), [88](#_page088), [94](#_page094), [95](#_page095), [107](#_page107), [108](#_page108), [114](#_page114), [130](#_page130), [135](#_page135), [136](#_page136), [141](#_page141), [142](#_page142), [165](#_page165), [174](#_page174), [186](#_page186), [197](#_page197), [200](#_page200), [207](#_page207), [224](#_page224), [226](#_page226), [242](#_page242), [246](#_page246), [345](#_page345), [347](#_page347), [349](#_page349), [380](#_page380), [461](#_page461), [462](#_page462), [472](#_page472), [473](#_page473), [478](#_page478), [559](#_page559), [578](#_page578), [582](#_page582), [583](#_page583), [584](#_page584), [585](#_page585), [586](#_page586).

Чхеидзе Ш. — артист драмы — [461](#_page461).

Шавгулидзе Г. В. — артист драмы — [40](#_page040), [199](#_page199), [200](#_page200), [347](#_page347), [583](#_page583), [584](#_page584).

Шавгулидзе Ж. — см. [Шавгулидзе Г. В.](#_Tosh0007635)

Шалико — см. [Гамбашидзе Ш.](#_Tosh0007636)

Шаляпин Ф. И. (1873 – 1938) — [285](#_page285), [455](#_page455), [539](#_page539), [543](#_page543).

Шаншиашвили А. И. (р. 1888) — поэт, драматург — [25](#_page025), [577](#_page577), [586](#_page586).

Шарлемань И. А. (1880 – 1957) — художник — [144](#_page144), [145](#_page145), [241](#_page241), [247](#_page247).

Шатрова Е. М. (р. 1892) — артистка драмы — [91](#_page091).

Шекспир Уильям (1564 – 1616) — [14](#_page014), [18](#_page018), [23](#_page023), [51](#_page051), [70](#_page070), [89](#_page089), [118](#_page118), [179](#_page179), [197](#_page197), [338](#_page338), [406](#_page406), [443](#_page443), [480](#_page480), [491](#_page491), [492](#_page492), [496](#_page496), [526](#_page526), [536](#_page536), [570](#_page570), [571](#_page571).

Шелли Перси Биши (1792 – 1822) — [470](#_page470), [517](#_page517), [541](#_page541).

Шенгелая Д. К. (р. 1896) — писатель — [201](#_page201), [350](#_page350), [469](#_page469), [587](#_page587).

Шенгелая Н. М. (1903 – 1943) — кинорежиссер — [83](#_page083), [170](#_page170), [171](#_page171), [181](#_page181), [182](#_page182), [203](#_page203), [204](#_page204).

Шентан Ф. — [8](#_page008), [421](#_page421).

Шершеневич В. Г. (1893 – 1942) — поэт — [323](#_page323).

Шиллер Иоганн Фридрих (1759 – 1805) — [91](#_page091), [95](#_page095), [123](#_page123), [129](#_page129), [137](#_page137), [148](#_page148), [163](#_page163), [179](#_page179), [205](#_page205), [208](#_page208), [267](#_page267), [283](#_page283), [334](#_page334), [335](#_page335), [338](#_page338), [443](#_page443), [472](#_page472), [477](#_page477), [564](#_page564), [569](#_page569).

Шильдер Н. К. (1842 – 1902) — историк — [538](#_page538).

Шиукашвили Н. И. (1870 – 1938) — драматург — [576](#_page576).

Шифрин Н. А. (1892 – 1961) — художник — [502](#_page502).

Шкваркин В. В. — драматург — [576](#_page576).

Школьник И. С. (1883 – 1926) — художник — [408](#_page408), [535](#_page535).

Шлуглейт М. М. — антрепренер — [32](#_page032), [34](#_page034), [35](#_page035), [80](#_page080), [94](#_page094).

Шницлер А. (1862 – 1931) — писатель — [272](#_page272), [303](#_page303).

Шопен Ф. (1810 – 1849) — [295](#_page295), [510](#_page510).

Шорохова — антрепренер — [266](#_page266).

Шотадзе П. Н. — артистка — [23](#_page023).

Шоу Джордж Бернард (1856 – 1950) — [230](#_page230), [231](#_page231), [247](#_page247), [275](#_page275), [279](#_page279), [309](#_page309), [421](#_page421), [468](#_page468).

Шпет Г. — литератор — [99](#_page099).

{620} Штейнберг Э. А. — художник — [520](#_page520).

Штраус Иоганн (1825 – 1899) — [339](#_page339), [352](#_page352), [354](#_page354), [477](#_page477), [544](#_page544).

Штраус Рихард (1864 – 1949) — дирижер, композитор — [6](#_page006).

Шумилин Н. К. — руководитель актерской труппы — [252](#_page252).

Шуйская Е. — артистка — [536](#_page536).

Шура — см. [Чаговец А.](#_Tosh0007637)

Шухмина Б. А. — артистка — [210](#_page210), [211](#_page211).

Щепановская — артистка — [97](#_page097).

Щепкин М. С. (1788 – 1863) — [111](#_page111), [340](#_page340).

Щусев А. В. (1873 – 1949) — архитектор — [98](#_page098).

Эйсле Э. — композитор — [541](#_page541).

Экстер А. — художник — [527](#_page527).

Элиава Г. Г. — бактериолог, профессор, племянник К. А. Марджанишвили — [50](#_page050), [70](#_page070).

Элиава Г. Л. (ум. 1925) — врач — [70](#_page070).

Элиава Ш. О. — партийный и общественный деятель — [44](#_page044), [72](#_page072), [323](#_page323), [324](#_page324).

Эличка — см. [Ахвледиани Е. Д.](#_Tosh0007638)

Энгель Ю. — театральный критик — [271](#_page271), [272](#_page272).

Эрве Ф. — композитор — [543](#_page543).

Эренбург И. Г. (р. 1891) — писатель — [186](#_page186), [502](#_page502), [529](#_page529).

Эренбург Л. М. — художница, жена И. Г. Эренбурга — [502](#_page502).

Эристави Г. Д. (1811 – 1864) — драматург, общественный деятель — [380](#_page380), [382](#_page382).

Эристави Д. Г. (1847 – 1890) — драматург — [254](#_page254).

Эспозито Е. Д. (1855 – 1929) — композитор — [265](#_page265).

Эфрос А. М. — искусствовед — [99](#_page099).

Эфрос Н. Е. (1867 – 1923) — критик, театровед — [268](#_page268), [379](#_page379).

Эшба Н. — режиссер — [589](#_page589).

Южин — см. [Сумбатов-Южин](#_Tosh0007639).

Юренева В. Л. — артистка драмы — [114](#_page114), [211](#_page211), [233](#_page233), [247](#_page247), [248](#_page248), [275](#_page275), [324](#_page324), [325](#_page325), [399](#_page399), [430](#_page430), [434](#_page434), [504](#_page504), [521](#_page521), [526](#_page526), [541](#_page541).

Юрьев Ю. М. (1872 – 1948) — артист драмы — [37](#_page037), [89](#_page089), [93](#_page093), [95](#_page095), [115](#_page115).

Юткевич С. И. (р. 1904) — кинорежиссер — [188](#_page188), [291](#_page291), [502](#_page502), [520](#_page520).

Юшкевич С. С. (1868 – 1927) — писатель, драматург — [546](#_page546).

Яблоновский (Потресов) С. В. — журналист, фельетонист — [273](#_page273).

Яблочкина А. А. (1866 – 1964) — артистка драмы — [557](#_page557).

Якоби В. — композитор — [539](#_page539).

Яковлев Н. К. — преподаватель Московского филармонического училища — [150](#_page150).

Яковлев — артист — [105](#_page105), [429](#_page429), [430](#_page430), [526](#_page526).

Ярон Г. М. (1893 – 1963) — артист оперетты — [88](#_page088), [280](#_page280), [408](#_page408), [531](#_page531), [533](#_page533), [538](#_page538), [539](#_page539).

Ярославский Е. М. (1878 – 1943) — историк, публицист — [89](#_page089).

Яшвили П. Д. (1895 – 1937) — поэт — [327](#_page327), [365](#_page365), [447](#_page447), [554](#_page554).

# **{****592}** Примечания

## Творческое наследие

1. Напечатанный текст программы сохранился у режиссера Д. Л. Морского, им же дан в записи календарь лекций. 9 сентября 1907 г. Лектор Ф. де Ла Барт. Тема: «Театр и жизнь». Сценические иллюстрации в постановке К. А. Марджанова: Ростан. «Сирано де Бержерак» (сцены из 1‑го акта), Шекспир. «Гамлет» (сцены с актерами), Островский. «Лес» (сцены из IV акта). 16 сентября 1907 г. Лектор А. Г. Богумил. Тема: «Театр и жизнь в России в конце XVIII столетия». Сценические иллюстрации в постановке К. А. Марджанова: Фонвизин. «Недоросль» (действие 4‑е), Крылов. «Урок дочкам» (полностью), Капнист. «Ябеда» (сцены из 1, 2 и 5‑го актов). 7 октября 1907 г. Лектор В. А. Чаговец. Тема: «Дань вечности и дань веку в комедии Грибоедова “Горе от ума”». Сценическая иллюстрация в постановке В. Н. Дагмарова: Грибоедов. «Горе от ума». В день 55‑летия литературной деятельности Л. Н. Толстого. Лектор В. А. Чаговец. Тема: «Сущность мировоззрения Толстого по драме “Власть тьмы”». Пьеса поставлена К. А. Марджановым. Лектор В. А. Чаговец. Тема: «Отжитое время сквозь призму творчества Сухово-Кобылина». Сценические иллюстрации в постановке К. А. Марджанова: «Свадьба Кречинского», «Дело», «Смерть Тарелкина». [↑](#endnote-ref-2)
2. Под рубрикой «Наши беседы» помещено в газете «Театр» № 1386, 1913. Подпись «Нир». [↑](#endnote-ref-3)
3. Оригинал докладной записки поступил в 1936 г. от М. Ф. Андреевой, которая в период организации и существования Театра комической оперы заведовала Петроградским театральным отделом Наркомпроса. В беседе с Платоном Кешелава М. Ф. Андреева сказала: «“Докладная записка” Марджанова интересна во многих отношениях. К. А. Марджанов у нас первый выдвинул вопрос создания синтетического театра и практически первый же создал синтетические спектакли еще в 1910 – 1912 гг. Во МХТе особенно интересным опытом синтетического спектакля я считаю “Пер Гюнт” с музыкой Грига. В Московском Свободном театре, созданию которого он отдал всего себя, затем в революционном Петрограде, еще до создания Государственного театра Комической оперы, К. А. Марджанов создал десятки синтетических спектаклей. Но Государственный театр Комической оперы был чрезвычайно интересным явлением {593} в смысле утверждения синтетичности театрального искусства на советской сцене, но беда Константина Александровича была в том, что он не знал границ своим творческим увлечениям, углублял и расширял хорошо начатое дело не в меру. Но честь и слава создания синтетического театра — за ним… Это никто не может оспаривать». [↑](#endnote-ref-4)
4. Комическая опера (1778) композитора М. М. Соколовского, либретто А. О. Аблесимова. [↑](#endnote-ref-5)
5. По записи. Архив Грузинского театрального института. [↑](#endnote-ref-6)
6. Драматическая студия под руководством режиссера А. Н. Пагава в Тбилиси в 1922 – 1926 годах. Студийцы участвовали в спектаклях театра им. Руставели. [↑](#endnote-ref-7)
7. Заметки можно делать или каждый раз против сценической площадки, зарисовав фигуры с наименованием каждого лица, или просто написав, что такой-то при этих словах переходит туда-то или садится; отметить в пьесе, при каких словах это происходит. [↑](#footnote-ref-2)
8. Еженедельная театральная газета, 1923, № 1, стр. 4 – 5. [↑](#endnote-ref-8)
9. Там же, 21 – 28 марта 1923, № 5, стр. 5. Редакция сопроводила заметку сноской: «Редакция была бы рада поместить эту статью в следующем же номере “Зрелища”». Статья видимо не была написана. [↑](#endnote-ref-9)
10. Протокольная запись. Перевод с грузинского. Из рукописного фонда музея театра им. Руставели. [↑](#endnote-ref-10)
11. Корпорация «Дуруджи» (по названию бурной горной реки, протекающей через село Кварели, в котором родился К. Марджанишвили) была создана в 1924 году. Она объединила актерскую молодежь театра им. Руставели, выступавшую против пережитков старых театральных нравов, против системы устройства бенефисов, против выпуска недоброкачественных спектаклей, за строгое соблюдение дисциплины и коллективности творческого труда. Перевод с грузинского. Хранится там же. [↑](#endnote-ref-11)
12. Перевод с грузинского. Хранится там же. [↑](#endnote-ref-12)
13. К. Марджанишвили написал Обращение и в связи со второй годовщиной «Дуруджи», оно помещено в сборнике «Котэ Марджанишвили», Тбилиси, 1958, стр. 555 – 556. [↑](#endnote-ref-13)
14. Часть актеров старшего поколения после публичного выступления корпорации «Дуруджи» (см. [прим. 10](#_Tosh0007640)) ушла из театра им. Руставели и организовала «Театр коллектива актеров». [↑](#endnote-ref-14)
15. Ура! (по-грузински). [↑](#endnote-ref-15)
16. Обращение, имевшее в виду корпорацию «Дуруджи» (см. [прим. 10](#_Tosh0007640)). Перевод с грузинского. [↑](#endnote-ref-16)
17. Тамара Ираклиевна Чавчавадзе. [↑](#endnote-ref-17)
18. Корпорация «Дуруджи» (см. [прим. 10](#_Tosh0007640)). Протокол подписан председателем собрания Г. Давиташвили и секретарем Д. Антадзе. Перевод с грузинского. [↑](#endnote-ref-18)
19. Обращение к коллективу грузинского Государственного театра, созданного код руководством К. Марджанишвили. [↑](#endnote-ref-19)
20. Из архива Д. Антадзе.

    ## Письма

    [↑](#endnote-ref-20)
21. См. А. Вендеровская. И. Н. Берсенев. М., 1950, стр. 10. [↑](#endnote-ref-21)
22. Эта телеграмма приведена в письме М. Ф. Андреевой А. М. Горькому от 28 августа 1913 г. Ее текст предваряют строки Марии Федоровны: «Иван Павлович (Ладыжников) телеграфировал мне: {594} “Вызывайте Марджанова. Алексей Максимович телеграфировал передайте пьесу Марджанову”, а от Марджанова я в тот же вечер получила телеграмму…». Опубликовано в сб. «М. Ф. Андреева», изд. «Искусство», 1961, стр. 210. [↑](#endnote-ref-22)
23. «Свободному театру», созданному К. Марджанишвили, была передана пьеса «Зыковы». Телеграмма приводится «Столичной молвой» от 9 сентября 1913 г. [↑](#endnote-ref-23)
24. Без даты (видимо 1931 или 1932 гг.). ЦГАЛИ, ф. 864, оп. 2, ед. хр. 174, л. I. [↑](#endnote-ref-24)
25. Письма к Д. К. Антадзе из личного архива адресата. [↑](#endnote-ref-25)
26. Дедакалаки — столица, имеется в виду Тбилиси. [↑](#endnote-ref-26)
27. Театр Марджанишвили помещается в здании бывшего народного дома Зубалова (Зубалишвили). [↑](#endnote-ref-27)
28. Театр осуществлял постановку пьесы Ю. Олеши «Три толстяка». [↑](#endnote-ref-28)
29. Письмо послано из Тбилиси, когда Д. Антадзе и У. Чхеидзе были в Москве. [↑](#endnote-ref-29)
30. Имеется в виду XVI съезд партии. [↑](#endnote-ref-30)
31. Ныне улица имени Марджанишвили. [↑](#endnote-ref-31)
32. «Джойстрит», автор Н. Зархи, постановка Д. Накашидзе (1933). [↑](#endnote-ref-32)
33. О предполагавшейся постановке в цирке см. [воспоминания Т. Вахвахишвили в этом сборнике](#_Toc360376219). [↑](#endnote-ref-33)
34. Оперетта «Летучая мышь», поставленная К. Марджанишвили в Московском театре оперетты. [↑](#endnote-ref-34)
35. См. воспоминания Е. Донауря ([стр. 241 этого сборника](#_page241)). [↑](#endnote-ref-35)
36. См. [воспоминания Т. В. Вахвахишвили в этом сборнике](#_Toc360376219). [↑](#endnote-ref-36)
37. Хранится в театральном Музее Грузии. [↑](#endnote-ref-37)
38. Из фонда К. Марджанишвили в театральном Музее Грузии. [↑](#endnote-ref-38)
39. Из личного архива А. Кострова. [↑](#endnote-ref-39)
40. О совместной работе с К. Марджанишвили см. статью (с дневником репетиции) А. Кострова «Марджанов в Малом театре» в сб. «Котэ Марджанишвили», Тб., 1958, стр. 293 – 370. [↑](#endnote-ref-40)
41. Перевод с грузинского. [↑](#endnote-ref-41)
42. Архив театрального Музея Грузии. [↑](#endnote-ref-42)
43. Письмо без даты. ЦГАЛИ, ф. 864, оп. 2, ед. хр. 174, л. I. [↑](#endnote-ref-43)
44. Из рукописного фонда музея МХАТ. [↑](#endnote-ref-44)
45. Из рукоп. фонда Театрального музея Грузии. [↑](#endnote-ref-45)
46. Там же. [↑](#endnote-ref-46)
47. Там же. [↑](#endnote-ref-47)
48. Имеется в виду спор, возникший в связи с неправильно проводившейся в отсутствии Марджанишвили репетицией. [↑](#endnote-ref-48)
49. Перевод с грузинского. (Из архива Д. Чхеидзе.) [↑](#endnote-ref-49)
50. ЦГАЛИ, ф. 878, ед. хр. 1434, оп. 1, л. 2. [↑](#endnote-ref-50)
51. Письма Надежде Дмитриевне Марджанишвили и сыну предоставлены для этого издания Константином Константиновичем Марджанишвили. Примечания к этим письмам составлены им же. [↑](#endnote-ref-51)
52. В марте 1908 г. Надежда Дмитриевна поехала с сыном в Швейцарию, собираясь поступить на медицинский факультет. [↑](#endnote-ref-52)
53. С 8 июня по 4 июля 1908 г. К. А. находился в Шайи сюр Кларан. Как указывает Н. Д. в записях, сделанных в дневнике для сына, К. А. ежедневно ходил работать на скамейку Жан-Жака Руссо, откуда открывается прекрасный вид на Женевское озеро и остров Чаек. Тогда К. А. начал работу над своим «Островом мертвых» — {595} драматической поэмой, датир. 1910 г. На обратном пути К. А. заезжал в Милан и Венецию. [↑](#endnote-ref-53)
54. В августе 1908 г. Н. Д. с сыном по настоянию К. А. совершила поездку в Италию. [↑](#endnote-ref-54)
55. Бракосочетание Константина Александровича Марджанишвили и Надежды Дмитриевны Живокини состоялось 6 октября 1896 г. [↑](#endnote-ref-55)
56. С 29 апреля по 12 мая 1909 г. К. А. был в Париже и на обратном пути заехал в Берлин. [↑](#endnote-ref-56)
57. Вл. И. Немирович-Данченко писал: «Многоуважаемый Константин Александрович, итак, Вы служите в Художественном театре с 1‑го марта. Условия по 15‑е июня 1911 г. по 300 рублей в месяц, а там посмотрим. Если Вы и до 1‑го марта хотите бывать в театре, то мы очень рады. Жму Вашу руку. В. Немирович-Данченко». [↑](#endnote-ref-57)
58. Для получения ссуды требовалось поручительство двух членов Российского театрального общества. Н. Д. была членом этого общества со дня его основания. [↑](#endnote-ref-58)
59. Панихида по В. Ф. Комиссаржевской. [↑](#endnote-ref-59)
60. В сентябре 1911 г. К. А. был направлен Художественным театром в Скандинавские страны в связи с подготовкой постановки «Пер Гюнт». Летом 1912 г. действительно состоялась поездка К. А., Н. Д. и их сына во Францию — Париж и в Ле Пулиген (сельское и курортное местечко в Бретани на берегу залива Атлантического океана). [↑](#endnote-ref-60)
61. В марте 1912 г. К. А. был в Тбилиси в связи с его постановкой «Царя Эдипа». Эту трагедию исполнял драматический ансамбль под управлением М. Н. Мартова. [↑](#endnote-ref-61)
62. Сын К. А. был болен, и Н. Д. ежедневно отправляла К. А. две телеграммы. [↑](#endnote-ref-62)
63. На открытке изображен мальчик в куладже. К. А. привез сыну черкеску и гурийскую одежду, а куладжу выкупить у портного не смог. [↑](#endnote-ref-63)
64. На открытке изображена гробница Грибоедова на Мтацминда (горе Давида). Возле гробницы сидит старушка. [↑](#endnote-ref-64)
65. Весной 1915 г. К. А. решает поехать на фронт и в связи с этим прибывает в Варшаву. [↑](#endnote-ref-65)
66. Телеграмма из Киева была доставлена по почте. Написана рукой К. А. [↑](#endnote-ref-66)
67. В декабре 1924 г. – январе 1925 г. Н. Д. и К. К. были в Тбилиси. [↑](#endnote-ref-67)
68. В 1925 г. Наркомпрос Грузии направил К. К. Марджанишвили в Германию для подготовки к преподавательской деятельности. С ним поехала мать — Н. Д. Они находились в Лейпциге до лета 1927 г. [↑](#endnote-ref-68)
69. Один из самых ранних замыслов К. А. в Госкинпроме Грузии. [↑](#endnote-ref-69)
70. Либретто написано К. А., музыка — Т. Н. Вахвахишвили. [↑](#endnote-ref-70)
71. Последствие операции. [↑](#endnote-ref-71)
72. «Мачеха Саманишвили» — экранизация одноименной повести Д. Клдиашвили. Сценарий Н. Шенгелая и П. Морского. Режиссеры К. Марджанишвили, З. Беришвили, художник С. Губин-Гун, оператор С. Забозлаев (1927). [↑](#endnote-ref-72)
73. Картина имела еще название «Закон и долг». Экранизация новеллы Стефана Цвейга «Амок». Автор сценария и режиссер К. Марджанишвили, оператор С. Забозлаев, художник В. Сидамон-Эристави. {596} В фильме «Амок» снималась в роли незнакомки Ната Вачнадзе. См. [ее воспоминания в этом сборнике](#_Toc360376243). [↑](#endnote-ref-73)
74. Об этой картине см. [воспоминания Н. Вачнадзе в этом сборнике](#_Toc360376243). [↑](#endnote-ref-74)
75. Гоги Ратиани, уроженцу горной Сванетии, К. А. посвятил статью. Она была напечатана в журнале «Сабчота хеловнеба» («Советское искусство»), 1927, № 1 и вошла в переводе в сборник «Котэ Марджанишвили», Тб., 1958, стр. 157 – 159. [↑](#endnote-ref-75)
76. К. К. Марджанишвили вернулся в 1927 г. в Тбилиси и начал преподавательскую деятельность. Надежда Дмитриевна переехала в 1928 г. в Тбилиси к сыну. После смерти Константина Александровича Н. Д. и К. К. переехали в Москву. [↑](#endnote-ref-76)
77. Опубликованы в сб. «Котэ Марджанишвили», Тб., 1958, стр. 3 – 68. [↑](#endnote-ref-77)
78. К. А. курил особые папиросы, толщиной с палец, которые ему заказывали в Тбилиси. [↑](#endnote-ref-78)
79. Дата установления Советской власти в Грузии — 25 февраля. [↑](#endnote-ref-79)
80. Письмо написано после возвращения из Тбилиси в Москву для завершения двух постановок («Дон Карлос», «Летучая мышь»). [↑](#endnote-ref-80)
81. Пьеса Л. Сейфуллиной «Попутчики». [↑](#endnote-ref-81)
82. К. А. имеет в виду владельца подвального ресторана на Пушкинской улице в Тбилиси — Аветика, отличавшегося остроумием и афористичностью речи в обслуживании посетителей. [↑](#endnote-ref-82)
83. Е. Н. Донаури приехала на короткое время в Москву. [↑](#endnote-ref-83)
84. Билеты для Маковецких. [↑](#endnote-ref-84)
85. В те годы поэт Василий Каменский был частым гостем Грузии. Его поэма «Степан Разин» была издана на русском языке в Тбилиси (1929) и пользовалась популярностью. [↑](#endnote-ref-85)
86. Исследование о грузинской фреске. [↑](#endnote-ref-86)
87. Письмо написано по возвращении из Тбилиси. [↑](#endnote-ref-87)
88. К. А. сам проектировал реконструкцию здания для своего театра в Тбилиси. [↑](#endnote-ref-88)
89. Большой зал кинотеатра «Палас» (ныне «Амирани»), который предполагалось перестроить под театр. [↑](#endnote-ref-89)
90. Бывший народный дом Зубалова (Зубалишвили), где ныне помещается театр им. К. Марджанишвили. [↑](#endnote-ref-90)
91. Вместо предполагавшейся фабрики-кухни рядом с бывшим кино «Палас» построен Дом культуры железнодорожника. [↑](#endnote-ref-91)
92. На Эриванской (ныне имени В. И. Ленина) площади в середине XIX в. было сооружено по проекту архитектора Скудиери большое театральное здание. Оно просуществовало с 1851 по 1874 год, когда погибло от пожара. В стенах этого здания выступали русская и грузинская театральные труппы, шла итальянская опера. На месте сгоревшего театра было выстроено огромное здание Караван-сарая (торговых рядов), о котором и упоминает К. А. Марджанишвили. Позже, при реконструкции площади, оно было снесено. [↑](#endnote-ref-92)
93. Письмо написано по возвращении в Москву для окончания постановок в Малом театре и в Театре оперетты. [↑](#endnote-ref-93)
94. Ирина и Сережа. [↑](#endnote-ref-94)
95. В то время А. Н. Фурманова уже была директором ГИТИСа. [↑](#endnote-ref-95)
96. «У жизни в лапах».

    ## **{****597}** Воспоминания и статьи о К. А. Марджанишвили

    [↑](#endnote-ref-96)
97. По стенограмме выступления в Грузинском театральном институте, просмотренной авторам. [↑](#endnote-ref-97)
98. Урна с прахом К. А. Марджанишвили перенесена в Пантеон выдающихся писателей и общественных деятелей Грузии на Мтацминда (Горе Давида). Новое захоронение состоялось в 1965 году. [↑](#endnote-ref-98)
99. По рукописи, предоставленной авторов для этого издания. [↑](#endnote-ref-99)
100. По рукописи, предоставленной автором. Перевод с грузинского. [↑](#endnote-ref-100)
101. Рукопись, предоставленная автором для этого издания. [↑](#endnote-ref-101)
102. По стенограмме выступления в московском Даме актера. [↑](#endnote-ref-102)
103. Рукопись, предоставленная автором. [↑](#endnote-ref-103)
104. Рукопись, предоставленная автором. [↑](#endnote-ref-104)
105. Отрывок из воспоминаний Т. Вахвахишвили о предполагавшейся постановке «Мистерии-буфф» В. Маяковского в Тбилиси напечатан в сборнике «Дни и встречи», Тбилиси, 1963, стр. 96 – 100. [↑](#endnote-ref-105)
106. Старое здание цирка находилось в конце Верийского спуска и отделялось от б. Народного дома Зубалишвили мостом через Куру. [↑](#endnote-ref-106)
107. Глава из книги воспоминаний. [↑](#endnote-ref-107)
108. Илья Чавчавадзе. «Кварельским горам» Перевод Н. Заболоцкого. [↑](#endnote-ref-108)
109. Речь, произнесенная В. Вишневским на гражданской панихиде в Малом театре у гроба Марджанишвили. Печатается по стенограмме. [↑](#endnote-ref-109)
110. Перевод с грузинского. Предоставлено автором для этого издания. [↑](#endnote-ref-110)
111. См. [воспоминания Т. Вахвахишвили в данном сборнике](#_Toc360376242), рассказывающей об этом эпизоде. [↑](#endnote-ref-111)
112. Перевод с грузинского. [↑](#endnote-ref-112)
113. Эти воспоминания были помещены в сб. «Маяковский в Грузии» (Тб., 1936) и в сб. «Дни и встречи» (Тб., 1963). [↑](#endnote-ref-113)
114. Предоставлено автором для этого издания. [↑](#endnote-ref-114)
115. Из книги «На провинциальной сцене», изд. «Искусство», 1934 г. [↑](#endnote-ref-115)
116. По рукописи, предоставленной автором. [↑](#endnote-ref-116)
117. Перевод с грузинского. [↑](#endnote-ref-117)
118. По рукописи, предост. автором. [↑](#endnote-ref-118)
119. Из юбилейного сборника К. Марджанишвили на грузинск. яз. [↑](#endnote-ref-119)
120. Сценарий был написан им совместно с Ш. Дадиани. Фильм снимался в 1924 г. Режиссер — К. Марджанишвили, оператор — С. Забозлаев, композитор — Д. Аракишвили. [↑](#endnote-ref-120)
121. Ирина — дочь Е. Донаури, упоминаемая в письмах К. Марджанишвили к Е. Донаури. [↑](#endnote-ref-121)
122. Таня Барсукова. См. [письмо К. Марджанишвили к ней, помещенное в этом сборнике](#_Toc360376218). [↑](#endnote-ref-122)
123. Воспоминания Н. Д. Живокини-Марджанишвили предоставлены К. К. Марджанишвили. [↑](#endnote-ref-123)
124. См. Б. М. Асафьев «Бронзовый конь» (сб. «Котэ Марджанишвили», Тб., 1958, стр. 463 – 466). [↑](#endnote-ref-124)
125. Музыка Арчибальда Тоон. [↑](#endnote-ref-125)
126. Из воспоминаний Г. Козинцева «Глубокий экран» (глава из книги), опубликованных в журнале «Новый мир», № 3, 1961 г. [↑](#endnote-ref-126)
127. По рукописи, предоставл. автором. [↑](#endnote-ref-127)
128. {598} По рукописи, предоставл. автором. [↑](#endnote-ref-128)
129. По рукописи, предоставленной автором. [↑](#endnote-ref-129)
130. По рукописи, предоставленной автором. [↑](#endnote-ref-130)
131. Имеет в виду Шалву Элиава. [↑](#endnote-ref-131)
132. Этот эпизод взят из воспоминаний Н. А. Луначарской-Розенель «Женщина большой судьбы», напечатанных в сб. «М. Ф. Андреева», изд. «Искусство», М., 1961, стр. 484. [↑](#endnote-ref-132)
133. По рукописи, предоставленной автором. [↑](#endnote-ref-133)
134. Оперетта «Сильва» была написана в 1915 году. См. [воспоминания Г. Ярона](#_Toc360376283). [↑](#endnote-ref-134)
135. Перевод с грузинского. [↑](#endnote-ref-135)
136. Из «Повести о жизни» Н. Ф. Монахова. Л., 1936, стр. 126 – 142. [↑](#endnote-ref-136)
137. Перевод с грузинского. [↑](#endnote-ref-137)
138. К. Марджанишвили. Воспоминания. Сб. «Котэ Марджанишвили», Тб., 1958, стр. 66. [↑](#endnote-ref-138)
139. Перевод с грузинского. На тему о репетициях К. Марджанишвили см. воспоминания того же автора в сб. «Котэ Марджанишвили», Тб., 1958, стр. 273 – 292. [↑](#endnote-ref-139)
140. По рукописи, предоставленной автором. [↑](#endnote-ref-140)
141. По рукописи, предоставленной автором Театральному институту. [↑](#endnote-ref-141)
142. Предоставлено автором. [↑](#endnote-ref-142)
143. Напечатано в журнале «Маски» № 1, 1912, стр. 41 – 46. [↑](#endnote-ref-143)
144. М. А. Ростовцев. «Страницы жизни». Л., 1939, стр. 82 – 87. [↑](#endnote-ref-144)
145. Предоставлено автором. [↑](#endnote-ref-145)
146. Напечатано в журнале «Театр и драматургия» № 9, 1935, стр. 51 – 53. [↑](#endnote-ref-146)
147. Имеется в виду начало десятых годов. [↑](#endnote-ref-147)
148. Перевод с латышского. Предоставлено автором для этого издания. [↑](#endnote-ref-148)
149. Напечатано в книге Т. Табидзе «Статьи, очерки, переписка», Тбилиси, 1964, стр. 162 – 167. [↑](#endnote-ref-149)
150. Перевод с грузинского. [↑](#endnote-ref-150)
151. Из выступлений А. Таирова 11 ноября 1948 г. на вечере, посвященном памяти К. Марджанишвили в ВТО и в газете «Известия» (1933), а также из его книги «Записки режиссера», М., 1921, стр. 15 – 16. [↑](#endnote-ref-151)
152. Перевод с грузинского. [↑](#endnote-ref-152)
153. Перевод с грузинского. [↑](#endnote-ref-153)
154. Перевод с грузинского. [↑](#endnote-ref-154)
155. Глава из книги воспоминаний. Перевод с грузинского. [↑](#endnote-ref-155)
156. Илья Эренбург. Люди, годы, жизнь. Книга первая и вторая. Москва, 1961, стр. 472 – 475. [↑](#endnote-ref-156)
157. По рукописи, предоставленной автором. [↑](#endnote-ref-157)
158. По рукописи, предоставленной авторам. [↑](#endnote-ref-158)
159. По рукописи, предоставленной автором.

     ## Высказывания театральных деятелей о К. А. Марджанишвили

     [↑](#endnote-ref-159)
160. О переводной пьесе. Название не установлено. [↑](#endnote-ref-160)
161. Вл. И. Немирович-Данченко. Избранные письма. Изд. «Искусство», М., 1954, стр. 291 – 294. [↑](#endnote-ref-161)
162. {599} Там же, стр. 299 – 300. [↑](#endnote-ref-162)
163. К. С. Станиславский. Статьи. Речи. Беседы. Письма. Изд. «Искусство», М., 1953. [↑](#endnote-ref-163)
164. Там же. [↑](#endnote-ref-164)
165. АН СССР. Театральное наследство. К. С. Станиславский. М., 1955. [↑](#endnote-ref-165)
166. Там же. [↑](#endnote-ref-166)
167. Там же. [↑](#endnote-ref-167)
168. Вл. И. Немирович-Данченко. Избранные письма. [↑](#endnote-ref-168)
169. Л. М. Леонидов. Воспоминания. (Ежегодник МХАТ. 1946, т. 1, стр. 476.) [↑](#endnote-ref-169)
170. Сб. «М. Ф. Андреева», изд. «Искусство», 1961, стр. 210 – 212. [↑](#endnote-ref-170)
171. Там же, стр. 214 – 215. [↑](#endnote-ref-171)
172. Там же, стр. 217. [↑](#endnote-ref-172)
173. Там же, стр. 223. [↑](#endnote-ref-173)
174. Там же, стр. 226 – 227. [↑](#endnote-ref-174)
175. Там же, стр. 228 – 229. [↑](#endnote-ref-175)
176. Литературный архив Грузии. Перевод с грузинского. [↑](#endnote-ref-176)
177. Из речи на чествовании Второго Государственного грузинского театра 30 мая 1930 г. в Москве, в театре б. Корш. По стенографической записи. [↑](#endnote-ref-177)
178. Там же. От имени Академии художественных наук. [↑](#endnote-ref-178)
179. Там же. От имени МХАТа. [↑](#endnote-ref-179)
180. Там же. От имени Малого театра. [↑](#endnote-ref-180)
181. Из выступления на дискуссии о театре в Институте литературы Коммунистической академии. Май, 1930 г. [↑](#endnote-ref-181)
182. Из заключительного слова, произнесенного в Коммунистической академии на собрании, посвященном обсуждению итогов олимпиады 21 июня 1930 г. [↑](#endnote-ref-182)
183. Поздравительная телеграмма по случаю 40‑летия сценической деятельности К. Марджанишвили. Музей театра им. Марджанишвили. [↑](#endnote-ref-183)
184. То же. [↑](#endnote-ref-184)
185. То же. [↑](#endnote-ref-185)
186. Дарственная надпись. Подразумеваются гастроли театра им. Марджанишвили в Москве. [↑](#endnote-ref-186)
187. Из архива театрального Музея Грузии. [↑](#endnote-ref-187)
188. Напечатано в журн. «Сабчота хеловнеба» («Советское искусство») № 3, 30 апреля 1933 г. [↑](#endnote-ref-188)
189. Из выступления на гражданской панихиде в Малом театре у гроба К. А. Марджанишвили, 23 апреля 1933 г. [↑](#endnote-ref-189)
190. Там же. [↑](#endnote-ref-190)
191. Там же. [↑](#endnote-ref-191)
192. Сб. «Декада грузинского искусства и литературы в Москве. Март 1958». Тб., 1960, стр. 62 – 63. [↑](#endnote-ref-192)
193. Как известно, К. Марджанишвили сам ставил «Саломею» еще в 1917 году. [↑](#footnote-ref-3)
194. Сб. «Котэ Марджанишвили», Тбилиси, 1958, стр. 121. [↑](#footnote-ref-4)
195. Там же, стр. 122. [↑](#footnote-ref-5)
196. Сб. «Котэ Марджанишвили», стр. 122. [↑](#footnote-ref-6)
197. «Заря Востока», 12 февраля 1928 г. [↑](#footnote-ref-7)
198. Сб. «Котэ Марджанишвили», Тбилиси, 1958, стр. 376. [↑](#footnote-ref-8)
199. Программа Коммунистической партии Советского Союза. Госполитиздат, М., 1961, стр. 131. [↑](#footnote-ref-9)
200. Сб. «Котэ Марджанишвили», Тб., 1958, стр. 207. [↑](#footnote-ref-10)
201. Там же, стр. 97. [↑](#footnote-ref-11)