**Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века**: Исторический альманах. Вып. 2. / Ред.‑сост. В. В. Иванов. М.: Эдиториал УРСС, 2006. 639 с.

*В. В. Иванов*. От составителя 3 [Читать](#_Toc226878911)

I. Публикации

Из «Семейного альбома» Тамары Карсавиной

Републикация, вступительный текст и примечания *В. В. Киселева* 6 [Читать](#_Toc226878913)

*Т. П. Карсавина*. Павел Андреевич Гердт 6 [Читать](#_Toc226878914)

*Т. П. Карсавина*. Христиан Петрович Иогансон 9 [Читать](#_Toc226878915)

*Т. П. Карсавина*. Николай Густавович Легат 11 [Читать](#_Toc226878916)

*Т. П. Карсавина*. Евгения Павловна Соколова 13 [Читать](#_Toc226878917)

*Т. П. Карсавина*. Платон Константинович Карсавин 16 [Читать](#_Toc226878918)

«Увидев чистую форму, я стал одиноким».  
Ю. П. Анненков. «Театр до конца»

Републикация, вступительный текст и примечания *Е. И. Струтинской* 23 [Читать](#_Toc226878919)

*Ю. П. Анненков*. Театр до конца 32 [Читать](#_Toc226878920)

Русский театр импровизации и студия «Семперантэ». Рукописный журнал «Semper ante»

Публикация, вступительный текст *А. С. Миляха*.  
Примечания *А. С. Миляха* и *В. В. Иванова* 52 [Читать](#_Toc226878926)

«Semper ante». № 1.

[От редакции] 57 [Читать](#_Toc226878927)

*П. М. Рафес.* В «Альбе»… 57 [Читать](#_Toc226879061)

*А. В. Быков*. К пьесе «Новый год» 58 [Читать](#_Toc226879062)

*П. М. Рафес*. «Новый год» 59 [Читать](#_Toc226879063)

«Semper ante». № 2.

[От редакции] 60 [Читать](#_Toc226878929)

*А. В. Быков*. Из блокнота 61 [Читать](#_Toc226879064)

«Semper ante». № 3.

О печках и прочем таком 62 [Читать](#_Toc226878930)

*П. М. Рафес*. Фореггер «мастерит» 63 [Читать](#_Toc226879065)

«Semper ante». № 4 – 5.

*Н. М. Эльский*. Мистика обреченности 64 [Читать](#_Toc226878931)

*Валерий Калачев*. Мысли о будущем 66 [Читать](#_Toc226879066)

*А. В. Быков*. Новые куплеты «Семперантэ»,  
исполнявшиеся на юбилее «Гримас» 66 [Читать](#_Toc226879067)

«Semper ante». № 6.

На грани 67 [Читать](#_Toc226878932)

*А. В. Быков*. Новый путь 68 [Читать](#_Toc226879068)

*П. М. Рафес*. Тоже о новом пути 68 [Читать](#_Toc226879069)

*Валерий Калачев*. О случайном 69 [Читать](#_Toc226879070)

*Валерий Калачев*. Из дневника одного актера 70 [Читать](#_Toc226879071)

*П. М. Рафес*. Блудный сын МХАТ 70 [Читать](#_Toc226879072)

«Semper ante». № 7.

Ближайшее 72 [Читать](#_Toc226878933)

*А. В. Быков*. Из блокнота.  
Под впечатлением последних постановок некоторых театров 72 [Читать](#_Toc226879073)

*П. М. Рафес*. Боевые позиции 73 [Читать](#_Toc226879074)

*А. В. Быков*. Из блокнота 74 [Читать](#_Toc226879075)

*П. М. Рафес*. Письма о философии. I. 75 [Читать](#_Toc226879076)

«Semper ante». № 8.

Выводы 76 [Читать](#_Toc226878934)

*А. В. Быков*. О характерности 76 [Читать](#_Toc226879077)

*П. М. Рафес*. Идея, тип, момент. В порядке дискуссии 77 [Читать](#_Toc226879078)

*Н. М. Аммосов*. О философии театра «Семперантэ».  
В порядке дискуссии 78 [Читать](#_Toc226879079)

*П. М. Рафес*. Письма о философии. II. 79 [Читать](#_Toc226879080)

Лекции Рудольфа Штайнера о драматическом искусстве в изложении Михаила Чехова. Письма актера к В. А. Громову

Вступительный текст *В. В. Иванова*.  
Публикация *С. В. Казачкова* и *Т. Л. Стрижак*.  
Комментарий *С. В. Казачкова*, *Т. Л. Стрижак* и *В. Г. Астаховой* 85 [Читать](#_Toc226878935)

1. *М. А. Чехов* — В. А. Громову. *1926. 15 июля* 92 [Читать](#_Toc226878936)

2. *М. А. Чехов* — В. А. Громову. *1926. 21 июля* 98 [Читать](#_Toc226878938)

3. *М. А. Чехов* — В. А. Громову. *1926. Июль – август* 101 [Читать](#_Toc226878939)

4. *М. А. Чехов* — В. А. Громову. *1926. Июль – август* 104 [Читать](#_Toc226878940)

5. *М. А. Чехов* — В. А. Громову. *1926. Июль – август* 110 [Читать](#_Toc226878941)

6. *М. А. Чехов* — В. А. Громову. *1926. Не позднее 24 августа* 122 [Читать](#_Toc226878942)

7. *М. А. Чехов* — В. А. Громову. *1926. 28 августа* 124 [Читать](#_Toc226878943)

8. *М. А. Чехов* — В. А. Громову. *1928. 13 октября* 127 [Читать](#_Toc226878944)

«Невозвращенка».  
Письма М. Н. Германовой Вл. И. Немировичу-Данченко

Публикация, вступительный текст и примечания В. А. Максимовой 143 [Читать](#_Toc226878945)

1. *М. Н. Германова* — Вл. И. Немировичу-Данченко. *1921. 20 сентября* 160 [Читать](#_Toc226878946)

2. *М. Н. Германова* — Вл. И. Немировичу-Данченко. *1922. 24 февраля* 163 [Читать](#_Toc226878948)

3. *М. Н. Германова* — Вл. И. Немировичу-Данченко. *1922. 10 апреля* 165 [Читать](#_Toc226878949)

4. *М. Н. Германова* — Вл. И. Немировичу-Данченко. *1922. 14 октября* 166 [Читать](#_Toc226878950)

5. *М. Н. Германова* — Вл. И. Немировичу-Данченко. *1922. Между 14 и 31 октября* 169 [Читать](#_Toc226878951)

6. *М. Н. Германова* — Вл. И. Немировичу-Данченко. *1922. 31 октября* 170 [Читать](#_Toc226878952)

7. *М. Н. Германова* — Вл. И. Немировичу-Данченко. *1922. 7 декабря* 171 [Читать](#_Toc226878953)

8. *М. Н. Германова* — Вл. И. Немировичу-Данченко. *1923. 16 февраля* 171 [Читать](#_Toc226878954)

9. *М. Н. Германова* — Вл. И. Немировичу-Данченко. *1923. 10 марта* 172 [Читать](#_Toc226878955)

10. *М. Н. Германова* — Вл. И. Немировичу-Данченко. *1923. 25 марта* 173 [Читать](#_Toc226878956)

11. *М. Н. Германова* — Вл. И. Немировичу-Данченко. *1923. 15 апреля* 174 [Читать](#_Toc226878957)

12. *М. Н. Германова* — Вл. И. Немировичу-Данченко. *1923. 25 апреля* 175 [Читать](#_Toc226878958)

13. *М. Н. Германова* — Вл. И. Немировичу-Данченко. *1923. 15 июля* 177 [Читать](#_Toc226878959)

14. *М. Н. Германова* — Вл. И. Немировичу-Данченко. *1923. 24 декабря* 177 [Читать](#_Toc226878960)

15. *М. Н. Германова* — Вл. И. Немировичу-Данченко. *1928. 14 апреля* 178 [Читать](#_Toc226878961)

16. *М. Н. Германова* — Вл. И. Немировичу-Данченко. *1937. 29 июля* 178 [Читать](#_Toc226878962)

II. К столетию со дня рождения С. М. Эйзенштейна

Театральные тетради С. М. Эйзенштейна

Публикация, вступительный текст, примечания и текстология  
*М. К. Ивановой* и *В. В. Иванова*. При участии *И. Ю. Зелениной* 190 [Читать](#_Toc226878964)

*С. М. Эйзенштейн*. Заметки касательно театра.  
Мысли о репертуаре и драматургической литературе вообще 192 [Читать](#_Toc226878965)

*С. М. Эйзенштейн*. [Entremets] 196 [Читать](#_Toc226878966)

*С. М. Эйзенштейн*. К «Безликому» 198 [Читать](#_Toc226878967)

*С. М. Эйзенштейн*. Личность и «харя» 198 [Читать](#_Toc226878968)

*С. М. Эйзенштейн*. [Записи] *23.07.1919 – 25.07.1919* 199 [Читать](#_Toc226878969)

*С. М. Эйзенштейн*. [Записи] *25.07.1919 – 13.12.1919* 231 [Читать](#_Toc226879000)

*С. М. Эйзенштейн*. [Записи] *22.01.1920 – 21.07.1920* 244 [Читать](#_Toc226879016)

*С. М. Эйзенштейн*. Дневник [*16 декабря 1923 – 7 января 1924*] 254 [Читать](#_Toc226879028)

Теории новой антропологии актера и статья  
С. Эйзенштейна и С. Третьякова «Выразительное движение»

Публикация и вступительная статья *А. С. Миляха* 280 [Читать](#_Toc226879029)

*С. М. Эйзенштейн и С. М. Третьяков*. Выразительное движение 292 [Читать](#_Toc226879030)

Сергей Эйзенштейн как оперный режиссер:  
«Валькирия» Рихарда Вагнера в Большом театре

Публикация и комментарий С. И. Савенко 306 [Читать](#_Toc226879034)

*С. М. Эйзенштейн*. Эскизы 310 [Читать](#_Toc226879035)

III. Статьи

*Е. И. Струтинская*.  
О крэговских кубах, «головинских Мейерхольдах» и художнике Зандине 328 [Читать](#_Toc226879053)

*Н. Ю. Чернова*. Касьян Голейзовский: школа миниатюр 338 [Читать](#_Toc226879054)

*Н. Г. Литвиненко*. Вспомним Сигизмунда Кржижановского —  
деятеля театра и театрального критика 350 [Читать](#_Toc226879055)

*М. Г. Литаврина*. Американская игра и «русский метод»: попытка интеграции  
(Ричард Болеславский и его нью-йоркский «Лабораторный театр») 374 [Читать](#_Toc226879056)

*В. В. Иванов*. Европейские гастроли  
на фоне «вопроса о дальнейшем существовании» ГОСЕТа 392 [Читать](#_Toc226879057)

IV. Почта «Мнемозины»

*Я. Л. Бутовский*.  
Несколько дополнений и уточнений к статье Н. И. Нусиновой 482 [Читать](#_Toc226879059)

Именной указатель 484 [Читать](#_Toc226879060)

# **{****3}** От составителя

Представляя второй выпуск «Мнемозины», хочется сказать совсем немногое. Его авторы стремились по мере сил подтвердить как приверженность публикации архивных документов из истории отечественного театра, так и свободу от вкусовых пристрастий. В связи с первым выпуском говорилось о пристрастии к русскому авангарду и равнодушии к судьбам, например, Художественного театра. Теперь же мхатовский круг (М. А. Чехов, Р. В. Болеславский, М. Г. Германова) представлен достаточно широко. Как прежде, так и ныне я, как составитель, вовсе не стремился к тому, чтобы альманах выглядел целостной книгой. На то он и альманах. И если впечатление цельности и возникает, то, право, это получается непреднамеренно. В нем отражаются текущие театроведческие приоритеты.

Героями нынешнего выпуска стали Ю. П. Анненков, Р. В. Болеславский, М. А. Чехов, М. Н. Германова и А. М. Грановский, которых судьба увела за пределы России. С другой стороны, героем стал и С. Д. Кржижановский, оставшийся на родине и покрытый забвением.

В отличие от последнего, С. М. Эйзенштейн и раньше не был обделен вниманием. Его творческое и теоретическое наследие давно уже является предметом самого серьезного изучения. Мы же в юбилейном году, когда многие отметят столетие со дня рождения С. М. Эйзенштейна, хотели бы обратить Ваше внимание на театральное наследие великого художника, в котором многое остается еще и неопубликованным, и неизученным. Интерес к нему для нас принципиален и вовсе не носит юбилейный характер, что мы и надеемся подтвердить уже в следующем выпуске. Биографии художников — это еще и биографии идей, многие из которых имеют далеко не академическое значение. Так, полемический манифест Ю. П. Анненкова «Театр до конца» и сегодня читается как весьма актуальное сочинение. А штайнерианские письма М. А. Чехова, надеемся, позволят ближе подойти к пониманию его «техники актера», влияние которой в артистическом мире растет с каждым днем. Публикация рукописного журнала «Semper ante», надеюсь, привлечет внимание к театру «Семперантэ» и шире — к той давней традиции русского театра, что связана со сценической импровизацией.

Пользуясь случаем, искренне благодарю всех тех, кто помогал мне в подготовке настоящего издания — коллег по Государственному институту искусствознания, работников архивов и музеев, сотрудников библиографического кабинета Научной библиотеки СТД.

Отдельной строкой хотелось бы выразить сердечную признательность тем людям — А. А. Баранчук, А. М. Белощину, В. А. Кудрявцеву, — без финансовой поддержки которых я не смог бы предложить Вашему вниманию архивные документы в нынешнем объеме.

# **{****5}** I Публикации

# **{****6}** Из «Семейного альбома» Тамары Карсавиной Републикация, вступительный текст и примечания В. В. Киселева

Вадим Владимирович Киселев, чья жизнь трагически оборвалась в январе 1999 г., был исследователем балета, публикатором и собирателем. По окончании ЛГИТМиКа в 1966 г. работал в Ленинградском музее театра и музыки (до 1973 г.) и в Московском Театральном музее имени А. А. Бахрушина (1975 – 1985), затем в журнале «Музыкальная Академия».

*Владислав Иванов*

Тамара Платоновна Карсавина (1885 – 1978) — одна из великих русских балерин. Она прославилась в классическом репертуаре, затем в дягилевской антрепризе исполнением ролей Жар-птицы, Коломбины, Саломеи. Мемуары Карсавиной «Театральная улица», впервые изданные в 1930 г. на английском языке, а в 1931‑м на французском, пришли к русскому читателю лишь в 1971 г., и то с большими купюрами. Они давно стали библиографической редкостью. И вовсе не известны статьи и эссе, которые Тамара Платоновна публиковала в английской прессе с 1950‑х гг., ее выступления в аудиопрограммах, а позднее и в телепрограммах Би-Би-Си. Исподволь образовывался «Семейный альбом», в котором артистка, будто в продолжение «Театральной улицы», завершавшейся главой о бегстве из России в 1918 г., вспоминает учителей в Императорском театральном училище, партнеров на Мариинских подмостках и в бесчисленных гастролях с труппой Дягилева.

Карсавина говорит о «чувстве семейственности», о «гордости родословной», которыми она руководствовалась, когда писала о прошлом. Ее воспоминания, с одной стороны, проникнуты высокой поэзией, с другой — в них раскрывается обыденность каждодневного экзерсиса, репетиций, семейных и закулисных нравов. Читателю предлагаются портреты учителей: П. Гердта, Х. Иогансона, Е. Соколовой, Н. Легата и П. Карсавина. Они преисполнены юмора и нежности, но внешне безыскусное повествование изобилует размышлениями о непреходящей ценности классики, о значении амплуа, о соотношении танца и пантомимы в спектакле и о роли в них жеста. Этот рассказ бесценен и как документ, например, когда Карсавина описывает вариацию Альберта во втором акте «Жизели» в том виде, как ее танцевал Гердт. Через эстетику старых мастеров, неизменно связанных по воспитанию и по театральной практике с Мариусом Петипа, в рассказах Карсавиной раскрывается процесс становления отечественной классической школы, вобравший достижения школ французской, датской и итальянской. Она наглядно демонстрирует то, что в 1930‑х гг. впервые словесно сформулировала ее коллега А. Я. Ваганова в своем учебнике, ставшем настольной книгой каждого профессионала балета.

Статьи были напечатаны в английском журнале «Дансинг Тайме» на протяжении 1966 – 1968 гг. Перевод с английского Г. М. Северской.

## Павел Андреевич Гердт[[1]](#endnote-2)

Как глубоко почитаемые фамильные портреты вспоминаю я моих учителей, старших артистов Мариинского, воспитавших нас, младшее поколение, в лучших {7} традициях накопленной с годами премудрости. В самом деле, чувство семейственности гордость родословной были всегда сильны в русском балете. Ничего удивительного — развивающиеся формы, новые течения — все это глубоко коренится в традиции передаваемой из поколения в поколение тем, кому посчастливилось воочию увидеть великих артистов прошлого.

Главный и самый любимый образ в семейном альбоме моей памяти — Павел Андреевич Гердт. Мне было четырнадцать лет; я получила начальную подготовку разумных, но не слишком вдохновляющих учителей, и, придя в его класс, приобщилась к волшебству танца, открывающемуся благодаря этим утомительным pliés[[2]](#endnote-3)и développés[[3]](#endnote-4), составляющим часть ежедневной рутины.

В 1886 г. для старших учеников открылись параллельные классы итальянской и так называемой французской школы (ранее в школе были только французские классы); учителями были Чекетти[[4]](#endnote-5) и Гердт. Мне посчастливилось попасть в класс Гердта; ему было пятьдесят шесть лет, и он все еще был бессмертным «первым любовником» на сцене. Уже отгремела его слава как танцовщика, но он мог выполнить несколько тактов вариации и часто танцевал в операх. Отец рассказывал мне, что на заре своей карьеры, будучи первым солистом, Гердт повредил себе колено и после этого стал излишне осторожен.

Во многих главных ролях, которые он продолжал играть до конца своей долгой карьеры премьера, молодой солист занимал его место как партнер балерины в танце. Этот принцип разделения мужской партии между двумя исполнителями — один играет роль, другой танцует — был введен еще до того, как Гердт утратил свою танцевальную виртуозность. Мариус Петипа[[5]](#endnote-6) уповал на главенство балерины и был убежден, что танцор-мужчина должен находиться на втором плане. В те времена, когда Гердт блистал как танцор, эта политика Петипа, вероятно, бросила тень на безоблачную в остальном карьеру Гердта, но зато обеспечила ему уникальное положение. Ему никогда не приходилось спускаться с высот романтического героя, а об этом, казалось, позаботилась и сама природа, наделив его вечной молодостью. Проходящее время не оставляло следов, а только обостряло драматичность пантомимы. Замечательно было то, что и репертуар расширялся, от беззаботного юного Колена в «Тщетной предосторожности» до мрачного мавра Абдерахмана в «Раймонде».

В 1899 г. Гердт выступил в «Пахите» в роли молодого возлюбленного, «Санкт-Петербургская газета» отметила: «Похоже, наш неувядаемый Гердт моложе, чем когда-либо», и сослалась на старого балетомана, который не видел этот балет уже лет пятнадцать и вопрошал теперь: «Скажите, какой это Гердт; наверное, сын того, которого я помню?»

Мне не довелось видеть Гердта как танцовщика, но жива была легенда о его пируэтах en dedans[[6]](#endnote-7) с двойным renversé[[7]](#endnote-8) в «Жизели» — она служила руководством Для молодых танцовщиков. Я не могу понять, почему в наше время избегают этого чисто техничного, чисто классического и следовательно совершенно законного па.

Почему бы мне не попытаться объяснить, как делалось это па, в надежде, что кто-нибудь попробует восстановить его на том почетном месте, которого оно вполне заслуживает? В вариации во втором акте Альберт оканчивал соло пируэтами en dedans, заканчивающимися на développé à la seconde[[8]](#endnote-9) с сильным наклоном торса от ноги. Это développé выдерживалось долго (оно приходится на «fermata»[[9]](#endnote-10) в музыкальной фразе). Затем следовало fouetté[[10]](#endnote-11) renversé en dedans, переходящее в développé, также продолжительное, и второе fouetté renversé, переходящее в developpé. Все это требует крепости позвоночника — и вдобавок прекрасно смотрится.

Но я знала о танце Гердта только понаслышке и по тому, что он еще мог показать своим ученикам в классе. Я могу подтвердить его несравненную артистичность; никто {8} не мог превзойти Гердта в драматическом искусстве. Я боюсь, мне будет трудно дать представление о мимических способностях Гердта, поскольку такого рода пантомима почти ушла в небытие. Хотя драматизированные балеты Сен-Леона[[11]](#endnote-12) и Перро[[12]](#endnote-13) еще ставятся в России, много мимических сцен утрачено, а те, которые необходимы для сюжета, «модернизированы». Таким образом, я постараюсь описать это мощное средство выражения только в словах, без ссылки на конкретные примеры.

Жесты — общепринятые, живописные, или представляющие прямую реакцию на данную ситуацию, тесно связаны друг с другом, а иногда даже совпадают. Своевременное использование каждого жеста определяется только артистической чуткостью. Этим качеством Гердт обладал в высшей мере. В балетах с драматическим сюжетом танец и пантомима были отделены друг от друга, но относились друг к другу так же, как ария и речитатив в опере. Как речитатив приобретает ту же вокальную окраску, что и вся роль, так и жесты тесно связаны и определяются постановкой рук, следуя по линии пластически завершенного движения. У Гердта общепринятые жесты никогда не были похожи на язык глухонемых. Он был первым виденным мной артистом (мне не довелось увидеть знаменитую Вирджинию Цукки[[13]](#endnote-14)), который расширил их число и масштаб. В ролях любовника, героя, негодяя или даже простака (ведь Гердт был подлинным Протеем) он подчеркивал, смягчал и воссоздавал общепринятые жесты в соответствии с представляемым им персонажем.

Другая внутренняя связь пантомимы с танцем заключается в том, что ритмическая последовательность музыки и движения не прерывается в переходе от танца к пантомиме. При пантомиме танцевальное па (pas dansé) становится мерным шагом (pas cadencé), но тем не менее это шаг, а не остановка. Сценический рисунок, пространственное построение так же необходимо для пантомимы, как для хорошо построенного соло. Действительно, мимический монолог, произнесенный просто стоя, будет скучным, пресным и лишенным настоящего смысла.

Например, широкий диапазон чувств разной интенсивности — от «пожалуйста» и «я прошу вас» до «умоляю» — показывают в наше время одним и тем же жестом: сжимают ладони как в молитве, ни на дюйм не двигаясь к человеку, к которому обращаются. Я видела, как Гердт легким движением руки говорил (и как ясно!) «пожалуйста». Я помню, как он двигался по сцене, медленно простирая руки в трогательной мольбе. Его осанка, походка и выражение различались с каждым персонажем. Как бы там ни было, благородство и грация (кстати, мужественная грация) всегда оставались его преобладающими чертами, неотразимыми для наших юных сердец.

Помню трепет ожидания, охватывавший меня, когда я наблюдала за боковой дверью студии, расправляя складки «розового»[[14]](#endnote-15) (на одну ступень выше, чем первоначальное «серое») платья. Дверь открывалась в коридор, соединяющий две части здания; оттуда входил наш учитель, всегда легкой походкой, радостный, точно нес хорошую весть. И точно: не было ни минуты скуки, ни отвлечения внимания на любимом нашем уроке. На наши реверансы он отвечал учтивым поклоном — одного этого было достаточно, чтобы забились наши сердца.

Его урок начинался серьезным и простым упражнением у станка — самое лучшее для развития силы. По моему мнению, это гораздо лучше комбинированного упражнения, которое, как мне кажется, не дает такой пользы в развитии выносливости мускулов, как медленные battements tendus[[15]](#endnote-16) и сдержанные développés. Упражнения в центре готовили нас к адажио, мы добивались равновесия при переносе веса тела с одной ноги на другую в таких па как temps liés[[16]](#endnote-17) и fondus[[17]](#endnote-18) с продвижением. Адажио[[18]](#endnote-19) каждый раз было новым. Гердт показывал нам, и его аттитюды и арабески были для нас вдохновляющим образцом. При повторении каждого адажио следил за нами и поправлял. Переходя к аллегро, никогда не забывал об основных па: {9} esemblé[[19]](#endnote-20), jeté[[20]](#endnote-21), glissade[[21]](#endnote-22), chassé[[22]](#endnote-23) были прелюдией к настоящему пиршеству «души исполненного полета». Величайшим из даров, которыми этот наставник наделял своих учеников, была элевация и выразительность танца. Последняя часть нашего ока превращалась в исторический обзор. Начиная со своего дебюта в 1867 г. и практически до конца своей карьеры Гердт оставался любимым партнером балерин; многие знаменитости танцевали с ним. Он хранил в памяти их па и их личные постижения: «вот как это делала Цукки» или «этими двумя grands jetés en attitude Дель Эра[[23]](#endnote-24) пересекала всю сцену». Единственным недостатком его преподавания было то, что он не включал в упражнения достаточно комбинаций на пуантах. Я думаю, что этим техническим приемам женщина может научить лучше, хотя бы по своему собственному опыту. В конце урока, протанцевав почти все время, он энергично растирал полотенцем лицо и волосы — совсем как удивительно опрятный, хотя и взлохмаченный мальчуган, которому няня только что вымыла голову.

Гердт не был теоретиком танца. Его знание было инстинктивным. Не знаю, хотел ли и даже мог ли когда-нибудь объяснить «почему», но он мог показать, «как». В отличие от Чекетти, который часто демонстрировал принцип правильного распределения веса, балансируя карандашом на пальце, Гердт редко объяснял, что правильно, а что неправильно в позе. Вместо этого он, подобно скульптору, лепил своих учениц: округлял руку, поворачивал корпус в épaulement[[24]](#endnote-25), исправлял постановку головы одним легким волшебным прикосновением.

## Христиан Петрович Иогансон[[25]](#endnote-26)

Христиан Петрович Иогансон был окружен всеобщим уважением; прекрасный стиль танца, о котором вспоминали старейшие артисты, артистическое происхождение от Вестриса[[26]](#endnote-27) через Доберваля[[27]](#endnote-28) и Бурнонвиля[[28]](#endnote-29) и непревзойденный педагогический дар давали ему право на это. В 1902 г., когда по моему выходу из школы я поступила в его класс усовершенствования, ему было более 85 лет, и все видели в нем драгоценную связь с традицией danse noble[[29]](#endnote-30). Его физическая хрупкость внушала уважение, но ум все еще оставался здравым и острым, а словарный запас российских крепких словечек был удивительно богат для шведа.

Наверное, именно его величие и моя робость и, возможно, незрелость для уроков высшего мастерства исполнили меня таким благоговением, что лишили возможности как следует воспользоваться обучением; и конечно, брань, сыпавшаяся как из рога изобилия, всегда доводила меня до слез.

Тогда я не понимала, что старейшие учителя придерживались испытанного временем принципа: бранью и насмешками заставлять ученика сделать «еще одно последнее усилие»; фигурально выражаясь, розгу не применяли только к бездарным ученикам. Братья Легаты[[30]](#endnote-31) рассказывали, что старик отметил меня на выпускном представлении как многообещающую балерину. То, что тогда казалось мне несправедливыми преследованиями, я считаю теперь честью и благословением великого педагога накануне ухода.

Самым трудным на уроках Иогансона, во всяком случае для меня, были задаваемые им enchaînements[[31]](#endnote-32); для тех, кто мог понять его невразумительные указания, они были захватывающе богатыми, чудесными по разнообразию модуляций — колоратура танца.

Ценность Иогансона как педагога в основном заключалась в выявлении интересных возможностей интерпретации, кроющихся в любом танцевальном па. К épaulements не применялись догматические мерки, и однако внешне свободные {10} комбинации па заключали в себе строгую внутреннюю логику; каждое движение вытекало из предыдущего, придавая ему необходимый порыв.

В классе усовершенствования сложные enchaînements — всегда прекрасный способ приучить тело к быстрой перемене па и направления. Это хорошо и для танцевальной смекалки, в которой быстрые рефлексы более важны, чем углубленный анализ каждого движения. Но в этом методе есть свои опасности; если им пользуются педагоги, не являвшиеся в свое время прекрасными танцорами, он может выродиться в простую череду па, стать суетливым и даже неловким.

Что-то из колоратуры, «хореографические трели», и теперь можно увидеть в датском балете, и это не удивительно — там придерживаются той же, так называемой французской школы танца. Кое‑кто выражал некоторое разочарование датскими танцовщиками из-за отсутствия очевидных трудностей. Возможно, некоторые еще не поняли, что самая отшлифованная техника дает впечатление почти небрежной легкости.

Христиана Петровича (русские присоединяли отчество к любому иностранному имени) всегда встречали в вестибюле нашей школы братья Легат. Они под руки вели его через студию. Поступь была походкой глубокого старика, но — и это удивительно — в коленях еще оставалась какая-то упругость, как у хорошего всадника, едущего легкой трусцой. Уже по одному этому можно было поверить в те чудеса, которые рассказывали о его знаменитых прыжках.

Не знаю, оброс ли Иогансон легендами, или эта история была подлинным рассказом очевидца, но говорили, что он практиковался в пируэтах на полу, обрызганном маслом, чтобы быть уверенным, что начнет кружение строго вертикально, а не отталкиваясь от пола. Кстати, Чекетти учил тому же принципу стремления вверх в пируэтах, включая и пируэты, выполняемые из fondu после прыжка, не задерживаясь на полу. Следующая история, возможно, вымышленный анекдот, но ее легко применить к немногословному Иогансону: «Этот шкаф développé effacé en avant[[32]](#endnote-33) (лицом к левому заднему углу комнаты) нужно fouetté en dedans[[33]](#endnote-34) (передвинуть в правый угол) fouetté с концовкой в arabesque croisée[[34]](#endnote-35) (лицом к правому углу)». Слова в скобках — мое объяснение; в анекдоте их не было.

И Николай, и Сергей Легат обладали живым чувством юмора, и, бережно ведя хрупкого старика через студию, они подбадривали его забавными историями. Его лицо оставалось неподвижным, но я могла расслышать, как он тихо посмеивался про себя. Устроившись в кресле, Христиан Петрович клал скрипку на колени, как гитару. По сохранившейся традиции учитель танцев играл на своей скрипке. Он не двигался со стула, но часто (как мне казалось, слишком часто), указывал смычком на ученицу, чтобы она вышла к нему для исправления или напутствия.

В русском балете было принято показывать танец жестами, а не называть каждое па. Мы привыкли к этому и всегда правильно понимали такую демонстрацию. Это напоминает мне не очень давний случай, когда Матильда Кшесинская[[35]](#endnote-36) протанцевала так за чайным столом некоторые свои любимые отрывки, к великому моему восторгу.

Христиан Петрович показывал па слабыми жестами, не выходящими за пределы вытянутой руки. Это было не так легко прочесть; более того, он пощипывал свою скрипку тихо и без определенного ритма. У него могло быть пять, шесть или семь счетов без мотива, которым можно было бы руководствоваться. Свой смычок он оставлял для более серьезных целей.

Так и получалось, что я, новенькая в его классе, часто неправильно выполняла enchaînement. Пытаясь схитрить, я часто вставала в задний ряд, чтобы посмотреть, как справляются с этим ведущие ученики. Но увы! Все равно смычок замечал меня, вытаскивал из моего тайника и ставил перед недреманным оком Иогансона. Единственным оком, надо заметить; веко другого всегда оставалось закрытым. {11} Удивительно, что в таком слабом теле жил дух настолько бдительный, настолько пламенный — ни одна ошибка не избегала его внимания. Но хотя я и не могла в полной мере воспользоваться уроком Христиана Петровича, я понимала, видя других, какое совершенство он мог им придать. Старшие в моем классе, кроме двух Легатов и Михаила Обухова[[36]](#endnote-37), были Седова[[37]](#endnote-38), Егорова[[38]](#endnote-39), Ваганова[[39]](#endnote-40) и Трефилова[[40]](#endnote-41).

Раз или два я удостаивалась похвалы Христиана Петровича, которая, впрочем, умерялась словами «Жалко, что ты такая дура». Но чаще, под градом уничтожающих замечаний, я выбегала в заднюю комнату, чтобы поплакать, прислоняясь к высокому баку как плакальщица к погребальной урне. Каждый раз Сергей Легат приходил за мной и говорил: «Не плачь, моя прелесть, старик тебя на самом деле любит. Ну, будь хорошей девочкой, поди извинись». Казалось, когда я приносила извинения, старик смотрел скорее с презрением, чем с гневом, но все же брал мою руку в свою и советовал пить травяной чай, чтобы очистить кровь.

Как я теперь понимаю, все это были проявления родительского отношения, присущего учителям старой школы. Иогансон был хотя и любящим, но строгим отцом.

Старая гвардия не сдается. Христиан Петрович так и не ушел на покой; он не прекратил свои занятия даже за несколько недель до смерти, считая, что чувствует лишь пустяковое недомогание. Николай и Сергей посещали его каждый день. Они рассказывали мне, что он остался непреклонным и даже очень воинственным: «Старик поругался с женой и велел нам перенести его пожитки в отдельную комнату».

Я только сезон проходила на занятия, но все же считаю большой удачей знакомство с этим великим человеком. Более того, несколько лет спустя получила возможность заниматься по его методу с дочерью Анной[[41]](#endnote-42).

## Николай Густавович Легат

В промежутке между смертью Иогансона и официальным назначением Евгении Соколовой[[42]](#endnote-43) на место педагога в класс усовершенствования, ежедневные занятия проводил Николай Легат. Он не без оснований ожидал получить это место, поскольку был ведущим учеником Иогансона. Дирекция сделала другой выбор, считая, вероятно, что класс, состоящий в основном из женщин, получит больше пользы от опыта бывшей балерины. Кроме того, Соколова обладала феноменальной памятью и была незаменима при репетициях с балеринами своих прежних ролей. Можно было догадаться, что здесь действовали и другие силы: Анна Павлова[[43]](#endnote-44), которую уже тогда объявили будущей звездой нашей сцены, через свои личные связи, вероятно, повлияла на директора Теляковского[[44]](#endnote-45) в пользу Соколовой, чьей частной ученицей она была в то время.

Как бы там ни было, Легат этого так не оставил. Он повел среди нас кампанию, и в конце концов привлек на свою сторону довольно много учениц. «Вы, конечно, придете в мой класс?» — без лишних слов спросил он меня. Я, запинаясь, согласилась, хотя в душе очень колебалась. Мой отец советовал мне учиться у Соколовой; другой стороны, оба брата Легат с самого начала были моими друзьями, и я твердо решила оказывать им поддержку. Они как бы за руку вели меня к будущим вершинам, высшим, чем степень корифейки, которую я получила. Навыки танца с двумя партнерами были необходимы для солистки, и Сергей многому научил меня. Я была привязана к братьям Легат, поскольку они приняли меня в свой кружок. Иерархия, неписаный закон нашей труппы, исключала простоту и фамильярность между представителями разных ее ступеней и соответствующими возрастами. И поэтому я чувствовала себя польщенной, когда в обеденный перерыв между утренними упражнениями и репетицией они всегда приглашали меня присоединиться к ним. {12} Мы ели наши бутерброды и пили неимоверное количество горячего чая с лимоном, который приносила сторожиха, полная, вальяжная Василиса. Поработав на уроке до седьмого пота, мы страдали от жажды; чаепитие из огромного самовара в прихожей было ограничено только временем. Репетиции начинались ровно в час.

Николай в это время работал над своим альбомом карикатур и хотел, чтобы я сидела тихо — нелегкая задача, когда Сергей смешил меня своими забавными рассказами и анекдотами, которых у него был неисчерпаемый запас. Сам его смех был заразительным.

Николай вел свою кампанию тайно вплоть до того дня, когда Соколова должна была приступить к занятиям. Этот день горит в моей памяти — день, когда я проявила моральную трусость. Я переодевалась в уборной вместе с солистками; они собирались на урок Соколовой и подумали, что я тоже собираюсь туда же. Медлила, завязывая и перевязывая балетные туфли, пока они не вышли в студию; через несколько минут вошла Седова: «Поторопись, мадам Соколова ждет». Если бы у меня хватило смелости сказать правду в ту же минуту, я бы не чувствовала такого стыда по сей день. Но я ничего не сказала. Когда Седова вышла, выскользнула из уборной, чтобы присоединиться к мятежникам. Нам пришлось пробираться в верхний зал, туда, где занимались мальчики, на виду у Соколовой. Мы должны были пройти через открытую галерею, смежную с главной студией. Мы шли в ряд, возглавляемые Николаем, который бежал вприпрыжку, вызывающе пощипывая струны скрипки. Внизу балерины стояли у станка, ожидая. Соколова взглянула вверх и постучала палочкой, начиная урок; мне захотелось оказаться далеко оттуда, где угодно, только не в конце нашей вереницы. Много позже Седова говорила мне, что я была дурочка.

Через два года Соколова оставила свой пост, и вместо нее был назначен Николай. Соколова продолжила свои частные уроки в собственном доме, Легат вместе с учениками перешел в главную студию.

Николай обычно старался, занимаясь с нами, не забывать и о своих упражнениях. Поэтому на индивидуальные исправления не стоило особо полагаться. Его уроки были прежде всего практическими. Не знаю, подвела меня здесь память или мое воспоминание в общем правильно, но из его уроков помню прежде всего enchaînements, с многочисленными глубокими glissades и chassés, заканчивающиеся в pose fondue. Время от времени Николай брал свою скрипку и повторял с нами наши па. Частенько уединялся в углу, чтобы попрактиковаться в собственных пируэтах; если ему не удавалось позаниматься достаточно, впадал в уныние. В целом режим его занятий был довольно сумбурным.

Николай и Сергей были ведущими танцорами. Хотя молодой Фокин[[45]](#endnote-46) всех затмевал своей чудесной элевацией, Николая очень ценили за его бесспорную элегантность и классическое мастерство.

Оба брата были прекрасными партнерами, оба экспериментировали с поддержками, которые избегали позорного клейма акробатики только благодаря тонкому художественному вкусу и отпечатку классицизма. Их «подопытным кроликом» была молодая балерина Лидия Нестеровская[[46]](#endnote-47). Один из их рискованных экспериментов чуть было не привел к катастрофе. Я видела, как они упражняются с «летящей балериной»: один партнер бросал балерину в воздух, а ловил ее второй. Должна признать, что необычайно прекрасно выглядела танцовщица, летящая по воздуху в протяженном вперед арабеске. Легаты, без сомнения ободренные успехом их первой попытки, начали расходиться на более дальнее расстояние. В конце концов они не рассчитали, и балерина растянулась на полу. К счастью, исход не был роковым, но в результате этого несчастного случая Нестеровская потерпела серьезные внутренние травмы. Без сомнения, Легаты расширили масштаб работы в дуэте и трио.

{13} Позднее более осторожные нововведения братьев в адажио произвели замечательный эффект в их совместной постановке «Феи кукол»[[47]](#endnote-48).

Премьера балета состоялась в Придворном Театре в Эрмитаже, в 1903 г. Музыка Йозефа Байера, очень танцевальная, но не обладающая особой художественной ценностью, не помешала миниатюрному балету стать маленьким шедевром совместного творчества Льва Бакста[[48]](#endnote-49) и братьев Легат. «Фея кукол», первая работа Бакста, была, возможно, и одной из самых удачных во всех деталях. Бакст выбрал в качестве декораций игрушечную лавку в петербургском Гостином Дворе, массивном здании, простом, но величавом по архитектуре.

Под влиянием Бенуа[[49]](#endnote-50) и «Мира Искусства» прошлое вновь оказалось в чести, после долгого небрежения: Бакст вдохновился стилем конца 1830‑х – начала 1840‑х гг. Лучше всего Баксту удались костюмы. С особой нежностью вспоминаю костюмы сахарных кукол: панталончики, бантики и завитые локоны. Мы с Лидией Кякшт[[50]](#endnote-51) участвовали в этом прелестном номере. Сахарные куколки, танцуя, хлопали в ладоши и явно наслаждались какими-то девичьими сплетнями. Приход деревянных солдатиков сеял великое волнение среди маленьких барышень. Они собирались в тесный кружок, сдвинув головы вместе, выставляя короткие кринолины, как викторианские букетики.

Добавленный номер деревянных солдатиков, под музыку Чайковского, положил начало моды на деревянных солдатиков, которую позднее эксплуатировало столько театров миниатюр. «Фею кукол» вполне можно назвать прототипом «Волшебной лавки»[[51]](#endnote-52).

Хореография была полна наивности, напоминающей о радостях детства, и в то же время остроумна. Основной номер, pas de trois[[52]](#endnote-53) Феи кукол с двумя Пьеро, содержал много смелых технических новинок, подчеркиваемых притворной неловкостью и чудесным бурлеском братьев Легат.

Апофеоз балета разворачивался на фоне кукол, обручей и других игрушек, свисающих на шнурках, народных игрушек и цветных шаров. Живописность этого апофеоза еще возрастала, благодаря тому, что группы собирались на разных уровнях. Старая уловка с помостами, которые вносились под прикрытием выходящих вереницами балерин и танцовщиков, пригодилась и здесь.

Для своих декораций Бакст вдохновлялся собранной Бенуа коллекцией русских крестьянских игрушек ручной работы, часто вырезаемых из дерева. Эти примитивные, простые, яркие игрушки обладали странным очарованием, которое уловил чуткий художник и воплотили два балетмейстера. По словам Александра Бенуа, спектакль давал «настоящую картину этого чудесного мира детства, в котором многие из нас видят потерянный рай».

Единственную, причем прелестную стилистическую непоследовательность (которую великий художник может себе позволить) представляла игрушечная кукла в парижском платье последнего фасона и огромной шляпе, совсем не подходившая к тряпичным куклам в сарафанах и другим игрушкам времен наших бабушек. Лицо куклы напоминало портрет возлюбленной художника, его будущей жены.

## Евгения Павловна Соколова

Покинуть преподавателя ради другого — один из самых грустных моментов в нашей профессии. Связь между учеником и наставником — не просто преподавание. Подобно Пигмалиону, учитель старается вдохнуть жизнь в механическое исполнение. Питомцы благодарны ему за душевный и физический труд.

{14} Хотя думаю, что работать с несколькими учителями одновременно не следует, убеждена, что перемена иногда становится необходима.

Две вещи заставили меня покинуть класс Легата — «Вы не делаете таких успехов, как мы ожидали» — сказал помощник директора труппы, да и поняла, что уже усвоила все, что Легат мог дать мне. Хотя могла тягаться с кем угодно в па, обычно выполняемых мужчинами, мне недоставало филигранности в работе на пуантах, аккуратности в отделке.

Соколова могла заполнить пробелы в моей технике; она славилась чистотой и грацией исполнения. К сожалению, Николай меня так и не простил. Соколова, со своей стороны, приняла без нареканий. Я присоединилась к ее классу, где Егорова и Павлова работали с тех пор, как она оставила официальное преподавание.

«Мы должны стремиться к быстроте и точности, которых вам не хватает», было первое заключение, когда я поступила в класс. Ее забота об ученицах не ограничивалась оплачиваемым ими временем: она свободно дарила часы, чтобы репетировать с ними. На каждом балетном представлении наблюдала за своими ученицами из обычной ложи и на следующее утро критиковала или одобряла.

Евгения Павловна, невысокая полная дама, безупречно (хотя и в обтяжку) одетая и все еще подвижная, порицала новомодное в искусстве, одежде и манерах. «И почему вы, молодежь, бегаете за французскими фасонами?» — говаривала она. — «Прочности в них нет; только чихнешь — и все петли и крючки отлетают». По ее мнению, балерина не должна была носить высокие каблуки; в нарядной обуви ничего не стоило подвернуть ногу — настоящее бедствие для танцовщицы. Соколова гордо показывала свою ножку в аккуратном башмачке со шнуровкой, не столь отличающемся по фасону от тех, которые она носила в молодости.

Сказать по правде, Соколова жила в прошлом, и не из ностальгических переживаний, а со спокойной уверенностью, выбираясь в современный мир балета, чтобы критиковать и сравнивать. В ее острых замечаниях не было горечи, потому что многое она одобряла. Но, не принимая преходящие ценности сегодняшнего дня, оставалась хранительницей самого лучшего в традиции, подобно жрице древнего культа.

Образ жизни, который вела Соколова, как нельзя лучше подходил к ее личности. Не интересуясь брожениями новых взглядов, колеблющих устоявшиеся академические формы, она твердо стояла на своих позициях, жила почти в деревенском уединении на окраине города, далеко от столичной суеты, но в то же время энергично и радостно воспитывала молодое поколение в духе дорогих ей идеалов.

Чтобы добраться до ее дома из моего района (я жила в Коломне, поблизости от театра), мне приходилось проделать долгое путешествие. Много мостов надо было перейти: один через канал, другой к Васильевскому острову через Неву, и еще один через узкий приток Невы на Петербургскую сторону. Это место было далеко от центра не только по расстоянию, но и по царящей там атмосфере. Соколова жила в переулке с низкими деревянными домиками, напоминающем провинциальный город. Корабли не плавали по узкой речке напротив; по аллеям публичного парка на берегу прохаживались немногочисленные гуляющие. Ее дом стоял в дальнем конце двора; от улицы он был отгорожен крепкой деревянной калиткой. Сад за домом летом казался запущенным, а зимой заснеженные деревья превращались в волшебную декорацию.

Своей защищенностью от любого грубого прикосновения внешнего мира, переменившегося со времен ее славы, Соколова в значительной мере была обязана преданности своего мужа. Главным занятием любящего супруга было защищать ее от всего, что могло бы нарушить ее безоблачное спокойствие. «Не говорите Евгении Павловне об этой вашей неприятности», — говорил он мне бывало. — «Это может ее расстроить». Эдуард Андреевич почитал все, что относилось к его жене, к ее ученицам относился с утонченной любезностью и даже терпел старую пыхтящую таксу. {15} «Тикки опять напачкал!» — писал он жене, отдыхающей в Карлсбаде. И дальше этого протеста не шла его опрятная немецкая душа.

Зимой трудно было ездить на утренние занятия, а оттуда спешить на репетицию. В конце концов я переселилась в соседнюю с домом Соколовой квартиру, которую она нашла для меня. С тех пор она практически удочерила меня, занималась со мной по вечерам, следила за каждым моим шагом и пыталась сделать из меня презентабельную барышню. Должна признаться, что я в то время не слишком заботилась о своей одежде и наружности, следя только за балетными туфлями и трико. Соколова не одобряла фальшивого горностая, которым была отделана моя шуба: «С вашим лицом вам следовало бы одеваться незаметно».

Соколова вновь проживала жизнь в своих ученицах. Ничто не доставляло такого удовольствия, как репетиции с ними ее прежних ролей. В этом она не знала себе равных, в том числе и потому, что знала наизусть другие роли и могла сыграть влюбленного или негодяя или кого угодно, так что сцена разворачивалась как по нотам. Соколова непрестанно напевала мотив мелодичным голосом, ведь она получила серьезное музыкальное образование благодаря своему отцу, преподавателю музыки в Театральной школе. Она рассказывала, что даже играла некоторые салонные пьесы на концертах.

Репетиции с Соколовой проходили по вечерам. После работы мы шли через двор, отделяющий ее студию от дома, чтобы поужинать и попить чая. Разговор всегда шел о театре. Она любила посплетничать и весьма определенно выражала свои мнения о новых тенденциях в балете. Фокина она просто скинула со счета за то, что он ввел неприличные танцы босиком. «Это ведь еще и вредно; балерина с плоскостопием, скажите пожалуйста!» Нововведения в танцах с двумя партнерами напоминали ей переноску мясных туш на рынке. Вирджиния Цукки, которая первой надела короткую пачку, ее шокировала. «Я не могла терпеть такой нескромности — мне пришлось забрать Евгению (дочь) из Театральной школы». Боюсь, что дочь так и не смогла смириться с этим лишением. Позднее она присоединилась к группе светских дам, которые ставили, в качестве благотворительных представлений, упрощенные варианты известных балетов. Я помню эти представления. Дамы радовались этой возможности встать на пуанты; исполнительницы главных ролей блистали под псевдонимами «Тальони» или «Бравура», но не уверена, что публика высоко ценила их выступления. Несколько из этих любительниц ходили на уроки Соколовой, которые она проводила, конечно, отдельно от занятий профессиональных танцовщиц. Она снисходительно посмеивалась над их творческим горением. Новая волна моды на уроки балетного танца знаменовала, вероятно, возврат ко временам, когда профессиональная или полупрофессиональная подготовка была частью изящного воспитания молодой барышни, но эта мода продлилась недолго. Фокин давал уроки Иде Рубинштейн[[53]](#endnote-54) и княгине Абамелек-Лазаревой; он прекрасно отзывался об обеих. Княгиня Абамелек даже велела построить сцену в своей бальной зале, но сама не танцевала перед публикой (и правильно делала, по-моему). Живописная колоннада залы обрамляла сцену самым элегантным образом, но ее поверхность не была рассчитана для élan[[54]](#endnote-55) балерины — это я узнала на своем опыте. Когда я впервые танцевала на одном из ее вечеров, то поскользнулась и с грохотом растянулась на до блеска натертом паркете. После этой катастрофы мне пришлось действовать куда осторожнее.

Соколова славилась своей грацией и пластичностью, но никогда не была такой виртуозкой как Вазем[[55]](#endnote-56). Она научила меня чистоте и легкости в классическом танце, но ее преподавание не способно было охватить быстро меняющуюся современную технику, и она не могла понять самолюбивую мечту каждой русской балерины — превзойти итальянок в виртуозности.

{16} Так что виртуозность мне пришлось искать там, где многие другие искали и нашли ее — у Чекетти.

Еще один разрыв пришлось пережить. Однако на этот раз мадам Соколова понимала мои побуждения и никогда не отказывала в помощи с ведущими ролями — а их у меня было много. Она репетировала со мной «Корсара», «Лебединое озеро», «Жизель». Так же, как и раньше, когда я ежедневно ходила на ее занятия, продолжала следить за мной, давала советы и критиковала. Случалось нам попить чайку и посплетничать; я, как раньше, обращалась к ней, когда мне нужно было заказать итальянские балетные туфли. Она немного знала итальянский язык: письма ее всегда начинались словами «Egregio Signor».

## Платон Константинович Карсавин[[56]](#endnote-57)

Летом, когда закрывались Императорские театры[[57]](#endnote-58), артисты на три месяца уезжали из города отдохнуть в деревне. Ясная, теплая погода, сосновый бор и озера, столь изобильные в ста верстах от Санкт-Петербурга, помогали восстановить силы после тяжелой зимы; но счастливое отпускное безделье не освобождало от ежедневных упражнений.

Мне посчастливилось пользоваться уроками отца во время летних каникул. Жаркое лето он считал самым подходящим временем для освоения нового и особенно работы над слабыми сторонами техники. По его мнению, жара, делающая мышцы более гибкими, была настоящим божьим даром для каждого балетного танцора; а хорошенько попотев, можно было и поплавать в озере. Мягкий и добродушный во всем, мой отец был строгим учителем: даже головную боль он не считал достаточным основанием для пропуска утренних занятий.

В свое время он был очень хорошим танцовщиком. Его исправления, всегда уместные, вытекали из его собственного опыта. Более того, его поучения не ограничивались объяснением того, что не надо делать; мог показать, что делать надо. Он откладывал скрипку и, тихонько насвистывая, замечательно показывал пируэт или арабеск. Мой ласковый папа мог иногда хлопнуть меня по руке смычком, чтобы я не «роняла» локти, но никогда не сердился и всегда был терпелив.

Мой отец был учеником Петипа, которого считал «средним танцовщиком, переигрывающим мимом и превосходным учителем», и сформировался как танцовщик в период расцвета французской школы. Его пример может послужить блестящим опровержением для тех, кто обвиняет эту школу в том, что в ней нет виртуозности. Ведь отец сочетал элегантность с большой технической сноровкой. Критики единодушно хвалили Платона Карсавина с его дебюта в 1875 г. (когда он еще учился в школе) и до конца его карьеры в 1891 г. Его прыжок в элевации сравнивали с упругим отскоком резинового мяча. Он получал свою долю аплодисментов публики, но, увы, карьера его была прервана. Отсчет двадцати лет службы начинался тогда с шестнадцатилетнего возраста, еще до выпуска из школы. За ними мог последовать так называемый «второй срок службы», на который отец, как он сам считал, имел право благодаря своей не пострадавшей от времени технике, но этот срок не был ему предоставлен. Не он один счел это несправедливостью. В прессе возвышались голоса, выражающие сожаление о его преждевременной отставке; были даже намеки на театральные интриги. Весьма вероятно, что причиной этому стала неосторожность, с которой отец обвинил Петипа в намеренном и систематическом подавлении талантливого русского балетмейстера Льва Иванова[[58]](#endnote-59). Это, а также утверждение, что Иванов лучше чувствует музыку, возможно, достигли слуха Петипа. Его слово было закон, и, вероятно, ранняя отставка отца объяснялась обидой Петипа.

{17} После прощального представления отец отделил себя от балетного мира, сохранив только место педагога в классе мальчиков. Он никогда не ходил на спектакли, даже когда я танцевала; только годы спустя он посетил «Баядерку»[[59]](#endnote-60), когда я уже была прима-балериной. Меня очень тронула его похвала, тем более что в ней слышалась некая робость, как будто он просил извинения за прежние отзывы о своей ученице — «кобыла хромая, медуза» и прочие реприманды.

В отличие от большинства артистов на покое, отец не поддерживал отношений с бывшими товарищами по сцене — причиной этому была и оскорбленная гордость, и стесненные обстоятельства. Небольшой пенсии и скудного учительского жалования, даже с прибавкой от частных уроков, никак не хватало на прием гостей. Награды и подарки, полученные на бенефисном представлении, не задержались в доме надолго. Помню, как мне, еще девочке, показывали серебряный кубок и кольцо с изумрудом, подарки царя. Как я теперь понимаю, в конце концов их пришлось унести в заклад. Огромный лавровый венок разошелся на приправу каш и борщей. Одна вещь осталась дольше — бронзовые часы с фигурками Урании и Сатурна, предмет моего восхищения; я, бывало, подолгу их разглядывала, как самую прекрасную на свете вещь. Теперь понимаю, что это был подлинный образчик французского стиля Ампир. Мне кажется, первое представление о телесной грации я получила, любуясь тонко выполненной фигуркой Урании.

Хотя с уходом отца на пенсию наше хозяйство велось не на широкую ногу, летний отдых удавалось устроить благодаря дешевизне жизни в деревне.

Отец давал мне летние уроки в течение семи лет, и я многое из них помню. Помню, каким мотивы он играл: «Марсельезу» для grands battements[[60]](#endnote-61), бойкую еврейскую польку «Кушку» для па на два такта, отрывки из «Жизели» и «Лючии ди Ламермур»[[61]](#endnote-62). Играть на скрипке он научился в школе — там это было так же обязательно для мальчиков, как игра на пианино для девочек. Виртуозом он не был, но имел тонкий музыкальный слух. Стакан чая всегда был у него под рукой, и стоило ему опустеть, посылал за другим. Само собой разумеется, в русском хозяйстве самовар кипел целый день.

Уроки отца были долгими, но когда дело доходило до упражнений в центре зала, можно было передохнуть. Учителя французской школы каждый день составляли новые adagios и enchaînements. Когда много лет спустя, работала с итальянскими педагогами, рутина, установленная для каждого дня недели[[62]](#endnote-63), казалась мне довольно скучной. Признаю, что благодаря их методу все стороны техники ровно распределяются в течение недели. Он, возможно, более систематичен, но не вдохновляет. Интерес же к разнообразному уроку всегда оставался живым; правда, он неизбежно зависел и от настроения учителя.

В те дни, когда отца охватывали воспоминания о балеринах, которыми он восхищался в прошлом, работа становилась прямо-таки захватывающей; его живописные описания того, как они делали то или иное па, ставило передо мной высокую цель, ради которой не жалко было потратить все усилия, на которые я только была способна.

Самое горячее его восхищения возбуждала Петипа (Суровщикова[[63]](#endnote-64)); высочайшей похвалой я считала его слова «ты напомнила мне Марию Сергеевну». Он хвалил Дель-Эру, утверждая, что ее стиль более соответствовал традиции Тальони[[64]](#endnote-65), чем итальянской школе. Итальянцев он бранил за подъем колен в прыжках («как лягушки») и за «скомканность» арабеска.

Поддерживая освященную временем классификацию, он считал Чекетти замечательным гротескным танцором, непригодным, однако, для высокого стиля. Карлотте Брианца[[65]](#endnote-66) с ее прозаичной виртуозностью не хватало душевности. Я бы сказала, что {18} в целом отец отличался терпимостью; он признавал чужие заслуги, хотя и судил о них по стандартам своей собственной подготовки.

Отец никогда не читал мне моральных поучений, но знаю, что моими нравственными ценностями я обязана ему. Однажды подошла к нему пожаловаться, что кухаркина девчонка оттаскала меня за волосы. Он не поднял головы от верстака, на котором строгал доски, и через некоторое время проговорил словно про себя «не надо быть суровым с детьми бедняков». Отец сам обучился плотницкому делу. Он считал это чистой, святой работой — «христовым ремеслом».

В 1894 г., когда наша семья проводила лето в Нижнем Новгороде, на Волге, где отец ставил несколько балетов для опереточного сезона, на нашу семью обрушился еще один удар. Официальным письмом его известили, что он отстранен от места учителя в Театральной школе; писали, что на эту должность требуется более молодой педагог. Такое объяснение было плохим предлогом. Отцу оставались частные уроки танцев. В то время вальс на три такта, полька, мазурка, кадриль, лансье, шаконн и нововведенный па-д’эспань были в большой моде. Па требовали большой точности; они были основаны на упрощенной балетной технике. В кадрили не прогуливались, а выполняли скользящие chassés, основным па мазурки было contretemps[[66]](#endnote-67), а вальса — смягченное balancé[[67]](#endnote-68). Эффект скольжения достигался благодаря легкому подъему пяток на втором такте. Хотя эти старомодные танцы не требовали такой затраты сил, как твист, чтобы овладеть ими, занятия у учителя танцев были необходимы. Тогда среди учителей бальных танцев господствовал смешной обычай всегда носить полный вечерний костюм. С раннего утра отец облачался в накрахмаленную рубашку и фрак; когда он возвращался домой с урока, крахмал размокал, а отец чувствовал полное изнеможение. Особенно тяжел для него был день, когда ему приходилось давать уроки студентам Лесного института. Это значило длинное путешествие на конном омнибусе на окраину города — трудное испытание холодной зимой. Более приятными были уроки с детьми Великого князя Владимира. Младший, Андрей Владимирович, был очень робок. Он всегда прятался. Однажды отец нашел его за ширмой и вывел на свет божий, приговаривая: «Ну, пойдем, ваше маленькое высочество, будь молодцом».

Отец всегда любил учить детей; он умел с ними обращаться. В суровые годы революции старик составлял короткие, простые танцы для своей младшей внучки Марианны.

Хотя отец лишил себя общества товарищей-артистов, он все еще был болен сценой. После смерти матери решил присоединиться к обществу актеров-пенсионеров в приятных окрестностях Невского острова — некогда модном дачном месте. В дачную виллу русских дворян государство вселило Дом престарелых актеров. Хочется думать, что причудливое убранство старого дома напоминало ему какие-нибудь любимые декорации.

Мне трудно найти причину, почему артистическая судьба отца, столь многообещающая, сложилась неудачно. Возможно, что-то вроде душевной лени заставляло его смиряться с притеснениями, вместо того, чтобы отстаивать свои права; а может быть, его робкая гордость запрещала ему выставляться и заискивать перед власть имущими; или в его артистической натуре был некий изъян? Не знаю, но думаю, что он «многое мог бы совершить»…

# **{****23}** «Увидев чистую форму, я стал одиноким». Ю. П. Анненков. «Театр до конца» Републикация, вступительный текст и примечания Е. И. Струтинской

— Анненков? Он мог все! — молниеносно отреагировала на мой вопрос Нина Николаевна Берберова на встрече в московском Доме ученых[[68]](#endnote-69).

Действительно, круг его интересов был обширен: Юрий Павлович Анненков (1889 – 1974) — живописец, график (наиболее известны его иллюстрации к «Двенадцати» А. Блока и портреты людей русской культуры 1910 – 20‑х гг., карикатурист, сценограф, режиссер; он экспериментировал с динамической скульптурой, ставил балетные номера; работал в мультипликации и игровом кино (премия «Оскар» за костюмы к фильму М. Офюльса «Мадам де \*\*\*»); писал прозу и стихи, выступал как критик и рецензент, издал два тема мемуаров. Еще одна область, где он проявил себя, — теория сценического зрелища. Свои оригинальные концепции авангардного театра Анненков не только стремился воплотить на сцене, насколько позволяли скудные постановочные средства послереволюционного времени, но и аргументировал и пропагандировал в статьях-манифестах. Однако его творческий вклад в этой области до сих пор наименее известен. Юрий Анненков как авангардный теоретик, манифестант — такой ракурс открывает нам новые черты не только в его многогранной личности, но и в истории русского искусства конца 1910‑х – начала 20‑х годов, где с его именем связано такое явление, как абстрактный беспредметный театр, или, по определению Анненкова, — «Театр чистого метода».

\* \* \*

Театральный опыт Юрия Павловича Анненкова был достаточно глубок. До своего отъезда за границу (в 1924 г.) он оформил более 40 спектаклей, проработав в театре одиннадцать лет (дебютировал в «Кривом зеркале» в 1913 г., последняя постановка в России — «Бунт машин» в БДТ в 1924 г.). Он работал в театрах малых форм — «Кривом зеркале», Троицком театре, «Летучей мыши», «Балаганчике», оформлял программы в «Привале комедиантов», в экспериментальных театрах — имени В. Ф. Комиссаржевской (Москва), Экспериментальном Эрмитажном театре, «Вольной комедии», а также в Малом (Суворинском) театре и БДТ. Готовил постановки в МХАТ («Плоды просвещенья» Л. Н. Толстого) и Акдраме (бывшем Александринском театре) («Вне закона» Л. Лунца), которые по разным причинам не увидели свет[[69]](#endnote-70).

Работы Анненкова были успешны, о нем много писала критика (до тех пор, пока он не эмигрировал), да и сам он пропагандировал свои идеи в манифестах с присущими тому времени громогласностью и нетерпимостью к чужим мнениям. Он был, безусловно, одним из лидеров своего поколения, заметной и влиятельной фигурой в искусстве Петрограда конца 1910‑х – начала 20‑х годов.

{24} \* \* \*

Судьба Анненкова во многом типична для русского художника, чье творчество началось в 10‑е годы нашего столетия. Как и многие из его сверстников, кто получал образование в университете и вместе с тем в частных художественных студиях, а заканчивал свое формирование за границей, так и Анненков по окончании гимназии (в 1908 г.) поступает на юридический факультет Петербургского университета, одновременно начинает заниматься живописью в студии С. М. Зайденберга, затем в студии Я. Ф. Ционглинского и в Центральном училище технического рисунка бар. А. Л. Штиглица. В 1911 году оставляет университет и едет в Париж, где занимается в студиях М. Дени и Ф. Валлотона.

Приезд Анненкова в художественную столицу мира совпал с волной авангардного движения. Вновь прибывший петербургский студент и начинающий художник не остается в стороне от авангардных манифестаций. Эпатировать так эпатировать! — и два юных художника, Анненков и его друг Иван Пуни, разгуливают по Парижу в вывернутых наизнанку пиджаках. Анненков вспомнит эти прогулки в статье «Лирический трамплин», опубликованной в 1920 г. в газете «Жизнь искусства» — уже в другую эпоху.

А пока он пишет письма родителям: «В Люксембургском саду начались концерты. Над городом летают дирижабли и аэропланы. Удивительно хорошо!»[[70]](#endnote-71) Анненков много работает и после нескольких неудачных попыток добивается признания — весной 1912 г. его работы приняты в салоне Независимых.

В Париже в это время находятся многие молодые русские художники, связанные с авангардными направлениями: Н. И. Альтман, В. Д. Баранов-Россине, Л. А. Бруни, С. Ф. Булаковский, И. С. Ефимов, А. Н. Златовратский, А. В. Лентулов, В. И. Мухина, В. М. Ходасевич, Н. И. Чернышев, Д. П. Штеренберг, А. А. Экстер и Д. Д. Бурлюк. Они занимаются у одних и тех же мэтров, бывают на вернисажах в одних и тех же Салонах и по большей части знакомы друг с другом. Ведут жизнь насыщенную, но малообеспеченную; вот довольно характерный пример, отрывок из письма Д. Бурлюка к Анненкову: «Voilà, Юрий, трагические времена пришли. <…> Подошва отпала и плавно, жалко хлюпает по ступне. Выйти из комнаты невозможно. Не найдешь ли ты минутку зайти ко мне, чтобы сходить купить на эти жалкие 2f 50 столь же жалкие туфля?! Я прошу тебя, и никого иного, потому что верю, что на эти 50 су ты сумеешь купить что-нибудь, в [чем] можно выйти на улицу»[[71]](#endnote-72). Аналогичное письмо сам Анненков напишет позже, в лихолетье военного коммунизма, — но не Бурлюку, а в Домовый комитет, объяснив, что как художник, лишенный заработка, вследствие исчезновения заказчиков в лице контрреволюционной буржуазии, он просит выдать ему новую пару: «Состояние моих ботинок могу демонстрировать как перед отдельными членами Комитета, так и в Общем собрании его»[[72]](#endnote-73).

Петроград 1919 – 1921 гг. никак не походил на Париж начала 1910‑х гг. с порхающими в небе дирижаблями и звуками оркестра, однако накал творческих дерзаний здесь не уступал парижскому. Жажда творить новое и невиданное обуревает Анненкова и не только его.

\* \* \*

Вернувшись из Франции в Петербург в 1913 году, Анненков вскоре начинает работать в театре, и здесь судьба свела его с двумя режиссерами, много давшим ему для понимания роли художника в сценическом искусстве, — Н. Н. Евреиновым и Ф. Ф. Комиссаржевским. Работа с ними, споры и порой творческие несогласия привели Анненкова к формированию собственной театральной концепции.

{25} Интересно не только то, что успешно практикующий сценограф вдруг взял в руки перо и занялся теорией, стал писать тексты; гораздо любопытнее та позиция, с которой он анализирует театр и место сценографии в нем. Это позиция не художника-сценографа, а, скорее, режиссера, или даже более того — некоей странной творческой фигуры, которой в театре того времени еще не существовало и поэтому она не имела названия. Это автор спектакля, сочетающий в себе черты и режиссера, и художника, и автора инсценировки, короче — «сверх-автор». Идея такого «сверх-автора» в генезисе — символистская, но у Анненкова она реализована уже в иной идеологии, технологии и стилистике.

Одним из стимулов к переосмыслению функций театральной декорации для Анненкова стала теория монодрамы Евреинова, который утверждал, что зритель должен видеть сценическую обстановку как бы глазами персонажа, и потому художнику не обязательно показывать на сцене реальное изображение вещей или пейзаж: например, для героя пьесы, переживающего сильное потрясение, окружающая обстановка явится бессмысленным сочетанием пятен.

В своем собственном сценографическом творчестве Анненков сделал взгляд героя на события пьесы доминантой сценического впечатления. Подобный подход лег в основу сценографического экспрессионизма — направления, одним из создателей которого стал Анненков. Путь художника от экспрессионизма к беспредметничеству был весьма логичен и последователен.

18 ноября 1919 г. Анненков публикует на страницах газеты «Жизнь искусства» статью под названием «Ритмические декорации». В ней он высказывает идею, что декорация должна быть абстрактной. Но это не очередная смена живописного задника с реалистического на беспредметный. Нет. Декорация должна быть динамичной. Но его выражению, она должна «забегать» по сцене[[73]](#endnote-74). Для Анненкова движение — первооснова театра. Он пишет: «Театральное движение выражается движением мысли, движением чувств, движением речи, движением актера на сцене, движением звуков в оркестре.

Поэтому элемент статичности находится в дисгармонии с сущностью театра.

Движение определяется ритмом. Ритм определяет характер движения, ее психологическую значимость».

Как должна выглядеть абстрактная динамическая декорация, подчиненная ритму действия, как она будет функционировать в спектакле?

Анненков представляет это так: «Предположим, герой переживает отчаяние, узнав о смерти своей возлюбленной. Декоратор чертит нервные зигзаги остроугольных молний на волнующихся пятнах черного цвета, который подчеркивает убедительность ритма, усугубляя ощущение душевного мрака и траурных переживаний. В это время на сцене появляется весельчак; ритм его чувств, его движений противоположен ритму героя, пребывающего в отчаянии. Декоратор вводит ритмы веселья на фонах скачущих, пляшущих — радужных, красных, желтых золотых пятен, кругов, спиралей. С выходом нежно влюбленной девушки в декорацию мягко вливаются ритмы элегии, тонкие потоки голубых нитей; Создается движущийся узор раскрашенных ритмов, вступающих между собой в борьбу и разрешающихся в общей гармонии или побеждающих один другого, смотря по ходу пьесы. Чем больше Действующих лиц, чем разнообразнее характер переживаний, тем сложнее становится задача театрального декоратора»[[74]](#endnote-75).

Подобную цветовую графику Анненков предполагал осуществлять на сцене при помощи электричества. Прежде чем написать свою декларацию, Анненков пробовал Реализовать подобный замысел в двух работах, насколько это позволили малооборудованные сцены театра им. В. Ф. Комиссаржевской в Москве и Эрмитажного театра в Петрограде.

{26} В 3 акте спектакля «Красные капли» (театр им В. Ф. Комиссаржевской, март 1919) действие происходит в химической лаборатории. Сцена затянута по периметру коричневым сукном, а по планшету расставлены столы разного размера и высоты, уставленные стеклянными химическими сосудами разнообразных форм и величины, они были наполнены разноцветными жидкостями; сзади этих колб помещались электрические лампы и в зависимости от того, что происходило на сцене, одни сосуды освещались ярче, другие гасли, третьи пульсировали т. д.

В сентябре того же года Анненков ставит и оформляет в Эрмитажном театре знаменитый спектакль «Первый винокур» Л. П. Толстого с участием артистов эстрады, цирка, танцовщиц босоножек и драматических актеров. Это был первый спектакль с участием цирковых артистов. Сцену в аду Анненков построил следующим образом: на фоне абстрактного задника, полыхавшего пятнами огненно-феолетовой гаммы, на пустой сцене были подвешены две платформы разных абрисов, на разных уровнях, пространство сцены пронизывали в разных направлениях разноцветные шесты (перши). Платформы и перши раскачивались, ритм их колебаний задавался актерами-акробатами, участвовавшими в этой сцене.

Статья, вышедшая 18 ноября 1919 г., подвела первый итог исканий художника. Через год с небольшим Анненков публикует вторую статью-манифест «Театр до конца», в которой он обосновал идею «театра чистого метода». Посвящена она утверждению не только абстрактной декорации, но и в целом абстрактному театру и путям его возможного осуществления.

\* \* \*

Статья-манифест Анненкова «Театр до конца» программно выразила взгляды художника на театр и пути его возможного развития. Как и любой манифест, этот текст императивен в утверждении идей и безжалостен к иным точкам зрения и позициям (он вполне мог бы называться «Единственная точка зрения», — у Анненкова есть статья с таким названием[[75]](#endnote-76)).

«Театр до конца» был опубликован в журнале «Дом искусств», № 2 за 1921 г., и датирован в авторской подписи февралем того же года, хотя второй номер журнала вышел не в феврале, а, скорее всего, в сентябре, так как часть номера посвящена памяти А. А. Блока, скончавшегося 8 августа 1921 г.

Журнал, в котором был опубликован манифест Анненкова, носил название знаменитого петроградского пристанища писателей и художников, лишенных крова революцией. «Дом искусств», или в просторечии «Диск», помещался в бывшем доме купца Елисеева на углу Невского и Мойки (напротив когда-то знаменитой кондитерской Вольфа), создан он был по инициативе А. М. Горького и являлся одним из культурных центров города времен военного коммунизма; в его стенах проходили выставки, устраивались литературные вечера и вечера поэзии, читались доклады по искусству. Этот удивительный дом, названный в посвященном ему романе Ольгой Форш «Сумасшедшим кораблем», запечатлен во многих мемуарах.

Среди различных творческих начинаний, родившихся здесь, было и создание журнала, в котором Анненков опубликовал свою статью об идеальном, на его взгляд, театре. Второй — он же и последний — номер «Дома искусств» вышел в количестве 500 экземпляров. Его судьба подобна участи многих послереволюционных изданий, он был изъят из библиотек в 30‑е гг., но несколько экземпляров осталось в спецхранах. Один из них находится в Музее книги Российской государственной библиотеки в Москве.

В текстологическом плане «Театр до конца» является как бы рефератом, объединившим фрагменты нескольких статей, написанных Анненковым в 1919 – 1920‑х гг.: {27} «Лирический трамплин»[[76]](#endnote-77), «Шекспир, Главрыба и театр»[[77]](#endnote-78), «Кризис эстрады»[[78]](#endnote-79). Основу манифеста, его костяк составила вошедшая в него в сокращенном виде вышеупомянутая знаменитая статья «Ритмические декорации», она имела большой резонанс, отклики на нее встречаются в театральной периодике 20‑х гг. В свою очередь, краткий вариант статьи «Театр до конца» был опубликован Ю. Анненковым в «Вестнике театра» под названием «Театр без прикладничества»[[79]](#endnote-80); завершила этот цикл публикаций статья «Естественное отправление» в сборнике «Арена»[[80]](#endnote-81), которую можно считать неким автокомментарием к «Театру до конца»; здесь Анненков изложил историю появления текста манифеста: «В 1919 г. я опубликовал на страницах “Жизни искусства” статью под заглавием “Ритмические декорации”. Зимой 1919 – 1920 годов я прочитал на ту же тему доклад на Курсах Мастерства Сценических Постановок. Этот доклад послужил основным ядром моей статьи “Театр до конца”, прочитанной мною публично в Доме Литераторов весною [21 апреля. — *Е. С*.] 1921 года и напечатанной вскоре затем в журнале “Дом искусств”, № 2»[[81]](#endnote-82).

Первоначальный вариант текста статьи «Театр до конца» находится в РГАЛИ в фонде Ю. П. Анненкова и называется «Театр чистого метода»[[82]](#endnote-83). Рукопись состоит из 6 частей. После заголовка идет текст без каких-либо цифровых или словесных подзаголовков, но со страницы 19 возникает рубрикация: 2. «Мисс Гавишэм»; далее соответственно идут разделы: 3. «Бум, разорвавший в клочья» (С. 35); 4. «Мюзикхоллизация драмы и 4‑я категория» (С. 41); 5. «Театр чистого метода» (С. 59) и 6. «Точка» (С. 83). При подготовке текста к печати Анненков сократил и перекомпоновал его и при этом сдвинул подзаголовки вверх, так, что второй раздел — «Мисс Гавишэм» — стал первым, третий — вторым (здесь от «Бума, разорвавшего в клочья», осталось только «В клочья»), четвертый стал третьим, а пятый — четвертым; шестой раздел остался на своем месте, зато пятого в итоге вовсе не оказалось, и в журнальной публикации после четвертого пункта «Театр чистого метода» странным образом идет шестой — «Точка».

Эту публикацию мы в данном издании и воспроизводим.

\* \* \*

Что же в первую очередь бросается в глаза при прочтении анненковского текста, каковы его основные постулаты?

Совершенно очевидно, что концепция Анненкова лежит в русле характерных для авангарда поисков первооснов, своеобразных «атомов» искусства. Подобно тому, как кубисты провозглашали такими первоэлементами живописи сезанновские «куб, конус и шар», а художники других авангардных направлений — цвет, свет или движение, так и Анненков провозгласил движение первоосновой театра.

Движение — суть театра, который видится Анненкову в качестве идеала. Все остальное уже не столь важно, как и вовсе уже не важно, куда и зачем это движение должно быть направлено. Вот уж поистине, «движение — все, цель — ничто». Ничто — в буквальном смысле, как отсутствие чего бы то ни было. То есть в идеальном для Анненкова театре приоритет «движения» не означает, что должен быстрее двигаться актер, или быстрее должны вертеться декорации, или что быстрее должна развиваться интрига; ничего этого вообще не должно быть — ни актера, ни декорации, ни интриги. Правда, Анненков говорит об актере, декорации И сюжете, но относится к ним лишь как к неизбежным атрибутам современного ему театра, которые должны совершенно подчиниться самодовлеющему движению, но в идеале вовсе не обязательны. Одно только движение обязательно.

«Актер на сцене перестает быть человеком, живым существом, одаренным человеческой психикой, живой человеческой речью и человеческим обличием; он входит {28} в состав действия, если театру это понадобится, наравне с машинами, как некий аппарат движения, разный от них лишь наличностью более тонких нюансировок, как скрипка отличается от рояля. Подлинное театральное зрелище — прежде всего беспредметно».

В манифестах Анненкова мы сталкиваемся с проектом очень странного театра, который едва ли вообще может быть назван театром в традиционном понимании этого слова. По сути, это абстракция, абстрактное искусство — но не в живописи, где оно было уже к тому времени реализовано у Кандинского, Малевича и их последователен, а в театре.

Если художник волен на холсте изобразить черный квадрат или вообще оставить холст пустым, то театр — материальная структура, у него есть сцена, в нем играется определенная пьеса, на сцене в рамках сценического сюжета существуют люди, актеры. Как со всем этим поступить? Анненков не дает ответа на этот вопрос, да его это и не очень интересует. Ему важно, как героям Достоевского, «мысль разрешить», а там — будь, что будет: «Я знаю: многое в том, что сегодня мною было впервые провозглашено, нуждается в коррективе <…> но я знаю также и то, что я прав, хотя бы филологически и, следовательно, прав формально, а этого с меня более чем достаточно».

Правда, поскольку от вопроса, как воплощать все эти идеи, все-таки не уйти, то Анненков начинает сокрушаться, что в театре приходится протискивать свою волю через «длинный ряд чужих воль», а отсюда и выводит необходимость «единого творца».

И в этом пункте он попадает в поле, где уже заявлено несколько аналогичных позиций. В это время многие лидеры театра были согласны в том, что единый творец в театре необходим.

\* \* \*

Мысль о «Театре единой воли» (так называлась статья Ф. Сологуба в сборнике «Театр» (1908)) еще со времен символистов, с начала века, терзает многие умы, и среди них — связанного с Анненковым родством исканий С. Э. Радлова. Кажется, что они идут все время одной тропой.

Анненков и Радлов — тема в театроведении почти не тронутая исследователями. Их творческое соперничество — одна из интереснейших страниц истории петроградского театра[[83]](#endnote-84).

Почти весь третий раздел публикуемой нами статьи Анненкова, «Мюзикхоллизация драмы и четвертая категория» — по большей части спор с Радловым. Оба работали в одном направлении. Как и Анненков, Радлов ставит спектакли с участием актеров эстрады, цирка и драмы, бьется над решением вопроса о едином творце спектакля, мечтает об «электрификации!!» театра. По если Анненков стремится создать абстрактный театр, пробуя обойтись без актера, то Радлов создает Театрально-исследовательскую мастерскую (август 1922), где проводит эксперименты со студийцами (которые именуются «психофизическими единицами» или «монадами») в области практики абстрактного движения и звука, при этом провозглашая главным действующим лицом в театре именно актера. Этот опыт беспредметничества в актерском искусстве и в театре, проведенный Радловым, не принимался Анненковым.

В статьях «Театр до конца» и «Естественное отправление» Анненков заявляет о вторичности, по отношению к его открытиям, поисков Радлова.

Его негодование было спровоцировано статьей В. Шкловского «“Народная комедия” и “Первый винокур”», где автор писал: «Радлов происходит по прямой линии от Юрия Анненкова, по боковой происходит из пантомим Мейерхольда…»[[84]](#endnote-85). {29} Утвержденный критиком в роли прародителя Радлова, Анненков получил как бы законные основания поучать «наследника». Правда, на родстве с основателем «Народной комедии» он не настаивал и обвинил последнего в искажении не своих идей, но идей Маринетти — как будто бы они были для него еще святее собственных (на самом деле, как мы скоро увидим, Анненков и сам распорядился идеями Маринетти достаточно вольно).

Однако Радлов при некоторой внешней схожести приемов не исходил из рецептов итальянского футуриста. Истоки его работ восходят к студийным экспериментам Мейерхольда 10‑х годов, в этом Шкловский прав, и кабаретному движению, которое еще до манифеста Маринетти успело повлиять на театральные искания в России — вспомним практику «Дома интермедий». И, безусловно, Радлов, окончивший историко-филологический факультет Петербургского университета, опирался на свои обширные знания не только в области итальянского народного театра, но и античного, староанглийского и староиспанского [именно он написал по старинным испанским образцам «Lao» — вставные монологи — для спектакля Старинного театра «Великий князь Московский и Гонимый император» Лопе де Вега, 1911. — *Е. С*.]. Именно отсюда он вывел идеи «чистой стихии актерского искусства» (так называлась его статья 1923 г.). И уже собственная внутренняя логика «очищения стихии» привела его к тем экспериментам, о которых мы упомянули выше.

Ситуацию «ложного наследования» Радлова Анненкову можно сравнить с той, в какой сам Анненков оказался по отношению к конструктивизму.

За Анненковым многие десятилетия тянется, как длинный шлейф, репутация исказителя конструктивизма. Но на самом деле тяготевшая к абстрактным формам сценография Анненкова вообще не была конструктивистской. Его искания были одновременны ранним работам конструктивистов (1922 г. — анненковский «Газ» и «Великодушный рогоносец» Л. Поповой) и развивались в самостоятельном русле. Внешне они действительно были в чем-то похожи, прежде всего «индустриальными», механистичными формами. Именно эти формы и заставляли видеть в Анненкове адепта конструктивизма. Но задачи ставились совершенно разные. Так же как и конструктивисты, Анненков был одержим идеями индустриализации, электрификации, беспредметничества, но, в отличие от конструктивистов, он не ставил себе задачу создать функциональный и целесообразный «аппарат для игры», а стремился воплотить на сцене эмоциональный рисунок действия, тогда как конструктивисты отрицали эмоциональное начало в оформлении спектакля. Придумывая оформление спектакля, Анненков не связывал себя определенными канонами, он сочетал конструктивные элементы с игрой цвета, света, с графикой линий, объединяя все элементы ритмически и приближаясь, насколько позволял замысел режиссера, к созданию абстрактной Динамической декорации.

\* \* \*

Свои позиции Анненков отстаивал в спорах не только с Радловым, но и с Евреиновым. Правда, тут он признавал, что Евреинов шел по правильному, С его точки зрения, пути. Но не дошел до конца.

Особый оттенок этому придавало то, что Евреинов был для Анненкова крестным отцом в театре — у него начинающий художник делал свои первые Стенографические работы. Но эта близость делала их споры еще более язвительными.

На обороте одной из страниц архивного рукописного текста «Театра чистого метода» есть любопытные строки — по всей видимости, черновик письма Н. Н. Евреинову: «Мой дорогой друг Николай Николаевич, я лелею скромную надежду на то, что мои возражения и нападки не послужат тебе поводом хмуриться на меня. Ты первый пробудил во мне интерес к театру, тебе посвящены мои первые театральные {30} поиски, ты был моим первым непосредственным учителем театра и, верю, будешь последним, потому что [перешагнув] тебя и увидев чистую форму, я стал одиноким»[[85]](#endnote-86).

Упреждающее послание Анненкова было не случайным. Дружеские отношения с Евреиновым нет‑нет да и омрачались разбирательствами, кто первым сказал «Э». Так, Анненков в одном из писем напоминал Евреинову (орфография подлинника): «Гораздо более похоже с внешней стороны на плагиат факт напечатания тобою за твоей подписью в газ. “Жизнь искусства” 1920 статьи “Театротерапия”, являющаяся парафразой моей статьи “Веселый санаторий”, помещенной в том же органе годом раньше» [«Жизнь искусства». Пг., 1919. № 282 – 283. 2 ноября. С. З. — *Е. С*.][[86]](#endnote-87). На что уязвленный Евреинов отвечал: «“Театротерапия” напечатана в 1918 г. в журнале “Театр” в Одессе. Парафразой твоей юморески “Веселый санаторий” напечатанной в 1919 г. это серьезная моя статья, вытекающая из всего моего учения о театре…»[[87]](#endnote-88).

\* \* \*

Искусство авангарда признало главным критерием не качество (Б. Р. Виппер — «Искусство без качества»), а новизну. Отсюда удивительная быстрота смены новых идей, рождение новых направлений, отсюда же — и их резкая полемичность. Полемика Анненкова с оппонентами, как в тексте статьи, так и в письмах, составлявших ее личностный контекст, соответствует авангардным стандартам. В ней одинаково важны как утверждение новой идеи, так и полное уничтожение всего предшествующего, объявление его в лучшем случае безнадежно устаревшим. Таковы были правила игры.

Среди имен, упоминаемых в статье Анненкова, лишь одно окружено настоящим пиететом — имя Маринетти. Кажется, будто для автора авторитет итальянского футуриста непререкаем. Возможно, и ему самому так казалось. Но на самом деле собственный замысел Анненкова гораздо шире, обильно цитируемые им манифесты Маринетти послужили лишь одной из отправных точек в его исканиях.

Манифесты Маринетти касались драматургии («Наслаждение быть освистанным») и эстрады («Music Hall. Футуристический манифест. Прославление театра варьете»), но не театра. Театр в Италии начала века не имел такого эстетического и социального значения, как в России, и потому не был главной ареной художественных реформ.

Анненков, цитируя манифест Маринетти, убирает слово «варьете» — и получается, что у Маринетти речь уже идет о театре вообще. Но идея реформирования в сторону абстракции «театра вообще», то есть в том числе и театра драматического, принадлежит не Маринетти, а самому Анненкову, хотя она и прикрыта ссылками на итальянца.

Анненков обосновал эстетику зрелищного искусства, исходящую из принципов абстрактного экспрессионизма, цель его «театра» — достижение максимально сильного воздействия на эмоции зрителей посредствам чудесного калейдоскопа ритмически организованного движения, воплощенного в графике линий, цвете, свете и звуке.

Из всего написанного Маринетти для Анненкова важна только одна мысль — зрелище должно ошеломлять зрителей динамизмом, синтезом скоростей, движением.

Анненков развил эту мысль до ее логического предела. Он перенес идею этого зрелища с подмостков варьете на сцену драматического театра, абстрагировал ее, и в результате пришел к новому виду искусства, который уже не является ни варьете, ни театром, а представляет собой небывалый прежде вид искусства, у которого просто еще не было к тому времени никакого названия, имени и который лишь по инерции традиционно назывался театром — «Театром до конца». Сейчас, на исходе XX века, мы можем представить этот футуристический «театр» уже конкретно, задуманное Анненковым во многом воплотилось в эстетике клипа и зрелищных шоу, а театр — {31} драматический театр — остался театром, хотя и его не обошли веяния времени и порой в спектаклях нас поражает броуновское движение персонажей по сцене, метания света и динамика декораций.

\* \* \*

По радикальности поставленных задач и отчетливости их решения манифест Анненкова должен был бы занять в истории отечественного театра место наравне с его крупнейшими явлениями. Но в действительности место явления в истории искусства определяется не самим явлением, а его мировым резонансом. Манифест Анненкова такого резонанса в силу различных причин не получил, и ввести его в контекст истории театра — задача этой публикации.

## **{32}** Театр до конца

### 1 Мисс Гавишэм

Мировая история знает два примечательных события: первое имело место с Иисусом Навином, второе — с мисс Гавишэм в «Больших надеждах» Диккенса.

Иисус Навин сказал солнцу:

— Остановись!

В те светлые времена солнце еще вращалось вокруг земли. Это теперь оно, как запыхавшийся гусар в мазурке, припало на одно колено и переводит дух, веером завертев вокруг себя землю-даму…

Иисус Навин привык говорить убедительно, и солнце остановилось. Навин опередил жизнь, — жизнь отстала в своем движении.

С мисс Гавишэм произошло как раз обратное: жизнь стремительно пробегала вперед, а бедная мисс замерла в истлевшем подвенечном платье, перед истлевшими свадебными яствами, среди пауков и крыс. Даже стрелка на ее часах показывала все одну и ту же минуту…

Уже идет второй десяток лет с того дня, как живопись сдвинулась с мертвой точки и стремглав полетела в будущее. Неукротимый, рвущийся в бой Маринетти[[88]](#endnote-89) предавал анафеме всех и вся, ничтожных и гениев, прошлое и настоящее, размахивал дубиной манифестов, сокрушая все, что попадалось под ее удары.

Публика шарахалась в сторону, открещивалась в Noire Dame[[89]](#footnote-2), как впоследствии открещивалась у Иверской.

Бум, взрыв, революция в живописи опередила революцию социальную почти на целое десятилетие. В этой скачке с препятствиями — жизнь оказалась слабейшей. {33} Социальная революция наступила в тот момент, когда взмыленная кобыла — живопись побила рекорды скорости и, сбросив ненужные попоны и сбруи, уже решила оглянуться, смерить пройденный путь и очертить свой круг в природе.

Живопись опередила жизнь, пошла за Иисусом Навином.

И если наши художники последнего *вчера* [здесь и далее курсив Ю. П. Анненкова, в том числе и в цитируемых им текстах других авторов. — *Е. С.*], Татлин и Малевич, вскрыли живопись, как часовой механизм, до простейших элементов, обнаружили ее субстанцию с предельной откровенностью, то некоторые мастера *сегодня* (Н. Альтман и, в особенности, В. Лебедев)[[90]](#endnote-90) уже стремятся к синтезу, складывая очищенные элементы в живой организм искусства.

Близится та верста, на которой кобыла войдет в заново обстроенное стойло.

Но если живописец мог без труда бороться за свою стихию, то театр в этом отношении всегда встречал значительные препятствия. Живописцу достаточно было сбегать в лавочку за красками, листом жести или фунтиком алебастра, а если не было денег, то просто стащить необходимые материалы где-нибудь по соседству, — и уже чувствовать себя во всеоружии.

Театр не приобретешь и не стащишь. Замыслившему театр, прежде, нежели приступить к осуществлению замысла, приходится пронизать свою творческую волю сквозь длинный ряд чужих воль, что неминуемо приводит к компромиссу.

Поэтому театр — в противоположность тем видам искусства, которые уже отлились в самостоятельную форму и стали самоцелью, — еще не нашел, а, может быть, и потерял свою сущность, свою стихию.

Взрыв в искусстве театра слишком запоздал. На революционном фронте искусств театр оказался в глубоком тылу, застрял в хвосте истории.

Мисс Гавишэм в истлевшем подвенечном платье…

В последнее время в Париже известной актрисой m‑me Barat, в помещении театра Елисеевских Полей, устраивались диспуты. Дебатировался вопрос о «театре грядущего дня». Как в словесных выступлениях, так и в показательных постановках намечалось стремление ищущих новые пути — *слить символизм и реализм*[[91]](#endnote-91).

У нас, в России, искатели новых путей смотрят несколько иначе:

«Театр берет на себя миссию провести широчайшую агитацию в хлебородных и плодородных местностях Р. С. Ф. С. Р. в пользу снабжения продуктами первой необходимости неурожайных местностей и крупных центров, как Москва и Петербург. Специальная комиссия обратилась к целому ряду писателей и драматургов с предложением написать пьесы на тему о продовольственной нужде Р. С. Ф. С. Р. и необходимости всемирной поддержки голодающих частей республики».

«Комиссия надеется, что новый план агитации при помощи *театрализации лозунгов наркомпрода* поможет ему в его продовольственной политике».

И это — не так что-нибудь, не слухи, не сплетни, вы узнаете об этом из вполне авторитетного источника. Прочтите приписку:

«Центротеатр завет всех деятелей театрального искусства прийти ему на помощь»[[92]](#endnote-92).

Правда, здесь есть некоторая недоговоренность. Во первых, кому принадлежит прийти на помощь: театральному искусству или Центротеатру[[93]](#endnote-93)?

Во вторых, какая именно требуется помощь: спасать ли театральное искусство от Центротеатра? Спасать ли Центротеатр от лозунгов Наркомпрода? Или же заняться инсценировкой этих лозунгов?

Наркомпрод — учреждение солидное, первейшей государственной важности и, к тому же впервые выступающее на театральных подмостках, не пожелало дебютировать {34} опрометчиво и предложило опереться на компетентный орган — Центротеатр. А Центротеатр, в свою очередь, опирается на Евреинова.

Театр Евреинова вполне универсален: театр милосердия, театр-эшафот, театр для себя, театр для всех, театр-историк, театр-педагог, театр-медик, театр на службе у Наркомпрода и даже на службе общественной безопасности[[94]](#endnote-94).

Так некогда рассуждал тот самый Кутон[[95]](#endnote-95), на которого обрушил свое негодование Евреинов во втором томе «Театра для себя»[[96]](#endnote-96).

Но как бы то ни было, — искание новых путей здесь налицо.

Есть у нас еще театры, которые ставят Шекспира; причем одни с этой целью объединяют артистов драмы, оперетты и экрана[[97]](#endnote-97), другие мобилизуют циркачей[[98]](#endnote-98). Даже перестраивают сцены по образцам шекспировского времени[[99]](#endnote-99).

Наконец, появляется театр, который решил поставить «Ревизора», как трагедию[[100]](#endnote-100).

Мне лично последний путь искательства более всего по вкусу: люблю, когда почтенное и непреложное ставят вверх ногами. Но жаль, что подобная интерпретация «Ревизора» не является выдумкой постановщика, а уже предусмотрена самим Гоголем.

К тому же мы видели «Ревизора» и по Крэговски, и по Рейнхардтовски, и даже по Глупышкински[[101]](#endnote-101)…

Существует театр трагедии, театр символический и условный, театр реалистический и неореалистический, театр романтической драмы, просто драмы, театр импровизированной комедии и народной комедии, театр вольной комедии и просто комедии, театр фарса, театр оперы и балета, театр революционно-героический, театр сатиры, театр наркомпродский, театр рабоче-крестьянский, театр Р. С. Ф. С. Р., театр ужасов, театр для себя — театр на сцене жизни…

Впрочем, последняя, наиболее модная у нас форма театра пребывает пока в эмбриональном, словесно-дискуссионном состоянии и с театральных подмостков еще не соскочила.

Разумеется, каждый театр выдвигает свою теорию, и потому теорий столько же, сколько театров, и предлагается еще n‑ное количество. Теории самые разнообразные, одна почтеннее другой.

Но вот мне думается, что все эти теории по существу одинаковы и лишь повторяют друг друга. Действительно, почему «пути к театру грядущего дня» должны свестись к слиянию символизма и реализма, а не театрализации лозунгов Наркомпрода? Почему бы, наконец, не настаивать на слиянии масонства с политикой Главрыбы или не разукрасить Мольера и Шекспира инсценированными тезисами Райлескома?

Отчего бы и нет? Теорию придумать не трудно, если к тому же принять за критерий оценки, по мнению, очевидно, закрепляющемуся, оценку публики, присутствующей в зрительном зале. Фарс Вериной[[102]](#endnote-102) имел головокружительный, сногсшибательный успех, особенно когда маститая примадонна кувыркалась в одной сорочке по двухспальной кровати.

Я не вижу разницы между этими теориями, потому, что *основа у них одна*: театр не самостоятельная, самодовлеющая, чистая форма искусства, а лишь договор, заключенный скопищем разновидных искусств, договор, по которому они обязуются воспроизводить, дополнять, прояснять и выявлять зрелищными и звуковыми средствами — случайные и чуждые природе театра задачи.

Но если так, то где же разница между Шекспиром и продовольственной кампанией?

Все дело во вкусах, в требованиях моды, в очередной злобе дня, в симпатиях публики. Критерий отсутствует.

{35} *Театр искусство воспроизводящее, но не творящее*. И пока это будет так, мы не найдем верный критерий и не станем на верный путь оценок.

Сегодня я, а завтра ты. Только и всего.

Театр до наших дней был лишь *способом подачи, но не самоцелью*. И так как *способов* может быть множество, то и различных театров было множество.

Вот почему существует такое обилие театров с разными эпитетами, но театра без эпитетов, т. е. просто театра в чистом значении этого слова, *театра чистого метода — нет*.

### 2 В клочья

«Мы питаем глубокое отвращение к современному театру (стихи, проза или музыка), потому что он глупо колеблется между исторической реконструкцией (подделка или плагиат) и фотографическим воспроизведением, мелочным и тошнотворным, нашей повседневной жизни[[103]](#endnote-103).

Мы отвергаем в театре всякого рода подражание, имитацию, историзм, архаизм, стилизацию, примитивизм, интимизм, ориентализм, а также — готовые формы: античный театр, театры Шекспира, Мольера, Commedia dell’arte, Островского, Чехова, Метерлинка и др.[[104]](#endnote-104)

Мы изгоняем из театра лейтмотив любви и треугольник адюльтера[[105]](#endnote-105).

*Мы не допускаем пауз и моментов бездействия на сцене*.

Мы усердно посещаем music halle или театр варьете (кафе — концерт, цирк, кабаре, boitre de nuit[[106]](#footnote-3)), который предлагает ныне единственное достойное театральное зрелище[[107]](#endnote-106).

Мы прославляем театр варьете, потому что в нем есть *абсолютная невозможность останавливаться и повторяться*; потому что своим танцующим ритмом он насильно извлекает самые медлительные души из их оцепенения и заставляет их бежать и прыгать вперед; потому что он объясняет господствующие законы жизни: сплетение различных ритмов и синтез скоростей[[108]](#endnote-107).

Мы желаем усовершенствовать театр варьете, превратив его в театр ошеломления и рекорда.

1. Нужно уничтожить безусловно всякую логику в спектаклях, необычайно умножить контрасты и доставить господство на сцене неправдоподобному и нелепому (заставить певицу раскрашивать себе декольте, руки и, особенно, волосы всеми красками, которыми до сих пор пренебрегали: зеленые волосы, фиолетовые руки, голубое декольте, оранжевый шиньон и пр. Прерывать шансонетку, продолжая ее революционной или анархистской речью. Пересыпать романс пышными фразами…)[[109]](#endnote-108).

2. Ввести неожиданность и необходимость действовать среди зрителей в партере, ложах и галереях. Намазать клеем кресло, чтобы приклеившийся зритель возбудил всеобщее веселье. Продать одно и то же место десяти лицам; в результате — столпотворение, споры и азарт. Предлагать даровые места людям, заведомо тронувшимся, Раздражительным или эксцентрическим, способным вызвать страшный гвалт непристойными жестами, щипками женщин и другими чудачествами. Посыпать кресла порошком, вызывающим зуд, чиханье и пр.[[110]](#endnote-109)

3. Систематически унижать классическое искусство на сцене, давая, например, в один вечер все греческие, французские, итальянские трагедии в сокращенном {36} изложении. Оживлять произведения Бетховена, Вагнера, Баха, Беллини, Шопена[[111]](#endnote-110), прерывая их неаполитанскими песенками. Выводить рядом Муне-Сюли и Майоля, Сару Бернар и Фреголли[[112]](#endnote-111). Исполнять симфонию Бетховена с конца. Стиснуть всего Шекспира в один акт. Делать то же с наиболее почитаемыми авторами. Поручить исполнение “Эрнани”[[113]](#endnote-112) актерам, наполовину завязанным в мешки. Натирать сцену мылом, чтобы вызвать забавные скольжения в самый трагически момент.

4. Поощрять всеми способами жанр эксцентрических американцев, их эффекты курьезной механики, *пугающего динамизма*, их дикие фантазии, их чудовищные грубости, их жилеты с сюрпризами и панталоны, глубокие, как бухты, откуда выйдет, с тысячью грузов, великое веселье, которое должно обновить лицо мира!

Наш театр будет давать *кинематографическую быстроту впечатлений*, новизну и оригинальность. *Он воспользуется всем тем новым, что внесено в нашу жизнь наукой, царством машины и электричеством, охватит грозовое величие толпы, грандиозные зрелища — опасности и воспоет новую, обогатившую мир, красоту* — *скорость*.

С помощью всего этого он *создаст движущуюся оркестровку образов* и звуков и станет естественно антиакадемичен и, следовательно, более значителен»[[114]](#endnote-113).

Этот пламенный манифест, рожденный 23‑го сентября 1913 г.[[115]](#endnote-114), подписан все тем же неукротимым взрывателем Маринетти.

Если Георг Фукс[[116]](#endnote-115) видел революцию театра в конструктивном изменении сцены; если Евреинов спасает театр, выдвигая инстинкт преображения, как эквивалент инстинкта театральности, если Гордон Крэг[[117]](#endnote-116) и Адольф Аппиа[[118]](#endnote-117) ставят во главу реформ трехмерность измерения, а Бенуа[[119]](#endnote-118) — приоритет художника; и если Мейерхольд говорит сейчас о Театральном Октябре[[120]](#endnote-119), — то манифест Маринетти является истинным революционным началом, нашим 71 годом[[121]](#endnote-120), нашим 3 июля[[122]](#endnote-121).

В нем брошена миру куча нарочито-преувеличенных, гротескных великолепных нелепостей, но в нем есть бурный протест против застарелых театральных традиций и рутинерства, и, *главное*, в его основу заложено единственно верное понимание корней театрального искусства, дополнительной театральной стихии.

Театральные алхимики поделили между собой клочки футуристических откровений и разметали их по разным путям театрального новаторства.

Разве в театре Таирова не раскрасили декольте[[123]](#endnote-122)?

Разве Мейерхольд не прервал Верхарна революционной речью и прокламациями[[124]](#endnote-123)? Разве параллельно с Мейерхольдом Макс Рейнхардт не вовлек зрителя в действие, разместив толпу в «Дантоне» (Роллана) по всем ярусам зрительного зала[[125]](#endnote-124)?

Разве в массовых представлениях на площадях Петербурга не пытались охватить грозное величие толпы[[126]](#endnote-125)?

И разве С. Радлов не призвал в «Народную Комедию» спасительных варягов в лице артистов цирка-music hall’а и принципов кинематографической постановки?

Ростки единого целого, лишенные единой крови и единой плоти, культивируются в одиночку.

— Всем истинным творцам театра предлагаю почтить память великого революционера вставанием и, вообще, приветствовать!

### 3 Мьюзикхоллизация драмы и четвертая категория

Зайдите в венский Apollo-theater, в берлинский Wintergarden, в любой из лондонских music hall’ов или парижских вариете и вы увидите следующее:

{37} Аннета Келлерман[[127]](#endnote-126) играет девушку, безнадежно влюбленную в беспутного рыбака. Отчаяние доводит несчастную до рокового решения: она подходит к огромному стеклянному бассейну, изображающему озеро, и, послав последний поцелуй по адресу возлюбленного, бросается в воду. Там, на глазах у публики, Келлерман превращается в русалку, освобождаясь от бренных земных одежд, и, помахивая рыбьим хвостом, резвится в обществе новых подруг, показывая поистине чудеса плавания и заставляя зрителя замирать в изумлении.

Узнав о случившемся, беспутный рыбак тоскует по утопленнице и, полный самых лирических соображений, закидывает в воду свой невод. Разумеется, в него попадает искомая русалка, молодые люди узнают друг друга и, после непродолжительных объяснений, жертва несчастной любви умирает на руках возлюбленного…

В отдельный кабинет ресторана входят двое кутил в сопровождении дамы. Лакей накрывает стол, ставит бутылки шампанского и множество всевозможной посуды со всевозможными яствами.

Сначала ужинающие весело болтают, острят на злобу дня, — немного о Франце-Иосифе[[128]](#endnote-127), немного о президенте Французской республике[[129]](#endnote-128), об английской палате и о последних событиях города, — но, мало помалу, хмелеют и начинают ревновать друг к другу свою даму. Сцена ревности принимает бурный характер, в воздух летит бутылка, за ней тарелка; за тарелкой нож и т. д.

Все предметы приходят в движение и чертят в воздухе замысловатые фигуры, причем вино не выливается из стакана, соус остается в соуснике, бифштекс не падает с тарелки, зажженная лампа не гаснет и не поджигает театра.

Но вот графин попадает в одного из ревнующих, и у него мгновенно вздувается затылок; вот вилка воткнулась в спину противника, и у того немедленно вырастает гиперболический горб. Происходит ряд превращений, и все это в таком головокружительном темпе каскада, едва уловимого вниманием зрителя, что при одном воспоминании об исступленной технике заграничных циркачей, русская эстрада покажется вам бледной и глубоко провинциальной.

Ошеломленная происшедшим дама мечется по сцене и наконец спасается на крышке зеркального шкафа, но там теряет сознание и падает навзничь в огромное блюдо с салатом, где замирает, как в гробу.

На шум прибегают лакеи, а перепуганные ревнивцы прячутся под длинной скатертью стола, который, как у спиритов, тотчас начинает кружиться по комнате с бесчувственной дамой в салатнике. Лакеи в ужасе убегают за кулисы, преследуемые живым столом.

— Гомерический хохот! и какие сборы!!

Или еще:

Всамделишный концертный рояль, какой-нибудь там Бехштейн или Блютнер, летает по воздуху не хуже Сантос-Дюмона[[130]](#endnote-129), за роялем на стуле летает пианист, исполняющий «Типперэри». Над вдохновенной шевелюрой артиста порхает прозрачное облако — его творческая мечта, которая постепенно превращается в танцовщицу, всамделишную мисс Фретби[[131]](#endnote-130), и пляшет уанстеп на крышке рояля. Пианист в экстазе вскакивает на клавиатуру, продолжая ногами отбивать «типперэри», ловит в объятия свою возлюбленную и улетает с ней к венцу.

А рояль рассыпается золотым дождем и исчезает…

Подобных «номеров» — бесконечный запас в арсенале европейских мюзик-холлов, но они нигде не называются «Народной комедией», а значится просто:

«№ 12. Выход знаменитой женщины — рыбы Аннеты Келлерман. Длина ее торса — столько-то сантиметров, объем груди — столько-то, ширина бедер — столько-то, длина ног — столько-то». Оказывается, что пропорции тела Аннеты Келлерман {38} как раз совпадают с пропорциями тела Венеры Милосской, за исключением рук, длину которых, за отсутствием их у Венеры, сравнить не удалось.

Или:

«№ 25. Выход знаменитого трио эксцентриков “Фру‑фру”» и т. д…

Правда, это слишком мало для Радловской «Народной комедии», но ведь так просто, располагая таким репертуаром, составить солидную, вполне программную, трехактную пьесу.

В конце сценария можно поместить интервью с автором, режиссером и художником пьесы, с изложением проблемы театральной акробатики, теорий сценической архитектоники Аристофана[[132]](#endnote-131), ссылками на мифотворчество, античную трагедию и commedia dell’arte и многими другими модными словами…

Будут соблюдены все условия «Народной комедии» до словесной импровизации включительно. И какие богатые возможности для режиссуры! Можно занять цирковые, эстрадные, балетные и оперные силы города.

Постановки С. Радлова, несомненно, велись по рецепту заграничных мюзик-холлов. Но если на европейских сценах цирковые номера были до известной степени драматизированы, являясь логическим следствием внутреннего нарастания сюжета, — вовлечение в спектакль циркового элемента (основной «трюк» «Народной комедии») носило в этом театре исключительно внешний, эпизодический характер.

Не было новой техники, новой формы, — имели место лишь случайные, вводные номера.

В самом деле, в «Султане»[[133]](#endnote-132) не акробат нужен пьесе, а роль черта сделана с единственной целью ввести акробата. В пьесе «Вторая дочь банкира»[[134]](#endnote-133) не Серж[[135]](#endnote-134) нужен комедии, а роль обезьяны специально приготовлена для Сержа. Еще более очевидно это в комедии «Обезьяна — доносчица»[[136]](#endnote-135), весь сценарий которой написан лишь для того, чтобы дать возможность гимнасту взобраться под купол зрительного зала[[137]](#footnote-4).

Зритель жил от трюка до трюка, нисколько не интересуясь ходом пьесы, развитием ее действия. Пьеса, лишенная стержня, оказалась сшитою белыми нитками, которые рвались при первом появлении циркача, слишком самостоятельно заявлявшего себя на сцене.

Цирковые приемы не были драматизированы, пропитаны новым знанием или облечены в новую форму. Циркач приходил на сцену с готовыми фортелями, которые и подавались на особом блюде, в привычном цирковом обличьи, по концертной системе.

В трюках не чувствовалось внутренней мотивированности, логики и сценической необходимости; они не выросли из действия, но являлись посторонней прослойкой, мешавшей единству спектакля.

Отсюда — вынужденная, назойливая повторяемость приемов и чрезвычайное однообразие сюжета, по которому строились пьесы «Народной комедии»[[138]](#footnote-5).

{39} В свою очередь драматический актер не был оциркачен и оставался верен канонам своего искусства.

Связующим звеном, очевидно, долженствовал служить принцип словесной импровизации, обязательной для всех участников представления. Однако и здесь отрывистые «репризы» циркачей, родственные остроумию «Листка» или «Петербургской газеты»[[139]](#endnote-136), и строенная речь драматического актера, стоящего на иной культурной ступени, делали невозможным какую бы то ни было целостность сценической гаммы.

Не было динамического смещения плоскостей, — действие развивалось параллельно, лишенное «синтеза ритмов» и напоминавшее оркестр, в котором каждый инструмент исполняет одновременно различные произведения.

Поэтому от соприкосновения Дельвари[[140]](#endnote-137) с Гибшманом[[141]](#endnote-138) не возникло искры, они сходились и расходились холодные, ненужные друг другу и чужие, как грифель и чистая бумага.

Внешне «Народная комедия» ближе всего соприкасается с манифестом 23 сентября, и только потому я задерживаю внимание на этом театре.

Казалось бы — совсем по Маринетти: и цирк, и мюзик-холл, и отсутствие логики, и кинематографичность действия, и неправдоподобие, и нелепое, — все атрибуты революционного театра налицо.

Однако никакой революции не случилось.

Радлов использовал выводы, но забыл предпосылку: бунт против исторической реконструкции, готовых форм и быта.

Античный театр, commedia dell’arte, Шекспир и «треугольник адюльтера» — вот четыре угла сценических концепций Радлова.

Маринетти шел к себедавлеющему действию, Радлов идет к сюжету и фабульной занимательности, Маринетти шел к самостоятельному движению, к *синтезу скоростей*, Радлов — к движению иллюстративному, изобразительному и выразительному, т. е. к жесту.

Главное в театре было снова низведено до степени вспомогательного. *Движение, лишенное абсолюта значения*, превратилось в жест. Цель в средство.

Революция Радлова осталась пустоцветом, ибо *лишенное сюжетной логики движение, голое движение* — *есть театр, а нелогичный жест* — *есть нонсенс*.

Историческая реконструкция готовых форм заела театр. Шекспир и итальянская импровизированная комедия[[142]](#footnote-6) (Панталоны или — так научнее, снобичнее и тоньше: Панталеоне, — Пульчинеллы, Смеральдины, Цанни, Бригеллы, Доктора из Болоньи, Арлекины и снова Панталоны) сторожат у дверей, оберегая моду.

Но — слышите ли вы? — театр задыхается! С него довольно Панталонов! Хотим без Панталонов! Неужели в эпоху революций не только реформа транспорта и ватерклозетов, но и театр должен швырять нас в XVI век?

Радлов прививает ростки Маринетти на костях Шекспира и итальянских комедиантов, Мейерхольд и Керженцев — на «Азбуке коммунизма»[[143]](#endnote-139), Евреинов прививает театр на знакомой секретарше сыщика Кунцевича.

Люди вообще подразделяются на четыре категории:

1. Которые понимают и делают.

2. Понимают и не делают.

3. Не понимают, но делают.

4. И не понимают и не делают.

Первая категория находится, обычно, на подозрении и, следовательно, в запрете.

{40} Вторая — не работает и не ест.

К третьей категории относится Радлов, Керженцев, Таиров и другие, а потому в современном театре предпочтительнее всего четвертая категория.

### 4 Театр чистого метода

#### А

Слова: театр, спектакль, representation — значит: зрелище, представление, показание, изображение, вид.

Отсюда помещение для публики называется «зрительным залом», а присутствующий в зрительном зале — «зрителем».

*Театральное представление воспринимается нами посредством зрения, глазом*.

В концерте вы можете закрыть глаза и ничего не потерять от исполнения; можете всматриваться в исполнителя, но перед вами не будет театра.

Напротив, в опере вы можете герметически закупорить уши, и все же театр не перестанет существовать.

#### Б

Слова: акт, актер — значат: действие, действующее лицо.

Слово: «сцена» значит: действие, место действия, даже — приключение.

Faire line scène a quelqu’un, устроить кому-нибудь сцену — означает: проявить по отношению к данному объекту максимум действенности.

*Актуальность, действенность, действие, движение, — первооснова, сущность театрального искусства*.

Сесть верхом на печную трубу недостаточно для того, чтобы стать наездником; — живая картина, показанная с театральных подмостков, еще не есть театр.

*Только динамическое, действенное зрелище будет театром*.

#### В

Всякое искусство есть художественная организация элементов, из коих слагается произведение данного искусства.

*Произведение театрального искусства, театральное представление* — *есть художественно организованное движение*.

Аз, буки, веди.

Художественно организованное движение, «синтез скоростей», облеченный в видимую форму, является самоцелью театрального искусства, т. е. театром чистого метода.

В те неведомые, беспредельно далекие, седые эры мира, скрытые от нас грядами тысячелетней эры, когда еще не было *нашего* человеческого, *нашей* плоти и *нашего* разума, — огненный космос бушевал в движении, формируя орбиты.

Движение — первое, что узнало, в чем проявило себя и чем воспользовалось человечество. Движение предшествовало жесту: жест предшествовал членораздельной речи.

*«Отсюда высокое значение пляски и пантомимы у первобытного человека»*, — говорит Реклю[[144]](#endnote-140).

{41} Движение есть первая творческая сила, творящий двигатель мироздания, первое, чему поклонился и чем стал восторгаться человек.

Первобытный человек впервые поклонился солнцу, потому что *оно двигалось* в небе, поклонился ветру и бурям, воде и огню, потому что *они жили в движении*.

И первое, в чем излил свой восторг первобытный человек, — была пляска.

И первое, что увлекает ребенка в играх, — прыжки и пятнашки, а любимой его игрушкой бывает маленький, пестрый *пантомимный* волшебник, pantin, маленький картонный плясунчик, картонный двигунчик на шнурочке.

Вот почему театр являет собой древнейшую форму искусства.

Первобытный театр ничего не выражал и не выявлял, кроме движения, и ничему не служил, кроме радости созерцания и чувства всепобеждающего динамизма. Насколько остро было развито движение у первобытного человека, свидетельствует необычайная подвижность некоторых диких племен; так у негров Мандинго во время плясок приходит в движение каждый сустав, даже каждый мускул.

Лишь впоследствии, когда в человеке пробудилось его интеллектуальное бытие, движение в театре было лишено в себе заключенного значения и получило значение вспомогательное.

В современном театре привходящие элементы в полной мере заслонили собой движение, отодвинули его на третий план. Теперь уже не говорят, смотря на театральное представление:

— Театр.

А говорят:

— Театрально, более театрально, менее театрально.

Как говорили о картинах:

— Эта картина живописна.

Современный, даже самый культурный, самый передовой режиссер, заблудившийся в дебрях своей бесконечной учености, на сотни верст ушел от истоков театра. Относительность «театрального», «театральности», «театрализации», — понятий, скользящих aux environ[[145]](#footnote-7) театра, — стремительно расширяясь, породила величайшую свободу толкований театра, полное пренебрежение к чистоте его абсолютной формы и перекинула мост в самые отдаленные уголки жизни, до квартиры Кунцевича[[146]](#endnote-141) включительно.

Театральность так же относится к театру, как жест относится к движению, живописность к живописи.

Драматурга или композитора принимают теперь целиком, как хозяина, как угодливые чиновники принимают директора департамента, считая каждую его фразу за обязательное постановление, — и потом приделывают, пришивают к ним, выкраивают по ним готовое к услугам действо.

Не театр, а странноприимный дом, гостиница для приезжающих в международном масштабе! Движение, действо — теперь только любезный, обольстительный во всех отношениях maître d’hotel[[147]](#footnote-8), оно — аранжирует. И, вообще, все здесь удивительно культурно, ужасно приятно и умилительно. Здесь все — взаимная уступка и взаимный компромисс, — ведь культурное человечество так любит компромиссы!

Литература, живопись, архитектура, музыка, жест, старый ханжа — обряд и сердобольная, с подведенными глазами, сестра милосердия — спасительное преображение, — сколько их, этих знатных иностранцев, кочующих по театрам — гостиницам!

Правда, бывает иногда, что слишком нервный или строптивый гость повздорит о лучшем номере, но чаще случается так, как случилось с Чичиковым и Маниловым: {42} потолкаются у входа, вежливо уступая друг другу дорогу, и вдруг одновременно застрянут в дверях.

За табльдотом необычайно шумно и весело, даже значительно: кричат, галдят в международном масштабе; немножко морали, немножко развратца, немножко политики. Только одно неудобство: каждый говорит на своем родном языке и никто другой его не понимает.

Старушка-декорация все молодится, подкрашивается и пытается занять председательское место у миски.

Раскройте любую книгу о театре и вы прочтете:

*— Декорация должна говорить тем же душевным языком, каким станет говорить актер, поэт и музыкант. Идеальная декорация должна быть связана с каждым психологическим моментом пьесы*.

*— Театру не нужны декорации, которые только «декорации» — сценические украшения, которые не вводят зрителя в идею пьесы, в ее настроение, которые не помогают игре актера, его тону и ритму его движений и не аккомпанируют ему во все время его нахождения на сцене*[[148]](#endnote-142).

Это Комиссаржевский. Цитирую наугад. Подобные рассуждения вы найдете в любой книге, в любой журнальной или газетной статье по театру, кем бы она ни была подписана.

Еще знаменитый Пьетро Гонзаго[[149]](#endnote-143) писал в свое время, что актриса, переживающая на сцене смерть своего возлюбленного, гораздо глубже потрясет зрителя, если художник сумеет «*распространить бледность и печаль по всему протяжению сцены таким образом, что все видимое зрителем пространство точно будет согласовано и совпадет с слуховым впечатлением. Действие самого совершенного актера может быть ослаблено или усилено, смотря по тому, среди какой обстановки ему приходится играть. Необходимо глазом изучать соотношения различных форм и степени их влияния на чувства*»[[150]](#endnote-144).

По мнению Гонзаго, архитектурные формы декорации должны иметь *собственный язык, собственную игру, собственную мимику, — mimique de l’aspect des édifices*[[151]](#endnote-145).

Мало того — еще Аристотель в своей «Поэтике» писал о том же.

*«Декорация, действуя на зрение, производит впечатление на души зрителей»*.

Аристотель знал, что краски и линии сами по себе способны вызвать разнообразные переживания у зрителя и потому находил излишним в искусстве театрального декоратора предметную реальность и детализацию:

*«Стараться произвести впечатление, воочию показывая прямо все вещи* — *гораздо менее достойно искусства и только увеличивает расходы по представлению»*[[152]](#endnote-146).

Поистине — современная точка зрения!

Аристотель — Комиссаржевский, Аристотель — Евреинов! Дистанция огромного размера, но тем не менее, воз и ныне там. Всякий раз в моменты так называемых «кризисов» театра на авансцену суждений выносится вопрос о назначении декорации. Многовековая, многотомная, многообразная история театра бьется в поисках знаменателя.

Театр до наших дней являет собой *механическое*, внешнее соединение разно-природных творческих стихий, продолжая в то же время тщетно тяготеть *к их органическому слиянию*.

В течение длинного ряда веков творцы театра безрезультатно возвращаются к этому вопросу, но органическое слияние элементов сценического представления все еще не достигнуто, и пути к достижению, видимо, утеряны навсегда.

Каждое искусство с переменным успехом стремится занять в театре первенствующее положение.

{43} Так, XVIII век был отмечен торжеством архитектурных форм в театре. Трудно поверить, чтобы актеры не затерялись в необычайной пестроте орнаментовок, переплетения витых колонн, бесконечных аркадных перспектив и разных балюстрад Карла Бибиены Галли[[153]](#endnote-147) или Валериани[[154]](#endnote-148), как, впрочем, и под тяжестью циклопических нагромождений Гонзаго, пересеченных контрастами глубочайшей светотени.

Теперь, вот уже 10 лет подряд, театр переживает диктатуру живописца. Спектакль сведен к демонстрации пышного великолепия красок, в которых тонут никому не нужные и обездоленные актеры.

Завороженный, обманутый зритель забывает о них, о пьесе, о целом и восторженно аплодирует художнику еще до начала действия, сразу после взвития занавеса.

И если когда-либо в фокус внимания попадает одновременно и актер, и декорации, соединение их, действительно, бывает только физическим, т. е. *действующее лицо, движущийся актер на фоне такого-то клочка живописного задника*.

Существует общепринятое мнение[[155]](#endnote-149), будто паломничество художников в театр имеет причиною возродившееся стремление к монументальным формам живописи, тоску по иным масштабам холстов, чем те, что обычно умещаются на мольбертах, и соблазны эфемерной реализации самых фантастических, самых причудливых архитектурных видений, лишенных конструктивной правды и поэтому неосуществимых в действительности. Если бы живописцы имели к своим услугам побольше Пантеонов, Сорбонн, библиотек и ратуш, стены которых нуждаются в росписи, живописцы не ушли бы в театр (впрочем, написать стоаршинную театральную декорацию вообще несравненно легче, нежели «Последний день Помпеи»[[156]](#endnote-150) или фрески Святой Женевьевы[[157]](#endnote-151), а поставить брусочный пратикабль легче, чем выстроить просторную избу).

Такое объяснение тяги художников к театру приближает нас вплотную к недоразумению, заведшему в тупик вопрос о театральной декорации. *Фреска, стенная декорация — прежде всего статика, форма покоя и вечности. Театр в основе своей динамичен*.

В тот момент, когда на пути экспресса, смысл которого — в развитии скорости, опускают семафор, экспресс, как таковой, перестает быть.

Театр подобен экспрессу. *Элемент статики находится в дисгармонии с сущностью театра*. Смертью героя, прекращением его действенности заканчивается обычно театральное представление.

Декорация до сих пор оставалась статичной и потому неминуемо вступала в единоборство с природой театра.

В театре нет места мертвым картинам, там все в движении. Движение определяется и оформляется ритмом. В ритме движение обретает художественную значимость, *ритмы претворяют движение в художественную форму*.

Различные ритмы воспринимаются различно и в эмоциональном смысле различно влияют на зрителя. Угадать надлежащий ритм представления, точнее — *отношение ритмов представления* — самое трудное в работе мастеров сцены. Малейшая оплошность в этом отношении может оказаться решающим моментом в спектакле.

Художественно организованное, т. е. *ритмически организованное движение* — *представляют собою театральную форму*.

Театральное представление должно беспрерывно жить в ритмических видоизменениях, колебаниях, сменах ритма. Пока декорация не сдвинется со своего места и не забегает по сцене, мы никогда не увидим единого, органически слитого театрального действия.

И для этого не нужна иллюстративность, географичность изображений (лес, зала, тюрьма, деревня и пр.); нужны одни живые чертежи, фигуры устремления, {44} замедления, ускорения, плавности, прерываемости, расширения, сужения, отчетливости, расплывчатости, успокоения, нарастания и т. д… Нужны графические ритмы движений.

Таким образом, само собой отпадает установившееся представление о театральной декоративности как о пышности красок, широких красочных пятен, плоскостей, размашистой свободы гигантских мазков. Живопись, красочность вообще, отходит на второй план, уступая место бегущим линиям, стремительным чертежам, трепетанию диаграмм действия.

Бакст[[158]](#endnote-152), Анисфельд[[159]](#endnote-153), Судейкин[[160]](#endnote-154) — менее всего театральные декораторы.

Живопись, цвет сохраняется лишь для большей убедительности динамографических построений.

Ближе других подошедший к уяснению вопроса о значении декорации, Евреинов остановился на полдороге с теорией монодрамы в руках. «Монодрамой я называю такого рода драматическое представление, — говорит он, — которое, стремясь наиболее полно сообщить зрителю душевное состояние действующего, *являет на сцене окружающий его мир, каким он представляется действующим в любой момент*. Художник сцены ни в коем случае не должен на подмостках “драмы” показывать предметы такими, каковы они сами по себе (Аристотель?); — представленные пережитыми, отражающими чье-то “я”, его муку, его радость, его злобу, равнодушие, они только тогда станут органическими частями того желанного целого, которое, поистине, мы не вправе назвать совершенной драмой. Ибо для психологии данного лица важно его субъективное видение реального предмета, а не самый предмет в безразличном к нему отношении.

Веселая лужайка, нива и лес, которыми я восхищаюсь, беззаботно сидя со своей возлюбленной, станут лишь ярко-зеленым пятном, желтыми полосками и темной каймой, если в этот момент меня известят о несчастье с близким мне человеком. И автор совершенной драмы педантично потребует от декоратора мгновенной замены веселого пейзажа бессмысленным сочетанием пятен»[[161]](#endnote-155).

Евреинов, сдвинувший декорации с мертвой точки застоя и признавший ее действенность, в то же время оставил незыблемым разделение театрального зрелища на два момента: *действующее лицо и окружающую обстановку*. В этом и заключается ошибка евреиновской «теории архитектоники драмы на субъективно-импрессионистической базе».

Как прохожий не может органически слиться с домом, мимо которого проходит, так и в театре действующее лицо, актер, не может достигнуть органического слияния с окружающей его обстановкой.

«Окружающей обстановки», под каким бы углом она ни воспринималась, *на сцене не существует*. На сцене есть единое действующее лицо, единое действие.

Потерявшие литературную иллюстративность, изобразительность — актеры и декорация тем самым теряют на сцене свою первоначальную предметность, становятся только различными по составу материальными элементами, из которых мастер театра творит *органическое целое* произведение своего искусства.

Актер на сцене перестает быть человеком, живым существом, одаренным человеческой психикой, живой человеческой речью и человеческим обличьем; он входит в состав действия, если театру это понадобится, наравне с машинами, *как некий аппарат движения*, разный от них лишь наличностью более гонких нюансировок, как скрипка отличается от рояля.

Никаких Гамлетов! Никаких Иван Миронычей! Инстинкт «спасительного» преображения не приложим к театру.

*Подлинное театральное зрелище* — *прежде всего беспредметно*.

{45} И когда Маринетти советовал актерам раскрашивать декольте, руки и волосы *неправдоподобными* красками или исполнять Бетховена с конца — разве он не приближался к такому уничтожению, убийству их предметной ценности, их вещности?

Маринетти не может быть причислен к профессиональным исследователям театра, но в своем революционном дилетантизме он интуитивно учуял, нащупал, угадал то самое важное, единственно верное, до чего не могли докопаться завзятые профессионалы. Определяя театр как «*сплетение различных ритмов, полную недопустимость бездействия и синтез скоростей*»[[162]](#endnote-156), манифест Маринетти явился следствием обобщенного претворения современности, как динамической энергийности; и если проблемы динамизма в живописи и скульптуре оказались противоречащими их природе, то в вопросах театра Маринетти попал в самую точку.

Мастер театра приводит в движение сценический аппарат, древняя протоптанная площадка заменена динамической. Во всем пространстве сценической коробки нет ни одного момента покоя. В этом буйстве скованных ритмом движений сливается все: взмахи железа, дерева, проволоки, пружины машин; трепетание человеческого тела, которое вы не узнаете; и бег цвето-световых лучей.

В воздухе бьются зигзаги остроугольных молний на волнующихся пятнах черного; выбрасываются ритмы скачущих, пляшущих — радужных, красных, желтых и зеленых пятен, кругов и спиралей; возникают и исчезают по встречным орбитам серебряные кометы; летают, подобно птицам, разнообразные заостренные, круглые, угловатые, беспрестанно видоизменяющиеся образования, эллипсы, ромбы, цилиндры и кубы, — в прекрасной вибрации контрапунктически порхающих цветных лучей; вливаются тонкие потоки голубых, нежных, палевых нитей…

Создается *движущийся узор разнообразных раскрашенных ритмов*, вступающих между собой в борьбу. И чем больше вводящихся движений, чем разнообразнее их характер и глубже коллизия ритмов, тем сложнее становится задача мастера.

Новый мастер театра будет обладать особым углом зрения и совершенно иными специальными знаниями, чем современные драматурги, режиссеры и декораторы. Новый мастер театра будет воспитываться в особых театральных академиях (которых еще нет), где основными предметами являются: техника, электротехника, механика, математика, ритмика и т. п.

Актер будет переработан в механизированное тело; драматург, режиссер и декоратор будут переработаны в художника-машиниста. Только машиной, только электричеством будет творить новый мастер раскрепощенного театра.

*Декорации, как таковой, в театре не существует. Актера в том виде, как его понимали с античного трагика до наших дней, не существует тоже*.

Хронометр и метроном станут настольными предметами мастера театра.

Механизированное человеческое тело, динамические сооружения, свет, цвет; реальная перспектива заключенного сценической коробкой пространства и способы использования этого пространства; время (соотношение скоростей и ритмическая форма); техника и манера мастера, театральная фактура — вот признаки художественно-материальной культуры театра.

И чем сильнее будет творческая энергия мастера, тем богаче будет его театральная фактура.

### 6 Точка

Я утверждаю, что подразделение на драму, комедию, фарс и т. п. столь же чуждо театральной стихии, как деление живописи на пейзаж, портрет, жанр и мертвую натуру чужда стихии живописной.

{46} Следовательно театру в равной степени не нужны ни Шекспир, ни Мольер, ни Маяковский, ни Гоголь, ни Наркомпрод.

Я утверждаю, что подразделение театра на разговорный, оперный и балетный чуждо театральной стихии, и потому театру не нужен, ни Вагнер, ни Чайковский, ни Стравинский, как не нужны и декораторы от Агафарха[[163]](#endnote-157) до Пикассо[[164]](#endnote-158) включительно.

Таким образом театр освободится от нелепого груза соборного творчества, ведущего к постоянному компромиссу и разрушающего прямолинейность замысла; коллективными усилиями можно воздвигнуть Вавилонскую башню, или засадить Марсово поле в один субботник, но создать полноценное произведение искусства нельзя, как нельзя десятерым одновременно обладать одной и той же женщиной. Искусство всегда автократично.

Свободный мастер театра будет вдохновенно творить «движущуюся оркестровку образов», *партитуру динамического зрелища*, которую театральный машинист будет разыгрывать перед зрительным залом.

Евреинов начинает с «театра пяти пальчиков»[[165]](#endnote-159).

Я также начну с ребяческого, с пустякового, с игрушки.

Мой единственный театр, мой первый театр чистого метода, у которого теперь я беру уроки и черпаю премудрость театрального искусства — маленький калейдоскоп.

Мой карманный калейдоскоп — прототип того прекрасного театра, который будет.

И вот, в тот момент, когда перед вами в огромном зале откроется гигантский, совершенный, творческий калейдоскоп, — вы все, читающие сейчас меня и не верящие мне, раскроете рты в трепете изумления и восторга перед зрелищем вьюг первозданного хаоса, скованного золотой логикой ритма!

Театр чистого метода явит абсолютную, самостную форму в противовес «лирическому трамплину» (Маринетти), с которого не трудно взлететь высоко и красиво, но на котором почувствовать себя устойчиво — нельзя.

Я знаю: многое в том, что сегодня мною было впервые провозглашено, нуждается в коррективе, — эстетики, критики, философы И педанты станут возражать мне по-разному, — но я знаю также и то, что я прав, хотя бы филологически и, следовательно, прав формально, а этого с меня более чем достаточно.

Театра нет. Театр будет.

*февраль 1921 г*.

*Юрий Анненков*

# **{****52}** Русский театр импровизации и студия «Семперантэ». Рукописный журнал «Semper ante» Публикация, вступительный текст А. С. Миляха. Примечания А. С. Миляха и В. В. Иванова

Театр импровизации «Семперантэ» — явление в русском театре лишь в общих чертах известное (в частности, по блестящей статье П. А. Маркова в его четырехтомнике) и традиционно относимое историками к периферийным явлениям театра 20‑х годов.

Последнее представляется не совсем верным. Во-первых, потому, что в истории искусства не бывает «мелких» фигур и периферийных явлений. Художественный процесс идет не от гений к гению, не от шедевра к шедевру, но является динамической системой, вовлекающей в своей круг огромное число творцов и произведений (замечено еще Ю. Тыняновым).

Во-вторых, на взгляд публикатора — история театра «Семперантэ» симптоматична и даже символична по отношению ко всему русскому театральному авангарду.

Вольно или невольно — студия «Семперантэ», основанная в 1917 году актером и режиссером А. В. Быковым и актрисой Малого театра А. А. Левшиной, оказалась на пересечении весьма пестрой эстетической, философской и чисто театральной проблематики русского искусства первой трети XX века.

Студия «Семперантэ» стала, быть может, единственной долгожительницей среди сотен коллективов, игравших первые послереволюционные годы в квартирах, клубах, подвалах, на фабриках и в армейских частях и постепенно сошедших на нет, тогда как «Семперантэ» удалось в разных формах просуществовать до середины 30‑х годов.

В теории и практике студии «Семперантэ», объявившей себя театром импровизации, отразились и в некотором смысле нашли завершение многие «роковые» вопросы театра 20‑х годов.

В методике «Семперантэ» (если считать, что таковая существовала!) обнаруживаются следы нескольких «волн» влияний.

Серьезный интерес к импровизации, к театральному творчеству вне текста возник в начале века вместе с культом «арлекинад» (хотя, конечно, многие великие русские актеры, особенно в провинции, давно творили «поверх» текста, не особо прислушиваясь к суфлеру).

Арлекинады, пантомимы, интермедии в духе комедии дель арте выдвинули на первый план проблему маски, которая одно время казалась многим чуть ли ни спасением для всего нового, «условного», «символического», «синтетического» театра.

Любопытно, как в традиции Серебряного века подлинная страсть к символу отразилась в мистицизме сюжетов «Семперантэ», что легко прослеживается в предлагаемой ниже публикации.

Уже в начале 10‑х годов в недрах Художественного театра начались поиски принципов импровизации, приемлемых для традиции психологического искусства Утверждался актерский идеал — артист, свободно пребывающий в образе и умеющий самостоятельно творить текст роли. В Первой студии во времена Сулержицкого {53} велись опыты по созданию спектакля, основанного не на пьесе, а на закрепленном сюжете (к работе привлекались, правда, профессиональные литераторы — А. Н. Толстой и М. Горький). Позже подобной идеей увлечется в собственной студии Е. Б. Вахтангов, разрабатывавший планы постановки пьесы-импровизации. В качестве темы была утверждена идея Б. И. Вершилова: в Рождественскую ночь три странствующих актера входят в дома к людям и своей игрой несут им радость. Вахтанговцами были разработаны сценические биографии персонажей, искалось зерно их характеров. Актер в таком спектакле свободно импровизирует, но каждый его экспромт внутренне подготовлен, вытекает из разработанного «зерна» роли.

«Актер непременно должен быть импровизатором. Это и есть талант», — писал Вахтангов, мечтая о том времени, когда авторы перестанут писать пьесы, потому что в театре «художественное произведение должен создавать актер. <…> Актер не должен знать, что с ним будет, когда он идет на сцену. Он должен идти на сцену, как мы в жизни идем на какой-нибудь разговор»[[166]](#endnote-160).

В опытах театра «Семперантэ» заметно подобное же стремление воспитать актера — мастера чувств, владеющего всеми нюансами человеческой психики, глубоко познавшего тонкости человеческой психологии и умеющего создавать живые, но подлинно театральные образы вне драматических текстов. При этом следует заметить, что большинство актеров «Семперантэ» были воспитанниками «психологической» школы (Малый театр, МХТ), а не последователями «левых» направлений.

Наконец, нельзя не заметить в «Семперантэ» влияния (иногда от обратного) и совершенно новых способов импровизации в послереволюционного «пролетарского» театра, объявившего себя «действенным» и «внеэстетическим». Здесь следовало бы выделить несколько принципиальных явлений: провозглашаемые крайне левыми представителями ТЕО, Пролеткульта, ЛЕФа принципы «действенной», «коллективной» импровизации: «спектакли-игры», («игро-спектакли»), с культом свободной импровизационной игры, «игры детей», системы «научной» импровизации актера, выполняющего не психологическое задание автора пьесы, но действующего с точностью рефлекторного механизма (от «метро-ритма» Б. Фердинандова до «биомеханики» Мейерхольда).

«Левыми» импровизация стала утверждаться как первооснова «пролетарского» театра, где профессионализация актера, драматурга и режиссера рассматривалась как мелкобуржуазный пережиток. В идеале требовалось полное слияние актера и зрителя в одном лице, «свободное творчество масс». Коллективистская природа нового театра (на уровне разработок) включала в себя не только индивидуальную импровизацию актерских приемов, но и коллективную импровизацию всех структуру спектакля — от драматургии до режиссуры. Опыты такой коллективной импровизации проводились в формах массовых празднеств, в которых задействовались порой До 10000 исполнителей, а в толпу засылались сотни «провокаторов», «застрельщиков», призванных расшевелить косную массу и вовлечь ее в театральное действо. Наиболее рьяные критики писали даже, что в таких празднествах «театр перестал быть театром, слив жизнь и искусство в один неразрывный комплекс»[[167]](#endnote-161). Более здравомыслящие считали иначе: никакой импровизации в таких отрепетированных Действах не было, все это, как позже вспоминал участник режиссерской группы одной из петроградских постановок Ю. Анненков, были «великолепные нелепости» и постановщики «не имели никакого права утруждать такой бессмысленной тренировкой человеческие массы, называя это модно: “коллективным творчеством”»[[168]](#endnote-162).

Среди профессиональных театров, претендовавших на импровизацию, наибольшим успехом пользовался петроградский Театр Народной комедии, созданный в 1920 году С. Э. Радловым и К. М. Миклашевский. В течении двух лет Радлов {54} поставил несколько десятков собственных сценариев. Спектакли игрались в Железном зале Народного дома на двухъярусной деревянной площадке. Кулисы и рампа отсутствовали.

В одной из статей тех лет Радлов призывал: «Актеры, откажитесь от стряпанья винегрета из Софокла, Вермишева и Шиллера, научитесь писать стихи и создайте свой собственный репертуар, рассчитанный на вашу определенную и единую актерскую технику, технику 1921 года»[[169]](#endnote-163).

Свою технику импровизации Радлов выводил из третьего раздела риторики elocutio и рекомендовал в качестве учебных пособий… Квинтилиана и Цицерона.

Импровизация в театре Радлова понималась отнюдь не как игра от психологического «зерна» роли, а как строгая «конструктивность речи, применение четко выделенных приемов построения фразы, жонглирование синтаксическим строем изумляющего обилия речи, фонтана синонимов»[[170]](#endnote-164).

В своей борьбе с «литературностью» театра, с пьесой как таковой Радлов воспользовался услугами не начинающих студийцев, а подготовленных артистов и профессиональных циркачей. Последние привнесли в его театр готовые трюки, к которым и привязывалась фабула.

Среди московских студий импровизации (помимо «Семперантэ») выделялся коллектив, обосновавшийся во втором отделении четвертого драматического техникума, ставивший закрытые спектакли в помещении «Летучей мыши» по сценариям своего руководителя драматурга А. Файко. Студия была основана В. Л. Мчеделовым и заявляла соединение в актере трех основных элементов театрального искусства — инициативного (драматургия), организационного (режиссура) и исполнительского (актер).

В попытках утвердить внетекстовую действенную коллективную импровизацию, многие «левые» обратились к древнему понятию «игры».

Театры, особенно детские, начали практиковать «игро-спектакли». Успех таких постановок виделся не столько в мастерстве импровизации, сколько в формировании однородной аудитории. Чем более внутренне спаяна публика (социально, образовательно, профессионально), тем проще вовлекать ее в «импровизационный театральный труд».

Игра детей толковалась как пример для подражания. А. Н. Морозов называл детскую игру «совершенным образцом» для актера, ибо она — плод прямых органических потребностей, бессознательная привычка. В ней соблюдены многие идеалы нового театра: вера в огромную важность самого процесса игры, сосредоточенное внимание, свободная фантазия, творчество для себя (без расчета на зрителя, но с учетом интересов коллектива играющих). Если бы театру удалось культивировать эти способности, то проблема актера-импровизатора была бы в значительное мере разрешена. При этом самая «левая» и коммунистическая терминология с легкостью соседствовала с элементами мистическими и даже эзотерическими.

Весьма характерна, к примеру, программа Мастерской театральных игр под руководством В. А. Тодди, сформированной из актеров передвижного театра Классической комедии, созданного в 1918 году для фронтовой работы:

«Театр не синтез всех искусств, он сам по себе. В нем и свое содержание, и своя форма. <…> Сцена — не ящик для создания иллюзий, а площадка для игр».

Театр — «детский круг для всех», в котором надо «просто играть, забавляясь и увлекаясь своей игрой, как маленькие дети».

«Форма всякой игры — примитив. <…> Режиссер — руководитель игр», а зритель — «элемент, вовлекаемый в игру. <…> Завершение всякого творчества — образ. <…> Наш настоящий путь — путь театра игры и образа»[[171]](#endnote-165).

{55} Однако с помощью каких технических средств руководитель Мастерской собирался в «игре детей» создавать образ, это «завершение всякого творчества»? Как этот образ мог «закономерно» возникать в игре — случайной, сиюминутной, не имеющей жесткой регламентации сюжета? Вопросы пока остаются без ответа.

В начале 20‑х годов возникали и более радикальные концепции, где речь шла о научно-выверенном воздействии актера на публику (в частности, «монтаж аттракционов» Эйзенштейна). Актер обязан так познать свои физико-психические возможности, чтобы действовать подобно выверенному аппарату, основывать свои импровизации не на психологических предпосылках, а на четком расчете и предельном осознании всех возможностей организма. Актер в такой системе понимался не как «театральный граммофон» по передаче авторского текста, но как рабочий по производству рефлексов, психических реакций публики, направленных на определенное агит-впечатление — вне иллюзий и волшебства сцены.

Рядом с ними и декларации, и практика «Семперантэ» выглядели скромно и, быть может, даже старомодно. Труппа выступала в обычной московской квартире, в комнате на 50 зрителей, отказавшись от пьес, занавеса и декораций (использовались проекции «волшебного фонаря»), хотя и мечтала о большем: «Сейчас мы строим арену, которую окружат 150 человек. Весной мы эту арену окружим тысячей»[[172]](#endnote-166). Мечтам так и не суждено было сбыться, но без них невозможно понять повседневную жизнь труппы.

Еще в 1921 году А. В. Быков риторически вопрошал: «Театр гонят на улицу и на площадь. А с каким багажом он туда явится?»[[173]](#endnote-167) История «Семперантэ» есть история подготовки к будущему, которое так и не наступило. На площадь его так и не вызвали.

За годы своей работы театр (преобразованный в тридцатые годы в Московский театр импровизации) показал десятки (если не сотни) постановок по сценариям, коллективно разработанным студийцами. Диалоги не фиксировались, обозначались лишь общие идейные положения и ход интриги. Тематика сценариев тяготела к «мистическому реализму» (по определению П. Маркова) или к «фантастическому героизму» (в терминологии Быкова). В «пьесах» затрагивались темы метафизического и философского порядка. Быков утверждал принципы импровизации: сверхэмоциональную аритмичность и эмоциональную планировку движения; «отсутствие общего тона на основании титанического субъективизма»[[174]](#endnote-168).

Предваряя публикацию, считаем необходимым сообщить краткие данные об основателях театра. Анатолий Владимирович Быков (1892 – 1943) родился в Москве в мещанской семье. В 1911 году окончил 1‑ю московскую гимназию. Затем учился в Московском университете на математическом и юридическом факультетах и в Московском археологическом институте. Посещал Школу живописи К. Ф. Юона. Его артистическая деятельность началась в 1915 году.

Его встреча с А. А. Левшиной в 1917 году привела к созданию студии «Семперантэ», название которой было образовано от латинского выражения Ars semper ante vitam («Искусство всегда впереди жизни»). Первые спектакли были сыграны в 1919 году: «Монологи Люцифера» (20 мая), «Таинство крови» (4 июня), «Мертвое солнце» (3 сентября).

Анастасия Александровна Левшина (урожд. Чулкова) родилась в Москве в 1884 году, как сказано в ее автобиографии (по другим сведениям — в 1870 или 1872 году), в семье офицера. Окончила Александро-Мариинское училище на Пречистенке в 1902 году. Поступила в Музыкально-драматическое училище Московского филармонического общества, которое кончила досрочно в 1904 году. Ее учителями были О. А. Правдин, А. А. Федотов. Ф. А. Ухов. В сентябре 1904 года была принята в труппу {56} Малого театра. Играла ведущие роли в спектаклях «Бесприданница» А. Н. Островского (Лариса), «Анфиса» Л. Н. Андреева (Анфиса), «Граф де Ризоор» В. Сарду (Долорес), «Безумный день или Женитьба Фигаро» Бомарше (Графиня), «Старик» М. Горького (Софья Марковна). До 1922 года Левшина совмещала работу в Малом театре с работой в «Семперантэ».

После закрытия «Семперантэ» в 1938 году А. В. Быков и А. А. Левшина работали в театре «Комедии» под руководством В. Я. Станицына. Во время Отечественной войны принимали участие в обслуживании частей Красной армии. Затем А. А. Левшина работала в Литературном театре ВТО. Умерла в 1958 году.

Хочется верить, что публикация рукописного журнала «Semper Ante» привлечет внимание к своеобразному феномену русского театра и обратит историков к углубленному и всестороннему изучению художественной практики «Семперантэ».

Журнал «Semper ante» печатается по экземпляру, хранящемуся в фонде А. В. Быкова (РГАЛИ. Ф. 2324. Оп. 2. Ед. хр. 181) и содержащему восемь выпусков, первый из которых датирован 8 января 1922 года, а последний декабрем того же года. Редактором журнала был актер труппы Павел Михайлович Рафес (1903 – 1991). Впоследствии он окончил московский университет (1925) и стал крупным ученым-биологом.

Материалы в этих тоненьких машинописных и рукописных тетрадях можно разделить на несколько типов и групп.

1. Теоретические статьи, попытки выстроить теорию театра импровизации.

2. Статьи, связанные с конкретными постановками.

3. Отзывы на спектакли других театров (чаще всего иронические), карикатуры, рисунки к спектаклям.

4. Внутритеатральные публикации, стихи «капустнического» типа, хроника, приказы и пр.

В предлагаемой подборке представлены практически все типы текстов журнала. Купированы лишь разделы вроде «Хроники», а также материалы для сугубо внутреннего потребления (стихи и пр. с намеками личного характера).

Текст приведен в соответствие с современными нормами орфографии и синтаксиса. Все формы выделения слов и фраз переданы курсивом.

## **{****57}** «Semper ante»

### № 1

8 января 1922 года

Наш журнал рождается в самом начале второго марша[[175]](#endnote-169). Semper ante будет родоначальником нашей литературы. Он послужит фундаментом основным и периодическим нашим изданиям. Наша литература может быть только периодической. «Семперантэ» идет вперед, и свои шаги и ступеньки он должен отмечать возможно чаще, а это может сделать только периодическая печать. Только от времени до времени нужно будет подытоживать накопившийся опыт и выпускать сборники. Итак, литература «Семперантэ» будет шагать в ногу с театром и способствовать идейному очищению внутри нашего коллектива.

Хочется отметить, что театр смело и резко и отчетливо вступил на первые ступеньки второго марша. Для зрителей это отметилось первым опытом круглой сцены. И до того это было неожиданно и резко, что публика потеряла голову и с жаром принялась ругать и хвалить пьесу и постановку.

Внутри коллектива второй марш ознаменовался прекращением в начале декабря притока новых артистов и усилившимся сближением, которому очень помогла дружески товарищеская встреча Нового года.

Наш театр свободного творчества может жить только тесной семьей. Мы должны чувствовать друг друга, как игла чувствует малейшее приближение магнита. И особенно теперь, когда наше творчество расширяет свои рамки и переносится на круглую сцену, нужно надеяться, что эти рамки будут расширяться и расширяться, и наш театр вынесет свое творчество на открытый воздух, на глаза толпы[[176]](#endnote-170). Мы же должны приложить все усилия, чтобы быть одинаково рельефными и на маленькой сцене в Гранатном, 1, и при исполнении мистерий на площадях Парижа[[177]](#endnote-171) [[178]](#endnote-172).

#### В «Альбе»…[[179]](#endnote-173)

Недели полторы тому назад в «Семперантэ» был руководитель Московской Театральной Ветки «Альба» — Лев Кириллович[[180]](#endnote-174), который усиленно приглашал семперантистов к себе посмотреть его новые постановки: «Портрет» и «Странное сказание».

Около месяца тому назад я был в «Альбе» и с удовольствие поделюсь впечатлениями. Сперва о «направлении». «Альба» ставит грезы, сны, сказки и т. п. и называется Экспериментальный кабинет Л. В. Кирилловича. Спектакль называется экспериментом. Театр стремится к гармонизации игры артиста и светотени. Некоторые спектакли идут в полной темноте, причем артисты должны с таким совершенством давать голоса из этой тьмы, чтобы зритель своей фантазией восполнил недостающие декорации и действие.

Зал в «Альбе» представляет из себя комнатку, в которой помещается мест двадцать-тридцать. Сцена отделяется от зрительного зала занавесом, за которым во время антракта слышится такой шум, что невольно становится жутко. Имеется фойе 10 шагов в длину и 8 в ширину; по стенам развешаны портреты артистов и писателей, фотографии группы артистов «Альбы», картинка, изображающая впечатление одного художника, видевшего в «Альбе» «Старинное сказание», и наконец, куча поздравлений и адресов, поднесенных в разное время Кирилловичу. Помогает Кирилловичу в постановках сотрудник «Экрана»[[181]](#endnote-175) — А. Д. Крейн[[182]](#endnote-176), который от времени до времени дает об Альбе хорошие рецензии.

Публика в «Альбе» состоит из 9-10 артистов «Альбы», 3-4 очень веселых девиц с непринужденными манерами, крашеными лицами и не менее крашеными {58} молодыми людьми, 3-4 прислуги из соседних квартир и 2-3 по-видимому случайных интеллигентных лица.

Спектакли представляют сплошной сумбур, в котором смешивается неумелое хождение артистов по сцене, плохая декламация своих ролей и хрипение какого-то автоматического музыкального инструмента, в который вставляются невпопад какие-то вальсы и песенки. Абсолютное отсутствие работы артистов над самим собой наряду с ужасающей самоуверенностью пустого места, именуемого Кирилловичем. Светотень дается двумя-тремя лампами с меняющимися цветными абажурами. Все это оттеняется аляповатыми декорациями, костюмами из плохой костюмерной и ужасно плохим гримом.

«Странное сказание» является чтением в темноте хорошего произведения Гамсуна без малейшего выражения с пафосом провинциального премьера, которое наводит болезненную скуку, способную довести до самоубийства. Бессмертный «Портрет» Гоголя, благодаря произведенным над ним экспериментам, превратился в такой сумбур, что невольно начинает вертеться в голове мысль об избиении Кирилловича и экспериментаторов, помогающих ему.

В результате добавлю, что Кириллович претендует на общие мысли с нашим «Семперантэ».

Господи, избавь меня от друзей, а с врагами уж я сам справлюсь.

*П. Рафес*

#### К пьесе «Новый год»[[183]](#endnote-177)

Первый и важнейший признак артистичности — объективность. Всякая стилизация есть признак узости. Синтетический образ включает в себя всякий стиль. Поэтому сцена не должна иметь того, что называется определенным «направлением» или «школой». Натурализм, реализм, метроритмизм и все прочее есть только элементы, с которыми сцена должна оперировать в зависимости от каждого данного момента, не стесняясь делать из них самый вопиющий mélange[[184]](#footnote-9).

Театр должен давать артистам возможность испытать себя в самых различных колоритах. Таким путем с течением времени определяется, что, предположим, Артемов в большей свой части натуралистичен, Немиров — определенный артист мысли, не чувства, Лебедева[[185]](#endnote-178) — лирик и т. д.

В пьесе «Новый год» мы столкнулись с совершенно новой для нас плоскостью сценического творчества.

Неверно думать, что эта пьеса есть только пьеса «узора», строгого сценария, выдуманной цепи сюжета. Что играть ее следует только технически.

Пьеса «Новый год», — если бы меня спросили, что она есть, — есть гротескный балет фантастического драматизма. Форма эта настолько нова и непривычна для восприятия, так далека от плоскости доселе бывших пьес, что все мы оказались бессильными в ее выполнении. — Постараюсь быть ясным.

Существует драма, но нет драмы, в которой время (т. е. логичность с ее временным сцеплением) неслось бы со скоростью света, так что этот самый логизм ускользал бы абсолютно, и только чувствовался бы.

Однако это возможно в фантастике (в сказке). Фантастика существует, но она обычно далека от повседневных переживаний драмы и оперирует в сфере, далекой от жизни (балет). Балет и балет фантастический никогда не связывался с гротеском. По фантастичности я отношу пьесу к балету, но гротеску — к драме.

{59} Теперь получается следующий анахронизм. — Гротеск не переживают — его «рисуют». — Драму переживают. Фантастику не переживают — ее умственно творят. — Балет переживают. Пьесу «Новый год» нужно одновременно и переживать, и рисовать, и умственно строить. Мы, семперантисты, умеем переживать. Рисовать, т. е. выполнять технически, умеем очень плохо, а умственно строить, т. е. вносить колорит, и вовсе не можем. Я объяснился в любви. Сделал это внезапно, без всякой предварительной логической связи с предыдущим моментом. Но я это должен пережить. Переживая *подлинно*, я должен включить это в рисунок гротеска. Видимое отсутствие логики будет фантастикой, переживание определяет драматизм; рисунок шаржа даст гротеск.

Но совместить это оказалось крайне трудно. Мы привыкли: 1 — логически мыслить, 2 — длительно переживать и 3 — выявлять переживание в простой житейской форме.

Первое должно замениться балетным (мимическим или пластическим) жестом; второе — мгновенным ярким переживанием; третье — комедийным рисунком. Пьеса «Новый год» при выполнении всех указанных условий должна перенести зрителя в область совершенно исключительных, так сказать, невесомых переживаний, — невесомых в смысле их неотягченности логикой и здравым смыслом, которые не стоят того, чтобы о них говорить, — но только ощущать их, о них догадываться.

Весь второй акт, эфирный, легкий, — легкий своей несуразностью, вихрем событий и чувств, — он должен скользить, летать телом и чувствами, — еле‑еле прикасаясь к словам. И главное, ощущать в самих себе эту фантастику, головокружительно опьяняющую, иллюзорную и легкую.

*А. Быков*

#### «Новый год»[[186]](#endnote-179)

Последней пьесой «Семперантэ» явился «Новый год». Мне трудно критиковать его, так как чтобы критиковать пьесу, нельзя быть действующим в ней лицом. Я буду писать о ее структуре и о мыслях, которые у меня были ею вызваны. Пьеса представляет кувырколесию-гротеск. Нужны ли коллективу «Семперантэ» такие пьесы в его репертуаре? Конечно, нет. Задача «Семперантэ» — создать глубоко-идейные пьесы, пьесы Semper ante, пьесы, предвосхищающие жизнь. Такой пьесой далеко не является «Новый год». Эту пьесу, записанную на бумаге, с таким же успехом может поставить «Летучая мышь». Та идея, которая имеется в пьесе, настолько мала, что попросту не стоит терять на нее вечер. «Творить вдохновенно и свободно можно только для себя». «Новый год» вдохновенно и свободно творится для себя. Чтобы сотворить, нужно пережить. Можно ли пережить «Новый год»? Он дает удовлетворение артистам? Нет, он дает только сознание хорошо или плохо сыгранной роли; а играть, по моему мнению, семперантист должен только учась. Игра должна помочь выявить переживания. В «Новом годе» игра ставится во главу угла, а при том неумении овладеть собой, которое имеется у части действующих лиц пьесы, она может быть, в лучшем случае, только посредственной.

Нужен ли «Новый год» зрителю-семперантисту? Думаю, что нет, так как хороший зритель есть тот же артист, только не выявляющий свои переживания[[187]](#endnote-180). В «Новом годе» зрителю-семперантисту нечего делать. Мне могут возразить, что такого зрителя еще нет в «Семперантэ». Но мы должны воспитать такого зрителя, а между тем «Новым годом» мы сведем на нет то, что он получил от «Двух» и «Неисповедимого круга»[[188]](#endnote-181). Пришедшему же в первый раз в «Семперантэ» человеку «Новый год» даст самое превратное понятие о нашем театре.

*П. Рафес*

### **{****60}** № 2

Кто-то из нас как-то сказал:

«… и сколько бы мы не хотели, как бы мы ни мечтали, — никогда в нашей среде не будет бескорыстной близости и крепкой семейственной спаянности. И чем дальше, чем больше будет разрастаться группа семперантистов, тем дальше отойдет от нас эта бесплодная надежда».

И грустно и странно было слышать эти слова. Пишущему эти строки они напомнили подобную же фразу, брошенную с полгода назад одним из семперантистов[[189]](#endnote-182), ныне далеко ушедшим душой от театра: «Не верьте, мои друзья, в искренность взаимных чувств в нашей среде. Под видимой дружбой и искренностью кроется злоба, и презрение, и зависть…»

Кто-то из публики, скрывающийся под инициалами «В. М.», недавно писал: «… и когда сидишь в Вашем театре и смотришь на развертывающиеся события пьесы, — веруешь, что есть еще сердца, в которых горят огни истинного творчества, что сказочный мир графа Рама Нагора[[190]](#endnote-183) нашел свое воплощение в среде людей, Бог которых — творчество и религия — искусство!»

И радостно и сладко слышать эти слова… Есть еще сердца, в которых не угасла вера в человеческое, в прекрасное в душе его. Хочется прямо и честно сказать: милый семперантист, взгляни в свою душу: чувствуешь ли ты в себе тот единый и чистый огонь, к которому устремляются взоры соратников твоих? Хочешь и можешь ли ты идти к прекрасному все объединяющему объективизму, который откроет твоим глазам вдохновенные картины творческого откровения? Помни, что все мы молоды душой и веруем в прекрасное. И в этой вере, и в этом стремлении растворяется все личное, мелкое, все то субъективное, что тяжелым грузом притягивает нас к земле и не пускает в полеты к великолепному солнцу творчества.

Тот, в ком есть личная неприязнь, то презрение, зависть и злоба, о которой упоминалось выше, тот не открыл еще своих близоруких глаз, тот не лицезрел еще небесных очей венценосного Феба. Тот еще не может творить, тот еще далек от истинного искусства. О нем пожалеем. И будем ждать, когда откроются его глаза. Тот, кто не верует еще в возможность красоты сказочного мира Рама Нагора, тот болен преждевременной старостью души. Пожалеем и о нем, — его, может быть, исцелит сила веры других. А те другие, кто верует и стремится, да не ослабнут в своем прекрасном стремлении.

Помните, друзья семперантисты, что волшебный город Корт[[191]](#endnote-184) не сказка, что страна артистической души Тролля — мечта, но Тролль не такой человек, чтобы его мечты оставались мукой Лаокоона. И брошенное им слово есть первый камень фундамента строящегося города Корт.

Злоба, презрение, зависть. Как все это ничтожно в сравнении с той красотой, к которой придет наш путь. Ошибка коммунизма была в том, что они сразу ударили по крупному масштабу, а не шли путем постепенного наращения. Когда медь осаждается сильным током в крупных зернах, она становится хрупкой и ломкой. Слабый ток облагает ее тонкой пылью, и крепость ее возрастает до максимума.

А мы пойдем своим путем, далеким от суживающего творческую душу субъективизма, личных чувств, всего того, чего и всюду много, и всюду, и во всех.

Братски, крепко сомкнем наш маленький строй. Тонущего поддержим, утонувшего вспомянем. И будем твердо помнить: мы живы, мы молоды и сильны, мы веруем.

И совершим![[192]](#endnote-185)

#### **{****61}** Из блокнота[[193]](#endnote-186)

Задача сценического искусства — довести душу зрителя до апогея напряжения и в этот момент наибольшей повышенности заставить его поверить в ту идею, которую несет в себе пьеса.

Искусство есть утонченный гипнотический обман. Кто достиг высшей марки шарлатанства — тот великий Артист. Ибо всякое творчество есть создание несуществующей формы, а утверждение несуществующего есть обман: но если лгать, то лгать умело. Самые чувствительные струны человеческой организации натянуты в его психике. Театр должен быть по преимуществу психологическим.

Чтобы для каждого из зрителей типы сцены были понятны, — типы эти должны быть только собирательными. Психология такого синтетического образа будет достаточно широка и мощна, чтобы довести всякого зрителя до апогея напряжения.

Гипнотизер, показывая пациенту часы и уверяя его, что это роза, должен сам поверить в это, абсолютно, артистически. Театр возможен только в подлинной правдивости ложных (творческих) переживаний.

Если мы с улицы в окно видим драму, она нас занимает. Если мы ее наблюдаем из соседней комнаты, она нас захватывает. Если она происходит в непосредственной близости, мы ее переживаем. Сцена должна быть неотделенной от зрителей частью.

Драматический момент ночью или днем, при луне или при солнце, при восковой свече или при горящей люстре — это много больших разниц. Реализм переживаний на сцене должен сопровождаться аккомпанементом красок, которые меняются в зависимости от момента. Пятна должны окрашивать и костюмы, и лица артистов. Они должны ложиться и по стенам, окружающим зрителям. Неверный с художественной точки зрения нижний свет рампы заменен боковым. Занавеса нет. Обстановка сменяется на глазах у зрителей. Глаз зрителя привыкает к предметам, и уже во время действия внимание не отвлекается ими.

Перед самым моментом действия всех обнимает общий занавес; полная темнота, которая в связи с музыкой отвлекает зрителя от всего окружающего и создает подготавливающее настроение.

Обстановка не важна. Одни и те же формы приобретают самый различный вид в зависимости от освещения.

Драматурга и режиссера быть не должно, об этом речь шла не раз и не стоит ее повторять.

В диалоге неизбежно должна быть в строго известных местах та живая «вода», которой никогда не давал драматург, кроме, разве, Шекспира, и которую неизбежно создаст живая творческая речь. Это убивает сухость литературщины. Речь не должна стилизоваться, так как пьесы театра не могут быть ни историческими, ни современными, искусство — вне эпохи и вне нации, — в этом смысле оно фантастично. Кроме того, всякая стилизация есть узость, которая ограничивает самое главное — психологичность. Каждый данный момент обладает своим стилем, от чего пьеса приобретает исключительную пластичность и переливность игры.

Чтобы создать новые формы или, вернее, сделать открытие, надо отрешиться от старых традиций и подходить к разрешению проблемы вдохновенно, интуитивным путем дилетанта. Профессиональность, как всякая специализация, порабощает неизбежностью логизма. А новая форма требует новых методов и нового подхода к критике и оценке.

Новый артист неизбежно должен быть дилетантом по отношению к старому критерию. Он возьмет от старого театра его школу и, повыкинув из него многое, сохранит только тот остов, который одинаково приемлем и для старой, и для новой школы. Иначе многое от старого театра может повредить тому новому вину, которое {62} требует и новых мехов… Таким образом, традиционная критика должна переменить свои обветшавшие основания и подходить к новому явлению с новым лексиконом.

А иначе мы уподобились бы тем кретинам-ученым, которые не признали бы явлений радиоактивности из-за того, что они противоречат старым законам химии и механики.

Мы боимся новых явлений потому, что они посягают на наши привычные верования.

*А. Быков*

### № 3

февраль 1922 г.

#### О печках и прочем таком[[194]](#endnote-187)

Анкеты заполнены. Мнения высказаны. Мнения по большей части положительные: «Круглая сцена нужна. Круглая сцена желательна». А на деле-то, на мой взгляд, результат жутко отрицательный.

Вопрос этот — вопрос большой и ответственный. На «Семперантэ» обращены многие внимательные взоры. От «Семперантэ» требуют и ждут.

«Семперантэ разрушил традиции старого дореформенного театра» и т. д. и т. д.

А если взглянуть по существу, «Семперантэ» *только сделал вид*, что им что-то разрушено и спесиво кичится тем, что у нас нет рампы (фонари резче рампы отделяют зрителя от сцены); у нас нет декораций (пятна света, беседки, обои); нет суфлера, мы импровизируем (sic!), мы даем синтетические образы (Склип, Киап[[195]](#endnote-188)). Вот мы какие!

И есть вот одно маленькое «но», которое «Семперантэ» никак разрушить не может. Ни формально, ни фактически. Что? — Печку.

Да, ту самую печку, от которой польки начинаются. То, что делало и делает театр театром, этой несуразной коробочкой в самом борисовском[[196]](#endnote-189) смысле этого слова.

Я говорю о задней стене. Правда мы ее уничтожаем: перегородка разбирается. Но на месте перегородки сейчас же повиснут занавеси. Занавесей не будет, заборчик вырастет; заборчик снимем, столбик поставим.

Потому, что нет у нас сил оторваться от печки, — зад свой от стены оторвать.

Не будет печки, *пропадет интимность*, «переживания» «распылятся, исчезнут». Вот этим-то самым и страдает вообще театр. Печка создает уют, интимность, тепло, тихую пристань, когда актеру девать себя некуда. К ней можно прислониться, около нее можно застыть и «переживать». И театр эту уютную печку сохранил. Но к ней он пристроил зрительный зал человек тысячи на три вместимостью, нечто вроде большого сарая со стульями. Вот тут-то нелепость и вышла.

«Семперантэ» это в свое время учел. И заявил: уж интимность — так во всем, — и на сцене и в зале. И получился зал «Семперантэ». И уютный, и интимный, и печка никого не шокирует.

Но время бежит, и «Семперантэ» разбухает, растет, пухнет. И хочет расшириться.

И встает перед ним очевидная истина: если печка может согреть сто человек, то двухсот она уже не согреет. А тысячу И вовсе, а три и подавно.

И тогда «Семперантэ» трезво себе отвечает. Если сто человек мы согревали теплом своего уюта, своей интимной коробочкой, то *массу* (двести и триста и пятьсот человек) мы должны подогреть внутренним теплом. Сами должны в калориферы обратиться. Не согревать, а жечь. Не умиротворять, а будоражить. Чтобы зрители не от отопления, а от волнения потели. Тут мы увеселяем зрителя прыжками, а там {63} пусть он сам прыгает и вместе с нами греется. Для этого «Семперантэ» выдумал сцену *окруженную* (намеренно избегаю слова *круглую*).

Вспомнились жгучие филиппики римского форума, трагедии афинского театра. Когда зритель вскакивал со своего места и, потрясая кулаками, бесновался, зараженный огнем пламенных артистов.

Когда не нужно было наподобие «Летучей Мыши» *заставлять* зрителя подпевать куплетам блаженной памяти Балиева, но когда он сам вдохновенно пел, заражаясь музыкой певцов. Уголками, занавесочками и уютами тысячные толпы с места не сдвинешь.

Переживаниями Склипов и Киапов зрителя не зажжешь.

И только одна круглая сцена, как свободная трибуна, может сдвинуть эту инертную и неподвижную массу.

От интимности надо бежать. О ней мы предоставим мечтать Арденнскому[[197]](#endnote-190) и всем разочаровавшимся в «Семперантэ». Потому что искусство — это не Камерная заводиловка[[198]](#endnote-191), а великий двигатель массы, умов и душ. Это не «Пчелка»[[199]](#endnote-192), а доменная печь, вулкан.

Думали ли семперантисты о том, что *круглая* сцена есть опыт для широкой трибуны на воздухе, среди большой толпы, когда нельзя будет создать строгого круга по циркулю, когда круг в течение одной пьесы и даже одного акта может превращаться и в квадрат, и в треугольник, и в трапецию. Круг есть универсальная форма, это есть только принцип *окружности*.

И опыт в Леонтьевском нам доказал, что мы еще далеко не готовы к этому. Что мы еще не отрешились от условий маленького интимного «Семперантэ» с его пресловутой печкой, уютом и Склипом.

К нам туда не идет публика, мы испугались этого. Испугались бойкота Арденнских, привыкших мирно смеяться и уютно плакать и ради этих уютных чувств пренебрегающих даже удобствами стульев и обстановки. «Пусть будет неудобно сидеть и нечем дышать, — но не отнимайте у нас тепленькой печки, но не пугайте нас, не волнуйте, не будоражьте. Мы в театр как на лежанку идем: и тепло и спокойно, и посмеешься и поплачешь, и домой пойдешь».

Эх, «Семперантэ»! Мало в тебе молодости, задора и огня.

Была бы моя воля, выгнал бы я тебя в самый лютый мороз на улицу играть, — прыгай, согревайся, скачи во всю!

Выгнал бы, да толку от этого будет не больше, чем в Леонтьевском.

«Уюта» не хватит. Интимности…

Итак, щепай, «Семперантэ», лучину.

Давай печку зажигать!..

#### Фореггер «мастерит»[[200]](#endnote-193)

Старый театр отжил. Это не требует доказательств. Факт… Для кого радостный, для кого и печальный, но факт. Но что же такое новый театр или, вернее, новые театры? Хотелось бы повидать и написать свои впечатления обо всех, но я обладаю слишком маленьким количеством времени для посещения их. Чаше всего я бывал в «Семперантэ», но кто же из Вас, дорогие читатели, не бывал в этом милом театрике, и стоит ли мне писать Вам о нем… Об «Альбе» писали в первом №… Напишу о Мастерской Фореггера. Видел я в ней «Хорошее отношение к лошадям»[[201]](#endnote-194). Лошаль в этой буффонаде есть самый безучастный персонаж, а хорошее отношение к ней, по-видимому, выражается в том, что в начале 2 акта она превращается в… Шерлока Холмса. Да и вообще название к этой пьесе совершенно не подходит.

Мысли, объединяющей пьесу, нет. Пьеса — куча пародий. Впечатление от пьесы — полный сумбур. Отдельные пародии весьма удачны. Как, например, Кафе {64} поэтов, Украинец, Music-hall в целом; в Music-hall хороши: Дункан, Женщина-атлет. Но все вместе представляется ужасным сумбуром. Это мои впечатления от «хорошего отношения к лошадям». Что-нибудь более связное написать очень трудно.

Невольно вспоминается, как Фореггер, ругая нас в «Доме Печати», говорил, что нужно отражать грандиозные катаклизмы жизни и отразил… Music-hall.

Тем не менее, все-таки чувствуется, что в мастерской идет работа, и серьезная работа. Но я не повторил бы за А. Абрамовым из «Театральной Москвы», что Фореггер взял верный тон театра 1921/1922 года[[202]](#endnote-195). Публика у Фореггера на его пародиях такая же, как и в настоящих «Кафе поэтов» и Music-hall’ах.

Между прочим, в кабаре «Труфальдино»[[203]](#endnote-196) (закрытом на прошлой неделе) репертуар на неделю с 7 по 12 февраля был объявлен следующий: Невяровская, Щавинский[[204]](#endnote-197) и Утесов[[205]](#endnote-198) (артисты оперетки), некоторые артисты «Летучей мыши» и «Мастерская Фореггера»: «Пародия на Music-Hall».

Итак, пародия на Music-hall в… Music-hall’е. Всего лучшего, Н. М. Фореггер! Отражайте грандиозные катаклизмы жизни и… не Вы создадите новый театр!

*П. Рафес*

### №№ 4 – 5

#### Мистика обреченности[[206]](#endnote-199)

Хочется сказать несколько слов о театре «Семперантэ», увлекательнейшем и оригинальнейшем от мелочей до самого крупного и опьяняющем радостью новых откровений и безграничностью творческой фантазии. Не со стороны сценической теории и не в отношении исполнения хочется коснуться театра. Тема статьи — та объединяющая линия мистической философии, которая красной нитью проходит через репертуар театра и сообщает ему определенную физиономию.

Мистика обреченности, железной необходимости, удивительно бесстрастного и совершенного механизма мирового равновесия.

«Волос не спадет с головы» вне круга железного предначертания, и всякий сознательный обход велений суровой Мойры ведет к той же точке, где сбывается предопределенное. И Новый Год, который человек старается создать в своей судьбе, оказывается повторением старого года, и безнадежно бьется пленник за решеткой Неисповедимого Круга. Все в мире находится в равновесии, и всякое добро уравновешивается соответствующим злом. Нет человеку свободной воли: зло он делает по плану Высшего, когда не хочет его делать, желание сделать добро влечет за собой компенсирующее зло, сам вносящий в мир зло погибает, как расплата за нарушение абсолютной мировой справедливости, и каждый плюс нейтрализуется равным и противоположным минусом.

Мировая сущность дает в сумме нуль, и лишь творцом этого нуля, этого отсутствия *всею* является раб-человек. Выводя маятник из нулевой точки, он неизбежно заставляет его перейти на противоположную сторону, и только после нескольких, может быть, колебаний маятник придет вновь к нулевой точке.

Желая спасти, человек избит, убивая, погибает сам (Неисп[оведимый] Круг), желая дать жизнь новому, является жертвой им рожденного, кружась на мистической Карусели[[207]](#endnote-200). Актер Набух-Сагайло последними крупицами отживающего таланта оживляет артистическую душу Бутоми, Марго Дюрер[[208]](#endnote-201) венчает бывшего архитектора короной славы; но оба они умирают как артисты, как существа, отдавшие другим свою душу. Марго Дюрер умирает и как женщина. Пестрая жизнь легких увлечений не дает ей прочного счастья, а большая любовь к Райдеру ее обманывает; но она обречена молчаливой тени Ван-Гольда и, изломанная жизнью, неуклонно следует {65} роковому предначертанию. А роковой ноктюрн звучит и тогда, когда начиналась поэма страстной любви, и тогда, когда сказка окончилась, и тогда, когда выполняется воля жестокого рока. В пьесе «Два» смешной, наивный, несчастный, по-детски чистый, обиженный жизнью и полюбивший впервые математик не находит ответа своей любви. Нет ему счастья и под личиной графа Рама-Нагора, так как теперь он не любит г‑жу Карендо, и в переродившейся оболочке мерно бьется холодное сердце графа, не пламенное сердце чистого Тролля[[209]](#endnote-202). Попытка изменить русло судьбы, победить волю рока не озаряет светом счастья обреченную на одиночество душу Тролля, а лишь вносит новую драму в его несчастную душу в виде безумия и преступления.

Нет счастья супругам в пьесе «Прыжки». Несбыточные мечты снятся им обоим, но никуда им не уйти друг от друга. Никакими самыми сказочными грезами, самыми фантастическими прыжками в новую жизнь не найти им Синей Птицы счастья, и они должны принять то, от чего готовы были освободиться, принять за счастье, которое не могли найти.

Какие семена взрастают в душе человека, являющегося марионеткой в руках Предопределяющего? Приговоренный к казни должен покорно ждать того, что ему суждено, не пытаясь проломить стены крепости, или же стараться бежать из тюрьмы на свободу, какой бы ценой эта свобода ни была куплена. Статическая неподвижность, пассивность, покорность бездны отчаяния и ужаса, или же будет экстаз, вакханалия отчаяния, уход по ту сторону добра и зла в вакхической опьяненности. Вот на какое распутье приходит обреченная душа. Не лучше ли обреченному математику отказаться от любви к Ладиоре, философски признать суету всего сущего и уйти в радости глубин математики, чем идти причудливыми путями к безумию и преступлению? Не лучше ли графу Рама-Нагор скрыться в своем фантастическом замке и там мечтать о недоступной Ладиоре, а Ворлею Ван-Гольду терпеливо ожидать, когда так или иначе, а обожаемая Марго ответит ему взаимностью? Не избежит ли Набух-Сагайло многих мучений, связанных с бунтом трагической души, если глубокомысленно согласится, что талант не вечен, как ничто не вечно под луной, и будет коротать свои дни с «мадам» в воспоминаниях о былой славе? Супругам из «Прыжков», обреченным на мещанское счастье, не благоразумнее ли терпеть друг друга, склоняясь пред волей, их соединившей, а Склипу из «Гримас» остаться местным сердцеедом и увлекать козлиным пением невзыскательное общество? Принимать все подарки от жизни как необходимое и неизбежное, и не мечтать о бунте против Того, кто дергает ниточки марионеток — вот один вывод религиозно-мистических концепций.

Но есть и другой выход — выход экстаза, выход туда, где «все дозволено», где нет Добра и нет Зла, и где все в равной мере и Добро и Зло; туда, где цель оправдывает средства, где цель есть средство для дальнейших целей и где самое средство есть уже известная цель.

Когда Троллю написано на роду не знать радостей любви, когда ни гениальность, ни чувства не приведут ни к чему и его смешная оболочка будет вызывать лишь смех и жалость, когда нравственная боль, помешательство и преступление будут расплатой за дерзание, не лучше ли отдать свой разум и свою свободу, но купить минуту счастья, хотя бы путем насилия? Не лучше ли Ван-Гольду сбросить рыцарские доспехи безмолвной тени и получить на мгновение плоть и кровь, чтобы упиться счастьем с пленившей его артисткой? Ведь не все ли равно — покончить с собой от тягости рыцарского самобичевания — или от тоски неразделенного чувства? Если же Марго в конце концов суждено ему принадлежать, и его рыцарский дух преодолеет все препоны и перенесет все сердечные раны, то почему жизнь должна улыбнуться не теперь, а через годы нестерпимых испытаний? Если Набух-Сагайло пережил свой талант и удел скомороха остается ему до смерти, не лучше ли променять экстазы {66} творчества на жалкие радости алкоголя и мирно скончаться, взяв перед смертью восторги пьяных мечтаний.

Не толкнет ли бунт души к цели всеми путями, не различая Добра и Зла, попирать совесть свою и чужую и покупать успех подлостью и шантажом, как это делает Склип, продукт обрисованных мистических концепций, дерзко смотрящий в гримасничающее лицо жизни.

Вот как рисуется мистическая сущность пьес текущего репертуара.

*Эльский*

Редакция во многом не согласна со статьей Н. М. Эльского «Мистика обреченности», и статья помещена в дискуссионном порядке. К этому номеру ответная статья подготовлена быть не могла. Мы надеемся, что по этому очень крупному вопросу философии «Семперантэ» откроется интересная дискуссия.

*Редакция*

#### Мысли о будущем[[210]](#endnote-203)

«Артист и зритель творят литургию искусства». Артисты — жрецы неведомого Бога — Красоты творчества, зритель — коленопреклоненный народ. В храме горят таинственные светильники, и разливается аромат фимиама. — Таков должен быть «Семперантэ». Артист и зритель соединяются воедино. Неопределима грань, отъединяющая их друг от друга. Когда радуется артист — должен радоваться зритель. Когда артист страдает, зритель должен мучиться. Но мучиться должен не за боль артиста, а за свою боль, которая возникает в нем. Если этого не будет — он отъединится от артиста-жреца. Этого быть не должно.

«Семперантэ» не должен иметь комедий, когда артист переживает одно, а зритель другое. Пьесы должны быть серьезны внутренне и глубоки чувством. Зритель должен переживать, а не только понимать переживание. Для этого он должен быть артистически воспитан. Такого зрителя нет (или почти нет), — его надо создать. Задача большая и сложная. Это в будущем и далеком. Пока же «Семперантэ» обречен на грань между артистом и зрителем.

Когда последний будет пассивным артистом, «Семперантэ» будет торжествовать победу. — Сцены нет. Артиста не отличить от зрителя. Оба переживают. Первый выявляет свое чувство, второй таит его глубоко в себе, и только изредка оно прорывается во вздохе (радости или страдания). Оба они «творят литургию искусства». Зрителя с улицы нет. Есть свой: понимающий, сочувствующий и переживающий. Особый класс людей — артистичных и чутких. Все слиты в общем служении. Не перестанет ли тогда искусство быть просто искусством — не перейдет ли оно в масонство (высший вид искусства «для избранных», для себя)?!

*Валерий Калачев*

#### Новые куплеты «Семперантэ», исполнявшиеся на юбилее «Гримас»[[211]](#endnote-204)

<…>

Меняется время, меняются нравы  
И нам их так трудно понять.  
Не знаешь, где лево, не знаешь, где право —  
И негде об этом узнать.

Сдвиг в балете благочинном  
Отразил Большой театр  
Пляшет Гельцер в Лебедином  
Вместо вальса — па‑де‑катр.

{67} Айседора ей на смену  
Тоже сдвиг с собой несет:  
Лезет голая на сцену,  
Сцену кудрями метет.

В страшной ярости террора  
Страшен Южин, как чума:  
Ставит, дерзкий, «Ревизора»,  
Ставит «Горе от ума».

Камергерский юн и светел,  
Гениально и легко  
Революцию отметил  
Опереткой «Дочь Анго».

Жгут таировские взоры  
Лавры Данченко огнем.  
Ставит оперу, в которой  
Петь все будут кувырком.

Бассалыго в Масткомдраме[[212]](#endnote-205)  
Отразил такой Октябрь,  
Что они смутились сами  
И прикрыли свой фонарь.

Сам Фореггер с гордой миной  
Революцию обрел  
Пьесой жутко-лошадиной  
Потешает Music-hall

Революцию с новой культурой  
Отразили работники сцен:  
Стал актер больше занят халтурой,  
А театр повышением цен.

*А. Быков*

### № 6

октябрь 1922

#### На грани[[213]](#endnote-206)

Кончили! Вандализм это или не вандализм, но кончили со старым репертуаром. Навсегда или не навсегда? Мы думаем, навсегда, а публика хочет, чтобы «Гримасы» остались… Хотеть — это ее право; пусть хочет. Хотим ли мы? Хотим, но не должны хотеть; и не будем. Мы вступаем в новую эру. Скарабей[[214]](#endnote-207) уже читает для нас свои сказки, в свое время их услышит публика. В этом году о нас начнет говорить публика. Публика делится на две части: первая, которая говорит между собой и «опускает свои мысли» в Анкетный ящик. Вторая часть делает то же, что и первая, плюс говорит в печати. Это очень важно. Для второй части мы еще будем устраивать понедельники. Серьезные. Итак, пусть о нас говорят и пишут. От нас зависит, чтобы о нас писали и говорили хорошо. Мы постараемся. Думаем, что за время перерыва мы многое сделаем. А в ноябре главная роль будет отдана Скарабею.

#### **{****68}** Новый путь[[215]](#endnote-208)

Я буду говорить о технике.

Техника «*Сказок*» новая.

Не только «*Сказок*», но всего «*Семперантэ*».

Если создавать новое в содержании, то создадим новое и в выявлении.

Эксцентризм — плакат. Тейлоризм — производство. Биомеханика — извращение. Кино — НЭП.

Титан — сверхчеловек. Его нутро — лейденская банка. Слово — разряд. Жест — миропоцелуй и мироудар.

Их четыре: Титан Мысли, Титан Воли, Титан Чувства и Титан Тела. У каждого из них свой полярный антипод: + мысль и — мысль, + воля и — воля и т. д.

Каждый титанист строит свой образ в плане одного из этих Титанов.

И никаких середин.

(У святого может болеть голова, но от этого он не перестанет быть святым/воплощение Титана в образе человека/).

Крайняя упрощенность психологии. Добрые должны быть *крайне* добрыми, злые — *крайне* злыми. Титан есть предел человека.

Сложность психологии обратно пропорциональна масштабу натуры. Великое несложно, — сложное — ничтожно.

У Титана:

Слово — четкое, ударное до боли. Или сладкое до одурения.

Определяйте *апогеи*: мысли, воли, чувства или чувствительности, — это будет свойство титана.

У Титана:

Пауза равносильна Слову. Молчание ярче речи. Не страшно молчание, — страшна пустота. Пауза насыщена действием субстанции (Мысли, Воли и т. д.) и *выявлена*.

У Титана:

Эзотерический жест. Прямолинейный или округленный.

Середины нет. Кукла, которой управляет Титан.

Жест — аккомпанемент Речи. Никакого реального соответствия со словом. Стать на колени не значит просить. Четыре плана движений: на полу, полустоя, во весь рост и на возвышении.

Сказанное есть четыре точки окружности.

По радиусам к центру обретешь сущность техники Титанизма.

*Анат. Быков*

#### Тоже о НОВОМ ПУТИ[[216]](#endnote-209)

Если создавать новое в содержании, создадим новое и в выявлении.

*А. Быков*. «НОВЫЙ ПУТЬ»

Мы отказались от старого содержания и идем к новому содержанию. Это новое содержание «мы» (sic!) называем «героическим титанизмом». Мы уже подошли к нему, но нам очень трудно с ним справиться. А почему? Потому что это «мы» можно написать только в кавычках и обязательно с прибавлением «sic!». Мы не принимаем решительно никакого участия в идеологической работе над содержанием. После рассказа каждой пьесы мы знакомимся с ее мыслью и идеологическим значением и задаем вопрос: «когда мы начинаем работать над ней?» и только. У нас не только нет критерия, мы даже не пытаемся выработать его. А при гаком положении с какой {69} горькой иронией звучат слова: «у нас нет автора, нет режиссера». У нас есть эти цепи, и надели их на себя мы сами. Мало того, они нас отнюдь не беспокоят, а иногда мы с самовольством говорим: «Семперантэ» не только новое искусство, а и «новая философия». А как часто на вопрос: «в чем же заключается Ваша философия?» мы отвечаем словами: «видите ли, дело в том, что, кончено» и т. д. и т. п. А в самом деле, в чем же наша философия? Правда, до сих пор «Семперантэ» был театром, главным образом искавшим методы, и это нам может послужить некоторым, хотя и весьма маленьким, оправданием, но теперь методы найдены, ищется содержание, и вопрос о философии становится ребром. Театр, который ставит своей задачей только какую-либо форму театрального действа (Камерный, Романеск, Мастфор и другие мастерские ГИТИСа), может не требовать от своих актеров общности философского мышления. Мы должны требовать единомыслия коллектива. Я знаю, что многие заслонят «лес» философии несколькими «деревьями» направления. Но «направление» имели все старые театры, претендовавшие на звание «серьезных». «Брось их! Забудь о каретах дедушки… в карете прошлого никуда не уедешь!» (Слова Сатина. «На дне»). В старом театре философию имели только автор да режиссер, а актер имел только направление. Мы, семперантисты, «всегда впереди», мы собираемся быть впереди жизни. Но стоя в маленькой темной комнатке собственного самодовольства, ничего кроме собственного носа не увидишь, да и то вряд ли. Итак, мы начинаем строить свою философию. В следующих №№ нашего журнала я предлагаю открыть специальный отдел, посвященный этому вопросу.

Стыдно будет, если этот отдел будет пустой.

Но еще стыднее будет, если в нем напишет только А. В. Быков.

«В карете прошлого никуда не уедешь!»

*П. Рафес*

#### О случайном[[217]](#endnote-210)

Первый период творчества «Семперантэ» окончен: — это было искание формы. Теперь взоры устремляются в содержание. Нельзя форму сделать содержанием. Нельзя оставить старую драматургию. Наша эпоха ушла далеко вперед, двигается дальше гигантскими шагами. Даже переполненные бульвары и гремящие шантаны кричат о новой эре. Наше время — время бунта.

«Гримасы» сделали последнюю гримасу и умерли. Похороним их торжественно и навсегда расстанемся с трупом. Теперь на смену ему идет новое искание; но в чем же оно? В чем новая драматургия?

Искусство не должно изображать жизни: оно только кристаллизует ее сущность в космическом и шагает вперед. Если бунт прошел в жизнь, значит содержание новой драматургии — бунт. Не революция, не разрушение — а бунт мысли и чувства, — их апогей. Минута, вырастающая до мировой жути и мировой радости, должна стать космически-титанической. В этом новое искание.

Мы порываем с прошлым — с исканием формы — и переходим к содержанию. Пора изгнать из нашего творчества случайность. Склип мог извергаться потоком случайных слов — Скарабей говорит ясно и сжато. Мы должны проанализировать себя, свои жесты и слова, свои тины и чувства. Иначе разве можно утверждать свое существование — если мы будем «случайность». Вдохновенное экстатическое творчество бушующей мысли неизбежно должно вести к содержанию, где исчезает «случайность» и на ее место приходит «необходимость» данного момента, слова, жеста.

*Валерий Калачев*

#### **{****70}** Из дневника одного актера[[218]](#endnote-211)

13 ноября. Сегодня пришел к убеждению, что театральное искусство необходимо привести в порядок. Довольно хаотичности и случайностей; нужны какие-то законы развития театральных форм.

Давно пора! Думаю на днях начать книгу: «Законы театрального искусства».

17 ноября. Черт знает, что такое: опоздал на спектакль, страшно торопился, скверно загримировался, в зале почти не было публики, — вообще сплошное безобразие. Глупо стараться играть хорошо за такую маленькую сумму, какую я сегодня получил.

Из всего пережитого можно сделать вывод:

«Тщательность грима прямо пропорциональна ангажементу и обратно пропорциональна количеству пустых мест».

23 ноября. Все кричат о переживании, о воплощении, а поди-ка переживи что-нибудь кроме злобы, когда ни черта почти не платят. Устал, как пес, возвращаясь в 2 часа ночи пешком с какой-то фабрики из-за заставы. Так продолжаться не может. Ясно:

«Коэффициент переживания прямо пропорционален сумме ангажемента и обратно пропорционален расстоянию от дома, но ни в коем случае не может превышать разности двух последних величин; единицы этих величин устанавливаются постоянными для каждого индивида отдельно».

26 ноября. Холод на улице собачий — 17 градусов и ветер. Едва играл. Ни одной минуты не мог стоять на месте. На сцене 3 градуса ниже нуля. Вот и поиграй в летнем чесучовом костюме. Приходилось спасаться, только носясь по сцене, как помешанному, и то приморозил себе мизинец левой ноги, и распухли руки.

Закон ясен:

«Скорость движения по сцене обратно пропорциональна температуре окружающей тело атмосферы».

27 ноября. Сплошное безобразие! Ни черта не платят, театра не топят и гонят на сцену. Сегодня поругался с помощником режиссера. Не дает посидеть в уборной и 5‑ти минут — торопит с началом акта. А разве легко лезть на 4‑х градусный мороз из теплой уборной. Для этого нужна нечеловеческая воля.

Из этого делаю вывод для моей будущей книги:

«Длина антракта прямо пропорциональна температуре в уборной и обратно пропорциональна сумме ангажемента».

10 декабря. Нет, каково! 13 дней ходил к антрепренеру за деньгами и не получил бы их и через месяц, если бы не приставил кулака к его носу.

«Скорость получения ангажемента прямо пропорциональна объему кулака получающего».

14 декабря. Скоро две недели как сижу без работы. Предлагают так мало, что просто стыдно подписывать контракты. А все потому, что я глуп и щепетилен — вон другие: играют в один день по три спектакля и получают несравненно больше.

«Сумма ангажемента прямо пропорциональна нахальству и обратно пропорциональна глупости халтурщика».

27 декабря. Кончено! не ел три дня. Решил бросить сцену и сегодня подписал контракт на доставку дров в одно учреждение. Оно вернее и спокойнее.

*Валерий Калачев*

#### Блудный сын МХАТ[[219]](#endnote-212)

Куда идти? Вот вопрос, который можно задать человеку, который скажет, что Художественный театр стоит на месте. Большинство из детей МХТ говорит: «некуда и незачем». Один лишь Е. Б. Вахтангов осмелился изменить догматам МХТ. Как {71} и во всякой болезни, чем глубже процесс, тем ярче реакция; а чем злее реакция, тем смелее революция. И революция была смелой. Вахтангов начал «Эриком XIV»[[220]](#endnote-213) с его слабым уклонением от реальности и закончил «Принцессой Турандот»[[221]](#endnote-214). Его смерть была громадной невозвратимой потерей для ищущей выхода из тупика молодежи МХТ.

Как и следовало ожидать, Вахтангов пошел от натуралистического переживания к театральности без всякого переживания. В этом отношении задумана «Принцесса Турандот» грандиозно-прекрасно. С первого момента и до последнего зритель должен помнить, что он в театре и перед ним *актеры*. С этой целью введены импровизации, разговоры с публикой, оригинальный грим и костюмы. Актеры называют среди пьесы друг друга по фамилии, перед спектаклем все участвующие в пьесе выходят к публике без грима, в бальных платьях и фраках, надевают сценические костюмы при публике и отнюдь не стараются прикрыть сценическим костюмом свои белые жилеты и белые галстуки. Актеры ведут свои роли нарочито неправильно в отношении своего типа. Декорации ставятся при публике и т. д. и т. п. Так это задумано.

Из сказанного выше ясно, что постановка думалась в полярно-противоположных планах по отношению к МХТ. Для выполнения таких заданий надо было отрешиться от всех традиций Художественного Театра.

Как же выполнена сказка? Насколько III студии удалось отойти от своего академического папаши? Далеко; в этом надо отдать справедливость. Но, конечно, есть недочеты, и большие; и в этом надо отдать должное. Первое, что бросается в глаза, — это отсутствие чувства меры. Конечно, нельзя требовать от прыгающего через глубокую пропасть, лежащую между МХТ и чистой театральностью, чтобы этот прыжок был пластичен и красив, но отметить недостатки нужно. Когда посреди спектакля актер говорит по телефону, задача выполнена хорошо, когда Бригелла[[222]](#endnote-215), уронив кошелек, просит: «Завадский[[223]](#endnote-216), подними, пожалуйста», и это хорошо, но когда министр императора китайского говорит с сочным малороссийским акцентом, это уже желание во что бы то ни стало создать оригинальность, и тут-то и пропадает мера художественности и получается дешевый эффект. Великолепны были бы импровизации и разговоры с публикой, если бы они не были заучены и затвержены. Замечательны места, когда театральность истинно художественна, такие места есть, и они очень радуют. Такими местами можно считать роль татарки Адельмы[[224]](#endnote-217), которая почти вся сделана в тонах Антигоны[[225]](#endnote-218) с красивым, трагическим, грандиозным пафосом. Красивы эпизоды, сделанные в тонах наивной детской игры «в папу и маму». Как примеры таких эпизодов укажу на сцену пытки Бараха[[226]](#endnote-219), сцену в гостинице, когда министры просят Калафа открыть им свое имя. В таких тонах сделана вся роль Зелимы[[227]](#endnote-220) и вся роль императора Альтоума[[228]](#endnote-221). Изумителен по своей художественной оригинальности Тарталья[[229]](#endnote-222). Жаль, что не все таковы. В игре Калафа, к сожалению, полная мешанина. Укажу примеры. В сцене II акта во дворце Калаф с интонациями речи и пластикой Камерного театра самым настоящим образом переживает по самому академическому рецепту К. С. Станиславского, и зрителю, смотрящему внутрь артиста, гораздо больше заметны переживания МХТ, чем вся остальная таировщина. В III акте: мечтая о Турандот, Калаф прижимает к сердцу туфлю. В этом положении он напоминает Далеко не первосортного «рыжего» из захудалого цирка. Но и с этим положением я готов согласиться, если оно будет выполнено до конца и уход от натурализма будет полный. Каково же положение на самом деле? Дешевая, пошлая, но смешная выходка сделана, публика хохочет, а Калаф… переживает! То же самое и у Адельмы: ходит по сцене и говорит Антигона, а чувствует актриса МХТ. То же самое и у Тимура[[230]](#endnote-223), и у Бараха, у Измаила[[231]](#endnote-224) и у… Турандот[[232]](#endnote-225). Хуже всего, что у Турандот кроме {72} мешанины есть еще и ужасающая бледность и бесцветность, в то время, как Калаф ярок. Скирина[[233]](#endnote-226) дала хорошенькую китаяночку, в которой театральность не чувствуется ни на йоту. Общее впечатление от спектакля: мешанина страшнейшая; от общего тона отказались, а каждый в отдельности не целен и не ярок, кроме нескольких приятных исключений, какими являются Тарталья, Альтоум и Зелима.

Теперь последний вопрос: почему «Турандот» создала такой «бум» в Москве? Потому что сделал «Турандот» не просто Е. Б. Вахтангов, а артист М[осковского] Х[удожественного] академического театра — Вахтангов, и это дает интересность спектаклю. Еще раз нужно пожалеть о том, что смерть вырвала его из рядов революции в театре. За два года он создал много, и если бы не смерть, кто знает, что бы он еще создал.

Мир праху Вашему, Евгений Богратионович!

Мир праху талантливого блудного сына академизма!

Да будет ему земля легка, как пух!

*П. Рафес*

P. S. Знаю, что не все в «Семперантэ» согласны с моим мнением о «Турандот». Надеюсь, что о впечатлениях своих напишут и другие семперантисты и С[емперанте] выяснит свою точку зрения на один из больших «бумов» театральной Москвы.

*П. Р*.

### № 7

5 ноября 1922 года

#### Ближайшее[[234]](#endnote-227)

«Ars semper ante vitam»[[235]](#footnote-10).

Но чтобы куда-нибудь двигаться, надо иметь исходную точку.

«Быть — значит определить свое отношение к внешнему миру» — так говорит философия.

Для утверждения своего существования надо это сделать и, определив свое отношение к современности, неудержимо мчаться вперед.

Сознание нашей философии — вот задача момента. Мы идем против течения, утверждая чисто духовную жизнь человека вне материальных условий. Нас будут смотреть и слушать. А по понедельникам критиковать. Мы в печати объявили новые искания драматургии (содержания, философии и т. д.).

Прежде всего, надо самим себе уяснить сущность момента и наше к нему отношение. Потом протестовать творчеством. Понедельники привлекут публику понимающую и говорящую.

На них нам нужно проявить инициативу и заложить фундамент философии «Семперантэ», выходящей впервые в жизнь. *Продумаем*.

Выясним.

Выскажем в творчестве и в слове.

#### Из блокнота[[236]](#endnote-228) Под впечатлением последних постановок некоторых театров

Если закрыть глаза и прислушаться, то голова кругом пойдет от стука голосов и шума. Это шумит природа, город и человек.

{73} Природа выстукивает целые ноты, город восьмушки, а человек синкопы и триоли.

Общей трескотней и перестукиваньем занята вся вселенная. А в общем получается весьма стройная и благонравная гармония.

Законный дирижер может быть доволен.

«Мы творим хаос!» — кричит анархист и, разбегаясь размеренным шагом, мерно таранит головой стену.

«Мы изменяем ход истории», — взывает социалист и изменяет темп жизни с 3/4 на 6/8.

«Мы творим!!» — истошным голосом вопит актер и ставит метроном на новое деление.

Забывая о том, что искусство призвано нарушать ритмы и сбивать с толку бестолковую жизнь.

Искусство есть бунт против ритма.

Взамен равномерно стучащей машины — освобожденье от арифметики. Вместо теории и формул — парадокс. Вместо логики — абсурд.

Искусство — это прыжок, ломанье, но не танец. Танец — это продукт извращенно-мещанских переживаний. Обретать красоту в гармонии и ритме — это значит не выходить за переделы старого. Ибо новое должно иметь и новые основания.

Все современное искусство вырастает из проклятых принципов гармонических пропорций: из логики, ритма.

Есть только одна величина, презирающая и логику и ритм.

Это фантастика.

Искусство есть фантастика, ломающая всякое представление о правдоподобности.

Не устарела ли мысль о ненужности в искусстве стройности и строгости построения?

Искусство сцены должно раз и навсегда сбить с своих престолов державных монархов и перейти к парадоксальному экстазу.

Должен быть не актер, а Артист. Признак артистичности — это абсолютизм. — И никаких границ и никаких законов. Искусство — беззаконие. Артисты! Не признавайте в искусстве никого кроме себя.

Творчество это праздник. Гоните вон хозяина и будьте хозяевами сами. Театр это вы. А мещанам, ноющим вам о ритме, общем тоне стиле и прочей арифметике, — место в постных лабораториях, где маринуются живые души.

*А. Быков*

#### Боевые позиции[[237]](#endnote-229)

… Прицел 44! Первая… пли! И из пасти орудия вырывается рев: «Разгром левого фронта».

А с другой стороны:… Боевой флаг на бастионе левого искусства поднят. Мы отдаем все свои силы на защиту его! И клянемся верой, «Правдой» и «Зрелищами»[[238]](#endnote-230)…

А между словами этой присяги иногда прорывается: «Бей академиков!»

Такова картина во время боя. Во время перемирия картина меняется. На левом фронте оказывается школа гимнастики, ритмического воспитания и хорошего отношения к домашним животным; для большей солидности школа называется ГИТИС.

Давайте зайдем в школу и посмотрим. В ближайшем классе дети малейшего возраста. Учитель задает детям загадку: «Не слесарь, не столяр, не плотник, а первый на селе работник». Кто-то из детей робко отвечает: «Мейерхольд»…

— Нет, дети, лошадь, а не какое-либо другое животное приносит максимум пользы сельхозам. Поэтому говорят: «гони лошадь не кнутом, а овсом», а сокращение {74} это называется «Мастфорхоротлош»[[239]](#endnote-231). Вообще, дети, старайтесь уловить американизм эпохи, говорите короче, будьте дольше машиной. Одесский Хрисанф[[240]](#endnote-232), какие животные носят название рогатый скот?

— Единорог, носорог и рогоносец.

Давайте зайдем в другой класс. Тут урок истории словесности. Учитель объединяет:… Есть два Царя Эдипа: один Софокла, а другой мой, и мой лучше, так как Софокл писал гекзаметром, а я — ритмо-метром[[241]](#endnote-233).

В следующем классе урок гимнастики.

Дальше урок марксизма; заходим… Дорогие дети! В царстве коммунизма каждый человек будет свободен в творчестве своего труда. Так как творчество будет доступно всем, то это будет очень скучно, и потому из вас я сделаю хорошую бригаду биомашин, которым не нужно будет творить и с которыми я смогу сделать все что хочу[[242]](#endnote-234).

Что же на правом фронте? Эрик[[243]](#endnote-235) тщетно предостерегает собаку садовника не лезть на Нельскую башню[[244]](#endnote-236). Иванушка-дурачок[[245]](#endnote-237) скромно раскладывает розовые узорчики и абсолютно ни о чем не беспокоится.

*П. Рафес*

#### Из блокнота

Красная нить парабий «Семперантэ».

/Вместо слова «Пьеса» (?!) я предлагаю слово «*парабия*» (греческое «παρα» — сверх или превыше и «*βιος*» — жизнь./

I

1. Добро и Зло не могут быть ни положительным, ни отрицательным идеалом человека. Они суть только признаки или свойства.

2. Добро и Зло равновеликие и равноправные орудия человечества в борьбе за Истину.

3. Анод и катод в своем соединении рождают искру. Искра есть сгорание или распад. Распад — синоним прогресса (см. теории радиоактивности Рамзая, Сооди, а также этюды Мечникова).

4. По отношению к Добру и Злу: Религия пристрастна к первому. Наука нейтральна. Творчество синтетично.

5. Этически — творчество есть симбиоз Добра и Зла.

6. В соединении Добра и Зла рождается цельный человек (Легенда об Адонираме, Буддийское сказание. Ницше).

7. Истина есть счастье. Каждый шаг есть достижение. Счастлив достигший. Истина в движении.

8. Религия есть движение от периметра к центру. Наука (анализ) есть движение концентрическое. Творчество есть движение всей сферы. — Поясняю: Религия от многообразия внешних форм находит единую точку внутри себя — Бога. Наука исследует тело сферы, каждую точку ее вещества. Творчество срывает с места все человеческое существо и приводит его в движение по всем фронтам вперед.

9. Движение творчества — наиболее совершенно и потому есть наивысшая из всех истин.

10. γνώυι σεαυτόν[[246]](#footnote-11) (Сократ); «По делам их узнаете их» (Иисус); «Твой образ жизни изобличает тебя» (Будда). Мы скажем: «Если ты творишь, ты достоин жизни. Не творящий — мертв».

11. Никогда не повторяйся — ты будешь всегда в движении, — в этом счастье, — это истина.

{75} II

1. Чтобы стать Человеком, надо выкинуть из жизни все механическое. Художнику претит фотография. Музыканту фонола. Артисту — механика (хотя бы и био-).

2. Величайшая механистичность из всех — обыденщина.

3. В этом причина крика: «(хлеба и) зрелищ». Народ любит искусство потому, что оно его вырывает из обыденщины.

4. Надо быть смелым. Слабый спивается с круга. Сильный уходит к творчеству. Причина одна.

5. Талант подводит человека к истине на расстояние двух прыжков от нее. Смелый рискует на прыжок. Гениальный достигает. Несовершенный гибнет.

6. Смелость — половина гениальности.

7. Враги человека: Обыденщина и Самость.

8. [Все] то, чем человек характерен: привычки, характер, консерватизм, привязанности, есть самость человека. Все это человек должен обезличить в себе.

9. Творчество есть вклад человечеству.

10. Нет единиц. Есть Единица. Надо дышать единой мировой грудью, заодно со всем миром. Человечки — винтики. Человечество — Бог.

*Анат. Быков*

#### Письма о философии[[247]](#endnote-238)

За последнее время появилось множество разных направлений. Все эти направления различаются своей методологией. Истинный же театр — есть провозвестник культуры, а потому должен иметь свое мировоззрение и свое миропонимание.

Есть ли оно у нас? Можем ли мы не задумываясь ответить хотя бы на первый вопрос метафизики: «в чем состоит природа действительного?» У нас есть мысли об этом, которые нами проявлялись в пьесах, и эти мысли я попробую сконструировать. Конечной задачей моих писем является стройная, законченная философия «Семперантэ». Я отнюдь не беру на себя смелость навязывать что-либо свое; в своих письмах я буду придерживаться только компиляции. Свои выводы я буду делать на основании пьес, разговоров (докладов) и ответов на письма из публики. Проверку своих выводов я считаю возможным делать, пользуясь самими письмами из публики, как реакцией на наши постановки.

Начинаю я свои письма с онтологической проблемы метафизики, постараюсь быть последовательным, но может быть строгая последовательность мне и не удастся.

Почти в каждой пьесе у нас есть борьба бытия и сознания.

Что же дает толчок?

Отягощенный униженный Фред, приниженные трудом углекопы становятся революционерами[[248]](#endnote-239), и здесь мы видим, как материя толкнула психику.

Если мы возьмем «Красного Льва»[[249]](#endnote-240), то картина меняется: пьеса с ярко выраженным идеализмом.

Но вот перед нами Тролль и Граф: первый — бытие, а второй — сознание. На протяжении всей пьесы ведется борьба этих двух начал. В результате кто побеждает? Никто, так как психоз рождает абсолют. Здесь возможны два решения задачи. Первое: решение будет признание двуединой сущности действительного, недоступного нашему познанию. Второе — полная независимость бытия и сознания, то есть двойственность сущности. Первое — агностический монизм, второе — дуализм. Итак, перед нами все четыре решения онтологической проблемы. Какое же правильно? И что интересного можно вывести из всего вышесказанного?

Это явление само по себе интересно постольку, поскольку «Семперантэ» — театр исканий. Но в то же время несомненно, что все четыре решения вместе быть не могут.

{76} Можем ли мы быть дуалистами или агностиками? Вопрос об агностицизме отпадает сам собой, так как мы ищем решения, а не отказываемся от него, признав его неразрешимость. Тем более мы не можем быть дуалистами, так как дуализм останавливается на решении в пользу двойственности действительного, не пытаясь выяснить взаимодействие его сторон. Итак, мы — монисты, но идеалисты или материалисты? Для разрешения этого вопроса мы обратимся к переписке с публикой, но об этом в другом письме.

*П. Рафес*

### № 8

#### Выводы[[250]](#endnote-241)

Поставили «Первую сказку [Скарабея]».

Две скверных рецензии[[251]](#endnote-242), мало публики, недоумевающие письма.

«Вторая сказка [Скарабея]».

Рецензий нет[[252]](#endnote-243), письмо одно и неинтересное, количество публики уменьшается.

Вернулись к старому.

Публики еще меньше. Печать игнорирует.

Ставим «Зуб»[[253]](#endnote-244).

На душе скверно, пьеса еще до рождения названа старой.

Денег нет. Кредиторы есть. Единственное утешение, что не «Сказки» отталкивают публику. Полоса. Скверная полоса.

Укрепимся, авось выдержим. А писать об этом много трудно и больно.

Будем крепиться и верить.

#### О характерности[[254]](#endnote-245)

Что значит сделать образ? Или роль.

Это значит: требуемое по заданию пьесы действие вложить в руки известного лица. И сделать это так, чтобы каждый данный по пьесе поступок этого лица не противоречил его психологическим и внешним данным. Иначе говоря — тип должен оправдывать свои действия. Задача драматурга выявить ту или иную идею в действии. Задача артиста создать образ, данное действие правдиво выполняющий… Но не надо забывать, что мы имеем дело с образами кроме того сценическими. Каждый сценический образ должен быть характерным. Характерность свойственна каждому человеку: сценический же образ есть (человек) во 2‑й, а может быть и в кубе или в 4‑й и 5‑й степени.

Возьмите любого человека, хотя бы окружающих нас семперантистов. Разве не характерен редактор нашего журнала? Приземистый, крепкий, положительный, с немного вязкой речью, не совсем логично смешливый, уравновешенный. Николай Мих. Аммосов — прямая фигура грудью сильно вперед, с мелкими шагами, торопливой речью, — мягкий, вдумчивый, крайне деликатный. Немиров — сухая фигура, прямые ноги, замкнутый, то мрачный, то резко комикующий, необщительный, самолюбивый. Горева[[255]](#endnote-246): с походкой Болевии, с широко раскрытыми глазами, наивным ртом и институтскими вопросами. В бровях болезненная складочка от жизни, добрая, скромная. Лебедева: прямая, с качающейся походкой, растянутой речью, держит себя с достоинством, умная, иногда резкая. Вторая со странными глазами, странной прерывистой речью, замкнутая, мягкая, самолюбивая.

Нас много, и все мы резко отличаемся друг от друга.

Это в жизни. Что же такое сцена как не сгущенная жизнь?

{77} И создавая тот или иной образ, нужно прежде всего посмотреть на него как на обыкновенного человека, найти в нем ту характерность, которая Калачева отличает от Рафеса и Артемова от Цыпина[[256]](#endnote-247). У каждого есть свойственный ему жест, только ему одному присущая интонация, свои душевные качества. В этом смысле мы невольно столкнемся с триединой сущностью человека: с телом, душой и духом. Или иначе говоря — с его внешней характерностью, с характерностью его характера и с характерностью мышления (к характеру я отношу и чувствование). А вслед за этим мы будем эти характерные штрихи усиливать, подчеркивать, затушевывать. Вот почему не артистично играть самого себя. Эстен *абсолютно* ничего не имеет общего с Немировым. Эспадро — с Артемовым, Дзымби У с Рафесом. Точно так же, как нет общих черт между Артемовым и Немировым, Цыпиным и Калачевым.

Если в сценическом образе прорывается хоть один жест артиста, его воплощающего — это уже не артистически созданный образ, а только слегка подмалеванный «я».

Не в том дело, чтобы зритель не узнал артиста в роли. Пусть он увидит даже лицо без грима и скажет, кто играет. Но вся фигура, вся мимика, жесты, речь и переживания будут настолько несвойственны Цыпину или Шереметьеву[[257]](#endnote-248) или Рафесу, что в нем почувствуется другой человек с другой душой и другим мышлением.

Вот почему на наших подготовительных этюдах нужно играть и чувствовать как перед зрителем. Грим и костюм только помогают, но не доминируют в построении образа. Идеально сделана та речь, которая не нуждается ни в гриме, ни в костюме, а в ней уже живет и дышит другой человек.

*А. Быков*

#### Идея, тип, момент В порядке дискуссии[[258]](#endnote-249)

*«Семперантэ»* — сумма. Слагаемые: *психология* (психика), *философия* (логика), *художественность* (скульптура действия).

*Спектакль* — сумма. Слагаемые: *идея, тип, действие* (цепь моментов).

Старый репертуар состоял из пьес *сюжетных* (художественных, скульптурных). Во главу угла этих пьес ставился интересный (художественно) сюжет. Вспомним «Прыжки», «Новый год», «Ноктюрн». Сюжет — *скульптура*. Скульптуре подчинена логика действия, а логика действия руководит психологией типа. Идея пьесы бесконечно мала, а мы не математики и бесконечно-малые величины для нас — ноль… Отчасти из пьес *психологичных* («Два», «Карусель», «Неисповедимый круг»). *Психика типа* (героя) — главное. Для выявления психики берется художественная идея, которая должна создать действие логично.

«Сказки» — *философия*. Философская идея не может быть воплощена в реальные типы с правильной психологией (правильной — трафаретной). Философская идея может быть выявлена только в *надуманных моментах*. Надуманные моменты, скульптура должны и могут выявить философию. Философски обоснованный момент ставит зачастую психологию типа пред трудной, иногда психологически неразрешимой задачей. И тогда приходится атрофировать на время психологию, заставляя внутреннее, ушедшее в подсознание «я» творца прочувствовать этот провал, заполнить его логически и перейти от логики и чувства опять к психике типа, к его переживаниям.

В свое время «Семперантэ» поражал зрителя простой художественной скульптурой *сценических моментов*. Зрители поражались и более сложной скульптурой *моментов, основанных на психологизмах*. Теперь нужно слепить *момент*, исходя из *философии*. Мне скажут, что «*художественность* и *психологизм* всегда были *сценичны*, а *философия* отнюдь *нет*, — это противоречит принципам». Отвечу фразой из статьи А. Быкова «Из блокнота» («Semper ante». № 2): «не будем уподобляться {78} кретинам-ученым, не признающим радиоактивности из-за того, что она противоречит старым законам физики и механики». Сцена — гениальная ложь, становящаяся гипнозом для публики, если творцы сцены поверят в свою ложь, как в правду. Когда момент гипнотизирует, он сценичен; поверим в ложь момента абсолютно, и философия станет сценичной.

*П. Рафес*

#### О философии театра «Семперантэ» В порядке дискуссии[[259]](#endnote-250)

Театр «Семперантэ» и его философия — одно целое. Трудно сказать, что является центром тяжести организации «Семперантэ» — тот стержень мистической философии, вокруг которого вращаются ее сценические воплощения, или актерско-драматургическое творчество как таковое, отражающее известные философские идеи. Для театрального критика возможен подход с обеих сторон, для семперантиста же (не члена коллектива, но семперантиста по духу) преобладающим должен быть путь первый.

В глазах посетителей «Семперантэ», того постоянного кадра ее, который является поклонником и ценителем театра, не только импровизационное творчество (нередко ложно толкуемое), не только оригинальность декоративно-сценических построений и интимность исполнения составляет силу и привлекательность театра в Гранатном, но и то, что лежит за внешней оболочкой сценического выявления, его мистика, глубоко-глубоко бросаемые на дно души зерна мистических откровений. И трудно сказать, что является преобладающим.

Все пьесы «Семперантэ» имеют философскую подоплеку, даже самые реальные по сюжету. Есть пьесы исключительно мистические, оккультно-мистические, в которых персонажи являются носителями известных философских концепций.

Если всякий символический образ в искусстве развивается в двух планах — реальном, дающем цельный реальный сюжет, и в плане символики, дающем параллельно один или несколько символических построений, то пьеса имеющая, только один второй план — одно только символическое и притом мистическое толкование, дает более трудную задачу зрителю, так как ключ к раскрытию шифра есть только один.

Таковы пьесы нового репертуара, и опыт покажет, как будет принята новая ярко выявляемая мистика цельно-мистических пьес.

Но театр «Семперантэ», повторяю, действует не поучительно риторически, но специфически актерским творчеством, но синтезом всех своих элементов, включая в последние пластику, музыку, ритмику, живопись (декорации, гримы и костюмы) и скульптуру (проектируемые лепные парики), и действует подсознательно, как гипноз.

Настроение отдельных моментов, звуковые сочетания, мотивы, краски, пластика — все это вместе взятое, только оригинальное и интересное для одних, неопределенно жуткое для других, для третьих является мощным языком наркотического опьянения, какого-то мистического толчка.

Даже непонятный рационально символический сюжет дает достаточно таких моментов, чтобы повернуть какие-то оси душевного механизма в сторону того, что лежит глубоко под загадочными звукосочетаниями и фантастически-бессмысленными комбинациями. В этом тот необъяснимый «аромат» пьесы, которой остается в душе, когда уходишь из театра «Семперантэ».

Пьесы «Семперантэ» даже старого репертуара отличаются такой оригинальностью, так непохожи на пьесы других театров, что заставляют много говорить об исключительной талантливости и громадной творческой фантазии их создателя. К сожалению, таких создателей у нас один. К сожалению, потому что «Семперантэ» {79} как философско-мистическая организация, как орден своего рода, объединяющий своих членов на почве философского единомыслия, требует активного сотрудничества не только в области актерского выявления. У нас нет даже тесного контакта на этой почве, и вопросов мистики мы касаемся поверхностно, мимоходом, лишь постольку, поскольку это требуется для создания пьесы самими исполнителями.

Мы не присутствуем при чуде рождения пьесы, и мы только одеваем ее осязаемые одежды.

Если одни видят в пьесах «Семперантэ» оригинальность, другие глубину, третьи — талантливость драматурга, то четвертые чувствуют, что рождению пьесы предшествует не нудная уединенная кабинетная работа талантливого драматурга, не муки подхлестываемого сознанием творчества, но пьеса-сон, пьеса-сказка родится как сон, как сказка, в каком-то процессе мистического откровения. Созданное «рациональным» умом человека и его волей не могло бы иметь такой нечеловеческой власти над душой человека.

Поэтому и автор — воплотитель у нас один.

*Аммосов*

#### Письма о философии[[260]](#endnote-251)

**II**

«… Кому нужны все эти рассуждения о правде и лжи? “Два” — примитивное разрешение мировых вопросов» — В. Зверев (Архив Театра Импровизации Семперантэ, «Переписка со зрителями», письмо № 52). Вышеприведенный кусок письма есть единственная реакция на попытки «Семперантэ» разрешить онтологическую проблему. Почему-то зрители абсолютно не уделили внимания вопросу о сущности действительного, хотя к вопросу о взаимоотношениях в мире публика отнеслась серьезно, но к космологической проблеме мы обратимся в дальнейшем.

Итак, в старом репертуаре мы не видим единого решения вопроса, а в «Сказках»… посмотрим «Сказки».

«Первая»: каково положение в начале? Узкие специалисты — узкие люди. В конце? Мысль: «расширьте кругозор своего бытия, откиньте узость в специальностях и новое бытие даст вам новое сознание, — сознание Человека». Материализм.

«Сказка вторая»: Основная идея зовет человека отринуть Добро и Зло своего бытия и идти к вдохновенному творчеству, ибо сознание творца даст новое бытие. Идеализм.

«Сказка горбунов»? То же.

«Veritas?» Хореон — чистая интуиция вне тела. Интуиция, увлеченная творческим воображением, пробует подчинить себе разум, создавая новые мысли. Результат: чувство теряет разум и вместе с телом умирает. Вывод: сознание без бытия равно небытию; бытие без сознания (смотри II акт «В будущем») равно небытию. И опять мы стоим перед агностикой неразрешимости или дуализма.

Как же «Семперантэ» разрешает онтологическую проблему? Никак. Пьесами своими «Семперантэ» сказал и да и нет. Таковы итоги. Я же наметил себе только выведение итогов. Пока…

Дальше видно будет.

*П. Рафес*

# **{****85}** Лекции Рудольфа Штайнера о драматическом искусстве в изложении Михаила Чехова. Письма актера к В. А. Громову Вступительный текст В. В. Иванова. Публикация С. В. Казачкова и Т. Л. Стрижак. Комментарий С. В. Казачкова, Т. Л. Стрижак и В. Г. Астаховой

Казалось бы, с изучением творческого наследия Михаила Чехова в России все обстоит более или менее благополучно. Нам действительно есть чем гордиться. Двухтомник литературного наследия Михаила Чехова, подготовленный коллективом составителей под общей научной редакцией М. О. Кнебель, был издан в 1986 году. Какие бы замечания не вызывали частности, право, ничего подобного в мире не существует. Ведь в англоязычной культуре, например, где Михаила Чехова почитают как учителя Мэрилин Монро, Юла Бриннера и других знаменитостей и практически не знают как актера, переиздают разные варианты его «Техники актера», но даже «Путь актера» до сих пор не издан. Творчество «нежного и странного гения» (П. А. Марков) попадает в рамки общего утилитарного подхода, когда полка пособий становится все длиннее, а полка смыслов — все короче. Но усвоение «техники» в отрыве от творческой личности автора чревато фундаментальным непониманием.

Однако даже в новое дополненное переиздание двухтомника вошло далеко не все. Одной из ключевых и в тоже время самых непроясненных тем остается влияние антропософии и самой личности Рудольфа Штайнера на мировоззрение, искусство и судьбу Михаила Чехова. В существующей на этот счет разноголосице суждений пока еще слишком много предубеждений. Одни считают антропософию спасительницей Михаила Чехова, выведшей его из духовного кризиса и, быть может, спасшей от безумия, открывшей новые пути в искусстве. Другие столь же заведомо уверены в том, что Рудольф Штайнер своим изощренным рационализмом погубил стихийный гений Михаила Чехова. Но и те, и другие утверждения до сих пор не опираются на сколько-нибудь серьезные исследования вопроса. На исследование не претендует и данная публикация. Не предвосхищая никаких выводов, мы видим свою задачу не в разрешении этого спора, но в расширении его фактологической территории. Письма Михаила Чехова, адресованные его давнему другу Виктору Алексеевичу Громову, дают для этого серьезную, на наш взгляд, возможность. Хотя, казалось бы, что уж такого значительного заключено в этих письмах? Зачем читать реферат книги, когда при желании теперь можно прочесть книгу? Но в том-то и дело, что реферат пишет Михаил Чехов и реферирует лекции того самого Рудольфа Штайнера, идеям которого останется верен на всю жизнь. В этом смысле письма Михаила Чехова предоставляют уникальную возможность заглянуть в лабораторию творца, когда в ней еще все бродит и все не устоялось.

Записи Чехова открывают нам возможность войти в поток духовных исканий русской интеллигенции, скрытый под идеологическим панцирем, уже в 20‑е годы достаточно жестко сковывавшим культурную жизнь.

{86} Метания Михаила Чехова не лежали сугубо в сфере сознания, когда взлеты и падения духа никак не отражаются на повседневном распорядке дня. Он являл собой тот целостный тип, характерный для России XIX и начала XX века, когда общие вопросы бытия и экзистенциальные поиски смысла неотделимы от бытового поведения и проблем профессиональной деятельности. В случае с Михаилом Чеховым эта целостность была не патриархальной, изначально данной, но трагической темой жизни. Его жажда единства не могла смириться с принципом «кесарево кесарю, а Божие Богу», в эти годы для многих ставшего философией выживания. Но тот же принцип с трудом терпело и советское общество, которому нужен был «весь человек».

На письма можно посмотреть и с другой стороны. В краткий срок Михаил Чехов переводит на язык русской театральной культуры, воплощает в стихии родной речи новые понятия научно-теоретической мысли и прикладных исканий высокой немеркантильной и неполитизированной Европы.

В хронике знакомства Михаила Чехова с антропософией многое предстоит еще уточнить[[261]](#endnote-252). Но уже сейчас ясно одно, что безличная чеховская фраза «наткнулся на одну книжечку, в которой автор излагает свои взгляды на театр», вовсе не свидетельствует о том, что имя автора для артиста звук пустой. Чеховская уклончивость вписана в общий стиль его переписки, основанной на подразумеваниях, такого вычеркивания идеологически сомнительных слов, которые позволяют адресату эти слова все-таки расшифровать, стиль, порожденный неуверенностью в тайне переписки. Тем более что в ГПУ, как заметил Чехов, «стали уже интересоваться моими “мистическими похождениями”»[[262]](#endnote-253). Даже само слово «книжечка» здесь выглядит едва ли не эвфемизмом, ведь за ним скрывался солидный том.

Интерес к антропософии исподволь был подготовлен увлечением йогой, которым он был «захвачен в молодости, начиная приблизительно с 20‑летнего возраста. Вахтангов и я, — пишет актер, — изучали их [йогов. — *В. И*.] вместе (хотя слово “изучали” будет, пожалуй, слишком серьезным и ответственным <…> мы *интересовались*, йоги нас глубоко волновали)»[[263]](#endnote-254). Свидетельство Чехова возвращает нас ко времени создания Первой студии Художественного театра (1912 – 1913), с которой К. С. Станиславский связывал надежды на лабораторную разработку еще только складывающейся «системы». Именно в эти годы Станиславский сам увлекается йогой и увлекает учеников, используя в своей практике такие понятия, как «прана», «лучеиспускание», «сосредоточение».

С осторожностью следует отнестись к словам артиста о том, что впервые имя Штайнера он услышал от Станиславского[[264]](#endnote-255). Здесь не исключена аберрация памяти. В наследии Станиславского не сохранилось никаких следов его контакта, прямого или косвенного, с антропософией. Более того, в его кругу даже не было тех людей, которые могли бы ему что-либо рассказать о ней. Великий режиссер был слишком укоренен в середине жизни, в середине культуры, чтобы заглядывать за край, да и интеллектуальные конструкции, даже самые захватывающие, были ему, по крайней мере, в этот период, органически чужды. Правда, антропософка М. А. Скрябина, жена В. Н. Татаринова, умершая уже в 1989 году, рассказывала, что К. С. Станиславский при разработке системы использовал упражнения из книги Штайнера «Как достигнуть высших миров». Но никаких документов, подтверждающих ее поздние устные воспоминания, выявить не удалось.

Вернемся к воспоминаниям артиста: «однажды, проходя мимо витрины книжной Лавки писателей, мой взгляд случайно упал на название книги: “Как достигнуть познания высших миров” Рудольфа Штейнера». Название вызвало усмешку, однако книгу «все же купил, прочел и хотя отложил ее в сторону, но уже без иронии»[[265]](#endnote-256).

{87} Книга Штайнера под названием «Путь к посвящению, или Как достигнуть познаний высших миров» была опубликована в Калуге еще в 1911 году. Второе же, московское издание, называвшееся именно так, как помнит Чехов, согласно «Книжной летописи», было выпущено для того времени крупным, едва ли не массовым тиражом (5000) и поступило в редакцию в июне 1918 года. Скорее всего, книга поступила в «Книжную летопись» с опозданием и находилась в продаже еще с ранней весны. Так, сохранился экземпляр с дарственной надписью А. С. Петровского, друга Андрея Белого, где стоит дата 15 (28) марта 1918 года. Учитывая, что Михаил Чехов был книгочеем и в Книжную лавку захаживал довольно часто и то, что книга Штайнера была выставлена в витрине как новинка, с достаточной мерой определенности можно утверждать, что артист впервые познакомился с антропософией весной 1918 года.

В более поздней переписке М. А. Чехова с немецким философом и антропософом Михаэлем Бауером (1871 – 1929) содержится пассаж, требующий комментариев. В письме, датированном немецким издателем 1928 годом, М. Бауер упоминал: «Вам уже известен цикл лекций об Апокалипсисе, который я имел в виду. Как чудесно, что именно он был первым, с чем Вы познакомились в Москве»[[266]](#endnote-257).

Цикл лекций об Апокалипсисе занимает особое место в наследии Штайнера. В нем с определенной точки зрения дана эзотерическая квинтэссенция антропософии, которая не могла быть воспринята и понята вне широкого круга проблем «науки о духе». Курс был прочитан Штайнером в 1908 году перед членами Теософского общества. Литографированные курсы лекций предназначались исключительно для членов общества и не продавалось в магазинах. В Москве лекции были переведены и распечатаны в нескольких машинописных экземплярах, доступных в библиотеке Русского антропософского общества (РАО). Конечно, существует теоретическая возможность того, что кто-нибудь из знакомых антропософов дал Чехову почитать один из экземпляров. И все же при том серьезном отношении к «чтению», которое существовало в этой среде, вероятность того, что полному профану предоставили возможность ознакомиться с циклом лекций об Апокалипсисе, чрезвычайно мала. Да и вряд ли столь важный текст Чехов мог бы спокойно отложить и забыть на какое-то время. Есть основания полагать, что мы имеем дело с неточностью перевода и фраза «Как чудесно, что именно он был первым, с чем Вы познакомились в Москве», читается как «Как чудесно, что именно он был первым [циклом лекций], с чем Вы познакомились в Москве»[[267]](#endnote-258). В этом случае событие встает в естественный хронологический ряд.

Но вернемся к 1918 году. Книга Штайнера «Как достигнуть познаний высших миров» была прочитана и с уважением поставлена на полку.

Искания продолжались. Интерес к йоге привел Чехова к основательному знакомству с теософией, «чрезмерный ориентализм» которой смущал: «мне все же казалось, что значение Христа, Мистерии Голгофы недооценивается теософией. Была ли Индия последней и высшей ступенью в духовном развитии человечества? Был ли Христос одним из Учителей, как Будда, Заратустра, Гермес, и не больше? Я стал искать ответов на множество вопросов, интересовавших меня в связи с христианством»[[268]](#endnote-259). Пробовал артист себя и в «других мистических течениях»[[269]](#endnote-260), но всюду его отталкивал «мистический туман».

Тогда он вернулся к антропософии, и теперь уже не мог остановиться: «прочел целый ряд книг Р. Штейнера, и внимательное чтение это дало ответ мне на волновавшие меня тогда вопросы»[[270]](#endnote-261). Здесь он обрел пленяющую его ясность, апелляцию к способности «*мыслить*», а не только «*верить*»[[271]](#endnote-262).

{88} Хотя бы частичную хронологию этого процесса позволяют установить воспоминания С. М. Эйзенштейна, где, иронически описывая свое посвящение в розенкрейцеры, он упоминает о том, что осенью 1920 года появились «среди новых адептов — Михаил Чехов и Смышляев. В холодной гостиной, где я сплю на сундуке, — беседы. Сейчас они приобретают скорее теософский уклон. Все чаще упоминается Рудольф Штейнер. Валя Смышляев пытается внушением ускорять рост морковной рассады. <…> Все бредят йогами. Михаил Чехов совмещает фанатический прозелитизм с кощунством. <…> Здравомыслящим остаюсь я один. Я то готов лопнуть от скуки, то разорваться от смеха. Наконец, меня объявляют “странствующим рыцарем” — выдают вольную»[[272]](#endnote-263). И если С. М. Эйзенштейн, в конечном итоге, раскинул «маршрут своих странствий подальше от розенкрейцеров, Штейнера, Блаватской»[[273]](#endnote-264), то чеховские «кощунства» свидетельствовали как раз о серьезном отношении к предмету. Увлечению артиста было суждено перерасти в глубокие убеждения, конституирующие жизнь и понимание искусства. Оно было связано не только с общей направленностью интересов в его интеллектуальной среде, но и обусловлено личными экзистенциальными обстоятельствами.

Весной 1917 года Чехов писал К. С. Станиславскому, объясняя причину своего внезапного ухода с репетиций «Чайки»: «Приблизительно года 2 1/2 я страдаю неврастенией в довольно тяжелой форме (по выражению врачей), за последнее же время дело ухудшилось настолько, что, по мнению врачей, “болезнь прогрессирует и при неблагоприятных условиях может грозить рассудку”»[[274]](#endnote-265). Уход жены Ольги Чеховой в начале декабря 1917 года, самоубийство двоюродного брата Владимира (13 декабря) усугубили тяжелое состояние и довели артиста до жестокой депрессии и мыслей о самоубийстве. Однако в том, что Чехов покидает сцену, медицина может объяснить немногое. Его уход сродни уходу Льва Толстого из Ясной поляны. В театр уже было невозможно вернуться. К театру предстояло прийти. Перед артистом со всей остротой встал вопрос «пути».

В январе-феврале 1918 года он открывает частную актерскую студию. Предполагалось, что занятия будут платными, но, по свидетельству М. О. Кнебель, «ни с кого из нас он ни разу не взял денег». Назначение ее обнаружилось в другом: «С первых же уроков студия стала для него главным делом жизни. Потом он говорил, что выздоровел только благодаря своей работе с нами»[[275]](#endnote-266). Сначала занятия проводились в его квартире — Газетный переулок, д. 3, кв. 5. Затем студия переехала в квартиру эмигрировавшего барона В. П. Брискорна (Никитский бульвар, д. 6). В «круглой комнате» происходили не только занятия, но и антропософские встречи.

Михаил Чехов не может ограничиться чтением книг и беседами с «интересующимися». Он ищет «посвященного», способного стать наставником в духовной науке. «Однажды в гости к студийцам пришел М. С. Столяров, один из активных деятелей Русского Антропософского общества (РАО). В состоявшейся затем беседе об Антропософии им были даны ясные и четкие ответы на многие вопросы, которые волновали присутствующих»[[276]](#endnote-267).

15 октября 1921 года артист знакомится с Андреем Белым во время заседания Вольной философской ассоциации. Спустя некоторое время он пишет ему письмо, в котором просит о свидании: «Глубокоуважаемый Борис Николаевич! Я в настоящее время очень интересуюсь д‑ром Штейнером и в связи с этим имею ряд вопросов, на которые очень хотел бы получить ответ лично от Вас. Ради бога, простите за беспокойство и разрешите мне прийти»[[277]](#endnote-268). Таким образом, Чехов уже знает о Штайнере, считает Белого авторитетным знатоком в столь эзотерической дисциплине как, антропософия, и ищет в нем «Учителя». Но если искомая встреча тогда и состоялась, свое наполнение она получила позже. Ведь уже 20 октября 1921 года Андрей Белый {89} уезжает в Германию, где ему предстояли новые встречи со Штайнером. В Россию писатель вернется только через два года — осенью 1923 года.

4 июня 1922 года художница Маргарита Сабашникова, первая жена поэта Максимилиана Волошина и племянница книгоиздателей Сабашниковых, начала писать портрет Михаила Чехова в студийной «круглой комнате». Первый сеанс происходил в присутствии В. Н. Татаринова. В своем дневнике художница передала состоявшийся разговор:

«— Вы едете играть (?)

— Да.

— Только в Ригу?

— Надеюсь проехать в Германию, чтобы увидеть Ш[тайнера]. Вы о нем знаете?

— Не только о нем знаю, но я 17 лет его ученица.

Восторг обоих и ряд вопросов о пути и о личности. О медитации, о разнице между путем Сер<афима> [Саровского] и Д‑ра. <…>

— <…> Зачем я должен быть актером? Я хочу идти за Христом.

— Христос воплотился. Он пришел в мир. Мы должны идти в мир, а не от мира.

— Но наш театр?

— Надо давать лучшее, возможное, и, кто знает, м. б., если найдутся люди, у нас будет наш театр»[[278]](#endnote-269).

После следующего сеанса (6 июня) Чехов и Татаринов отправляются к Волошиной смотреть портрет Штайнера: «… Он говорил о лице Д‑ра, что это единственное челов(еческое) лицо в полном смысле; как он добр! Но как(ая) строгость в этой любви; каждая черта говорит иное, и в этом лице сразу одновременно то, что в других бывает последовательно во времени. <…>

Спрашивал о Евангелии и Христе, о при(шеств.) эф[ирном]. Десятки раз разным людям мне приходилось говорить то, что я ему говорила, но от того, как он слушал, я впервые поняла, о *чем* я говорю. Он, как сухая земля пьет дождь, пил эти слова. Когда они ушли в 12 ч., я пришла в кухню к моим хозяевам столь потрясенная, что ни о чем не могла говорить.

Мне рассказывали о крайней порочности этого человека. В его лице невероятное страдание. Мне за него страшно.

Портрет его меня мучит»[[279]](#endnote-270).

По краткому замечанию Чехова в «Пути актера»: «Ко времени заграничной поездки театра мои художественные идеалы уже оформились с достаточной ясностью»[[280]](#endnote-271), т. е. не без участия антропософки М. Сабашниковой был нащупан путь, позволяющий и «быть актером», и «идти за Христом», примирить театр и антропософию. 15 июля 1922 года Первая студия прибывает на гастроли в Германию, где остается до 15 августа (Берлин, Висбаден). Однако на этот раз встретиться со Штайнером было не суждено. «Доктор», согласно летописи его лекций[[281]](#endnote-272), в Берлине отсутствовал. Михаил Чехову приходится довольствоваться малым. Он встретился с М. Сабашниковой, в августе эмигрировавшей из России, и посетил берлинский совет Антропософского общества (Мотцштрассе, 17), где купил фотографию Штайнера. 30 июля 1922 года он пишет письмо А. И. Чебану, посвященное предстоящей работе над «Гамлетом», из которого видно, что антропософские увлечения вторглись уже в непосредственную театральную работу[[282]](#endnote-273).

Летом 1923 года Михаил Чехов снова в Германии на лечении. Точная фактология поездок по стране и встреч, способная многое прояснить, к сожалению, отсутствует. В июне-июле Штайнер читает цикл лекций в Штутгарте. Возможно, артист слушал лекции, но маловероятно, чтобы он встречался лично со Штайнером. М. Сабашникова не смогла бы в своих воспоминаниях пройти мимо этого события.

{90} Неизвестна точная дата вступления Чехова в Антропософское общество. Сам артист вспоминал об этом моменте бегло, в связи даже не с собой, но с «профессором Т.» (Т. Г. Трапезниковым), руководителем московской Ломоносовской группы: «Много лет назад, еще в России, он принял меня в члены Антропософского общества»[[283]](#endnote-274). Это могло случиться до осени 1922 года, времени закрытия Общества в России.

Осенью (26 октября) 1923 года в Москву возвращается из Германии Андрей Белый. Период легального существования антропософии закончился, и антропософская активность приобретает скрытые и опосредованные формы.

Уже в середине декабря 1923 года Андрей Белый получает от МХАТ Второго предложение переработать роман «Петербург» в драму. Но конкретный театральный сюжет стал только поводом для более углубленного общения, которое Андрей Белый называл «работой». В письме к Р. В. Иванову-Разумнику от 8 марта 1925 года он писал: «и не видя “Гамлета”, я уже сердцем говорил тому делу “да”, особенно сойдясь в прошлом году с Мих[аилом] Алекс[андровичем] Чеховым на почве нашей с ним общей не театральной работы; увидев в нем человека глубоко мятущегося, “нашего” (мог бы сказать “вольфильского”, мог бы сказать а[нтропософ]ского)»[[284]](#endnote-275).

3 – 4 мая 1924 года Андрей Белый читает труппе Первой студии пьесу «Петербург». В это время, по свидетельству М. О. Кнебель, «вокруг Чехова и Белого возник кружок молодых энтузиастов. И параллельно с репетициями “Петербурга” на квартире К. Н. Васильевой (будущей жены Белого) мы занимались ритмом, движением и словом, изучали поэтику, даже теорию литературы. <…> Кроме того, Чехов и Белый вели с нами занятия по изучению так называемой “эвритмии”»[[285]](#endnote-276).

Встречи с Андреем Белым, писавшим для Первой студии пьесу «Петербург», стали частыми и проходили под знаком антропософии: «Сначала я много говорил, но не о постановке, а вовсе о другом: о планах, карме, пороге и т. д., а уже другие трансплантируют это в идею постановки. Все время идет какое-то воистину коллективное общение между автором, режиссерами и главными действующими лицами»[[286]](#endnote-277).

В Арнхеме (Голландия) Чехов слушает лекции Штайнера. 24 июля 1924 года он и В. Н. Татаринов встречаются с Р. Штайнером[[287]](#endnote-278).

З. М. Мазель, близко знавшей М. А. Чехова с 1917 года, свидетельствовал: «Он не рассказывал мне подробно об этой встрече, но одну его фразу я помню точно: “После встречи со Штайнером я понял все величие духовной жизни человека”»[[288]](#endnote-279). И далее Мазель продолжал: «Мы оба были членами антропософского Общества и членами масонской орденской ложи»[[289]](#endnote-280). Не будем здесь касаться других аспектов мистических исканий Михаила Чехова и уточнять насчет «масонской орденской ложи», как и пытаться проверить слова тамплиера и розенкрейцера М. И. Сизова о том, что Михаил Чехов «имел одну из старших степеней ордена Тамплиеров». Показания подследственных в НКВД, на которые в этой связи ссылается А. Л. Никитин, — вещь очень зыбкая и требует сопоставления с другими источниками. А они пока не обнаружены. Да и задача наша более частная.

17 ноября 1924 года состоялась публичная генеральная репетиция «Гамлета». Андрей Белый, посмотревший спектакль не менее пяти раз, интерпретировал его прежде всего в рамках той темы, которая объединяла его с Михаилом Чеховым, и рассматривал роль как некое «посвящение»: «Чехов — Гамлет в этом разрезе мне видится “усыновленным Отцом”: внешний знак “отца” — один Чехову дорогой человек (и Вы догадываетесь — кто…[[290]](#endnote-281)); а внутренний смысл знака: сошествие “Манаса”, “Разума” над мятежами нашего времени»[[291]](#endnote-282). «За всеми образами “Гамлета” для меня ясен эзотерический жест его души: вернуть доктору [Штайнеру. — *В. И*.] то, что он получил от него»[[292]](#endnote-283).

{91} Далее Белый предлагает формулу духовно-театральных исканий артиста: «в деле Чехова, я вижу подтверждения закона вывороченности, который действует все сильнее и сильнее: человек бежал из “театра” в “антропософию”; почти бросил любимое дело и головой нырнул во все другое; и дал “театр”: дал Москве не представление, а для многих — “утешение сезона”. Жест разбития “театра” в душе обернулся “театральным веянием”»[[293]](#endnote-284).

Так что к 15 июля 1926 года, когда писалось первое письмо, М. А. Чехов был в антропософии вовсе не новичок. Но, быть может, он впервые изучал текст Р. Штайнера, посвященный непосредственно театральному искусству.

## **{92}** М. А. Чехов — В. А. Громову[[294]](#endnote-285)

### 1

15/VII [19]26 г.

[Лидо[[295]](#endnote-286)]

Мензура моя! Как Вы рады моему письму! А как мы рады Вашему! Я огорчился, когда узнал, что ты не приедешь в Москву до моего отъезда, но потом понял, что Военно-Грузинская дорога дает тебе чудесные впечатления. Рад за Вас и о, как жму, тку, се[к]у и рву![[296]](#endnote-287)

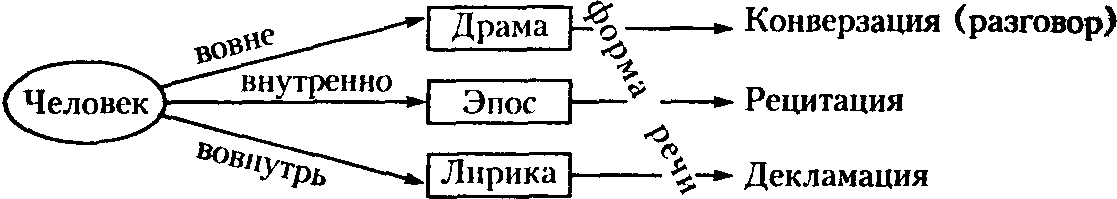
Я здесь наткнулся на одну книжечку, в которой автор излагает свои взгляды на театр и на образование правильной театральной, художественной речи[[297]](#endnote-288). Исследование, на мой взгляд, крайне интересное. Я решил сообщать тебе конспективно содержание этих театральных исследований. И вот начинаю.

*Из предисловия*[[298]](#endnote-289). (Предисловие составлено не автором книги, а некой дамой, зовут ее Мария, а дальше не помню, но это неважно.)

В речи человек постигает свое [божественное]) происхождение. Буквы[[299]](#endnote-290) — созидательные силы, связывающ[ие] человека с его происхожд[ением] и указывающие ему путь к <geister[[300]](#footnote-12)> началу. Через них челов[ек], возвышаясь над животным, tastet zurück[[301]](#footnote-13) к своему <бож[ественному]> «я». В речи индивидуальная сила «я» может выразить себя звуково и через это себя самое познать (чего нельзя найти ни в животных звуках, ни даже в чудесном пении птиц). Через речь космос в точке человеч[еского] «я» может познать самого себя и через это «я» начать наново творить. Вертикальное положение человека высвобождает в нем способность речи. Дальше переведу кусочек буквально. Он очень поэтично выражает, чем собственно должна быть истинно художественная речь: «… жить в дыхании, дыхание образовывать <gestalten>, ваять воздух резцом дыхания и чувствовать дрожания и тонкие вибрации воздуха (и эфир[а]), высокие и низкие тона и тончайшие перезвоны Umlaut’ов[[302]](#footnote-14)… такое художеств[енное] творчество в сфере тончайшей субстанции — работа более благородная, чем выталкивание из себя человеческих аффектов в животных звуках…»[[303]](#endnote-291) Правда, здорово? Дальше: пока не отличат истинного вдохновения <(Geistigkeit[[304]](#footnote-15))> от пустого пафоса — {94} дорога к спасению искусства через *слово* — будет закрыта. Натурализм ведет сначала к животности, потом к грамофонности. Необходимо *осознать* законы, лежащие в основе речи, и, отдавшись им, воскресить через них художество <(Geistigk[eit])>. В искусстве нужна *правда*, а не копия случайностей. Речь есть текущее движение, проникнутое внутренней музыкой и чарами красочных картин и пластических форм. Если мы рассматриваем речь как средство *понимания*, как оболочку для интеллектуального содержания, — мы убиваем художественное в языке. Не язык надо бы приспособлять к интеллекту, а интеллект про-осветить языком. И опять буквально переведу поэтическое место о языке: «… многокрасочное, лучистое пылание… его ритмы, его мелодии, пластика, его контуры, архитектоника его стремящихся сил, его звонкие или мягкие метрические шаги, его гордые каденции, линия, которая все это соединяет и высвобождает и в вихре пропускает одно через другое, пока наконец все это движение не перейдет в дионисийский танец или, светясь и сияя, не перельется в аполлонический хоровод[[305]](#endnote-292)»[[306]](#endnote-293)… Предлагаемая книга хочет быть ключом к такого рода искусству речи. Говорится о необходимости подойти ко всему этому сознательно, не боясь, что сознание убьет творческое. Оно не убьет, но поднимет к «я» и вырвет из уз маски «личности»[[307]](#endnote-294). Надо это увидеть, затем отделить от себя, поставить перед собой и познать. И когда мы все это познаем — оно снова придет к нам со стороны, как свободное, само собой разумеющееся и объективное.

И вот, с течением времени произошло внутреннее расслоение первоначального единства: *мысль* отошла к «Я» (см. схему[[308]](#footnote-16)), язык остался в (аст[ральном теле]) кружке А. Т.[[309]](#footnote-17), а чувство спустилось в кружок Э.[[310]](#footnote-18) [[311]](#endnote-295) Первоначальная поэзия была — единством. Теперь же, благодаря расслоению, возникло следующее: чувство, спустившееся в Э., — есть место, откуда рождается *лирика. Эпика* — возникает непосредственно из кружка А. Т. То же, что человек в своей речи преимущественно *во внешний мир* направляет (через верхний кружок), — это *Dramatik*[[312]](#footnote-19). И когда художник *драмы* на сцене говорит (если это не монолог), то он *действительно* стоит против кого-то. Он *фактически* общается с *внешним миром*. И это *фактическое* пред-стояние актера перед *внешн*[*им*] *миром также* относится к его речи — как и то, что он при этом внутри себя переживает. *Лирик* — напротив, никому не противопоставлен. Он сам с собой. И лирик должен говорить так, чтобы его речь была чистым выражением человеческого внутреннего. Даже согласные при этом должны как бы переходить в гласные. (Каждая согласная имеет соответствующую гласную, напр[имер], *L* = *i*, *R* = *a*[[313]](#footnote-20).)[[314]](#endnote-296) Надо научиться ощущать *гласную каждой согласной. Эпический* художник должен чувствовать: произнося *гласную* — я сближаюсь с человеческим внутренним, произнося *согласную* — я сближаюсь с внешними вещами. Но в эпике идет речь только о *мыслимом* внешнем. (Иначе будет не эпика, а Dramatik.) Эпос говорит о *мыслимом* объекте. *Лирика*: порыв внутреннего чувства. Если этот порыв так силен, что вырывается наружу als Ruf[[315]](#footnote-21), — возникает *декламация. Эпический* художник чарами слова своего являет перед публикой свои мысленный объект. Он его *о‑существляет* перед публикой, цитируя его, — возникает *рецитация. Драматическая* форма речи, когда перед говорящим живо стоит его телесный объект во внешнем мире, — рождает *конверзацию* (т. е. разговор).

{95} *В схеме это будет так*[[316]](#endnote-297):



Искусство речи — состоит, собственно, из этих трех форм. (Не надо забывать, что в действительности все три формы очень и очень сплетаются друг с другом, и в драме можно найти и лирику, и эпос, и т. д.)

Дальше идет объяснение некоторых букв: *А* = полное раскрытие Sprachorganismus’а[[317]](#footnote-22). Стремление (аст[рального] т[ела]) выйти вовне. *А* = самая согласная из всех гласных. Полная противоположность букве *А* — есть *U*. При *U* весь Sprachorganismus закрыт. *U* = самая гласная из всех гласных. При *А* = человек засыпает, при *U* = наиболее бодрствует. При *U* (аст[ральное] т[ело]) сильно связывается (с э[фирным] т[елом] и физ[ическим] т[елом]). Между *А* и *U* — лежит О; оно содержит в себе в гармоническом соединении процессы: себя-раскрытия (*А*) и себя-закрытия (*U*). При *О* — человек несколько больше aufwacht[[318]](#footnote-23), чем в данную минуту. *U* — значит: хочу бодрствовать по отношению к чему-то, что против меня[[319]](#endnote-298). Между *А* и *U* располагаются все гласные. *О* лежит между ними не совсем в середине, а так, как кварта лежит в октаве. *О* = состояние: между засыпанием и пробуждением. Отсюда древнее упражнение со слогом *OM.* (*AUM.*)[[320]](#endnote-299) Если часто повторять этот слог, думали древние, то придешь в состояние между сном и бодрствованием. Следующий этап у древних был — произнесение *AOUM*. Здесь *А* и *U* стремятся друг к другу, и древний, говоря этот слог, мог путешествовать от состояния *А* в состояние *U*. (*О* — лежит, естественно, между ними.) Дальше идет описание 5 греческих гимнастических упр[ажнений][[321]](#endnote-300), и на этом первая глава книги[[322]](#endnote-301) кончается[[323]](#endnote-302). Прежде, чем конспектировать 2‑ую главу, я забегу вперед и выпишу тебе несколько практических упр[ажнений], чтобы, если они тебе понравятся, ты мог бы их делать.

Упр. I. Чтобы речь была пластична и музыкальна — нужно внести в речь — *жест*. Следы жестов еще остались в речи как «голосование» (не знаю, как перевести слово: das Stimmliche[[324]](#footnote-24)), но жест как таковой — исчез. Его надо восстановить. (5 греческих гимн[астических] упр[ажнений], включая в себя *всякие* жесты, — дают одну часть упражнений для введения на сцене жеста как помогающего слову явления. В сущности, нет никаких жестов больше, кроме тех, кот[орые] заключены в гимнаст[ике] греков. Есть их Abschattung’и[[325]](#footnote-25) [[326]](#endnote-303). Это — один полюс. Другой полюс: *сама речь*. Следоват[ельно]: один полюс: *жест*, другой: *речь*. О втором полюсе сейчас и будет речь, но он, как увидишь, тоже связан с жестом.) Итак: *какой может быть речь? Что речь вообще может*?

Речь может быть: 1) *действенной*. Но, чтобы научиться этому первому нюансу речи, необходимо проштудировать соответствующий жест. Жесты при этом штудировании производятся *молча*. Если начать прямо со *слова*, то возникнет произвол. Ибо жест как таковой *пропал* в слове и его надо штудировать отдельно. Тогда будет оживать и слово, и жест. (Ныне же в этой области царит хаос.) Надо уяснить себе, {96} что гений языка действует через 6 нюансов речи (первый из нюансов указан, остальные ниже), и, если мы будем изучать деятельность гения языка через жесты, то мы правильно придем к слову. Итак: действенной речи соответствует *указующий* жест. (Deutend.) Изучив этот жест, следует *вернуть* его слову. Для этого надо постичь *способ говорения* слова в предлагаемом, действенном, нюансе речи. Способ этот: *резкое, режущее* (schneidend) словообразование. Внутренняя сила человека пронизывает при этом слово, наполняет его *металлом*, сила, вырывающаяся в выдыхании. Итак, мы имеем первый нюанс речи в трех его моментах:

1) Действенно — указующий жест — резко.

Второй нюанс речи указывает на внутренние процессы, протекающие в человеке. Речь этого нюанса: 2) *задумчиво* (bedächtig). Жест, на котором следует изучать этот нюанс: *как-нибудь руки на самом себе держать*. (У лба, у носа, руки в бока и т. д.) [Die] Gebärde an sich halten[[327]](#footnote-26). И, наконец, то, что лежит в этого рода жестах, раскрывающих Bedächtigkeit[[328]](#footnote-27), должно выразиться в слове, произнесенном *полно*. Тут металла в голосе не должно быть. Тут нужно как можно *полно* выговаривать и гласные, и согласные. Итак:

2) Задумчиво — жест на себе — полно.

(Способность к решению — жесты тихо держать «Stillhalten der Gebärde»[[329]](#endnote-304) — медленно произносить.)

То, что написано внизу мелко и в скобках, есть нюанс того, что дано как основное в bedächtig.

Третий нюанс речи называется: *речью ощупывая, вперед продвигаться*. (Vorwärtstasten der Sprache gegen Widerstände.) Объяснение его таково: проникновение во внешний мир с вопросом или пожеланием, но без уверенности в том, как будет обстоять дело в этом внешнем мире. Во внешнем мире могут быть и препятствия. Жест, этому соответствующий: *делать руками круглые движения вперед* (… nach vorwärts in rollender Bewegung sein). Словообразование при этом должно быть *дрожащим, вибрирующим*. (Хорошо, если при этом во фразе много «п», это помогает дрожанию.) Итак:

3) Речью ощупывая, вперед продв[игаться] — кругл[ое] движ[ение] — дрожание.

Следующий нюанс: выражать *антипатию*. Жест: один из членов тела *отбрасывать от себя*. (Автор говорит, что плохо воспитанные люди делают этот жест ногой.) При произнесении — *твердо, жестко* (hart).

4) Антипатия — жест от себя отбросить — твердо.

Следующ[ий] нюанс очень прост — выписываю его прямо:

5) Симпатия — протянуть руку и дотронуться до объекта или погладить его. Нечто указующее может быть в таком жесте. — нежно.

{97} Следующий: *человек выключает себя из окружения, уходит в себя*. Жест: *сначала крепко к себе прикладывает руку и затем отводит ее от себя* в несколько косом направлении (не горизонтально). Слово произносится *коротко*.

Итак, последний нюанс:

6) В себя уходить — жест от себя — кратко.

Все описанное должно быть проработано до степени инстинктивного действования[[330]](#endnote-305). Теперь перехожу к следующему практическ[ому] упр[ажнению].

Упр. II. Речь идет об умении человека при говорении правильным образом *формировать* (gestalten) свою художественную речь. Почти половина книги посвящена вопросу об этом Sprachgestaltung[[331]](#footnote-28), и из дальнейших глав выясняется, что без *этого* вообще ничего нельзя добиться в драматич[еском] иск[усстве]. Итак: в человеке заложены определенные *образующие силы*. Их надо путем целого ряда упр[ажнений] развить. Силы эти лежат глубоко в челов[еческом] организме. Для гласных — они лежат в легких, но главным образом они находятся в соседних с горлом органах. Лежат они и выше: в органах носа, в передней части рта и т. д. Упражнения построены на том, что мы исходим от *живой речи* к анатомии и физиологии ее, а не наоборот. Надо научиться относиться к *живой речи* как к чему-то самостоятельному, от человека отделимому, объективно рассматриваемому. Речь должна быть увидена как *существо* в человеке, как Gespenst[[332]](#footnote-29). И как внешнего человека можно описать, следуя *определенному порядку*, напр[имер]: голова, шея, грудь, живот, ноги (а не ноги, голова, потом живот и пр.), так можно *в определенном порядке* описать и живой организм речи. Вот как он описывается: ряд гласных дает картину самостоятельного существа, организма речи. Гласные эти суть: *a e i o ä ö ü u*. Произнося их в этом порядке, мы поймем, переживем и почувствуем, что такое организм речи. Произнося эти гласные, надо вжиться в их правильное местонахождение в Sprachorganismus’е и в их правильное образование. А именно: при *a* весь организм речи *раскрывается наружу*. Из *глубины* идет *a*. При *е* пространство, через котор[ое] проходит эта буква, — ýже, меньше. Но все еще она лежит очень глубоко в Sprachorg[anismus’е]. При *a* и *e* ничего не происходит в передней части Sprachorg[anismus’а]. При *i* пространство суживается совсем, до узкой щели. При *о* мы ощущаем, что оно выходит настолько вперед, что находится *перед щелью*, которая была образована для *i*. И таким образом вживаясь в тайну образования этих гласных, мы доходим до *ü* и *и*, которые образуются уже совсем в передней части Sprachorganismus’а. Упражняясь в этом, мы достигаем отделения Sprachorganismus’а от самих себя (что окажется кардинально необходимым в дальнейшем) и научаемся правильному и *здоровому* произнесению гласных. Голос при этих упражнениях также крепнет и здоровеет[[333]](#endnote-306). Вслед за этим упр[ажнением] идет целый ряд подобных же, которые все в целом составляют одно. Их я сообщу тебе в след[ующем] письме. А пока упомяну еще одно упр[ажнение] другого рода. Кстати, чтобы не забыть: автор как motto на своей книге ставит изречение: «Mensch, rede, und du offenbarest durch dich das Weltenwerden[[334]](#footnote-30)»[[335]](#endnote-307).

Упр. III. Наблюдение радуги. Это важно для создавания декораций и для развития в актере *художественной подвижности тела на сцене*. Худ[ожественная] подвижность тела вообще мыслима только при соответствующих внутренних качествах Души. И это дает радуга. Нужно отдаться ей и почувствовать, что: *фиолетовый* край — молитвен[но] преданы богам, и переходим к *синему* — спокойное душевное {98} настроение. В *зеленом* чувствуем — наша душа изливается на все растущее, цветущее, расцветающее и будто мы пришли от Göttern[[336]](#footnote-31) (через фиолетовое и синее). И в зеленом нам открываются врата для возможности изумления перед всеми вещами и существами, а также и к симпатии и антипатии к ним. Если вжился в зеленое радуги, будешь, до известной степени, понимать все существа мира. В *желтом* — чувствуешь себя внутренно укрепленным, чувствуешь право быть человеком in der Natur[[337]](#footnote-32). *Оранжевое*: чувство своего внутреннего тепла, а также достоинства и недостатки своего характера. В *красном* — восторг и радость, вдохновенная отдача и любовь, любовь ко всем существам. Автор говорит тут, что люди смотрят обычно на радугу как на внешнее и видят в ней не больше, чем если [бы] они хотели видеть человека и для этого рассматривали бы человеческую фигуру из папье-маше. Как благодаря греческ[ой] гимнаст[ике] постигает актер землю, волей своей в ней и с ней оказывается, так *постигает он через такое созерцание радуги Himmelswunder*[[338]](#footnote-33) [[339]](#endnote-308). И мир постигает в своем откровении с двух сторон. А откров[ением] мира должно быть театральн[ое] иск[усство][[340]](#endnote-309).

Вот пока все. Напишу дальше об этой книге в следующий раз. Очень хочу тебя видеть. Скучаю по твоей морде и вижу тебя то в одном переулке Венеции, то в другом, то на мостике, то в моих объятиях. Целую, целую, целую.

Нинке[[341]](#endnote-310) поклонись. Не забудь.

Твой Миздра.

Пиши мне в Roma. Poste restante[[342]](#footnote-34). Хоть открытку пошли по получении письма.

### 2

21/VII [1926],

Lido

Это второе письмо отсюда

Здрассти, неудавшийся Гений!

Бороду себе отпускаю — она седая. Базба[[343]](#endnote-311) злится. Обчий вид — никчья.

Желаете ли дальнейших конспективных сообщений из области драматич[еского] искусства? Вот они:

*Глава I*. Ритмика[[344]](#endnote-312) очень близка к современному драматич[ескому] иск[усству]. В будущем ритмика и драматич[еское] иск[усство] — сольются в одно. Те, кто так или иначе пользуются языком в произведениях своего искусства, — не хотят достаточно понять *художественность языка* как такового. Умение обращаться с языком, с речью, требует такой же предварительной школы, как, напр[имер], музыкальное искус[ство]. И для желающего *художественно говорить* должно стать *искусством* даже произнесение *каждой отдельной буквы* (как это в музыке по отношению к каждому отдельному тону). Истинная школа худож[ественной] речи — родит *стиль*. Без стиля — нет искусства вообще. Откуда исходит речь в человеческом существе? Из астр[ального] т[ела]. «Я» — модифицирует (аст[ральное] т[ело]), и оно получает импульс к речи. У животного нет «я»[[345]](#endnote-313) для такой модификации и, следоват[ельно], нет речи. В речи обычного человека буквы оформляются в области бессознательного, у художника слова — сознание должно проникнуть {99} в ту область, где зарождаются буквы, где зарождается речь. Надо, следоват[ельно], продумать (медит[ативно]) все то, что об этом процессе говорится. Надо развить ощущение: человеческая речь возникла не из познавательных сил человека, а из *художественных*. (Маленький намек на понимание этого дает египетский шрифт[[346]](#endnote-314).) В прежние времена люди вообще не могли говорить неритмично. И кроме того, желая что-нибудь сказать, человек прежних времен говорил не только голую мысль, он говорил нечто, что *художественно звучало как речь*, — и это прежде всего. Ныне же утеряно чувство художественности языка и часто можно слышать: «Вы *неверно* говорите», но, увы, не слышно: «Вы *некрасиво* говорите»! Процессы (астр[ального]) тела обычно протекают (в большей своей части) — бессознательно. Художник слова должен научиться сознательно господствовать над этими процессами, рождающими речь. Здесь автор говорит, что многочисленные методы обучения пению и речи возникли из предчувствия этой необходимости сознательного проникновения в образующие речь процессы. Но все они не достигают цели, ибо исходят не из *самого живого языка*, а из анатомии. Надо прежде всего познать *организм речи*. Он возник постепенно в человеке под влиянием «я», которое модифицировало (аст[ральное]) тело человека. Представим себе такую схему говорящего человека: если из круга А. Т. импульс речи вдет вниз, к кругу, который мы обозначаем Э. Т., то возникают — *гласные*. Если импульс речи из круга «а[стральное тело]» идет вверх, к «Я», — возникают — *согласные*. Гласные наиболее глубоко и внутренне зарождаются в человеке. Поэтому гласные — выражают самое интимное в человеке и протекают наиболее бессознательно. «Я» человека (в современном его состоянии) — обусловливает чувственные восприятия, в «я» протекает мышление в своей существенной части, также и обычная сознательная деятельность. И когда импульс речи идет к верхнему кружку, то возникают — *согласные*, которые вообще больше доступны осознанию человека, чем гласные.



В праязыке человек не только говорил в ритме, такте, Assonanz’ах[[347]](#footnote-35) и аллитерациях, но он *думал и чувствовал в языке*. Всякое *чувство* рождало сейчас же соответствующую *речь*. Была потребность пронизать чувство — известной формой речи. Напр[имер], не говорили: «я люблю ребенка нежно», но говорили: «я люблю ребенка *ei — ei — ei*». Так же и с мышлением. Абстрактных мыслей современного порядка — не было. Когда челов[ек] думал, то мысль становилась в нем — словом, предложением. *Он внутренне говорил*. (Поэтому не говорят: в начале была *мысль*, а говорят… иначе…[[348]](#endnote-315)) Речь — была «драгоценная шкатулочка для мыслей и чувств»[[349]](#endnote-316). И дальше идет много таких очаровательных мест, но я их пропускаю, чтобы дать как можно больше общего впечатления. Но надо вжиться, конечно, в каждое слово этого изложения. Вообще автор предупреждает, что надо много <медитир[овать]> думать о том, что он излагает. Теперь дальше из того же предисловия.

Исторически доказывается, что каждое искусство покоилось на определенном *мировоззрении*. Говорится, откуда искусство вообще произошло и что оно должно вернуться к своим истокам (мист[ериям]). Кончается предисловие тем, что обещает написавшая его женщина — издать новую книгу, состоящую из упражнений[[350]](#endnote-317), полученных ею прежде от автора настоящей книги. Но это в будущем. А теперь я выпишу тебе несколько практических упражнений уже не из предисловия — из самой книги. И независимо от этого буду конспективно излагать главу за главой всю эту книгу. Всех глав 19.

{100} *Упражнения*: 1. Нужно делать ритмику буквенную[[351]](#endnote-318). Причем для актера ритмика эта нужна не как таковая, не как самостоятельное ритмическое искусство, а следующим специальным образом: актер делает, напр[имер], ритмически букву *i*. Дело при этом не в том, чтобы вытянуть руку, а в том, чтобы запечатлеть внутри себя то, что при этом пережили мускулы, и это переживание мускулов должно как привидение, как зеркальное отражение изнутри всегда сопровождать всякое *r*, которое актер произносит со сцены. Это будет делаться, конечно, вполне инстинктивно после того, как достаточно проработаны все буквы ритмически. Итак, ты делаешь возможно полно ритмически какую-нибудь букву. Затем переводишь чувство этой буквы, переживание мускулами этой буквы вовнутрь души и с этим переживанием, с этим чувством произносишь затем *без* жеста — букву. От этого упражнения в тебе останется навсегда Gegenbild[[352]](#footnote-36), Gespenst[[353]](#footnote-37) этой буквы, и он будет делать свое дело во время твоего говорения со сцены[[354]](#endnote-319).

Упр. 2. Актеру полезно делать гимнастические упражнения греков. Вот они.

*1) Бегать*. В беге грек ощущал силовые взаимоотношения себя самого и земли. Грек чувствовал, что в членах его тела лежит его человеческая воля. И в беге он чувствовал силовое взаимоотношение свое к земле. Я и земля. Кроме того, научившись творчески бегать, актер, сам того не подозревая, научается *ходить* по сцене, и при этом так ходить, что хождение будет служить ему силой для правильной артикуляции речи.

*2) Прыгать*. Грек осознавал, что при прыжке он как бы должен был *извлечь некоторую динамику из себя*. Динамика ног должна быть несколько увеличена. Прыжок дает модифицированное отношение к земле, к силе притяжения земли. И, научившись прыгать, актер также, инстинктивно, приобретает способность: *модифицировано ходить* по сцене. Причем это модифиц[ированное] хождение будет соответствовать модифицированной речи. Т. е., если ты говоришь медленно, или как бы обрезывая свои слова, или дрожаще, твердо или мягко, то благодаря упражнениям в прыганий ты получишь способность ходить по сцене в полном соответствии со способом твоего говорения. Ибо речь должна соответственным способом сопровождаться на сцене — хождением.

3) *Борьба*. Далее, к механике, которую необходимо развить в ногах для прыганья, необходимо прибавить механику, которая обусловливает *равновесие в горизонтальном направлении* (в то время как в предыдущих случаях было равновесие в вертикальн[ом] направлении). Это будет — борьба. В борьбе, следовательно: земля и другой объект. Результатом этого упражнения окажется: актер приобрел способность наилучшим образом, инстинктивно, *двигать руками во время речи*.

4) *Метание диска*. Здесь человеку *дается объект*, так сказать, «*еще больше в руки*». Динамика как таковая проходит через весь ряд этих упражнений — свое определенное развитие. В метании диска актер учится *мимике* (а также еще и правильному обращению с руками, как в предыдущ[ем] упр[ажнении]). Следя за летящим диском и сопровождая его своим вниманием во все время полета, актер развивает *подвижность* мимики и *господство* над мускулами, необходимыми для мимирования. (Вместо диска можно бросать мяч или другой предмет.)

5) *Метание копья*. К метанию диска (где человек имеет дело только с динамикой обращения с тяжелыми телами) прибавляется еще *динамика направления*. И при этом актер научается *говорить*! И притом так говорить, что его речь становится *действенной* не по своему «смысловому», интеллектуальному содержанию, а по художественному, по «речевому» (если можно так выразиться). Речь становится «само собой разумеющимся» фактом. Т. е. актер овладевает утерянной *тайной речи*. {101} Речь высвобождается из интеллекта и переходит в органы речи (в Sprachorgane). Упражняться можно с длинными палочками.

Эти пять упр[ажнений] наилучшим образом соответствуют взаимоотношениям космическим. Они совершенно *раскрывают* человека. Автор называет эти 5 греч[еских] упр[ажнений]: Totalsprache[[355]](#footnote-38) [[356]](#endnote-320).

Пока, дорогой мой, кончаю. Напишу в след[ующий] раз о первой театральной главе этой книги[[357]](#endnote-321). Целую тебя в 1000 раз. Помочи мои возьми себе и подари их своей бабушке. Письмо отдай Нинке. В нем нет секретов — можешь прочесть. Напиши мне — получил ли это письмо, нравится ли то, что пишу, понятно ли и писать ли дальше?

Твоя я.

Пиши мне по адресу: Италия. Italia. Venezia. Lido. Villa Marina. Pension Venier. Мне.

Будем здесь приблизительно до <15‑го авг.> 1‑го авг. (м. б. подольше). Во всяком случае, черкни что-нибудь в Рим на пост рестант[[358]](#footnote-39).

Рим — пишется *Roma*.

Забыл добавить: автор книга говорит, что все его исследования и указания только тогда будут иметь смысл, когда их пользовать *практически*.

### 3

[Июль – август 1926 г.

Италия?]

Здравствуй, дорогое мое!

Как же ты живешь, черкни хоть словечко. Что касается меня, то я совершенно растерялся — на каком языке говорить? При моем знании языков легко растеряться. В трудных случаях делаю так: принимаю серьезный вид и невнятно произношу: «Si, la, u, ja»… и т. д. Ну, это не интересно, а вот позволь тебе предложить конспективно *содержание второй главы* книги о драматическом искусстве. Я уже писал тебе о том, что существуют шесть нюансов речи. Об этих нюансах идет речь в начале второй главы, и дальше идет следующее: учась этим шести нюансам, мы научаемся *жест* вводить в *слово*. Существуют буквы, которые называются Blaselaute[[359]](#footnote-40). (Трубные буквы.) Представим себе, что мы заморозили воздух в трубе во время ее звучания. Замороженная фигура даст прекрасный *жест*, скрытый в Blasen[[360]](#footnote-41). Человеческий аппарат речи есть в известном отношении тоже Blas-инструмент[[361]](#footnote-42). И когда произносится Blaselaut, то получается в воздухе этот удивительный жест. Blaselaut’ы таковы, что их надо *слушать* и *в слушании* воспринимать заключенный в них *жест*. Blaselaute: *h, ch, j*[[362]](#endnote-322)*, sch, s, f, w*. Другие буквы таковы, что скрывшийся в них жест вызывает потребность *видеть* этот жест. Эти буквы наз[ываются] Stoßlaute[[363]](#footnote-43): *d, t, b, p, g, k, m, n*. Затем есть одна Zitterlaut[[364]](#footnote-44): «*r*». Ее надо *чувствовать руками*. Если руки свободно держать и слушать «*r*», то должны быть как бы мурашки в руках (Jucken fühlen[[365]](#footnote-45)). Затем {102} есть одна Wellenlaut[[366]](#footnote-46): «*l*»[[367]](#endnote-323) — при ней возникает желание самому стать этой буквой. В ней — текут в элементе жизни. *L* — (когда ее другой произносит) — тоже надо *чувствовать*, но *ногами*, а не руками. В Blaselaut — жест настолько *пропал в букве*, что можно стремиться только *слышать* его. Поэтому у хороших поэтов, если они хотят выразить что-нибудь, что далеко от человеческого[[368]](#endnote-324), — они инстинктивно пользуются этими Bl[ase]laut[e]. Если поэт желает изобразить человека, махающего руками, отбивающегося, ударяющегося и тому под[обное], то он пользуется Stoßlaut’ами. И если стих написан с тем, чтобы в слушании возбудить *чувство*, то ищи там *l* и *r*. Словом, все, что *не есть* Blaselaut, то может указывать на человека и его жестикуляцию.

В жестах живет человек. Жест *пропадает в язык*. Когда произносится слово — человек появляется вновь в слове. И в том, чтó человек говорит, — мы находим всего человека. Но речь нужно уметь *образовывать* (gestalten). Короче: *в речи воскресает — в жестах пропавший человек*. Но характерно и притягательно в драматическом искусстве то, что на сцене актер (т. е. человек) *не исчезает вполне* в жестах и *не воскресает вполне* в слове. Это дает возможность зрителю дофантазировать то, что не‑до‑воскресло в слове.

Этим исчерпывается содержание второй главы. Немного трудновато. Боюсь, не плохо ли я изложил, но лучше не вышло. Впрочем, автор говорит, что это станет понятным, если *много* <медит[ировать]> думать об этом[[369]](#endnote-325). Теперь, забегая вперед, изложу еще кое-что из практических указаний для развития речи.

Упр. I. Я уже писал тебе, что гласные в упражнении надо произносить в след[ующем] порядке: *a, e, i, o, ä, ö, ü, u*. Теперь дальше пойдут упражнения тоже для гласных. Надо особенно интенсивно упражнять гласные, хотя они даны в соединении с согласными. Упражнения, составленные без всякого смыслового значения, — набор слов, и значение их только в выработке правильной речи и правильного буквообразования.

**A** «Aber ich will nicht dir Aale geben[[370]](#footnote-47)».

Здесь упражняются легкие, гортань и грудобрюшная преграда. Рассмотри гласные: они идут так: *a — e — i — i — i — i — a — e — e — e*. Начиная с *a, e* — ты доходишь до закрытого состояния Sprachorganismus’а: *i, i, i, i*. На этих *i* — держись крепко[[371]](#endnote-326) и затем заканчивай упражнение так же, как начал, т. е. Spr[ach]organ[ismus] делает, как в начале, *а — е*… Следующее словосочетание развивает резонансы (нос, голова) и делает подвижными органы, лежащие впереди Sprachorganismus’а[[372]](#endnote-327) (сравни, как идут буквы между *a — u*)[[373]](#endnote-328).

**B** «O schäl und schmor mühevoll mir mit Milch Nüss’ zu Muß[[374]](#footnote-48)»[[375]](#endnote-329).

Дальше идет упр[ажнение] для согласных. Тут правильно расставлены Blasé-, Stoß-, Wellen- и Zitterlaut’ы. Развиваются органы, нужные для образования согласных, и развивается *подвижность* в произнесении их. Оздоровляется речь и соответствующие органы речи. Вот само упр[ажнение]:

**С** Harte starke *— a a a* — Finger sind *— i i i* — bei wackren *— a a a* — Leuten schon *— a a a* — leicht — *i i i* — zu finden *— и и и*[[376]](#footnote-49).

Дальше идут три отрывочка из каких-то стихов. Содержание их не имеет никакого значения, вся суть в том, что последовательность букв в них такова, {103} что они изумительным образом вводят в Sprachgestaltung. Развиваются отдельные органы, резонансы, подвижность речи и пр. и пр. Я выписываю тебе эти отрывки. Буквы красным карандашом[[377]](#endnote-330) около упр[ажнений] и стихов поставлены для того, чтобы был понятен порядок, в котором надо произносить упр[ажнения] и стихи. А порядок найдешь ниже:

**I**  
Und der Wandrer zieht von dannen,  
Denn die Trennungsstunde raft;  
Und er singet Abschiedslieder.  
Lebewohl! tönt ihm hernieder,  
Tücher wehen in der Luft[[378]](#endnote-331).

**II**  
Ich sonne mich im letzten Abendstrahle  
Und leise säuselt über mir die Rüster.  
Du jetzt, mein Leben, wandelst wohl im Saale,  
Der Teppich rauscht und strahlend flammt der Lüster[[379]](#endnote-332).

**III**  
Und drüber hebt si d’Sunne still in d’Höh  
und luegt in d’Welt und seit: «was muesz I sê  
In aller Früei?» — Der Friedli shlingt si Arm  
um’s Kätterli und’s wird em wol und warm. —  
Draf het em’s Kätterli ä Schmüezli êe[[380]](#endnote-333).

Порядок этих упр[ажнений] смотри по красным буквам и цифрам на обороте[[381]](#footnote-50).

A — 10 раз.

B — 10 раз.

AB — 10 раз.

C — 10 раз.

ABC — 10 раз.

I – 1 раз.

A — опять по 10 раз.

B — опять по 10 раз.

AB — опять по 10 раз.

C — опять по 10 раз.

ABC — опять по 10 раз.

II – 1 раз.

A — по 10 раз.

B — по 10 раз.

AB — по 10 раз.

C — по 10 раз.

ABC — по 10 раз.

III – 1 раз[[382]](#endnote-334).

По поводу упражнений вообще: надо помнить, что, упражняясь, я учусь не из голых упражнений, но учусь через упражнения у *самих букв* и самого Sprachorganismus’а. Буквы — наши учителя <(Götter[[383]](#footnote-51))>[[384]](#endnote-335).

{104} Упр. II. Для художника слова (для актера) — необходимо осознание тех процессов, которые протекают внутри человека при речеобразовании. Представь себе человека, который всю жизнь провел на необитаемом острове и, не имея общения с людьми, не научился говорить. Но говорить он *может*: у него есть и слух, и органы речи. Человек этот внезапно попадает в общество людей. Он чувствует желание начать говорить, и вот у него вырываются звуки: hm, hum, ham, häm, him[[385]](#footnote-52).

Упр[ажнение] заключ[ается] в том, чтобы произносить эти звуки и в них углубленно искать процессов внутри — [в] образующейся речи (<*аст*[*ральное*]> *схватывает* — *эф*[*ирное тело*]). В этих звуках почувствовать сильнейший Schwung[[386]](#footnote-53) речи. Углубленно надо произносить эти слоги, познавательно отдаваясь чувствованию процессов речеобразования. Будет ощущение внутреннего Sausen[[387]](#footnote-54) [[388]](#endnote-336) (не могу перевести этого слова и сам его плохо понимаю).

Вот, Мицупочка, пока все. Целую тебя тысячу раз. Когда получишь письмо — черкни открыточку.

Твой Мицуза.

### 4

[Июль-август 1926 г.

Италия?]

Дорогой и золотой мой Мицупочка! Не перестаю думать о тебе, скучаю и посылаю тебе всякую свою любовь и объятия. Отдыхай, наслаждайся летом и природой. А я, чтобы развлечь тебя, сообщу конспективно содержание *третьей главы* из книги о драматич[еском] иск[усстве]. Начинаю: современная *проза* — не художественна. Она занята тем, чтобы мысли, которые уже отделились от языка и поместились в голове, — снова вводить в язык, т. е. проза стала передавать голое *содержание* мыслей, без всякой художественности. Головные мысли все направлены вниз, на матерьяльн[ое]. Истинные же мысли могут исходить только из *всего* человека. Тут начинается связь речи художественной — с жестом. Голова (круглость) не имеет жестов (остатки жестов в голове — это глаза и мимика), и жест должен быть взят от *остального* человека. И так[им] обр[азом]: речь должна исходить от *всего человека в целом*. И в этом смысл фразы: жесты должны быть введены в речь. (Головные мысли лежат друг около друга в хаотической бесформенности, что видно хотя бы из того, что можно, напр[имер], быть хорошим анатомом и ничего не знать о человеческой душе. Все это ничего общего с художеств[енностью] не имеет.) Словом: проза как передатчица головных мыслей — лишена *стиля*, а *стиль* — непременное условие каждого художественного произведения. Иначе: если исходить из желания — передать содержание, мысль — искусства нет; если исходить прямо и непосредственно из *чувства стиля* — тогда это искусство. Но и проза как «сообщение», как «Mitteilung», может и должна быть художественной. Для этого ей надо, чтобы в ней участвовали руки и, главным образом, *ноги*. Что такое «сообщение», «рассказ» прозаический? Это *эпос*. Эпос имеет дело с сообщением о мыслимом объекте. И сообщение это делается при помощи *гекзаметра*. Гекзаметр же состоит в том, что он вводит в речь *ноги*. Ритм ног он вводит в речь. (Недаром говорится: «стопа».) И правильно чувствовать гекзаметр — значит чувствовать, что его можно не только *говорить*, но и *ходить*. Mitteilen (сообщать) — значит быть bedächtig (задумчиво: {105} 2‑й нюанс речи). Становимся на одну ногу и произносим *полно и медленно* (тоже во 2‑м нюансе речи) *o*. Затем делаем два шага, как бы скользя по речи: *е — е*, и подходим опять к bedächtig, полно и медленно *o*. Итак, *о ee, о ee, о ee* и т. д.: — UU — UU — UU. Получается известная форма хождения в речи. *Весь* человек участвует в том, что произвела голова как свой продукт. (Ходить можно и вбок.) Когда слушаем гекзаметр, чувствуем: тут нечто сообщается. Чувствуем: внутреннюю жизнь и движущиеся ноги, как бы освобожденные от земного притяжения. Теперь обратное: мы можем исходить из *чувства*, т. е. из внутреннего в человеке. Пробыв некоторое время в неуверенном, в чувстве, — мы хотим *просветиться*, закрепить свое чувство (zur Besonnenheit [zu] kommen[[389]](#footnote-55)) = возникает анапест: UU — UU — UU — и т. д. В анапесте дело не в *сообщении*, а в *выражении чувства*. И как эпосу можно научиться через гекзаметр, так *лирике* — через *анапест*. (Надо помнить, что и гекзаметр, и анапест находятся в *самом языке*, из *самого языка* надо учиться всему, что связано с различными законами речи. Это очень важное и основное чувство при обучении.) Читая гекзаметры, мы учимся пользоваться языком, нёбом, губами, зубами, т. е. мы учимся произнесению *согласных*. Читая анапест, мы учимся пользоваться гортанью, легкими и грудобрюшной преградой. Анапест учит произнесению *гласных*. Он учит *покоиться* на гласных. Через гекзаметр мы учимся — *трохею*, через анапест — *ямбу*. Дальше у автора идут два понятия, которые мне не очень ясны. Вот они: *стильная драма* (Stildrama) и *разговорная драма* (Konversationsdrama[[390]](#footnote-56)). По отношению к первой драме, кот[орая] более *внутренна*, — применим ямб. По отношению ко второй — *трохей*. Кто, нап[ример], желает научиться читать сказки, тот должен готовить себя для этого, читая *трохеи*. Он получит при этом чувство, что в сказках важны *согласные* и через них должно в сказке нечто особенно сильно действовать. Если прочесть сказку, интонируя гласные, — будет впечатление неестественности. Если тонко подавать в сказке согласные — получится впечатление легкого привидениеподобного. Если желают нечто реалистическое исполнить поэтически, тогда нужен ямб. В ямбе играют роль *гласные* (хотя не совсем выключаются и согласные), и такая речь единственно возможна, когда реалистически данное желают явить поэтически. Поэтому актеру очень важны упражнения в ямбе. (Они помогут также и в произведениях, написанных трохеем.) Ямб нужен для прозаических драм.

Дальше автор рассказывает о том, как он видел однажды театральное представление, в кот[ором] актеры вышли в масках, как это делали греки. Он говорит о том, какой восторг он при этом испытывал, не видя скучной человеческой головы и фальшивого человеческого лица! Он любовался телами, жестами этих тел и любовался возможностью выразить очень, очень многое без помощи головы и лица! Он говорит, что отвратительное впечатление производит в говорящем человеке — Движущийся рот и мимика. В дальнейшем же тексте своей книги автор дает много указаний, касающихся мимики и особенно *движения губ* при говорении. Из этого надо заключить, что он восстает против дилетантского говорения и оно-то и противно ему во всех своих проявлениях. Есть такая фраза: при помощи лица может быть выражаемо только то, что das wirkliche Sprechen oder Singen ist, und was die innerliche sachgemäße Ergänzung desjenigen ist, was nun eigentlich der Gestus des Menschen so großartig offenbaren kann[[391]](#footnote-57).

Глава кончается мыслью о том, что речь, которая не есть преображенный жест, — не имеет под собой никакой почвы[[392]](#endnote-337).

{106} Теперь как упражнение выпишу тебе о *дыхании*. Задача правильного дыхания очень проста. Все дело только в том, чтобы *не брать в легкие нового запаса воздуха, если не выговорен весь прежний запас*. Упражняться же в этом надо. Это должно стать инстинктивным. Нужно, упражняясь, набирать воздух в легкие и, держа руку у грудобрюшной преграды, проверять правильность вдыхания. Затем говорить: *а ей*, до тех пор, пока не выйдет весь воздух. Так же упражняться и с согласными: *k l s f m* (буквы эти надо говорить медленно, чтобы растянуть на весь выдох). Процесс, связанный с *дыханием*, должен в этих упр[ажнениях] быть внимательно и сознательно наблюдаем. Затем такое упр[ажнение] на дыхание:

Und es wallet und woget und brauset und zischt,

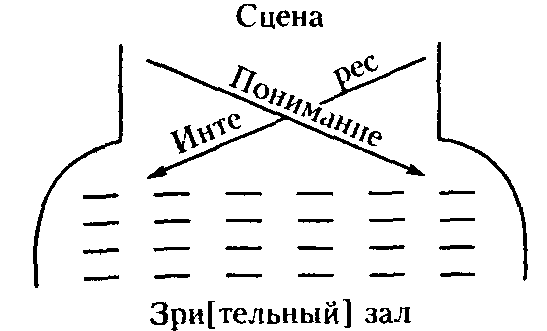
(дыхание)

Wie wenn Wasser mit Feuer sich menget[[393]](#footnote-58) [[394]](#endnote-338).[[395]](#endnote-339)

Дорогой мой, сообщу тебе еще содержание и *четвертой главы*. Наберись терпения и читай. В виде повторения: лирика требует ямба, проза — трохея, дактиля.

Трохей, дактиль — рассказывание. Тон рассказчика живет в трох[ее], в дактиле. При рассказе, следовательно, при эпосе речь идет о *мыслимом* объекте. Но этот объект может быть так живо подуман, что останется только самого себя отдать как *инструмент* для всего, что мыслимый объект делает и говорит, и возникает *представление*. Этим намечается путь от рассказа, от эпоса — к драме, к представлению. (Но не каждое эпическое произведение так построено, чтобы оно содержало в себе возможность такого перехода. Как пример эпоса, делающего переход к драме, вернее, к возможности *представлять*, автор указывает «Сид» (Cid) Herder’а[[396]](#footnote-59) [[397]](#endnote-340).) Не рекомендуется иметь дело при обучении — непосредственно с драмой, ибо тогда очень легко сделать все внешним, неуглубленным. Следует начинать именно с рассказывания, с эпоса, ибо там необходима *фантазия* (ибо объект только в мыслях), необходимо уменье «себя в другого пересадить» и этого другого *представить*, т. к. на самом деле его нет, он только в фантазии. Упражняясь в таком себя-отдании — другому, — мы научаемся специальному *сценическому слушанию* партнера, которое заключается в полном со-переживании с партнером (Miterleben) — как его *эхо*. Дальше после ряда поэтических примеров говорится, что художник должен развить в себе *ощущение, чувство* того *матерьяла*, с которым он имеет дело. Как Микель Анжело чувствовал мрамор и подолгу искал его сам в каменоломнях. Надо чувствовать *слово* как матерьял[[398]](#endnote-341). Надо чувствовать *себя* как аппарат, как инструмент, *через* который совершается нечто сценическое. Следующая мысль: необходимо развить *ощущение из глубин человеческого сердца* — ощущение, которое говорило бы, что *хорошо в поэзии* и что в ней *плохо*. Те силы, которые руководили в этом смысле людьми раньше, — отходят, и человек предоставляется необходимости *из себя* выработать то, что ему прежде указывалось. Надо научиться ощущать, что, говоря, мы <общаемся с Götter[n][[399]](#footnote-60)>, мы должны научиться не просто *думать*, а *внутренно говорить*. Автор ссылается на одну пьесу (котор[ая] называется, кажется, «Врата…»[[400]](#endnote-342)), на седьмую картину этой пьесы, говоря, что она написана так, как *услышана*. Не из мыслей, не из подбора слов, а прямо записывалось то, что внутренно *услышано в словах*. Словом, надо углубить, обострить и очень серьезно отнестись к вопросу *художественного вкуса*. Вкус в высшем смысле — может стать водителем в иск[усстве]. Самое последнее в иск[усстве] — интеллектуализм; самое первое — художественное ощущение. В этой {107} главе еще говорится об александрийском стихе и он трактуется как компромисс между прозой и поэтической формой[[401]](#endnote-343), но т. к. я не знаю, что такое алекс[андрийский] стих, то и не понял ничего. Pardon wu[[402]](#footnote-61)! Лекция 4‑я окончена. Не ужасайся — начинаю пятую главу! Шиллер сказал: «Уничтожение материи[[403]](#endnote-344) через форму — это истинное мастерство в искусстве». Чувства и ощущения актера — это его материя. Она должна быть уничтожена, поглощена формой, т. е. правильной формой речи и жестов на сцене. Это — мастерство, это — искусство. Форма (слово, жест: образ, ритм[[404]](#endnote-345)) должна действовать в искусстве так, как вне искусства действуют природные эмоции. Так на сцене, так и в других искусствах. Если правильно читать правильно написанные стихи — развивается *голос* сам собой. Готовя поэтическое произведение к чтению, надо переложить его из стиха в ритмическую прозу (какова проза Андрюшана[[405]](#endnote-346)) и в таком виде отдаться чувствам и ощущениям в этом произведении. Когда нажил, накопил чувства — переходи к форме стиха, и чувства получат *форму*. Форма поглотит, уничтожит материю (т. е. природные чувства как таковые). Это нужно для того, чтобы не перескочить самые чувства и не заняться голой техникой оформления. Здесь говорится об оформляющих силах, заложенных в человеческом Sprachorganismus’е[[406]](#endnote-347). О них я писал тебе в связи с упражнением на гласные.

*Глава шестая*. Натурализм — повторяет жизнь, подражает ей, фотографирует ее, и потому он — не искусство. Искусство должно все *изображать, представлять* средствами, имеющимися в распоряжении искусства, а не природными средствами, как это делает натурализм. Все в искусстве должно быть *до последнего конца выявлено*, все должно быть *понятно*, все *закончено*, все *наглядно*. Зритель, напр[имер], не должен ломать головы над тем, чтобы догадаться — какой это образ перед ним? Он должен его целиком получить и без труда и догадки *понять*. Актер должен так уметь использовать средства своего искусства: слово, словообразование, мимику, жесты, — чтобы в них совершенно и без остатка, с полной для зрителя ясностью уложилось все то, что он желает *представить*. В этом — *честность* искусства. Всему этому мешает то, что мы потеряли ощущение «слова», «буквы». Мы *сквозь* слова слышим *смысл*, головную *идею*, но самого *слова* — мы не слышим и не понимаем. Мы разучились *понимать в слышании* (Verstehen im Hören) и пользуемся обратным: мы *слышим в понимании* (Hören im Verstehen). А это — колоссальная разница. Эта разница должна стать совершенно ясной для актера. Понимание значения каждой отдельной буквы ведет к тому, что мы утеряли. Надо кроме того постичь, что *гласные* есть выражение *внутреннего* переживания души (по отношению к внешнему миру, напр[имер], «а» — изумление перед чем-нибудь и т. д.). Согласные выражают стремление души какое-нибудь внешнее явление или предмет — *изобразить в виде буквы. Буквенно* подражать внешнему миру. Нужно упражняться в том, чтобы разбирать слова по буквенному их значению. Вживаясь, вчувствуясь в каждую отдельную букву слова, мы поймем глубокое значение слова, мы раскроем тайну слова, тайну его происхождения. Автор дает разбор нескольких слов. Для примера сообщу один разбор. Это поможет в упражнениях. Слово «Band» (связь, союз, бант). В этом слове есть «я» — изумление. Было изумление перед тем, что нечто можно соединить, связать. Действительно изумительно, что, связывая, нечто можно *вместе держать*! Это удивление человека выразилось в «а». Из изумления возникло слово «Band». Дальше: когда я что-нибудь связываю, соединяю, то нечто распространяется на другое. Закрывает это другое, покрывает его. Umhüllt[[407]](#footnote-62). Буква «*b*» есть в слове как выражение этого Umhüllung[[408]](#footnote-63). Затем буква «*n*». Она обозначает нечто легкотекучее, {108} что легко берется; «*d*» обозначает нечто закрепленное, нечто верное. И в разбираемом слове «*n d*» значат, что нечто как бы текучее — закрепляется во время «Band’а». И так можно *прочувствовать* всякое слово насквозь. Это необходимо актеру — художнику слова. Надо наблюдать и изучать междометия. На них многому можно научиться в этом направлении. Существует на свете всего *один единственный* язык, на котором разные нации и говорят. Только они видят в одном и том же предмете — разное, потому они выражают это при помощи разных букв одного и того же всеобщего языка. Поэтому итальянец говорит «testa», немец — «Kopf», русский — «голова». И, разобрав по буквам значение этих слов, мы увидим, что немец *понимает* голову — так, итальянец видит в ней — то, русский — другое. А если бы они все воспринимали в «голове» одно и то же, то и слово было бы у них одно для всех. Но, чтобы это начать практически понимать, надо уйти от головного, идейного значения слов. Описанное отношение к словам должно перейти в инстинкт. И на сцене, слушая партнера, должна у слушающего, за кулисами его души, звучать та или иная буква, смотря по тому, что говорит ему партнер. Но все это вполне инстинктивно. Буквы — должны стать как бы «слухом» актера. И если актер отвечает партнеру после того, как, слушая, он дал звучать в себе, скажем, «и», то ответ его прозвучит иначе, чем если бы он, слушая, жил внутренно в букве «*а*». Тончайшие нюансы, возникающие здесь, имеют свойство доходить до публики на галерку и в партер одинаково, и публика говорит «хорошо» или «плохо» — инстинктивно слыша (и не понимая) эту душевную музыку, со сцены идущую[[409]](#endnote-348). Конец 6‑й главы. *Седьмая глава*[[410]](#endnote-349) вся посвящена разбору революционной пьесы из времен французской революции[[411]](#endnote-350). Разбор делается буквенным способом. Сцены, и лица, и целое обозначаются как буквы и как ряды букв. Напр[имер], Робеспьер: *i, o, d, t*, Дантон: *ä, i и т. д*.[[412]](#endnote-351), но сконспектировать это невозможно. Нужно иметь перед собой текст пьесы. Поэтому ограничусь отдельными мыслями из этой главы. Чтобы так разбирать пьесу, надо, чтобы *уменье* стало через обучение уже *инстинктивным*. Разбирая, надо добиться того, чтобы *настроения* этой пьесы лежали перед режис[сером] и актером, как на ладони[[413]](#endnote-352). *Из 8‑й главы*[[414]](#endnote-353). Овладение искусством истинного словообразования в большой мере зависит от внутреннего Anpassung an das plastisch [Gestaltete] u[nd] Bildhafte des Sprachlichen[[415]](#footnote-64). В искусстве должна быть *правда, действительность*; натурализм хочет этой *правды*. Но он пользуется *средствами природы* для выражения этой правды. А искусство должно пользоваться не *природными*, а своими собственными средствами, *другими*, не природными, для выражения *правды*. Правда *природы* — идет навстречу <Geist’у[[416]](#footnote-65)>. *Через* правду искусства — светит <Geist>. Поняв это — начнем практически понимать, что такое *стиль* в искус[стве], и найдем к нему дорогу. Поэтому следует упраж[няться] в говорении на таком языке, который для данного лица не есть его привычный язык, т[ак] ск[азать], не *натуралистический* для него язык. Как пример в книге дана речь француза[[417]](#endnote-354), который говорит на ломаном немецком языке. Всякое обучение должно протекать в полной свободе. Надо уловить дух предлагаемого и из духа *целого* свободно варьировать и детализировать предлагаемое в этой книге. *Педантизму* нет места. На сцене во время игры не должно быть ни одного актера *без дела*. Если один говорит, другие должны играть то, что говорит один (это требование мне не понятно); но, слушая на сцене партнера, надо *представлять*, что ты его слушаешь (ничего от натурализма! Натурализм действует со сцены *кукольно*). Говоря со сцены нечто *интимное* — надо идти из глубины сцены на авансцену. Если на сцене говорят толпе и надо создать впечатление: толпа *понимает* то, что ей говорят, — то говорящий должен медленно двигаться назад. (Или в середине самой толпы, или {109} вне ее[[418]](#endnote-355).) Если наоборот: говорящий ходит в толпе, двигаясь вперед, по направлению к зрителю, — то у публики будет чувство — толпа не понимает говорящего. Зритель воспринимает разными глазами — разное. Правый глаз приспособлен к *пониманию*, левый — к *интересу*. Если идут на сцене к правому глазу зрителя — зритель понимает происходящее. К левому — зрит[ель] интересуется происход[ящем] (см. схему).



*Принести весть на сцене*: громко говорить издали. При близившись — несколько закинуть назад голову (дает впечатление: вестник знает то, о чем говорит). При радостной вести пальцы руки раскрыты[[419]](#endnote-356). При печальной — выход медленный, остановка и пальцы сжаты.

Все, даваемое автором в этом роде, сопровождается предупреждением, что это не должно лишать актера и режиссера свободы, что это только указания на правильную сценическую закономерность, и только. И что, даже исполняя это так, как говорится, — все-таки остается много на долю свободы. Глава 8‑я — окончена. *Из 9‑й главы*[[420]](#endnote-357). Из длинного отрывка вывожу главную мысль. Художник может строить свое произведение на основании всевозможных традиций — это обеспечивает ему то, что произведение будет им закончено; но это не очень честное творчество. Честным искусство бывает тогда, когда художник творит свое произведение *целиком* — с фундамента и до верху. Когда он от *начала до конца* пребывает сам на *фундаменте творчества. Из себя*, а не со стороны (скажем — традиция) должен он извлечь все, чем явится в конце концов его худож[ественное] произв[едение]. Но этого рода творчество часто не доводит до конца своих произведений. Но зато — *честно*[[421]](#endnote-358). Слушать на сцене партнера надо не лицом к нему стоя, а *ухом*!! Лицо же должно быть повернуто к публике. (Странное требование! Правда?) Лицом к говорящему поворачиваются в жизни от *вежливости*, но это противоречит закону слуха. Нельзя поворачиваться к зрителю спиной. Только в редчайших случаях, когда это оправдано внутренне Вообще, внутреннему оправданию автор придает громадное значение. Он даже оправдывает курение на сцене в случаях, дающих, напр[имер], представление об образе. Напр[имер], юнец выходит на сцену с папироской — это ярко говорит о его желании казаться взрослым, и тогда курение оправдано. Но курение на сцене вообще автор громит. Какое же может быть Sprachgestaltung, когда в органе речи торчит посторонний предмет — папироска! Слушать на сцене, повернувшись к говорящему *ухом*, нужно еще и потому, что публика по лицу видит, во-первых, что актер *слушает* и, во-вторых: *что* актер слушает. (Мимика может быть у актера развита до степени *мощности*![[422]](#endnote-359) Gewalt.) Дальше говорится, что слушать надо, повернув голову 3/4 к публике и нагнув ее в сторону говорящего и немного вперед. Тогда, в связи с другими упр[ажнениями] этого рода, разовьется инстинкт правильного мимирования. Такое слушание хорошо, если на сцене один дает другому или многим — поручение. Можно возразить: но если несколько человек слушают, стоя одинаково, — это будет стереотипно. Автор отвечает: Рафаэль никогда не сказал бы так. Он ради *эстетического целого* всех слушающих поставил бы в вышеуказанном духе и только немного модифицировано. Еще о слушании (уже не в смысле поручения). Если говорящий произносит свою речь по 2‑му нюансу речи, то слушающий делает молча жесты 1‑го нюанса. Если, нап[ример], говорящий произносит слова в 6‑м нюансе, то слушающий делает жесты 2‑го нюанса. Все это примеры *гармонии*. Но этого нельзя делать *нарочно*. Это должно путем упражнений войти в плоть и кровь, в *инстинкт* художника. Надо научиться различать два оттенка, близких друг к другу: 1) уговаривать (überreden), 2) доказывать (überzeugen[[423]](#footnote-66)). Автор подробно излагает разницу, внутренно переживаемую и в жестах выражающуюся {110} в связи с нюансами речи. Я не могу изложить этого места, т. к. не все мне ясно в смысле перевода. Но почувствовать разницу можно, подумав над ней, и подобрав ряд примеров, и поискав жесты по нюансам. *Профиль* — дает впечатление ума (или глупости, смотря по профилю), повернувшись профилем к публике (и даже слегка закинув голову назад) — вызывают в зрителе чувство *интеллектуальной ценности* действующего лица. *Оборот в 3/4* к публике, со слегка наклоненной, склоненной головой — впечатление: человек *интеллектуально принимает участие* в том, что говорят. *Фас*: чувство моральной ценности действ[ующего] лица. Значит, если кто-то на сцене действует словесно на партнера, то в зависимости от того, как партнер, слушающий, стоит к публике, — будет впечатление: как он воспринимает — умом или — сердцем. *Воля* выражается всегда в связи с *движением*. Движение должно быть подобрано сообразно содержанию воли, т. е. все, что было сказано о формах движения вообще, должно в этом случае быть принято в расчет. Но вот один выражает на сцене другому свою *волю* в соответственных словах. Другой может пожелать соединиться с волей первого и[ли] воспрепятствовать ей. В случае принятия, согласия слушающий должен делать движения *слева направо*. Если же будет движение *справа налево*, то публика получит впечатление: слушающий не принимает, не соглашается, будет чинить препятствия. Движения можно делать как *руками*, так и *головой* (и это лучше всего), так и всем телом. (Тело так или иначе всегда должно помогать движению.) — Как можно быть «не в голосе», так можно быть и «не в теле». Греческая гимн[астика] побеждает это плохое владение телом, это «не в теле». *Обучаясь* жесту и слову, надо *сознательно* соединять их, тогда появится в искусстве актера истинный художественный *стиль*.

Необходим темперамент. Люди стесняются его проявлять, а темперамент у них есть. Его надо пустить в дело. Преподавание тоже не может быть без темперамента. Преподаватель должен всегда иметь веселое лицо, и юмор, и темперамент. Можно книгу писать без темперамента — понравится она кому-нибудь — хорошо, нет — нет. Писавшего ее сейчас не видно. Но, выставляя каждый вечер напоказ *самого себя*, — немыслимо быть без темперамента, непозволительно. *Темперамент — принадлежит к искусству*. Повышенный темперамент, юмор! И тогда вещи станут настоящими. <Эзотер[ическими.]>

Конец 9‑й главы и моего письма. Сгораю нетерпением узнать, как тебе нравится это театральное сочинение! Я его воспринимаю как дивное цельное построение, как, скажем, — статую Микель Анжело.

Целую тебя 10010903 раз. Кусаю в икру и жму яйла!

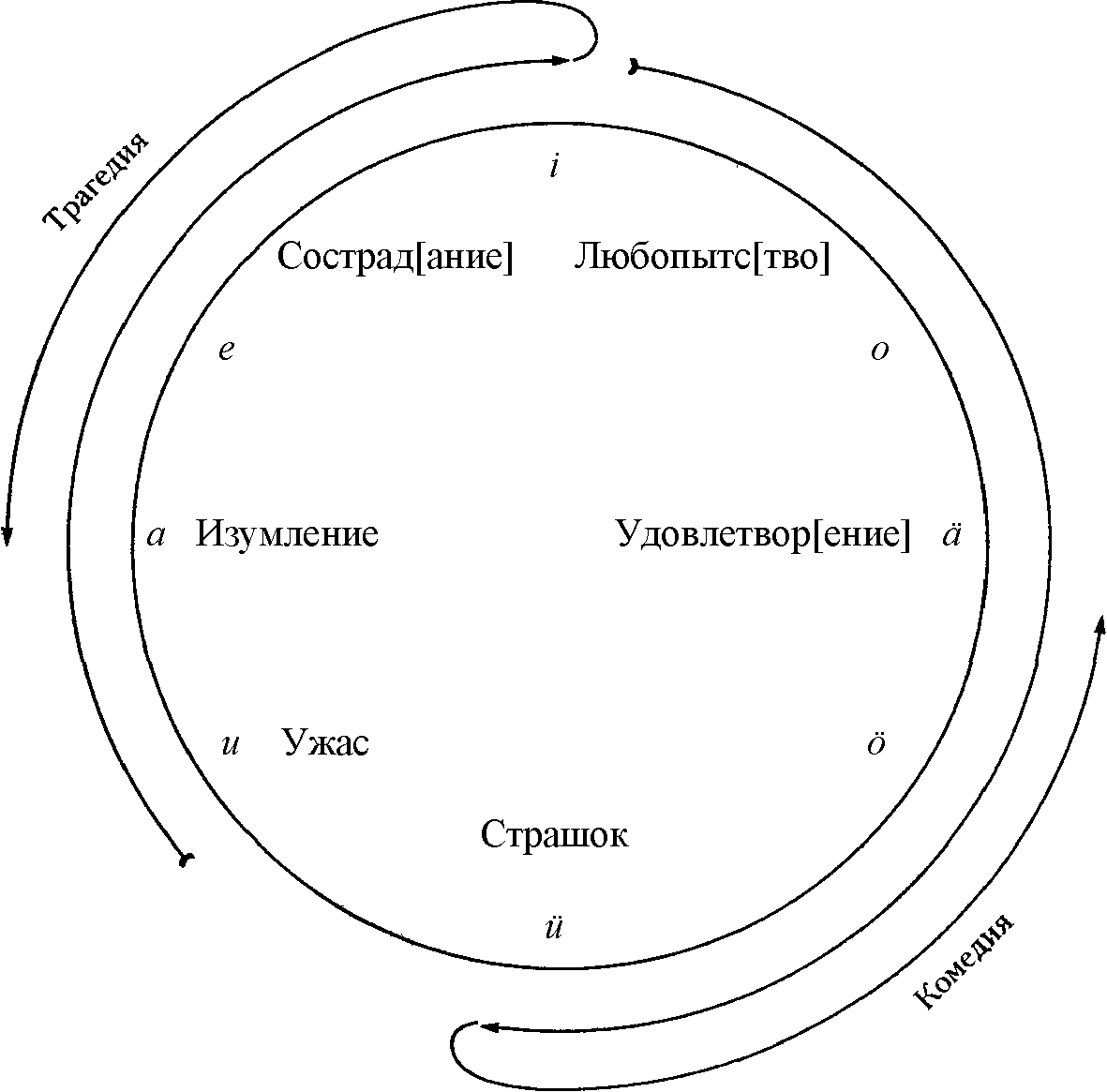
Всегда твой Мих. Чех.

### 5

[Июль – август 1926 г.

Капри[[424]](#endnote-360)]

Здравствуй, дорогой, золотой. Я скучаю по тебе и жажду видеть, слышать, осязать и мять! Еще не получил от тебя ни одного письма. Наверное, в Риме на poste restante уже есть от тебя весточка. Желаю сообщить тебе конспективно содержание 10 главы из книги о драматическом искусстве. Начинаю. Надо глубже проникнуть в понимание драматич[еского] искусства. В древние времена в тех местах, где зародилось начало театра[[425]](#endnote-361), представления захватывали очень большой диапазон. Они касались высоких… образов[[426]](#endnote-362) и сумели импульсы этих <geist[igen][[427]](#footnote-67)> образов проводить {111} вплоть до самого матерьяльного, физического. Путь к пониманию этого и к применению на сцене таков. Надо углубиться во *вкусовые* ощущения. *Кислое* переживается по краям языка. *Сладкое* — на кончике языка. *Горькое* — на корне языка и на нёбе. Слово «вкус» — применимо и к чувствованию кушаний, и к оценке искусства и морали. Вживаясь во «вкусы» на разных областях языка, мы поймем, что физическое возбуждает ощущения на тех же путях, как и моральное возбуждает речь. Ведь теми же органами, какими мы *говорим*, — мы ощущаем и вкусы: сладкое, горькое, кислое. Если переживание моральной горечи на сцене будет подкреплено переживанием (в представлении) вкуса горечи *на языке*, то это будет иметь большое значение для произнесения в это время *слов*, для *мимики* и даже для *жестов*. Здесь заключается тайна перехода от *ощущений* к *речи*. Когда мы ощущаем кислоту уксуса, то возбуждаются мельчайшие органы языка, которые более *пассивны*. Когда же «тетка»[[428]](#endnote-363) имеет кислое лицо, то у нея возбуждены также мельчайшие органы на языке, но более *активные*. В древних, древних местах представлений изображались различные *нечеловеческие* существа[[429]](#endnote-364) при помощи *хора*. Особый вид рецитации хора был тем, что *нечто* могло через него действовать и между сценой и зрителями распространялась особая атмосфера <Astralaura[[430]](#footnote-68)>, в которой зритель находился в *другой* среде и переживал страх перед Высшими (в лучшем смысле слова). Постепенно терялась способность человека переживать что-нибудь, что не было бы простым натурализмом. То, что как plastisch-malerisch-musikalisch[[431]](#footnote-69) жило в слове и в полной стиля рецитации и служило для изображения Высшего, — заменилось фигурой самого человека. Человек стал изображать Диониса, присоединяясь к хору. Он надевал маску, что должно было служить выражением постоянного, соответствующего вечности, неподвижности, — ибо маска животного[[432]](#endnote-365) — неподвижна, лицо же человека вечно в движении и не может служить символом вечного. Неподвижное человеческое лицо — это уже *смерть*. Человек чувствовал нечто за явлениями природы, но вот он научился чувствовать нечто и в себе, как бы эхо того, что он видел за явлениями природы. И человек стал представлять в этом смысле — свое внутреннейшее. А отсюда вышло: представление человеческого душевного. И техника и смысл обучения современному театр[альному] иск[усству] заключается в том, чтобы актер был в состоянии совсем забыть на сцене себя как житейскую личность, как обыденного человека и — через Sprachgestaltung в полном значении этого слова — смог бы окружать себя на сцене атмосферой (Aura), которую зритель инстинктивно воспримет[[433]](#endnote-366). *Из главы 11*[[434]](#endnote-367). Всякое физическое, физиологическое действование актера на сцене должно иметь под собой почву, которая создается тем, что актер научается чувствовать и переживать значения различных *букв*. Нельзя выражать нечто на сцене внешне, если под этим не живет буквенное настроение. Напр[имер], *гневу* надо учиться так: гаев состоит из двух частей: 1) напряжение и натяжение мускулов и 2) расслабление, ослабление, засыпание. Первой части соответствует *i*, второй — *e*. Нужно, готовясь изобразить гнев, предложить кому-нибудь читать место гневного текста и самому в это время внутренно интонировать *i e* — *i* *e* и сжимать и распускать мускулы. Это будет правильным подходом к изучению внешних проявлений актерского искусства. *Забота* — *ö* — и медленно опускающиеся жесты и веки. Если ты загримирован бледно, то как постоянная характерность — Должны быть сжатые губы. Автор дает очень много таких примеров, но я их выпущу, чтобы скорее дать тебе цельное представление о книге. Надо знать некоторые тонкие соотношения, встречающиеся в жизни. Напр[имер]: *вздох, стон* — невозможны при глубоком горе. Они возможны, если делается усилие побороть горе, если хотят перейти через него, если его побеждают, хотя бы для того, чтобы смочь произнести фразу. {112} Мимике *плача* учатся через *а*, мимике смеха (и красоте смеха на сцене) через *о е* (или — слабее через *ä a*). Много пропускаю. Подобные способы обучения закономерным проявлениям эмоций на сцене сильно *ускоряют* развитие актера. И, кроме того, развивают многие другие части организма актера. Напр[имер]: *слушание печального*: неподвижное лицо и покачивание головой, но в это время правильно развивается сама собой грудобрюшная преграда и нижняя часть туловища. Я уже писал тебе о значении ритмического жеста, который должен как отражение жить в актере при произношении букв. Нужно добавить, что упражнение в ритмическом жесте дает актеру действительное постижение сущности языка, и драматического иск[усства] в частности. Даже положение человека в Weltall[[435]](#footnote-70) прояснится. Сравни звуки животного и речь человека. Человек благородно поставлен в середину Weltall. Словом, упражнениям в ритмическом жесте автор придает Generalbedeutung[[436]](#footnote-71). Чтобы постичь, чем является человек в Weltall, автор предлагает подумать о том, что человек может: в гласных — выразить свое внутреннее, в согласных — сопережить внешний мир, и к этому присоединяется жест и мимика. *Глава 12*[[437]](#endnote-368). Существуют драматические произведения двух родов: I. Произведения, где автор исходил из интереса к *матерьялу* драмы, к характерам и пр. В этих драмах нет полного проявления художественного, поэтического стиля. Драмы второго рода: II. Поэта интересует *стиль, художественность* произведения как таковая, он исходит из художественного чувства и желания и тогда уже, как вторичного, ищет себе *матерьял* для драмы. Эти произведения полны того, что автор называет *художественным, стильным*. Драмы I рода, напр[имер]: «Разбойники» [Шиллер], «Götz von Berlichingen»[[438]](#footnote-72) (Гете), «Фауст» (I часть) [Гете], «Дон Карлос», «Фиеско», «Kabale»[[439]](#footnote-73) (Шиллер). Драмы II рода: «Мария Стюарт» (стилизированы настроения), «Орлеанская Дева» (стилизированы события), «Вильгельм Телль» (правдивые душевные картины, стилизация характеров, душевная живопись), «Мессинская невеста» (стилизация дает здесь пластическую внутреннюю сценическую картину), «Деметра» — Шиллера[[440]](#endnote-369) (всеобъемлющая стилизация человеческого и событийного). Актер, работая над драмами обоего рода, — постигает тайны своего актерского *стилизирования*. Разно должен он готовить драмы I и II рода. В I драм[ах] нужно как можно скорее от жестикуляции, производимой под чтеца, переходить к произнесению слов *самому*, к скорейшему соединению слов и жестов. В[о] II драмах: по возможности продлить период немой жестикуляции под чтение другого. Почему это так[[441]](#endnote-370) — не могу понять, т. к. не разберусь в переводе. Но основная мысль та, что этими путями мы уходим от *натурализма*. Нельзя натуралистически *написанное* — еще натуралистически *играть*. Надо публику вырвать из натурализма, и это даст ей возможность целиком быть с актерами. До публики как раз *не доходят* натуралистические внутренние переживания. Создавая *декорации*, нужно заботиться о том, чтобы они являли собой *настроения*, годные для говорящих в них персонажей. С одной стороны, надо избегать в декорациях натурализма, с другой — нельзя ломать произвольно линии и формы и искусственно стилизировать и выдумывать новые формы. Все дело в *красках*. Стилизация должна касаться только *красок*. Если, напр[имер], сцена идет в лесу, но настроение сцены (или даже всей пьесы) — красное, то, рисуя лес, надо прибавлять в краску — *красных тонов. Костюмы* тоже нельзя шить произвольного покроя, чтобы люди не выглядели в них винтами[[442]](#endnote-371), но костюм, сшитый правильно, тоже должен быть *окрашен* соответственно герою, который его носит. И костюмы всех героев пьесы должны гармонировать друг с другом, оттеняя один другой. *Глава 13*[[443]](#endnote-372). Пьеса, {113} как литературное произведение, есть только *партитура для* актера. Он должен снова *воссоздать* в себе пьесу. Партитура есть нулевой пункт между автором и актером, и в этом пункте актер и автор, идя друг к другу, должны *встретиться*. Партитуру надо разбирать в двух направлениях. I — отдельные *характеры* и их гармоническое сочетание. II — вся вещь в *целом*. Характеры надо разбирать и оценивать, исходя из букв и связывая с буквами (Lautbedeutung[[444]](#footnote-74)). Для этого надо уже сильно вжиться в буквы вообще. Вещь в целом разбирается тоже в связи с буквами, исходя из букв. Трагедия имеет свой закон, комедия — свой. Трагедия идет: от *u* (ужас, страх) к *i* (сострадание) — это высшая точка трагедии, и затем обратно к *a* (изумление). *U* — в конце пьесы чуть-чуть где-то вдали звучит. Комедия: от *i* (в качестве любопытства) к *u* (трусоватость, страшок) и кончается на *a* (удовлетворение). (См. схему.) Относительно костюмов забыл добавить, что их можно модифицировать в смысле характера фигуры героя, но не надо делать из людей «винты»! Не делать произвола и бессмыслицы.



Здесь расположены в круге те же буквы, которые даны  
были раньше как способ развития Sprachorganismus’а.

*Глава 14*. Аристотель определял трагедию как «катарсис»[[445]](#endnote-373) (очищение), который происходил от того, что публика переживала аффекты: ужаса (*u*), сострадания (*i*) и приходила к переживанию *a* (или *o*). Публика исцелялась от гнетущих ее в жизни аффектов. Катарсис происходил от повторных созерцаний трагедии. Аристотель указывает своим определением трагедии на связь ее с древними местами представлений, {114} где поднимались от чувствования физического — выше. Но автор предлагает не смешивать все-таки трагедии с древними местами представлений. *Комедию* Аристотель определяет так[[446]](#endnote-374): это есть замкнутое в себе самом действие, имеющее целью вызвать в зрителе чувства: любопытства (*i*) и трусоватости, страшка (*ü*), через которые *интерес человека к жизни* — *повысится*. Но все, что автор дает как результаты своих исследований, все должно быть понято через жизнь букв, через Lautbedeutung. Он говорит: драматич[еское] искусство должно стать истинным переживанием человеческого душевного, воплощенного в языке и жестах. О декорациях: декорации нельзя стилизировать в изменении форм и линий. Стилизация декораций — в *свете* и *красках*. Декорация не есть *ландшафт*, не есть *картина*. Декорация не самостоятельна. Она *не готова* сама по себе, как может быть *готова* и *закончена* картина. Декорация *готова* только тогда, когда она *освещена* и когда ее воспринимают *вместе с тем*, что в ней происходит как представление. Декорация — добавление к представляющему актеру. Итак: *свет* и краска — есть средства стилизирования декораций. В красках живет вся человеческая душа. Потому так важны краски декораций и костюмов. Внешняя краска может быть пережита как внутренняя. Напр[имер], красная кричащая — как радость, зеленая — как задумчивость, желтовато-зеленая (крапинки) — как душа, пожираемая эгоизмом, и т. д. Раз поднят занавес — зритель должен *видеть* краски, которые излучают души[[447]](#endnote-375). Он должен также *слышать* тона, в которых звучат души. Гармоническое созвучие красок костюмов, декораций и сменяющихся по ходу дела освещений — воздействует должным образом на зрителя. Общее настроение пьесы — выражается в красках декорации (или декораций). Смена настроений через действующих лиц — выражается в смене цветных освещений. Характер лиц — выражается в расцветке их костюмов (вплоть до таких деталей, какого цвета галстух на действующем, уже не говоря о костюмах несовременных). Тут говорит автор о значении наблюдения *радуги* для постижения жизни красок и для развития глубокого понимания сценических красок[[448]](#endnote-376). Теперь, забегая вперед, выпишу тебе несколько практических упражнений для речи. Их надо глубоко *продумать* и *делать*. 1) Stoßlaute (*d, t, g, b, p, m, k, n*) — соответствуют твердому элементу, земле[[449]](#endnote-377). Они, будучи произнесены, стремятся к земле и в ней работают. Каждая из этих букв формирует определенным образом воздух, напр[имер], *d* d.tif — *b* b.tif — *k*  — *n* n.tif (как бы вьющееся растение), и т. д. (Надо самому фантазировать, искать эти формы.) клякса.tif (Это просто клякса.) Blaselaute (*h, ch, j, sch, s, f, w*) соответствуют огню, теплу. Когда мы произносим одну из них, мы должны чувствовать, что возникает теплота, огонь, и мы воспринимаем этот огонь назад, как укрепление всего нашего существа. Zitterlaut (*r*) — соответствует воздуху. Wellenlaut (*l*) — соответствует воде. Мы можем упражняться в том, чтобы сознательно переливать один элемент в другой. Напр[имер], водный элемент мы закрепляем: *L*ei*b*[[450]](#footnote-75). Твердый элемент делаем жидким: *B*ei*l*[[451]](#footnote-76). Водное обращаем в воздушное: *l*ee*r*[[452]](#footnote-77). Воздушное претворяем в огненное: *r*a*sch*[[453]](#footnote-78). И т. д. Любые бесчисленные комбинации. Но это еще не все, и тут начинается второе упр[ажнение] (приводящее меня в восторг). Особого рода сочетания этих букв рождают у актера особую способность, а именно: сочетания Stoß- и {115} Wellenlaut, которые автор называет особым термином: [das] Stoß-Wellen[[454]](#footnote-79) (напр[имер], Keil, Diele, Lied, Tal, Latte[[455]](#footnote-80), Beil, Leib и любые другие [я делаю и по-русски][[456]](#footnote-81)) дают актеру следующим образом выраженные автором *способности*: слова сочетать и замыкать в предложения, причем предложения получают дивный и красивый поток (Fluß). — Речь приобретает способность быть такой выразительной (eindringlich[[457]](#footnote-82)), что родится постепенно уверенность: «то, что я говорю, — *будет воспринято* слушателем». — Речь приобретает внутреннюю пластическую *силу*. — Способность перехода, переливания одного словесно-дивного — в другое. — Все предложение, как единый поток (Stromung). Дивное, поразительное ощущение во рту, когда течет речь. Теперь сочетание других букв: воздух и огонь, т. е. *r* и все Blaselaute (*h, ch, j* и т. д.). Напр[имер]: reif, Reis, reich, rasch, Reihe[[458]](#footnote-83) и любое другое сочетание *r* с Blaselaut. Результаты этих упр[ажнений] выражены автором так: произнесенное актером получает возможность *жить везде-везде* в зрительном зале, на галерке, в партере, словом, *везде живет* слово актера. — Течет и плывет речь через всю аудиторию. — Дрожание воздуха (*r*) переходит в движение через переход к Blaselaut. — Открытие себя вовне. Дальше: чтобы приобрести способность гипнотически действовать на публику, надо произносить: uäh[[459]](#footnote-84). (Но, увы, тут в книге путаница: среди замеченных опечаток предлагается исправить: вместо uäh — veiw[[460]](#footnote-85) [[461]](#endnote-378). Это разница. А по смыслу всей главы надо uäh, а не veiw. Так что пока не делай этого и жди, когда я узнаю и разберусь, что, собственно, правильно, и тогда сообщу.) Дальше!: произнося слоги hum, ham, hem, him, hom, häm, hm[[462]](#footnote-86) (порядок не важен), мы получаем в результате (или иначе: ставим себе целью) — практическое узнание того, что значит: формирование воздуха (Luftgestalten) в грандиозном масштабе (in [einer] grandiosen Weise). — Получаем общее представление о том, что такое *порыв речи* (allgemeinsten Schwung der Sprache[[463]](#footnote-87)). — Произнося в конце означенных слогов букву *т*, мы познаём, что собственно есть тот Stoß, тот толчок, который живет во всех Stoßlaute. — В упражняющемся возникает важное чувство *внутреннего, самостоятельного Sausen*[[464]](#footnote-88) (не знаю, как перевести). — Осознается второй, самостоятельный человек в нас, человек, который говорит и который должен отделиться от нас, чтобы мы могли, управляя им извне, стать истинными художниками слова. Мы — свободны от него. Он — тот, кто говорит. Он — наш Sprach-инструмент[[465]](#footnote-89). Он наш матерьял. В этом ищи идею Sprachgestaltung’а. — Нечто освобождается и живет в чистых вибрациях. — Кроме того, я тебе, кажется, уже писал что-то о значении этого упр[ажнения] <астр[альное] схватыв[ает] эф[ирное]>. Теперь следующее упр[ажнение]. Речь актера должна быть насыщенной чувством, должен в речи звучать внутренний тон чувства (Gefühlston). Для этого надо упражняться в том, чтобы внешние ощущения, внешние чувства — переводить внутрь, делать их внутренними и выражать в особом словообразовании[[466]](#endnote-379), которое тебе лично кажется Для того подходящим. Примеры из книги таковы. *Внешнее* тепло (скажем, в комнате) {116} можно пережить *внутренне* и выразить словом = es saust[[467]](#footnote-90). Или внешнее чувство: холодно — превратить во внутреннее и сказать: es perlet[[468]](#footnote-91). Но чтобы действительно это perlet было внутри, в каждой фибре твоего существа, в каждом члене. Автор говорит, что если мы наберем себе сами таких вещей *побольше*, то это будет то, что нужно[[469]](#endnote-380). По отношению к этим и всем другим упр[ажнениям] надо помнить, что, учась одному чему-нибудь, мы незаметно научаемся в это время и чему-то другому. Нельзя, кроме того, думать, что если, напр[имер], говорится, что определенный результат достигается при упражнении с буквами *B* и *L*, то этот результат проявляется только при этих буквах. Нет. Упражняться надо на этих именно буквах, но результат распространяется уже как *способность* на всю и на всякую речь, независимо от того, какие там буквы[[470]](#endnote-381). И вообще важно чувствовать *язык, речь, Sprache в целом*. И надо вообще как высшей цели добиться того, чтобы речь стала *легким* делом, самостоятельно текущей, не отнимающей у актера особых сил на говорение, надо быть в состоянии, как говорится, будучи разбуженным ночью, — произнести без труда монолог; монолог должен как бы сам собой выскочить из актера, а актер-то сам, человек-художник, — должен быть в это время в стороне, свободный и даже восхищающийся со стороны своей художественной речью! Это и есть достижение истинного, художественного Sprachgestaltung’а. Но для этого надо пройти всю ту буквенную и прочую школу, которую дает автор в своей книге, и довести усвоение всего до степени *инстинкта*[[471]](#endnote-382)*. Из 15 главы*[[472]](#endnote-383). Надо помнить, что искусство происходит из <geist[igen][[473]](#footnote-92)> древних источников[[474]](#endnote-384) и то, что оно изображает, должно быть связано с <Geist[[475]](#footnote-93)> идеей. Поэтому актер должен быть сам своим инструментом. Он должен уметь играть на своей физ[ической] организации, как на инструменте. Но рядом с этим актер должен воспитать себя как человека, глубоко интересующегося жизнью, чувствующего эту жизнь и не парящего в небесах. И вот отделяя в самом себе особого «говорящего человека», мы встанем на верную дорогу. И мы достигнем еще очень важного — мы не будем поглощены и заняты *содержанием, понятийным* в речи. Мы, свободные, со стороны будем вдохновенно наблюдать и повелевать нашим же собственным произведением искусства! И наступит момент, когда актер поймет, что его жизнь на сцене есть особая часть его жизни, стоящая отдельно от обычной жизни, не смешивающаяся с обычной жизнью, и он не внесет на сцену натурализма, обыденщины и пошлости жизни и не вынесет со сцены в жизнь — отвлеченной рассеянности, делающей его не настоящим человеком. Он будет жить полной жизнью, пока не зажглись огни рампы, и он же будет вдохновенно участвовать, наблюдать и повелевать самим собой, как произведением своего же искусства. Но нельзя быть *одержимым* своей ролью, нельзя быть *медиумом*. Это было бы не то. Надо *рядом* стоять со своей ролью, но радоваться и горевать свободно, созерцая свое произведение. (Не знаю, доходит ли то, что так косноязычно пытаюсь передать.) (Эзотерика) И тут снова говорится о величайшем значении наблюдения актером радуги. Об этом я тебе писал. Теперь необходимо еще одно: надо развить тонкое, интимное чувство по отношению к своим сновидениям, к образам сновидений. Надо с полным пониманием погружаться в воспоминания своих снов. Надо вжиться в *разницу* между *сном* и *обыкновенной жизнью*. Разница эта понятна и известна всякому человеку, но актер должен овладеть ею в особо высокой степени. Два полюса должен знать актер: 1) обычное возбуждение жизнью *извне*[[476]](#endnote-385) и [2)] глубокое, крепкое *внутреннее*, сознательное пребывание в воспоминаниях сна. {117} Упражняясь в этих двух контрастирующих жизнях (сновид[ения] и явь) — постигается <эзот[ерическое]> искусство сцены. И роль должна быть у актера так интимно взята внутрь, как интимно в нем может жить его сон, внутренне интимно. Итак: с одной стороны — роль совершенно готова в смысле Sprachgestaltung, совершенно легко и самостоятельно «выговаривается» во мне «другим человеком» в прекрасных словесных формах, и, с другой стороны — эта роль живет во мне, как сон, она является мне в отдельных пассажах, подвижно, живо, пассажи эти сливаются, пополняют друг друга, живут, я их созерцаю, наконец, доходит до того, что частности как бы исчезают и я получаю некое *единое целое* всей моей роли, как *некий сон о всей моей роли*! Понятен ли тебе самый фокус? А именно: с одной стороны — полное техническое совершенство речи и полное стиля художественное словообразование, с другой стороны — роль, как дивный *сон*. И ты — художник, свободный творец и наблюдатель собственного произведения. (Автор считает нужным предостеречь актера, который достигнет этого состояния от головокружительного восторга перед самим собой!) И когда будет достигнуто это *ощущение* целого как картины, тогда художник получит возможность дать на сцене все *самое лучшее*, что в нем есть. И тогда (при ощущении целого) наступает самый подходящий и лучший момент для того, чтобы обставить, оборудовать (gestalten) самую сцену. Режиссер видит драму, *ощущает* ее как *целую картину*, как Einheit[[477]](#footnote-94), и тогда он знает, как сформировать и сконструировать все, что должно находиться на сцене. Он созерцает то середину, то конец, то начало, то любую деталь драмы и лепит их на сцене, но перед его взором неотступно стоит *целое* и руководит им. И все это достигается упр[ажнениями] со снами. Но ничего нельзя тут допускать *выдуманного*. Все должно быть взято из ощущения, из сноподобной фантазии. Современный театр нуждается в этой *цельности*. Видение *целого* и выявление этого *целого* есть непременное условие нынешнего театра. Автор много говорит в различных местах книги о театре под открытым небом, но т. к. время такого театра еще не пришло, то он и не считает своей задачей давать практических указаний по этому поводу. Но важно одно, что все, что он дает, касается театра в закрытом помещении с декорациями, искусственным светом, вечерними спектаклями и т. д. И говорит, что если в театре на воздухе или во время Шекспира актеры кричали, а не говорили, теперь, в театре закрытом, надо до известной степени стушевывать игру, т. е. не смазывать, а — не доводить до той внутренней интенсивности, которая была бы необходима при представлении на свежем воздухе. Словом, необходимо то чувство, ощущение сна, налет сна, о котором говорилось выше. И если актер доходит в своем развитии до того, что, играя, он в то же время остается, как было указано выше, объективным к своему произведению, то он заметит следующее. Идя, напр[имер], домой после спектакля, он вдруг начнет видеть целый ряд всплывающих перед ним образов, которые он, сам того не подозревая, наблюдал в течение спектакля в зрительном зале. Он увидит целый ряд типов из коллекции зрителей, увидит их в деталях, увидит, что они делали, как кто себя вел и пр. и пр. Произойдет это потому, что, играя, он сознанием своим был занят сутью спектакля, а подсознательно бродил на свободе среди разных впечатлений. И чем сильнее было занято его сознание, тем лучше работало его подсознание в это время. Такие видения — признак того, что актер правильно, объективно стоит в действительности. И если он будет уметь отграничивать жизнь на сцене и жизнь вне сцены, с интересом относясь к ней, то его подсознание сослужит ему хорошую службу. *Из 16 главы*[[478]](#endnote-386). В древних драмах[[479]](#endnote-387) основным импульсом была — *судьба*. Индивидуальность человека не принималась во внимание. Лицо закрывалось маской, голос смешивался со звуками музыкального инструмента, словом — действовала судьба свыше. Но с началом и дальнейшим развитием эпохи {118} души сознат[ельной][[480]](#endnote-388) входит новый элемент: любовь. Прежде любовь была тоже связана с судьбой, с социальным (напр[имер], Антигона), но с Bewußtseinszeitalter[[481]](#footnote-95) появляется любовь двух полов, любовь индивидуальная. Точно так же появляется и *юмор* вместо *сатиры* (Аристофан). Юмор свободный, юмор, не привязанный к определенным условиям жизни, общественности, как сатира, но lebenbefreiende[n][[482]](#footnote-96) юмор. Как только человек (в драме) стал выходить из-под влияния *судьбы*, стал как бы *сам творить свою судьбу* — появился юмор. А вместе со всем этим и *характер* появляется. *Характер человека*. И на место древних масок появляются *харáктерные маски*. Индивидуальности человека в ее огромном целом — не видели, но интересовались *харáктерностью* того или иного *типа* (Панталоне, Труфальдино, Brighella[[483]](#footnote-97), адвокат из Болоньи[[484]](#endnote-389) и пр.). Еще у Шекспира можно найти нечто от этого. Все это, конечно, *народные*, обобщенные характеры. Автор рекомендует учиться на пьесах этого порядка, чтобы постичь, как из среды вырастает тип, и это дает возможность актеру изображать индивидуальное. И вот *судьба* в сочетании с *характером* дают третье: *поступки*. В отличие от Schicksalsdrama[[485]](#footnote-98) они называются Charakterdrama[[486]](#footnote-99). И важно познать две противоположности: Weihnachtsspielen[[487]](#footnote-100), где судьба действует *оттуда*, и упомянутые характер-драмы. *Комедия* (Lustspiel) возникает из характеров, из любви и юмора. Как надо играть *трагедию* и *комедию? Трагедия: начало* надо играть в *медленном темпе, с паузами*. Паузы в речи и паузы между сценами. Не столько внутренно медленный темп, сколько медленный *благодаря паузам* темп. Это нужно для того, чтобы зритель имел время внутренне связаться с тем, что происходит. *Середина*: кульминационный пункт драмы — паузы исчезают, но темп речи и движений замедляется. *Конец* играют в ускоренном темпе. (Иначе останется кислое настроение у зрителя, чего при развязке трагедии быть не должно.) Скорость в речи и в жестах. (Конечно, соразмерно.) *Комедия*: в ней уже выступает *характер*. Начало проходит в *подчеркивании характеров*. (Если выступают характеры в смысле Панталоне и т. д., то они сами о себе *весело* рассказывают, мы же — современные актеры — играем не столько *характер* в прежнем смысле, сколько ту или иную *индивидуальность*, и мы в *начале* комедии должны *речью* и *жестами* подать тот характер, тот тип, индивидуальность, которую мы играем. По-сашиному[[488]](#endnote-390), это — «визитная карточка».) Сравни с *началом* трагедии: там речь идет о том *кáк*, в комедии же о том *что. Середина*: возникает интерес к тому, что, мол, из всей коллизии получится?! Надо подать *поступки*, так сказ[ать], действие, интригу. (*Характеризуя слова*, подать поступки, говорит автор, и я не очень осознаю, что это значит; во всяком случае, важно в середине подать *поступки*.) *Конец*: подать *судьбу*. Вторгается судьба, и все кончается к общему благополучию.

Чтобы мочь все это делать должным образом, надо хорошо вжиться в то, что такое *характер*, что такое *поступки* (Handlung[[489]](#footnote-101)) и что такое *судьба*.

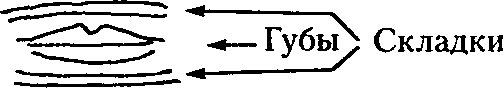
И чтобы вжиться в то, что такое *трагедия* и что такое *комедия* как 2 полюса, автор дает упр[ажнения] <(мед[итации])> стишки. Их надо повторять в каждую свободную минутку. (Хорошо бы их приготовить по всем правилам искусства, чтобы они сами собой говорились, произносились, как я писал об этом выше, и чтобы, произнося их, мы сами были свободны и мыслью, чувством и волей жили {119} в этих стишках. Но автор говорит: если есть свободная минутка — повторите эти стишки.) С внутренним теплом углубись в *трагическую* <(мед[итацию])> стишки:

Ach, Fatum  
Du hast  
stark mich  
umfaßt  
nimm weg  
den Fall  
in den Abgrund[[490]](#footnote-102).

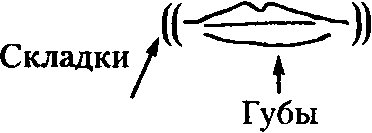
*Ach* (это только приготовление). В слове *Fatum* важно задержать душу на буквах *a* и *u*. В слове «mich» — появляется *i*, чтобы самого себя вставить в то, что в стишке говорится. И снова буквы трагедии (*a, u, i*) повторяются во второй половине стиха. Дальше идут стишки для *комедии*. Произнося их, надо юмор не в себе держать, а стараться вложить [переживание] их в буквы. Буквы, как видишь, построены очень смешно. Надо *словами смеяться. Всмеяться в буквы*.

Izt’ fühl ich  
wie in mir  
linklock-hü  
und lockläck-hi  
völlig mir  
witzig  
bläst[[491]](#footnote-103).

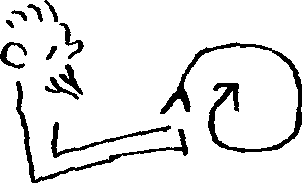
Дело не в хихиканье — ибо тогда-то и не смешно, а смех внутренний, истинный вжить, вложить в буквы, или из букв извлечь, или выразить в буквах. Это поймется постепенно. При «linklock-hü» губы вытягивать, так что складки образуются сверху и снизу губ: так.



(При этом *кажется* верхняя губа чуть впереди нижней, но это наверное не знаю.) При «locklack-hi» губы растянуты и складки по бокам губ таким образом:



понятно? Я рисую *складки*, а губы не пытаюсь изобразить в измененном виде. Суди по *складкам* и ищи на этом основании сам. Это упражнение вводит в суть юмора. *Из 17 главы* я уже сообщил тебе все существенное. Разве только вот еще что: музыкальное ведет назад к <Götter[n][[492]](#footnote-104)> прошлого, a Bildnerische[[493]](#footnote-105) ведет к <Götter[n]> будущего[[494]](#endnote-391). *Из главы 18*[[495]](#endnote-392). Говорится о необходимости серьезного <geistig[er][[496]](#footnote-106)> настроения для актера по отношению к его делу. Он должен своим деланием и своим существом — быть водителем в культуре, без того, чтоб разрушать эту культуру. И в этом серьезнейшем настроении должны мы подойти к знанию о том, что в человеческом образе открывает себя Welt[[497]](#footnote-107). Подойдем еще с новой стороны к тому, как Welt открывает себя через Sprachgestaltung, через Wortgestaltung[[498]](#footnote-108). *Губы* человека есть то, через что происходит откровение сущности человека, поскольку человек проявляется через речь, Sprache. Три буквы выговариваются при помощи обеих губ: *m, b, p*. Если мы выговариваем, кроме этих букв, еще и другие при помощи обеих губ, то мы грешим против Sprachgestaltung’а и вредно действуем на весь организм. Если мы выговариваем эти три буквы без постоянного, инстинктивного сознания, что: *обе губы суть действующие силы в этих буквах*, — мы также вредим нашему организму и Sprachgestaltung’у. Буквы *f, u, w* — выговариваются при помощи нижней губы и верхних зубов. В мускулах нижней губы заключена вся (карма[[499]](#endnote-393)) человека. Там текут и переливаются все течения, которые живут во всех членах человеческого тела {120} (за исключением головы); значит, когда движется нижняя губа — выявляется *весь человек* (кроме головы). Верхняя губа и особенно верхние зубы — выявляют то, что заключено в организации головы[[500]](#endnote-394). В верхн[их] зубах как бы желает закрепиться то, что человек имеет в голове как сумму Weltengeheimnissen[[501]](#footnote-109). Отсюда понятна философия букв *m, b, p* и букв *f, v, w* — то, чтó выявляется, когда мы правильно сочетаем губы или губы и зубы и т. д. (Надо заметить, что при *w* — нижн[яя] губа волнообразно дрожит, wellt, чего нет, напр[имер], при *v*.) *Оба ряда зубов* нужны для букв *s, z, c*. Тут приходят в равновесие обе части человеческ[ого] существа — и головной человек, и übrige-человек[[502]](#footnote-110), т. е. тот, который заключен во всех членах. Мир пойман в этот момент человеком, и человек посылает в мир свое существо. Идем дальше вглубь, где открывается душевное, чувствующее, — приходим к языку. Откровение через язык и верхние зубы: *l, n, d, t*. Если через ниж[нюю] губу и верх[ние] зубы выражается то, чем стал человек благодаря миру, то через язык и верхн[ие] зубы раскрывается то, что есть человек благодаря тому, что у него есть душа. Раскрывается то, что разыгрывается между его душой и головой, языком и верхними зубами. Очень важно сознание (а для шепелявых и практика), что язык находится все время *за* зубами, *позади* зубов. Ибо язык *никогда вообще* не смеет появляться в речи *перед* зубами. Когда это случается (напр[имер], при шепелявенье), то получается то же, что было бы, если бы душа захотела выйти в природу, в Natur — без физического тела. Идем еще дальше вглубь. Человек должен осознать, что делает при речи *корень его языка*. Буквы при этом такие: *g, k, r, j, qu*. (Букву *r* надо уметь говорить и просто, и гортанно, т. е. грассируя.) Сами губы, сами буквы — наши учителя, надо только научиться правильно их ставить. Мы должны пережить, что рот и гортань — суть производители в нас букв. Кстати: автор указывает на то, что заикание связано с неправильным употреблением корня языка и с неправильным дыханием и что соответствующие упр[ажнения] могут помочь заиканию. Но это в скобках. Теперь дальше. Должно воспитать в себе (рел[игиозное]) серьезное отношение к буквам, ибо в них ursprünglich[[503]](#footnote-111) заключен весь мир. (В начале было С[лово].) Колоссальное значение придает автор настроению актеров и режиссера по отношению к сцене и зрительному залу. Он говорит: сцена и кулисы — это один мир; другой мир — зрительный зал. Оба мира бесконечно разнятся друг от друга. За кулисами происходит своя жизнь, своя действительность, если угодно — тривиальная и пошлая действительность: двигают декорации, станки, разными приспособлениями извлекают разные звуковые и пр. эффекты, — это закулисная действительность. И вот эта тривиальная действительность должна преобразиться для зрительного зала в *прекрасную иллюзию*[[504]](#endnote-395). Тут автор, сопоставляя эти два мира, говорит, что актеры и режиссеры должны изменить свое отношение к закулисному миру, должны перестать *пошло* говорить о технических приемах закулисной жизни и выработать по отношению к ним благоговейное отношение, ибо эта закулисная техника есть то, что для зрительного зала превращается в прекрасную иллюзию. Так надо заботиться о соединении зрительного зала со сценой. Когда ты вертишь какое-нибудь колесо за сценой, то надо пережить и почувствовать не то, что «я верчу технически колесо», а то — что отсюда создается для искусства. Не сантиментальными речами надо добиваться этого в театре, а *делом*. Ни на минуту нельзя забывать, что в зрительном зале должна родиться иллюзия из настроения актерских и режис[серских] сердец. И если даже зрительный зал ныне сам не на высоте, то только указанным способом удастся скорейшим образом поднять и уровень зрителя. *Из последней, 19 главы*[[505]](#endnote-396). {121} Произносимые буквы связаны со всем человеческим организмом. Буквы, образующиеся в области нёба (и в меньшей степени — в области гортани), проходят через *всего* человека, до ступни и кончиков пальцев (до цыпочек). То, что образуется при помощи языка, — находится в связи с головой, включая верхнюю губу (нижняя губа не относится сюда), и отсюда идет к спинному хребту, в область спинного хребта. То, что произносится губами и зубами, — связано с грудью и вообще передними частями человека. В этих трех направлениях весь человек укладывается в Sprache[[506]](#footnote-112). Sprache творит всего человека по этим трем направлениям. Отсюда вытекает, напр[имер], что благодаря нёбным буквам мы учимся ходить по сцене, ибо нёбные буквы проникают вплоть до ступни. Но автор говорит, что тут нельзя давать различных дальнейших правил, но надо самому доработаться до всего этого. И вообще, говорит автор, он не хочет, чтобы его поняли как предлагающего заниматься только буквами в сухом педантическом смысле. (Буквы — сами по себе, и ими надо, конечно, заниматься.) Но главное в том, чтобы все, что он дает, охватить общим охватом, чтобы проработаться к прекрасной, истинной, текучей речи вообще. Учась, скажем, горловым буквам, мы делаем нечто для губных и т. д. Все связано, все — органично и целостно. Не педантизм, хотя и *точная* школа. Правильные упражнения приведут к тому, что сам будешь всему учиться у самого Sprache. Углубляясь в жизнь букв, актер отходит от грубого идейного смысла. Актер должен нести *жертвенный* труд. Всякий умлаут обозначает, что нечто размножилось, напр[имер], Br*u*der — Br*ü*der, der W*a*gen — die W*ä*gen[[507]](#footnote-113). Sprache есть *полнота человеческих ощущений*. Или: всеобщий, всеощущающий Человек. Laut’ы[[508]](#footnote-114) и тона выражают *все*. Или: Sprache — собрание полно-ощущающих <Götter[n][[509]](#footnote-115)>. Дальше: актер должен не только уметь говорить, правильно развив свой аппарат речи, он должен уметь *внутренне слышать правильную речь. «Неслышным слухом»* слышать свои монологи, диалоги, пассажи и сцены. Способность правильно говорить, то есть вся премудрость Sprachgestaltung’а, должна быть так разработана, доведена до такого совершенства, что речь совсем отделится от человека (как я писал раньше) и, отделившись, даст возможность актеру — уже *не произнося* — *слышать* ее внутренне и из внутренне услышанного, душевно услышанного — *говорить*! Это тот высокий способ, которым автор писал некоторые сцены своих пьес[[510]](#endnote-397). Ganz aus dem Gehor heraus sprechen[[511]](#footnote-116). Тогда родится потребность жить в словах, ощущать слоги и буквы. И тогда вообще человек поднимется в смысле Wie erlangt man…[[512]](#footnote-117) [[513]](#endnote-398) Надо иметь около себя кого-то, кого… *слушаешь*. Из такого слушания многое будет постигнуто в роли в смысле характера и всего прочего (если сам автор, писавший словесное произведение, — на высоте). Это внутреннее слышание автор называет особым родом актерской интуиции. Verständnisvoll[[514]](#footnote-118) будет воспринимать публика такую «услышанную» актером роль. И у такого актера можно спросить: почему вы играете эту роль *так*, а не *этак*, и он вправе будет ответить: «Я *слышу* этот образ таким», и он будет прав, ибо тут уже свобода индивидуальности актера. Он в этом пункте свободен, может *слышать* весь свой образ как свободная творческая индивидуальность. Тут автор читает монолог «Быть или не быть!» и говорит: «Итак, вы видите, что для драматического искусства нужно очень много подоснов». Но все, {122} что дал автор, есть только указания, зерна и намеки, которые нужно прорабатывать и развивать в указанном направлении. Необычайный серьез звучит у автора в заключительных словах об актере, о великом значении театра. Когда человек, *весь*, через Слово и Жест отдает себя на служение <Geist[es][[515]](#footnote-119)> — это тоже есть Путь.

Вот, мой родной Миццццупочка, и все. Т. е., конечно, не все. Только намеки намеков. Но мне очень уж хотелось дать тебе полную картину 19 глав этой драматической книги. Сообщи — получил ли ты это письмо. Адрес: Italien. Capri (Napoli). Piccola Marina. Pension Weber. Мне. Насчет круглых движений[[516]](#endnote-399) думаю, что не горизонтально, т. е. так:  Словом, как на рисунке делал я, а не ты! Что такое Sprachgestaltung, ты, вероятно, понял теперь из целого. Но если не ясно — спроси еще раз. Насчет русского языка — думаю, что если делать то, что предлагается на немецком языке и что возможно все-таки по-русски, то скоро многое выяснится само собой. Но как я тебя целую! О, если бы ты только знал, сука, как я тебя люблю, и целую, и кусаю, и укушенного рву, и разорванного тру, и растертого мну, и смятого тку, и оботканного нужу, и нужонного лью, и облитого составляю вновь в целое и вновь рву, кую и вновь составляю, и так представляй себе без конца, без конца.

Вся твоя Миха.

Прочитав написанное тебе, сам пришел в такой восторг, что попёр, ничего не видя, по комнате и вонзился в стенную лампу лбом, отчего снова пришел в себя, о чем и сообщаю. Очень горюю, что не пишу ничего Нинке, но все время, отведенное для писания, уходит на письма к тебе, и прошу я тя: не откажися сообчить Моли, что я ее помню и вот почему не успеваю написать. Дорогая, я еще ничего не писал о впечатлениях Рима, Неаполя, Везувия и пр. и пр. Но, уж видно, по приезде хвачу тебя Стамбулом! Сообщу только, что святость итальянцев дошла до того, что они один из банков в Риме назвали «Банк Святого Духа». В ресторане можно получить «филе à la святой Петр»! Лучшее вино называется «Слеза Христа». Словом, хохот и срам. А в соборе Св. Петра поставлены статуи пап (каждый свою статую ставил)[[517]](#endnote-400), а один папа даже портрет своей любовницы[[518]](#endnote-401) вонзил в собор. Это все из смешного, но серьезных и неизгладимо глубоких впечатлений больше, чем много, но об этом не напишешь меньше, чем в 6 томах с предисловием, послесловием и комментариями. Кую. Всасываю вас в себя, и там вы и остаетесь!

Насчет левой руки во время метания диска — указаний нет. Надо искать инстинктивно. Автор говорит не раз о том, что гимнастика должна быть несколько изменена по сравнению с греческой, но т. к. мы греческой, настоящей греческой, не знаем, то нечего и менять. Просто руководись инстинктом.

### 6

[Не позднее 24 августа 1926 г.

Капри][[519]](#endnote-402)

Дорогая моя Возвышенность!

Как я счастлив был получить от тебя письмо. Конечно, до меня дошли и другие твои письма, но мне *мало* и потому я воплю: «Не пишет, не пишет»! Отвечаю на вопросы. 1) Книгу, намеченную нами об искусстве[[520]](#endnote-403), считаю *важнейшим* делом, но, {123} разумеется, со многими добавлениями. 2) На «Дон Кихота»[[521]](#endnote-404) не надеюсь и мечтаю с трепетом о твоей летней работе в смысле пантомимы по афанасьевск[им] сказкам[[522]](#endnote-405). 3) Каким образом «я» модифицирует <аст[ральное]> тело — не сказано, и как именно возникают буквы — тоже не сказано. Надо <мед[итировать]> думать. 4) Именно речевые упр[ажнения] будут образовывать Sprachorganismus. Это правильно. Национальность в существенном не играет значения[[523]](#endnote-406). Но мы, правда, лишены таких вещей, как знание об «ы» и «ё» (русские), о «ь» и «ъ». Но это дело будущего. И без твердого знака есть над чем потрудиться. 5) Schmor[[524]](#endnote-407), а не schmor. Теперь добавлю от себя в виде поправки, или вернее, дополнения. Пишá (это слово в переводе на рус[ский] яз[ык], если не понимаешь, значит: писуя, т. е. когда я писал). Итак, пиша о первом нюансе речи, я говорил, что жест этого нюанса — указующий. Но, разобравшись практически и теоретически, я понял, что под словом deutend (указующий) надо у автора понимать: *значащий, обозначающий, нечто выражающий*, словом: *выразительный, изобразительный*. (И указующий, помимо того.) Значит, жест может быть самым разнообразным, лишь бы он носил в себе ясное ощущение *действенности* — Wirksamkeit. Чтобы ты переживал ясно: *вот в этом жесте моя душа действует вовсю*! Чтобы понять, что я хочу внести как пополнение в 1‑м нюансе, попробуй произнеси молча, одними жестами следующее: «Все вы встаете, я беру этот камень, поднимаю вверх, держу над головой, сильно замахиваюсь и швыряю его вдаль. Вы разрываете на себе одежды и бросаетесь к камню!» Извините за сочинение, но, проделав жесты этих слов, вы, madame, поймете, о чем я хлопочу. Главное, чтобы жест нечто *выражал* и был при этом *действенным*. Делая упр[ажнения] голосовые (A, B, C и т. д.)[[525]](#endnote-408), я прихожу в изумление и восторг от результата, который иногда длится весь день: я не узнаю своего голоса. Пыльность, столь прославленная газетами, — исчезает и… (по секрету)… мечтаю по-новому, совсем по-новому, по Sprachgeschtaltung’у приготовить… pardon… «Ромео!»[[526]](#endnote-409) О! о‑о! — никому не говори. Заткнись, и навек замри в молчании. Наглость моя мыслима только под секретом! Думаю, что пыл мой слетит с меня, как только я сыграю первый же спектакль и встану утром с голосом, как из ж…ы. Но тогда рухнут мои надежды и мечты, ибо, упражняясь, я вкусил новых голосовых ощущений и с ними вместе новых мечтаний! До ужаса не хочу играть ничего-ничего из уже приготовленных ролей и хочу попробовать приготовить по-новому, по-чистому, по-творческому — новую работу (Ромео! Pardon!). Совершенно потрясен катастрофой с Андрюшаном[[527]](#endnote-410)! Дай ему, Господи, поправиться. Ты уже теперь весь в театральной работе?! Ненаглядный, черкни о театре свои впечатления. Пиши на Seestraße, 22, в Берлин. Скоро и мы двинемся в Москву. Как хочу тебя видеть! В баню! В первый же день в баню, в бассейн. Приготовь дерюгу (т. е. чистую ночную рубаху свою). Значит, я послал тебе 5 писем с изложением театральных мыслей. Когда получишь все 5 — сообщи немедленно. Я очень буду страдать, если хоть одно письмо из пяти пропадет, потому что они, хоть и плохонький, но *конспект*. Конспектировать же еще раз, да еще с немецкого, — не будет времени. Владимир[[528]](#endnote-411) переписал 5 писем себе, но кое-что выпустил, так что нет той полноты. Целую тебя всего.

Истинно твой Мих.

Пять писем об искусстве помимо этого. Это 6‑е письмо.

Дорогой мой Тильзит, передай прилагаемое письмо Андрюшану[[529]](#endnote-412).

Кланяйся Николаше[[530]](#endnote-413). Он работает? Васе Новикову и Жене[[531]](#endnote-414). Они в театре? Семенычу[[532]](#endnote-415) и Шелапуту[[533]](#endnote-416).

Маме твоей и папе — низкие поклоны! Сестренкам тоже[[534]](#endnote-417). Разноцветность письма[[535]](#endnote-418) объясняется притуплением карандашей.

Базба цалуетт.

### **{****124}** 7

28 авг.[[536]](#endnote-419) [1926 г.

Капри[[537]](#endnote-420)]

Здравствуй, мое несравненное, единственное в своем роде произведение Природы! Ску‑ску‑ску‑чаю по тебе, мое, мое, мое. Если бы ты женился[[538]](#endnote-421), то я бы возненавидел твою жену. Ты — мое!

Пишу мысли свои о школе. Пишу с тем, чтобы ты подумал по этому поводу и приготовил соответствующие соображения. Школа делится на два класса, отделения и группы — как хочешь. На младшей группе преподают 4 человека: Софья[[539]](#endnote-422), Володя[[540]](#endnote-423), Саша[[541]](#endnote-424) и ты. По очереди или вместе — не знаю. Думаю, по очереди. Имеете ли вы каждый свою группу или ведете по очереди весь курс — тоже не знаю. Думаю же, что по очереди весь курс. Старшую группу, немногочисленную, веду я. Вероятно, обе группы занимаются параллельно. Это внешние соображения. Внутренние же таковы: что преподаете вы четверо на II курсе? В основе: избранные упражнения из прошлогодних и затем то, что решим совместно — из новых. Как преподавать новое? Не в том, конечно, виде, как мы сами это изучаем. Новое должно быть нами преломлено в смысле приспособления к пониманию учащихся, беря во внимание их сознания, их предыдущий, от нас же полученный опыт. Напр[имер], то, что нам ясно с одного слова: «Sprachorganismus», — им надо разъяснять картинно, тыкая пальцами в различные места их корпусов, приводя аналогии, расписывая ощущения, завлекая образными выражениями, демонстрируя правильно[е] рядом с неправильным, приводя примеры: Шаляпин и любой коршевец[[542]](#endnote-425), — уловляя в них правильные моментики, и восхваляя их, и указывая им, нежно, их неправильности. Словом: долго, много, заходя со всех сторон, толковать, показывать и практиковать на них самих «Sprachorganismus». В идеале добиться от них, чтобы они сами догадались, что «Sprachorg[anismus]» есть самостоятельное, отдельное от нас существо. Надо будет пустить в ход всю имеющуюся у нас *педагогическую интуицию*. А такая интуиция *есть* у тебя, Володи и меня. Тут подходим к важному вопросу: ты и Володя можете преподавать на II курсе новое. Саша и Соня — не могут. Отсюда вывод: предмет преподавания разделится между вами. Саша и Соня будут преимущественно вести избранные прошлогодние упр[ажнения]. Вы с Володей — избранные новые. Контакт между вами 4‑мя установится путем особых педагогических совещаний. Теперь твой страшок относительно того, что надо годы учиться, чтобы начать учить. Возражаю безусловно: 1) Автор говорит всюду, что он дает *идеалы* и что достижение их — во времени, но что суть в том, чтобы посеять только *зерна*. И это мы *можем* и *обязаны* сделать. Настолько у нас *есть* данных. 2) Не забудь, что то, что знаешь из драматич[еского] искусства ты, Володя и я, — настолько превышает познания и *опыт*, внутренний *опыт* всех наших театральных сотоварищей, что нам есть, что отдать им из глубины наших сердец и нашего *опыта*. Мы не должны брать себя одних и ждать, когда мы будем на высоте с нашей точки зрения и сможем начать преподавать. Беря — отдавать. А не набрав — задохнуться от сытости и упустить тех, кто может взять. Так отвечаю я и тебе, и Володе, и себе самому на этот вопрос. 3) Судьба лучше нас знала, что получится из нашего преподавания, ставя нас в соответствующие условия. 4) Уча — мы сами будем учиться. 5) Готовясь к урокам, мы сможем ответить за то, что делаем. 6) Многое, данное автором, прозвучало как оформление того, что смутно давно уже носилось в душе. Если продумаешь нашу работу в театре — поймешь, что мы уже давно преподавали многое, но оно было не очень ясно, не очень оформлено. Теперь же появился крепчайший фундамент для того, что мы уже, собственно, предчувствовали и преподавали. Значит, в этом смысле от автора — крепость, а не сомнения и слабость. Свое незнание мы будем {125} держать при себе; знание же — передадим с чувством ответственности. 7) Не будем скрывать от учеников, что мы и сами *хотим учиться* вместе с ними. Это они поймут в лучшем смысле слова. 8) Преподавать будем *не помногу*, но подолгу и дотошно сидя на одном и том же. Это страшно укрепит и нас в предмете.

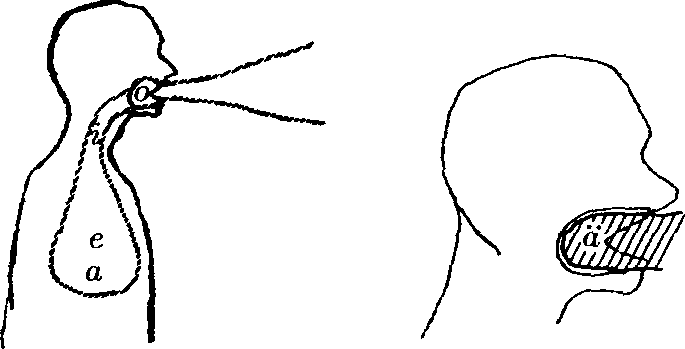
Дальше: желающим можно предложить вести отрывки, но под надзором, хоть моим. На старшем курсе будет больше нового. Но тоже приспособленного к пониманию слушателей. Подбор учащихся и распределение на 2 курса — самый темный для меня пункт. Написанное прошу тебя продумать и раскритиковать. Часть упражнений будет производиться обоими курсами совместно, напр[имер] греческая гимнастика. Кроме того, Женя Новикова будет иметь время для преподавания ритмики. И все, все, что будет преподаваться, должно быть подано не как абстрактное и далекое, а как близко лежащее к практике сцены. Нити должны быть изобретены и протянуты к нашей практике. Это как конкретизация вопроса и заманка учащихся. Они не любят далеких горизонтов, и это — увы! Вот приблизительно мои оптимистические мысли о школе. Одна пессимистическая мысль: многих вещей не объяснишь нашим молодцам *ни под каким соусом*. Многого не поймут. Но надо будет ждать.

Теперь о «стиле». Это трудный и не ясный вопрос[[543]](#endnote-426). Неясен он многим, читавшим книгу. Но все-таки я составил себе понятие о том, что автор называет «стилем» в искусстве. Но это только *мое личное* понимание. М. б. ты иначе это поймешь, когда прочтешь книгу. Я понимаю так: «стиль» не в смысле «рококо» или других известных нам «стилей». Стиль у автора всегда упоминается в тех местах, где говорится о <Geist[igkeit][[544]](#footnote-120)> искусства и актера. Сны, в которые вживается актер, дают чувство «стиля». Налет <geist[igen][[545]](#footnote-121)> правды — это стиль. Голос *оттуда* — это рождает каждый раз «стиль». Понятие «ритма» в смысле Андрюшана[[546]](#endnote-427) — это, по-моему, то, что автор передает словом «стиль». Нельзя по отношению к понятию «стиля» в смысле автора найти определенную, застывшую форму этого «стиля». Это не выкристаллизовавшаяся навеки форма «ренессанса» или «готики» — это вечно новый, вечно другой «стиль». *Стиль* — это орган восприятия *того. Чувство* стиля — это метод низведения правды в искусство. *Стиль* — голос *индивидуальности* (не личности)[[547]](#endnote-428) художника. Но каждая индивидуальность неповторима, и даже для себя самой она неповторима в разные моменты. Темы творчества тоже неисчерпаемы и неповторимы — значит, *стиль* есть *жизнь индивидуальности, творящей в данный момент*. Форма живая, живого творящего д[у]ха — это «стиль». Душевно прекрасный человек в жизни являет собой «стиль». Гармония «верха» и «низа»[[548]](#endnote-429) — всегда «стильна» или, по Андрюшану, — «ритмична». Вот те чувства (и многие другие), какие возникают у меня при желании проникнуть в то, что автор разумеет под словом «стиль». Вся ритмика, как искусство, — «стильна». Врагом «стиля», в смысле автора, является «стилизация» в плохом значении слова, а также символика, напр[имер]: Дерево, похожее на животное, облако символизирует гроб, и пр. ерунда. Это — все выдумки, а «стиль» не *выдумывается*, он *переживается, ощущается* в творческом, вдохновенном состоянии. «Стиль» противоположен интеллектуализму.

Дальше: при упр[ажнениях] на шесть нюансов речи можно фантазировать любые слова и жесты, но главное здесь в том, чтобы сначала *молча*, из существа самого *Жеста* почувствовать, *как* должно прозвучать слово. И когда наросла внутренняя уверенность в том, что слово прозвучит *так, как* диктует внутренне пережитой смысл Жеста, тогда только произноси любое слово. Причем целая фраза может идти как вы вне нюанса и только одно, два слова берут на себя всю выразительность нюанса. Вот пример из книги автора: III‑й нюанс: Du sagst mir, dies Ziel soil ich erreichen. {126} *Капп* ich denn das?[[549]](#footnote-122) Слово «Kann»[[550]](#footnote-123) собственно нюансируется zitternd[[551]](#footnote-124). Из 6‑го нюанса: Du machst mir den Vorschlag, jetzt das Geschaft zu besorgen; *ich* möchte jetzt *spazieren* gehen[[552]](#footnote-125). Подчеркнутые слова преимущественно и нюансируются. (Kurz[[553]](#footnote-126).) Из 5‑го нюанса: Sie bringen mir das Kind, das ich immer gern sehe: *Komm*![[554]](#footnote-127) Подчеркнутое нюансируется. Но это «Komm» — studiert man an der Bewegung, an der Gebärde[[555]](#footnote-128) [[556]](#endnote-430).

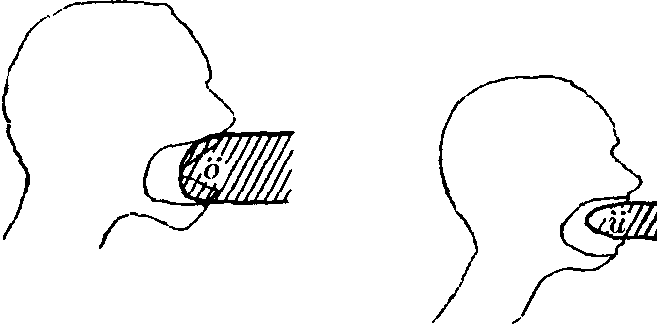
Дальше: об амфибрахии нет ни слова. Но скоро должна выйти еще книга как продолжение этой и написана будет женой этого автора, и там будет амфибрахий наверно. Так что мы еще кое-что узнаем о драматическом искусстве!

Относительно местонахождения *ä*, *ö*, *ü* — у автора не сказано в отдельности, но говорится, что они распределяются между «*o*» и «*u*»[[557]](#endnote-431). Это очень легко почувствовать, немного поупражнявшись. Я думаю, что ты уже постиг это сам. На случай рисую тебе: прости за гнусный, плотский рисунок. Допустим, что красным[[558]](#footnote-129) обведен Sprachorgaнизмус и в нем — как бы места зарождения букв[[559]](#endnote-432). «*О*» находится в полости рта.



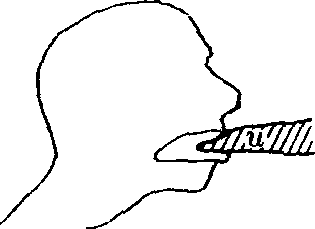
Здесь рисую полость рта и в ней, как бы пришлёпнуто, сидит «*ä*». Оно как бы занимает весь рот, но немного больше выпирает из области рта, чем «*o*».

Так, по моему ощущению, сидит «*ö*».



Так сидит «*ü*». Губы немного ýже, чем я нарисовал. И, наконец, совсем впереди, как из трубочки, выскакивает «*u*».

Это все мои собственные ощущения и поэтому цена им: 0-0. Но ты просишь разъяснить. Дорогой, разъясняю, как могу.



Насчет пантомимы — все надежды! Там можно подать *слово* во всей его красе, ибо слов будет немного, там можно развернуть жизнь жеста, там музыка! Мы бы с тобой разделали! (С «Дон Кихотом», судя по письмам Наденьки[[560]](#endnote-433), выйдет задержка.)

{127} Pe. Se. Для психологии преподавания важно еще то, что мы просто *передаем* то, что сами узнали. Это очень важное сознание. Мы предлагаем проработать технику актерскую по определенному методу. Описать ученикам метод проработки мы можем, проработать же они должны сами.

Я вас кусаю, целую и вью вокруг себя. Как я вас тисну, когда приеду! Нинке кланяйтесь, целуйте. Как здоровье Андрюшана? Пиши мне на Seestraße. Кланяйся в театре. Приехать думаю 28‑го[[561]](#endnote-434), но точно не знаю. Целуй Соню и Ваню[[562]](#endnote-435). О том, что думаю приехать раньше, пока не говори в театре, а то они построят репертуар в связи с этим. А я не знаю точно, приеду ли в этот срок, и после дороги хочу очухаться дня 2. В баню!

Завтра мое рожденье — 35 лет! О! У! Ы![[563]](#endnote-436)

### 8

13 окт. [1928 г.

Берлин][[564]](#endnote-437)

Моя ненаглядная, абсолютная Цезурочка и совершенно потрясающий и потрясенный Вовочка[[565]](#endnote-438).

Почему я долго не писал вам? Потому, что получил от вас два письма порознь и хотел ответить, когда учую вас обоих — моих дорогих и ненаглядных. Спасибо Володичке за чудное письмо, очень я радовался ему. Спасибо Гундозе за письмо и вырезки. Ответа я до сих пор из Наркомпроса не получал, хотя послал и Анат[олию] Вас[ильевичу] большое объяснительное и откровенное письмо[[566]](#endnote-439), в котором изложил причины моего временного ухода из Москвы, писал о прессе, о Реперт[коме] и пр. Писал о том, чем занимаюсь здесь, писал, что где бы и что бы я ни играл — все это имеет целью заработок и что моя последняя цель — это вернуться в Москву, но что мое возвращение целиком зависит от того, дадут ли мне театр в полное мое распоряжение и создадут ли настоящие условия работы. Об условиях этих я тоже вразумительно изложил свое мнение в письме к Анат[олию] Вас[ильевичу]. Ответа жду, но не думаю, чтобы он мог скоро прийти, ибо вопрос не легкий, и я просил дать мне ответ вполне *серьезный и обстоятельный*, а не приблизительный. Я даже просил не спешить с ответом, лишь бы он был окончательным и обсужденным во всех инстанциях. Если что-нибудь услышите об этом в театральных кругах раньше меня, то сообщите.

Очень рад за Над[ежду] Ник[олаевну][[567]](#endnote-440) и за Мар[ию] Алекс[андровну][[568]](#endnote-441), что они Довольны квартирой Вовочки[[569]](#endnote-442), и желаю им самой большой радости и всякого счастья и благополучия и впредь. Как здоровье дорогой Над[ежды] Ник[олаевны]? Как ее немецкий язык? Собирается ли она совершенствоваться в нем, как предполагала? Нет ли новых ролей у М[арии] А[лександровны]? А у Алекс[андры] Дав[ыдовны][[570]](#endnote-443) ролей новых нет? Из газетной вырезки я понял, что ты, Гундозочка, играешь, как вуйвол[[571]](#footnote-130). Желаю тебе смелого и бодрого шествования вперед. Ты еще при мне сделал большущие успехи в актерстве и делай их и дальше и дальше. Смелость и небоязнь ошибок на сцене — да будут твоим девизом. Это будет легко, когда будешь знать, зачем ты сегодня вышел на подмостки. Цели можешь всегда менять и вариировать. Один знакомый, с которым я жил летом[[572]](#endnote-444), написал мне недавно чудную фразу, которая очень много сил дала мне. Эта фраза: «Вы никогда не измените искусству, что бы *Вы* ни играли». Вот эту-то мысль я и хотел бы передать тебе, как актеру, и Вовочке, как режиссеру.

Мои дорогие, дорогие. Столько вопросов и сообщений вам имею, что не знаю, с чего и начать. Буду писать что попало и в беспорядке.

{128} Немного о себе. С тех пор, как я отправил вам последнее письмо, в моей внешней судьбе произошли большие перемены. Сам не знаю точно, как и из-за чего все это произошло, но мои акции вдруг поднялись невероятно высоко. Подписание контракта к Рейнхардту[[573]](#endnote-445) сыграло, по-видимому, решающую роль. Мной стали интересоваться здешние театральные воротилы, и я получаю всевозможные фильмовые и театральные предложения. С двух сторон зовут в Америку. Америка меня пугает, конечно, бладаря, извиняюся, Атлантиццкому океану. Со всех сторон я слышу не голоса, а вопли…

[На этом письмо обрывается, окончание его потеряно.]

Один гражданин дал мне русскую пишущую машинку. На ней и пишу[[574]](#footnote-131).

# **{****143}** «Невозвращенка». Письма М. Н. Германовой *Публикация, вступительный текст и примечания В. А. Максимовой*

Мария Николаевна Германова (по отчиму — Красовская, по мужу — Калитинская) родилась в 1884 году в Москве. В 1902 году окончила школу Художественного театра и прямо со школьной скамьи оказалась принятой в прославленную труппу. Германова была не только любимой (после Книппер и Савицкой) ученицей Немировича-Данченко, но и его любимой актрисой.

Невероятно красивая («сияющей» красотой, как говорили современники), талантливая и трудолюбивая, очень верившая в себя, в свою высокую миссию на драматической сцене, она мыслила себя едва ли не русской Дузе, с которой переписывалась (письма Дузе к Германовой, оставшиеся в советской России, не обнаружены) и которую, подобно большинству русских актрис «серебряного века», боготворила.

«Старики»-основатели были в ту пору еще достаточно молоды, что не помешало новой актрисе очень скоро занять ведущее положение в Художественном театре. Немирович возвел ее на театральный «трон» при живой «царице» мхатовской сцены О. Л. Книппер-Чеховой, которая хоть и была полна сил, но была все же на шестнадцать лет старше Германовой.

Всегдашний в Художественном театре актерский голод (из-за малого числа премьер) Германову коснулся меньше, чем ее сверстниц, даже одаренных (хотя и она мучилась от недостатка работы и в 1915 году писала Немировичу о своем «бесповоротном решении» уйти из МХТ к Н. Н. Синельникову, чья харьковская и киевская антреприза были прибежищем для многих выдающихся актрис «серебряного века»[[575]](#endnote-446)).

Лишь первые два сезона выходила она в маленьких ролях (Белоснежка в «Царе Федоре Иоанновиче», Танцовщица в «Юлии Цезаре»), которые обратили на себя внимание и зрителей, и товарищей по театру, и критики.

«Она плясала дикий танец, наклонившись вперед, на согнутых коленях, с расставленными пальцами, ладонями вперед. Она быстро перебирала ступнями, поворачиваясь, то в одну, то в другую сторону, иногда вокруг себя. Какие-то оборванцы дразнили ее, кто-то бросал монеты»[[576]](#endnote-447), — не слишком складно, но детально описывала роль Танцовщицы подруга Германовой по школе, будущая мейерхольдовка, Валентина Веригина. В отличие от других, Германова получала едва ли не в каждый сезон одну-две новые роли. И все — главные, большие роли.

1904 – 1905: Наташа — «У монастыря» П. М. Ярцева, юная слепая — «Слепые» М. Метерлинка и Лидия — «Блудный сын» С. А. Найденова.

1905 – 1906: Елена — «Дети солнца» М. Горького, Софья — «Горе от ума» А. С. Грибоедова, Агнесс — «Бранд» Г. Ибсена.

1907 – 1908: Марина — «Борис Годунов» А. С. Пушкина, Наташа — «На дне» М. Горького.

1908 – 1909: Фея, Вода — «Синяя птица» М. Метерлинка, Эллина — «У царских врат» К. Гамсуна.

1909 – 1910: Роза — «Анатэма» Л. Н. Андреева, Мамаева — «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского.

{144} 1910 – 1911: Грушенька — «Братья Карамазовы» по Ф. М. Достоевскому.

1911 – 1912: Лиза — «Живой труп» Л. Н. Толстого.

1912 – 1913: Ольга — «Три сестры» А. И. Чехова, Екатерина Ивановна — «Екатерина. Ивановна» Л. Н. Андреева, Доримена — «Брак поневоле» Ж.‑Б. Мольера.

1915 – 1916: Дона Анна — «Каменный гость» А. С. Пушкина, Катя — «Будет радость» Д. С. Мережковского.

1918 – 1919: Царица Ирина — «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого; репетировала, но не сыграла роли Натальи Петровны в «Месяце в деревне» И. С. Тургенева.

Веригина в своих «Воспоминаниях» пишет, что в юности Маня Красовская отличалась жизнерадостной веселостью.

В Художественном театре такой Германовой не знали. Знали холодновато отстраненную, замкнутую даму. Девочек и девушек актриса, оказавшаяся в труппе восемнадцатилетней, почти не играла. Ее молчаливость, закрытость принимали за высокомерие и гордость.

Она стала «пайщицей» МХТ и на трудовые — немалые — деньги смогла устроить на Арбате, в многоэтажном «Доме с Рыцарями» (там, где сегодня находится Центральный Дом Актера), свой изысканный, соответствующий ее требовательному вкусу дом и быт. Об этом она много и подробно пишет в не изданных еще мемуарах «Мой ларец».

Старое и новое уживалось, соседствовало в ней. Детство она провела возле суровой старообрядки — бабушки, ходила с ней по монастырям, строго соблюдая посты, выполняя церковные обряды; до конца своих дней оставалась глубоко религиозной. Но по желанию матери, страстной театралки, окончила одну из лучших в Москве гимназий. Училась у выдающихся педагогов вместе с будущей великой актрисой «серебряного века» Екатериной Рощиной-Инсаровой и Ольгой Гзовской, которая после Императорской театральной школы поступит в Малый театр, перейдет оттуда в МХТ, станет ученицей Станиславского и соперницей Германовой.

Работая в самом современном театре России, в театре ансамблевом, она, по оценке Станиславского, оставалась в труппе «чужой». И не потому, что играла не по «методе» Художественного театра. Под строгим, проверяющим, часто недоброжелательным оком Станиславского, под «водительством» Немировича-Данченко это было бы невозможно. Но — из-за страшной сосредоточенности на себе.

Как многие крупные актрисы начала века, она была погружена в себя, себя «изучала», совершенствовала, профессионально и в плане общечеловеческом, общекультурном, собирая в себе и выражая собой прекрасное.

В мемуарах «Мой ларец» она пишет об этом простодушно и ясно:

«Это было время расцвета индивидуализма.

Мы все тогда носились со своими переживаниями, изысканными настроениями, берегли и холили наши индивидуальности. Как ницшеанский верблюд, брали на себя все тяжелое, всю ответственность за этот культ эстетизма»[[577]](#endnote-448).

«Горделивость, самолюбование, услаждение одиночеством, “страданиями” и подвигом для искусства, воссели в душе, как на троне.

<…> Так сладко было отдаваться этой горечи усталости и, проходя мимо, увидеть в зеркале “нервное, бледное лицо”. <…> И эти страдания казались горше, значительнее, чем, например, бедность, утраты, которые случались с другими, обыкновенными людьми. Их обыкновенное горе не находило настоящего глубокого сочувствия в заледенелом в эгоистической судороге сердце. <…>

Одна только была забота: нахвататься сил, сил! Жадно, бессовестно брала их, где только могла: поездка за границу, редкий спектакль, интересное знакомство, какая-нибудь роскошь, редкая книга или изысканный концерт, изнеженный отдых, услуга или даже жертва со стороны близких — все Маммоне эгоизма»[[578]](#endnote-449).

{145} С началом профессиональной жизни не знавшая материальных забот, странствующая, путешествующая, она видела самые разные страны от северной Норвегии до раскаленного Египта; в обществе молчаливой младшей сестрички (светловолосого, «тихого ангела» рядом с «черной» и яркой старшей сестрой) она вдоль и поперек прошла, проехала особенно любимую Италию.

Она изучала иностранные языки, овладела французским свободно, что потом и пригодилось ей в эмиграции. Неколебимо верившая в свою значительность, привыкшая к восхищению, она смело знакомилась с выдающимися людьми своего века. В Норвегии бесстрашно постучалась в дверь затворника Кнута Гамсуна, который немедленно увлекся русской красавицей — актрисой. Сблизилась, несмотря на разницу возраста и положений — начинавшей и всемирно известной, — с самой Дузе, как бы приняв на себя часть ее великой печали, услышав призыв великой итальянки «жертвовать» собой в искусстве.

Здесь заявляло о себе время. Но здесь были также характер и судьба. Замкнутости, отъединенности от людей, безусловно, способствовала юность в старообрядческой семье. Гордыня и мечтательность, страстная вера в свое театральное мессианство, в свою исключительность были природными. Остальное довершили театральные обстоятельства.

Насколько ее ценил, любил, продвигал Немирович-Данченко, настолько не любил, «в нее никогда не верил, всегда ее ненавидел»[[579]](#endnote-450) Станиславский, цитирует сказанное Немировичем В. Я. Виленкин. Думается, однако, что не всегда. Начало было иным. Едва придя в Художественный театр, в пору, когда два его вождя почувствовали назревшую потребность обновления и острое недовольство найденным, юная актриса стала участницей экспериментальных работ у обоих. В один и тот же сезон она играла в «Слепых» М. Метерлинка у Станиславского и у Немировича в пьесе П. М. Ярцева «У монастыря». Станиславский искал «крайнего реализма», который перельется в «импрессионизм и мистицизм»; Немирович — «слияния тонкой, изящной характерности с тоном лирического стихотворения». Начинающая Германова понадобилась им, хотя в итоге успеха они не добились, потому что Станиславский не знал, «какими средствами донести мистическое настроение», был, по собственному признанию, для этого «слишком реалист», и Немирович «тоже не знал, какие приемы употребить с актерами»[[580]](#endnote-451) для достижения поэтического тона. Так что человеческая и творческая неприязнь Станиславского к Германовой началась позднее.

Многолетнее, вплоть до отъезда Германовой из России, покровительство Немировича, не имевшее аналогов в истории МХТ, и облегчало, и усложняло жизнь актрисы, обрекало ее на одиночество среди завидующих, гневающихся, ревнующих к могущественному директору МХТ.

У Германовой в Художественном театре была в своем роде уникальная актерская судьба. Ученицы Немировича, та же Книппер, или Савицкая, или Литовцева и др., вступая в МХТ, становились и актрисами Станиславского, который, опасаясь разрывов в монолите Художественного театра, подчеркивал в письме к Немировичу: «Ваших и моих актрис — нет и не должно быть, но Ваши и мои ученицы всегда будут»[[581]](#endnote-452). Германовой Немирович «не делился» ни с кем. Она была именно его актриса, под его руководством сделала самые главные — выдающиеся свои роли. И Агнесс в «Бранде» Ибсена, и грибоедовскую Софью, и Грушеньку в «Братьях Карамазовых». Со Станиславским как с режиссером она работала мало, но много раз была его партнершей.

«Есть в самой Германовой что-то, что отталкивает от нее всех»[[582]](#endnote-453), — считал он. (В конце жизни в книге мемуаров актриса с горечью признается в своем неуменье сблизиться с людьми, вызвать их понимание и симпатию.)

{146} Крайний эгоцентризм Германовой, ее повышенное мнение о себе, трудный для людей характер казались Станиславскому ничем иным, как «каботинством» и нарушением этики Художественного театра. В его «Записных книжках» содержится множество нелестных отзывов в адрес Германовой и ее высокого покровителя, который, по мнению Константина Сергеевича, сверх меры, в ущерб другим отдавал свое внимание ученице.

Но была еще одна, куда более серьезная, творческая причина отчуждения. К несчастью для Германовой, неблизок, «неинтересен» Станиславскому оказался сам тип ее дарования:

«Главная беда в том, что я не люблю ни артистической индивидуальности Германовой, ни ее таланта.

Оговариваюсь при этом, что все это касается драматических и лирических, а не характерных ролей. Лишь только Мария Николаевна уходит от себя — я любил ее раньше (не знаю, как теперь, так как она давно уже не делала того, что я в ней люблю).

Характерный актер приобретает обаяние, мягкость при перевоплощении и нередко теряет их совершенно, оставаясь самим собой на сцене. Таковой артисткой я считаю Марию Николаевну и потому в характерных ролях я ею интересуюсь; там, где она остается сама собой, я к ней не только холоден, но и враждебен. Тут вопрос вкуса, а о вкусах спорить трудно.

Второе условие, подрывающее мою веру в нее и мой артистический интерес, заключается в полном отсутствии у нее постоянной артистической этики»[[583]](#endnote-454).

Станиславский «вообще не переносил, чтобы актрисы эксплуатировали в ролях личную манеру. За это доставалось не только молоденьким и начинающим <…> но и даже и таким бесспорным профессионалам, как Книппер»[[584]](#endnote-455). Видимо, Германова, как и многие выдающиеся актрисы 900‑х годов, не была характерной актрисой. В ее послужном списке не найдешь ролей, далеких от ее данных, парадоксальных по отношению к ее индивидуальности, требующих радикального преодоления себя. Немирович на этом и не настаивал. Дорожа богатством ее природных данных, ее изысканной красотой, врожденным благородством облика и в жизни, и на сцене, он не хотел для своей актрисы грубых, народных и простонародных ролей. Наташа в «На дне», Грушенька были исключением. Но ее Грушеньке, по оценкам некоторых рецензентов, не хватало мещанской простоты. О Грушеньке критики писали, что она — больше европейская, а не русская, и Германова играет ее так, как, вероятно, сыграла бы «обольстительницу» и «инфернальницу» Достоевского Элеонора Дузе.

В переписке Станиславского и Немировича Германова занимает значительное место. И тогда, когда руководители МХТ вынуждены разбираться в ее многочисленных конфликтах. (Однажды из-за этого Станиславский чуть не вышел из директоров.) И тогда, когда они размышляют (спорят) о ролях для нее, Немирович — настаивая на своем выборе, а Станиславский — сомневаясь. Так было с ролью Эльмиры в не осуществленной в Художественном театре постановке «Тартюфа», репетиции которого происходили осенью 1912 года.

«Эльмира — непременно Германова, — писал Немирович-Данченко. — В этом спектакле внешняя красивость играет очень большую роль. Надо ведь дать самую блестящую эпоху монархической Франции, Франции Людовика XIV. Оргон лично известен королю. Стало быть, Эльмира бывает при дворе. Да при каком дворе! Эльмира Книппер — опять будет ущемление внешнего стиля. И Эльмира — молодая, иначе такой пройдоха, как Тартюф, не [сор]вался бы на ней. Да и комедийный тон Германовой мне кажется свежее»[[585]](#endnote-456). А Станиславский по этому поводу думает противоположное: «Германова притягивает и приспособляет каждую роль под себя {147} и для себя. Эльмиру она с Немировичем начала так разбирать. Что близко душе Германовой? Оказалось, все русское в женщине. Но Эльмира — парижанка, и в ней как раз русского-то и нет. Русская душ[евность], няньчанье своего чувства противно французу. Ему нужна жена удобная, покладистая, ловкая, применяющаяся к жизни, а не славянское самоуглубление, которого искала Германова. <…> Она любит только тот материал, который сидит, заложен в ней самой. Все то, что вне нее, ее не манит. Она смотрит на природу и бракует все, чего в ней [самой] нет»[[586]](#endnote-457). В сравнении двух суждений о годности и негодности актрисы для мольеровской роли очевидно, что Станиславский идет в образ от «природы», от жизни. Ему кажется, что «не характерная», не преображающаяся Германова, приспособив роль к себе, сузит ее пространство и обеднит, а то еще и исказит.

Немировичу, у которого движение от реальности к сценическому образу невозможно вне литературы (и истории), высококультурная, во всеоружии своих истинно «королевских» данных, актриса — стилистка Германова кажется для мольеровской роли идеальной кандидатурой.

На протяжении семнадцати лет Немирович с величайшим тактом и настойчивостью отстаивает в МХТ творческие права актрисы, много раз пытается изменить отношение Станиславского к ней, мечтает увлечь своего «друга — врага» дарованием Германовой; убедить в том, что она искренне и серьезно разделяет искания Станиславского. В Музее МХАТ есть черновик письма, датированного декабрем 1908 года, где Немирович пишет: «Да. Я Вам хочу доказать, что самый настоящий, самый горячий поборник Ваших новых взглядов, *единственный*, понимающий их так глубоко, работающий над этим каждый день, глубоко уверовавший и положивший их в основу — мало сказать — всех своих трудов, но всей своей *жизни*, — это только Германова»[[587]](#endnote-458). Изменить точку зрения Станиславского на Германову Немирович не смог. Так же как не убедило Станиславского и письмо актрисы начала 1909 года, в котором Германова самым почтительным образом просит разрешения присутствовать на занятиях по «системе»:

«В[ладимир] И[ванович] сказал мне, что недавно он говорил Вам обо мне, о моей жажде присоединиться к исканиям Вашего творчества. <…> Я думаю, лишнее было бы говорить о моей готовности во всякое время. Вы просто осчастливите меня исполнением моей просьбы»[[588]](#endnote-459). Немирович красавицей Германовой и творчески, и человечески был сильно увлечен. Ее честолюбие, гордыня не пугали его, потому что он видел, что «противовесом» является неистовое, беспримерное в труппе МХТ трудолюбие. (Только за эти свойства и «терпел» ее Станиславский, считая, что в Художественном театре умеют работать два человека — он сам да молодая Красовская.)

В юности ей пришлось избавляться от немалых недостатков. От природы у нее был слабый голос, настолько слабый и глухой, что в последний год театральной школы шла речь о ее непригодности профессии. У нее был «закрытый» темперамент, и потому многим казалось, что темперамента вообще нет. Высокая, худая, с длинными руками она была угловата и скована поначалу. У нее не было юмора. И, кажется, она не была музыкальна.

В дальнейшем все эти отсутствующие поначалу качества стали сильнейшими в «составе» ее индивидуальности. Ее темперамент (все-таки внутреннего свойства) развился настолько, что о ней заговорили как об актрисе трагедии. Отстаивая права Германовой на роль Эльмиры в «Тартюфе», Немирович писал, что у нее комедийные краски «свежее», чем у маститой Книппер. После М. Ф. Андреевой, обладавшей куда меньшим дарованием и масштабом, Германова в старом Художественном театре, где красивых актрис было немного, не только восполнила «вакуум» красоты и «чистого эстетизма», но и превратилась в одну из самых грациозных, пластически музыкальных {148} актрис МХТ. О ее стати, красоте сценических поз, специфичности жеста (тех самых «длинных» рук, которые удручали ее в молодости); о ее особой походке — плавных ритмах, колебаниях стройного тела, о ее знаменитых «фермато» — замедлениях до полного покоя, до «говорящей» статики писали русские критики: о царственной польской грации Марины Мнишек, о движениях «пантеры» Грушеньки, о «плакучей, клонящейся долу» пластике «очаровательной, скорбной» Лизы Протасовой в «Живом трупе»[[589]](#endnote-460). Гармонией, скульптурной завершенностью отличалась роль Доны Анны в пушкинском спектакле МХТ.

Но куда больше и восторженней писали о Германовой критики европейские — в годы эмиграции и, особенно, во время гастрольных странствий с «качаловской труппой». Немирович не ошибался, когда пророчил актрисе, что успех ее будет возрастать по мере продвижения в Европу.

Вообще составить актерскую характеристику Германовой сложно. И потому, что, не вернувшись в Россию с Качаловым и Книппер, несмотря на настойчивые призывы учителя, — не вернувшись и позже, в 1923 году, когда Немирович продолжал ее звать в замышлявшийся им Синтетический театр, она в течение десятилетий была предана забвению и молчанию. (Юбилейный том — сборник «Московский Художественный театр им. М. Горького. К 80‑летию театра». М., 1978 — вышел без единого упоминания имени актрисы, с которой был связан важнейший предреволюционный период его истории.)

Судить о Германовой трудно и потому, что уехав из России, покинув на родине мать и брата, в Художественном театре она не оставила ни единого близкого себе человека, следовательно, лишила себя «устной», не подконтрольной цензуре легенды, ностальгических воспоминаний хотя бы участников «качаловской группы», с которыми провела три непростых года и с которыми рассталась в крайне холодных отношениях.

Но главная сложность в том, что слишком велики расхождения в ее оценках.

Станиславский Германовой в праве на трагедию отказывал, не признавал даже ее трагической Агнесс, приносившей в жертву Богу своего ребенка. А Немирович актрису к трагедии вел. Добивался для нее «Елены Спартанской» Эмиля Верхарна и «Мертвого города» Габриэля Д’Аннунцио; в 1923 году увлекал вернуться в Россию ролью «Медеи».

И современная Германовой отечественная критика не слишком благоволила к ней, за сильный — «нерастворимый» — осадок индивидуальности в ролях, за ту же, «ненавистную» Станиславскому, «эксплуатацию собственной манеры», за несоответствие классическим образцам. Грибоедовская Софья у Германовой была гораздо старше положенных автором 17 лет. Марину Мнишек упрекали в том, что она «неестественно неподвижна, как восковая фигура в паноптикуме»[[590]](#endnote-461). В Грушеньке не увидели мещаночки, таинственного и погибельного для Карамазовых «сладострастного изгиба». Чеховская Ольга показалась холодной, без материнской нежности к младшим сестрам. В Мамаевой не хватало хищницы, львицы, была мягкость, полуденная лень роскошной женщины, без интенсивной образности Островского.

И, может быть, права И. Н. Соловьева, сомневающаяся в возможности восстановления живой и сложной фигуры Германовой, слишком долго, абсолютно отсутствовавшей в нашем сознании, в нашей духовной жизни и в русской театральной истории. «Память, исполняющая свой долг, склоняется перед безвозвратностью утрат И необратимостью перемен. Она не посягает на чудо воскресений и чурается магии, вызывающей мертвецов из могил», — пишет Соловьева, впрочем, тут же добавляя о «чудесной» в ее [памяти] способности едва ли не до бесконечности углублять «дальние планы»[[591]](#endnote-462). О Германовой приходится говорить предельно осторожно, предположительно. Слишком много в отношении ее вопросов.

{149} Была ли она актрисой трагедии? Старый русский писатель и журналист, эмигрант Василий Иванович Немирович-Данченко, родной брат нашего Немировича, автор единственного за всю жизнь актрисы очерка о ней, опубликованного не в России, а во Франции, считал ее «единственной чисто трагической актрисой нынешней России, и не только России, но после смерти Дузе и Европы»[[592]](#endnote-463). Это суждение повторяют и сегодняшние театроведы. (См., например, докторскую диссертацию М. Г. Литавриной «Театр русского зарубежья как культурно-исторический феномен (русские драматические труппы и студии в Западной Европе и США: 1920 – 1940‑е годы)». М.: РАТИ, 1997.) Думается, однако, что в Германовой было лишь тяготение к трагедии, вообще характерное для актрис «серебряного века» — эпохи, которая, как известно, трагедии не дала. «Трагедийный подтекст», «нерв трагедии» звучал в ее Агнесс, Грушеньке, Донне Анне и придавал им большой драматический захват. Она была актрисой психологической тонкости, а не стихийного размаха и мощи. Ее часто сравнивали с органической актрисой трагедии Ермоловой — еще одним кумиром молодости актрисы — и всегда в пользу старшей, а не младшей. Что же касается Вл. И. Немировича-Данченко, добивавшегося для Германовой трагедийного репертуара в МХТ, то, судя по авторам и названиям, он в содружестве с актрисой вел поиск новой трагедийности.

Не ясен и вопрос о том, каковы были отношения Германовой с драматургией Чехова? И так ли уж безоговорочно следует доверять распространенному суждению о том, что она чеховской актрисой не была и, кажется (по ее собственному признанию), Чехова не очень любила? Она пришла в МХТ, когда формирование театра Чехова было почти завершено. Чеховских ролей ей играть не давали. Из‑за не взятой в репертуар МХТ в 1915 году «Чайки» она чуть не ушла из Художественного театра. Под самый финал «Качаловской группы» сыграла Елену Андреевну, о которой восторженно отозвалась немецкая пресса. Видный немецкий критик Эмиль Фактор писал:

«Такое чудо Германова. Все, что она изображала, можно было понять, невозможно было не угадать. А эта походка, эти плавные движения, это многогранное знание о всем жизненном блеске своей женственности. На ней следует учиться, что значит играть и говорить. Она сидит небрежно на качелях, и слова пробегают через нее, и все ее тело, шевелятся ли ее руки, склоняется ли ее голова, одна сплошная цепь нежнейших вибраций»[[593]](#endnote-464).

«Прекрасная и миловидная, она проходит, как тень луны на широких водах — золотая, горящая, холодная»[[594]](#endnote-465) — писал другой немецкий критик Альфред Керр. После отъезда Книппер-Чеховой в Россию Германова в составе «Пражской группы» стала играть недоступных ей прежде Машу и Раневскую. А Ольгу в «Трех сестрах» она играла еще с варшавских гастролей Художественного театра в 1912 году и не нравилась (по свидетельству В. В. Шверубовича) многим мхатовцам. Но в мемуарах она очень «лично» и в духе 900‑х годов пишет о своем понимании Чехова, о религиозном смирении его героев, их жертвенности и мистической вере в предопределенность судьбы:

«Безвольность — это не бездеятельность, а истинное смирение. <…> Тайна очарования Чехова — это то, что у него нет совершенно пошлости. <…> В пошлости они [герои Чехова] не грешат еще и потому, что никогда не идут на компромисс. Внешне они идут на уступки, терпеливо подчиняются насилию обстоятельств, обстановки, других людей, но в духовной их жизни нет и тени компромисса, этой печати антихристовой, от которой гибнут и люди, и народы. <…> Терпением, смирением, верой проникнуто все творчество Чехова. Этим близок он нам, русским, этим обвораживает даже иностранцев, хотя они и подтрунивают над его героями и их бездеятельностью. <…> А самый прекрасный, самый чеховский, последний монолог Ольги: “Пройдет время, и мы уйдем навеки, и нас забудут…” Конечно, трагедия Ольги, как и ее сестер, что они так прекрасны. Ольга и не стара, и красива, и умна, но не решится как-то никто взять ее замуж — трудно стать в пару с такой благородной и утонченной {150} душей»[[595]](#endnote-466). Можно спорить с трактовкой актрисы, но отмахнуться от нее, не принять во внимание «ее» Чехова — нельзя.

Чуткая, всем интересующаяся в своем добровольном одиночестве и затворничестве, которое, судя по ее мемуарным описаниям, отдает некоторой позой, свойственной актрисам 900‑х годов «самотеатрализацией», «самоэстетизацией», много читающая, мыслящая (по оценкам близких — даже чересчур «умствующая»), она отдала дань фигурам заметным, волнующим и, как тогда любили говорить, декадентским:

«Ницше, Гюисманс, Ибсен, Пшибышевский, Шницлер, Гауптман, Кнут Гамсун, Бальмонт, Верлен, Роденбах… Беклин, Штук, Скрябин, Вагнер и им подобные художники творили наши вкусы. Почти у всех у нас висели снимки с беклиновского “Острова мертвых”. У меня была большая гравюра “Сфинкса” Штука»[[596]](#endnote-467).

Однако «декаденткой» она так и не стала. Мешали ее человеческие свойства — глубокая, возраставшая с годами религиозность, боязнь греха; душевное здоровье, «здоровые семейные корни», жизнелюбие и жизнестойкость, особенно проявившиеся в испытаниях эмиграции, где изнеженная актриса стала опорой семьи и больного мужа, «добытчицей», хранительницей дома; смогла дать блестящее образование сыну, окончившему университет в Цюрихе. Помешало и то, что, она работала в Художественном театре, в эстетических и репертуарных границах МХТ, под руководством режиссера, в котором кроме великого его новаторства жила еще и гармония прошлого века и русского классического реалистического театра.

И все же долгие годы она сохраняла интерес к декадентской тематике (секса, греха, тайны влечения мужчины и женщины, самопровокации человека, пробуждению в нем темных, иррациональных сил и т. п.). Веря, что театр может не только просветлять, но и беспокоить, ужасать, злить, она с энтузиазмом репетировала скандально известную пьесу Леонида Андреева «Екатерина Ивановна». Как и большинство знаменитых русских актрис «серебряного века» — Рощина-Инсарова, Полевицкая, Жихарева, Юренева, сыграла в ней главную роль — женщину с «подстреленным ангелом чистоты в душе», в которой пробуждается «красный кошмар». (Постановщик спектакля Немирович-Данченко считал, что в пьесе Андреева «обнажаются язвы жизни», а Станиславский называл пьесу «язвой репертуара» МХТ.)

В ее лучшей роли Грушеньки, которую Германова играла «превосходно и сильно»[[597]](#endnote-468), как писал в Кисловодск, «отчитываясь» перед больным Станиславским за свой эксперимент с «Карамазовыми», Вл. И. Немирович-Данченко, и где была «радость игры», а под «веселыми смешками» таилась «глубокая неудовлетворенность»[[598]](#endnote-469), часть критиков — почувствовала еще и «декадентский излом». Характерный для всех больших актрис «Серебряного века» подтекст тревоги и ожидания, томления по несбыточному жил в ее ролях. И еще — тончайшая вибрация «душевных сфер», пассивное женственное начало; поиск потустороннего, таинственного в образе.

Тайна была в понурости, склоненности ее «печальной крали» — грибоедовской Софьи. Тайна была в неподвижности, завороженности ее Доны Анны, влекомой к гибели и греху не Дон Гуаном, но — роком.

С «модерном» связь Германовой была более существенной — и мировоззренчески, и творчески. Она верила в «абсолюты» модерна, в максимумы прекрасного. Она верила в возможность, осуществимость «идеального театра», отчего ее собственный — лучший театр России, реальный МХТ (который она боготворила, о котором в письмах из-за рубежа писала не иначе, как с заглавной буквы) на практике, в деле так часто казался ей «рутинным и банальным». В пору высочайшей славы дореволюционного Художественного театра, всеобщего зрительского обожания и любви, с нетерпимостью молодости и плохого характера она не боялась показывать свое недовольство, что не облегчало ее жизни.

{151} Она верила в идеальный театр, который может украсить, эстетически преобразовать жизнь. В ее мемуарах поражает не только острота памяти и зрения; не только любование жизнью, которая давно кончилась и кажется из пустыни эмиграции радостной, полной смысла и красоты, но еще и то, что мемуары актрисы дают наглядный пример характерного для начала века взаимопроникновения, смешения, слияния театра и частного человеческого существования. В этом смысле они — документ времени, а она, их автор, актриса Германова, — человек времени.

Происходило «размывание театра в жизни»[[599]](#endnote-470). Горничная по утрам раздергивала голубые занавески в спальне актрисы и словно театральный занавес открывала, чтобы в квадрате окна — как в уменьшенном зеркале сцены — возникла живая картина неба, облаков, золотых куполов Храма Христа-Спасителя.

Все в описаниях — воспоминаниях Германовой чуть театрально. Золотой наперсток, оплетенный маленькой гирляндой из драгоценных камней, который подарил поклонник — миллионер Николай Рябушинский. Тюлевое платье на атласном чехле, розово-золотое, мерцающее, как перламутр, как бы и невозможное, ненужное в обыденной жизни, но — только в театре. Письма, которые она писала Немировичу-Данченко из Норвегии в период работы над «Брандом», то ли с описанием подлинного пасторского домика с зеленой крышей, притаившегося в тени под скалой, то ли с описанием будущих декораций ибсеновского спектакля.

Когда в мемуарах Германова подробно воспроизводит свой красивый дом, в котором не было ни одной случайной, дешевой, массового потребления вещи, но — коллекция, подбор подлинников старины и совершенного человеческого умения, не дань ли это «вещизму» эпохи модерна, усилиям в «сотворении прекрасной реальности», кстати, не оборвавшимся, когда наступила другая, скитальческая и полная лишений жизнь.

В Художественном театре она существовала как актриса нового века, в определенном смысле — нового репертуара и новой психологии. С ней (и постоянным ее партнером Качаловым) искал Немирович новую природу сценических переживаний актера. Он, воспитатель большинства выдающихся актрис МХТ, угадал ее особость, специфичность, нашел ей место в перенасыщенном талантами «составе» Художественного театра. Уставший от натурализма, он хотел от нее выполнения сверхсложных, небывалых задач. В финале «Бранда» ее Агнес в жертвенном и мученическом следовании за фанатиком мужем должна была стать такой, «какими святые возносятся к небу. Она идет умирать, она идет к небу, она видит только бога и не боится его, а радуется встрече с ним, она уже не простая попадья, она такая, какою Рафаэль писал свою мадонну. Тут уж нечего бояться самых смелых, дерзких приемов, отталкивающих всякую мелкую реальность»[[600]](#endnote-471).

В жизни и творчестве она рано стала «взрослой». Ее роли отличались мастерской проработкой, на что она и тратила свое незаурядное трудолюбие. Линия была отчетлива и завершена; краски и тона — глубокого наполнения. В ролях она умела достигать гармонии и потому часто напоминала ожившие старинные портреты Веласкеса. В Королеве Судоршане Тагор — индусскую фреску. Ее сравнивали с живой скульптурой.

Немирович хотел от нее совершенства на том направлении, в которое верил, выстраивал для нее большой репертуар, хотя далеко не все мог провести в жизнь МХТ практически. Он хотел, чтобы она играла Катерину в «Грозе», леди Мильфорд в «Коварстве и любви», Графиню в «Женитьбе Фигаро». В старом Художественном театре спектакли не были осуществлены.

Но более всего он видел ее актрисой новой драмы века — отечественной и мировой. С ним, а не в студиях, в условиях стационарного, репертуарного театра, {152} узнавшего уже всероссийскую и мировую славу, искала она — всегда беспокойная, всегда недовольная, неутоленная тем, что уже знала и умела. С ним разделяла его неудачи. (В «Екатерине Ивановне» Андреева, в «Будет радость» Мережковского, в пьесе Ярцева «У монастыря», на премьере которой зрители шикали.) Рискуя, ставя под обстрел критики и коллег по театру репутацию актрисы, он пробовал ее в современной русской драматургии. И ни разу она не возроптала, всегда ему веря и работая с увлечением.

Он был настолько убежден, что Германова предназначена для новой европейской драмы, что не жалел в сравнениях высоко ценимую и любимую им Книппер-Чехову.

Имея в виду Германову как более подходящую кандидатуру на роль, отказывался верить, что Книппер сможет сыграть Терезиту в «Драме жизни» Гамсуна.

Писал Станиславскому о распределении ролей в пьесе Гамсуна «У жизни в лапах»: «Певицу должна прекрасно сыграть Германова, но эта роль [фру Юлианы Гиле] по всем правам принадлежит Книппер. И на этой роли я еще мог бы поработать с ней, добиться чего-нибудь в “переживаниях”, хотя это будет значить добиваться того, что у Германовой вышло бы само собой — в смысле эффектности и тонкости психологии. И все-таки роль принадлежит Книппер»[[601]](#endnote-472). Германова замечательно и по-своему сыграла коронную роль М. П. Лилиной — Элину в «У царских врат» Гамсуна (пожар страсти в великолепной женщине, а не скромную крестьяночку), заменив часто болевшую актрису. С ведома Немировича-Данченко правление МХТ разрешило Германовой играть в прямую очередь с основной исполнительницей. Пришлось Станиславскому защищать интересы жены — скромнейшей и деликатнейшей, «лучшей», по мнению многих, артистки театра. Немировичу не удалось включить в репертуар МХТ для Германовой «Женщину с моря» Ибсена. Станиславский воспротивился «Елене Спартанской» Верхарна. А «Мертвый город» Д’Аннунцио, где Германова получила роль Анны, удалось лишь начать. Репетиции вскоре прекратились из-за полного непонимания пьесы большинством участников.

В свои последние годы в России Германова все более теряет интерес к традиционному — бытовому, реалистическому репертуару, презрительно называя его позже, из эмиграции — «буржуазным». Ей хочется играть «Розу и крест» Александра Блока. Этого же хочет и поэт. В полушутливом письме к матери он сообщает о впечатлении, которое при случайной встрече произвела на него актриса: «Волнует меня вопрос, по-видимому, уже решенный, о Гзовской и Германовой. Гзовская очень хорошо слушает, хочет играть, но она любит Игоря Северянина и боится делать себя смуглой, чтобы сохранить дрожание собственных ресниц. Кроме того, я никак не могу в нее влюбиться. Германову же я вчера смотрел в пьесе Мережковского [“Будет радость”] и стал уже влюбляться по своему обычаю; в антракте столкнулся с ней около уборной, она жалела, что не играет Изору, сказала: “Говорят, я состарилась”. После этого я, разумеется, еще больше влюбился в нее, при этом говор у нее — для Изоры невозможный (мне, впрочем, очень нравится), но зато наружность и движения удивительны»[[602]](#endnote-473).

В апреле 1919 года, не завершив своей последней в России режиссерской и актерской работы над философской драмой Рабиндраната Тагора «Король темного чертога», лишь показав композицию из нескольких картин в помещении театра «Летучая мышь», Германова уезжает из революционной Москвы на юг. Она уезжает от непомерной усталости, от унижений и страха, оттого, что разрушилась, исчезла привычная, налаженная жизнь. Муж ее — профессор Калитинский — был арестован и чудом избежал расстрела. И не было еды, света, тепла. И чтобы прокормить, обогреть, сохранить «сыночка», нужно было безостановочно халтурить в ледяных концертных залах, вчера еще сверкающих, нарядных, сегодня — заплеванных, ободранных, грязных.

«Запаса моих сил не хватило больше, — пишет она в мемуарной книге. — Вдруг у меня опустились руки, и я увидела, что все это только судорожная пародия {153} на жизнь, что подо всем этим пустота, а мы, актеры, только кривляемся, чтобы помочь обмануть, что это и есть настоящая жизнь.

Я видела сон тогда: ходим мы с сестричкой по Москве и ищем чего-то или кого-то, и кругом стоят тесно, криво, как в старых переулках, громадные, дощатые — из мелких досок — дома, как высоченные гробы или корабли. Мы подходим к одному — он совершенно пуст, другой тоже, и все пусты, и так страшно от пустоты этих чудовищ, а мы все бегаем и ищем, и ничего нет, ничего, ничего. <…>

Я вдруг почувствовала, что я задохнусь, что нет больше моих сил… И я сказала мужу своему: “Увези меня — я не могу больше”»[[603]](#endnote-474). Она уехала на два месяца раньше «Качаловской группы», верная себе — актриса-одиночка. В театре считали, что она уезжает в отпуск, на короткий срок. Так, видимо, предполагала и она сама. В ее книге нет ни единого слова о том, что она собиралась делать на юге России, где работать, на какие средства жить. Качаловцы ехали «коллективом» — играть спектакли, подкормиться, заработать и вернуться. Она не строила планов. Вероятней всего, как и многие беглецы от революции, она хотела «переждать», веря, что безумие не продлится долго.

В Художественном театре ее ждала работа. Прерванные репетиции «Короля темного чертога», которыми она в высшей степени была увлечена. Роль Ады в трагедии Байрона «Каин». (Немирович еще и в августе 1919 года, как всегда оберегавший ее интересы, напоминал Станиславскому: «Вы забыли, что еще весной было решено в Совете: Ада — Германова, а если Германова — в отпуск, то Бакланова. Поэтому ей тогда же и сообщено, когда Германовой дали отпуск»[[604]](#endnote-475).)

До середины 20‑х годов она не исключала для себя возможности возвращения. Потому так часто в ее письмах Немировичу из-за рубежа повторяется слово «пока» — не приеду в Москву, «пока» — задержусь, останусь… Она не возвратилась никогда.

В ноябре 1919 года соединилась с «Качаловской группой» в Ростове-на-Дону и в ее составе проделала весь путь из Тифлиса, через Батум в Константинополь, по славянским странам южной и центральной Европы, в Австрию и Германию. Гастролировала вместе с мхатовцами Дании и Швеции. Она играла Элину — «У царских врат», Грушеньку в «Братьях Карамазовых», Мамаеву в «На всякого мудреца довольно простоты», Ольгу в «Трех сестрах».

В мае 1922 года «Качаловская группа» распалась. Несмотря на настойчивые просьбы Немировича-Данченко, Германова в Москву не поехала. В апреле 1922 года состоялись ее последние совместные с Качаловым гастроли в Риге.

В сентябре 1922 года она — в Копенгагене вместе с оставшимися в Европе актерами МХТ. В связи с начавшимися европейскими гастролями Художественного театра, в Берлин приезжает Станиславский. Германова встречается с ним, но глава Художественного театра не считает возможным ее участие в зарубежной поездке коллектива. В том же году в сентябре Германова подписывает контракт с группой художественников под руководством бывшего актера и режиссера МХТ П. Ф. Шарова, и почти тогда же — контракт с Берлинским театром «Ренессанс», где решает играть на немецком языке. Намерение осуществить не удалось. В «Ренессансе» с успехом дебютировала другая русская актриса, племянница Книппер-Чеховой, будущая звезда немецкого кинематографа Ольга Чехова.

Весной 1923 года Германова гастролирует в Ковно и Ревеле. Но особенное значение в зарубежной судьбе актрисы имеют ее триумфальные выступления в Праге, после которых правительство Чехословакии приглашает ее на постоянную работу. Здесь Германова добивается государственной субсидии для своих товарищей, не вернувшихся в Москву мхатовцев. Это и стало началом «Пражской группы» артистов МХТ, выезжавшей из Праги на гастроли по Европе. Германова, еще до отъезда из России пробовавшая себя в режиссуре, рано начавшая преподавать, вместе с другим режиссером {154} и актером старого МХТ, также «невозвращенцем» Н. О. Массалитиновым становится одним из руководителей группы, первой ее актрисой и режиссером-постановщиком.

Еще до формального образования группы, в Берлине, с помощью не оставлявшего ее в эмиграции индуса, друга МХТ Шахида Сураварди, консультируясь с Вл. И. Немировичем-Данченко, теперь уже с другими исполнителями в декабре 1922 года она осуществляет незавершенный в России спектакль «Король темного чертога». Сокращенный из-за недостатка людей и средств, сконцентрированный вокруг главной роли Королевы Сударшаны, которую, как и в России, играет Германова, спектакль становится гастрольным для актрисы. Его включают в репертуар «Пражской группы», показывают в Прибалтике, Скандинавских странах, в Париже. Германова ставит также «Село Степанчиково» по Достоевскому, восстанавливает «Вишневый сад», в котором играет Раневскую, и «Дядю Ваню»; самостоятельно режиссирует «Женщину с моря» Ибсена и исполняет в ней главную роль Эллиды.

Вместе с «Пражской группой» она гастролирует в Болгарии, Франции, Италии, Швейцарии, Югославии, Германии; в Германии предпринимает попытку организовать филиал группы, для чего ставит «Битву жизни», «Идиота», «Медею», в которых исполняет главные роли.

В ноябре 1924 года в Праге, в Театре на Виноградах, где работала «Пражская группа», торжественно отмечается юбилей актрисы — 20‑летие ее творческой деятельности. Она выступает в своей знаменитой роли Грушеньки в «Братьях Карамазовых». В Москву Немировичу-Данченко послан пригласительный билет.

Они встречаются в середине 20‑х годов в Праге. На банкете в его честь он говорит о каких-то «нелояльных» в отношении советской власти высказываниях мхатовцев-эмигрантов.

В 1925 – 1927 годах Германова в составе «Пражской группы» продолжает гастролировать — снова в Болгарии, Франции, Германии, и еще, впервые, в Бельгии. Она в эти годы ставит новые спектакли — «Бедность не порок», «Живой труп», «Белую гвардию» Булгакова, в которой играет Елену Турбину, «Женитьбу» Гоголя; ставит «Мертвый город» Д’Аннунцио, пьесу болгарского автора Такирова; играет прежние и новые роли — Катерину в «Грозе» и Машу в «Трех сестрах».

С 1927 года пути актрисы и «Пражской группы» расходятся. Гастроли в Лондоне, в Гаррик-театре — это уже ее личные гастроли.

Переехав на постоянное жительство в Париж, она играет на французском языке у Жоржа Питоева, Гастона Бати — чеховскую Ольгу, королеву в «Гамлете», мать Раскольникова в «Преступлении и наказании», другие роли, гастролирует вместе с французскими коллективами. В письме в английскую газету «Тайме» от 17 апреля 1928 года, отвечая на продолжавшуюся с двадцатых годов кампанию против актеров-эмигрантов, якобы пользующихся «маркой» МХАТ, Германова, многие роли которой вошли в историю Художественного театра, доказывает свое право называться и продолжать быть его актрисой.

В 1929 году на корабле «Красная звезда» она отправляется в Нью-Йорк, для того, чтобы принять на себя обязанности директора Американского театра-лаборатории, основанного также не вернувшимся в Россию бывшим ее учеником, актером и режиссером Первой студии, Ричардом Болеславским. С американскими студентами на английском языке Германова ставит «Три сестры».

Актриса, начавшая сниматься еще в немом кино дореволюционной России (в главных ролях фильмов «Анна Каренина» и «Екатерина Ивановна»), она в 20‑е годы работает и в русско-немецком немом кино в Германии. Снимается в фильме «Власть тьмы», где играет Анисью, в фильме «Уголок», в «Раскольникове» по роману Достоевского, где играет роль Катерины Ивановны Мармеладовой. Русско-немецкий {155} фильм «Екатерина Ивановна» по пьесе Андреева с Германовой в главной роли, несмотря на имевшийся в России дореволюционный аналог, был куплен в СССР.

В 30‑е годы ей удалось осуществить свое давнее намерение и побывать в Индии, в гостях у своего друга и поклонника Сураварди, не без влияния которого она сблизилась в конце жизни с художником Николаем Рерихом и увлеклась буддизмом, связями религий и культур Востока и Запада.

Актриса умерла от рака в Париже в возрасте 56 лет.

Предлагаемые ниже письма М. Н. Германовой относятся к самому драматическому периоду существования «Качаловской группы», когда остро, из-за угрозы гибели и прекращения Художественного театра, обессиленного послереволюционными годами в России, встал вопрос о возвращении — невозвращении группы на родину. В письмах можно найти и другие сведения — о первых месяцах существования оставшихся в Берлине мхатовцев, после того, как уехали лидеры; о рождении «Пражской группы». Они содержат также многие волнующие подробности личной и творческой жизни актрисы за рубежом, что в отношении Германовой особенно существенно. Ибо из всех русских актеров-эмигрантов ее масштаба и значимости Германова — актриса находилась в особенно прочном, глухом забвении до самых последних лет. (О Н. О. Массалитинове, например, тоже эмигранте и тоже крупном актере Художественного театра, известно куда больше, чем о ней. Однако, может быть, из-за того, что, возглавив Национальный театра в «царской Болгарии», он сохранил свое высокое положение и в Болгарии послевоенной, освобожденной Красной армией и дружественной СССР.)

В биографии Германовой и сегодня множества белых пятен, быть может, и невосполнимых. Не вернувшись в Россию, она, в полном смысле слова, ушла в немоту и тишину. Письма — волнующий человеческий, психологический документ. Характер актрисы, личность ее читаются в них и в привлекательных, и в отрицательных чертах, ибо пишет Германова предельно близкому человеку, единственно близкому, кроме матери и брата, оставшемуся в России. Ни притворяться, ни приукрашать себя ей перед ним не надо. Письма своевольны, капризны, подчас даже бестактны, за что ученице приходится время от времени просить прощения у учителя. Они полны горьких жалоб на судьбу, на трудную в эмиграции жизнь, и в этом, безусловно, искренни.

Но в них, откровенных и личных, можно обнаружить весь комплекс проблем, с которыми встретились эмигранты-актеры драматической сцены, то есть «обреченные» родному языку и безъязычные на чужбине. Можно проследить, как настойчиво пытается Германова (так же, как Рощина-Инсарова — многократно в Париже, как Полевицкая и Гзовская с Гайдаровым — в Берлине) создать русский стационарный театр в зарубежье. По существу, единственным таким театром на достаточно долгие срок (в масштабах и возможностях эмиграции) стала именно «Пражская группа». Около шести лет, а если прибавить срок пребывания в «качаловской группе», — то девяти лет, Германова работает в условиях привычного на родине ансамблевого театра художественных единомышленников, высококультурном и высокопрофессиональном коллективе, которым вплоть до своего кризиса и распада являлась «Пражская группа».

Приобретшая за годы странствий европейское имя, признание у крупнейших западных режиссеров 20 – 30‑х годов, Германова кажется удачливее и благополучнее многих своих коллег по изгнанию, прежде всего, абсолютно не реализовавшей себя в эмиграции Е. Н. Рощиной-Инсаровой. Вместе с тем в письмах чувствуется глубокая неудовлетворенность актрисы, ее несчастливость, трагическая двойственность, когда она не может и не хочет вернуться в советскую Россию, хотя и предвидит обреченность лишь только затеваемого в начале 20‑х годов с Массалитиновым, Шаровым и другими коллективного дела мхатовцев-эмигрантов.

В письмах говорится и о другом важном начинании актрисы, ее попытках ассимилироваться в Германии. Германова подробно описывает мучительный процесс {156} освоения немецкого языка, свои муки, слезы, «языковый бред» по ночам, который пугает близких актрисы.

Ясно, что мучается она задачей не столько свободного овладения чужим языком, сколько свободного душевного, эмоционального, интеллектуального существования в стихии чужого языка, без чего для нее невозможно заниматься творчеством на том уровне, ниже которого она, знавшая величайшие духовные откровения на родной сцене, не могла позволить себе опуститься. Из писем очевидно, что вопрос языка для нее и для равных ей — вовсе не вопрос лингвистики, а вопрос психологии и тайны свободного творчества. Небезынтересно, что проблема чужого языка в артистическом творчества не стоит перед «средней» актрисой Ольгой Чеховой, которая успешно дебютирует на немецкой сцене и с этой поры начинает свое существование за рубежом как *немецкая* актриса. Напрашивается вывод, что чем больше творческий и человеческий масштаб актера, тем сложнее, а не проще для него вхождение в чужую языковую среду на подмостках сцены. К кинематографу, не только «немому», но и «говорящему», эти рассуждения если и применимы, то лишь отчасти. Примеров глубокой ассимиляции русских актеров в театре почти нет, в то время как в американском и европейском кинематографе есть немало свершившихся, «звездных» судеб (Назимова, Бакланова, Тамиров, Кедрова и другие).

Но повторяем, самое интересное и содержательное в письмах Германовой — это история раздела, разлома «Качаловской группы». Драматические колебания, ужас выбора — вот их главное настроение. Прочитав их, еще более, чем после мемуаров В. В. Шверубовича, оцениваешь подлинно высокий поступок Качалова, вернувшегося в советскую Россию спасать свой театр, несмотря на смертельную опасность, грозившую сыну, добровольно воевавшему в белой армии. Заново оцениваешь и жесткость, неколебимость Немировича, который интересы гибнущего великого дела — театра — ставил выше человеческих драм и жертв. Как-то особенно трезво понимаешь, что требовал Немирович от Качалова ни много ни мало, как оставить в Германии на неопределенный срок, без средств, без особых надежд на воссоединение единственного сына, ибо гарантий безопасности В. В. Шверубовича дать тогда не мог, а лгать Качалову не хотел.

В аналогичной ситуации Германова рисковать близкими — малолетним сыном и мужем, чудом не погибшим в ЧК, — не решилась.

Письма Германовой дополняют письма Немировича и Качалова, среди которых есть и совсем неизвестные. В конце марта 1922 года, то есть за полтора месяца до возвращения в Россию, Качалов посылает Немировичу письмо, в котором почти отказывается вернуться: «Пишу Вам опять не только от себя и о себе, но и от лица тех уже немногих, кто еще не оставил намерения вернуться в Москву».

Несмотря на принятые в нашем театроведении утверждения, что вернулось *большинство* «группы», Качалов определенно пишет: «немногие». Так что Германова остается за границей не в одиночестве и даже не в меньшинстве, а вместе с большинством, и не она, а Качалов и Книппер — исключение.

Драматическая тема обязательств перед товарищами, с которыми в отличие от Германовой, Качалов сроднился в трехлетних странствиях, пронизывает его неизвестное письмо. Мучительные колебания великого артиста здесь ощутимы куда острее, чем в мемуарах его биографа-сына В. В. Шверубовича, которые вышли в свет в еще «несвободное» время. Звавший в начале переписки вернуться в советскую Россию всех, кто пожелает, Немирович в 1922 году пишет совсем иначе: о невозможности принять группу целиком, о ненужности спектаклей качаловцев в репертуаре МХАТ, о заинтересованности Художественного театра лишь в отдельных, наиболее ценных и крупных творческих единицах. Таким образом, проблема {157} возвращения — невозвращения из проблемы личного (героического, патриотического) выбора превращается в проблему обстоятельств, диктуемых из России.

Качалов добивался привезти в Россию всех, но понял, что усилия его потерпели неудачу. Он понял также, что, решившись на отъезд, он лишит остающихся, куда менее известных товарищей, своего имени и огромного художественного авторитета у европейской аудитории: «Я согласился на эту поездку [в Скандинавию с актерами группы], т. е. на оттяжку отъезда в Москву, потому что во мне зародились сомнения, хватит ли вообще у меня сил решиться ехать. По ни от Вас, ни от Подгорного я не хочу скрывать, что прежней твердой решимости ехать, какая у меня была еще месяц назад, теперь нет. Мне так страшно, так трудно решаться на возвращение в Москву именно теперь, когда мне представляется, что жизнь в России становится все труднее, а не легче, что тучи все сгущаются и надвигается что-то страшное. Чем ближе придвигается день отъезда, тем становится страшнее, и я уже ловлю себя на том, что ищу повода, чтобы этот день решения отдалить, сколько возможно. Все это я говорю откровенно, по чистой совести и только для себя лично. <…> Может быть, у меня не хватит решимости приехать. Если эти мои колебания (то еду, то не еду) Вы сочтете более недопустимыми для дела Худож[ественного] театра, и сами оборвете их, вычеркнув меня совсем из всяких расчетов и планов театра, я, конечно, это пойму и если все-таки в Москву приеду, то запоздалыми просьбами о принятии меня в Театр мучать Вас не буду. Все так же Вас буду любить — хотя бы уже и со стороны — и Театр, и Вас лично, и вас всех, с кем была прожита жизнь, и так же буду мучиться, что не оказалось у меня сил послужить Театру, как нужно, как внушала совесть»[[605]](#endnote-476).

Интонацией виновности и покаяния перед театром, искренностью самообъяснений письмо Качалова напоминает исповедальные письма Германовой. С одной существенной разницей. Тема долга перед товарищами у Германовой слабее. И она, эта тема, возникает и крепнет, когда после отъезда Качалова в Россию Германова волей обстоятельств вынуждена занять опустевшее место лидера, то есть отвечать за судьбу всех. В период консолидации мхатовцев-эмигрантов, накануне рождения «Пражской группы», она во многом уже другой человек.

Быть может, мы когда-нибудь узнаем или домыслим, что именно произошло с Качаловым во внешних обстоятельствах его жизни или во «внутренней» жизни его души, если, преодолев мучительные колебания, он все-таки вернулся. Вместе и в сопоставлении письма Немировича, Качалова и Германовой дают возможность судить и о том, что возвращение не привело к однозначным, сугубо положительным результатам. Письма говорят как о трагедии невозвращения Германовой, так и о драме возвращения Качалова. Об этом пишет артист Немировичу в Москву из Берлина, уже с европейских гастролей Художественного театра, в которых он не хотел участвовать и не мог не участвовать. В письме — драматическая сложность ощущений — восприятия Качаловым искусства, жизни, людей в новой России. По приезде ему предстояло почувствовать стену отчуждения между теми, кто прожил в России три страшных года с 1919 по 1922, и кто отсутствовал; почувствовать свою виноватость и их непрощение. «С первой минуты нашей встречи на меня повеяло от Вас холодом, — пишет Качалов Немировичу, — почти нескрываемыми осуждением и раздражением, и отсутствием душевного прощения и примирения».

После европейского комфорта и привычного к себе уважения ему пришлось четыре часа в «холодный и дождливый вечер» в Петербурге-Петрограде, на пристани простоять в толпе, среди товарищей с плачущими детьми на руках и пережить почти полицейский «унизительный и подробнейший осмотр».

И он все же при этом пишет: «Еще сидя прошлой зимой в Берлине, я потому и боялся Москвы и оттягивал решение вернуться, что я уже чувствовал, что театр в Москве меня затянет навсегда, и это казалось издалека страшным, и в то же {158} время влекло непреодолимо, и я тянулся к Москве моими лучшими, наиболее благородными, бескорыстными чувствами»[[606]](#endnote-477).

На родине Качалов восстановит и увеличит свою славу, не раз переживет потрясение зрительской любви к себе. Но он никогда уже не будет «много играющим» актером, малое число значительных и интересных ролей для него (да и для Книппер тоже) станет подлинным проклятием в советские годы. Так что, опасаясь возвращения, Германова многое угадала верно.

Многие художественные и человеческие причины помешали актрисе вернуться. Она помнила отношение к себе в Художественном театре. Пережила в Берлине оскорбительную для себя встречу с коллегами, приехавшими на европейские гастроли. Она знала, что отношение к ней Станиславского не изменилось, и не была уверена, что у Немировича хватит сил защитить ее, отстоять ее интересы, хотя бы по части репертуара. (Те советские пьесы, которые до нее доходили, актрису ужасали.)

Из писем можно догадаться, отчего ей не позволили участвовать в европейской гастрольной поездке Художественного театра и позволили играть в спектаклях МХАТ другим членам группы — «не вернувшимся» так же, как и она, в 1922 году, и, так же как и она — пока еще не эмигрантам (Крыжановской, некоторым другим). В Америку же она сама ехать не хотела, видимо, страшась долгого и опасного переезда.

В переписке с Немировичем, более или менее регулярной в 1922 – 23 годах, в дальнейшем — с большими паузами и перерывами, она состоит, видимо, до начала 30‑х годов. Но это уже не пространные, многостраничные послания близких людей, это — телеграммы, коротенькие записки со случайными оказиями, и — обязательно — юбилейные поздравления.

Трещина в отношениях наступает тогда, когда после вторичного приглашения в 1923 году — в намечаемый Немировичем Синтетический театр, Германова отказывается приехать в Москву, как и ранее, хотя увлекает и манит он неверную ученицу не только «Медеей», но и возобновлением работы над блоковской драмой «Роза и крест», участия в которой Германова так желала семь лет назад.

Писем Германовой Немировичу немного. Судя по текстам, их было больше. Оригиналы хранятся в Музее МХАТ, в Фонде Немировича-Данченко. Ответы Немировича Германовой (за исключением немногих телеграмм) отсутствуют. Однако письма так пространны, так многотемны, так подробны и откровенны; в них так много не только вопросов, но и ответов, разъяснений, оправданий, что по ним, хоть и косвенно, но можно судить, о чем писал, к чему призывал Немирович самую своенравную и самую любимую из своих учениц.

По существу, письма М. Н. Германовой составляют единое целое с письмами Вл. И. Немировича — В. И. Качалову начала 20‑х годов. Многое в них проясняют. Но если письма Немировича широко известны, введены в научный обиход, то письма М. Н. Германовой известны, главным образом, архивистам. По нашим сведениям, они публикуются впервые. Пунктуация приближена к авторской. Сокращения отмечены отточьями, взятыми в угловые скобки.

## **{160}** Письма М. Н. Германовой Вл. И. Немировичу-Данченко Прага, Берлин, Ревель, Лондон, Париж — Москва (1921 – 1937) (Из собраний Музея МХАТ)

### 1

20 сентября 1921 года.

Прага — Москва

Дорогой Владимир Иванович!

Ваше длинное письмо нам[[607]](#endnote-478) заволновало, забеспокоило меня настолько, что вот пишу Вам, хотя мне уже казалось, что расстались мы с вами как-то бесповоротно, что-то замерло навсегда между нашими душами и не хотелось уже ни писать, ни думать о том, что когда-нибудь увидимся.

Очень много хочется сказать и о себе, и о нас, и о Вас. Буду говорить о себе, это выйдет правдивей, хотя, может быть, односторонней, одно виденье; но Вы сумеете разобраться и сами сделаете выводы.

Очень меня заволновало, что, по-видимому, нужна я театру, и рада я, потому что было мне грустно и больно — легкость, с которой театр отпустил меня от себя и забыл; и беспокойно на совести, потому что чувствую, знаю, вижу, что должна бы была приехать и не могу, не могу, не могу. Я уже не говорю о своей болезни — я скриплю кое-как, но сынок у меня болен. Я писала маме, может быть, она говорила в театре, я была в Париже летом, встретила доктора Манухина[[608]](#endnote-479) и он велел лечить его. Как с ним ехать в Москву? На холод, на голод везти мой нежный цветок? Оставить здесь? По на что же они будут жить? Сейчас я терплю тяжелые заботы, чтобы сколотить им франки и послать в Париж, занимаю, скаредничаю. За душой у меня ничего скопленного, что хоть бы оставить могла моим «мужикам».

Пишу Вам о моей нищете, чтобы исключить всякую мысль, что здешний «комфорт и культура внешняя» прельщают меня. Я и не вижу его, да и отвратительна мне Европа теперь с ее мещанством, эгоистической слепотой, низменностью, <…> — ну не о том я хочу говорить.

Я бы вытерпела все в Москве, но сыночка не могу, не могу везти на гибель.

А о Москве мы с ним говорим с благоговением, он дрожит, когда говорит о России: милый мой, бедный мой мальчик. В Париже все волновался, что в Москве нет ничего такого высокого, как Эйфелева башня! Как-то дома, настойчиво, как дети могут только, заставлял отца рассказывать, какая у нас замечательная Академия Наук в Петербурге. Вот эта милая, золотая головушка — главная причина, что я не возвращаюсь к Вам, где мое место, мой дом, мое желание. И остаюсь я здесь не на радость. Да и все мы. Тяжко, мертво, беспросветно, нехорошо нам и нехорошо у нас.

{161} Пишу Вам мое личное впечатление, может быть, оно очень неверное, несправедливое, но искреннее, пережитое, передуманное, перемученное.

Группа наша — как она формируется, во что выливается мало-помалу, ввергает меня в беспокойную тоску и уныние.

Как я понимаю стариков в Москве, которые не хотели передать театра Студии[[609]](#endnote-480). А мы не устояли, нас заполонили молодые, и вот видим мы, во что превратился бы «омоложенный», обновленный МХТ.

Я никого не обвиняю, не делаю выводов, но скажу только, что бывают минуты такого стыда, такой боли и тоски, что свет Божий не мил.

Играем мы пьесы наши, хорошо играем, живем как будто по Вашему с К[онстантином] С[ергеевичем] «театрострою», но главное, чему можно было отдать и [нрзб.] жизни, и молодость, и то, что Бог дал таланта, — этого у нас почти нет, нет и нет. Оно осталось в Москве, у Вас с Конст[антином] Серг[еевичем]. Мы если и зажгли от этого [нрзб] огонька, то теперь потеряли, потушили его, не сохранили. Не «сохраняем» мы МХТ, как говорится в торжественных случаях, а спекулируем на МХТ. Тем, кто помоложе, это, может, и ничего, а нам — старым (хоть Вы и забываете меня иногда — на «именинах там какие-то портреты, речи», — а я все-таки так много слезами, духом сроднилась с Вами, что и себя считаю «старой», то есть настоящей — МХТ, уж не взыщите, дайте и мне местечко среди Вас), так вот, нам — старым — так это больно, так больно, тяжко, стыдно — спекулировать на самом милом, самом святом.

И отчего это так случилось? Жизнь ли, судьба ли, люди ли отдельные, подбор ли людей, — кто виноват, — не разберешь.

Оттого, может быть, что нет у нас творческой работы, оттого пошла плесень и гниль.

Искусство наше, работа сводится к убогому восстановлению старых допотопных mise en scène. Нет у нас деятельных талантов, связующих и ведущих нить жизни в творчестве. Нет [нрзб.], который сметал бы мусор личных, мелких, житейских честолюбий, обид. И становимся мы «мусорной кучей», как верно определил К. С. со слов Игоря[[610]](#endnote-481) в письме к Сураварди[[611]](#endnote-482).

Нет искусства МХТ, нет и этики МХТ — самой большой его силы и прелести.

Боже мой! Наша этика сводится к страху, почти трусости к Берсеневу[[612]](#endnote-483), который очень талантлив, честолюбив и… современен, и хочет забрать нас в руки так, что просто оторопь берет. Я не из робких, но и меня скрутил!

Вот это отсутствие этики, достоинства в отношениях, благородства и дисциплины, оно еще больнее и хуже, чем отсутствие работы и жизни в работе. Тут что же делать, ну нет талантов! Но людьми-то, товарищами-то могли бы остаться из МХТ!

Если бы Вы видели меня, Книппер, Качалова, как с нами обращаются в глаза [и] за глаза, Вы бы пожалели нас.

Я не говорю о себе. У меня плохой характер, но то, над чем трунили с нежностью У Книппер ее старье друзья, здесь над этим вульгарно скалят зубы мальчишки.

Скромного, смирного Вас[илия] Ив[ановича] и того не щадят, насмешничают. Воображаю о себе! Мое больное место — моя нужда. Берсенев по молодости ли, по глупости ли взял себе задачу мучить меня так, заставляя приходить по нескольку раз искать его, бегать за ним, из-за ничтожных сумм. Я стерпела бы это от антрепренера, но от «своего» товарища актера такая неделикатность, почти жестокость, мстительность? — Невыносима. Это отсутствие благородства, высоты, достоинства в отношениях — это приводит в отчаянье.

Если действительно Книппер и Качалов уедут в Москву, я не знаю, как я останусь. Лучше чужие, чем такой грех перед МХТ, потому что это наш грех, наш — «стариков», что мы не сумели, не смогли это сохранить. Я написала сейчас больше, {162} конкретнее, чем хотела, так вылилось. Но это не жалоба, не сплетня, это «крик души»! Как раз сегодня я разговорилась на эту тему с Качаловым, с которым подружилась больше теперь; поволновались мы оба, поплакались друг другу, от этого и Вам сболтнула, как другу, как учителю. Вы мудрый и увидите правду. И умный, не прочтете никому, если что не надо.

Хочется мне лучше написать Вам кое-что о моей работе, чем выливать «всю желчь и всю досаду».

Я в Париже устроила вечер в «Люнье-По»[[613]](#endnote-484), думаю, что успешно и хорошо. Я посылала маме в письме статью «Figaro». Она не показывала Вам? Я ее просила показать Вам и К. С. Но главное, что он позвал меня к себе играть по-французски. И даже пьесу уже выбрал: «Когда мы, мертвые, пробуждаемся». <…> Я видела «Доктора Штокмана». Прекрасно они сыграли пьесу, легко, четко, рельефно, логично, все мысли, которые публика принимала, как будто никому в зале не было больше 18 лет. Так все казалось новым и откровением. Я не столько боюсь акцента, сколько того, что не смогу создать что-нибудь не на родном русском языке. Я не могла решиться, но и бросать этого не хочется. Пока я занимаюсь выговором, попробую сделать роль по-французски. Может, выйдет. Интересно и заманчиво, и роль, и опыт. Мы расстались, что, может быть, я поеду на гастроли весной. Он сулит мне «une carriere»! Я бы хотела так разочек поговорить с Вами. Или хоть бы прочесть Ваше предисловие к пьесе[[614]](#endnote-485), но боюсь просить Вас прислать его. Не знаю, как Вы примете меня — мое письмо. <…>

Теперь я сыграла Ел[ену] Андр[еевну] в «Дяде Ване», но сказать по правде, это меня не задело за живое. Я все тянусь к трагедии. Весной для халтуры я приготовила леди Макбет. Я сделала ее монологами, четыре монолога — куска. Мне помогал Сураварди. Вышла она не столько трагической, сколько романтической. И у меня, и у многих из зрителей явилась мысль, хорошо бы сыграть мне Федру, но не классическую, а Расиновскую. Крепко я мечтаю о «Грозе», да не верится, что это осуществится. Работала и думала много о ней: хочется мне сыграть ее «чисто-трагически», без всяких «полутонов» [нрзб]. Мне кажется, все песни ее, чувства чистые, цельные, хрупкие. Расскажу Вам характерный курьез с Тагором[[615]](#endnote-486). Летом, когда я была в Париже, он был в Праге, но ни одна душа из наших, несмотря на то, что жили в 40 минутах от Праги, не захотела увидеться с ним, как-то, чем-то реагировать на него от театра. А какой-то американец противный, который стал ухаживать за мной, как только дверь закрылась за Берсеневым, который привел его ко мне, — когда он появился на горизонте, то и я, и Качалов, и Книппер получили инструкции, как его заполучить, чтобы нам в Америку поехать.

Боже мой, неужели это еще придется! Впрочем, бедный Тагор имел несчастье быть игранным мной, а группа, как в наследство, получила былое предубеждение против меня, и много, но я его сумела победить, и меня почти по-настоящему уважают и по-настоящему побаиваются за мою прямоту, которой я начинаю, кажется, рисоваться.

Я вижу, я очень разболталась на радостях отвести душу с Вами — другом моим и всегда еще учителем. Сколько монологов, разговоров за это Время Вам было сказано, упреков, жалоб, и жалости, и гнева, и нежной кротости… за это время двух лет или двадцати лет? <…> Но <…> Вы мне дороги и близки так же и всегда, в том, что было истинного у нас с Вами. Нежно целую Вас, передайте моим милым и любимым старикам мой поклон и любовь. Большому К. С., Марье Петровне, которая не забывала меня в своих письмах, Кореневой — Сураварди рассказывает про нее, какая интересная актриса она стала. Евгении Михайловне[[616]](#endnote-487), о которой мы вспоминаем со страхом за ее болезнь, мужчинам Москвину, Грибунину, Лужскому, Вишневскому, какие имена-то {163} все милые, написать даже радостно. М. П. Григорьевой[[617]](#endnote-488). О ней так мало знаем мы. А что мой верный друг Клавдюша[[618]](#endnote-489) теперь без [меня] Румянцевы[[619]](#endnote-490) не обижают ее?

Относительно его письма. <…> Конечно, все знали в глубине души, что все бы, не имело бы никакого значения, если бы мы вернулись. Жизнь ломает такие бумажные решения на каждом шагу[[620]](#endnote-491). Но не было желания возвращаться и за это ухватились, чтобы спрятаться от совести, стыда и чувства долга. Было бы искреннее желание, не посмотрели бы ни на письмо, ни на слухи. Это мы сознаем открыто. Впрочем, это было давно.

Прощайте, милый, дорогой, любимый Владимир Иванович.

*М. Германова*.

<…> Передайте мой привет Екатерине Николаевне. <…> Простите за докуку, я хотела послать маме мою карточку, чтобы она посмотрела, какая старая и страшная стала ее милая дочка. <…>

Ф. Н.‑Д. № 3682.

### 2

24 февраля 1922 года.

Берлин — Москва

<…> Я помню, как-то в Петербурге, Вы пришли, а я прилегла на кушетке, на Адмиралтейском проезде, Вы сказали сколько и чего только, каких разных дум, не проходит у меня в голове, когда я так дремлю.

<…> Ох, какое облегчение, что снял с меня Господь это испытание быть с группой. Мои страдные годы в Театре — это Золотой век [в сравнении] с тем, что тут пришлось вынести от своих. Вы писали, что женщины мне <…> мешали. Но я их понимаю, только средства их уж очень противные, а вот мужчин, которые не имели мужества, ума и благородства и шли за ними, их я не понимаю и негодую на них. Здесь в группе много мне боли дала Ольга Леонардовна, но самое больное было мне злоба и недружелюбие Качалова, так, что все кругом недоумевали, не только я. <…> Очень было горько — Качалов, Глумов, Бранд… Тот, с кем голоса у нас «se marient si bien» (так хорошо сочетаются), как говорится тут, и вдруг злость, насмешки и много, много ударов из-за него получила я. Теперь мы друзья, он играет даже в «запоздалую любовь», но победа эта стоила мне уважения к нему, как к мужчине, к человеку. И даже талант его не имеет больше такого очарования для меня. Это мне грустно, каждое новое разочарование; все дальше и дальше отодвигается тот берег молодости и веры. Казалось бы, я могла уйти из группы, и часто хотела я бросить их, да все казалось — вот это все-таки кусочек Театра. Вас и Станиславского я понимаю и люблю, и ценю больше, чем раньше, вблизи, и от Вас не уйду, а все буду к Вам тянуться и ждать… Если будет Берсенев в Театре, не могу, не могу быть с ним. Как я ни старалась, ни лаской, ни терпением, ни прямотой не можем мы сговориться. Противен мне совершенно. Мне душно, мне темно с ним. Он лживый, жадный, грубый, темный. Он все может перелгать, утаить. <…>

Хочется мне расправиться, порадоваться и видеть эту радость отраженной в дружественности, а не нести ее, как меч сквозь битву. Когда Вы узнавали о моей победе, не было Вам грустно, грустно, не вспоминалась Вам я почти двадцать лет тому назад? Я матерью теперь стала и ту молоденькую, наивно-восторженную Манюшу жалко мне, как ребенка, которому трудно. Как я вытерпела все? И Вам я благодарна, <…> что Вы [нрзб] меня от жизненной скверны скрывали, что я вижу теперь, что такое наша {164} жизнь внутри, среди товарищей. Благодаря Вам я была далека от нее. Вы поощряли мою идеализацию, и за это, за то, что донесла я чистой веру и любовь, воздастся Вам.

<…> Жизнь моя мне важнее искусства, славы, жизнь духа, сердца и совести. И на перепутье, на котором я, хочется мне <…> выбрать тропинку, которая приведет меня туда из жизни этой…

Если бы группа осталась и я в группе, болезнь и выдыханье было бы моей душе, но так я устала, что и другое страшит меня. Хочется совсем повернуть рычаг на крутой угол. Не хочется мне — просто театр, да и не наш это был бы — никак не выходит что-то.

Может быть, Коля[[621]](#endnote-492) говорил Вам, что зовет меня Сураварди в гости к нему в Индию[[622]](#endnote-493). Я решила на год поехать туда. Когда вернусь, если можно будет, вернусь в Москву и, конечно, всячески посмотрю, нельзя ли к Вам. Я не боюсь за свою игру. Я отдохну и еще лучше буду играть. Сил у меня много артистических. Если бы здоровье! То стала бы, пожалуй, «первой артисткой мира», как милая, всегда милая Дузе[[623]](#endnote-494) всем про меня рассказывает теперь. Вам принесу свои силы, Вам и Константину Сергеевичу. Может и тогда еще пригожусь.

Хотелось бы знать Ваше мнение? Очень Вы не одобряете Индию? Ну, подумайте, я не буду работать, т. е. играть, а тут потащат меня по Парижам, Лондонам, еще в Америку увезут — противно это. Ох, устала я, все со слезами писала, да и Вы, должно быть, устали от моего почерка. Надо кончать. Я очень благодарна Вам, что Вы к Коле так хорошо относитесь, он милый и хороший, и один, и я очень вам за него благодарна. Я надеюсь, он не надоедает Вам очень. Ну, Вы ему тогда скажите, ведь он молод очень и трудно ему. Он все мне пишет, что у Вас на столе стоит некрасивая моя фотография[[624]](#endnote-495), вот я и посылаю, которую находят красивой. Я очень тронута и обласкана Вами, что мне такой почет, и удивлена немножко. Только вдруг ее снимут со стола? Это будет мне грустнее, чем если бы она никогда не стояла.

Я очень благодарна Вам и ценю также Ваше признание меня «любимой ученицей» перед всеми.

Столько чувств у меня к Вам и живых, не отживших еще, что не замкнешь их в фразу или надпись. И люблю Вас, и сержусь, и грущу, и негодую, как когда, но главное, все-таки, — если бы вот умирать пришлось и причащаться — это чувство близости. Дружеской, любовной, духовной, артистической, не знаю какой, но большой близости. Всегда милый, мой, Владимир Иванович, Вы для меня.

<…> На днях я еду в Ригу на гастроли, пробуду там до 10 апреля, Альбертовская улица, д. 1, кв. 12, а потом в Берлин вернусь <…>, но если в Индию поеду, ненадолго здесь останусь, нужно будет к пароходу успеть, который 1 мая отходит.

В Риге буду играть «Грозу», я уже вторую зиму готовлю роль и лелею, да все-таки жалко играть с нескольких репетиций и немного спектаклей, на которых не успеешь доделать. Боюсь скомкать. Когда у нас репетировали, нашим, кажется, нравилось, и они считали, что «роль готова». Но я так много вижу в ней, что хотелось бы <…> довести до конца. Вот если бы мне 3 четверти часа с Вами поговорить у Вас в кабинете! Показать главное: я бы показывала, а Вы бы только проверяли, я бы не очень Вас и утомила. Есть ли чистота и страсть?

Когда я думаю, мне представляется, это белые крылья, но [нрзб.] не мягкие, не нежные [нрзб.]. Может быть, я слишком влюблена в роль. Это может мешать. Я учу слова просто, и так захватывает Островский, что вдруг заплачешь. Какая удивительная, какая русская, русская [нрзб.], гениальная пьеса. Я на репетициях за каждое слово сражалась, которое меняли.

<…> Если визу не дадут англичане и денег не хватит, придется мне остаться тут. Очень хочет и зовет меня Муратов и Гришин[[625]](#endnote-496). Они приезжают после гастролей {165} играть «Царевича Алексея» Мережковского и хотят, чтобы я играла Ефросинью в очередь с Маршевой[[626]](#endnote-497). Потом поедут в Скандинавию, Париж и Лондон. Думаю, что зовут меня из-за бывшего моего успеха. Роль мне не нравится. Вспоминаю я, как Вы не хотели меня в «Пазухине»[[627]](#endnote-498) [роли] вроде этой, в «Дне»[[628]](#endnote-499) — Василисы. Жалко мне после Ольги[[629]](#endnote-500) играть эти грубые роли. Мне что-то не хочется. Как Вы думаете, если есть у вас время и силы подумать об этом? Я бы так хотела знать Ваши мысли. Мне было бы дорого не терять связи и Вашего руководства.

*МГ*.

Ф. Н.‑Д. № 3683/1.

### 3

10 апреля 1922 года.

Рига — Москва

<…> Я все время ждала ответа. Зная, как Вы заняты и что есть у вас более важные корреспонденты, я просила Колю зайти и чтоб хоть на словах Вы чтоб мне ответили. Но и он, кажется, не смог Вас повидать. Неужели Вы не получили моего письма? Но, во всяком случае, еще раз уж позвольте докучать Вам своими заботами.

Если уедут Качалов, Книппер и Александров, то и мне в группе нашей не место. Да если и не уедут… Рассеялись, [нрзб] обаяние, призрак чего-то от МХТ, что как будто еще держалось до сих пор над группой и из-за чего можно было и терпеть, и переносить много и бороться или подчиняться. Все равно уже больше не вернусь в группу, не соединюсь с ними. К иностранцам пойти — трудно, сил нет. А так, например, как я сейчас вот тут, в Риге, так я совсем не гожусь никуда. Вы не поверите — меня совсем заплевали, не только пресса и «дирекция», но и публика[[630]](#endnote-501). Полевицкую[[631]](#endnote-502) и Маршеву ли мне благодарить за это или действительно — не то и не так, и не нужно то, что я делаю и чему научил меня театр. Только каждый спектакль для меня мука. И главное — так противно и скучно. Все молю Бога и мечтаю передохнуть, «остановиться и пот с лица стереть».

Так как и Вы, и Константин Сергеевич позволили мне еще год не приезжать в Москву[[632]](#endnote-503), то и решилась я на уговоры и просьбу милого Сураварди, верного моего друга, прогостить этот год у него в Индии. И мужики мои очень за это ухватились. Александр Петрович[[633]](#endnote-504) очень мечтает о Гималаях для меня и Андрея[[634]](#endnote-505), а Андрюшка милый — о пароходе, конечно, на три недели! И решилась я поехать. Отдохнуть, набраться сил и здоровья и вернуться в Москву и в Театр, если к тому времени нужна бы была. И денег уже заняла на дорогу, и о виде уже запросили. Вот‑вот на днях придет. И уж пароход наметили — 1 мая из Триеста.

А тут третьего дня Качалов получил Вашу телеграмму[[635]](#endnote-506), что Вы собираетесь за границу и разрешение уже есть от правительства и спрашиваете Вы — хочу ли я соединиться с Театром?

В Москву я не могу приехать. Это только обуза Вам будет, да расходы на похороны. Но Коля мне писал, что в Театре очень рассчитывают на меня для заграничной поездки. И я сама понимаю, что могу пригодиться.

Поумнела я за это время, потемнели мои розовые стекла и понимаю, что в Москве ли, в Америке ли будет мне не так уж радостно в Театре. Выплывут старые «предрассудки и наветы»[[636]](#endnote-507). И с мечтой об Индии, о слонах, раджах и Гималаях должна расстаться. И главное, опять Театр, опять люди, опять Антихрист. Ну что делать. Так, видно, Богу угодно, не время кончиться моему испытанию. И люблю я {166} Вас и Константина Сергеевича такой неизменной, ничем непоборимой любовью — Церковь Вашу, ведь без нее все мы ничто и ничего не можем.

Поверьте мне, без ханжества это говорю — от всего сердца. Если пригожусь Вам, счастлива буду. Скажите одно слово, и буду ждать Вас и готовиться. <…> Я очень бы была благодарна и просила Вас сказать мне, что я должна делать. Располагайте мной, как послушной и верной ученицей. Ждать мне Вас, когда, где? Готовить что? Я очень сейчас на перепутье и буду ждать Вашего ответа больше, чем с нетерпением.

Если я не уеду в мае, то надо остаться до октября, тогда проживу много денег здесь и не на что будет ехать. <…> Скажите, что нужно для Театра, и я устрою свою жизнь с Божьей помощью. Пожалуйста, Владимир Иванович, пришлите мне прямо ответ в Берлин. <…>

Кланяйтесь от меня всем «старым, милым». Что-то растеряна я и не знаю, что делать, и нескладно все написала. Одно знаю, чувствую твердо — долг мой перед Театром. Исполню его неукоснительно. Прошу Вас только уделить мне немного внимания и сказать мне, пригожусь ли я. <…>

Да хранит Вас Бог.

Ф. Н.‑Д. № 3683/2.

### 4

14 октября 1922 года.

Берлин-Москва

Дорогой Владимир Иванович!

Рассказать Вам про то, так Театр и К. С. обошлись со мною? Не для того, чтобы заволновать Вас или восстановить — ведь нового ничего для Вас не будет, чего бы Вы не знали, к тому же Ваш «двухгодовалый ребенок»[[637]](#endnote-508) так Вами завладел, что сделал Вас буквально равнодушным к судьбе Ваших взрослых двадцатилетних учениц. Так не для того, а просто, для курьеза, для архива и мне хочется хоть сказать, как мне было горько и обидно было. Потому пишу Вам много спустя после встречи с «родным» Театром и К. С. Немножко успокоилась, а первое время не только писать, говорить не могла и мысли гнала, лежала с расширенным сердцем да Богу молилась, чтобы научил долготерпению.

Прежде всех я увидала К. С. За это время расстояний и несообщаемо[сти] я думала о нем, как о ком-то милом, гениально нелепом, но большом и истинном. И эта встреча меня так разочаровала, так разочаровала — до уныния, до отчаянья и болезни. Когда Вы мне рассказывали про его «предательство», я никак не могла соединить его с моим образом, как ни примеряла, никуда не шло, а как увидела его, с его первого лживого слова, с первой лицемерной улыбки, вспомнила и так пришлось, что уж теперь не [отменишь].

Я его спросила, что он будет отвечать, когда его спросят, почему я не с ними, мне хотелось бы знать, чтобы самой отвечать впопад, а то я бегаю ото всех, чтобы избежать этого вопроса, с которым нет человека, русского ли, немца, который бы меня не спросил. Он сделал «гениально» глупое лицо и сказал: «Я и сам не знаю», — потом говорил так, что я должна ему помочь, что он очень одинок в искусстве, ему не с кем даже поговорить, что единственно с кем бы он мог говорить, это я, но я должна войти в его положение и помочь ему и за это он будет «выдавать мне вексели на будущее». Помощь же моя должна заключаться в том, что я должна отказаться от Ирины и потому что О. Л.[[638]](#endnote-509) — «вся добродушие, но как только дело {167} коснется Германовой, она становится злой и нетерпимой», и поставила условие, что будет играть Ирину и дублировать Пашенная[[639]](#endnote-510), потому что она ему накануне отъезда говорила: «Я надеюсь, Вы не уроните в моем лице честь Малого т[еатра]». Через несколько минут эта выдумка выросла еще немножко. Это был уже Малый Театр, который «сдал мне ее с рук на руки», с тем, что в ее лице ему вручается честь Мал[ого] т[еатра]. Об Наташе в «Дне» даже и помину не было. И кроме того, если она не будет играть, то Грибунин уйдет.

И хотя он понимает, что для спектаклей нужно, чтобы я играла и Ирину, и Ольгу, он просит меня принести эту жертву.

Почему я должна приносить жертвы, почему пример такой жертвенности не показывают мне мои старшие товарищи, Грибунин и Книппер, это неизвестно, но, вероятно, и на это готов какой-нибудь лицемерный ответ.

Потом, под впечатлением, вероятно, Вашего письма[[640]](#endnote-511) он спросил меня, что если он поговорит с Книппер, схитрит (это его дословное выражение) с Пашенной, что она не готова, и попросит меня здесь, хотя бы только в Берлине, лично из одолжения к нему сыграть эти роли, возьмусь ли я? Я сказала, что мне очень будет это мучительно и горько, но если он так ставит вопрос — личного одолжения — то я не могу ему и Театру отказать, но я надеюсь, что ему это сделать не позволят, п[отому] ч[то] я чувствую, что меня очень не хотят.

Он на это сказал, что у меня были условия, «которые показались гастролерскими». Какие? Что я не хотела дублировать Пашенной? И как же тогда назвать условия Книппер, Пашенной, Грибунина? О том, как Коренева рыдала о том, что ей хотелось играть «Королеву»[[641]](#endnote-512), он говорил с милой улыбкой, а когда я ему сказала, что мне очень грустно и горько так оказаться нежелательной в своем Театре, он сказал: «Ну, это уж мелодрама».

Почему у меня не может быть чувств других, кроме каботинских и гастролерских, почему о Книппер, которая играет Царицу, только потому, чтобы не дать мне, то с дрожью в голосе говорится, что «двадцать пять лет тому назад…», а меня выгоняют, и если я пикну, то это мелодрама.

Вот я думала — я успокоилась, а вспоминаю — и слезы выступают не от обиды, а от оскорбления. Лживый, лицемерный, злой он, когда увидишь его, какой он, все его штучки и штампы на гениальность, просто противно, раздражает и отвращает.

Я ему сказала, что, может быть, поеду в Москву, к Вам, что хочу повернуть Вас опять немного к драме. Он отнесся очень презрительно к актерам, которые там остались, к [нрзб] 4‑й студии, и насмешливо к трагикомедии, какая, он воображает, разыграется между «трагической и комической премьершами», то есть между мной и Баклановой[[642]](#endnote-513). Очень меня покоробило и от улыбки и, от тона, и от фразы. <…> Закончилось наше свидание вполне подходящим финалом. Леонидов[[643]](#endnote-514), который пришел к нему, «пригласил меня, как гостью, к ним на премьеру». Я собиралась пойти и платье даже сшила новое, но уж очень даже это было сразу в лоб, чтобы <…> директор звал меня в мой Театр. <…> Потом была я на репетиции, чтобы повидать всех, встреча была до того небрежная, что просто смешно. Москвин едва-едва приподнялся с диванчика, когда к нему подошла; Коренева, когда я ее увидела, поманила меня рукой, чтобы я подошла, — у нее‑де голова кружится после парохода[[644]](#endnote-515). Никто не встретил меня с протянутой рукой, не сделал шагу мне навстречу. Боже мой, Боже мой… Я сейчас Гофмана читаю, так если в его духе написать, словно я бегала по темному, холодному лабиринту, стучалась в двери, а они открывались до ужаса легко и за ними было пусто и потушено. Это маленькое фойе, где они собирались, казалось мне пустыней, когда я бегала от одного к другому, но всем углам и диванчикам и молила, и ждала одного человеческого слова.

{168} «Директора» — Подгорный и Бертенсон[[645]](#endnote-516) едва головой кивнули, ни словом и не обмолвились, ни вопросом, ни заявлением, что я еду или не еду. И, конечно, Вы правы были, никаких долларов мне не видать. Румянцев очень притих, у меня не был ни разу, говорит про себя, что он «на испытании» у К. С.[[646]](#endnote-517) Да, между прочим, он сказал, что установили, что неедущие будут получать не 2/3, а половину… Начинается, что Вы предсказывали. Когда я была у К. С., я сказала ему, что снимаюсь в Синема, и через несколько дней вышло его интервью, где он говорит, что ансамбль театра сохранился только благодаря тому, что актеры не играли в кино. Это было очень жестоко по отношению к нам, играющим <…>. Я, «выключенная», совсем на втором плане в сравнении с Крыжановской и Тарасовой[[647]](#endnote-518). А эта заметка очень нам повредила. Ну, за это они получили рецензию, которая, вероятно, не сохранится для архива, поэтому я ее Вам отыщу и пришлю, а пока расскажу своими словами: что ансамбль Театра, «несмотря на то, что актеры не играли в кино, пострадал от того, что Театром нарушено то, что так ценят у русских, — идеализм. А нарушен он тем, что выключили из него Германову»[[648]](#endnote-519).

Альфред Керр[[649]](#endnote-520) написал опять обо мне добрые слова, что не было «лучшего» — Германовой. И много я слышу «соболезнований», и возмущений и разочарований в Театре из-за моего «выключения». Квапил[[650]](#endnote-521) написал письмо, зовет в Прагу. Еще один режиссер. Но не в том самое тяжелое, что меня разлюбили, а в том, что я разлюбила. Ведь хуже всего разлюбить, хуже, чем быть нелюбимой. Относительно же кино, это и неверно, п[отому] ч[то] я слышала, что они собираются играть в Америке в кино <…>, халтурить двойные спектакли. Но это уж слухи, значит, из области сплетен, их я не буду касаться, но один маленький курьез расскажу для смеха. Когда узнали, что мы, может быть, вернемся к Вам, то очень заволновались, и Коренева сказала: «Ну, теперь я понимаю, почему так скоро нас вызвали в Берлин! Вдруг телеграмма: 26‑го спектакль! Я думаю: что такое?! Теперь все понятно».

Вот! А мы-то тут хлопотали о поездке. И вот за подвиги награда. Нет, нет, подальше от этого.

Я предчувствовала, что Вы не позовете меня. Недавно, я Вам даже написала об этом, еще до Вашей телеграммы[[651]](#endnote-522). Спасибо, что Вы и мне прислали. А может, это и лучше. Вы как ни как, не разделимы с театром. После же такого «срама на всю Европу» я не могу представить себе жить с ними и готовить им репертуар, пока они бессовестно, бесцеремонно будут набивать себе карманы долларами. Да и надо мне подумать если не о себе, так об Андрюше, здоровье мое очень все на волоске, а «вексели» Театра, как выражается Станиславский, — это спаси Господи! Ничего от Театра не жди, в особенности помощи материальной, и надо мне как-нибудь уж жить, что-то начать, чтобы Андрюшу уж как-нибудь вырастить еще лет десять.

Господи, десять лет, сил моих нет! Впрочем, виновата, это — мелодрама! Выкручусь! А продать свою душу живую за доллары, ох, нет! <…> Да и правы Вы, может быть, когда сказали, «это Вы — злая, а не они». Я не в счет. А потому что в основание положили не правду, не золотую монету, а фальшивую. Очень мне грустно смотреть, и жалко, и обидно, без всякой злобы и злорадства, но не вижу я, чтобы в деле, где главное — нажива и кумовство цинично господствуют, чтобы была там жизнь живая. Всегда ведь так бывает, спотыкаются о свою же маленькую [нрзб] несправедливость. <…> Все говорят: скучно что-то стало, все то же, отжили мы давно.

Это можете назвать «слезным письмом». Ведь уж Вам, верно, не до того! Ну, да уж написала — пошлю. Ведь взволновать оно Вас не взволнует, правда? Я очень бы не хотела этого. У Вас сейчас, наверное, очень горячая работа и нужны покой и ясность.

{169} <…> Милый мой Владимир Иванович, простите меня за очень длинное, бестолковое, несвязное письмо, но так уж последний раз, должно быть, хотелось сказать Вам монолог, плохо он срежиссирован и все на одном дребезжащем нерве. Но в этом не одна моя вина, а и Вас — режиссеров МХТ. Вы нянчите актрису, а потом выбрасываете. <…> Как матушка знаешь, так и выкручивайся. Но к счастью для нас, бедных, есть еще один режиссер, который праведных любит, даже если они такие злые, как Германова. Видите, это уж Вы рассудите. Я Вам рассказывала, как любезен и внимателен был ко мне Люнье-По. Он устроил мне вечер, дал театр, пригласил прессу, делал все это он, конечно, не для меня лично, а за тот прием, который он встретил у нас, когда приезжал с Suzanne Deprès, потому очень может быть, что при встрече со Станиславским он упомянет про меня и мой вечер. Я могу себе представить, как Станиславский отнесется обо мне, и когда я подумаю, что подумает обо мне Люнье-По, меня в жар бросает от стыда. Да, он, правда, видел меня в Москве и знает от Дузе, но все-таки Вы понимаете, как мне неловко и стыдно <…> и сердце биться начинает. Ведь я же была актрисой МХТ. Вы не можете же, так уж равнодушно быть к «чести» одной из Ваших актрис. Станиславский этого не понимает, что это в ущерб театру. Вы же поймете. Может быть, Вы написали бы маленькую записочку Люнье-По [нрзб.] добрыми словами, что он в лице одной актрисы Театру показал свою дружбу, что-нибудь, Вы сами лучше знаете что, чтобы не счел меня за нахалку и самозванку. Очень мое самолюбие и гордость страдают, когда я это себе рисую, и очень была бы благодарна Вам, если бы Вы помогли мне в этом вопросе чести моей. <…>

Ф. Н.‑Д. № 3683/3.

### 5

Между 14 и 31 октября 1922 года.

Берлин — Москва

<…> Конст[антин] Серг[еевич] совсем запутался, он калечит актеров, калечит пьесы, калечит Театр. Неужели и Вы думаете, как все, «что я любила только себя в Театре»? Эту глупую ходячую фразу… Я любила Театр и ценила, и понимала его правду, лучше и глубже, чем многие и многие. Верите ли, несмотря на то, что я «такие рукава распустила и так руку держала», а я, вот ей Богу, верю, что я была больше всех «Художественный театр», была «лучшего» тона, чем Книппер, [нрзб] истерически сделанная Коренева, ну правда же, правда… Качалов понимал это и сам всегда отступал в этом отношении передо мной. <…>

О том еще, что Вы пишете, что я сама виновата. Да, конечно. Я <…>, кажется, писала что-то в этом духе в письме к Вам. Я бы только иначе это определила. Не виновата, а «причиной». Правда, свойства моего характера жестки, неудобны, но очень странно, что из-за этого прогоняют актрису. Совсем, как прислугу? «Неприветлива с лица?» Тогда бы уж раньше сказали. А то дождались того, что измучилась в чужой стране, чужим языком, ни кола, ни двора, ни дома, ни языка, и бросили на улицу, ведь правда. <…> И все из-за того, что «неприветлива»? Смешно и дико. И Вам не к лицу повторять эту гадкую нелепицу.

Фактически же я совсем не виновата. Вспомните, я писала Вам из Риги и просила Колю, он раза 4-5 не мог добиться Вас и хотя бы словесного ответа на мое письмо и вопрос: «нужна ли я или нет?». Единственно, что я узнала: из вторых рук содержание непосланной телеграммы: «Несмотря на то, что едет Книппер и Пашенная, Ваша поездка желательна». Текст очень недвусмысленный: хочешь поезжай, но лучше без тебя. И никакого ответа мне… Не я не хотела, а меня не хотели. {170} Я это почуяла и сдуру, просто это и приняла, а фальшивые и лицемерные М. Х. Т. воспользовались моей прямотой, как всегда. Вы же это помните — громкие слова для личного, маленького, своего, — и вышло, что я не хочу.

А когда Вы приехали и сказали, я решилась даже на Америку. Да и отказа моего и до этого никому и никогда не было. Было сомнение и вопрос в письме к Вам. И оно оправдалось, как еще.

Ну, впрочем, будет. Надоело. Смешно. Я рада, что так случилось, и благодарна Богу за то, куда меня повел. Милость великая Божья. Неистощима ты в средствах твоих. Помните. Ох, неисправимая я «мелодрама».

Простите. Прощайте. *МГ*.

Жду еще письма. <…> Правда? Ждать? Нежно Вас целую и плачу.

Ф. Н.‑Д. № 3684.

### 6

31 октября 1922‑го года.

Берлин — Москва

Дорогой Владимир Иванович!

В последнем нашем разговоре[[652]](#endnote-523), когда я сказала, что, может, мне поступить в Малый театр? — Вы на это бросили такую фразу: «Этого я не переживу…»

А как отнесетесь Вы к тому, что я на днях, спустя несколько дней после Вашей второй телеграммы, подписала контракт на два года в немецкий театр и буду играть по-немецки?[[653]](#endnote-524) Только, милый мой Владимир Иванович, станьте на один миг прежним, не позвольте ничему зловещему, тень несущему подняться в Вашем сердце против этого моего решения и поступка. Негодуйте, смейтесь, печальтесь, но не пророчьте зла <…> За мое мужество пожалейте. Помогите Богу помочь мне. <…> Я поступила не из-за мелких, самолюбивых или озорных, или — истерически-неистовых мотивов. Я ничего не хотела ни доказать, ни упрекнуть этим никого, ни осрамить. Подумайте, что же мне было делать? <…> В том же разговоре Вы тоже сказали, «если я стану ставить трагедию, то тогда Бакланова повернется и уйдет». Это и Вам, и мне было понятно. Но если нетерпение и нежелание переждать понятно у такой, еще молодой актрисы, как буд[то] не понятней ли оно еще и еще больше у меня. Я не могу так бросаться годами! Ведь и так уж эти три года я только «лавры» пожинала за прежнее, и душа моя и силы накопившиеся тоскуют и просят выхода. Представьте только себе, после такого жестокого удара, отталкивающего меня от себя Театра МХТ, после неуместности, непригодности, неудобности моей работы в Москве, у Вас, тут отовсюду зовут, просят, как не пойти. Тот театр, где я буду служить, новый. Директор его, молодой, сам — писатель, поставил себе задачу устроить «литературный театр» только с первосортными авторами, с новыми и классиками. Это, что и меня манит, и к чему я годна. Он хочет меня поставить в край угла своего театра, так меня высоко ставит, что мне даже страшно — справлюсь ли я с такой ответственностью. Но с другой стороны, эта самая ответственность, <…> крутость поворота меня и увлекают. Помните мой любимый гимн:

«Если ты устал, начни еще,  
Если ты изнемог, начни еще и еще».

Трудно мне очень! Я до того обалдеваю от немецкого языка, слов, гласных, согласных, чтения, разговоров, слушанья со сцены, что ничего уже не соображаю к концу дня. А ужас мой, когда я вижу какого-нибудь плохого актера: «Боже мой, неужели с таким придется играть? Или безвкусие режиссуры — неужели с таким {171} работать?» Хотя тут мой директор очень идет мне навстречу, и актеров и режиссера обещает лучших, и в выборе пьес мне дает полную свободу.

Вот вспомнила, как неохотно Вы отнеслись к моей просьбе послушать хотя бы мое чтение в Висбадене, а [я-то] хотела попросить у Вас совета, с чего начать?

<…> Очень уж кровавыми кусками отодрала я свое сердце от МХТ, лучше так — одной самой. А то, как повернешься к Вам опять, не к Вам, Владимиру Ивановичу, а к МХТ, опять бередить то, что еще не зажило, опять горечь закипает, и обида, и печаль.

«Будем друзьями» — надо мне сказать МХТ, как говорится или говорилось в милые древние времена когда-то милому любовнику. «Я отдала Вам свою молодость», — тоже бы подошло и еще из «Бранда»: «Спасибо, спасибо за все». <…>

Ф. Н.‑Д. № 3683/4.

### 7

7 декабря 1922 года.

Берлин — Москва

<…> Очень уж много работаю. Так трудно! Так трудно! Я к концу дня совсем обалдеваю, а во сне по-немецки разговариваю, — говорит А[лександр] П[етрович] <…> Так как я подписала контракт на два года, то мое возвращение в Москву очень откладывается. А мы с Александром Петровичем собрали очень много книг для Андрюшенькиной библиотеки. Очень жалко, некоторые большая теперь редкость. И нельзя ли перевезти их в Театр? <…>

Ф. Н.‑Д. № 3683/5.

### 8

16 февраля 1923 года.

Берлин — Москва

Дорогой Владимир Иванович!

<…> Что могу я делать, без родины, без дома, без Театра? Я раздавлена заботами, большими, маленькими, громкими, тихими. <…> Я думала, что Вы больше, чем кто-либо, поймете мою горечь. Не Подгорному же или Книппер писать мне в такую минуту? А Вы упрекаете меня вместо того, чтобы пожалеть. Ну, простите, больше не буду Вас беспокоить. <…> В том, как я его [письмо Станиславскому] написала, я не раскаиваюсь. Я писала искренне. Мне хотелось «попрать ногами» все бабье, что было между мной и Станиславским, я писала ему такому, какого не только я, но и Вы ценили и любили. А о том, что я написала и сделала Вам больно, я очень, очень жалею и себя стыжу[[654]](#endnote-525). Сколько раз жизнь учит нас, надо зло убивать добром, а не злом, а я в обиде на Вас за юбилей, за отношение к Тагору, за какие-то портреты на празднике в Театре[[655]](#endnote-526), и хотела сделать Вам больно. И нехорошо это, и не истинно. <…> Я сгоряча и с горечи написала тогда Станиславскому. <…> Простите, что я так плохо пишу, я совсем больна, а завтра надо в Ковно и Ревель ехать играть «Вишневый сад» и «Дядю Ваню»… Радость! Холодно, угля нет, я лежу под шубой и очень неудобно писать. <…> На Рождество мы играли Тагора, поставили неожиданно, и я не успела бы Вас спросить письмом[[656]](#endnote-527). Мы не знали, чью фамилию поставить как режиссера. Бутову не хотелось покойницу тревожить[[657]](#endnote-528), а Вас [—] не знала, как быть. В Тифлисе, когда ставили, Берсенев не преминул уколоть меня тем, что Вы всячески {172} открещивались от Тагора, и засмеялся, когда я сказала: «Владимир Иванович ставил». Спектакль был очень рискованный, первый после отъезда Станиславского, прошел он очень [нрзб.] благородно и скромно, но до спектакля мы не знали, что это будет, и я боялась без Вашего разрешения поставить Ваше имя. Мы поставили Сураварди, п[отому] ч[то] и он очень много хлопотал и работал. <…>

Ф. Н.‑Д. № 3685/1.

### 9

10 марта 1923 года.

Ревель — Москва

Дорогой мой Владимир Иванович!

Хочу последовать Вашему ласковому совету, поверить Вам и написать коротенькое письмо без растравлений.

Часто мне хочется спросить у Вас совета, хотя Вы и чувствуете, что я в конце концов делаю по-своему, но Вы, кажется, единственный, кого я все-таки слушаюсь. Насколько могу. Но я не писала и не просила Вашего мнения, потому что была обижена тем, как Вы отнеслись к моему предложению устроить вечер в Баден-Бадене (где-то там, где Вы были). Вам так было скучно и так Вы испугались, по-моему. Ну вот, я смахну и попру ногами эту обиду и поверю даже без Вас, одна, сама, что это неправда, что я ошиблась и что я хоть и не самая, но все-таки любимая Ваша ученица.

Вот это об доверии, а теперь — просьба помочь мне. Дать совет. Относительно Тагора. Я пишу из Ревеля. Здесь Тагор имел самый большой из всех спектаклей, художественный успех. Увы, всегда надо прибавить «художественный», п[отому] ч[то] материально он не «хлебная» пьеса. Спектакль по правде чудесный. Роль у меня утвердилась, выросла, льется легко и ярко[[658]](#endnote-529). Я слышу много похвал и чувствую, что они справедливы. Чтобы оживить спектакль, сделать его более доступным публике, мы хотим поставить его полностью, конечно, сократив многое в тексте, п[отому] ч[то] людей у нас мало и придется одному играть 2-3 роли. То Короля, то какого-нибудь нищего. И вот возникает одно сомнение. Это добавление толпы и королей, сделанное, конечно, с компромиссами, и в смысле недостатка актеров и костюмов, надо много и хороших, а это стало так дорого! И декорации трудно прилаживать в поездках. Мои одни сцены требуют больше монтировочных репетиций и затрат, чем другие пьесы. Музыканты, свет, занавеси, — их нет в театре. <…> Еще нужно улицу, шатер и т. д. Хотя у нас очень талантливый художник и разрешил замечательно задачи с «пожаром». Так, как есть, спектакль очень строен, музыкален, скульптурен. Все говорят, что создается какое-то необыкновенное впечатление, не похожее на театр. Сделав его более шумным, понятным, не нарушим ли мы его этого очарования? Если бы в постоянном театре, то, конечно, можно добиться и довести до одного уровня, а как мы кочуем, так трудно и страшно.

И еще большой вопрос о режиссере. Сураварди — хороший помощник, но едва ли может слепить пьесу. Все надеются на меня, что я это сделаю. Я боюсь такой ответственности, тем более знаю, что Сураварди мне никак не поможет, только помешает. Актеры все занимались со мной и верят мне. Его это нервит, и он вносит в работу свое самолюбие. Это понятно, но мешает. Я боюсь взять это на себя, сделать все и Суравардину честь сохранить…

<…> У Вас столько опыта и мудрости. Скажите так, даже не вдумываясь очень, по первому впечатлению, что Вы думаете надо делать? Конечно, главное сам спектакль. Если Вы поддержите, что да, нужно довести до конца, тогда мне это {173} придаст бодрости и силы, и все можно побороть и сделать. Если не стоит, то я с облегчением откажусь от этой трудности. <…>

Нежно Вас целую, шлю привет Катерине Николаевне.

*М. Германова*.

P. S. В фильме хотят ставить «Власть тьмы» и чтобы я играла Анисью[[659]](#endnote-530). Поддержите меня, подтвердите, что это не мое дело. Терпеть не могу эти роли и пьесы. И Вы всегда говорили, что это не мне играть вроде Василисы в «Дне».

Ф. Н.‑Д. № 3685/2.

### 10

25 марта 1923 года.

Берлин — Москва

<…> Вам интересно было бы знать, какие волнения и настроения вызвала Ваша телеграмма у меня и у всех. Буду писать Вам по совести, поэтому не гневайтесь за мою всегдашнюю резкую правдивость <…>[[660]](#endnote-531).

Первое мое впечатление, что этот Ваш зов не созрел еще, что мне не время к Вам, еще не так я нужна и не так хочется со мной работать. Что-то преждевременное, чересчур поспешное, искусственно приподнятое я чую во всем. Видно, что кто-то очень Вас тормошил и приставал. Кто-то — конечно, Берсенев. И эта телеграмма для меня, кажется, больше его, чем Ваша.

Когда пришла в Ревель телеграмма от Берсенева, то все до того перепугались «опять Берсенев! Что он затевает! Неужели к нам приедет!». <…> Вы не можете себе представить, как прояснилась физиономия нашей группы с тех пор, что его нет. И теперь многие говорят: если Берсенев — душа этого дела, мы не сможем там быть.

И я боюсь его и не верю, п[отому] ч[то] он строит все на песке, а эта телеграмма, чувствую, им навинчена. Нет у меня веры, что Вам я уже нужна для осуществления Ваших художественных мечтаний. Пусть Вас не удивит, что я пишу и за себя, и за группу. Ведь подумайте, когда МХТ меня вышвырнул, и Вы, в силу обстоятельств или судьбы, тоже оставили меня, эта группа, в частности, Шаров[[661]](#endnote-532), позвали меня, «посадили в красный угол», отнеслись ко мне с большим тактом, без сентиментального, внешнего негодования на МХТ, а поставили меня в край угла и все время относятся ко мне замечательно. Благодаря им у меня заработки. Иначе я бы ведь совсем обнищала.

Неужели и Вам МХТ ничего не присылает? Мне ни копеечки[[662]](#endnote-533). Мне-то самой не нужно, пока жива и здорова, как-нибудь заработаю, а вот забота гложет меня: вдруг захвораю или помру. Бедный мой сынок. Трудно ему будет. Написать им, что ли? Ответьте мне об этом, пожалуйста. Так вот, эта группа привязала меня к себе моей благодарностью и не хотелось бы мне расставаться с ней. Конечно, не вся целиком, но с ядром.

Да и сыгралась я с ними, а кто бы играл со мной в Москве? Студийцы?! Никак не принимаю студий. Была на «Эрике»[[663]](#endnote-534) и никак не могу принять. Когда приходится со студийцами работать, прихожу в артистическое бешенство от «студийного» тона, такой там [нрзб.], такое декадентство в жизни актерского искусства.

Мой немецкий язык очень страдает от русских гастролей, и последнее время все в группе уговаривали меня окончательно с головой отдать себя группе и работать над новым, почти моим Театром. И я очень к этому склоняюсь. Мы мечтали завязать что-то и потом позвать Вас, чтобы Вы нами владели. Теперь после Вашей телеграммы {174} многие соблазнятся и уедут в Москву, даже если я не поеду, и это тогда развалится. Очень мне страшно стало с самых первых слов телеграммы [—] «старики»… Значит, в зависимости от них. Поиграю годик, приедут и выгонят. Неужели и Вы скажете — не выгонят? После всего, что показали, на что способны. Да, еще, чтобы не позабыть. Мы все связаны контрактом с фильмом до 1 августа.

Относительно моей личной, насущной жизни, мне было бы трудно вернуться из-за того, что у меня совсем нет денег — запаса. <…> Жизнь здесь очень тяжела и дорога, и заботлива. Наши гастроли дали очень мало, а возвращаться в Москву без вещей и без денег — страшно. Уж очень тогда халтурить много надо, а это противно.

Страшно мне за Андрюшу. Дети ведь все искалечены у Вас.

В моей личной жизни, думаю, будет мне одиноко, чуждо и тягостно. Со всеми, кто приезжает из Москвы, с чужими и близкими, есть это чувство отчужденности, тяжести, как с двух берегов.

А как насчет А[лександра] П[етровича][[664]](#endnote-535)?

По тому, что я вижу и слышу, кажется мне, что нет сейчас в Москве ни искусства, ни жизни, ни радости, ни покоя и русского родного просто ничтожный процент уцелел. Если бы не тяжелое чувство, что приходится говорить это Вам, кому я так обязана во всем и очень люблю, так отвечать на Ваш зов, то по совести должна сказать, не хочется мне еще возвращаться. И по чему-то не корыстному, п[отому] ч[то] здесь мне очень трудно. <…>

Пишу Вам, не думая, мудро ли это, хорошо ли это, поэтому не сердитесь, если что не так, и не верно, и не справедливо. <…>

Как я жду письма <…>, Вы можете себе представить. <…>

Ф. Н.‑Д. № 3685/3.

### 11

15 апреля 1923 года.

Берлин — Москва.

<…> Я думаю, что Вы уже по письму моему увидели что не могу я, не хочу еще возвращаться. Вы еще не получали его, когда писали мне письмо Ваше, посланное с курьером? Я написала его под первым впечатлением. Мое первое, непосредственное чувство, но с тех пор оно совсем утвердилось. Очень на это решение повлияло, и, извините, подтверждается со всех сторон письмами и телеграммами, что «старики» возвращаются из Америки. Если в Россию, то я, значит, уже и не нужна?! А если будут гастролировать по Европе, не кажется Вам диким, что для того, чтобы они могли свободней собирать деньги и славу, я должна, чтобы не мешать, уехать подальше, напр[имер], в Москву? А когда вернутся, тогда куда же? «Вышлют за границу» опять? На днях получила письмо от Мелконовой[[665]](#endnote-536), где она так сладко и умильно «просит очень» ехать к бедному Вл[адимиру] Ив[ановичу]… «влить свежие силы». Им, конечно, я очень здесь мозолю глаза, и теперь, когда Правительство для их отпуска поставило условием создание драмы[[666]](#endnote-537), я вдруг оказалась «единственно способной на новое создание»?!

То Станиславский просит, чтобы помочь ему создать группу, <…> то я должна за них отыгрываться в Москве! Нет! Еще раз пережить то, что я осенью перенесла от МХТ и особенно от Станиславского, я не могу, не вынесу. Такого потрясенья раз на жизнь довольно.

Милый мой, дорогой Владимир Иванович, поймите меня. <…> Вы знаете это мое упрямство душевное — никак его не согнешь. Никто, даже Вы не могли, никогда. {175} И я сама привыкла его слушать, какой ни упрямый, ни горький, ни гордый, но это мой ангел. <…> Не умею я возвращаться. Я знаю и верю, что Вы это поймете и не разлюбите меня за это.

Вы пишете: «Уйду совсем в оперу». Очень грустно и тяжело в работе расстаться с Вами, но у меня какая-то глупая надежда, что это не навсегда, что скоро мы опять встретимся, но без всякого МХТ. Вы к нам прийдете владеть нами. У меня, да и у всех нас, такое сильное желание этого, что оно притянет Вас, приведет. Желание, как молитва, имеет громадную силу.

Я предложила, и все с восторгом принялись готовить «Медею»[[667]](#endnote-538).

А насчет «премьерш» Станиславского, то, конечно, это вздор. Никогда я этого не боялась и не боюсь, в особенности с Вами. Наоборот, такое слияние музыки и драмы меня увлекает и всю группу нашу. Это, вероятно, то, от чего театр ушел и к чему опять приходит в моменты расцвета. И кроме того, такая совместная работа должна быть очень продуктивной и живой.

Нет, не этого я боюсь. МХТ! Вот что наполняет меня отвращением и страхом! Когда я слухи или сплетни о нем случайно слышу, у меня сердце начинает колотиться. Как когда-то Москвин говорил «у меня одно сердце», так и я скажу «у меня одна жизнь».

Все вещи из моей квартиры забрали — даже иконы. Я единственная[[668]](#endnote-539) из наших актеров так пострадала. За всех других заступились и устроили. Почему? За что? Куда и на что же бы я вернулась? <…>

Ф. Н.‑Д. Ф. 4. № 3685/4.

### 12

25 апреля 1923 года.

Берлин — Москва

Дорогой Владимир Иванович!

Как Вы обидели и огорчили меня Вашим несправедливым, жестоким письмом[[669]](#endnote-540). Как могли Вы, Вы так искаженно понять меня. Я уж и не знаю, как теперь писать, чтобы опять не ввести Вас в грех, да в грязь несправедливости.

Когда я кому-то из наших сказала, что Вл[адимир] Ив[анович] думает, что ему не доверяю, то тот рот разинул! Единственно, кому я верю, насколько способна, так это Вам. Что я не телеграфировала сейчас же «еду», так подумайте, что такое сейчас для меня — вернуться в Москву.

Хотя Вы и пишете — «ко мне», но все-таки «старики» [нрзб.] возродить МХТ. Я не могу больше вернуться даже в тот МХТ, лучше я в подвале буду жить и одевальщицей служить где-нибудь в театре, чем во МХТ играть большие роли. Сломаюсь — не согнусь.

И когда я писала, что еще не время, и не так уж Вам хочется (я не писала — «не готов» — зачем же Вы напраслину возводите на меня — Вы сильней меня, Вам негоже), я это писала, то именно потому, что Вы еще не вполне оторвались от МХТ. Еще Ваши планы могут быть связаны с ними, «может быть», «может быть»… Не подумайте, что я хочу взять на себя — оторвать Вас от МХТ. Нет, это само собой да произойдет. А для себя я [нрзб.] МХТ не переношу. И с Качаловым «из МХТ» играть не стану.

Я не доверяю Вам, что Вы заступитесь? Но <…>, с Америкой и долларами, Вы не смогли с ними справиться, как ни волновались и ни негодовали. Это не полуупрек, это факт, опыт.

{176} <…> Мне не 20 лет, чтобы для роли всем пожертвовать и рисковать[[670]](#endnote-541). Я и человек тоже, не только актриса, и уже не молодой. Эти 4 года Вы постепенно привыкали к новому строю и духу жизни. Отсюда же многое кажется совершенно не приемлемым. <…>

Как с А[лександром] П[етровичем] будет? Я не знаю, как отнесутся к нему власти… Очень боюсь за Андрюшу. Его здоровье опять очень ухудшилось (на днях были у профессора — он говорил), не говоря уже о воспитании, — ведь это ужасно — какие дети приезжают из России.

Осенью Вы не позвали меня, главным образом п[отому] ч[то] «квартиры не было». А сейчас у меня не только квартиры, а ни плошки, ни ложки не осталось. Куда же бы я делась, на чем спала и ела? И кто же бы помог мне? Не к Вам же с этим приставать? А Театр, очевидно, очень мало может сделать для меня. Его хлопоты, Вы пишете сами, «кажется», «отчасти» только удались.

<…> Еще более несправедливо и обидно мне Ваше мнение о моем желании играть какую-то исключительную (всепоглощающую) роль у Вас в деле. Мне даже смешно, как будто Станиславскому пишу, а не Вам. Я и здесь, в маленькой Берлинской группе не играю такой роли, а у Вас в таком огромном [нрзб] театре уж и подавно не смогла бы.

Я, наверное, испортилась за это время гастролей и заграницы, но все-таки не настолько, чтобы не понимать, что такие претензии смешны и глупы, и клянусь, у меня их не было. Да и физически я не в состоянии играть все и всегда. Маленькая поездка в Ковно и Ревель меня чуть не убила. Я худею даже после слез «Вишневого сада».

Разве я могу нести весь репертуар? Да, кроме того, я понимаю, что чем больше хороших актеров и актрис, тем лучше мне же, для моих спектаклей, а чтобы они были, нужно, чтобы они играли, росли.

<…> Я рассчитывала и была бы вполне удовлетворена, если бы Вы в эту зиму поставили «Медею». Заняться с Вами трагедией для меня было бы громадным шагом, новой, завершающей полосой в моей жизни. А «жарить» репертуар я не могу и не хочу. Рассчитывать на одну «Медею» — неужели это не скромно? Неужели мне нужно писать, что я не могу даже себе представить кого-либо, кто мог бы заменить для меня Вас, как учителя и режиссера <…>?

Я, зная его [Берсенева] настойчивость, ясно представила себе, как он к Вам пристал. И раздражали слухи и письма, его же, о том, как он Вас обхаживает. Вот я и бухнула сразу. Стоило ли волноваться и писать так мне об этом?

Боже мой! Какие письма между нами начались! <…> А больше не надо таких писем? Хорошо? И Ваша, и моя жизнь уже идет к концу[[671]](#endnote-542). <…> Поверьте мне, поверьте, если бы не в МХТ, не в Москве, теперь, я заплясала бы в оперетке, на старости лет, если бы велели Вы.

<…> Так трудно, так трудно, что просто невмоготу иной раз. Помните, записочку раз Вам послала в такую трудную минуту? Вот хотя бы сегодня. Только что вернулась от «директора» фильма. Я была больна и не была раньше на просмотре «Раскольникова». Вчера только просила показать, п[отому] ч[то] через неделю идет тут. Не говоря уже о том, что ужасно вышла я, моя роль, там урезаны сцены, там выбрано все самое плохое, как нарочно, для краткости и фабулы фильма, но с этим уж ничего не поделаешь, хоть тресни, такой компромисс, такой стыд. Но это не так важно, а главное, пришлось устроить целый скандал с угрозами открытого письма в газетах и что не прийду сниматься (во «Власти тьмы»), чтобы заставить их снять рекламу «артисты театра Станиславского». Грубые они, упрямые, так трудно с ними, не по силам мне это, не мое это дело, — дело мужчин, а должна это делать и слыть {177} «скандалисткой», п[отому] ч[то] Шаров и Массалитинов[[672]](#endnote-543) совсем уже не справляются по мягкости и неопытности.

<…> Поверьте моей любви и нежности. <…>

Ф. Н.‑Д. № 3685/5.

### 13

15 июля 1923 года.

Мариенбад — Карлсбад

Дорогой Владимир Иванович!

Я живу здесь, в Мариенбаде, в Отеле «Metropole». Очень было бы мне грустно, если бы уехали не повидавшись со мной. Есть у меня телефон 232. Если дадите знать, с удовольствием проедусь в Карлсбад[[673]](#endnote-544), я никогда там не была.

*М. Германова*.

Ф. Н.‑Д. № 3685/6.

### 14

24 декабря 1923 года.

Прага — Москва

<…> Только после долгих увещеваний согласилась подписаться под телеграммами Станиславскому и хотела только Вас поздравить, но, действительно, это была бы слишком мелкая демонстрация, да еще Станиславскому, который по обыкновению своему не преминул бы так же на нее отвечать.

Милый мой Владимир Иванович! Вы не знаете, насколько Вы мой. Ведь вся моя слава, весь мой успех и в публике, и у своих актеров, все оттого, что я верна Вам, как ученица. Вот мы сыграли «Женщину с моря»; во время репетиций режиссерство с актерами как-то незаметно перешло ко мне. Я получила какой-то авторитет все потому, что я вспоминала, мне приходили сами образы, воспоминания нашей работы, Ваших репетиций со мной и с другими актерами. Хотя роли и пьесу мы не репетировали с Вами, но я ясно себе представляла, как бы Вы показали, сыграли или что сказали бы актеру, чтобы раздразнить фантазию и нерв.

<…> Все-таки другой никто так Вас не понял, не воспринял и артистической душой, и даже человеческой душой, как я. «Женщина с моря» очень понравилась в публике, пресса очень хорошая, по-моему — замечательная, но говорят, что могло бы быть лучше, если бы Шмидт[[674]](#endnote-545) не интриговал. Мы приготовили сами пьесу в 40 дней. Очень трудно! Я так устала от напряжения, но рада, хотя пьеса не обыграна, но взята верно. Есть Ибсен. Я очень сократила ее! Это дало хороший темп.

Теперь мы собираемся возобновить «Екатерину Ивановну»[[675]](#endnote-546). Это будет очень интересно для заграницы, и я рада буду играть роль, сработанную с Вами. Я опять буду возобновлять ее. Сейчас занимаюсь со всеми и вспоминаю репетиции, чего Вы хотели от актеров, как искали Андреева. Ментикова будет играть Павлов[[676]](#endnote-547). Я надеюсь, что он поднимет IV‑й акт, где торжество пошлости Ментикова.

<…> Еще «практический», как сказал бы Ментиков, вопрос. Так по-дружески, неофициально, скажите мне, невозможно было бы мне прислать из театра некоторые костюмы? <…> Мы будем играть «Екатерину Ивановну» в начале февраля, потом поедем в поездку <…>.

{178} Мы так счастливо устроились здесь на квартире в старом, старом доме, бывшем монастыре со сводами и толстенными стенами, высоко на горе, где Hrad. Вид чудесный на всю Прагу. Завел себе собаку Андрюша, и все вспоминаем Карино[[677]](#endnote-548). <…>

Ф. Н.‑Д. № 3685/7.

### 15

14 апреля 1928 года.

Лондон-Москва

Дорогой Владимир Иванович!

Очень мне тяжело играть тут без Вас с Пражской группой, да что делать — нужда. Вы поймите меня, поймите! Я так одинока, и мне будет очень трудно, если и Вы осудите. До начала наших спектаклей я говорила и раздавала всем газетчикам такие листочки[[678]](#endnote-549). Хотела все по-хорошему сделать и что только могла. Вы по себе знаете, как трудно сейчас с «молодежью» и теми, в чьих руках «дела». И сил у меня бороться совсем не осталось. Ни моральных, ни физических. <…>

Ф. Н.‑Д. № 3687.

### 16

29 июля 1937 года.

Париж — Париж

Дорогой Владимир Иванович!

Мне так хотелось бы повидать Вас, поговорить. Можно ли это? Мой адрес Nungesseret et Coli, Paris XVI, это около Piscimo Molitor, а телефон: Molitor 22‑41. Передайте мой сердечный привет Екатерине Николаевне. Очень волнуюсь.

*М. Германова*.[[679]](#endnote-550)

Ф. Н.‑Д. № 3688.

# **{****189}** II К столетию со дня рождения С. М. Эйзенштейна

# **{****190}** Театральные тетради С. М. Эйзенштейна Публикация, вступительный текст, примечания и текстология М. К. Ивановой и В. В. Иванова. При участии И. Ю. Зелениной

В последние годы театральное наследие С. М. Эйзенштейна привлекает все большее внимание. Достаточно назвать книгу А. Л. Никитина «Московский дебют Сергея Эйзенштейна» (М., 1996). Однако публикационный потенциал театрального архива режиссера все еще весьма значителен, а в изучении его театральных исканий немало лакун. Пробелы представляются огорчительными по двум причинам.

По нашему глубокому убеждению, заслуживает серьезного изучения не только «реальный театр Эйзенштейна», который представляют его спектакли, поставленные и показанные публике, но и тот «воображаемый театр Эйзенштейна», который возникал в его записях, размышлениях, эскизах и т. д.

Другой, быть может, не менее важный аспект. Эйзенштейн вошел в искусство и — шире — в культуру именно через театр. Его творческая личность начинала формироваться как личность театральная. Упустив обстоятельства ее рождения, мы рискуем потерять ключи к пониманию существенных сторон становления Эйзенштейна как феномена в целом. Вряд ли нужно подробно объяснять все значение для культурного «анамнеза» именно первых решительных шагов, первых опытов.

В 1912 году в Ригу на гастроли приехал театр Незлобина и показал «Принцессу Турандот» К. Гоцци в постановке Ф. Ф. Комиссаржевского. Театральное впечатление «потрясло его [С. М. Эйзенштейна] до крайности и сразу же вызвало в нем желание работать для театра»[[680]](#endnote-551). Так писал Иван Аксенов со слов самого Эйзенштейна. «Вторым ударом, сокрушительным и окончательным, уже определившим невысказанное мое намерение бросить инженерию и “отдаться” искусству — был “Маскарад” в бывшем Александринском театре»[[681]](#endnote-552).

Решение было принято. Осенью 1917 года Эйзенштейн сделал один за другим эскизы декораций, костюмов, гримов к пьесам Карло Гоцци и «Гамлету». Набрасывает «мистическую пьесу в 6‑ти картинах» «Эволюция Колдуньи», пишет первый акт пьесы «Красный набат».

Весной 1918 года С. М. Эйзенштейн вступил в Красную армию. Учитывая, что в свое время он учился в Институте гражданских инженеров, а затем служил в Школе прапорщиков инженерных войск, его зачислили по специальности — во 2‑е военное строительство Петроградского района. Согласно общепринятой точке зрения, Эйзенштейн уходит служить добровольно. В автобиографических заметках, датированных публикатором мартом 1921 года, Эйзенштейн писал: «двухлетняя трагедия — с военным строительством катаюсь по всей России. Урывками попадая в Петербург, бессистемно стараюсь восполнить все, чего не знаю, Крэг, “Театр для себя”, Тик, Гофман, Immermann, Browning. Постижение всего этого в гротескной обстановке — вроде чтения мемуаров S[ain]t-Simon’а на оконных работах (был техником), “разверстка сценария” среди поля при разбивке сети. Монтировки к французским мираклям и эскизы костюмов на обрезках планов позиций и черновиках секретных донесений»[[682]](#endnote-553). «Гротескная обстановка» объясняет некоторые странности ведения дневника. Скажем, двойные датировки в некоторых случаях. Например, в начале первой же записи «Мыслей о репертуаре и драматургической литературе вообще» под «Торонец. 22.06.1919» стоит «Холм. 03.05». Судя по всему, при {191} выдавшемся благоприятном случае Эйзенштейн систематизирует записи, сделанные, вероятно, на каких-то клочках и «обрезках планов». Перебеливая дневник, автор расширяет и дополняет его в частностях. Так, во фрагменте № 19 Эйзенштейн сохраняет только дату черновика (3 июня 1919 года), но, завершая фрагмент № 22, делает приписку: «№№ 19, 20, 21 и 22, переписанные с листков 3/VI‑4‑го, соответственно, расширены и добавлены новыми мыслишками». Естественно предположить, что в тех случаях, где двойные датировки не даются, они подразумеваются или, по крайне мере, не исключаются. В силу того обстоятельства, что записи проходят более позднюю обработку, их уже трудно назвать дневниками в строгом смысле слова. Последующая систематизация объясняет и встречающиеся отсылки к будущим записям.

В тетрадях Эйзенштейна читатель почти не найдет ни фактов биографии, ни следов житейских происшествий, ни впечатлений о встречах. Окружающая действительность оставлена без внимания. Записи впечатляют своей всецелой сосредоточенностью на театре. Можно сказать, что средневековые миракли, идеи Мейерхольда, Фукса, Крэга и являются для Эйзенштейна действительностью. Политическая и бытовая жизнь лишь изредка и словно отдаленным эхом отзывается в меланхолических сетованиях на то, что «“героической фигурой” Ленина не вдохновишься», да в настойчивом желании написать комедию о борьбе за власть, в которой все одинаково ничтожны: и король, и оппозиция, и народ.

Военная пора стала для Эйзенштейна годами театрального ученичества. Первые записи были сделаны молодым человеком, которому минуло двадцать лет. Он конспектирует и комментирует книги В. Э. Мейерхольда, Н. Н. Евреинова, Г. Фукса, Г. Крэга, журнал «Любовь к трем апельсинам» и, словно отвечая на вопрос будущего читателя, пишет: «<…> *я считаю, что взгляд, который я разделяю, уже становится моим взглядом* <…>»

В те же годы он составил библиографию литературы о театре, куда вошли сотни названий, охватывающие всю историю мирового театра[[683]](#endnote-554), и где преобладали книги на французском и немецком языках. Но в условиях кочевого быта книг хронически не хватало. Актриса М. П. Ждан-Пушкина оставила трогательное описание того, как Эйзенштейн выпрашивал у нее книгу Павла Муратова «Образы Италии»[[684]](#endnote-555) и выпросил. Заполучив, наконец, вожделенное издание, будущий режиссер выписал из нее прежде всего то, что относится к театру.

Записи Эйзенштейн интенсивно вел с мая 1919 года по июль 1920 года. В сентябре 1920 года, простившись с военной службой, он появился в Москве и примкнул к Центральной Арене Пролеткульта, где в начале апреля 1921 года показал премьеру «Мексиканца» по Д. Лондону. Тем не менее Эйзенштейн не считал, что годы ученичества закончились. Осенью он вступил в Государственные высшие режиссерские мастерские (ГВРЫМ, затем ГВТЫМ), руководимые В. Э. Мейерхольдом, книгу которого «О театре», он так истово штудировал в 1919 году. Эйзенштейн был режиссером-лаборантом Мейерхольда в работе над такими спектаклями, как «Нора» (премьера — 20 апреля 1922 года) и «Смерть Тарелкина» (премьера — 24 ноября 1922 года). Но отношения Учителя и Ученика, как полагается, были исполнены Драматизма, который требует специального рассмотрения.

В декабре 1923 года, когда за плечами уже две премьеры («Мудрец» по А. Н. Островскому и «Слышишь, Москва?! — Слышу!» С. М. Третьякова), работа с Мастером, он возвращается к дневнику — и возвращается в облике человека начала 20‑х годов, принося его волю и стиль. В нем трудно узнать прежнего книжника и мечтателя. Меняется словесный состав, ритм и тембр речи. Но новые театральные интересы и вкусы не отменяют и не обесценивают прежний опыт. Именно в первых «теплушечных» {192} тетрадях определяются многие культурные темы и пристрастия, которые пройдут через всю жизнь С. М. Эйзенштейна, подчас претерпевая поразительные метаморфозы.

В предлагаемую публикацию мы не смогли по техническим причинам включить театральные тетради С. М. Эйзенштейна в полном объеме. Тем не менее стремились, не дробя записи на мелкие фрагменты, представить разные типы заметок, разные периоды написания.

Необходимо сказать о стилистических особенностях записей. Напряженная и трудная мыслительная работа С. М. Эйзенштейна находила выражение в синтаксисе, трудность которого не исчерпывается тем обстоятельством, что долгое время режиссер владел «немецким языком лучше русского». В нем отразилась внутренняя коллизия творческой фантазии и стремления к упорядочивающим схемам, движения мысли и не поспевающего за ним слова. Заинтересованному читателю предстоит не столько «чтение», сколько совместная с Эйзенштейном работа.

Тексты публикуются согласно современной орфографии с заменой «ижицы» и опущением «ера». Пунктуация и написания имен приближены к современным нормам литературного языка. Тем не менее мы пытались сохранить авторский синтаксис С. М. Эйзенштейна. Как правило, сплошной текст записей Эйзенштейна, не признающего абзацев, для удобства чтения разбит на смысловые фрагменты. Принудительные абзацы даны без отступа. Выписки из книг и журналов сверены с источниками. Купюры Эйзенштейна, делаемые в выписках, как и купюры публикаторов, отмечены отточиями, взятыми в угловые скобки. В квадратные скобки заключены восстановленные части слова, слова предположительного чтения, а также слова-связки. Те случаи, когда квадратные скобки вводятся Эйзенштейном, отмечены постраничными примечаниями. Все формы выделения слов и фраз переданы курсивом.

## Заметки касательно театра Мысли о репертуаре и драматургической литературе вообще[[685]](#endnote-556)

Торопец. 22.06. [1919]

Холм. 03.05. [1919]

Какого цвета был предвечный хаос? — Забудьте на минуту, что это вопрос, достойный обскурантов, и скажите по совести: ведь [иным], чем серым, так же, как и я, Вы его себе представить не можете. И эта его серость — бесцветнейший из цветов — живет и поныне с нами и в нас, но… выйдя из полной красочности природы, неба, солнца, яркой жизни прежних веков, она вселилась сперва в наши города, избы, а потом… в наш[у] душонку, в нашу, нас поглощающую «повседневную жизнь». Красота, яркость, блеск, сила, радость, праздник покинули нас. Даже {193} преступления потеряли красоту, и даже грандиозность их не ослепляет своей яркостью красочности — возьмите наше величайшее современное — нашу «хаковую» войну, гибель миллионов «хаковых» душонок, возьмите эту внутреннюю борьбу тощих и толстых под лозунгами «долой разложившуюся буржуазию» — привет этому лозунгу, привет борцу с самым «сереньким», но… не верю я в искоренение (м. б. «буржуазии» и [даже] это *не* важно) серенького — это будет только замена одних лиц другими, м. б. еще более мерзкими, еще более мещанскими, ибо «не мещанскую» часть буржуазии не из чего родить им…: сегодняшний «пролетарий» завтра засядет на красный [плюшевый] диванчик обязательно с черными ручками (как он видел, что сидел коллежский регистратор X. до «возмездия»), будет гнусить носом, курить плохие папиросы, читать обывательскую газету и т. д. — мерзость. Пусть лучше уж черное, но что-нибудь определенное, а не эта всепожирающая, все удушающая обывательская серость повседневности! А потом, при черном всегда где-то будет белое — неминуемо, ибо иначе закон, я сказал бы, «сохранения первичной серости» (в pendant[[686]](#footnote-132) законам сохранения энергии и материи) был бы нарушен! Возьмем примеры из истории: какая эпоха была, пожалуй, с одной (социалистической) [стороны] чернее века «прикрепления крестьян к земле» — времени Великой Екатерины, и когда было больше красок, блеска, яркости и радости прекрасному, способной и нам даже передаться при «витании» нашей фантазии в Царском, Эрмитажном театре и пр[очих] затеях Великой. Разве, мечтая в трельяжах Гатчинского дворца перед мраморной статуей о чинно, «менуэтно» проходящих под этими низкими, увитыми зеленью арочками парах в кринолинах и камзолах и серебрящихся при лунном свете париках, не испытывал я радостную «оторванность» от будней?

… А было это при тиране — Павле… А цепененье, какое-то радостное и жуткое, при виде его ботфорт в Sterbezimmer’е[[687]](#footnote-133) при мысли, что они видали время, когда еще не было… этой мглистой пыли сегодня. А посмотрим теперь, что сталось с яркостью и светом, по мере «уб[ы]вания черноты».

(Я считаю период с 50‑х годов XIX века — годины начала медленного умирания прекрасного при дворе и всюду — давно, считая, что эта дата — дата смерти праздника, я еще острее убедился в этом, когда при осматривании Зимнего Дворца после Екатерининской мебели, Empire’ных[[688]](#footnote-134) люстр, оклеенной английскими карикатурами XVIII века ширмочки Вел[икого] кн[язя] Константина Павловича[[689]](#endnote-557), увидел в кабинете Александра II целый ряд бронзовых (я сказал бы, рыночных) фигур, «изображающих собою», как говорил нам спутник-сторож, «все народности России»[[690]](#endnote-558), — характерен цвет их — запыленная тусклая бронза — а рядом в зале бронза Томира[[691]](#endnote-559)…)

И что же: все тускнеет и тускнеет наша жизнь, и во всех проявлениях — в одежде — уже не «костюмах», прическах, форме войск, упряжи, архитектуре, посуде, да чего не возьмите — Second Empire[[692]](#footnote-135) в «cheveux»[[693]](#footnote-136) и «букетом бумажных цветов» и [плюшевой] салфеточкой… И, как видите, не только у нас, — повсюду — моды реакции на 30 – 48 [годы] родят песенки Béranger[[694]](#endnote-560), великого Daumier[[695]](#endnote-561), грациозного Gavarni[[696]](#endnote-562), а постепенное тускнение с Napoléon III[[697]](#endnote-563) даже эту типичную француженку — сатиру делает шамкающей старушкой с esprit mal {194} tourné[[698]](#footnote-137), рождающую ублюдков вроде современных пьес journaux amusants[[699]](#endnote-564)! Удивительно, можно подумать, что я пишу политический (contre-révolution’ный) трактат, так меня все отклоняют отступления, и так комично параллельно идут блеск искусства и блеск… «тирании»! Хотя мой contre-Bonapartisme (в лице Napoléon III) мог бы оправдывать мой «недостаточно революционный пафос» (хи‑хи), хотя в том-то и дело, что при нем гонители черного особенно продуктивно рождали серое! Ну, во общем, политический трактат докатывается до последней ступени — упавшего серебряного блюда при тронной речи Николая II[[700]](#endnote-565) — опять царит черное… и что ж мы видим — «Мир искусства»[[701]](#endnote-566) и постепенный горний свет — en contraste[[702]](#footnote-138)! Опять какой-то подъем «к — краске — стремительных» сил и с 1905 г. опять тускнение и вновь подъем (ну, мне лень заниматься политической историей, тяните параллели дальше — сами, мой читатель). В общем, опять захлестыванье серым, и вот борьба за то, чтоб скрыть его, запрятать хоть под ярко размалеванную маску, забыть на миг его и дать бедному захлебывающемуся серотой свободному духу — достаток краски. Откуда это неистовство импрессионизма, свирепость футуризма? Экстер[[703]](#endnote-567), Бурлюки[[704]](#endnote-568)? Где «дымка» Леонардо[[705]](#endnote-569), где однообразный мягкий тон Van-Eyck’ов[[706]](#endnote-570). — Их живописи не надо было этого; соскучившись по яркости, их глазу стоило остановиться на платье Ginevre’ы [dei] Benci[[707]](#endnote-571), наряде сестры Mme Arnolphini[[708]](#endnote-572) или посмотреть католическую процессию в городе. А наши художники дают там отдохновение на яркости от серого… А не характерно ли, что душа XX‑го века — «киношка» (простая, основная, неприкрашенная) — именно серая?.. Их ярость — реакция на серость, ибо творчество, не как связанная жизнь — оно еще имеет волю своего «я так хочу». Откуда [пафос] древних, откуда парики Louis XIV[[709]](#endnote-573)? Чтоб заглушить гнусавый скрип обыденности, чтоб под его [епанчами] спрятать его рубище! (Кстати, версальские WC и блеск Людовика — не прекрасные ли уравновешивающие (если забудем социальный контр-вес блеску!) черного и белого) — И не уподобить ли состояние жизни — магниту? Нас стоит «притягивать» жизни, когда [она] к нам повернут либо светлой (S), либо темной (N) стороной — тогда она имеет что-то «притягательное» — возьмите же середину — социальное всеобщее обывательское благополучие — и даже этот кусочек намагниченной железки научит Вас, что «средним» он — не притягивает. Что ужаснее, затхлее «золотой середины» (здесь сходятся мысли эти с мыслями о «божественных пропорциях» — см. один из самых неистовых моих очерков[[710]](#endnote-574)). Ну ладно, оставим это все и скажем прямо, куда мы клоним:

Итак, жизнь сера — в разложении ее на белую и черную участвует социальный реактив, и *искусству с этим делать нечего*, а следственно, об этом нечего писать. Но одно искусство даровало нам своеобразный аппаратик, способный, хоть иногда, на время, но зато подчас всецело уносить нас куда-то и закрывать от наших притуплённых *серым* глаз «наш тлен», — и открывать им, удивленным, изумленным, мир радостей и красок — праздник жизни — это театр. Театр — единственный уголочек, где мы посредством лжи и подтасовки можем изгнать всепожирающую серость. Здесь мы вольны пустить ее (под видом «Трех сестер»[[711]](#endnote-575) или «Дней нашей жизни»[[712]](#endnote-576)) или *не* пустить. И что же, вместо того, чтобы всячески гнать оттуда все, что намекает нам на «серую правду», чтобы упиться восторгом «красочной лжи», мы и туда тянем нашу житейскую муть (кажется, есть даже пьеса под таким «чисто театральным» {195} названием)[[713]](#endnote-577). Конечно, нам, как шопенгауэровским неграм[[714]](#endnote-578), приятно и там, где мы могли бы сделать «все», увидеть свои приплюснутые рожи — и рожи эти, не только прикрашенные, или сфотографированные (знаете, в этакой дешевой фотографии), или даже очерненные, одинаково умиляют и радуют нас (вспомним восторг купцов перед Островским, слезы «маменек» во время «Милых призраков»[[715]](#endnote-579) и т. д.). И эта черта так сильна в нас, что нам даже трудно от нее отделаться, но надо.

Надо отказаться от зрительного пережёвывания «Дней нашей жизни» (Андреев), перестать любовать[ся] «Хамками» (или «Ея Превосходительство Настасьюшка»[[716]](#endnote-580)), ныть в унисон трем сестрам, надо рассеять весь этот «Ночной туман»[[717]](#endnote-581) (пьеса Сумбатова), и закружиться в ярком блестящем «Маскараде» (Лермонтов — Мейерхольд)[[718]](#endnote-582), помнить, что «Жизнь есть сон» (Кальдерон)[[719]](#endnote-583), и быть «стойкими принцами» (Кальдерон)[[720]](#endnote-584) в борьбе с этим хаки[[721]](#footnote-139) драматической литературы[[722]](#endnote-585).

Я сказал «ложь», да, надо лгать со сцены, оболгать нашу действительность, т. е. заставлять людей на сцене лгать против себя — делать не то, что делается ими по сходе с подмостков. Надо лгать, как лжет мрамор в руках скульптора, являя живое тело, как лжет рифма против «разговора», балет [—] против семенящей походки. Разве «Травиата» Горбунова[[723]](#endnote-586) не смертельный удар «жизни на сцене», особенно так неуклюже перекроенной из дивного романа. Разве невинная насмешка Тэффи[[724]](#endnote-587) над кухаркой, ушедшей из театра, где «и представления-то не было, а вышли господа и стали кушать, а я вспомнила, что у меня посуда немытая», не есть (я думаю, Mme Тэффи это и в голову не приходило — дальше кухарки она вряд ли залетает!) злейшая сатира на современные пьесы, и так, как «среагировала» кухарка, нам бы всем не мешало реагировать на них[[725]](#endnote-588). Кстати, о юмористах. Почему я так ненавижу Аверченко[[726]](#endnote-589) — ибо он серо высмеивает серых; пошло издевается над пошлым; ибо в его душе, по крайней мере той ее части, что всажена в его рассказы, царит та же серость и пошлость, которую он высмеивает — [нет] в нем легкости и оторванности гофмановского дух[а], нет и мистической драмы Гоголя, а потом[у] все его Подходцевы[[727]](#footnote-140) и прочая «публика» отталкивающи, а во вторых, и это уже близко к театру, как там противно «видеть» все, что видишь везде и всегда, так и тут тошно читать то, что слышишь ежеминутно и говоришь… сам. «Врите», как Гофман и Гоголь, и эта ложь, даже Ваши ультра-реалистические картины, подобно филистер[ам] и мертвым душам их, будут чем-то подкрашены. А, м. б., это опять «сегодня» и Аверченко — невинная жертва mercredi a mangé[[728]](#footnote-141)? М. б., Э. Т. А.[[729]](#endnote-590) *сегодня* писал бы также…? Итак, долой обывательский (хоть он и носит красивые фамилии: реалистического, натуралистического, настроений (о сём особо, дальше!) и т. п.) театр. Скажем это, как сказала Венеция заслуженному Гольдони, увидав театр Гоцци[[730]](#endnote-591). Пусть провалится этот театр, и, если таковые «хакочки»[[731]](#footnote-142) не могут с ним расстаться, пускай снимут с него вывеску «Театр» и, как некоей запрещенной забавой, забавляются им в своей пыли и хнычут над страданьями бедной Веры Мирцевой[[732]](#endnote-592) или злоключениями героев Софьи Белой[[733]](#endnote-593), этой наседки проституток и пьяниц и пр. детищ, которых по выходе из театра и так задаром Увидишь на первом перекрестке! Итак, да здравствует ложь! — Это дикое выражение надо пояснить.

### **{****196}** [Entremets][[734]](#footnote-143)

Холм. 13.06.1919

Вчера дремал и сделал сие для постановок «сновидений» весьма важное наблюдение: одной из основных черт сонного видения — обратность великого principe[[735]](#footnote-144): «от масс к деталям» — действительно, перед глазами носятся все какие-то «детали»: чей-то нос, какая-то прическа, ваза, сапог etc. И там же (во сне) эти детали так и не собираются в массу (дабы этого не случилось на практике, и возведен великий principe) и так и остаются «висящими в воздухе», не имея цельности и законченности «массы». Не этим ли внушены детали постановки «Жизни человека» Вс. М[ейерхольду], где он указывает, что задавался целью «запечатлеть в глазу зрителя: какой-то шкаф, колоссальный диван»[[736]](#endnote-594) etc, не объясняя (кажется), что его натолкнуло на это.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

«Прекрасное должно уступить место характерному», писал В. Гюго[[737]](#endnote-595).

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

20.09.1919

Болею дизентерией и потому и только потому решаюсь, заручившись avance’ом[[738]](#footnote-145) у самого себя снисхождени[ем] в виду тяжелого положения, написать нечто философическое, чего бы в здравом уме и полной памяти никогда бы себе не позволил — уж больно приторно, по-детски будет то, что я напишу.

Как известно, то, что подразумевается под термином «человек», состоит из 2‑х естеств — духовного и телесного. Творцом было проведено разграничение как самих этих двух существ, так и полей их деятельности, с предусмотренным косвенным взаимовлиянием друг на друга. Чтобы машина могла работать исправно и хорошо, надо пускать ее в ход согласно инструкции, бесплатно при покупке к ней прилагаемой. Беда в том, что, когда мы рождаемся, нам не дают такой инструкции для правильного обхождения с вверяемым нам аппаратом, и каждому предоставлено самому знакомиться с конструкцией, наивыгоднейшими условиями действия, услови[ями] максимальной продуктивности, высоты коэффициента полезного действия etc свое[го] «я».

И всякий старается разобраться, составляет на основании опытов нечто вроде «руководства к обращению» с самим собою. Большинство не формулирует таков[ого], но все же все строго следуют выработанным себе правилам, хотя и не в состоянии подчас высказать их, но это не важно — следуют.

Попробуем-ка [с]формулировать принимаемую мною «инструкцию», так сказать, «в целях достижения максимальной счастливости».

Исходя из сказанного в начале, я полагаю, что как была задумана машина, или каков был принцип при конструкции ее, так и, согласно ему, и надлежит обходится с нею. «Человек» был «задуман» двойственно. Значит, не упускайте этой двойственности, не затушевывайте ее, а наоборот, исполняйте в точности все то, к чему она обязывает. Каждой из этих двух сторон открыта своя жизнь — достигайте же для каждой из них в своей области максимальности напряжения — но сохраняйте при достижениях сего полнейшую ясность и разграниченность. Пускай, вне положенного влияния друг на друга этих двух половинок, слияния при выкристаллизовывании линии движения той и той, путаницы и мешанины одной с другой не происходит. {197} «Невольно» вы живете телесно, для жизни «духовной» вы уже должны «что[-то] сделать». (Напр[имер] — дышите и пищеварите вы, даже не замечая, разобраться же в какой-либо сентенции вам приходится etc). Создайте же себе такую же и потустороннюю все время текущую жизнь, и пусть она законченно, выделено и планомерно округленно, подобно принимающему форму шара маслу, налитому в раствор спирта в воде, плывет среди вашей повседневности — отдельно, «особо», давая полную возможность «вам» то пребывать в ней, то витать в… растворе спирта. И пусть (вне положенных природой или моралью рамок) они ничем друг друга, помимо вашей сознательной воли, в силу целесообразности, признающей тогда или тогда это возможным, не влияют и не вторгаются друг в друга. Пускай, например, «внешнее» (очень широко понимаемое) несчастье будет не в силах задеть вашего «внутреннего», которому, в конце концов, должно быть *все равно*, раз это касается внешнего. Пусть оно служит вам убежищем в таких случаях, как, скажем, верховая езда при неудачах «там», доставляя вам отдых от «того», является убежищем в телесном от духовного. При такой раздельности вам легче, *виднее* и проще достигнуть благоприятнейших условий развития, наметить наиболее достойные цели, найти наилучшие к ним пути etc. «Кесарево — кесарю, Богово — Богу» — не к сему ли сие так подходяще!

И вот в строгом придерживании этого «разделения» мне и мерещится один из китов счастливости. Вы по очереди можете отдаться всецело каждому из них — одновременно всеми силами «действовать», *всем* разумом орудовать, *всем* чувством чувствовать и «ощущать» то «тут», то «там». А такой неразделенной совокупностью действенных сил вам уже будет легко сперва «там» достичь чего-либо достойного, потом «здесь» чего-либо стоящего внимания. «Нечто вроде тактики немцев с перебрасыванием *всех* сил с фронта на фронт?» Да‑да, именно.

Все это пишу как следствие имевшегося месяц тому назад разговора с Е. Я. К.[[739]](#endnote-596), когда этой симпатичной девицей было мне поставлено в минус слишком малый энтузиазм и слишком «разграниченный» образ мыслей: искусство — искусством, а потом жизнь — жизнью с неупусканием и ее всех выгод и требован[ий]. Рассудочность. Какая-то спекулятивность наряду со священнослужением. Бухгалтерия, «дела» под № номерами жизни, отсутствие экстаза etc.

(Конечно, все эти обвинения были формулированы далеко не так пышно, но такова моя беда — передавая чужое мнение (я помню, мальчиком мне раз страшно за это влетело, ибо из такой передачи тогда без оговорки чуть не вышел скандал) я совершенно перевоплощаюсь в того и, становясь на его точку зрения, нахожу гораздо более доказательные доказательства и более пышные формы выражения… увы, частенько — наоборот!)

Но что лучше? Сегодня я amateur[[740]](#footnote-146) (насколько искренне и сильно знаю я и видят «они») старинных книг — всецело; через полчаса веду до мелочей обдуманную роль в целях «карьеризма». При этом *не забудьте* — в первой стадии я вовсе не отлыниваю от второго, а во второй ничуть не охладеваю к первой — просто — каждой ягоде свое время: то я был в маленьком шарике, то я плаваю в спирте. А вы, вы действуете так: наполовину захваченная Джотто[[741]](#endnote-597), вы тем не менее занять! мысленно звоном шпор в соседней комнате, борясь за жизнь, вы вносите сюда какие-то эфемерности: стойкость духа против паничности (то и то — плоды досужей фантазии, забредшей из принадлежащей ей области в ваш шакжурчик[[742]](#footnote-147)!), когда простой голос благоразумия советует уехать etc. И что же, вы никогда «не закончены», вы никогда не бываете «целой», а [там] возможны лишь «урывочные» достижения, а чаще — крах и «тут», и «там».

{198} NB. Начав с возражений Е. Я. К., перешел в осуждение действий М. П. П.[[743]](#endnote-598)! Комично!

Пойдемте дальше. Идеал — всецело преданный «высшему» человек. Не легче ли сознательно перейти на этот идеал из обрисованного мною состояния — стоит лишь осознать свое желание этого идеала и стремиться к нему, все чаще отдавая и подольше оставляя всего себя «там».

P. S. А какое наслаждение в стиле гофмановских сказок (кстати: Archivarius Lindhorst и Feursalamander[[744]](#endnote-599) — не вы [ли] дивный пример к моим словам!) для собственного удовольствия на время перепутать, [перекульбитировать] эти два мира, пересадив их в чужую обстановку [—] как весело, весело, весело. Finis[[745]](#footnote-148).

Повитавши так на головокружительных вершинах философии, пойду есть, к ужасу типов типа Е. Я. К., бульон с гренками, причем буду, если гренки плохо просушены, также возмущаться и громить хозяйку — Лену, как и мировоззрения (можно было бы примерами еще более обрисовать сказанное — м. б. оно еще бледно) вышеупомянутых лиц!

### К «Безликому»

28.10.1919

Усилить мотив «одиночества», сознание и признание высоты коего одерживает под конец (после последней встречи Клары Клейстер) блестящую победу над «негритянством».

Подчеркнуть мысль «личность и рожа». Символизировать Клейстером — заведу[ющего] *рекламным* отделом Т. Д. Маркзаугера (не банкира) (его рассуждения о происхождении миросозерцания ex officio[[746]](#footnote-149) вообще и его в частности и то, что научился по силе рекламы (и путем наблюдения) силе действия «рожи», «маски» éblouissement[[747]](#footnote-150)). Раскрыть мотив в его цинизме.

Не могу удержаться, чтобы [не] вывести, наконец, конкретным (театральным! а не живым) моего милого «негра» — детище Шопенгауэра в лице негра — слуги Маркзаугера, как контраст «одиночнику». Ну‑с, а встав уже на это, не могу не провести аналогии (сколь ядовито иронически в данном положении!) между этой парой и парой: кастрат и негр на 3‑м листе Hogarth’овского «Mariage à la Mode»[[748]](#endnote-600) — сцене, где полу-язвительно, полу-покровительственно негр утешает и читает наставление бедняге, покинутому всеми на вечере советницы после coup de théâtre’а[[749]](#footnote-151) со стариком. Аналогия ехидная! Считая, что именно одиночник кажется «им всем» — кастратом, а не «негр» — негром (сексуально).

### Личность и «харя»

(Несколько мыслишек для обоснования мысли, оправдывающей возникновение пьесы (для пояснения сего выражения см. [«Заметки»](#_Toc226878965)[[750]](#endnote-601)).)

О двух «естествах» сказано выше. То и другое снабжены «физиогномиями» — духовное начало — личностью (качествами, характеризующими личность, характером личности «вода со спиртом» (см. выше) — «харей», вывеской, рекламой, объявлением на дверях).

{199} (О связи того и другого см. «Суета сует»[[751]](#endnote-602) о причинной связи патентованного средства и упаковки, здесь подтверждающееся тем, что напр[имер]: вывеска «Цирк» не будет висеть на церкви, а над трактиром не поставят креста.)

Обычно встречается и то, и то, выраженное лишь в различной степени интенсивно[сти]. Для пояснения (грубого) дадим примеры: музыкант — манеры, шевелюра, — «маска музыканта», футуризм (как учение) и… морковь в петлице. Необходимость «хари» (как рекламы), ибо без нее «глухачи» никогда *не обратят внимание на то,* [*что*] *рекламируют*! (Злоупотребления (в беседах Маркзауг[ера]) и успех дряни при хорошей рекламе, и наоборот), ибо все *близоруки*. Более тонко «харя» — *повседневно одетая личность*, независимо от божественной, истинной, всегда *внутри* и *для себя* существующей.

В Безликом (согласно моим «черно-белым» фантазиям: смерть серому) два полюса: личность (Христиан) — без «хари» и «хари» (все окружающие) — без личностей, но считающие «харю» за все.

Клара — идеальная носительница «хари» с намеком на личность, но… негры, негры, негры…

Наивность Христиана, пока он не доходит до своего самосознания, чувство виноватости за отсутствие, кошмар от одиночества [в силу] безликости и лишь окончательное признание своего счастья и превосходства.

Автобиографичность в личности его должна несколько рассеяться и дать место «общечеловечности», но на основании индивидуальных фактов.

NB. При случае развить мысль о постоянном противоречии в каждом осознанном (resp[[752]](#footnote-152). сказанном) слове. Всегда скажешь так, поставишь каноном то-то, и сейчас же видишь: не то — прямо противоположное. Пример: *неприязнь* Бенедикта и Беатрисы («Much ado about nothing» Shakespeare[[753]](#footnote-153)). Мой Безликий после тирад об «идее и театральности» (см. [«Заметки»](#_Toc226878965)). Мысли о «центральности воли» и единственном Hebel’е[[754]](#footnote-154) ее в жизни и полное отрицание ее роли в создании личности (практика, творящая теорию, «обстоятельства» — личность (не только характер!) etc).

Наплести несколько красивых сентенций. Обосновать. Разукрасить. (При желании, всучить кому-либо из театральных персонажей!)

### *23.07.1919 – 25.07.1919*[[755]](#endnote-603)

### № 1

13 мая 1919

Звериные маски (грим!..) исполнителей ибсеновских вполне допустимы. Весьма вероятно было найти подтверждение в разборе Шлентера[[756]](#endnote-604) о сходстве Рубека[[757]](#endnote-605) с Ибсеном и его «бюстов-портретов» с героями писателя и вообще звериных рожах их, *после* решения применить именно такой грим к компаньонам Peer Gynt’а[[758]](#endnote-606). Кроме прямого намека (как можно вывести из толкования Шлентера, если [в]стать на его точку зрения) в Рубеке о «звериности рож», есть еще и так немало указаний. Фамилии: Эберкопф[[759]](#footnote-155), фру [пропущено слово] (сорока), в прозвищах, сравнениях птиц — Рубек, сокол — Фальк[[760]](#footnote-156), фавн и др.

### **{****200}** № 2

Худощавая личность (Peer Gynt) должна сбегать по крутому спуску (до 45°) остроконечных камней, занимающему фон и вырисовывающемуся черными зубцами на фоне лунного, слегка туманного, но абсолютно безоблачного неба. Бежать должна не сгибая колен, отчего верхняя часть корпуса слегка наклонена, что даст хороший уклон корзине, почти такой же величины, как и фигура на спине. Голова втянута немного в плечи и наклонена вперед, от того же Stelzengang’а[[761]](#footnote-157) получится в такт бегу раскачиванье вправо, влево. Балахон чуть пониже колен, но при большой высоте фигуры, все же длинный, чтобы тощие ходульные ноги были бы ясно видны. В руках длинный шест с крюком тряпичника (двойным) на конце.

### № 3

Пуговичник. Ноги не должны быть видны: либо за скалой, либо за бугром — это даст ему впечатление оторванности от земли и немного той нереальности (конечно, при наличии других факторов во всем его облике и игре), какую приобрели Dürer’овские апокалиптические кони[[762]](#endnote-607) от того, что он лишил их задов!

### № 4

Я убежденный враг антрактов. Конечно, артисты не выдерживают, сцены надо менять, публике надо пройтись, покурить и т. д. Но от этого страдает не столько цельность впечатления, [сколько] «напряженность фантазии». Интермедии — как [у] Molière’а, который отлично умел сам же заполнить антракты и даже как-то «воздушно» связать их с общим действием, так и самостоятельные, но имеющие как родственные, такой же дух театральности, вызывающий настроение театральности, не дают ослабеть этому настроению, и «подъем» не прерывается, а наоборот, модулируясь и разнообразясь, приобретает еще больше «приятности».

Конечно, это применительно к «театральным» пьесам, которые действуют, главным образом, «действием» — «театральностью», в которых нет таких «проблем», особенно «современных», разбираясь в которых, антракты кажутся не оторванными от пьесы, а необходимыми промежутками для давания себе отчета.

Театральность же не должна выпускать из рук зрителя от зажигания огней до уборки залы; только тогда театр будет чем-то особенным, действием необычным. В «12‑ти часах Коломбины»[[763]](#endnote-608) хочу дать именно действие не прекращающееся; игра актеров, сошедших со сценки, должна быть еще более игрой (игра в неиграние), чем там, где они играют, еще более резкий тип с условной пластикой. Но это игра свободная, импровизированная для себя. Я себе представляю в этом большое очарование: своеобразность получится и от противоположности [одной и] той же персоны тип[а]м сцены и тип[а]м, сошедшим со сцены.

Удалась бы двойственность гофмановских типов — филистерствующие внизу и творящие наверху! Я положительно помеш[ался] на двойственности: всюду ее вижу, даже у Ибсена, только бы мне не увидать в один прекрасный день *у себя* хвост саламандры!

Но не знаю, такое же своеобразное действие будет, я думаю, от завязывания Colombin’ой невероятно длинного желтого шарфа вокруг шеи Арлекина в теплом пальто, после того, как за минуту перед этим она после бешеной пляски перед ним пада[ла] ниц под «адский хохот» мистического духа соблазна в его образе! Действие {201} должно начаться за полчаса до спектакля, когда «monsieur de bougies»[[764]](#footnote-158) поправляет свечи (конечно, исправные, ведь это игра!), когда приходят актеры, снимают крылатки, нюхают табак, своим Biedermeier’ством дают контраст XVIII-èm[e] siècle’ю[[765]](#footnote-159) самой «пьесы». Так же [—] отдых, сплетничанье незанятых актеров на диванчиках справа и слева…

### № 5

14 мая 1919 г.

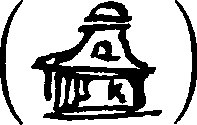
Grabbe[[766]](#endnote-609) восторгается постановкой «Blaubart’а» Тика[[767]](#endnote-610), описывая воздушный вид с Altona[[768]](#endnote-611), который занимает авансцену. Что важнее?: воздушный вид на верхушки Деревьев и вершины гор, и потрясающая игра и напряженность ожидания и ужаса в последней сцене, или при той же игре обстановка, выражающая такой же «ужас»? Конечно, второе лучше. А потому «к чертям» все то, что способно… развлекать: горки, верхушки, облачка, а [в]место них — повышенная площадка со ступеньками и вырезанное из картона готическое (раннеготическое) окно в рамке стены. Супруга — на нижней, общей с боковыми, (см. рисунок) ступеньке. «Ma Soeur Anne»[[769]](#footnote-160) — с трепетом у окна, из которого зияет (stars[[770]](#footnote-161)) черная Beardsley’еевская[[771]](#endnote-612) удручающая пустота в виде общей черной бархатной завесы-фона, на которой также резко вырисовываются рамка и поднимающиеся и опускающиеся фигуры, особенно при ярком серебряном {202} освещении (здесь уместен цирковой свет «люкса»[[772]](#endnote-613), так неприятно режущий глаза в «Эдипе»[[773]](#endnote-614)). Такой ослепительный свет тоже способствует напряженности.

Супруга stars[[774]](#footnote-162) в публику (как Мичурина[[775]](#endnote-615), когда узнает, что «вишневый сад»[[776]](#endnote-616) продан!). Костюмы — миниатюра XV‑го века. Таково мое впечатление, не читав Тика, вообще духа «Barbe Bleue»[[777]](#endnote-617), а не «Blaubart’а», — не знаю, сколь я прав. Надо почитать.

### № 6

18 мая

Мистерии, по-моему, теперь к постановке невозможны. Нет наивной религиозности и веры публики. Миракли[[778]](#endnote-618) (особенно 3‑й группы и отчасти 2‑й, «La Reine Théodora»[[779]](#endnote-619), «L’empereur qui tua son neveu»[[780]](#endnote-620) etc.) вполне применимы к современной постановке. Я думаю даже, что они будут иметь успех не только у ценителей очаровательного духа примитивизма (потому что постановку иную, чем «вроде» (см. ниже) той, которая была, я себе представить не могу), котор[ым] будут окутаны сюжет, игра, mise-en-scène, mansions[[781]](#footnote-163) и т. д., но [для] широкой публики непонятная ей прелесть «примитивов» будет заменяться «эротичностью» многих положений. Мистериальный же mise-en-scène[[782]](#footnote-164), по-моему, применим же вполне, но в силу современных условий, он, конечно, будет не в «сыром виде». Применим не только к «миркалям», но и вообще к театру. Это «видение всего сразу», и «действие, вьющееся между недвижными и неменяющимися декорациями», должно давать нечто чарующее. Кажется, такой опыт был сделан «Летучей мышью» в постановке «Графа Нулина», где (цитирую монографию Эфроса) «сцена показывала сразу всю внутренность помещичьего дома»[[783]](#endnote-621). Жаль, что не видал своими глазами и потому не могу судить, насколько она соответствует воображаемым мною mise-en-scène’ам. Конечно, вытянутость в линию mansions вовсе не обязательна (при мираклях, по согласованности с духом всей постановки, желательна). Можно более развить координатную ось Z, игравшую роль при «раме». Действие [в] башне, в верхнем этаже и т. д. (Например, дивный нюрнбергский дом в стиле Dürer’а, или брюггские дома в духе фламандцев.) Перенос действия из башни наверху в залу вниз, и т. д. — все кажется мне хорошим, все должно расшевеливать застывшее воображение и насильно «занимать зрителя [движением]». Поле, море и дворец; Константинополь и Франция — рядом, в двух шагах, [в] мираклях, что может быть лучше!

«Счастливый принц» Уайльда в Народном доме[[784]](#endnote-622) отчасти дал своим разрезом 3‑х этажного дома намек, но во-первых — это одно действие, остальные же совсем другого духа. Я понимаю так: открытие памятника среди домов, затем занавесочки или стены домов (занавесочки ближе к XV веку, но стенки дадут нам более цельную картину города) раздвигаются, и мы последовательно видим действие в открывшемся только бельэтаже одного дома — у банкира, в мансарде (и только) *другого* дома, в вестибюле третьего, в лачуге éventré[[785]](#footnote-165) четвертого и т. д. Каково еще преимущество этого рода, не взирая на выдержанность mise-en-scène’а старины: каждая сцена будет происходить в соответственной раме (архитектурной, уже в силу своего существования — {203} фасад дома) и будет способствовать еще более выдержанности. Разве не умилительно действие в крошечной комнатке, над которой высится барочный, скажем, фронтон,  прорезанный окошечком, откуда (уже совсем трогательно) еще может выглядывать бедная нищая, читающая свой монолог! Затем игра в окнах — и это даст тоже своеобразно волнующую прелесть миниатюр, где жизнь везде: в окнах, дверях, и тоже без перспективного сокращения, как и в том случае, если действие в домах, занимающих почему-либо «глубокий фон», хотя при линейности всей постановки, эта трогательная [в] миниатюрах и, говоря по совести, «сомнительная» прелесть на сцене от бесперспективности (частичной; в невыдержанности — вред) сама собой пропадает. «Max und Moritz» в Rigasches Stadttheather’е[[786]](#endnote-623) с разрезанным домиком Witwe Balte[[787]](#footnote-166) и «садом» рядом (сложение «природы», зданий и intérieur’ов — еще более фантастично, а потому и лучше) уже лучше, но опять-таки это не «доработано» (и побудительной причиной явились только qui pro quo в дымовой трубе), и опять же «одно из многих» действий идет так, а затем занавес и другие акты — старье.

Что касается масштаба сооружений «mansion’ов» — масштаб указан в фресках Джотто, и его принцип «часть здания вместо всего» (алтарная апсида — символизирующая храм, балкон — палаццо и т. д.) должен быть положен и здесь с основу, как и, пожалуй, во всем «условном театре» (горжусь тем, что этот принцип мною не вычитан нигде, но когда читаешь теоретиков, эта мысль так и навязывается). И потом, это более условно, чем почти реальные крепости и замки в «Макбете» Грановского в цирке Чинизелли[[788]](#endnote-624)! И, а это весьма важно, не задавят «филигранность» игры актера, как башни — Макбета-Юрьева!

Итак, некоторые частные выводы: линейное расположение необязательно, но иногда (как площади) весьма желательно, когда перспектива не должна «впутываться» в дело; многопланное расположение (по всем трем координатам) приобретает больше живописности, но иногда при увлечении глубиной дает неприятные результаты (та же площадь). У миниатюристов прямо зарисовки «mansion’ов» смотри: «Le Renouvellement de 1’art les mystères»[[789]](#endnote-625).

### № 7

О «наименьшем кратном» постановки.

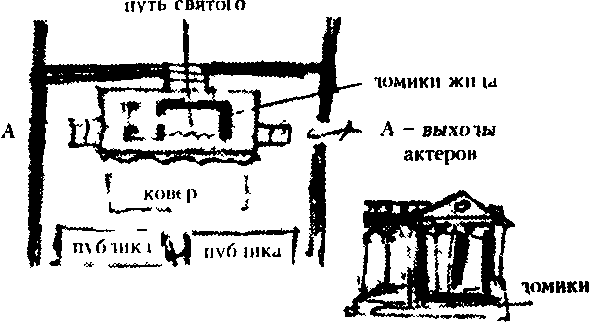
Не надо забывать, что, по совести говоря, для каждой *пьесы* не только должна быть *своя* сцена, но, я сказал бы, даже свой театр (весь: зрительный зал и даже фасад!), а о принципе постановки и говорить нечего. Каждая пьеса должна создавать свой «театр». Поэтому следующее относится только к узко-специальной группе (хотя, при желании, можно [развить и на] большую группу).

«Гамлет». Постановки без меняющихся декораций, меняется лишь скудная бутафория и расположение ее. Собственно, это шаг дальше по пути «Маскарада» и «Дон Жуана» Мейерхольда[[790]](#endnote-626), который еще не отбрасывает меняющуюся сцену, стоящую только за постоянным proscenium’ом; и… шаг к шекспировскому театру. Но не в силу неумелости или скудости средств, [а в силу], я думаю, главное, «такой» игры, при которой обстановка забывалась! Теперь дефекты — актера надо подрумянить эффектами постановки, или публика так «изощрилась в искусствопонимании» (ха‑ха!), что ей мало этого!

Для такой постановки надо сперва найти «наименьшее кратное постановки», свойства которого вполне аналогичны математическому его собрату; в виде какой-то {204} такой обстановки, которая одна, с малюсенькими добавлениями — кресел, саркофага, светильников, колокола или т. п. — могла бы давать впечатление то «условной» залы, то «условного» кладбища и т. д. (условное как материально разбираемое, но как впечатление — реально — кладбищенское настроение!). Таковыми мне кажутся (сами по себе лишенные смысла, так как даже и слов не подберешь, чтобы назвать, что это) мой макет к «Гамлету»[[791]](#endnote-627) и моя «сценка» к «12‑ти часам Коломбины», хотя вторая — менее, так как она скорее способствует и дополняет [с]группированной бутафории, тогда как в «Гамлете» бутафория дополняет «наименьшее кратное» до желаемого впечатления. Разница то-онкая!

### № 8

Что касается «вроде» в № 6, то под ним подразумевается не неглижирование разных преимуществ современной техники — особенно света (в мистериях ночь показывали натягиваньем черного сукна) и световых эффектов, даже наряду с условными световыми эффектами, как, например, с негритятами, держащими бархатное небо с серебряными месяцем и звездами за стеклянной дверью таверны в «12‑ти часах»[[792]](#footnote-167). Кроме того, принцип «все, как на ладони выложено» (как это было в мистерии, где «Бог-Отец», устав сидеть на троне неба, сходил в публику и, подкрепляясь {205} пивом, любовался «действием»), тоже не обязателен всюду — малейший, «невидимо» подготовленный трюк при «всеобщей видимости всего» (как схождение и появление актеров, перенесение декораций, наконец, принесенное окно, уносимое неграми, как только его не нужно и т. д.) должен действовать еще фееричнее: например, появление ужасающей маски кабатчика среди бутылок, субъекта, принесенного незаметно, в стойке. Хотя, позвольте, «un enfant, savamment dissimulé et apparaissant au moment de l’accouchement de la Vierge[[793]](#footnote-168)» как цитирует кто-то из моих французских «учителей» по древнему описанию, указывает, пожалуй, на такой же прием, так что тут даже нет расхождений с их трюками. Непременное удаление (в смысле: долой!) рампы и арки сцены вовсе не обязательно. Все эти сооружения (как в «Гамлете», так и «Часах»[[794]](#footnote-169)) могут быть отлично сооружаемы на сцене при убранном занавесе. Воскрешенные миракли приятнее на подмостках со ступеньками вниз справа и слева и [с] выходными дверьми (в стенах залы) в двух-трех шагах от помоста (отсюда — длина помоста почти [равна] ширине зала). Это — из двух побуждений: во-первых, традиция, требование стиля, а во-вторых, при этом в «коробочке» будет мало места и видимый уход исполнителей менее рельефен. Такие же «постановочки», как «Св. Николай»[[795]](#endnote-628) — те, конечно, требуют совсем своей обстановки: квадратный помост, с занавесочками внизу между полом и помостом, куда ложатся спать воры, выставив ноги, после того, как посидели на коврике перед помостом и разделили добро, и у которого они, проснувшись, с трепетом выслушивают пламенное обличение Святого. Кстати, тут как раз — невидимый эффект: перевоплощение образа в живого Святого происходит при затянутой зеленой шелковой завесе домика (домик в «Благовещенье Анны» Джотто[[796]](#endnote-629)), причем актер, играющий его роль, сидит с начала спектакля за домиком и дожидается {206} ухода публики, тогда как все остальные ощутительно приходят и уходят. Правда, это способ немного зверский, а потому бедный Святитель может приходить и уходить в дверь в глубине — за помостом, так как расположение таково (см. рис.), а эффект тот же (конечно, «если не подсмотрят»).



### № 9

В № 7‑м сказано «к Шекспировскому театру», пожалуй, да, но скорее [относится] к античному — «единая вечная сцена», перед которой бутафория играет роль трехгранных декораций в дверях у «антиков». Факт только то, что она «вечна» на сегодняшний вечер — вот разница! Завтра идут «Часы», и вечная сцена уже другая, и опять на 1 вечер. Но важна ее «вечность» в течение спектакля, как «вечна» в течение «Дон Жуана» и «Стойкого принца» та же рамка Мейерхольда при меняющемся фоне. Здесь же и фон, и рамка вечны. И только шекспировские атрибуты (те, которые, я думаю, все же и при его примитивных постановках ставились: кресла, ящики, факелы (от одного, как раз, и сгорел Globus-Theatre[[797]](#endnote-630)!) Итак, сие: соединение и Шекспира и античности (у автора определенная mania grandiosa[[798]](#footnote-170)!).

### № 10

19 мая [1919 г.]

Взявши принципы mansion’ов, можно компоновать таковые («домики») *свободно*, пользуясь и вдохновляясь Джотто, миниатюрами и др. Особенно хороши домики с punktiert[[799]](#footnote-171) занавесочками, как на крышке свадебного ларца флорентийской работы (Муратов. Ч. I)[[800]](#endnote-631). Картины и фрески Benozzo Gozzoli[[801]](#endnote-632) и, конечно, всех примитивистов дают также богатейший материал. Но мы [живем] не в средние века и, вдохновившись, компонуем сами, «подгоняя» под один стиль, к pondération[[802]](#footnote-172) всех частей помоста, *руководствуясь — «настроением» миракля и т. д*. (см., как пример Les mansions pour «L’empereur qui tua son neveu»[[803]](#footnote-173)).

### № 11

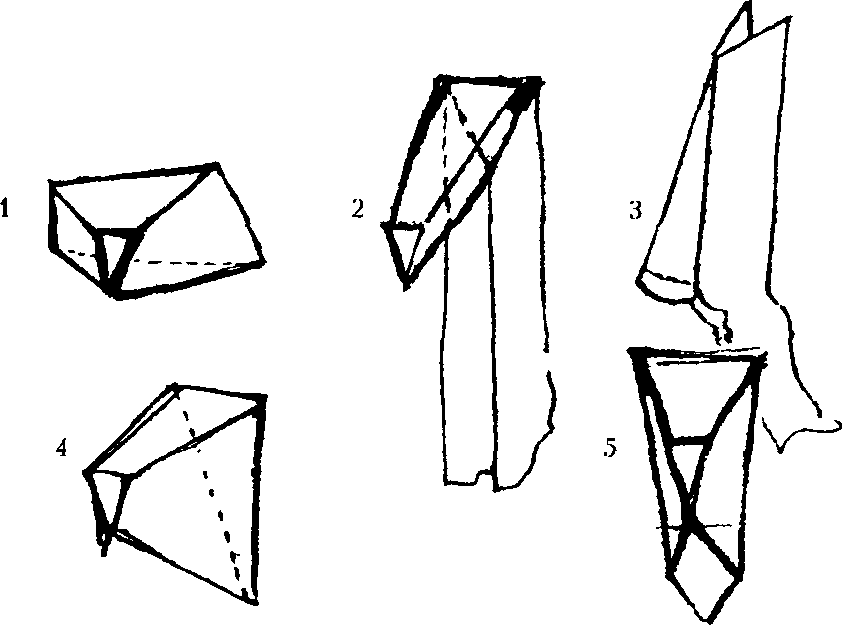
Собственно, я вовсе не мечтаю о полном перенесении как *самих* мираклей, так и *всей* постановочной части их в современный театр. А только [о] *применении некоторых принципов и особенностей*. Почитавши (дай Бог поскорее) полные тексты, можно будет решить, не нуждаются ли они тоже в некоторой обработке (за сокращения и «смягчение» некоторых мест ручаюсь à priori!) *Полное* воскресенье миракля и всех особенностей постановки и *исключительное* применение медиевальных и только медиевальных приемов (как это дал «Старинный театр»[[804]](#endnote-633), которого я, увы, не видел), я думаю, должно дать все-таки нечто неестественное, конечно, по-своему прекрасное, но полное удовлетворение от такого театра современный зритель не получит, и большинство станет смотреть (да и все), как на интересную археологическую выставку. {208} Включение же принципов медиевальной постановки (до мозга костей условной!) в общие постановочные принципы современного (условного) театра может принести большую пользу и наверное даст много очаровательных постановок.

### № 12

21 мая 1919 г.

Dürer’овские головные уборы[[805]](#endnote-634)… Что может быть лучше и характернее для костюмов старух и женщин вообще (исходя из Craig’овского задания — композиция костюма по характеру); да не только Dürer’овские, а вообще эти колоссальные белые сооружения, на которые не знаю сколько уходило полотна, очень типичны и для условной постановки, скажем, авторизированного миракля — прямо клад, так как одна такая «шляпа» сразу введет во весь аромат этих славных, милых времен! Но как их осуществить? Можно пойти по пути натуралистов: зарыться в музей или обложиться без числа эстамп[ами], где один убор был бы показуем со всех сторон, изучить все, до последней складочки; прочесть описания, изыскания и т. д. Но можно сделать это иначе (конечно, результат будет условный.) Помните, что говорит Craig об «облаке и скале» в принципах постановки «Макбета», а именно о том, как изобразить «скалу» на сцене: «взять направление линии»[[806]](#endnote-635). Почему и здесь, тоже обложившись эстампами и Braun’овскими фотографиями[[807]](#endnote-636), не постараться найти взаимное соотношение направлений линий в этих «сложных сооружениях», именно тех линий, которые и дают «то самое». Затем сделать геометрическое тело, где эти линии будут играть роль ребер, все равно из чего (проволочный остов, обтянутый полотном; склеенный из картона «ящик» и т. д.) — впечатление *должно* (конечно, не забудьте *только*, если и entourage[[808]](#footnote-174) совершенно лишен натурализма!) получиться то же. При осуществлении более сложной формы к «ящику» подвешивается кусок — другой полотна в виде «хвоста» или «хвостов», кусок, который (но только если он на месте!) вполне дополнит и уже даст даже своего рода «ощутительный реализм». Интересно бы проверить этот гениальный принцип Craig’а и в этом частном примере. А выгода колоссальная: простота (а теперь, когда нас одолевает «жажда по голой Empire’ной поверхности стены» [не помню, кого я цитирую своими словами][[809]](#footnote-175), что может быть приятнее) и страшно сильное (в силу концентрации; «экстракта») впечатление — и именно поэтому, что, хотя мы видим «ящик», наше воображение ярко вспомнит убор. А малейшее несоответствие реставрированного испортит все, не дав воображению остро воспринять и представить себе.

В общем, пережевывание Мейерхольда!, а он не жует Craig’а и Schopenhauer’а в этих рассуждениях?



Жалкие попытки к осуществлению прекрасных вещей, сказанных выше. Причем надо иметь ввиду, что чем меньше линий (чем более экстракт!), тем сильнее эффект. {209} Затем, взявши какой-либо тип — 1, 2, 3, 4 или 5, можно делать маленькие отклонения (если, допустим, несколько женщин в уборах одного типа), и эти отклонения приурочить к… «характеру» (ибо даже в толпе каждое лицо — характер) костюмом и гримом, и это отнюдь не вредит «миниатюрному», «фресковому» (фресковому может быть еще и да) [но вполне в духе Eyck’а, Bouts’а[[810]](#endnote-637), Brueghel’а[[811]](#endnote-638), и особенно Bosch’а[[812]](#endnote-639) <…> NB. Фресковый здесь узко: джоттовский][[813]](#footnote-176) данного лица: ибо, скажем, наклон верхней плоскости № 4 или общая ширина № 1 даст несомненную модуляцию облика *всего* при резкости проведения принципа) и, соответственно, и «характера». Опять строю, след[у]я проповеди Craig’а о «дикарях с разными характерами»[[814]](#endnote-640), только тут еще тоньше: один костюм (в данном случае — убор) и чуть-чуть меняющиеся пропорции. Итак, результат: разнообразие как формы уборов, так и «обликов в характере» действующих лиц. Страсть как хорошо на словах; каково-то на деле? И потом, всестороннее приближение к «идеалу», ибо «ящики» все же не на головах Dürer’овских дам (см. [№ 15](#_Toc226878985)).

### № 12 [а][[815]](#footnote-177)

Webster, увы, опять приходится говорить и рассуждать под впечатлением [от] отрывков и libretto[[816]](#endnote-641), а не под непосредственным от вещи.

А к чему это приводит? С одной стороны — оскандалился, если принять мою «постановку» «Действо о Георгии Храбром» за осуществление ремизовского замысла, и… собственное творение о том же Георгии и вполне отвечающей постановке его, ибо она вполне выдержана в духе той мистерии, которую я себе вообразил, когда прочел заглавие и подпись «мистерия»[[817]](#endnote-642). Уверен, что «Blaubart» Tieck’а, то же самое, — совсем не то, что я думаю. Итак, нечего слушаться, если это не Webster, то это Webster — Eisenstein (как Mendelssohn — Bartholdy[[818]](#endnote-643)!). Если они написаны не так, как я думаю (впечатление — копия от Муратова, а кто лучше его умеет передать «аромат» — то, что я ставлю краеугольным камнем во всем!), то я несу ответственность за соответствие (или нет) с моим замыслом. Итак, к делу. Реабилитироваться мне, слава Богу (а может быть, увы!), не перед кем, кроме самого себя.

Webster’а думаю инсценировать без рассуждения — под прямым впечатлением — как работают поэты (в кого мне очень хочется попасть) Я вижу Webster’а прямо черными, красными и белыми, отчасти желтыми и, может быть, лиловыми ромбами, квадратами, треугольниками в костюмах; обивках, фланелевых тканях и мягких коврах. Итальянская готика (опять же дух, а не детали) в архитектуре (Падуя, Верона, Палаццо Дожей[[819]](#endnote-644)), собственно, даже не в архитектуре, а в обработке дверей. Взявши принцип такой определенности и violence[[820]](#footnote-178), надо и игру подчинить этому же. Чертеж костюма (даже не рисунок) прост и резок. Спинки стульев, Betstuhl[[821]](#footnote-179), страшно вздернуты, резко квадратные подушки, низкие широкие обегающие, обитые фланелью, не менее violente’ной расцветки стены с красной толстой обивкой. Фланель или красное сукно, застилающее столы средневековых судов, или вообще толстое сукно в entourage’е — «крашенина» в костюмах. Совершенная неслышность шагов в коврах, где тонет нога… Грим ассирийской простоты и той же Violence. Violence — это тот дух, который, мне кажется, веет в каждой stürmischen[[822]](#footnote-180) сцене {210} этих трагедий крови, убийств, удушений, — разве не таково впечатление от приводимого Муратовым отрывка «беседы кардинала с братом об их сестре» и сцены «фиктивного» самоубийства? Затем стук и появление черных (совсем, с желтым неподвижным — с черными глазами — кусочком маски в черной рясе с капюшоном, не правда ли?) монахов «с петлями»[[823]](#endnote-645). Она, эта ремарка автора, характерна. Мне кажется, что дух воспринимаю сносно — передают ли эти сбивчивые строки воплощение моего восприятия (уж Webster’а оставим даже в стороне — к этому пока не смеем притрагиваться — пока инсценировать свое восприятие, без претензий на инсценировки замыслов автора. Пока..!). Для exterieur’ов — уже гамма иная, чем эта intérieur’ная: синий, черный, белый, желтый и лиловый (последние два — чтобы развлечь чуть-чуть от однообразия). Вообще: кошмар… поставим кошмарно, тогда только эта «чудовищность» будет прекрасна, а не коробящей мораль и этику, и будет оправдывать свое существование (ядовитый критик сейчас же скажет, что я читал «О постановке “Саломеи” Евреинова»[[824]](#endnote-646). Что же, *я считаю, что взгляд, который я разделяю, уже становится моим взглядом*, а на авторство такого взгляда я уже и не думаю претендовать).

### № 13

22 мая [1919 г.]

Сегодня перечитал о Webster’е у Муратова, ну, [и] конечно, то, что писал раньше Webster — Eisensten! Я совершенно не помнил, что действие [происходит] в XVI веке! И подобно сложности костюма, эти пьесы написаны уж не так сконцентрировано, как мне казалось. Эти краски уже не удовлетворяют — пестроты, угарно подчас, могильный покой в другой сцене. Вихри, огни и т. д. Под то, что я себе вообразил, придется самому что-либо сочинить! Пока ничего не могу подобрать под свои «грезы» из готового, придется «строить самому».

### № 14

27 мая 1919 г.

Прочел «Старый и новый балет» Левинсона[[825]](#endnote-647). Почему, все же, несмотря на порядочное, если не «рас», то во всяком случае «подхаиванье» божественного Фокина[[826]](#endnote-648), чарующее впечатление [от] его балетов (а я видел самые незначительные!), меня не покидает [не] в пользу «Спящей красавицы»[[827]](#endnote-649) или «Тщетной предосторожности»[[828]](#endnote-650)? Мне кажется, что все дело в чисто театральной, если не балетной области творчества Фокина, в том, что он именно «убрал» это разграничение между «пантомимой» и «дивертисментом» — ни красочно, ни логически ни т. д., ничем не связанн[ых], разграничение, оскорбляющее «единое действие». Фокин дал нам одно: либо («Египетские ночи»[[829]](#endnote-651)) пантомиму и неразрывные с ней (характерные) танцы (в музыку их лезть не смею, так еще не обнаглел), либо («Шопениану»[[830]](#endnote-652)) — классический танец, белые т[ю]ники которого не оскорбляются пестрыми лоскутьями «пантомимщиков» à la Чекрыгин[[831]](#endnote-653)! Либо, наконец, и пантомиму и танец (classique), так гармонически сплетенные, как в «Эросе»[[832]](#endnote-654). Не знаю кого (опять не с балетной или балетоманской точки зрения, а с общетеатральной) не могло, как меня, вернее, мое театропонимание, не шокировать такая несообразность, как более чем легкомысленный (в другой обстановке «божественная т[ю]ника») костюм «Спящей красавицы», когда столь почтенный папаша ее, типа Короля-солнца, ее обнимает. {211} Разве не дико видеть Принцессу («Лебединое озеро»[[833]](#endnote-655)) опять в этой же «юбочке» (для полной карикатуры еще бы panpan’чики высунуть!) среди степенного кордебалета «невест». И вдруг, против всяких правил воспитания при столь почтенном обществе, начинает вдруг делать непристойное для принцессы — фуэте! Это частности, а коренное — принципиальное расхождение и разнородность элементов, как танцы кордебалета и Марцелина Чекрыгина[[834]](#endnote-656). У Фокина же — длинные томные шаги-прыжки рыжекудрого юноши («Египетские ночи») как бы сроднены (вульгарно: «из одного теста»), рождены из одной колыбели ритма с религиозными плясками рабынь; томные движения девушки перед сном («Эрос») гармоничны воздушному танцу нимф и т. д. Если смотреть на сопоставление «классических номеров» с появлением Карабосс или выходками Марцелины и как аналогию укажут, скажем, на сопоставление сцены Эусебио и Лисардо со сценами Хиля и Менги («Поклонение кресту» Кальдерона[[835]](#endnote-657)), то ответ в том, что у Кальдерона это действительно гротеск — и таково и действие этого сопоставления, — здесь же и сопоставления нет, ибо это совершенная разнородность и разноосновность. Неуклюжие скачки жениха с изящно чарующими крестьянками, финальный взлет под красным зонтом — совсем другое дело, и тут и там танец и сопоставление его с танцами ли кордебалета, с пируэтами ли солисток — он будет принят гротескно и этому требованию удовлетворит. Далее нагляднейшим примером «неестественной связи» этих двух частей является последняя картина «Предосторожности»[[836]](#footnote-181): фактически «пантомима» кончена — вся соль, узел действия развязан, и теперь уже в угоду «ногодрыганью» (если судить драматически) делают такое преступление: после конца действия привешивают еще: «как радуются, что оно кончилось хорошо» (я перед этим действием радовался, что уже кончилось, ибо допустить ожидавшей меня чудовищности не мог и чуть не ушел; после же 4‑го горевал, что оно вообще было!)

Действие, лишенное всякого содержания, и где, неизвестно для чего, среди цветника танцев толкается без дела Марцелина! Балет еще в том положении, в каком была итальянская опера: aria — и до следующей aria! Вот в этом-то создании из кусочков пантомимы и отдельных несвязанных «танцевальных номеров» единого стройного действия, по-моему, и состоит заслуга Фокина, если не перед «балетом» (конечно, если признать, как Левинсон, кроме «историчности» еще и «необходимость» этой двойственности, то вместо творящей руки Фокина надо признать руку удушающую, но я коренным образом против, хотя я двойственность (Hoffmann!) достаточно люблю и «обожаю», но при едином духе, чего здесь нет), то перед «балетным театром». Балет же, не как балетный театр (театр, как бывает марионеточный, идейный, «настроений», символический и т. д.), мне, презренному червю рода человеческого, понятен лишь дивертисментом, а отнюдь не этими двумя, даже не сшитыми белыми нитками, половинками (правда, иногда — в отдельности, а классич[еский] танец *всегда*), «чинно прекрасными». Amen.

### № 15

См. конец [№ 11](#_Toc226878980). Модулирование формы еще очень ценно тем, что если пропорции не совсем уловлены (идеальные!), а получились «перелеты» и «недолеты» (а получится они могут именно только при нескольких разно пропорциональных уборах одного типа), то истинный дух убора будет витать где-то между ними, и чуткий восприниматель (даже не зритель, а не чуткий «к нам не ходи») воспримет его…, а чего мы добивались? Не этого ли?

### **{****212}** № 16

Несколько мыслей непостановочных. Как играть эротические сцены? (Взгляд, диаметрально противоположный режиссеру Т[театра] музыкальной драмы[[837]](#endnote-658), как выяснилось из беседы с М. П.[[838]](#footnote-182)) Мне кажется, что наиболее искусно сыграет эротическую сцену наиболее «целомудренн[ая]» артистка или балерина (если это танец), именно искусно, а не эротично, т. е. трогая эстетическое чутье, а отнюдь не сексуальное, ибо, раз это театр, а не варьете или хуже, он призван будить в нас перв[ое], а не последн[ее]. Почему непременно нужно «проделать на практике все», чтоб достойным образом воплотить эротический облик? Разве, накануне «Жизнь за царя», Сусанин идет кого-нибудь спасать и Шаляпин перед «Борисом Годуновым» где-нибудь душит младенцев? Почему же Джульетта обязательно должна сперва «пожить», а потом исполнять жрицу свободной любви! Ну, допустим, она изведала все: 1‑е — «опытная» публика почувствует, и сексуально приобретенное и воплощенное на сексуальное же и подействует; 2‑е — затем увлечение артистки, при котором она м. б. уже не будет по Craig’овски держать себя в руках[[839]](#endnote-659); 3‑е — преобладание «реального» над «условным и прекрасным», эротизма и т. д., а главное, не забудьте, что пока это «игра» — это ценно и прекрасно. [Но] раз это зашло в область переживания (а сладкие воспоминания — fi, циник! — способствуют весьма!), контроль над собой теряется, и вообще, вспомните милую маленькую Wilde’овскую Sibyle Vane[[840]](#endnote-660), так хорошо игравшую шекспировских влюбленных, пока не влюбилась, а я думаю, Wilde ее создал не только для того, чтобы показать, сколь «heardtless»[[841]](#footnote-183) Dorian Gray! Наблюдение же, *перевоплощение*, вдохновление произведениями эротического искусства (невинными — более или менее — Boucher[[842]](#endnote-661), Fragonard[[843]](#endnote-662), Rubens[[844]](#endnote-663) и т. д.) даст взять верх эстетическому чутью (в танцах, скажем, испанских — наблюдение за всерьез эротически танцующими испанками), которое и заставит исполнителей превознести и подчеркнуть прекрасное, а отнюдь не может быть «более существенное», но, во всяком случае, менее эстетическое, что неминуемо будет, если только свой опыт… Опять-таки до натурализма это не относится — я враг ему и его принципам, пусть на его сцене будет что угодно! А так как будут «видеть со стороны», то надо показать так, чтобы было хорошо «со стороны», а зная только «в качестве участника», это сделать трудно, чтобы построенное для «смотрения со стороны» не стушевывалось перевесом нутра, лучше нутра и не было бы — что и подтверждает наш первый, si vous permettez[[845]](#footnote-184), парадокс!

### № 17

29 мая [1919 г.]

Долой «божественные пропорции»! Нет ничего ужаснее удушающих, ограничивающих мышление и тянущих в какой-то мещанский рай идеальных отношений! Виньоловская колонна[[846]](#endnote-664) — это ужас, это смерть. Это действительно смерть — камень, опора без духа. Как раньше мы не могли удовлетвориться отсутствием золотых отношений, так, мне кажется, теперь нам будут кошмарны эти поработители мысли. Как раньше, мы стремимся к буржуазному идеалу: постель, кофе с булочкой и сливками, газета, затрагивающ[ая] все «насущные» темы; любить, помня подагру; гулять, следя, {213} чтобы не ускорялось сердцебиение и т. д. Так мы стремимся к выдержанности пропорций, чтобы, Боже упаси, резкое движение руки не нарушило suave[[847]](#footnote-185) гармоничности идиотской картины и писали ее беспомощно-растопыренно-палой! Окна, все идеально-выраженные, без движения, кусочка души. Теперь этого нельзя уже. Особенно в театре (об архитектуре *специально* не пишу): нам *нужен* гротеск и нужен *всюду*: почему мы млеем уже перед Barocco — там, уже в этих давящих фасадах (в Риме первого периода) или наоборот, мучительно-легких башенках видна мысль работающая, витание ищущего духа; не нашедшего (и, может быть, умышленно утрирующ[его], чтобы избежать) идеальных «2 квадратов» и «1 1/2 окружности» или «Египетского [треугольника]»[[848]](#endnote-665), в которых он и улегся [бы], как в кресло в цветочках с подушками и кошками. Созерцание идеально разбитого фасада, может быть, и действует умиротворяюще, но должно довести при долгом созерцании в тихое помешательство: от бесцельности бытия, от душности. Берите всех рафаэлевских Мадонн[[849]](#endnote-666) за гогеновского «Желтого Христа»[[850]](#endnote-667). Ладно, это тонкий вопрос эстетики вообще, и тут я не компетентен. Но когда кусочек пропорциональной архитектуры попадает в театр, то надо помнить: в театре все же [не] действительность, а условность, и одна твоя задача — не целесообразное решение задачи тяжести и перекрытого пространства, а резкой выразительности духа действия или (или и) стиля, а оставшийся после этого еще кусочек свободных пропорций отдай в волю «настроения», которое продиктует тебе, может быть, статическую нелепость, но даст тебе тот облик, который требует «действие». Зачем писать так ярко такую очевидную вещь? — Не могу: Мадонна Рафаэля на фоне рафаэлевского фасада с еще рафаэлевским «гротесками» или Виньоловское палаццо меня сегодня преследует кошмаром! — Посмотрите картинки примитивистов, успокойтесь и пишите в эту книжечку вещи ближе к делу. — Слушаюсь, будет исполнено: а все же Рафаэля не люблю, не люблю, не люблю!

### № 18

Pardon, можно еще 2 слова — я оправдаюсь — Извольте, не стесняйтесь. — Ведь театр, именно он, даст нам прибежище и от благородных пропорций, и [от] гармоний красок к живительным воплощенным в формы сооружений духа, к «Welch’grosser Kapellmeister, der solche Dissonnansen hervorrufen kann» («Kater Murr»)[[851]](#footnote-186) [[852]](#endnote-668) в области красок; он даст нам такое же убежище, как и от мещанской серости и ужаса нашей повседневности. Итак, да здравствует искрящийся, звенящий бубенчиками, красочный, живой, веселый (и в драме веселый, [потому] что он не лямка-жизнь!), уносящий нас театр-праздник, торжество, единственный противник — победитель всезаедающей нас ржавчины повседневности!

*Практика*. Надо пользоваться свободой архитект[урной] композиции от материала на сцене и не гоняться за воспроизведением того, что видишь, а создаванием, при такой свободе и не связанности с мертвым камнем и известкой, симфонии форм, дивных и легких, как сон, или тяжких, угрюмых, но одинаково *не могущих* жить *в действительности*, [т. е.] «испанские замки» в полудействительности — вот театральная архитектура — питающаяся действительной, но как очищенная от многих практических требований, но зато с духовными требованиями до утонченности. В «Blaubart’е» (№ [5]) — одно окно: ранняя готика или романское — как оболочка, в виде намека, и Beardsley’еевская чернота бесстекольности, удручающая, гнетущая, влекущая, и игра, как дух, — вот задача для театрально-архитектурной композиции, а не «чтобы не дуло» и не выпускало тепло, давая maximum света повседневности.

### **{****214}** Миракли (разные мысли при инсценировке) № 19

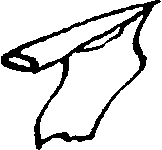
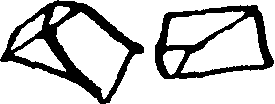
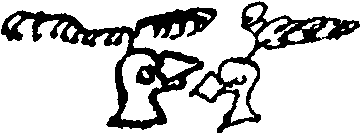
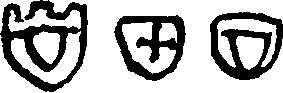
3 июня 1919 г.

Миракли можно ставить двояко: ставя краеугольным камнем мистический элемент или выдвигая «светский» элемент на первый план.

Первый, кажется мне, прием сейчас невозможно применить; не забудьте калоши, зонтики и трамваи, как увертюру к «божественному действу», и чисто религиозно-мистическая сторона будет либо «занятна», дика или даже «забавна», но, во всяком случае, не тем, чем она задумана: захватывающей до глубины души, затрагивающ[ей] самые сокровенные струны средневекового наивного верующ[его]; извлекать же из религиозной стороны что-либо другое — величайшее преступление против духа миракля — духа, который *должен* сохраниться даже при перефразировке, стилизации и ампутации самого миракля (без этого он театрально немыслим), ибо если «вкорениться», внедриться в смыслы, то надо их играть в смокингах для «царей», генеральских эполетах для «рыцарей», chinchilla[[853]](#footnote-187) для «цариц», и современных кокоток высшей марки пригласить изображать Магдалину, потому что наивна со связанными [ногами] и «выпертым» боком шествующая Madeleine Lucas de Leyden[[854]](#endnote-669). S’adonnant aux plaisirs mondains[[855]](#footnote-188) чужда нам и со всем томным окружающим ее Liebesgarten’ом[[856]](#endnote-670), нам, привыкшим в таких случаях видеть ресторанную с просвечивающей на более захватанных местах желтой латунью металлическую посуду, звуки cancan’а, даже не tango! Бархатные диваны и пр. и пр. — значит натяжка, поэтизировка, аранжировка, и «показать по-своему» уже неминуемо: миракль не пересадишь, а публику надо как-то условно перенести куда-то — в XV век с вкрапленным XX‑м! В искусствопонимание, Staffage[[857]](#endnote-671) и пр. Ну, к делу!

Значит, и более применимы к современному «демонстрированию» миракли по существу менее мистические: 2‑я и 3‑я группа «Miracles de Notre-Dame»[[858]](#footnote-189), конечно, при большой занятности сюжетов и 1‑й группы их можно немного перефразировать и retrancher[[859]](#footnote-190), и это будет мéньшим грехом, чем Verstummelung[[860]](#footnote-191) сущности при сохранении полного объема и формы. Конечно, если можно сохранить miracle целиком, что может быть лучше: «Теофил» Блока[[861]](#endnote-672) — chef-d’oeuvre[[862]](#footnote-192), но я хотел бы, чтобы miracle’ный, с резкостью своего времени, все же стал бы театром наряду с «театрами» (балет, драма, фарс и т. д.), и все «ампутации», о которых я пою с окровавленным сердцем, будут необходимы только при… необходимости — не дай Боже; но мне кажется, что «театром» миракли станут, только пройдя через горнило современной души, без чего они будут пятиминутная реставрация, далекая сердцу актера (вспоминаю слова Мейерхольда о «Старинном театре»[[863]](#endnote-673)), а тем более зрителю — дай Бог, при всех этих экспериментировках только не утратить прелести запах[а] нолевых цветочков примитива — аромат мираклей. Итак, будем надеяться, что «камерно» удастся воскресить, не вставив в труп механизм, а действительно, не только Miracles mystiques[[864]](#footnote-193), {216} но и мистерии, и обратимся пока к «светскому мираклю». Здесь опять-таки 2 группы: так сказать, мирный миракль и Miracle chevaleresque[[865]](#footnote-194); первый как бы является звеном, связующим первую [группу], совсем мистическую, с последней, совсем profane[[866]](#footnote-195) групп[ой]; [ко] второй группе относятся, например: «L’Abesse grosse»[[867]](#endnote-674), «La Reine Théodora», «L’empereur qui tua son neveu», «La mère au papa»[[868]](#endnote-675) и т. д. Ко второму типу: конечно, «Amis et Amille», «La prise de Troie»[[869]](#endnote-676), «Le Miracle jeu de St. Nicolas» (et уже не N[otre-D[ame]!) (причем сей последний — целиком, как его приводит Lintilhac[[870]](#endnote-677), эпизод же с сокровищем жида — по Паушкину[[871]](#endnote-678) — типичный «перл» для первой группы по своей прелести и хорошей скомпонованости). «La Marquise de la Gaudine» может быть истолкована и так, и так, смотря по тому, будем ли мы подчеркивать «суд Божий» и его возьмем как бы лейтмотивом всего, но по-моему будет все же «этический» не chevaleresque — и миниатюра во главе показывает не турнир, а другую сцену. Конечно, каждый тип здесь указан чисто узко-постановочно (в сущность исторического миракельного подразделения не вхожу — поумнее нас дяди классифицируют их — я «поэтизирую»). Ясно, что эти группы совсем различны по духу (хотя уверен, что постановки «тогда» были совершенно одинаково разрабатываемы, но такова наша трагедия — разбираться в тонкостях, витать над нитями и слона-то и не приметить…) В общем, чувствую, что все «мои работы» будут похожи (по первопричине, дай Бог, и по совершенству божественных форм) на… римские виды Piranesi[[872]](#endnote-679), т. е. не Рим как таковой, а Рим возбужденной видом Рима фантазии Piranesi, а потому «питающий» постановку материал также должен быть совершенно различен.

I‑я группа, конечно, — миниатюры во главе манускриптов мираклей (увы, не довелось их видеть — они в Париже, но по аналогии можно их себе представить). Миниатюры Fouquet, Livres l’heures’ов[[873]](#endnote-680), — Memling[[874]](#endnote-681), Bosch, Brueghel, Dirik Bouts, Rogier van der Weyden[[875]](#endnote-682), — Giotto, Gentile da Fabriano[[876]](#endnote-683), Джоттески[[877]](#endnote-684), Carpaccio[[878]](#endnote-685) — Dürer, Holbein[[879]](#endnote-686), Lucas van Leiden и… имя им легион.

II‑й тип более сложный, к миниатюрам во главе и частичному материалу из др[угих] миниатюр (Dürer, Giotto, Memling и др. совсем не годятся) должен быть примешан «дух геральдики» с «половинчатостью» костюмов, геральдическими узорами (конечно, не в духе петухов и черепов Dürer’а!) [Конечно, не забывайте, я *хочу* эти две группы [использовать как] две разнородные задачи толкования; конечно, миркал[и] уж не так резко различаются…, хотя «L’abesse grosse» со своей лирикой и «La prise de Troie» под лязг мечей — иначе я *не вижу*][[880]](#footnote-196) Дамские головные уборы обязательно в таком духе: , тогда как первая группа — [в] более эпическом [духе]: . Здесь парады, рыцарская маршировка, деревянные лошади с узорчатыми попонами и перьями, шлемы со страусовыми букетами, а там не , а , или неподвижный  (см. рисунки!) — там рыцари такие же «фигуры», «расцвеченные узоры», как и дамы, лошади, {217} королевы, старики, монахи, епископы — символы — только атрибуты и покрой другие; здесь рыцарь — исходная точка, и все строится согласно представлению романтика при слове «рыцарь», «Круглый стол»[[881]](#endnote-687), Durendal[[882]](#endnote-688) и т. д. Сюда уже не годится наивный примитив «домиков», здесь скорее простые здания, хитро придуманные галереи, балконы, «веранды», [конечно] Altona! И уже не разрезики, балкончики, апсиды вместо храмов (chevaleresque дает тоже условный храм, но — порталом, а здесь апсида или трехнефный разрез — великолепное сопоставление, рисующее разницу) и картонные, скалькированные в «Истории живописи» Бенуа вып. 1, деревца[[883]](#endnote-689). Вообще, вместо наивной прозрачности воздуха, простоты рисунка и линий, звуков свирели, виолы и «пения птичек» (все это, конечно, описывает опять же все тот же «аромат», а не бутафорию, а что касается «пташек», то это не «трюк»!) — военная музыка, лязг оружия (вместо однообразного стука от скрещивающихся определенно {221} деревянных, подкрашенных «индиго» — см. одного из knight’ов[[884]](#footnote-197) и примечания к нему — мечей в 1‑й группе), пение в чередующихся с воинственными местами лирических моментах под звуки *вычурных* арф, шелк, атлас, бархат, горностай (вместо полотна и «крашенины»), металлические, блестящие шлемы и короны («самовары») (вместо картонных сусальных корон 1‑й группы), движения более живые, резкие — стиль питает все, но индивидуальная свобода; вместо «заведенных» ритмично «выступающих», сохраняющих то «фронтальность», то «профильность» фигур, контрастирующих с неистовствующими «шготокровными» cabotin’ами[[885]](#footnote-198), как черти, шуты (без определенной роли!), кабатчики, слуги, разбойники-авантюристы, как друзья neveu[[886]](#endnote-690). Вообще, вторая группа, прошедшая через горнило новых воззрений и принципов миракельных mise-en-scène’ов, [—] «рыцарские пьесы» современного театра, но, конечно, совсем перерожденные и только «как бы». Вообще, эту вторую группу, менее «новую», пока не трогать! От «суеты» шаг к мирной глади и олимпизму первой группы [—] уже геройство и чуть не «самопоборение». Чистый дух «La Reine Théodora’ы» вместе со спокойной, плавно размеренной речью «L’empereur qui tua son neveu» да витает над всеми «работами в этой области» (но не думайте, что я «выношу» такого «Théophile’а» без действия, как выбранный Блоком; несмотря на лиризм, «bouffe»[[887]](#footnote-199) и «жизнь ключом» здесь властвуют всецело!).

И да войдут сюда, когда нужно, но «очищенные»: и турнир условный, с «арифметическими» движениями деревянных тел и мечей, а не чудо ловкости и расчета под бряцание медных и латунных набрюшников второй группы… Шуты же веселее — вы [есть] «мясо» — вейтесь среди размалеванных манекенов с часовыми механизмами вместо душ и мускулов притопами «Stundenglass’а»[[888]](#footnote-200)!

### № 20

Для второй группы материал — свободная композиция в духе геральдики. Сюда же относятся драматизированные романы рыцарских времен (надо бы поэкспериментировать над примитивным Rarzival’ем, кажется, Martin’а Opitz’а[[889]](#endnote-691) и, примитивно «разделав» miracle, — примитивно поставить — ci après[[890]](#footnote-201), пока готовых больше, чем нужно!)

### № 21

Кроме крэговской характеризации одного и того же костюма путем изменений рисунка в пропорциях (собственно, при теперь выкристаллизировавшихся взглядах — см. [№ 19](#_Toc226878989) — мало, да скорее и вовсе не применимой — слишком *живой*) здесь еще гораздо более применим (как «трюк»!) следующий прием: полная идентичность рисунка нескольких персонажей (именно «персонажей» — и облика, и движений, и положений, и костюма, и узора на костюме, подчас и «маски» (конечно, не буквально — грима!) — именно всего «персонажа»). Так, например, костюм de L’oncle de la Marquise de la Gaudine[[891]](#footnote-202) (о данном miracle «сольный» — один, идентичность для второстепенных, «фоновых» персонажей) может быть применен, скажем, в «La Reine {222} Théodora» к «группе стариков», варьируя его индиго-зеленое [сочетание] на лиловое с золотом, золотое с синим, желтое с черным, вишневое с желтым, светло-голубое с лиловым и т. д. и т. д. без конца при одной и той же «графике» и даже «белом [условном»] неестественно гладенькой меховой выпушке (см. рисунки). Как pendant к этой группе на другой стороне «группа старух» (помните рождение Quasimodo Hugo и старух[[892]](#endnote-692)) в колоссальных белых головных уборах *одного*, строго выбранного, упрощенного рисунка (все что сказано о «варьировании» его (в № 15) и «мелькании» идеала сюда не применимо — побольше определенности! И стилизация гораздо строже), где вариации — в расцветке накидок с капюшонами и узорах платьев.

Здесь, пожалуй, может тоже получиться характеризация персон красочная, а не графическая, но этого, пожалуй, [лучше] избегать, чем к этому стремиться.

### № 22

Несколько слов о красках в костюмах. Всюду должна быть не «красочность» костюма, а «расцвеченность» — «enluminement» — помните первоисточник — подкрашенные миниатюры!

(№№ 19, 20, 21 и 22, переписанные с листков 3/VI‑4‑го, соответственно расширены и добавлены новыми мыслишками)

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

### № 23

13 июня [1919 г.] Эшелон. Режица

«Сказки Гофмана»[[893]](#endnote-693). Олимпия[[894]](#endnote-694). Говорить о постановке этой сцены очень трудно, т. е. сказать что-либо новое и чисто-оригинальное — куклы Лапицкого[[895]](#endnote-695) почти не «обходимы». Но зато в контраст им, сейчас же навязчиво лезущим в голову, как только начинаешь думать об Олимпии, к счастью, декорации останутся совершенно свободными от его влияния, ибо это грязное двуцветное тряпье, которым он хотел сказать что-то кошмарное (как будто разная раскраска двух совершенно pendant’ных занавесей уже делает кошмар! кошмарны-то они кошмарны, но… не в том, смысле, как он этого хотел), вряд ли можно считать вообще за декорацию. Что же касается «публики», то и тут можно придумать нечто новое — не считать их, как он, заводными куклами, а… марионетками, а оправданием сему будет служить… любовь Гофмана именно к этим милым игрушкам. Итак: гости — марионетки, одна Олимпия — мех[аническая] кукла. «Подумаешь, удивил, — скажут мне. — Заменил заводную куклу марионеткой и воображает!» Но позвольте, круг движений марионетки существенно отличается от движений заводной куклы, но не в этом сила — марионеточность гостей даст нам ключ к составлению декораций: всякому известно, что марионетка висит на ниточках, сходящихся над сценой. «Ну‑сс!», так вот, значит, обычных «входных дверей» делать нельзя — верхний косяк будет препятствием при проходе фигурки, ибо задержит шнурок. «Значит, ящик без дверей вместо комнаты?» Нет — сделать сцену так, как на детских игрушечных театриках, где комната представляется не тремя стенами, а последовательными боковыми кулисами (как у нас еще теперь ставят «леса»).



(Вызвано такое устройство именно тем же мотивом, но здесь действительно необходимым, ибо тут играют «всамделишные» фигурки на нитках.) Между этими «ширмами» {223} (условными входами) наши марионетки свободно могут впархивать и выпархивать, не задевая своих предполагаемых ниток. Итак, остов сцены готов. Теперь деталировка. Чтобы еще более подчеркнуть, что это марионеточный «театрик», ширмы (в виде боковых кулис) сделать раза в 1 1/2 – 2 выше человека, а над ними оставить много-много места, а кругом и сзади, чтобы не было видно театральных тайн, обычно скрытых «потолками», завесить моим возлюбленным черным, в мощных складках, бархатом — он же даст и фантастический, клонящийся к кошмару (в силу следующих за сим добавлений к нему; вообще об изменении дающегося настроения от черного сплошного фона с «добавлениями» к нему см. одну из будущих заметок) «фон» в переносном смысле. Ширмы с удалением от рампы делаются резко ниже и ниже, подчеркивая перспективность сужающихся шашек (blanc et noir[[896]](#footnote-203)) пола. Сообразно с этим размеры в высоту ширм таковы: первые — до верху, т. е. дальше, чем глаза глядят, они дают общую раму. Последние чуть-чуть выше роста человеческого, а промежуточные 3 (я думаю не более — во-первых, пестро, а во-вторых, контраст высот будет менее заметен, но окончательно это выяснит только более или менее точный рисунок). Стиль отделки — утрированный (здесь сказываются поучения Мейерхольда) Biedermeier (хотя, виноват, это, кажется, я говорил М. П. в прошлое лето, а тогда у меня Мейерхольда еще не было — выясню по каталогу — это весьма интересно для меня!) Чередование ширм с окнами (Гос[ударственой] Думы в Петрограде) — узкими, высокими, черными вместо стекол (вариант: с прозрачной «марлей», через кою видна часть следующей ширмы — еще менее правдоподобно и плюс — минутное мелькание фигуры в окне перед ее появлением на сцене; черная — больше настроения) со сплошными ширмами с трехручными bras[[897]](#footnote-204) с желтыми свечами и колоссальными креслами (постепенно понижающимися к фону), обивка кресел при белом дереве — черная с какими-нибудь ярко вышитыми цветами. Вообще *сцену углубить донельзя*: в глубине теперь и приятно действительное сокращение людей; хотя этого можно достичь и умелой группировкой наших марионеток: очень длинных заставлять двигаться ближе, а более низких — вдали. Фон (ширма-фон) еще трудно установить: 1. Либо три Fenster ins Unendliche[[898]](#footnote-205) (без переплета), где во время (вернее, в которых — подоконник их только намечен и служит подставкой для них) танцев играют скрипка, виолончель и контрабас (конечно, только «игра») в руках кошмарных музыкантов — двоюродных братьев-музыкантов из «Les douze heures de Colombine»[[899]](#footnote-206)! Появляются они внезапно (из расщелин черного фона) и остаются, собственно говоря, *за* окнами (нитки не пускают) и все время одним и тем же движением (механически) двигают смычками. Пары полонеза появляются справа и слева между фоном — и последней [ширмой] (длинные делаются «низенькими») и одной колонной проходят до авансцены etc.

2. Желтая сплошная ширма — фон (4 подсвечника — bras — 2 по краям и 2 в середине). Перед полонезом [пропущено слово] подбегает к ней и раздвигает ее по середине между 2‑мя подсвечниками, и настолько, что средние 2 подсвечника останавливаются и с кусками стены образуют 2 последние ширмы. Polonaise, выстроенный сзади, входит в образовавшееся отверстие колонной, оно же остается черной дырой, хорошо оттеняя своим прежним отсутствием первую, более интимную (розовые очки и прочие миленькие вещи) часть от второй, более кошмарной, с бесконечностью в виде черной дыры сзади. Здесь музыканты отсутствуют.

{224} 3. Вместо фоновой ширмы — четыре белые колонны, не связанные антаблементом[[900]](#endnote-696) с вазами над капителью, на фоне «черной бесконечности». Polonaise входит в правый и левый междуколонный промежуток. Средн[ий] или все время пуст (более желательно), или в нем баллюстрадка, и на ней упомянутые музыканты…

На котором из фонов остановиться, пока еще не знаю.

Вальс. Пары вальсируют (по росту) в определенных планах, т. е.: в [первых двух] промежутках, вернее: I и II промежутке], II и III, III и IV и т. д., от числа ширм. Причем обязательно сходя со сцены перед одной ширмой (мелькнув в окне, если оно сквозное) и возвращаясь из-за нее же (отсюда и потребность в [двух] «междуширмиях»).

Костюмы. Во-первых, разграничение действующих лиц: Гофман с другом, Coppelius, и слуги — живые люди, Olimpia — заводная кукла; гости — марионетки. Отсюда вся гамма движений для каждой «категории». «Марионеткам» надо насмотреться марионеточных представлений, Olimpia вообразить в себе определенный, строго ограниченный механизм куклы, а люди возьмут их из соответствия с костюмом.

Гофман[[901]](#endnote-697). Черный сюртук и клетчатые брюки (типичный марионеточный костюм. Кстати, во всех 3‑х действиях таков).

{225} («Отец Олимпии») — толстенький; черный камзол XVIII века с белым подкамзольным нарядом (т. е. то, что у, напр[имер], Lancret[[902]](#endnote-698) видно под ним) с серебром, черный бархат, атласный брюки, белые чулки, туфельки черные с громадными бантами и колоссальный парик — белый (размеры и «роль» парика des Piramiden — Doctor’s aus Signor Formica[[903]](#endnote-699)) в «три хвоста». Одна волна сзади, одна справа спереди, другая слева (не знаю, который именно № в «orders» W. Hogarth’а[[904]](#endnote-700)). Движение «полочные» (от Polka!). Громадные черные очки (темные — не сплошь!) на огромном носу низенькой фигурки (см. рисунки).

Гости. Надо почитать Гофмана, где обрисованы костюмы, может быть, это даст новые идеи, но пока я себе представляю так: белые лица с круглым пятном красного румянца — негнущиеся коки и баки кавалеров — ярко коричневые, желтые и т. д. фраки всех цветов радуги *(гармонично негармонирующие волосам* — объяснение этого «выражения» см. одну из дальнейших заметок) и у *всех* blanc et noir в шашку, сужающиеся книзу брюки. «Циркульные» розы в петлицах. Жилетки в дешево-обойных цветках. Дамы-Steif[[905]](#footnote-207) в робронах[[906]](#endnote-701). Опять почти идентичность рисунка и вариация (и тут!) в «расцветке», сие как у Messieurs[[907]](#footnote-208), так и у Dames[[908]](#footnote-209), хотя у последних еще богатство вариаций «почти не волосяных» причесок…, широкие вырезы лифов, такие же розы, шарфы, можно даже в gueule-de-loup[[909]](#footnote-210) (шляпы) соломенные. Руки сгибаются только в плече и суставе кисти (локтя нет — простейшая марионетка — но без кисти танцы будут уже плохи, хотя… опыт). Спина — Steif. Сгибание только в крестце. Репетирование хорошо бы с палкой, привязанной к спине. «Кошмарность» при описанной обстановке и фон[ах] буд[е]т только «благороднее» и, пожалуй, по-своему больше от таких «деревянных» (от лица с застывшими улыбками, или совсем без выражения, до сгибающихся на шарнирах членов) фигурок (пожалуй, еще подчеркнуть — двухизмеряемость — марионетки простейшие — почти совсем плоские — между chef-d’oeuvre’ом марионеточного искусства и живым человеком, если отбросить вообще превосходство первой над вторым, разница не так «разительна»), чем от бессистемного сброда (хотя и с благим намерением и прислушиваясь к Гофману) г. Лапицкого. А все же его куклы великолепны. Но к ним надо подобрать entourage, а то он создал и сам же «задушил» их.

Olimpia и слуги еще не готовы.

### № 24

Пожалуй, лучше изменить рисунок ширм — все с окнами, почти до полу, и маленьким бра рядом. Затем я, кажется, забыл написать, что стены желтые (конечно!).

### № 25

Холм. 19 июля [1919 г.]

Хочу написать комедию — в стиле исторических трагедий, эпохи, конечно, фантастических средних веков[[910]](#endnote-702). С ожесточеннейшей борьбой партий и интриг — пестрый калейдоскоп интриг, шаржированных «переворотов». Лейтмотивом — ничтожество буквально всех, ибо все — людишки. Основная схема: смерть короля. Борьба {226} за власть против своего сына (сплошного идиота с высунутым языком, блеющего блондина с голубыми глазами) вдовствующей королевы (мужеского типа). Конечно, две партии: мудрых мужей за королевича и [партия] effémin’ированных[[911]](#footnote-211) придворных за королеву. Еще две партии: рыцари и клерикальные. Перв[ая], борющаяся между чувствам к сюзерену и «культом дамы», убеждающаяся в слишком сильной мужественности дамы и переходящая на сторону короля. Клерикальная — безынициативная, на все посылающая свои запросы к Папе, причем ответы приходят как раз на 5 минут позднее, чем нужно, а так как надо было действовать, то в силу влечения безмозглых и маломужественных епископа и аббатов к энергичной женщине заставляет их все путать и переделывать. В самый [разгар], когда решают похитить короля и засадить в башню, неожиданно обе партии оказываются между двух стульев — власть захватывают горожане — цеха сапожников, булочников, портных. Ничтожный двор теряет голову и лишается власти; но те оказываются еще глупее и ничтожнее, и наделав глупостей, совершают бескровную революцию, и не имея мужества просить возвращения прежнего, потихоньку удирают от власти, о чем случайно узнаёт запуганная партия короля, которая после больших опасений и занимает пустое место; партия же королевы, посредством ловкого маневра подосланного из Рима прелата, in corpore[[912]](#footnote-212) решает совершить паломничество в Рим. Амурная интрига идет параллельно политической — приманка для короля со стороны королевы в виде фрейлины с открытым ртом и всамделишное увлечение королевы старшим певчим-кастратом из приверженцев короля. Всеобщая «ein Stück zum Lachen»[[913]](#footnote-213), где, кроме мысли о всеобщем ничтожестве, суетности и игрушечности «идея не выходит за пределы интриги» (этот термин или «идея» не должны выходить за пределы действия, или «задача идеи пьесы — вызвать [к] жизни и питать действие» — хочу развить и разобрать дальше). Принципы постановки: пестрота (суетность) и «котенок, запутавшийся в кромке 3‑х саженной шторы» (ничтожество), геометричность рисунков костюмов, узоров на нем, гримов (разноцветные, ромбические, квадратные, круглые, треугольные: красные, желтые, зеленые, синие — румянцы), причесок, орнаментации. «Котенок etc…», олицетворяющий ничтожество, запутавшееся в «ходе мировых событий», осуществляется посредством колоссальных (посредством абсолютной величины и proportions démesurées[[914]](#footnote-214)) декораций в вышине, причем все пропорции утрированы вверх (нормальная в ширину дверь невероятно высока и т. п., узкие знамена, висящие на 3‑х саженную длину, аркады, колонки etc.), причем для подчеркнутости рядом с оттеняющимися ими фигурками пестрых мошек — предметы démesurément[[915]](#footnote-215) маленькие и низкие: скамьи, низкие стулья с колоссальными спинками, толстенькая фрейлина в саженном головном уборе, крошечная «корона дерева» на невероятном стволе и т. д. Слишком суженные готические окна и т. п. (смотри эскизы[[916]](#endnote-703)).

В содержании — ужасное «Unmündigkeit»[[917]](#footnote-216) всех персон, зависимость друг от друга, нерешительность, [священное] подчинение «мнениям, обычаям, обрядам, суевериям, общественному мнению» вообще, ни одного смелого и здраво смотрящего человека. В горожанах только узколичные интересы, «взгляд, устремленный исключительно в подножный корм», мелочность. В комедии 2-3 «светлые головы», но [те] живут совершенно абстрактно — математик, астроном или в этом роде, видящие, пожалуй, несовершенство, но не желающие и не могущие ничего сделать — {227} «глаза без рук». Этикет и связанность двора, полная «волынка» и разгильдяйство (при пьяном начале) и священный трепет и сознание своего «ничто», страх перед позолоченным и уже определенно оказавшимся пустым идолом, и насильное возведение его на место, хоть «дурак, да все же что-то», а то как же «от Бога власть» — а вдруг Meister Kuckuck[[918]](#footnote-217) — башмачник. Раздоры опытных седых мастеров с пустоголовыми подмастерьями, религиозных суеверий, сектантства и т. п. — тоже коснуться вскользь — вообще пестрая и всюду комичная картина, поскольку она — действие; пусть [радуются] искатели идей, когда найдут «*подведенный потом идейный фундамент*» комедии, родившейся [как и вообще все комедии и драмы, которые я, вероятно, *не* напишу][[919]](#footnote-218) из зафиксированной калейдоскопической картины красок и красочных положений, постоянно мелькающих перед моей фантазией. Пока, не знаю почему (вероятно, сила традиции), всегда чувствую необходимость подводить еще какую-то «умную» идею в основу, правда, не «общечеловеческую», но исключительно для какого-то оправдания «чего-то», не знаю «чего». Это идет именно вразрез с моей «борьбой» против *нечистого* театра, к которому как раз и принадлежит идейный театр! Мне кажется, что тут дело вот в чем: в вопросах театра аксиома, что от перемены мест слагаемых (идеи и действия — ибо они все же не органически-целое!) сумма (театральное зрелище) не меняется: переведя на человеческий язык: пьеса, написанная для того, чтобы провести идею, и пьеса, так сказать, «пенорожденная» с *введением после* идеи для поддержания действия и интриги, или придания большей содержательности, или представления raison d’être[[920]](#footnote-219) мелькающим красочным пятном — «две большие разницы».

Первая — грех против театральности, ибо на первом плане не театральность, а какое-то кабинетное задание и пользование *храмом* театра для… митинговой речи, а вторая — пока еще компромиссное осуществление «театра для театра», до которого мы, доросшие до «поэзии для поэзии», еще не доросли, — так сказать, «дитё, идущее на помочах».

Идея — там это кусок мяса, который бросают собакам, чтоб не лаяли, противникам этого принципа и застарелым, косным, въевшимся взглядам не только большинства, но и… геройского борца против этого — скромного автора.

Об этих «идеях в пьесах» надо еще много поразмыслить: «только идея, имеющая смысл в театре, на сцене» и т. п. — это очень заманчиво и мило, но надо проверить! взвесить и… найти подтверждение у корифеев, хотя бы драматургической «классической литературы» (старой), если не критики, чтобы бороться с «идейным» театром за театр «чистого действия». Но как мастерски великие поэты, писавшие об идейно зиявших ранах («Ревизор», «Горе от ума» etc), умели служить чистой театральности, так что если вы не «копун в идеях», вам и в голову не придет смеяться «сквозь слезы», а смеяться от души и не подходить к этим chef-d’oeuvre’ам со скальпелем и мерилом идейности и лакмусовой бумажкой на ее цвет в руке! Не в этом ли секрет бессмертия — не в ид[ях], которые уже далеко не злободневны, а в театральности.

Итак, «всемирная идея» — прочь! Но привет «идейкам» — в виде bons niots[[921]](#footnote-220), придающим пряность и пикантность монологу и дающим немного движения, и не только зрительно воспринимательного (музыкально, ритмично и пр. — воспринимательные сюда же) способностям, также и что-то мозгу, этому ныне столь изощренному аппарату, капризничающему без «подачки». Может быть, это все ерунда! Но мне, которого всегда пленяет «театр» как действо, театр «без задней мысли» {228} кажется не только мыслимым, но желательным и справедливым по отношению к самому себе…

Хотя в начале сего № сказано: «лейтмотив — это ничтожество» etc — это ложь: пьеса «родилась» (пока, вернее, «зачалась») из внезапно родившегося эскиза прошлой зимы, маленьких фигурок, теряющихся среди высоченных декораций (давно блуждающее у меня в голове сочетание), а «лейтмотив» и прочие «логические стропила» подведены после, хотя и очень ловко (самокомплимент), и будут вехами для выдержанности всей инсценировки (подумаешь, «будут»!). Мысли же о «ничтожестве» со времени рассуждений о «blanc et noir» (перепишу сюда) бродят упорно в голове — давай пристроим и всучим их сюда (если бы я написал все, что хочу, то мог бы сказать, что это было всегда так и что порядок творчества таков: зафиксировавшаяся картина, выкристаллизовавшаяся из хаоса красочных пятен и отдельных деталей; затем подыскивание подходящего к краскам и декорациям сюжета; оправдание его какою-либо «умною» мыслью и… всучивание всех гуляющих в данный момент мыслишек в голове в виде типов; причем тип сам делается из мыслишки, а не насильно в нее одевается. <…> Сатира на власть вообще — из выражения этого, встречающегося в программе «Троицкого театра» в предисловии к «Шлюк и Яу»[[922]](#endnote-704), причем у меня, как и всегда при термине, создается свое определенное понятие. Как я с этим сел в лужу — вы знаете, когда я съинсценировал ремизовского «Георгия Храброго» по подзаголовку «Мистерия» и списку действующих лиц! Тут иное — сатира — сатиру и я могу «сделать», но чтобы не осрамиться перед умными людьми (ей-богу, можно подумать, что все это станет публично), надо «чего-нибудь» поподчитать, и тогда мои «красочные пятна» будут еще иметь «фундамент вечный»! А потом постараемся «натворить безыдейного».

«Чужая жена и муж под кроватью» восхитительно в этом отношении (инсценировка Достоевского)[[923]](#endnote-705).

### № 26

22 июля 1919 г.

Для большей театральности (во-вторых, для большей подчеркнутости подведенной «идеи») при аресте короля (партией королевы) — появление призрака короля (фабрикация из маски и плаща живописца королевы), изрекающего приговор сыну — отречься. Во время последующей свалки (при занятии замка восставшими горожанам) он (призрак) теряется, и после свалки его находит шут, который приберегает его на всякий случай и пугает им правительство горожан (что является одной из причин его ухода) из-за занавесок трона, которые они затягивают, по инерции робея при виде «высокого места».

Интрига усложняется и изменяется следующим: у короля — супруга — юная Изабо — «светлая голова». Она честолюбива и во главе партии манекена — мужа (здесь же в партии изложить мотивы, конечно, идиотские, партийности: непременно мужчина, личные интересы во всяких видах и т. д.), которым будет управлять. Так что, борьба [ведется] между двух женщин. 1‑я задача старой королевы — сжить молодую — «корень зла» — удается путем «подставного любовника» и подстроенного «flagrant délit»[[924]](#footnote-221), возбудив не столько ревность короля, сколько возмущение его косных сопартийников. Ссылка юной королевы в отдаленную… башню того же дворца после торжественнейшего суда. Разделка с королем в ту же ночь при проходе его через тронную залу (где и суд — одна декорация — одно действие) «по своим {229} надобностям». Бегство обеих партий тайными ходами при свалке. Когда горожане удирают, шут долго выбирает, кому первому сообщить о «пустом месте на троне», и решается идти к молодой королеве, ибо при двух других партиях место на троне будет «еще более пустым».

Когда случайно возвращаются обе партии и претендуют на трон, Изабо поддерживает помешанное на служении даме рыцарство (из трех человек — «волка», «медведя» [и] «лисицы»), возмущенное судом над Изабо. Изабо ссылает глав обеих партий в отдаленные… уже не башни!.. замки и воцаряется, приветствуемая горожанами, с трудом оправляющимися от страха от «дел управления».

NB. Все это, собственно, не совсем уместно здесь, но здесь моя «тайна» творчества и разбор мыслей об «идее», так сказать, на практике. Абстрактно см. дальше.

### № 27

23 июля 1919 г.

Сюда же (№ 26) легло и то, что я себе вообразил, когда взял в руки «Фауст и город» Луначарского[[925]](#endnote-706) и чего… я там не нашел!

Вообще, не находя нигде того, чего мне хочется, в готовом виде, придется написать самому. (Почти) совсем меня удовлетворяющий трагический театр (готовый без моего «обделывания», как миракли) нашел сегодня, прочтя «Принцессу Мален» Maeterlinck’а[[926]](#endnote-707). Восхитительно! Хотя читать начал почему-то с большим предубеждением, какое имею всегда к чему-либо хваленому (смешно сказать — именно поэтому так долго не шел на «Дон Жуана» и «Стойкого принца»!!!)

### № 28

25 июля 1919 г.

Сейчас прочел «Смерть Тентажиля»[[927]](#endnote-708) и напишу, должно быть, страшную галиматью — не сумею сказать то, что даже еще не думаю, а что где-то, как-то намечается.

Что нас чарует: таинственность, фантастичность, а главное, цельное, одно гнетущее настроение — эта тайна, кошмар сводов, галерей, переходов, извне перешедших в души, похолодевшие от их холода и трепещущие от соприкосновения с могильно влажной (humide[[928]](#footnote-222)) их поверхност[ью] и т. д. Но это не то, что я хочу сказать. Здесь именно артистически создан дух, аромат (как хотите), настроение какого-то рокового необъяснимого, «монолитного» гнета — безусловно, почти фантастическое, как образ этой старой королевы, ну пусть не фантастическое — символическое. И вот, параллельно этой драме, мне вспоминаются «Черные маски» Андреева[[929]](#endnote-709), если хотите, — еще фантастичнее, символичнее etc, и сколь выше «Тентажиль» этих масок. В чем же тут дело? Мне кажется, в том, что Метерлинком соблюден среди самых диких, мрачных, затейливых извилин фантастического рисунка — определенный «ход действия» — ход, который вы всегда чувствуете (именно чувствуете — «чувствуете», играющее роль «видите»); чувствуете, ибо большинство вам не побывают, напр. Королева, (отбросим символизм этой мрачной фигуры), пожалуй, наиболее осязательное из «действующих» лиц. Вы все время «в курсе дела», вы идете, как-то держась твердого перила и беззаботно полной грудью вдыхаете прелесть таинственн[ого] аромата заглохшего парка, где растут нигде не виданные, нигде {230} не растущие высокие бархатистые, черные, кровавые, мрачно-яркие цветы. Во всей постройке вы видите как бы линию, тему, мотив, «действенную идею» — своего рода «логику фантастики», определенность совершающегося «действа». И возьмите «Маски» — это какое-то метание, подчас впечатление еще более сильное, но ваш ум (если он у вас есть) все время беспокоен, он все чего-то ищет — мне кажется, что можно было бы сказать так: допустим, что М[етерлинк] и А[ндреев] каждый задался воплотить свою какую-либо (какую — не важно) символическую идею. Первый вдохновляется ею и творит действие совершенно самостоятельное, определенно логическое, даже, если хотите, с соблюдением «единства действия»! Но созданное под влиянием идеи, оно в корне уже несет аромат ее в самом своем ходе. С вас, со зрителя, когда вы в театре, совершенно довольно пьесы как таковой, а мысль автора вы чувствуете, осязаете, и драма как таковая вас вполне удовлетворяет. О «роковой роли», о fatum’е в образе Королевы, о чем хотите [мысли] у вас являются потом, и этим мыслям «в голову не придет» мешать вам в зачарованном любовании стройностью законченного действия. А теперь Андреев. У него абстрактная идея перепутана с бессвязным и лишенным логического хода действием. Вы каждый момент (например, поединок 2‑х Лоренцо), каждую сцену не воспринимаете как звено общего хода действия, а [воспринимаете] как лоскут, что-то бесформенное, отдельное — «*сделанное нарочно для того-то*». И испытывая это, вы естественно стараетесь «раскапывать смысл» данной сценки. Ни действия, ни «театра», ни нарастания задуманного переживания и настроения — ничего нет — вы не в театре, а на… письменной работе по алгебре или над интегралами. Итак, символизм, фантастика и пр. также должны держаться известной «логичности», последовательности, поступательности, «направленности» и, как хотите, действия, ибо комок фантазии без начала и конца так же не театрален без своего приведения к театральному виду… и вообще, [театр] во-первых, — храм действия, а потом — богослужение идей в нем! Если они уж очень необходимы!

### «О мертвом искусстве подражания» и о подражательном творчестве[[930]](#endnote-710) № 60

Читая многих современных подражателей (Вольдемар[а] Люсциниус[а][[931]](#endnote-711), М. Кузмина[[932]](#endnote-712), В. Соловьева[[933]](#endnote-713) etc), приходишь к заключению, что это — мертвое искусство — и обреченное, несмотря на его, может быть, анализирующе-энциклопедическую (результат накопления до виртуозности доведенной изучаемости или познания) ценность (или историко-иллюстрирующее значение), на гибель — это то же старое, бесконечно дорогое, ценное, но оно в то же время и современное (по рождению) или, правильнее, современное, втиснутое в старые, кропотливо реконструированные и фанатически ограниченные рамки. Говоря ближе к делу и вульгарно, Neuer [Stoff][[934]](#footnote-223) в старых трюках — это та же академия (до «Мир Искусства»[[935]](#endnote-714)) — это не творчество. Это надо знать, но творить надо не всовыванием нового вина только в «традиционное».

Если таковы были цели и задачи студии В[севолода] М[ейерхольда] («Любовь к трем апельсинам») — и только таковы — а не лишь ступень (школьная скамья, академический курс, консерватория) для будущих творцов — то это действительно мертвое искусство, как об этом писало большинство критики (см. Журнал[[936]](#endnote-715)). Где же выход, чтобы и традиции, и стилем удержаться, и чтобы все же оригинально творить? А это: «творение в духе» И притом без натяжки (вроде этого я писал о второй (не реконструктивной) роли режиссера). Наши писатели («вышеупомянутые») {231} делают так: берут сюжет, который мог быть взят старым мастером (фантазия или современного стиля, в котором творят, произведение прозы или поэзии) или даже современный сюжет (поддающийся желаемой «стилизации» или «архаизации») и, возрадовавшись, представляют его в традиционных (при реконструктивной системе они своей нарочитостью и натянутостью из традиционных становятся трафаретными со второго раза!) формах, свято храня их (как, например, вопреки «логике действия» правило чередования четного и нечетного количества действующих на сцене лиц — пример, наиболее мертвящий из всех традиций — если автор не «чувствует» необходимости и не непроизвольно это делает, а во имя того-то и того-то). Конечно, тут надо поступать иначе. И, пожалуй, слова Сергея Радлова[[937]](#endnote-716) (здорово ядовито высмеянные одной из газет) на диспуте (1918 г.)[[938]](#endnote-717) о методах импровизации в commedia dell’arte, о том, как научиться импровизировать (изучив все материалы старины: «Вы дойдите до того состояния, когда постигнете чувством, чутьем эту “механику”, которой не обучишь, зайдите за тот предел, когда все явится само собой», можно было бы расширить и вообще на все случаи творчества «в манере…».

Изучив «шутки, свойственные театру», Вы (конечно, от чутья и талантливости зависит потребное к изучению количества материалов для постижения секрета создавания) сами создайте новые [формы], и чем вы больше прониклись духом комедии масок — и тем ближе, родственнее и может быть даже чисто commedia dell’art’ны будут они. М[ожет] б[ыть], вы так воссоздадите не дошедшие до нас или еще не созданные [маски] Сакки[[939]](#endnote-718).

### *25.07.1919 – 13.12.1919*[[940]](#endnote-719)

### № 29

Холм. 25 июля 1919 [г.]

Еще о моей «Комедии власти». Еще один очень интересный тип Tonino Miserablio — старший слуга во дворце — олицетворенная подлость и низость, но чувствующий себя выше и сознающий ничтожество двора, которому служит. Это он (в *красном* плаще, сидя на бочке) побуждает горожан сесть на место королей из соображений личной выгоды, ибо надеется «как я сейчас играю ими и леплю, что вздумаю, так я и дальше буду — неофициальным королем в правительстве “народа”» и против уговоров совести говорит, «что вовсе не грех заменить одно ничтожество Другим, тем более, что есть надежда, что эти окажутся, может быть, чуть-чуть менее ничтожными». Его надежды, однако, разбиваются в момент переворота — одним из Meister’ов[[941]](#footnote-224) — воплощенной грубостью, понюхавшей власти. Тогда он принимает участие в претензиях выборных подмастерий Knobloch’а[[942]](#footnote-225) и Zwiebel’я[[943]](#footnote-226) в качестве Вдохновителя — опять неудачно. Вообще, личность подлая, но была бы своего рода трагической, если бы… в последнем действии-эпилоге не поступил бы на старое место к молодой Изабелле, которую он высмеивал в судилище, и теперь «я вам вернейший слуга (первый признает ее королевой) и дозвольте мне у ваших ног греться в лучах вашей добродетели». Но во всей драме не должно быть слишком выпуклых (т. е., вернее, выделяющихся) героев, но не в силу «равенства и братства» или коммунальных идей, а в силу того, что тут 2 героя: Nichtigkeit[[944]](#footnote-227) и Marionettentheater-Director[[945]](#footnote-228)!

### **{****232}** № 30 (к № 28)

О самостоятельной законченности и как бы «независимости» драмы от идеи, то есть полной прелести и округленности ее, если не иметь в виду всё время замысел, [где героями] являются мысли, и не только при символическом Maeterlinck’е[[946]](#endnote-720), но и при другом гении — Гоголе. Возьмите «Ревизора» — он ли не «с задней мыслью»; но он настолько «театр и театр прежде всего», что понадобился «Театральный разъезд», чтобы сказать: «Черт возьми, да тут же тьма идей, а вовсе не одно непочтение к властям предержащим». — Ура! Пойман мостик примирения с идеями драмы. Пусть она (драма) будет написана так, чтобы идея родилась якобы независимо, из самого действия, у зрителя, то есть автор не всовывал бы вам ее, а путем «ловкой силы» заставил бы вас ее почувствовать. Сейчас вижу лишь бессмертное «Горе от ума» — божественное и все же не отвечающее этому, но тут величайший драматург, а в проповедях — величайший поэт и музыкант речи.

### № 31

Фамусов, Эдип.

Мне кажется, что в театре будущего таких «ролей» не будет: конечно, теоретически дойдут до отрицания «такой игры», путем теории — инстинктивной предвестницы и оправдательницы, маскировщицы вырождения «крупных» актеров, способных на воплощение таких… монументов. «Большие» драмы, большие «фигуры» заменятся «филигранными» драма[ми] и «миниатюрными» (Боже упаси, не подумайте о «театрах миниатюр», этой пошлости в малых дозах, хотя самое их нарождение знаменательно) многочисленными «статуэтками». Не знаю, есть ли еще сейчас «настоящий трагический пафос», но что его *не будет*, в этом почему-то уверен. Не знаю, может быть, случайное явление, как революция, опять подымет на котурны и сделает статуарным наш театр, которому пока будущее открыто в виде Арлекинад, оперá-буфф и т. д. Что же, если это все будет изысканно-утонченно — привет тебе, если «изящество длины» перейдет в «изящество типов и хрупкость содержания» (а не в boeuf Stroganoff[[947]](#footnote-229) пошлостей — программу сегодняшнего «маленького театра»). Не таков ли Maeterlinck. И, может быть, будет не столько вырождение, сколько перерождение из… титанов в… эльфы. Как бы мило ни было, но согласитесь, что это все же вырождение, но я уже настолько выродок, что восторгаюсь им. А, может быть, и героический театр воскреснет, но, по-моему, не в виде крупных фигур, а крупных «гром[к]их созданий театра» (слитность содержания, действующей массы, — а не островки ролей среди «воды», — когда и традиционный «слуга, подающий письмо» [есть] тип, *вполне, также схематично очерченный* (в этом тоже дух будущего — *характерная схема вместо «живого человека*» — г‑на Фамусова, Хлестакова etc.), режиссуры, декораций и всего настолько нераздельно[го], чтобы, например, пьеса в других декорациях была бы уже «не то». Это своего рода — древний хор, поднявшийся с оркестры на сцену. Инднвидуализированность каждого члена массы.

### № 32

Положение драмы как действия и идеи ее аналогично великому гению и женщине, родившей его. Аналогия с точки зрения театральности. А с какой еще мы сможем смотреть, когда дело идет о театре?

{233} С этой же точки, как люди в жизни [разграничивают отношение] к гению и его матери, [так] и мы разграничиваем наше уважение к действу и его идее.

### № 33 (к № 31)

2 августа 1919 г.

От «дикого и некультурного» «переживания на сцене», прикрашенного натурализмом «горя», «отчаяния», «ревностности» (от «ревность») и прочего «физиологического» актера, мне кажется, что мы обратимся к изысканному музыкальному ритмическому «декламированию» «о своем горе»; внимание будет обращено не на натуральное «шмыганье носом» при слезах и пр., а на ритмичность фигуры и движений в унисон прекрасным произносимым словам. Откуда явилось такое «прозрение» в будущее? — От чтения «музыкального» Кальдерона, которого иначе инсценированным я себе не представляю. Как пример такого «правильного ведения роли» — укажу на «Стойкого принца» в Александринском театре (особенно: Мулей-Лешков[[948]](#endnote-721) и Король-Студенцов[[949]](#endnote-722)).

Maeterlinck же уже пишет так, что его иначе *невозможно* интерпретировать. Так что в Театр будущего «свою лепту» внесет еще и «ложно классический» театр, который заменит «места патетические» красотою истинной декламации; наравне с балаганом commedia dell’arte etc, которые своими «приемами» оживят «места активные». Итак, «компиляция» и здесь — название, которое вообще, мне кажется, более всего пристало к нашему времени (не только в области arte всех видов, но и в политике etc, но сие отвлечет нас слишком далеко!), но… в утешение нам не забудем, что «своего рода компиляцией» является и бессмертный Beardsley!

### № 34

7 августа 1919 г.

Я принципиальный противник социализма, но почему-то определенно верю в его неизбежность вообще и «своего рода социализма» в театре — распадение одной сильной многогранной героической пятиактной личности на сонмы схематически резко очерченных типов-масок. Возрождение античного рока. Но уже не его воздействие на одно лицо — Эдипа, а его игра «массой» — роль Marionettentheater-Director — сплетение им всех этих «геройчиков». Новых героев, по-моему, создаваться не будет *— не с кого писать*. «Героической фигурой» Ленина не вдохновишься. Не [вдохновишься] вообще драмой других времен и народов. Но еще менее [вдохновишься] современной героической. Это причина первая — менее важная. Вторая — в сущности самого современного героя. Современный герой трагедии — лицо-проповедник, а не театральная персона. [Он] — носитель идеи. Возьмите современные (я не беру пьесы «в духе милой старины») драмы с «определенными героями»: как пример — Ибсена. Кажется, ни у кого нет больше таких колоссов, подобных Эдипам, Ричардам, Генрихам, Федрам etc — но «величине занимаемых в драмах мест» и капитальности Ролей. И что же, ведь ни один — ни Росмер, ни Бранд, ни Сольнес, ни Рубек[[950]](#footnote-230) — не суть уже театральные персонажи — это двуногие брошюрки философического содержания, не действующие, а поучающие, излагающие, ознакомляющие и т. д., правда, может быть, и «живые люди», но не «театральные персонажи». Это касается современных вещей. Peer Gynt, несмотря опять же на свою риторичность, введением «несовременного» фантастического элемента, или «Fr[a]u Inger auf Östrot»[[951]](#endnote-723) своим {234} «историческим содержанием» и «роковым началом» — исключения. В них — и герой, и театральность. Но они как-то не сего дня. А возьмите «Действо о Георгии Храбром» Ремизова[[952]](#endnote-724). Разве там есть герои (конечно, не в смысле «героизма»!)? Определенно нет. Это только тени, маски. Не этот кудряво-лепечущий Георгий, не борьба его с царем-змием, не в этом — драма. Трагедия совершается где-то там, позади, как казнь, скрытая от зрителей. Здесь уже «фигурки», а не «пятиактовый» герой. Трагедия совершается «где-то там», а прелестные куколки об этом лишь рассказывают Доброе начало борется со злым. И то и другое *не олицетворено* в образах Георгия и царя, а лишь дает о себе вспомнить или знать по этим «фигурам». Это уже не «воплощения», а «схемы», не «герои», с «борьбой в душе», а как бы негры и индейцы, вызывающие представление об Африке и Америке — борющихся началах.

### № 35

Разницы в героизме — конкретность и слитость с жизнью («с *действием*» на театре) — прежде и отвлеченность, абстрактность, кабинетность и «проявление» в маловажных (возьмите судьбы Англии, которыми «играют» герои Шекспира и, горе M[ada]me Рубек) фактиках — нет. То питало захватывающее театральностью действие — это никому не интересную (со стороны действенной) каждодневную семейную картинку.

### № 36

Сейчас в связи с предыдущими №№ вспоминается мне одно (вскользь брошенное) замечание Immermann’а[[953]](#endnote-725) при разборе религиозных драм вообще и Calderon’а в частности: «denn der Christ, als Christ sei undramatisch»[[954]](#footnote-231). Христианин, мученик, борец с язычеством — казалось бы, что могло бы дать более величественные, более трагичные героические личности, однако совершенно правильно — он undramatisch — ибо его Sprungfeder[[955]](#footnote-232) — вне мира видимого, действующего, [вне] действа — он «идейная» персона, идейная прежде всего. Эта фраза, пожалуй, может объяснить одно весьма темное место в истории театра: о причинах факта вторжения «светского элемента» в религозно-мистериальный театр. Первоначально это не был театр, это было воплощение не в словах (как всегда), а в движениях и действиях вместе с текстом вечных истин. Но затем, и здесь я должен сделать, если моя точка зрения правильна, большой комплимент средневековым зрителям, вернее театральному чутью, чувству (еще не «пониманию») их. Их театральный инстинкт задолго до Lessing’а[[956]](#endnote-726) (у которого Immermann заимствовал это выражение) подсказал им, что действительно «an und für sich»[[957]](#footnote-233) — троп «undramatisch» — потому что *им* было ясно, что идея — не театральна и на театре не удовлетворяюща. Они поняли, что двигателем театра является не отвлеченное учение, а «действие» и вскоре стали расширять и украшать действенную сторону, и этот театральный элемент, наконец, и занял подобающее ему «центральное» место, оставив, конечно, тоже почтенное сперва (и не очень потом — в виде всего лишь маленького чуда или sermon[[958]](#footnote-234) в конце) [место] скромной старушке в закрытом черном гладком платье и белом чепчике — его матушке — идее, давшей ему свет жизни. Итак, причиной вырождения мистериального театра, собственно самого первого тропа, вернее, его перерождение сперва в обстановочную (кстати, и обстановочная {235} роскошь объясняется необходимостью как-то сделать отвлеченность всего осязательным все-таки, черт возьми, зрелищем) мистерию, затем в miracle и drame profane[[959]](#footnote-235) является понимание «средневековой публикой» основного требования театра — театральности, а не проповеди в разных костюмах и разными голосами, проповеди, для которых есть достаточно места в широких нефах готических соборов… Не мешало бы и нам сделать то же с нашим «идейным» театром, водворив его куда следует или сняв с учреждения, где его представляют, вывеску «Театр». Театропониманию, оказывается, надо учиться не только у оборванцев в стиле Callot[[960]](#endnote-727) — зрителей и актеров commedia dell’arte, но и у варварских средневековых любителей театра.

Мне кажется, что скоро театр — чистый — станет уже чем-то несвоевременным, искусственно привитым. Рождавшийся сам собой, естественно протекавший в сидящей на сцене публике (XVII и XVIII вв. — Франция), проникавший манеры, костюмы, речь, театр умер — как и религиозная пляска. Теперь театр есть уже что-то «нарочное». Театр перестал быть необходимостью, «частью души», подобно знаменитому «театру для себя»[[961]](#endnote-728), перешедшему в мелочи обыденности от создавания из себя Чайльд Гарольда[[962]](#endnote-729). Прежде он [был] призван — «разрешать вопросы», проблемы пола, исполнять роль агитаторов, способствовать посредством здорового смеха пищеварению, щекотать пикантностью, отражать наши тусклые с овечьими глазами, блеклые и так приевшиеся физиономии etc. Своеобразным, самостийным, самим собою он был при импровизации — театральность была частью души — Arlecchino жил в актере, как Дитятин в Горбунове[[963]](#endnote-730)…

### № 37

9 августа [1919 г.]

«Хорошо, что зритель “переставал следить за содержанием исполняемого” (это было в плане постановки этюдов и пантомимы)»… (Глоссы Мейерхольда к ст. Л. Гуревич о спектакле его студии «Любовь к 3‑м апельсинам» 1915 г.[[964]](#endnote-731)) — остается подписаться руками и ногами под это[й] мысль[ю] и перестать бредить, как в предыдущ[их] №№ — здесь сказано слишком много…

### № 38

«Исполнитель той или иной маски должен в движениях строго придерживаться своего рисунка <…>» — (В. Соловьев. «О принципах commedia dell’arte»[[965]](#endnote-732)) — это основной канон всякого исполнения. Поэтому второстепенные роли так «симпатичны» — слова не мешают Вам выдерживать «свой» рисунок. Согласовать же «всякие переживания» (без чего нет «большой» роли) со своим рисунком — трудно, подчас невозможно.

### № 39

«Возникновение игры не из основ сюжета, а из чередования четного и нечетного числа лиц на площадке и из различных jeux de théâtre[[966]](#footnote-236)…» (из программы студии Мейерхольда[[967]](#endnote-733)). Если отбросить «…» как «un peu trop»[[968]](#footnote-237) — весьма близко «параллельно, не совсем в одной плоскости» с моими мыслями.

{236} «Геометризация рисунка в mise an scène…»[[969]](#endnote-734) — один из моих китов.

«Пантомима волнует зрителя не тем, что в ее содержании скрыто, а как она творится <…> и какое мастерство актера в ней себя проявляет»[[970]](#endnote-735). А я ставлю это требование всюду и везде, не только в пантомимном театре.

«<…> чтобы совокупность всех элементов спектакля имела *определенный смысл*, игра должна быть одним из слагаемых этой суммы действующих элементов»[[971]](#endnote-736): «декоративный фон, не случайный», «пол площадки (подмостки) слит с линиями зрительного зала», «музыкальный фон», «живописный фон»[[972]](#endnote-737) — не это ли, о чем я туманно грезил в № (о будущем театра[[973]](#endnote-738)). Приятно читать такие вещи у такого человека *по* написании заметок (пишу искренне, без глаголинских аффектаций «За кулисами моего театра»[[974]](#endnote-739)).

«И в этой паузе (в игре)[[975]](#footnote-238) особенно четко определяется все значение неизбежности волнений, вызываемых светом, музыкой, *блеском* приборов, *парадностью* костюмов»[[976]](#endnote-740). Подчеркиваю и молчу о моем театре-празднестве («12 heures»[[977]](#footnote-239)) — этим сказано все.

### № 40

12 августа

Сейчас закончил чтение интереснейшей статьи Сильверсвана (сб. Историко-театр[альной] секции. Т. 1. Стр. 4): «Театр и сцена эпохи Шекспира в их влиянии на тогдашнюю драму»[[978]](#endnote-741).

Помимо очень ценного материала по сценографии того времени, очень интересны его рассуждения о влиянии устройства сцены на самую драму. Невольно по прочтении этой III‑й части его статьи вспоминаются два принципа: «Что целесообразно, то красиво» («Analysis of Beauty» W. Hogarth[[979]](#endnote-742)), слова нашего институтского лектора по истории искусств и ордерам Михаловского[[980]](#endnote-743): «… чем больше вы на своем пути будете встречать препятствий и затруднений при разрешении архитектурных задач, в зависимости от поставленных условий — как технических, так и эстетических, [я это положение сильно расширил, включив сюда второе условие, но с этим мне пришлось столкнуться на практике — весьма трудно бывает удовлетворить требованию определенного стиля, симметрии, равновесию масс и т. п.][[981]](#footnote-240) и чем больше вы приложите остроумия и усилий для преодоления и обхождения их, тем прекраснее будет ваше решение…»; и, пожалуй, еще (не-эстетическое) стихотворение, кажется, Князева[[982]](#endnote-744) в начале революции в каком-то паршивом журнале «О смехе и сатире»[[983]](#endnote-745), об ожидаемом расцвете их с уничтожением цензуры и о том, как вместо всего этого увидели «лицо безмозглого идиота». Сопоставляя все это, можно было бы вывести весьма интересные мысли, хотя бы о том, что современные драмы будут (надо оговорить какие) не так «стихийны», как те, ибо:

1). При современном совершенстве театральной техники [—] ничто, так сказать, не стоит на пути и не нужда[ется] в преодолении, не напрягает изобретательности и остроумия поэта, который теперь «диктует» сцене, а не, как прежде, должен считаться с нею. Поэтому некоторые вещи (напр., описания места действия, см. Сильверсвана) вызваны уже не необходимостью («целесообразностью» см. Hogarth), а являются плодом «традиции» (конечно, не сознательной, а как-то «принято», «всегда пишут»: {237} «без этого не вообразить себе драму») или чистой поэтики, но не по-шекспировски (вызванной требованием) «ни с того ни с сего» [иной] (во втором случае) и не такой уж именно стихийной в *театральном* отношении и… следовательно (оба случая) — не так «театральны».

2). Если же сам автор ставит себе какие-то рамки (или, скажем, творческий дух предписывает ему те или иные *внешние* рамки — здесь подразумеваю автора-режиссера, одновременно создающего и пьесу на бумаге, и пьесу в известной постановочной задаче — см. мои мысли о театре будущего № — так сказать, влияния постановочные), то либо ему удается такое, удачно держась их [рамок] и этим влияя на форму, достигнуть *своего* рода осмысленной и оригинальной (более или менее) формы, или, как «искусственные рамки», они все же не вызовут «стройности», какой-то «оправданности» и, уж конечно, «стихийности».

Конечно, не в этих «алхимических» рассуждениях сила, а в таланте. Дело — талант и без всего этого «создаст», а где он иногда отказывает (как у того же Шекспира в неудачных «параллельных» местах или «никчемных указаниях на место» вместо дивных монологов Лира etc см. Сильверсвана), все равно ничего путного не выйдет. Но вообще это «борьба в творчестве» (например, сатиры с цензурой — другая частность, но ведущая к тому же обобщению) очень интересна, она придает какую-то «глубину», «фундаментальность» творчеству. Вспомним, например, еще современную живопись, например (все касается внешней формы и ее влияния на «внутреннюю») «одноцветные» вещи Рериха («синие», «красные» и пр. картины его на «Мире искусства», кажется, 1917 года)[[984]](#endnote-746), «точечные» картины Бурлюка[[985]](#endnote-747) (у нас дома). Или возьмем гравюру — создание своей физиономии от «манеры» — манеры, каждой играющей роль своеобразного орудия преодоления «препятствия» — металла. Здесь мы уже переходим в область влияния материала на форму — это уже другая тема. Что касается «собственных рамок», хочу поделиться гордостью по поводу «12 heures», которую почувствовал при чтении Сильверсвана. Только теперь вижу, что и мне приходилось «обходить» (мною же поставленные!) рамки, например, при перемене декораций, и что мне удалось из этих же «рамок» сделать (например, когда уносят «лавочку» Berthollet[[986]](#footnote-241)) тоже «жантильные» картинки, тесно связанные с общим действием. Причем как раз в этом примере (аптека Berthollet) «двойная гарантия» — унесение «аптеки» (само по себе, конечно, невероятное, но невероятна и вся пьеска) вполне в тон пугливости Berthollet после продажи яда, так сказать, гротескное подчеркивание ее, а кроме того, оно совершается во время «мимического монолога» Коломбины над ядом и сцены ее с «блестящим кавалером» (очередным Арлекином)… Но рамки поставлены мною именно *любви «к обхождениям и преодолениям» их в этом роде*.

Этот способ (единственный оставшийся, которым мы приближаемся к «условиям писания для своевольной сцены») похож на тех фанатиков — туристов, альпинистов, которые рядом с фуникулером карабкаются на ту же гору, но и радость, и приятность такого восхождения с препятствиями аналогичны при таком писании. По крайней мере, я себя чувствую (нахал!) как вскарабкавшийся на гору, когда смотрю на мой пустяковый 1‑й проект станции, с симметричностью которого так бился, или «12 heures», все же так удачно вышедшими. И то и другое мелочи — и «mania grandiosa» о них писать и выводить такие крупные вещи, но приведем в оправдание (хотя это еще mania grandios’нее!) слова удивления о Канте, которому достаточно было «пустякового кусочка факта», чтобы выводить из него величайшие мысли.

### **{****238}** № 41

13 августа

«Эскиз действует часто сильнее картины» где-то вычитал у моих «теоретиков» — один из совершеннейших, уже неоспоримых принципов. В условном театре, конечно, на первом месте. Несколько слов об эскизности костюмов в связи с постановкой (прошлогодней) С. Радловым «Менехмов» в Народном доме[[987]](#endnote-748). Там, в частности, Менехмы были в очень «неаккуратно» разрисованных костюмах. Какие-то грязные черные змейки по зеленому и красному одеяниям вместо классических:  «бордюров». «Эскизность», мне кажется, должна быть не в этом, а в простоте, схематичности (остро выраженной характерности, подобно эскизу, выхватывающему только существенное без излишне обременяющих второстепенностей [*не деталей* — деталь подчас дает всю физиономию!][[988]](#footnote-242)) *общей* композиции костюма и *рисунке* как его, так и деталей. Все гениальное просто. Остановиться на характернейшем и простейшем — но это уже провести с сверх-педантичностью! Тогда, действительно, получится *эскизный* (в частности *античный*) *костюм*, а не античный костюм, эскизно размалеванный, т. е. это не то, что я хочу сказать — не нахожу формулировки. Ага! Эскизность в выбранной форме (как общего «облика», так и рисунка деталей), но не в выполнении их. (Например, обобщение некоторых «нетеатрально» мелких деталей — эскизность формы, но добросовестное начертание этого обобщения — необходимость, чтобы ни один штрих (характерный) не пропал бы.)

Все должно быть поставлено так, чтобы ни одна задуманная черточка не осталась незамеченной.

### № 42

14 августа [1919 г.]

«Беллетрист, Гоголь и Словесный беллетрист». Рассуждение отвлеченное.

Почему меня всегда как-то органически «претило» от слова «беллетрист», от цветных киевских книжечек их полных собраний сочинений, почему меня возмущало чтение их другими и почему, если мне приходилось их читать и подчас любоваться ими, у меня всегда было какое-то подсознательное сознание, что это — *злые* чары, это — не то. Сегодня мне стало более или менее ясно. Не знаю, сюда кажется не вписывал о том, что нас больше всего чарует сказка («старо як бiс» скажут мне, еще у Шопенгауэра сказано об этом, но с другой, так сказать, направляющей). Сказка, т. е. — ложь, «то чего нет», «то, что невозможно» etc. Меня всюду в искусстве пленяет это — то, чего нет (не мысль об этом, а продукт), «La tentation de St. Antoine» Callot[[989]](#endnote-749), «герои» Daumier, карикатуры Леонардо[[990]](#endnote-750) — это тоже своего рода «сказки». Идеальная красота античных статуй тоже, пожалуй, пленительна этим, рифмованная речь прекрасна тоже, ибо это все то, чего нет (хотя пленяет, например, [у] последнего — «искусственность» — мастерство) в нашей обыденной жизни. Я, поклонник Гоцци, Гофмана, Callot etc., конечно, именно ярый фанатик служения этому прекрасному «чего нет»…

Pardon, отступление — исходя из вышесказанного, можно, пожалуй, вывести занятным образом «эстетику уродливого». Против служения прекрасному никто не восстает. А «действительно прекрасное» (возьмем живопись хотя [бы] {239} A. dell Sarto[[991]](#endnote-751), Raphaël etc — «красивых» художников) — ведь тоже «этого нет» — сказка в том же смысле. «Уродливое» (часть Dürer’а, Leonardo, Daumier, Goya[[992]](#endnote-752) и многое — «уродство», о котором пожимают плечами) в корне тоже «чего нет» и имеет совершенно аналогичное право на «служение себе». Почему оно того не получает (или реже получает) — это уже устройство «вкусов» публики (безусловно, конечно, еще каких-то «мистических» эстетических факторов… хотя, будем скептиком, может быть, это единственная причина? утверждать не утверждаю, боюсь взять на себя «ответственность» — «вещать» еще не хватает наглости) — подавляющее большинство «партийно» восторгается «красивым», («партийно», т. е. ревниво; что уже некрасиво, то «недостойно»; опять же тут играет, конечно, немалую [роль] «стадность» — голос большинства, своей непреложностью еще увеличивающей это большинство); меньшинство [не восторгается] (и к нему определенно принадлежу я, поклонник эстетично уродливого, то есть [меня привлекает] уродство, не грешащее против эстетики, как, например, [грешат] грубость, пошлость, циничность, без «огонька артистичности», такого можно наплести много). Причем я не менее «партиен», но я так устроен[:] Sarto и мадонны Рафаэля оставляют меня равнодушным (даже Дрезденская[[993]](#endnote-753)), тогда как перед [van] Eyck’ом, [Rogier] van de Weyden’ом я замираю с тем же восторгом и умилением перед этими уродами, но изумительными технически, натуралистически (Последнее: «так ли?» — если так, чем бы я восторгался, et puis[[994]](#footnote-243), я не верю, что бывают «такие», а, может быть, здесь примиряет, если они действительно так «натуралистичны» (хотя не верю, не верю, во всяком случае, не всюду!), то тут, конечно, с близким мне вообще восторгом перед техникой вообще в искусстве (например, актера, губящего техникой и виртуозностью «реальность типа» — Юрьев — Дон Жуан[[995]](#endnote-754) для меня chef-d’oeuvre), а, может быть, что и то, что несмотря на их «реальность», «реализм», *они все же «не то, что есть», ибо… они были*, а сейчас их нет — не это ли подоплека всего восторга — покло[не]ние старинной живописи (это инстинктивный, подсознательный, почти, я сказал бы, физический восторг перед нею). Из этого ловким логическим маневром-«ходом» можно вывести вообще объяснение «любви к старине». Но это так просто, что, как говорится в учебниках: «представляется вывести самим учащимся»), [я замираю с тем же восторгом и умилением перед этими уродами] как «те» — первые — перед «своими мадоннами», перед коими я преклоняюсь [как они перед частью (общепризнанной!) «моих»][[996]](#footnote-244) — перед совершенством техники, рисунка, колорита etc. Наконец, есть третий тип — одинаково [их] ценящий (виноват, не ценящий — ценят «идолов» другой группы, признают их и обе партии), но я подразумеваю ту искренность и умиление, которое будет, например, руководить индивидом при добровольном, скажем, выборе одной из двух предложенных в подарок, скажем, литографий Daumier и «картинкой» гравюрой G. Moreau[[997]](#endnote-755) (независимо от их «каталогической» ценности, или редкости!) Ну, скажем, одинаково [ими] умиляющийся (этот сладенький термин указует на глубокость, т. е. пребывание в «основных» нижних фундаментальных слоях, примитиве, «основе» души этого чувства)

NB. К этому типу я не принадлежу, вряд ли принадлежать буду, по складу моих мозгов — моей «однобокости», и не очень верю, что [существует] такой искренний третий тип, совершенно не «воздающий», а «чувствующий» *то же* одновременно обеим группам — при встрече с таким придется хорошенько дифференцировать эти два отношения — задача тооонкая! Ну‑с, отступление, кажется, окажется длиннее самой «статьи»! Перехожу к основной теме.

{240} Итак, мне, как поклоннику фанатичному сказочности, нереальности, «чегонетности» ясно, [что] все противоположное должно (в силу моей врожденности в таких взглядах и *фанатичного* придерживанья их *от глубины души*) уже как-то инстинктивно, еще до этого, как я это как сейчас скальпелем разбираю, быть неприятным, вызывать во мне враждебность. (Кстати, pardon, прыжок к отступлению туда — еще надо бы наглости об «идеале». Но это приведет уже даже к № 41, к созданию прекрасного преодолением препятствий к достижению идеала.) И вот тут с моей точки зрения — приговор беспощадный (конечно, со стороны смотрящих, как я) беллетристике. (Дальше обобщу этот термин уже для моих театральных компаний и даже включу сюда вторую половину творчества Ибсена, не говоря уже об Андрееве etc.)

Итак, почему я враг беллетристики (в более широком, par exemple[[998]](#footnote-245) с Ибсеном, смысле слова, чем это, может быть, принято говорить)?, а потому, что кормится она [обыденностью] и ее единственная «raison d’être» — *правда*, каждодневность, aujourd’hui[[999]](#footnote-246) или, во всяком случае, склад мозгов l’aujourd’hui… Фантазия, красота формы, слог etc etc, философичность и прочие привлекательные вещи все же не могут скрыть ее основу — отсутствие именно той «чегонетности», которая нас (т. е., конечно, меня) пленяет, восторгает, чарует… Я беру для беллетристики определение Аверкиева из вступительной статьи к собранию сочинений Достоевского, по которому и выходит, беллетристика «отражает настроения сего дня» и… кормится им[[1000]](#endnote-756), т. е. etc… Теперь оправдание себе в том, что я все же иногда подпадаю ее «злым чарам». Ну тут, конечно, две причины: одна формальная (от слова «форма»), другая — дедукция из Шопенгауэра. С формальной стороны всем известно.

NB. У меня стиль прямо «толстожурнальный» (для сотен читателей!), что я поклонник «характеризма», т. е. выявления той черточки, которая даст весь аромат, который требовалось воспроизвести (отсюда мое увлечение E. Zola[[1001]](#endnote-757)), та «мелочь, которая дает все». Ну вот, так эта-то именно черта и сквозит и необходима ему, ибо она — единственная нить, связывающая беллетриста с art[[1002]](#footnote-247), без чего он был бы «рецензентом будней», дневником происшествий etc. Ясно, что я подпадаю под ее чары (надо только сознавать, что я очарован не Куприным[[1003]](#endnote-758), Zola, а манерою и способом их — «техникою» — «рисовать» свои произведения; сюда относятся слова V. Hugo: «Прекрасное должно уступить место характерному». NB. Кстати, тоже «нить» в «эстетике уродливого», но еще менее понятая и воспринимаемая «публикой».

Вторая причина — шопенгауэровские «негры, которые живут кучами и не находят большего восторга, чем в созерцании своих приплюснутых рож» (бедные негры, вы совсем не к тому были предназначены, когда о вас писали, а вот, я уже второй раз заставляю вас служить — первый при объяснении такого же типа). Почему нам «все же» (это после того, как я его «расщелкал»), нам нравится Андреев (как вывеска группы) и присные ему. Мы живем ведь (помимо «в себе»), так сказать, в окружающем (большинство именно даже больше в нем, чем в себе) и считаем его уже частью своей «приплюснутой рожи» («его» — cela veut dire[[1004]](#footnote-248): «ансамбль», в котором мы играем в «All the world is a stage» Shakespeare[[1005]](#footnote-249)), а посему нам [pardon, я не оговаривал, что мы все, ведь, более или менее (но, пожалуй, более, чем менее) такие негры, но это сказано (с другой целью resp. «направляющей») у того, кто {241} вообще вывел этих негров][[1006]](#footnote-250) понятно и приятно, и лестно и «что-то свое родное» — видеть правду и себя с присными в произведении.

Скажу сейчас что-то очень смелое — эта черта есть, так сказать, побудитель (если хотите) эстетики второго сорта, разряда, увлечение литературой даже и другими искусствами серой массы (успех приложений «Нивы»), которая так далека от «перворазрядной» эстетики, «высшей» — поклонников лжи. Не будь этого «побудителя», не было бы, пожалуй, и той «литературности», «начи[тан]ности» и «живости интереса к литературе», которая «так характерна» для именно русского слизняка (термин как «филистер» — *не* аналогичный, но близкий — в определении типа русского человека). Ведь Пушкин (не говорю о новых поэтах и писателях, уже не фотографов — скажем, *портретистов*, ибо «фотограф» после рассуждений о натурализме может дать сюда не относящееся «специфическое» представление — «негритянских рож», а имеющих другие задачи), повторяю, ведь Пушкин меньше «популярен» у «русского читателя», чем Глеб Успенский, Бунин, Буренин[[1007]](#endnote-759) и бог их знает, как их там зовут, а такой из них, как Щедрин[[1008]](#endnote-760), наделенный un peu plus[[1009]](#footnote-251) талантом, да еще прикрашенный политическим (ах, ох, mon Dieu[[1010]](#footnote-252), Мария Ивановна) мученичеством и мыслями — царь и бог и гений для среднего читателя.

Теперь возьмем Гоголя (как принцип и как оставивший «документальное» сознательное «показание»).

Ведь его бессмертность, восторг перед ним etc не только в том (с моей, все с моей точки зрения, которую провожу здесь неуклонно), что он создал типов, которые дороги нам (мне) своей «чегонетностью», ибо их *уже* нет. Нет, не в этом дело. И мы имеем в письме его о «Мертвых душах» прямое свидетельство, что те типы (может быть, очень житейские по себе) «созданы», а не «взяты», что они своим созданием «ложь»[[1011]](#endnote-761) и алхимия.

В оценку и разбор интереснейшей, «закулисной» «системы» их создавания здесь не место вникать. Хотя я, начавший писать (где? когда? ведь еще, кроме неудачной «Мышеловки», еще ничего не готово для видимости и пока [все] во мне) той же «системой», очень горжусь этим и испытываю «приятность изрядную».

Достаточно того, что они [гоголевские типы] — «гротескированные и одетые в плоть» авточерты Гоголя и его окружающих, доведенные до апогея, т. е. до «сказания последнего слова», до которого он — религиозный и «самопоборитель» — в жизни не дошел.

Вот, мне кажется, в чем и загадка бессмертности Гоголя и «разница» (да извинит меня тень его за такое слово) между ним и «ловкими беллетристами».

(Конечно, в узком разборе вопроса, не касаясь поэзии там, величины таланта и прочее — такого можно напеть много, но это будет затемнять прямолинейность нашего пути в проведении определенной мысли.)

Вскользь скажу о «беллетризме словесном» в беседе. Это весьма чарующая черта, подобно маленькому изображению природы на матовом стекле camera obscura[[1012]](#footnote-253) [[1013]](#endnote-762), которое хорошо, как хороша «картина» своей живостью (как здесь живость [нрзб.] книги) и как она же [лучше] уже готовой фотографи[и] (здесь слово фотография в его роли при мудрствованиях о «натурализме»), с точки зрения чар искусства, не выдерживающая критики. Так что в признании прелести беллетристики в речи {242} (да и потому, что беседа — не «творение») нет противоречия с осуждением таковой в литературе с высшей, перворазрядной эстетической точки зрения.

Все сии прекрасные слова, казалось, очень далеки от театра и неуместны в этой тетрадке. Так. Но все это, во-первых, один из вопросов, связанных с искусством, мучивший меня давно, ибо [я] не мог, например, осудить Аверченко (теперь могу) и был вынужден свести [до минимума] такое глубоко во мне заложенное осуждение, оправдывать [его] плоскостью (хотя он иногда «даже» не глуп и глубок), описанием пошлости (но, как тогда сопоставить с преклонением перед Гоголем, тоже «воспевшим пошлость»?!), [был вынужден употреблять] «неизячность» и прочие «жалкие слова», которыми оскорбительно объяснять столь глубоко сидящее омерзение (тем более, см. скобки, что иногда они противоречат фактам — всякие же «ловкие постройки логики» надо вести так, чтобы факты [им] не противоречили, тогда гипотеза и рассуждение — правдоподобны). С сегодня выставленной позиции я, более или менее, во всеоружии могу разбить его и клику «второразрядных», «житейских», «обывательских» эстетов.

Что касается театра, то сегодняшние тезисы имеют очень крупное значение в моей бешеной («… вся морда в пене…» Carmen) борьбе со столпами театра — достаточно ставить каждого под лучи[:] «ложь» (в моем смысле слова: сотканной из фантазии, сказки etc) или ужасная «правда» (ужасная, как «страшная история» Саши Черно[го] о чинуше Банкове[[1014]](#endnote-763)). Достаточно показать «отсутствие лжи» — и на этих исписанных страничках — приговор готов. Потом займусь этим. Сейчас же еще хочу добавить (в связи с ложью) несколько слов о причинах успеха комедий вообще. Опять же беру только одну черту («большая приспособленность наших ротовых мускулов к смеху», много других причин оставляю в стороне), близкую моим темам и могущую, может быть, сыграть, так сказать, роль «вещественного доказательства» в моих «немного невероятных» (а по О. Wilde’у и надо быть таковым) рассуждениях о лжи. Voici[[1015]](#footnote-254).

Я, значит, предполагаю, что у нас у всех есть инстинктивный восторг тем, «чего нет в действительности». [В театре это для меня непременный принцип. В *моем* театре — это один из китов.][[1016]](#footnote-255) Теперь же Schopenhauer говорит, что «das Leben in seinen Einzelheiten ist stets ein Lustspiel; in seinem Ganzen ein Trauerspiel»[[1017]](#footnote-256). Людишки же, конечно, смотрят иначе: уже понятно, вообще, не смотря на «Leben im Ganzen»[[1018]](#footnote-257), они видят во всех мелочах повседневности — драмы (более или менее). Но вот является комедия, — и что же? — из каждой драмы повседневной жизни «врет смешными положениями». Понятно? Пример: история «Семьи Пучковых и собаки»[[1019]](#endnote-764), что может быть plus navrant[[1020]](#footnote-258)? И что представлено комичнее комедии Григорьева-Истомина? Он же налгал. Он показал то, чего нет, и это уже задело ту подсознательную струнку, которая этим восторгается, задел и — успех комедии вообще. Примеров миллион, особенно в мелочах — возьмите высмеиванье глухоты, традиционные попадания в смешные положения [в жизни подчас действительно «драмы», *(конечно, для людишек!)*][[1021]](#footnote-259) etc — вся их смешность [в] отношении воззрений людишек — «ложь»… А теперь вспомним вышеприведенную цитату Schopenhauer, и что же — эта-то «ложь» (здесь, в частности, в комедии) и есть настоящая, великая, потусторонняя, мудрая правда. Вывод шикарный. Пойдем дальше. Обобщим это с предыдущей всей «статьей». Не есть ли эта «ложь», по которой мы тоскуем, та самая высшая {243} правда души и духа (пожалуйста, назовите это «идеалом»), та сфера и элемент, первичная атмосфера вокруг души, которую мы разбили, затаскали, замяли, запачкали, и от которой у нас осталось лишь перешедшее в «подсознание» бессознательное влечение и томление к этой «лжи» и «чегонетности», лжи, действительно лжи (или, вернее, *противоположность* тому, против того, что мы натворили… (Это уже выводы высшей морали, но они дают успокоиться породившей ее этике, которой неловко, что «высшая ступень эстетики» рядом с «ложью»… А в другом отношении — разве не дорог нам этот «вывод», предполагающий в нас — марионетках — не только Линдгорста («Der golden Topf» Hoffmann[[1022]](#footnote-260)) — архивариуса, но, может быть, и больше, чем кажется: Lindchorst’а — Salamander’а фантастического короля духов. Если еще помечтать в таком духе, то не только к Hoffmann’у, но и к Гоцци, видевшему и «страдавшему» от духов, «пакостивших» ему во всем… Может быть, с точки зрения житейской логики и рассудительности все это глупо, но… поэтично, подымет веру в основы наши (даже, может быть, и слизняка и его разряда — с уже окончательно затемненной этой частью существа, но будем хоть терпимо относиться к нему «за то, что было» когда-то и у него), видите, подымет даже гуманность к окружающим. Да… от холодных выводов, почти физиологических наблюдений пришли к верху поэзии.

Во всяком случае, если все это, может быть, и не так, то [jedenfalls[[1023]](#footnote-261)] — забавно и занятно.

### Кое‑что о драматурге № 56[[1024]](#endnote-765)

4 октября 1919 г.

Театр, как таковой, как и всякое самозаконченное и *самоограниченное* искусство, подчиняет все своим требованиям и ограничивает своими *возможностями*.

Мне кажется, упускание из виду этого и есть причина создания стольких атеатральных вещей и стольких погрешностей даже в лучших драматических произведениях.

Я определенно уверен, что большинство драматургов «видят» свое творение не столько на сцене, сколько в действительности, в моменте творчества, или если не «в жизни» (т. е. живущий действительной жизнью их вымысел), то в стереотипном ящике-сцене.

(Нечто подобное [было] со мною, когда я «сотрудничал» карикатурами в Петр[оградской] газете[[1025]](#endnote-766). Все мне представлялось (перед тем, как изложить на бумаге) в «традиционных» для сей газеты формах, а «остроты» в ее «штиле».

Причем первое, т. е. «реальность» фигуры, а не «театральность» ее, мне кажется гораздо более вероятным при творчестве.

Особенно это касается постановочной части. Возьмите хотя бы описание местности. Ну, как пример: «Когда мы мертвые воскреснем» Ибсена. Помните, сцена с обрывом, детьми и покушением: это описание ручья, скалы, цветов etc. Или «Нору», где сказано: «масса безделушек» на этажерке, и посмотрим на все это с точки зрения Возможностей и требований театра. Первое — прямо вразрез с возможностями, а второе — с требованиями, ибо наивно даже на сцену ставить копенгагенских кошечек[[1026]](#endnote-767)!

Пустяки, — скажут, — это не важно! — Нет! Извините! Этой-то чертой, этим «невиденьем своего творения на подмостках» совершено великое зло — насажден натурализм.

{244} (Я не говорю о несказанном количестве испорченной крови режиссеров, старавшихся осуществить нелепые задания гг. авторов. Непонимание того, что я сейчас пишу, ими — преступление, за которое оно — законная кара!)

Именно отсюда родился натурализм, ибо правильно и вполне логично претворять «натурально» то, что мыслилось натурально, а не театрально. Но, слава Богу, мы имеем и других писателей, «мыслящих подмостками», и одним из величайших из них является Гоцци![[1027]](#endnote-768) Помните его mise-en-scène 1‑го действия «Женщины — змеи»: «… много камней, на которых удобно можно сидеть» — это определение уже до мозга костей «театрально».

Конечно, сюда совсем не входит Шекспир, он и не думает о воссоздании реальности на сцене. [Для него] фантазия — лучший базис.

Но мне кажется, что при нападках на «натуралистов сценических постановок» не следует забывать и поставщиков, подчас высоко-талантливых (Ибсен, Гауптман[[1028]](#endnote-769) etc) натурализма (материального) на сцену.

Конечно, Боже упаси, ставить в заслугу и тот случай, когда только форма выражения имелась в виду, а содержание дешевенькое (Э. Ростан[[1029]](#endnote-770) с блестяще техникой — и только).

Итак, в «новом театральном писательстве» еще 19 века — если не пересоздание театра материального, то во всяком случае писание в «театральную форму» (в реальную — роман!), то во всяком случае не в «горы, туман, живые цветы», а в «вырезанные из картона очертания гор, нарисованные цветочки, медленно гаснущие лампы» etc. Особенно хороши действия в «тряпках» и «ширмах» (подробно дальше) — особенно для фантастов и искателей правды в искусстве, в основе, [в] самом корне коего — ложь. <…>

### *22.01.1920 – 21.07.1920*[[1030]](#endnote-771)

### [№ 1]

22 января 1920 г.

В поисках за точной формулировкой закона о чередовании четного и нечетного числа актеров на сцене в commedia dell’arte в журнале «Любовь к трем апельсинам» наткнулся на программу лекций Соловьева[[1031]](#endnote-772), где упоминается о геометризации mise-en-scèn’ов[[1032]](#endnote-773). Значит, писать уже не о чем (т. е. «вещать»).

Но если отпадает первая часть (узко mise-en-scène’ная), то остается вторая — мой конек: расширение и обобщение и выделение некоторых частностей путем подчеркивания.

Первое, что я хочу сказать, — это то, что ни одна пьеса (употребляя это гнусное слово: пьеса, отчасти и драма, — название упадочное: не трагедия и не комедия — то есть та «жвачка» на сцене, которая занимает место, подобающее одной театральности) на меня не действует, пока я ее мысленно не увижу в определенной «геометризации» и, что главное, не только в mise-en-scène отдельных моментов, не только в общей форме интерпретации, но и во внутренней структуре.

Конечно, идеальна структура в этом смысле commedia dell’arte, но об этом нечего говорить. Любая сцена, любое сочетание фигур, если оно не комбинируется как-то геометрично, «закономерно», ну ритмично, вообще «не случайно», не может предстать перед моими глазами. «Симметричность» разверстки действия (как прекрасный образец см. «Сцена ночи»[[1033]](#endnote-774) и недурной мой план к «4[-м] Арлекина[м]»[[1034]](#endnote-775), *ранее составленный*, чем я ознакомился с перв[ой]) необязательная (у нас есть ведь еще законы pondération’а[[1035]](#footnote-262)!), но, пожалуй, самая благодарная в силу своей «откровенности», т. е. «наиболее легко[й] замечаемост[и]»!

{245} Вот эта-то «математическая располагаемость» театральных фигур — контрастность симметрично расположенных фигур, их подчеркнутая принадлежность к одному классу, противопоставление отлично характеризованного одного числа фигур — другому, иначе охарактеризованно[му] etc — все это имеет свою какую-то особенную прелесть: я понимаю греков, вырывавших свои оборонительные рвы шириною в «столько-то шагов» лишь потому, что это число (число шагов) — священно!

Не в силу ли того я так враждебен к микроскопической деталировке ([люблю] массы — в архитектуре; приемы декоративной живописи в peinture[[1036]](#footnote-263); неотделанность — в скульптуре: см. фигуры Микеланджело в Муратове[[1037]](#endnote-776)!), что они дробят, могут не дать достаточно проявиться общей геометричности (пожалуйста: алгебраичности, подвластности определенному закону, ритмичности etc) замысла создателя. Не это[му] ли именно [благодаря] (а на них это строго доказано, см. Choisy[[1038]](#endnote-777)) бессмертны храм Элефантины[[1039]](#endnote-778), палаццо Питти[[1040]](#endnote-779), Пестум[[1041]](#endnote-780)! Всегда соотношение 2 : 3, или 32 + 42 = 52 — вечны[[1042]](#endnote-781)! И чем бледнее виден, больше ушел в детали модуль, измельчал (буквально), тем ниже прелесть создания. Ведь наши фабричные постройки тоже ритмичны относительно модуля — кирпича! И сравните этот модуль с глыбами Элефантины — и… эстетическую ценность этих зданий!

Итак, чем яснее, проще (в «материаловедении» — крупнее) ритм, чем менее он скрыт и [чем] отчетливее виден, тем творение «сильнее». К геометричности расположения фигур (даже не на сцене), а прямо как таковых (обходя классический пример commedia dell’arte), возьмем, например, «Короля Лира» — прямо список действующих лиц:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Кент | Лир | Дворецкий |
| Регана (-) | Корделия (+) | Гонерилья (-) |
| Корнваль (-) |  | Герц[ог] Бургундский (-) |
| Альбани (+) |  | Король французский (+) |
|  | Глостер |  |
| Эдгар (+) |  | Эдмунд (-) |

Вы здесь имеете массу чисто геометрических (resp. арифметических) сочетаний[[1043]](#endnote-782).

1) Отец — 3 *дочери*

и отец — 2 *сына*

2) Сын (+) — сын (-)

2 *дочери* (-) — *дочери* (+)

3) 2 герцога — 2 француза

один (+) один (+)

один (-) один (-)

4) Два старика, отца-страдальца

5) Кент — Освальд

6) Эдгар — вожатый двух старцев.

(по ходу сюжета)

{246} Что касается «положений», то их основанность прямо на соотношении простых чисел — изумительна:



(NB: для числовых мистиков уже самое число актов — 5 ( 2+ 3) — вспомните астролога в «Wallenstein’е»[[1044]](#endnote-783)! — наводит на размышление: почему большинство 4‑х и 2‑х актных «пьес» — менее театральны? Что, конечно, не предусматривает бессмертности всякой дряни в пяти или 3‑х актах!)

Бредни безграмотного повторителя чужих слов. 15.05.1920

17/V‑20

«Гибель “Надежды”»[[1045]](#endnote-784) — не в силу ли глупостей предыдущих слов мне так несимпатична эта вещь. Она — не архитектурна. Надстройка в виде 4‑го акта, не завершающая, не дающая (чисто структурного) исхода священному terreur’у[[1046]](#footnote-264) с единством места первых трех мистически (символически) заканчивающихся уже третьим актом (представлением гибнущего судна — см. Зелинского[[1047]](#endnote-785)).

{247} Гимн трех первых актов спет: мелодия притесненных. Бос — кругом их, как черная птица, кружащаяся вокруг убогого селеньица. И вдруг (после разрешения всей проблемы пьесы, после жуткого серого тона) — резкий свет «3‑х голландских окон»[[1048]](#endnote-786) — Бос получает в свое распоряжение целый акт не для выявления своей театральной фигуры, а для охарактеризования человека Боса целым роем натуралистически антихудожественных житейских черточек. И Бос, данный в 3‑х первых картинах сочным эскизом, потерял свою зловещность, как пугавшая нас ночью белая занавеска при блеске солнечного дня. В характеристике Боса — четвертый совершил преступление — il a tout dit[[1049]](#footnote-265) — из намека сделан «живой человек» в ущерб ритму, единству и пр. трагедии (если бы не было четвертого акта), а так — пьеска нелепой конструкции. И тут в обстановке полной свободы «расписывания» показалась вся узость и мелкость (как мелка бывает [река]) Гейерманса — он даже не сумел сделать «злодея» как маску, хотя нагромождает всевозможные atrocités[[1050]](#footnote-266).

А как противно звучат со сцены звонок телефона и слова «Страховое о[бщест]во»!

Книртье тоже не «закончилась» в четвертом акте. И вообще, он [4‑й акт] будто из другой пьесы и даже внешне режет глаз, «слюбившийся» за три акта с домиком Книртье[[1051]](#endnote-787). «К чему под конец сменили декорацию?»

Конечно, «протокольно» нужен этот акт, нужно же сообщить о гибели «Надежды», но все же почувствуют ее в «падении дерева, придавившего и поросеночка» 3‑го акта. Но театрально — он лишний.

А потому, как вымучены и мучительны в исполнении, как нетеатральны опять-таки в своем показании *во всю величину* — эта фаланга *истерично* (и каждая по-своему) рыдающих рыбачек, [эти] известия, получаемые по телефону, [эта] фигура Матильды[[1052]](#endnote-788)!

Разве не промах — сцена с Симоном о гнилых балках[[1053]](#endnote-789), такой совсем недопустимый прием — припоминание диалога 3‑го акта Кобусом[[1054]](#endnote-790)? Разве одна брошенная пьяным Симоном яркая, и чутким зрителем уловленная, фраза о балках в пьяном бреду 3‑го акта (признаюсь, я ждал cette révélation[[1055]](#footnote-267) именно там, узнав из предисловия, что она по пьесе «где-то» делается). И т. д., и т. д.

Меня поражает нечуткость Зелинского, так, в стиле покойных бульварных газет, мысленно дописывающего *еще пятый* акт[[1056]](#endnote-791) к тому, что надо было (как? чтобы «узнали всё»? — на то и есть авторы) кончить в трех!

И это величайший знаток античного… но хорош и Морозов[[1057]](#endnote-792)! В примечаниях [к] последней сцене «Бориса Годунова» литературно-исторически развивающий знаменитое «народ безмолвствует». [Он оправдывает и освящает традицией первоначальный] пушкинский финал: «народ кричит: “Да здравствует!”» и вдруг внос[ит] свое ученое мнение: «а лучшего всего, чтобы часть народа молчала, а часть кричала»[[1058]](#endnote-793), и еще оправдывается тем, что «ведь, так в толпе всегда бывает». Такое, я сказал бы, одиноко по сгущенной театральности стоящее место: проблеск античной мойры на московской площади (первый вариант), или характернейший штрих всей психологии всех толп — сгубить, разбить!

Как далеки бывают увенчанные лавром за заслуги столпы театра от его души и единственного оправдания перед вечностью — театральности.

{248} Смоленск 18 июля 1920 г.  
(Теплушка № 706805)

Цитаты из [книги] Георга Фукса: «Революция театра»

«Японцы оказали на нас очень плодотворное воздействие и в этом отношении. Их театр никогда не отступал от истинно-драматического стиля, никогда не забывал, что *драма* — *это ритмическое движение тела в пространстве*[[1059]](#footnote-268). (Драма — это непрерывное ритмическое движение. Они дали величайшие типические образцы акробатического искусства, танца, мимики, костюмов и декораций. Прежде всего этот театр открыл перед нами богатейшие ритмические краски. Японский режиссер изумительно следит за психологическим развитием драмы. Перед нами, например, сцена, в которой мужчина и женщина беседуют самым невинным образом. Вдруг разговор принимает серьезный и опасный оборот, и в одну секунду меняется красочный аккорд. Если раньше перед нами был светло-зеленый или розовый цвет, то, при моментальном переоблачении актеров, на *заднем плане появляются статисты в ярко-красных одеждах*[[1060]](#footnote-269) и приносят нужные для действия предметы, алтарь, ковры и пр. Сразу вспыхивает кроваво-красное и черное пятно. Все это внушает зрителю больше жути и ужаса, чем театральные громы и бури, которые кажутся нам подозрительными даже в самых натуралистических драмах»[[1061]](#endnote-794).

NB. Роль света. Конечно, изменение освещения, согласно изменению настроений (напр., замысел Евреинова в «Саломее», что я собираюсь сделать в «Дурных пастырях» О. Мирбо[[1062]](#endnote-795); д[ействие] I — все вспышки на заводе вдали, зловещие зарева, затухания и пр[очее] строго скоординировать с диалогом на первом плане), «вовремя пущенный» луч луны etc извест[ны] и наиболее убогим режиссерам и да[ю]т известные и даже сильные эффекты, но они не так «легальны» с точки зрения real fantastic[[1063]](#footnote-270) (подробно смотри появление Dr. Mirakel’я[[1064]](#endnote-796) по моему замыслу — одна из первых заметок) — секрет фантастического впечатления — получить его «несмотря на то, что *ничего особенного* не случилось» (Ну вошли красные люди, и что же?), а впечатление налицо — не заметил «подведенность», «намеренность», как если трахнет гром или сразу станет ярко — впечатление тоже получится, но сию же секунду оно «разгадано», «разложено», «объяснено» и «неприятно».

Световые «эффекты» «оправданы», если их как бы «естественный ход» (постепенное потемнение и выход луны) достигает нужного момента в тот же момент, когда его достигла драма (не «ночь среди белого дня» для балета в «Вампуке»[[1065]](#endnote-797)!). Так как это, вообще говоря, не всегда возможно — красочный метод и тут практичнее.

NB 2. Эта выдержка объясняет принципы Вс. М[ейерхольда] в «Виновны — невиновны?» Стриндберга[[1066]](#endnote-798), особенно ранее мне не понятные. [Например,] почему «вносят в этот момент много желтых (грех) цветов»[[1067]](#endnote-799), и желтый цвет становится доминантным.

«Японский театр в свои лучшие времена придавал обстановке второстепенное значение. Правда, обстановка эта всегда находилась в неуловимой гармонии с психологическим содержанием пьесы, с рисунком сценических групп и одежд. С точки зрения ее собственного рисунка, формы и красок, она была очень хороша. Но, по существу, она была лишена выражения, — см. Craig о “недоделанности” и беспомощности и несамостоятельности литературного текста истинно театральной драмы[[1068]](#endnote-800). Кстати, в моем плане, *сама пьеса* должна занимать такое же место, как декорации, музыка etc. {249} Сущность [есть] театральность, вульгарно: “зрелище”, ритмическое действо, — как и музыка, сопровождавшая сценическое представление. Эта музыка ритмически монотонна и сама по себе ничего не значит, но, как линия в подвижном спектре целого, все-таки имеет важное значение, как бы даже дополняет это целое. Следует постоянно указывать и повторять, что все, кроме драмы, кроме того, что совершается на сцене, все, кроме движений тела и движения речи, является только средством для достижения главной цели, для передачи общего ритма драматического действия. Ничто из всего этого не должно иметь своей собственной личной экспрессивности, все должно лишь содействовать усилению выразительных форм самой драмы»[[1069]](#endnote-801).

{250} NB. Приятно вспомнить свой ответ на замечание по поводу «пустоты» декораций Palais Royal’я[[1070]](#footnote-271) «Prise de la Bastille» Роллана[[1071]](#endnote-802), что «гуляющая толпа неразрывна с декорацией и без нее самостоятельно — ничто и задумана лишь в соединении с нею»…

«Нужно твердо установить, что и здесь (в стиле декорационной живописи) стремление к реалистическим иллюзиям, стремление произвести эффект перспективной глубиной картины должно быть совершенно исключено»[[1072]](#endnote-803).

NB. Мне все эти «написанные природой» всегда противны!

«Что-либо художественно значительное может быть создано только при помощи строгих архитектонических плоскостных форм. Несколько примеров из области живописи. <…> Вспомним, как трактует ландшафт и архитектурные мотивы Пювис де Шаванн[[1073]](#endnote-804), или как Анзельм Фейербах голубую даль моря превращает в составную архитектоническую часть своих картин, своих Медей и Ифигении[[1074]](#endnote-805) <…> У Марэ[[1075]](#endnote-806) деревья и колонны являются живыми вертикальными линиями между горизонтальными линиями земли и облаков»[[1076]](#endnote-807).

### № 2

План сцены (примитив, составленный по тексту): башни, соединенные «мостом», сводом — аркой сцены (подвижным); башни с окнами и дверьми заменяют кулисы, не давая глазу проникнуть за себя (аналогичное см. журнал «Маски» — Сцена Ф. Ф. Комиссаржевского[[1077]](#endnote-808)).



(Фукс: «Далее, уровень задней части сцены можно поднимать и опускать целиком или частями. Если сцена живописно заканчивается изображением отдаленного ландшафта, то задняя часть опускается настолько, чтобы глаз зрителя не мог видеть ее фундамента. При появлении на сцене артиста, зрителю невольно кажется, что заднее пространство, краев которого он не видит, действительно обладает той шириною, на фоне которой фигуры актеров всегда выступают в надлежащих отношениях к написанному ландшафту. Иными словами, отношения эти никогда не принимают ошибочной формы, ибо глаз всегда соответственно дополняет и создает их. На сценах условно-традиционного театра это было невозможно. Глаз, пристроившись, мог всегда измерить действительное пространственное отношение между отдельными частями сцены по расстоянию между кулисами, по доскам сценического фундамента и т. п. Фотосценический ящик, как и всякая панорама и паноптикум, обманывает глаз. Наша же сцена, как и всякое произведение искусства, пользуется творческой силой глаза, чтобы создать впечатление пространственной формы и перспективы»[[1078]](#endnote-809).)

NB. Фон («задник») «Арагонской хоты» Головина[[1079]](#endnote-810) составлен по этому рецепту. Гайдебуровский[[1080]](#endnote-811) «белый» фон сюда же. Мои вырезанные силуэты (и вообще контуры) на действительно отстоящем фоне — все сюда же.

### № 3

«*Фауст*», «… наряду с античным эллинско-латинским стилем, в драме, как и в изобразительном искусстве, существует еще иная стилистика, достигшая особенно {251} яркого выражения в германском мире. В геометрическом стиле драмы, восходящем к Эсхилу и Софоклу, все действие построено симметрично, по типу треугольного фронтона, — подробно см. предисловие Вяч. Иванова к “Прометею”[[1081]](#endnote-812), — Эта геометрическая стилистика классицизма сохранилась вплоть до последнего периода в творчестве Ибсена, “Призраки” которого построены в такой же треугольной симметрии, как и “Персы” Эсхила. На это обстоятельство мало обращали до сих пор внимания, ибо было не в моде рассматривать и ценить драматические произведения как произведения искусства, с точки зрения их художественной ценности. <…> Полной противоположностью этому классически-геометрическому стилю является стиль арифметический: его, главным образом, придерживались Шекспир, затем Гете в “Геце” и “Фаусте”, Шиллер в “Разбойниках”. Стиль этот можно было бы также называть “живописным”. В его конструкции нет непосредственной пластической симметрии, и вся его ритмическая закономерность ощущается скорее на известном отдалении, наподобие того, как ощущается ритмическая цельность какой-нибудь картины: непременно на определенном расстоянии. Разница между современной драмой и античной такая же, как между старо-германским готическим собором <…> и фасадом античного храма. Этот последний сразу и непосредственно встает перед нами во всей пространственной цельности, с ясно очерченными геометрическими острыми контурами, между тем как германский готический собор, с его романскими и готическими окнами, фантастическими украшениями и тысячью пристроек, становится понятным только тогда, когда мы видим его на фоне города, над которым он высится, — иными словами, когда мы воспринимаем его на значительном отдалении»[[1082]](#endnote-813).

### № 4

«Rethéâtraliser le théâtre!»[[1083]](#footnote-272)

### **{****252}** № 5

«Le théâtre pour le théâtre?»[[1084]](#footnote-273)

### № 6

«Чего мы ищем в театре? Гете говорил об этом Эккерману: “Там поэзия, там живопись, там пение, там музыка, там актерское искусство — чего только там нет! Если все эти искусства, все эти соблазны юности и красоты действуют совместно в течении одного вечера и, притом, действуют с большой высоты, то вот *праздник*[[1085]](#footnote-274), с которым не сравнится решительно ничто”»[[1086]](#endnote-814).

### № 7

«Я нахожу, что о театральных декорациях можно сказать то же, что о женщинах вообще: лучшая из них та, о которой говорят меньше всего»[[1087]](#endnote-815).

### № 8

«Не скрою от Вас, при всем риске прослыть отсталым Беотийцем в вопросах современного прогресса, что всякий раз, когда я решаю пойти в театр, я готов встретить там все, что угодно, *кроме обычного*[[1088]](#footnote-275). И не хочу я, чтобы меня щадили, чтобы, но соображениям мещанской морали, что-либо урезывали из кругозора театра. Я хочу, чтобы меня увлекли, вот чего я хочу! Но для того, чтобы меня могло потрясти зрелище благородства и красоты, вы должны показать мне его с полным совершенством выражения, хотя бы дьявольского, хотя бы кощунственного. Если должны потрясти меня пошлость и безобразие, покажите мне и их с широким размахом безобразного и пошлого: тогда *и это покажется мне чем-то божественным*[[1089]](#footnote-276)»[[1090]](#endnote-816) («Евангелие театральности», аполитичное определение этого понятия В. П. Лачиновым[[1091]](#endnote-817)).

### № 9

«Цель театра <…> создать в человеке высокое настроение и, затем, разрядить его»[[1092]](#endnote-818).

«На сцене все то, что есть в нас чисто человеческого, доброго и злого, возвышенного и низменного, должно быть пережито без остатка, во всем своем объеме. <…> Катарсис его [Аристотеля] обозначает, буквально, не что иное, как очищение, освобождение от тяжелого гнета жизни в безграничном самозабвении и самослиянии с хоровым, универсальным ее элементом»[[1093]](#endnote-819).

«Драматическое искусство, по существу своему, это танец, ритмическое движение человеческого тела в пространстве, творческий порыв к законченному гармоническому слиянию с миром, созерцаемому, сквозь упоение экстаза, в *совершеннейшем порядке*[[1094]](#footnote-277), над всеми дисгармониями жизни»[[1095]](#endnote-820).

### **{****253}** № 10

«… истинная драма, с определенным стилем, может возникнуть только тогда, когда поэт в творчестве своем исходит от ритма телесных движений, имеющих *необычайный*[[1096]](#footnote-278), торжественный характер»[[1097]](#endnote-821).

NB. Я сказал бы, не только торжественный.

«М[ожет] б[ыть], он переживает эти ритмические движения только фантазией, но, в минуты творчества, они живо проносятся перед его глазами: факт, который актером и зрителем угадывается инстинктивно. Все отдельное — литература, хотя бы даже классическая, — литература, но не драма»[[1098]](#endnote-822).

### № 11

«<…> что “произведение искусства” имеет объективную, самодовлеющую ценность <…> это только наивная иллюзия. Драма существует только тогда, когда ее переживает толпа. Она сливается с настроением массового подъема[[1099]](#endnote-823).

Без “подъема” — ничто».

21 июля 1920 г.

«… Должен ли актер сначала выявить внутреннее содержание роли, дать прорваться темпераменту и потом уже облечь это переживание в ту или иную форму, или наоборот? Тогда мы держались такого метода: не давали темпераменту прорываться до тех пор, пока не овладевали формой». (Вс[еволод] М[ейерхольд]. «О Театре» — работа Студии[[1100]](#endnote-824)) — это, конечно, этапное решение.

У идеально ритмичного актера не будет возникать уже этого вопроса. Уловив ритм духовный и единственно возможный с ним пластический, он уже будет не в состоянии «переживать в несоответствующе[й] ритму форме». Конечно, здесь в *авторе* должен быть жрец театральности, «сритмовавший» свой персонаж (данное сочетание их, структуру пьесы, «положений» etc). Тогда монументальная роль режиссера сведется к роли conducteur du jeu[[1101]](#footnote-279), а сейчас он столь же велик, ибо… и автор и актер не на своих положениях — первый (помимо множества других грехов против театральности) не заботящийся о пластическом ритме, а второй — не идеально ритмичный.

Создать зрительно-пластический ритм к поэтическому ритму творения — вот задача современного (переходного времени) режиссера (в прошлом году я это формулировал более туманно и сознательно. См. «том» II).

Соответствие ритма слова, переживания с ритмом пластики… позвольте мне маленькую экскурсию в область «примитивов».

«<…> но пусть все исполнители умеют искусно декламировать и делают всегда Жесты, приноровленные к тому, что сказано. <…> Назвавший сад (рай), должен на него смотреть и указать на него рукой» (Евреинов. «Средневековый лицедей» — Ремарки «Действа об Адаме»[[1102]](#endnote-825)).

«*Marie Majeure* — *(Ici qu’elle montre Marie Madeleine) “*O Marie Madeleine, *(Ici qu’elle montre le Christ)* De mon fils douce disciple *(Ici qu’elle embrasse Madeleine en l’accolant de ses deux bras)* Plains avec moi, avec douleur *(Ici qu’elle montre le Christ)* La mort de mon doux fils *(Ici qu’elle montre Madeleine)* Et la mort de ton maître, (*Ici qu’elle montre le Christ*) La mort de celui *(Ici qu’elle montre Madeleine)* qui t’a tant {254} aiméc (Ici qu’elle montre Madeleine), qui t’a deliée *(Ici qu’elle délie ses mains et les laisse retomber)* de tous tes péchés”»[[1103]](#footnote-280) etc., etc., etc.

Lamentations des Trois Maries. — E. Lintilhac[[1104]](#footnote-281) [[1105]](#endnote-826).

Не есть ли это выраженное в наивысшей форме то самое, о чем я говорю? Автор *театральной* пьесы, конечно, не должен выписывать это так старательно, как это делает благочестивый XIV в., но он *обязан* видеть это перед собой, когда творит, ибо тогда и только тогда он сможет и в этих движениях дать — ритм — законность — *неслучайность*.

И напрасно Евреинов усмехается: «Хороши же были актеры, которым надо было давать подобные советы!». Его смех неуместен здесь так же, как был бы смех над перспективой миниатюр!

Это, я сказал бы, примитивнейшее, наивное выражение, логически недосказанное, величайших основ драматургического творчества.

Не знаю, но, помимо этого, чисто непосредственно эта выдержка о трех Мариях «захватывает меня и умиляет, несмотря на ходульность, схоластичность литургических тропов вообще».

Про[цесс] театрально-поэтического творчества должен быть совершенно аналогичен рецепту Мейерхольда для актера в начале этого №, и именно для «неполного еще», не дошедшего до вершин гения автора, автора, еще нащупывающего. Истинный театральный поэт (Шекспир, Метерлинк) создаст одним вдохновением и форму и содержание, и «идея», если она почему-либо заблудится у него, не будет вразрез театральности! (То же слияние конструктивнейшей формы с наиэстетичнейшей — в одну) <…>

### Дневник[[1106]](#endnote-827)

16/XII. Воскресенье [1923 г.]

Заведен по совету Ирины[[1107]](#endnote-828). «Старик»[[1108]](#footnote-282) через Ольгу Михайловну[[1109]](#endnote-829) настойчиво ее убеждал (с Ириной они не разговаривают) завести дневник. Чрезвычайно сожалеет, что он в свое время не вел. Иришке писать нечего, кроме романов. За прошлое:

10/XII [1923 г.]

Лекция Миклашевского «Гипертрофия искусства»[[1110]](#endnote-830). У «Зона»[[1111]](#endnote-831). У нас[[1112]](#endnote-832) — первая [лекция] Залкинда[[1113]](#endnote-833). Потому не был.

Накануне К[онстатин] М[ихайлович] был у нас на «Москве»[[1114]](#endnote-834). Обидел Третьякова, спросив что-то насчет «Озера Дыбом» (!)[[1115]](#endnote-835), которое на днях видел. На лекции здорово нахвалил «Москву»: «квинтэссенция всего, что делается не только у нас, но и на Западе», «лучшее, что видел, замечательный спектакль», «это не водка, а каждая мелочь и деталь — рюмочка чистого спирта». С точки зрения «гипертрофии»[[1116]](#endnote-836) — максимум таковой. «Старик» выступал позже, говорил сумбурно, но всячески подчеркивал, что я его ученик («ага, вот кто кого за хвостик держать начинает» — Т[ретьяков][[1117]](#endnote-837)). Смысл такой, что, конечно, только потому и хорошо, но раскомплиментировал, кажется, больше, чем намеревался, подчеркнув, что «Э[йзенштейн] {255} сделал установку на нового человека и новый класс». В публичных выступлениях вообще более чем корректен. (Весенний суд над прошлым сезоном[[1118]](#endnote-838). Лично зол, по-видимому, до крайности: «Этот Э[йзенштейн], которого я за уши тянул в режиссеры, занимается теперь тем, что в Пр[олеткуль]те перебивает у меня пьесы» (Третьякову на 100‑м представлении «Рогоносца» 8/XII).

Оттуда же — Любовь Попову[[1119]](#endnote-839) пленил верблюд[[1120]](#endnote-840) — «он так очаровательно орет» и — «воздушность конструкций», но «психологический темп» считает непонятностью Т[ретьяковско]го ритма «Москвы». Надо все же сходить к «Старику», хотя слова Садко[[1121]](#endnote-841) из тех, что не произносятся. Но у него фотография, за которую дал весной 500000 рублей!

9/XII [1923 г.]

Ган[[1122]](#endnote-842) и Шуб[[1123]](#endnote-843) покорены «Мудрецом»[[1124]](#endnote-844). Ш[уб] взяла обратно свой весенний «мат» по поводу нашей фильмы[[1125]](#endnote-845) (включенный тогда в Киноправду[[1126]](#endnote-846)) за некинематографичность. Сказала, что в данном антураже нужно было именно это и именно так. Ган говорит, что цирк покрыт без остатка (конечно, не в технике, а в общественном использовании). Очень доволен. Гана не люблю и чего-то очень боюсь, хотя считаю его очень не умным. Шуб вызывает к себе по срочному делу. Пойду. Вспоминается ужасный день — с утра до 5 [часов] пешком по Москве — в полной прострации. Совался в Киноотдел[[1127]](#endnote-847) — менять профессию — случайно ее не оказалось. И хождение за мейеровой[[1128]](#footnote-283) запиской на «Зори»[[1129]](#endnote-848) в 21 году на Неглинной в ТЕО[[1130]](#endnote-849) от Аренского[[1131]](#endnote-850) к Шуб. Аренскому «Мудрец» нравится, но вообще «мерзость» — «Москва» лучше. Не нравится, что «мелодрама» — «а так что же?» — «Мизанс[цены], движения и главное *ритм*». Жена его (сестра Завадского)[[1132]](#endnote-851) и он очень оценили «*лепку* театральных персонажей». <…> Хорошо быть немного художником.

Третьяковым хорошо сформулировано то, о чем [я] собирался писать в «Известиях» по поводу репертуара на сей год — «содержание пьесы» не в пьесе, а в публике — пьеса лишь «включает» необходимые по заданию спектакля моменты, заложенные в зрителя, «для достижения в совокупности нужного эмоционального эффекта» (беседа с Залкиндом на репетиции «Противогазов» 13/XII)[[1133]](#endnote-852). Конечно, сказал лучше. Исчерпывающе для драмы с точки зрения театра аттракционов. (На днях ночевал У него — еще раз подчеркнул он, что свинство было ему не раскрывать карт на аттракционный метод театра до премьеры «Мудреца» — театр[альный] аттр[акцион] — *мое* изобретение. Хорошо иметь теоретика рядом, но боюсь, что эта заслуга впишется ему.) Появление Залкинда. Касаткина[[1134]](#endnote-853) его затащила на «Москву» и «Мудреца», чтобы нас свести и мне у него лечиться.

Сегодня Гришка нервничает[[1135]](#endnote-854). Прошлое воскресенье свалился с трапеции. «Свалился [не] потому, что испугался, а потому [что] не схватился левой рукой за трапецию, когда висел на двух пальцах правой». То, за что его крыл — задавливание Реакции (в плане создания из себя *стального* сверхчеловека — Холмс[[1136]](#endnote-855) был его идеалом) в, по-видимому, такой варварской форме, что задел даже осуществление простейших рефлексов (схватывание при падениях). [Я] обнаружил эту «патологию» у него раньше по «марионеточности» его игры в силу разрыва движения, слова и возбудимости — результат того же задавливания реакций. (Недаром опечатка в его фамилии в рецензии в «Известиях» — «Марионенко»![[1137]](#endnote-856)) Использование же контртолчка при резком задержании одного движения (указующ[ей] руки после «скорей» — 3‑й акт) как основа потери баланса для перестановки ноги через ногу {256} на лестницу; такого же толчка (Abprall[[1138]](#footnote-284)) головы от шеи — результат плевка — основа словодвижения для «На!» (1‑й акт) для последующего — один из, и, м[ожет] б[ыть], единственный цементирующий — механически — элемент разложенных движений — в игру (замечательно — без возбудимости — невозможно это сделать!) — ему совсем недоступен. В лучшем случае, берет ритмически, т. е. делает паузу соответствующей по длительности процессу: сила движения в определенном месте получает противосилу большую, момент нейтрализации, действия остатка по направлению, противоположному первой силе; усиление остатка новым движением через волевой импульс с узаконением его дальнейших двигательных функций.

М[ожет] б[ыть], процесс иной (соответствующий «остаточному магнетизму» катушки Румкорфа[[1139]](#endnote-857) — кажется, такой термин). М[ожет] б[ыть], реакция (предполагаемой преграды — т. е. мускульного задержания) равна действующей силе, и этот «довесок» — результат двигательной инерции *последней* по порядку действия силы после взаимного нейтрализования.

Думаю, что «отказ» механически имеет смысл в силу этого же явления (при энергичном движении, когда отказ обуславливается не только повышением пространственного valeur’а[[1140]](#endnote-858)) — своей реакцией, противоположно направленной в месте остановки, давая возможность «существенному» движению (отказ — вспомогательное) возникать, как органическому (в смысле Bode[[1141]](#endnote-859), где волевой импульс не рождает движение, а меняет или усиливает уже наличное — в данном случае это усиление будет относиться к совершенно определенной величине — остатку, а не только ритмическим колебаниям quasi-неподвижного тела).

Итак, отказ строится как искусственное движение (результат волевой иннервации мышц), сценически же ценное движение, благодаря описанному явлению, в механике своего существования приобретает возможность протекать органически.

NB. Вульгарнее процесс — действие есть преодоление (читай изменение) инерции движения отказа. Но возникновение возбудимости в данном случае под большим сомнением — ввиду мыслимости *такого* процесса и без нее).

Первое установлено на глизеровском[[1142]](#endnote-860) «Бери его, души, хлыст», где последовательным соотказом (то есть каждое движение пресекается, являясь отказом к последующему, волевым усилением реакций в моментах задержаний) — ведет к все большему нагнетанию до взрыва, — «хлыст!» — где дается разрядка, пауза на уравновешение, и схватывание хлыста уже предшествуется специальным отказиком такого же типа, как завуалированный игрой зажмуриванья отказ перед первым ударом хлыстом, но меньшей длительности, рельефности, но тем большей энергетической спружиненности.

На этом примере — нарастание напряженности возбудимости — явление реакции остатка несомненно.

Замечательно, что оба возможных случая чисто механически обуславливают необходимость нарочитого проделыванья в плане убедительности для воспринимающего, если механически оно не имеет места, то есть в случае искусственного демонстрированья, а не осуществления искусственно вызванного органического явления *фиксации* начат или концов (совпадающих) последовательных движений при правильном протекании процесса в самостоятельных органически сритмованных паузах и осуществляющейся *фиксации* — неподвижность длительности [фиксируется] в математическую точку (т. е. уже не неподвижность) — при большой энергии движения процесс нейтрализации происходит в порядке *последовательного* взаимопоборения, после чего только получается остаток — эта борьба выражается в толчковом {257} колебании при переходе из отказа в действие — иногда интенсивность так велика (принимая во внимание соучастие массы и сил тела в целом в игре обеих сил), что возможны нарушения равновесия всей системы. (Сам неоднократно падал от несоразмеренности сил и несвоевременного увеличения нервным импульсом преодоляемой противосилы, достигающей нуля и тем дающей одолевающей [силе] возможность опрокидывания всей системы.)

20/XII [1923 г.]

3 1/2 часовая беседа с Залкиндом — «просвещал» его на театральные темы. На «[Противо]газах» Юрцевым[[1143]](#endnote-861) поставлен вопрос: «почему при произнесении про себя матерного ругательства после “Эх, и сволочь же…” легче и сильнее (энергетически насыщеннее!) звучат эти слова?». Матерное ругательство в таком случае (в быту) является нейтрализующим [выражением] последствия большого эмоци[онального] толчка — раскаты (Nachklang[[1144]](#footnote-285)) колебания, доводящие до состояния покоя, уходят на этот и в быту сниженный мат. Практикой развит в гарантированный испытанный нейтрализатор последствий сильного порыва — имея эту гарантию в запасе (т. е. собравшись после аффекта нейтрализовать его этим путем), актер не боится пустить силу в таком объеме, в каком, не зная, чем он возвратит себя в покой, он не решился бы. (Поставить в связь с Максиным[[1145]](#endnote-862) патосом — подлавливание выведенного из равновесия тела стренированным репетиционно приемом — реакция «единственным» ударом боксера на нападение.)

7 января [1924 г.]

Бонди[[1146]](#endnote-863) рассказывали — был у них Кугель[[1147]](#endnote-864) после «Москвы». Дико хвалил, говорил, что кроет Мейера[[1148]](#footnote-286), и про меня, что «со времени революции — это первый гениальный режиссер». Старый дурак. Но «верить можно», уж больно многого насмотрелся на своем веку.

Круг театра определенно замыкается: мое положение о 1° построении спектакля на основах учета рефлексов классового зрительного зала и 2° тренировка и воспитание новых сочетательных рефлексов (агит-театр) — в пункте 2 буквально совпадает с очевидной предпосылкой первых истоков театра, т[ак] к[ак] единственным мотивом создания «танцев диких зверей» и охотничьих [игр] (бессознательно для творцов их) [было], конечно, поддержание и усиление тогда еще условного рефлекса охоты (см. Павлова[[1149]](#endnote-865) об ослаблениях условных рефлексов и необходимости их поддержании. NB. Почему сейчас классовый театр нужнее, чем в период непосредственной борьбы). Для участников — вопросы оборудованного человека.

Культ[овые] танцы и действия жрецов — гипнотическое воздействие на зрителей через уже сформировавшиеся рефлексы. Показательны «дни и ночь»ные пантомимы — непосредственные Веды[[1150]](#endnote-866), символически облеченные (О-Цуме[[1151]](#endnote-867) в пещере — У японцев) — рассчитанные на первые рефлексы страха, на отсутствие света [или] возможности его полного исчезновения. С точнейшей установкой на «авто-агит» за жреческую власть.

Любопытно и здесь воспитание условного рефлекса зрителя на сочетание всех угрожающих моментов и сил (через задевание безусловных рефлексов) с личностью жреца.

{258} [Участие жреца во всех сильно, безусловно-рефлекторно действующих случаях жизни — смерть, брак, рождение — он так создавал сочетательные [рефлексы] в [свою] пользу — не здесь ли часть основ обрядностей?][[1152]](#footnote-287)

# **{****280}** Теории новой антропологии актера и статья С. Эйзенштейна и С. Третьякова «Выразительное движение» Публикация и вступительная статья А. С. Миляха

Настоящая публикация стала посмертной для Андрея Сергеевича Миляха, который внезапно умер 14 декабря 1997 г. в возрасте 38 лет. Я уверен, что у него было большое будущее как у историка театра. Залогом тому не только материалы, подготовленные для нашего издания, но и кандидатская диссертация «Эксперименты в русской театральной режиссуре (1922 – 1925 гг.)», с блеском защищенная за год до смерти. Андрей был полон планов. Его идеи, всегда содержательные и привлекательные, часто ставили меня как редактора перед мучительной проблемой выбора. Ведь выбрать — значит от чего-то отказаться. Горько думать о том, как мало он успел сделать. Из того, что мы с ним задумывали по части публикации театрального наследия С. М. Эйзенштейна, Андрей успел осуществить далеко не все.

*В. В. Иванов*

Теоретическое наследие Сергея Эйзенштейна достаточно хорошо известно. Здесь и такие фундаментальные труды, как «Режиссура. Искусство мизансцены», и более мелкие работы разных лет.

В то же время до сих пор остается неопубликованным довольно обширный корпус его набросков, заметок, рисунков, записей лекций, связанных с ранними театральными штудиями режиссера.

А ведь именно здесь, в атмосфере ГВЫРМа, ГИТИСа, Пролеткульта медленно, но верно формировался монтажный метод Эйзенштейна, его теория выразительности, способы художественного мизансценирования, коренные принципы «отказного движения», понимание стиля, типажа и прочее.

«Выразительное движение» представляет собой в некотором смысле пересказ двух книг — Боде и Клагеса. Однако здесь, с одной стороны, весьма существенны акценты и трактовки в духе «новой антропологии актера», «нового биомеханического Далькроза», чрезвычайно актуальные для начала 20‑х годов, а с другой — типичные идеи Эйзенштейна (и его соавтора), развитые позже и в теории, и на практике.

Статья «Выразительное движение» (1923) была задумана и написана в период, когда ее авторы — С. Эйзенштейн и С. Третьяков — оказались зачислены в ряды «левого» театрального фронта, провозгласившего смерть старого («академического», «эстетского») театра и устремившегося к устроению нового театра — «закономерного» и научно обоснованного.

Левыми было объявлено, что пролетарская культура есть не «культуртрегерство», но борьба, «развитие революции на плоскости науки и культуры»[[1153]](#endnote-868), а театр — средство конструктивного оформления «реального человека в соответствии с исторической организационной задачей: создать новую идеологию трудового коллективизма»[[1154]](#endnote-869).

В пролетарском театре зрительская автономия должна быть полностью уничтожена, а публика слита с исполнителями.

Только тогда театр перестанет быть «отражением жизни» и станет тем, чем он быть должен: «творчеством жизни»[[1155]](#endnote-870).

{281} Театр будет доступен всем гражданам как арена театральной самодеятельности, дающая «исход творческому художественному инстинкту широких масс»[[1156]](#endnote-871). И посему — в театре требуется не совершенная актерская техника, но «правильная театральная линия, верные лозунги, горячий энтузиазм»[[1157]](#endnote-872), — так прокламировал один из отцов-основателей Пролеткульта Керженцев.

Керженцев и другие пролеткультовцы (а Эйзенштейн и Третьяков до определенного времени, пусть и на особых условиях, входили в Пролеткульт) считали, что класс профессиональных актеров должен исчезнуть, а «драматизацию», пластику, декламацию, гимнастику следует преподавать в школе, готовя народ к «всеобъемлющему театру массового действия»[[1158]](#endnote-873).

Пролеткультом заявлялось, что, раз уж профессиональный театр все еще существует, то следует, по крайней мере, пересмотреть его ближайшие задачи. Цель — не выучить актеров «играть», а развить в них коллективистские инстинкты и исправить индивидуалистические наклонности. Все участники постановки должны выполнить, хотя бы в частичном размере, работу и автора пьесы, и режиссера, и декоратора, и актера. Границы между театральными специальностями нужно уничтожить, режиссера сделать выборным. Костюмера заменить актером-закройщиком, который сам сошьет себе костюм в соответствии со сценическим заданием, мысля костюм не на бумаге, а на собственной своей живой плоти. Подбор пьес, утверждение исполнителей пусть произведет коллектив.

Конфликт Пролеткульта (в лице одного из его руководителей В. Плетнева) с С. М. Эйзенштейном, главным режиссером Первого рабочего театра Пролеткульта, закончившийся скандальным уходом последнего, заключался как раз в том, что Эйзенштейн не желал признавать в должной мере коллективистские принципы в режиссуре: «слишком сильными оказались его личные черты, крайне туго поддававшиеся идеологическому нажиму Пролеткульта», — сожалел Плетнев[[1159]](#endnote-874). Общественный смысл нашумевшего конфликта 1923‑го года Плетнев увидел в том, что «режиссерский мир понял, наконец, что монополии личностей на театре постепенно, медленно, но упорно приходит конец»[[1160]](#endnote-875).

Эйзенштейн и его ближайший соратник тех лет драматург С. Третьяков с подобным согласиться никак не могли.

В разные времена Эйзенштейн, конечно, вполне по-пролеткультовски высказывался о вреде искусства, о его идентичности дурману, водке, шаманству религиозных культов, но на практике — занимался именно искусством и «монополией личности» режиссера. Заявляя, что надо избавляться «от пут иллюзорно-эстетического, расслабляющего волю театра, отображательского или самодовлеюще формального»[[1161]](#endnote-876) и добиваться упразднения «самого института театра как такового с заменой его показательной станцией <…> поднятия квалификации бытовой оборудованности масс»[[1162]](#endnote-877), Эйзенштейн говорил об искусстве как о социально полезном аппарате, который должен строиться с учетом рационального, утилитарного принципа в организации материала и стать орудием «преобразования мира через обработку сознания людей». Любое произведение искусства, по его мнению, «есть прежде всего трактор, перепахивающий психику зрителя в заданной классовой установке»[[1163]](#endnote-878). Будущее театра — «за бессюжетной, безактерной формой-показом»[[1164]](#endnote-879), которая утвердится вместе с ростом нового социального уклада, когда необходимость в фиктивном (театральном) удовлетворении энергетических, действенных потребностей человечества окончательно отпадет.

По это — в будущем. Пока же, в связи с высказанным ранее, единственным и истинным материалом своего построения Эйзенштейн считал… психику зрителя: «приемы обработки зрителя в механике их осуществления ничем не отличны {282} от других видов трудовых движений и производят такую же прежде всего физическую, реальную работу над своим материалом — зрителем»[[1165]](#endnote-880). Театральные элементы (актер, костюм, сюжет, свет, музыка) являются не материалами, но подручными средствами, орудиями труда в руках строителя театрального зрелища. Атомы конструирования — сами зрительные реакции публики, ее первичные (безусловные) рефлексы, вызываемые набором раздражителей (теми самыми «инструментами» — актером, костюмом, сюжетом).

Подобная идея, в принципе, была не нова. Учитель Эйзенштейна в ГВЫРМе Мейерхольд постоянно твердил, что единственный закон театра — воздействие на зрителя[[1166]](#endnote-881). По этому поводу часто цитировался и любимец всей левой прессы Г. Гросс: «Произведение искусства заключает в себе идею о публике не менее, чем идею о художнике».

Однако никто еще не формулировал с такой резкостью и научной (рефлексологической) аргументацией формулу спектакля — рецепта воздействия на коллективное бессознательное.

Зрителю в данном случае не просто оставлялось право на «сотворчество», но утверждалось (мечталось) нечто иное: нахождение таких абсолютных и идеальных средств воздействия, которые позволяли бы художнику работать непосредственно с психикой публики.

Для такой профессиональной работы режиссеру требовался актер, который бы владел искусством абсолютного, безусловного воздействия.

Именно этой проблеме — поиску предельной актерской выразительности — и была посвящена очередная статья режиссера и драматурга, двух Сергеев — Эйзенштейна и Третьякова — «Выразительное движение», работа, выход в свет которой задержался почти на 75 лет!

Следует сразу отметить, что архетип актера-автомата, абсолютно владеющего своим психофизическим аппаратом, для 20‑х годов был вполне банален, являлся общим местом для всего «левого фронта». Считалось, что актер призван не самовыражаться, но вовлекать зрителей в сценическое действие: «он перепрыгивает через барьер сцены, врывается в зрительный зал, прямо к публике обращается с веселой шуткой или горячим призывом»[[1167]](#endnote-882). Актер обязан познать свои физико-психические возможности и действовать подобно выверенному аппарату, основывая свои сценические поступки не на психологических предпосылках, а на четком расчете и предельном осознании всех возможностей организма. Актер — не «театральный граммофон» по передаче авторского текста, но — рабочий по производству рефлексов, психических реакций публики, направленных на агит-впечатление.

В 20‑е годы существовало немало теорий и даже школ «закономерной» актерской игры, с которыми Эйзенштейн был не только знаком, но в разработке постулатов которых непосредственно участвовал.

В то время, как никогда ранее, были трагически осознаны две коренные антиномии актерского искусства: во-первых, противоречие между иллюзорностью театральной формы И реальностью материала (актерского тела), а во-вторых, конфликт между «творцом» и «материалом» в личности самого актера, выраженный в классической, часто цитировавшейся Мейерхольдом, формуле Коклена: «N = A1 + A2, где N — актер, A1 – конструктор, замышляющий и дающий приказание к реализации замысла, A2 — тело актера, исполнитель, реализующий задания конструктора»[[1168]](#endnote-883).

Первую антиномию предлагалось разрешать с помощью борьбы со сценической иллюзией, а актера, «т. е. спеца по эстетическому действию, превратить в квалифицированного человека просто, т. е. в социально-действенную личность гармонического {283} типа» (на эту тему справедлива ирония фельетониста: «Пришел в мастерскую актером, а ушел человеком, и уже ни в один театр не возьмут»[[1169]](#endnote-884)).

Конфликт же между абстрактной творческой и конкретной материальной (физической) составляющими в личности актера планировалось снимать не только благодаря господству первого «я» актера (конструктора) над его вторым, исполнительским «я», на котором настаивал и Коклен («то я, которое видит, должно неограниченно, насколько это возможно, управлять вторым я, которое выполняет»[[1170]](#endnote-885), но и с помощью «научного» учета внутренней и внешней техники актера.

Повсеместно была объявлена борьба за «научную организацию театрального труда», за новую актерскую «антропотехнику», за разработку «координационной теории воспитания актера, ориентации во времени и в пространстве, трехмерного графика движения, трудпроцессов на театре и оптимального ритма»[[1171]](#endnote-886). Утверждалась даже специальная дисциплина — «сценометрия», которая с помощью секундомера и разграфленной поверхности сцены и ее боковых стен призвана научить исполнителей двигаться в пространстве и во времени с точностью до секунды и до четверти метра. С помощью сценометрии планировалось разработать способы графической фиксации пространственных движений, выработать специальный алгебраический шифр записи движений.

Проблема, как считалось, заключалась в том, что актер испокон веков играл, двигался, жестикулировал либо совершенно бессознательно, отдаваясь интуиции (подчиняясь «нутру»), либо абсолютно сознательно, действуя «через кору полушарий головного мозга» (по теории переживаний, построенной на волевых движениях, неэкономных, неточных и замедленных).

Теперь же актер новой генерации соединит волевые импульсы с бессознательным, освоит такой автоматизм сценических рефлексов, который позволил бы ему «тормозить и растормаживать сочетательные рефлексы экспрессивного типа»[[1172]](#endnote-887), безусловно владеть и движениями тела, «и теми нервными центрами, которые управляют мускульной системой»[[1173]](#endnote-888), сосредоточивая внимание на непосредственных объектах своего творчества, а не на чисто мускульных движениях. Весь, прежде таинственный, процесс актерской игры становился автоматическим и рациональным методом «образования, заучивания и вызывания сочетательных рефлексов эстетической категории»[[1174]](#endnote-889). Волевой импульс (сценическая задача) найдет для своего воплощения огромный объем заранее выработанных, развитых реакций («сочетательных» рефлексов в «подкорковых центрах полушарий головного мозга»), основанных не на интуиции, а на «научных принципах дифференциации и координации наших Двигательных рефлексов».

Если отбросить «научность» терминологии, то можно выразиться и словами классика, А. Н. Островского, задолго до эпохи «научного» театра писавшего: «чтобы стать вполне актером, нужно приобрести такую свободу жеста и тона, чтобы при известном внутреннем импульсе мгновенно, без задержки, чисто рефлекторно следовал соответственный жест, соответственный тон»[[1175]](#endnote-890). Конечно, в 20‑е годы рефлексологические обоснования актерского труда были не только усилены, но и существенно «омашинены», рефлексы выведены за рамки психологии, в область физико-химического, «бихевиористического» понимания процессов мыслительной деятельности человека.

Большинство «левых» актерских школ полагали, что театральная эмоция актера есть не продукт психологического переживания, но результат самого сценического движения и слова. При этом обильно делались ссылки на известную теорию эмоций Джеймса, в которой человеческая эмоциональность объяснялась чисто физиологическими причинами: мы опечалены потому, что плачем. Плач — не продукт грусти. Напротив, грусть возникает потому, что мы плачем. Физиологическая реакция {284} предшествует психологической. Об этом же писали и Т. Рибо («Присоединяясь к веселому обществу И подражая его внешним приемам, можно вызвать в себе веселье») и Т. Лессинг, говоривший, что демонстрируя внешнее проявление того или иного аффекта, мы с легкостью поддаемся соответствующему настроению[[1176]](#endnote-891).

Новый театр считал себя призванным не только воспитать актера, умеющего быть естественным в искусственных условиях театрального представления, но превратить его в своеобразную человеческую машину.

Одним из главных авторитетов в сфере «автоматизации» актера признавался Амар, сформулировавший определение человека как машины из мускулов и нервов, как живого механизма. Среди других популярных авторов, которых любили цитировать теоретики новой актерской антропологии, значились Сеченов, Корнилов с его реактологией, Леб с теорией «тропизмов», вынужденных движений, а также С. Волконский, еще до революции определивший, что человек — есть машина, которая приводится в движение чувством и чувством смазывается — и машина эта подчиняется общим законам механики. Ну и, конечно, Волконский был в авангарде тех, кто проповедовал идеи Далькроза в России.

Впрочем, они тогда отвергались, ибо казались лишь «сомнительным, научно необоснованным, вредным и опасным методом физического воспитания человека», в котором, кроме того, в движении передается «не психофизиологический или трудовой ритм, а чисто музыкальный ритм (различные музыкальные длительности)», несогласованный «с ритмом дыхания и кровообращения»[[1177]](#endnote-892).

Эта критика принадлежит Ипполиту Соколову, который прикладывал к актерской игре общие законы рационально-автоматических трудовых жестов (по Тейлору), призывая к театральному «тейлоризму» жестов. Тейлоризированный жест, построенный на наикратчайших и наилучших линиях траектории мускульных движений, дает «максимум результата в труде и максимум экспрессии в искусстве»[[1178]](#endnote-893).

Соколов не признавал существенной разницы между жестами производственными и театральными, считая, что тейлоризированный жест в театре отличается от «трудового рационального жеста» на производстве лишь разной направленностью труда. Тейлоризированный жест в театре — «экономный линейный жест геометрического типа»[[1179]](#endnote-894), сочетающий в себя естественность (автоматизм), трудовое начало (рациональность, утилитарность, отсутствие эстетских украшений, театральной чрезмерности) и художественный элемент (заключающийся в ритме).

Однако очевидно, что в производстве рациональный жест нужен лишь для скорейшего оформления материала, для наивысшей производительности труда. В театре же — он не только орудие производства, но и сам есть продукт его: рабочему надо вбить гвоздь, а актеру — показать, что гвоздь вбивается; качество, амплитуда жеста будут здесь существенно иными.

Как писал Соколов во множестве своих статей, опубликованных в 1922 – 1923 гг., труд актера заключается в работе над объектами «чистых пластических форм»[[1180]](#endnote-895) с помощью искусства быстрого чередования сложных движений (мышечных реакций), координирования движений рук и ног в соответствии с целями освоения сценического пространства и времени, которые и являются природными материалами театра. Актер должен создавать чистые пластические формы, уложенные в определенные ритмические (временные) рамки в соответствии с требованием тейлоризма об экономии усилий. Соколов практически предлагал заменить актера тейлоризированным ритмистом.

В это же время Л. В. Кулешов в Государственной школе кинематографии шел по несколько иному пути и вместо актера предлагал не ритмиста, а натурщика. Научное конструирование человеческого аппарата, используемого на сцене, виделось ему в разделении любого движения на три пространственные оси. Кулешов разбил человеческое {285} тело на основные сочленения, в движениях которых следовало добиваться абсолютной (машинной) целесообразности: «Как машина движется <…> в условиях абсолютной целесообразности каждого движения отдельных частей и всего металлического организма в целом, так и человеческий инструмент на точном расчете должен подавать свое движение в пространстве и времени»[[1181]](#endnote-896). Работа актера-натурщика у Кулешова заключалась не в создании «чистых пластических форм», но в ряде трудовых процессов, задаваемых драматургом и режиссером: «наливать чан — трудовой процесс <…> целоваться — трудовой процесс, так как в этом есть определенная механика»[[1182]](#endnote-897). Вот так, поцелуй внезапно оказывался театральным трудовым процессом.

Самой известной школой актерской игры в «левом» театре была, конечно, биомеханика Мейерхольда. Первый публичный биомеханический показ был сделан им в июне 1922 г. после года учебных разработок. Термин был позаимствован из новой физиологии («био» — жизнь, «механ» — машина, орудие: «механика жизни»).

Вполне в лефовско-пролеткультовском стиле Мейерхольд говорил, что биомеханика воспитывает человека, а не актера: одни из студийцев станут «идеальными пилотами, другие токарями, третьи плотниками и только часть доплывет до того берега, который будет новым театром в условиях новой культуры»[[1183]](#endnote-898).

Однако вряд ли биомеханические упражнения под музыку Скрябина способствовали формированию плотницких навыков. Как признавался Мейерхольд в другом месте, биомеханика все-таки — не школа жизни, но подготовительный этап для последующего научного поиска максимальной театральной выразительности.

Мейерхольд заявлял, что он считает актера реальным физическим материалом, подчиненным общемеханическим законам ритма (чем-то вроде «авиамотора»). В биомеханике «тело актера приучается чувствовать себя как кусок физического материала, сопоставленный с окружающими предметами и явлениями, как источник силы и ловкости, проявляющий свои прекрасные формы в моментах движения, борьбы, сопротивления, выражения духовных эмоций и т. д.». И речь, и театральное слово «берется как реальный материал, препарированный скальпелем ученого и практика, как материал для постройки архитектонических форм путем закономерного использования метра, ритма, стихосложения, музыкальной мелодии и выразительности эмоционального, логического и формального содержания»[[1184]](#endnote-899). Актер, овладев своим физическим и психическим аппаратом, «должен стремиться к наибольшей производительности каждого своего движения»[[1185]](#endnote-900), трудиться квалифицированно, как рабочий У станка, сохраняя в каждый момент действия равновесие, устойчивую посадку тела, ориентируясь в пространственно-временных характеристиках спектакля, соотнося себя в ансамбле, познавая законы движений ног, рук, туловища, «как производителей внешних работ»[[1186]](#endnote-901), давая зрителю в качестве продукта своего труда конденсированную и очищенную эмоцию или мысль. Речь в биомеханике шла о переводе актерского труда из «нутра», условности и натурализма в сценическое производство «образа Роли в действии»[[1187]](#endnote-902), в производство рефлекторных реакций на сценические задания.

В биомеханике театральное движение делилось на три психофизиологические составляющие: намерение (интеллектуальное восприятие задания извне), осуществление (цикл волевых, мимических и голосовых рефлексов) и реакция (понижение волевого рефлекса после реализации рефлексов мимических и голосовых для Подготовки нового волевого намерения)[[1188]](#endnote-903). Ритм пронизывал все элементы актерского действия (такие, как «движение с осознанным центром, равновесие, переход от крупных движений к мелким, осознание жеста», понимание результатов «движения даже в статические моменты»[[1189]](#endnote-904). Одно из основных положений о жесте биомеханика Позаимствовала из учения Клейста о сверхмарионетке, которое цитируется и в статье «Выразительное движение». Жест — продукт движения всего тела (а не одной {286} движущейся его части): каждое периферийное движение — результат движения центрального. Достаточно управлять центром тяжести марионетки (актера), отдельные же члены — лишь маятники, они повинуются сами собой, механически, их дергать не нужно. Эйзенштейн считал это положение верным, но не учитывающим законы сугубо человеческой выразительности, когда местное движение (отдельных членов) не только включается в общее движение тела, но и «продолжает его, противодействует ему, видоизменяет его направление»[[1190]](#endnote-905). Впрочем, элемент отказа (фиксации точек начала и конца действия с помощью обратного движения после каждого произведенного движения) разрабатывался Мейерхольдом как способ усиления показательной зрительности, ослабления рефлекторной реакции и возможности перехода на новое движение, но не как основа теории выразительного движения («бимеханики» в формулировке Эйзенштейна).

Мейерхольд понимал биомеханику как способ борьбы с лишними в театре «жестами ради жестов»[[1191]](#endnote-906). Речь шла о создании школы аналитического выполнения естественных, доведенных до автоматизма жестов, максимально воздействующих на зрителя, с помощью которых актер сможет «в 1 час сыграть столько, сколько сейчас мы можем дать в 4 часа»[[1192]](#endnote-907). Рисунок роли в целом и каждого отдельного сценического куска понимался набором неслучайных физических действий — движений не абстрактных (из области «нутра» и «переживания»), но рефлекторных. Ценность движения в биомеханике достигалась не изображением чего-либо, но степенью «наибольшей четкости, показательности-зрительности», двигательной заразительности в отношении к публике. Каждое движение на сцене приравнивалось к лаконичному иероглифу, причем на сцене оставлялись «только те движения, которые могут быть немедленно расшифрованы»[[1193]](#endnote-908).

Противники Мейерхольда писали о «смердяковском выверте всего тела»[[1194]](#endnote-909) актера в биомеханике, об установке психики «дыбом», о гигиенической вредности «биомеханического балета» как для тела, так и для души. Биомеханику называли гибридом двух типов движения — физических упражнений (прыжок, перенос, падение, подхват и опускание тяжести) и изобразительных элементов школы представления (фиктивные стрельба из лука, бросание камня, удар в нос, пощечина, игра кинжалами) — смесью, составленной без научного учета рефлекторной, мышечной, дыхательной специфики актеров. Сомнение вызывала условность и иллюзорность биомеханических упражнений, ведь требуя научной проработки актерского мастерства, Мейерхольд обратился к первичным элементам звука и движения, заставил актеров говорить «беглым голосом, выражая эмоцию лишь модуляциями его»[[1195]](#endnote-910), что напоминало дореволюционные символистические эксперименты Мастера. Говорилось, что в биомеханике Мейерхольд «только репетирует и экспериментирует»[[1196]](#endnote-911), но вовсе не создает системы актерской игры.

Биомеханика, в самом деле, была не научной системой, но конкретным театральным опытом, набором упражнений, поз, жестов, среди которых были и оригинальные, и вполне традиционные элементы старого театра и акробатики, где жест служит общей задаче точности прикладного движения (максимально удачно выполнить упражнение). В биомеханике не отрицалась и внутренняя актерская техника, умение ориентироваться в предложенной системе (стиле) игры, овладение музыкальным (театральным) инстинктом, с помощью которого актер управляет своим телом-инструментом.

Эйзенштейн был учеником Мейерхольда и все эти проблемы не были ему чужды. У него, правда, были свои, гораздо более стройные теории, названные во времена его театральной практики в Пролеткульте «монтажом аттракционов».

{287} Эйзенштейн, как и все «левые», остро переживал трагическую фиктивность актерского труда. Работа актера всегда является работой без достаточных оснований. Актер должен «тонуть без воды, спасаться от пожара без огня, любить — в жизни, может быть, вовсе враждебную вам — девицу, умирать, оставаясь живым»[[1197]](#endnote-912). Единственное «оправдание» труда актера — умение максимально воздействовать на основной (с точки зрения «монтажа аттракционов») материал театра — зрителя. А для этого от актера требуется движение не просто самое активное, но и самое точное, рефлексологически безусловное. Актер должен в совершенстве владеть своими рефлексами и тем, что Эйзенштейн называл «бимеханикой», то есть, сочетанием инстинкта и воли — в противовес мейерхольдовской биомеханике, порицаемой Эйзенштейном за ее «голейзовщину». Здесь режиссер апеллирует к формуле Клейста: «Совершенство актера — либо в том теле, которое совершенно не осознано, либо в том, которое осознано предельно»[[1198]](#endnote-913). Предельное осознание движения связано с конечной целью воздействия. Самое точное движение потому — движение самое выразительное, то есть самое «аттрактивное».

Так Эйзенштейн довольно рано, еще во времена Пролеткульта, пришел к теории выразительного движения. Им было признано, что подлинно выразительное движение — это такое движение, в котором происходит конфликт инстинкта и воли, бессознательных рефлексов и сознания: «выразительное движение есть процесс борьбы безусловного (торможение) рефлекса с условным»[[1199]](#endnote-914). «Например, — рассуждал Эйзенштейн, — женщина гладит белье и прислушивается к шагам, ожидая возвращения мужа с работы». Так скрещиваются механистические рабочие движения с эмоциональными посылами, лишенными конкретного двигательного выражения. Движения женщины обретают выразительность в разрешении этих двух задач. «Однако подлинно выразит[ельные] движения… возникают тогда, когда два мотива не безотносительны [как в приводимом случае. — *А. М*.], но являют собою двойственное реагирование на один и тот же мотив»[[1200]](#endnote-915).

Эйзенштейн в каждом жесте артиста определял отказный «бимеханический» элемент, тормоз движения. В каждом жесте должна идти борьба мотивов — бессознательного рефлекса и сознательного импульса. В этой борьбе рефлекса и сознания Эйзенштейн видел основу выразительности в искусстве.

Впрочем, теория выразительности, в которой исследуются не только движения тела, но и движения души, разрабатывается «двойная гимнастика» двух антагонистичных сил человеческой психики (рефлексов и сознания) — отдельная и по-своему неисчерпаемая тема позднего Эйзенштейна. Начало ее разработки — в статье «Выразительное движение» Третьякова и Эйзенштейна. Совместное авторство вряд ли стоит подвергать сомнению, но если для Третьякова такого рода размышления были лишь занятным эпизодом в духовной и творческой биографии, то для Эйзенштейна здесь — начало начал, то, что будет волновать его до самой смерти.

Статья возникла на описанном ранее революционном для русского театра фоне формирования новой актерской антропологии. Авторы спешили познакомить театральную общественность с новейшими западными теориями на этот счет, почерпнутыми, главным образом, из книги Р. Боде. И одновременно — совершенно очевидно конкурировали с популярными в те годы теоретиками (статьями Раппопорта, Соколова, Мейерхольда, Федорова и пр.), стремившимися установить основные Параметры рационального и рефлекторно безупречного актерского движения.

Основу материала составил перевод книги Рудольфа Боде «Выразительная гимнастика» (цитаты из других авторов даются, в основном, также по Боде).

Рудольф Боде (1881 – 1970) учился на курсах философии и естественных наук у Теодора Липпса (1851 – 1914), одного из наиболее крупных систематизаторов {288} немецкой психологии конца XIX века. В 1906 году защитил докторскую диссертацию «Физиологическая акустика» у Вильгельма Вундта (1832 – 1920), одного из основателей экспериментальной психологии. С 1906 по 1910 год Боде был директором театров в Киле, Кайзелслаутерне, Гейдельберге и Наумбурге. С 1910 по 1911 учился у Жак-Далькроза в Хеллерау. В 1911 году открыл Институт движения и ритма в Мюнхене, где разрабатывал теорию движения, которая противоречила ритмической гимнастике Жак-Далькроза. Согласно Боде, движение зависит не от музыкального метра, но от его выразительного содержания и от возможностей это содержание выразить посредством физиологически естественных движений.

Боде находился под воздействием известного немецкого философа и психолога Людвига Клагеса (1870 – 1956), представителя биоцентрической метафизики и одного из выдающихся представителей немецкого иррационализма. В 1905 году Клагес открыл семинар по психофизической выразительности в Мюнхене, который в 1919 году переехал в Кильгберг, недалеко от Цюриха. Его главным сочинением стала работа «Дух, как противник души». Теория Клагеса строилась на противопоставлении двух основных категорий: Seele (душа) и Geist (дух, ум). По его мнению, дух разделяет и уничтожает, а душа собирает и восстанавливает; дух направлен к разделению жизни и души и уничтожению жизни в ее первоначальных принципах. Клагес утверждал, что тело является продолжением души, душа же — смысл живого тела.

Авторы «Выразительного движения» сразу же отрекаются от подобного рода терминологии Боде-Клагеса и утверждают, что душа — это подсознание, а дух — воля, то есть сознательные импульсы.

Однако с основной биоцентрической установкой Боде они согласны: любое движение рождается из подсознания, оно никогда не является движением отдельных включающихся и выключающихся мышц (в этом смысле авторы отвергают идею человека-машины, человека-механизма), но есть работа целого, всего тела. Изолированного мускульного движения одной или даже группы мышц в природе не бывает. Такое изолированное движение авторы признают искусственным (по их мнению, на искусственных движениях строится гимнастика Далькроза и биомеханика Мейерхольда). Естественное движение рождается из подсознания, а не в процессе волевого акта — тело никогда не находится в абсолютном покое: например, покой висящей руки относителен, и потому нельзя сказать, что движение начинается после того, как сознание дает указание руке подняться.

Предлагаемый ниже текст представляется прозрачно ясным, не нуждающимся в развернутом комментировании. Задача авторов — решить основную проблему театра, где движение не может быть бессознательным, оно всегда подчиняется воле (сценической задаче). Авторы не согласны с тем, как эту проблему решает «психологическая» школа МХТ. Метод «переживаний», на их взгляд, в театре не приемлем. Соединять волю и рефлекс в театре следует не с помощью «монизма» переживания (когда требуется забыть о зрителе), а с помощью доведения различных (выбранных, систематизированных) форм движения актеров до автоматизма рефлексов, то есть установки нового отношения бессознательного и воли («театральный дуализм»). Только так можно достичь по-настоящему естественных, не искусственных движении на сцене. Мысль, прямо скажем, для 1923 года достаточно банальная. Так же как и описание сверхмарионетки Клейста, целокупность движений которой достигается с помощью направления волевого импульса невропаста в центр тяжести.

Особый интерес представляют многочисленные сноски, в которых цитаты из книг зарубежных (главным образом, немецких) физиологов авторы пытаются прокомментировать примерами из театра «монтажа аттракционов». Задача театра по Эйзенштейну — Третьякову: воздействие на зрителя. Действие актера должно быть {289} максимально воздействующим, аттрактивным. Подчеркнутость движения достигается с помощью отказов, акцентирующих подступов к движению. Движение с отказом и есть выразительное театральное движение. Только такое движение, по мнению авторов, способно вызвать максимальную рефлекторную реакцию публики. Как и многие прочие «левые» авторы, Третьяков и Эйзенштейн делают ссылки на известную теорию Джеймса-Ланге, которая уже цитировалась ранее: эмоция актера есть производное от его физиологии. «Переживание» рождается из «ощущений», а не наоборот. Актер не должен «впадать» в эмоцию. Его задача — действовать на зрителя своей мышечной энергией (под которой имеется в виду не только физические движения, но и движения голосовые, шумовые, зрительные и пр.). Зритель в театре монтажа аттракционов заряжается мускульной энергией актера. Скопление в зрителе этой нереализованной энергии и есть сущность театра — то, что именуется зрительским впечатлением.

Статья «Выразительное движение» не была опубликована. Думается, никаких особых цензурных проблем у авторов с этим текстом возникнуть не могло. Просто текст этот несколько запоздал.

Скорость развития художественных и социальных процессов в начале 20‑х годов была необыкновенно велика.

Уже в 1924 году на страницах театральных изданий (все более малочисленных) исчезли слова вроде «конструктивизм», «театральный тейлоризм», «метро-ритм», «закономерный театр», репортажи из разного рода научных учреждений, ведущих поиски в области производственной ритмики и безусловных средств театрального воздействия. Не по верховной указке партии это произошло. Подобные вещи оказались вдруг жутко «старомодными». И вообще, в значительной мере закончились все экспериментальные научные штудии на театре. Статья оказалась невостребованной.

Объяснение скорой кончине «левого фронта» в театре попытался, уже в тридцатые годы, дать сам Эйзенштейн.

Думается, что вполне органичным постскриптумом к этому беглому обзору основных идей «новой актерской антропологии» будет небольшой фрагмент Эйзенштейна под названием «Умер театр», который великолепно иллюстрирует его понимание сущности перерождения театра с середины 20‑х годов.

Эйзенштейн набросал эти краткие заметки в связи с ложным известием о смерти Мейерхольда (по этому же поводу существуют и другие его записи; наиболее «чистый» беловой фрагмент опубликован во втором томе «Мемуаров» Эйзенштейна[[1201]](#endnote-916)).

Основная идея этих фрагментов, состоящих из незавершенных порой фраз, в том, что мир развивается согласно законам диалектики. «Римляне — янки древности», — утверждает Эйзенштейн. В мире все повторяется, но по закону борьбы противоположностей. Недаром на одном из листочков нарисована устремленная вверх спираль как символ диалектического развития. И тут же упомянуто имя двуликого Януса.

«Театр — воплотитель дуализма», — утверждает Эйзенштейн (зачеркнуто другое слово — «отобразитель», более понятное в контексте последующих рассуждений). А живое олицетворение театра — Мейерхольд. Потому что он переменчив, неустойчив, непостоянен. Мейерхольд — предатель — и в искусстве, и в личных отношениях со сподвижниками. Он без устали меняет маски, в то время как в МХТ маска прилипла, она «не соскальзывает». В МХТ все строится на психологии, на душе. Эйзенштейн считает МХТ — театром «нутра», к которому приравнивает мхатовское «переживание». Здесь пренебрегают внешним, телесным. Это — «идеалистический Монизм», «регрессивное явление».

С точки зрения Эйзенштейна, по законам диалектики, торжество эстетики МХТ в конце 20‑х годов закономерно. Эпоха «контрольной цифры» первых пятилеток должна «тосковать о живом человеке». Нематериалистическое понятие «душа» {290} (с которым он так воевал в «Выразительном движении») вдруг вновь возвращается. Вывод: «Эпоха может допустить противоположное, но никогда не допустит смежного». Настоящий театр — дуалистический в сущности своей — несовместим с эпохой. Эйзенштейн и раньше объявлял о смерти театра (в частности, в известной статье «Два черепа Александра Македонского»), о перерождении его в кино. Речь, оказывается, шла не о театре вообще, а о дуалистическом театре монтажа аттракционов, который, и в самом деле, у Эйзенштейна перешел в кино.

Публикуется по машинописной копии, которая хранится в РГАЛИ (Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 901).

Статья «Выразительное движение» была опубликована Альмой Лоу и Мелом Гордоном на английском языке в книге Meyerhold, Eisenstein and biomechanics. Actor training in Revolutionary Russia (Jefferson North Caroline, London, 1996. P. 173 – 192) и Орнеллой Коларезе на итальянском языке в книге Sergej Ejzenštejn. Il marimento espressivo. Scritti sue teatro (Venezia, 1998. P. 195 – 218).

## **{****292}** Выразительное движение

В связи с работами левого фронта в области движения на театре — Мейерхольд, Эйзенштейн — исключительный интерес представляют новые труды двух немецких ученых о выразительном движении.

Один — «Ausdrucksgymnastik»[[1202]](#footnote-288), 1922, автор ее Рудольф Боде, с 1921 года преподающий движение по своей системе в «Deutsche Filmschule» ([Немецкая] Школа кинематографии) в Мюнхене.

Боде основывает свою работу на изысканиях Людвига Клагеса, изложенных в книге под названием «Ausdruckskraft und Gestaltungsbewegung»[[1203]](#footnote-289), изд. 4‑е, 1923 г.

Надо отметить, что работу свою оба ученых мыслят отнюдь не применительно к театру, но как систему общевоспитательного значения.

Может смутить метафизическая терминология обоих авторов. Они употребляют слова душа и дух, причем основная их мысль сводится к тому, что движения, диктуемые душой, находятся в постоянном конфликте с движениями, диктуемыми духом. Приглядываясь к тому, что в действительности представляют собой эти термины в рассуждении авторов, видим, что душа есть термин, обозначающий область подсознательного, инстинктивного, чисто биологического; дух же есть сфера сознания, управления, координирования и торможения. Мы бы назвали область движений, относящихся к первой категории, рефлексами, вторую же область — движениями сознательно-целевыми, сознательно координированными.

По мнению авторов, материалом всех возможных движений являются немногочисленные рефлекторные движения, все же прочие движения строятся из них при участии тормозящей и координирующей работы сознания. Сознание (по их терминологии — воля или дух) не в состоянии производить самостоятельные двигательные комбинации, основой которых не были бы первоначальные биологические рефлекторные движения. Мало того, опираясь на авторитет медицинского исследования, авторы указывают, что волевые движения относительно чистого типа (движения по упражнению тех или иных мускулов в гимнастике, лишенные целевой установки) являются вредными для здоровья: биологическая основа организма противится, протестует.

### Теория

До сих пор наука о движениях исходила из анатомии человеческого тела и физиологии. Выбор упражнения основывался на возможных комбинациях мускульных движений и на знании физиологических процессов. Человек брался как некая машина, вне зависимости от среды, в которой он действует, и вне конкретных форм этого действия, форм, сложившихся биологически. Наука не может даже описать естественные движения, не говоря уж о том, что она не может создать упражнения, которые бы квалифицировали эти движения, поскольку это движение приурочивается к мускулу или группе мускулов, а не к мускульному целому или актуально действующему организму. В подтверждение приводятся выдержки из Буа-Раймонда («Специальная мускульная физиология», Берлин, 1903 год), который говорит: «Отдельные мускулы суть единицы анатомические, но не механо-физиологические» (С. 245). «Можно полагать, что если мускульная механика не определяется анатомическим расположением, то ее следовало бы определять по физиологическому взаимодействию мускулов. Но это совершенно невозможно, так как физиологические взаимодействия не суть величины постоянные». «И наконец, пределов физиологического содействия мускулов вообще нельзя установить, так как при каждом изменении положения тела они {293} различны» (С. 246). «Мускулатура спины и шеи, на сколько бы отдельных мускулов ее ни делили анатомы, с физиологической точки зрения должна рассматриваться как единая масса. Но из этого вовсе не следует, что эта единая мускульная масса всегда действует вся целиком. Наоборот, спинная мускулатура вдоль спины, хребта может в каждом отдельном участке быть активной самостоятельно» (С. 254)[[1204]](#endnote-917).

«Вместо построения механики движений человеческого тела по анатомическим группировкам, что в лучшем случае могло бы послужить созданию специальной физиологии движений, надлежало бы все бесконечное разнообразие движений планомерно свести к отдельным формам движения, и каждую из таковых обследовать как самостоятельное целое» (С. 321). «Кроме того, надо учесть, что все тело, согласно тому положению, которое оно занимает, принимает участие в каждом отдельном движении. Это взаимодействие, однако, в силу постоянного упражнения настолько вошло в привычку, что протекает бессознательно и почти незаметно» (С. 277)[[1205]](#endnote-918).

Аналогичные мысли высказывает и Тигерштедт (Учебник физиологии, Лейпциг, 1915 г.). «Сокращающийся мускул притягивает не только место своего прикрепления, своего конца к началу мускула, но и наоборот, притягивает начало к концу, действуя, таким образом, двумя равными, но взаимно противоположными силами на обе точки прикрепления. Не обращать внимания на это двойное силовое действие можно было бы лишь в том случае, если бы одна из этих точек искусственным образом, при помощи внешней силы, была приведена в состояние неподвижности: ибо только таким путем уравновешивалась бы мускульная сила, действующая на начало мускула.

Вообще же из всего изложенного следует, что сокращающийся мускул оказывает влияние и на сочленения, непосредственно с ним не связанные».

В дальнейшем Боде полемизирует с представителями чисто механистического воззрения на человеческое тело, игнорирующими всю огромную область инстинкта, рефлекса, всего того, что объединяется общим термином «органическое» и возникает не в процессе сознательного комбинирования, а в длительном историческом процессе отбора и приспособления. Механисты, отбрасывая все явления органического порядка, в своем учении о движениях человеческого тела базировались исключительно на анатомии и физиологии (Бесс Мензиндик, — Культура тела женщины. Мюнхен, 1900[[1206]](#footnote-290) — пишущая о механической целесообразности структуры человеческого тела).

В основу своей методики воспитания человеческого тела Боде кладет положение, высказанное Г. Б. Дюшеном в 1885 году в его труде «О физиологии движений»: «Изолированного мускульного действия в природе не существует».

Дюшен исходил из предположения, что, действуя электрическим током на отдельные мускулы, ему удастся искусственно вызвать не связанные с эмоцией испытуемого движения, воспроизвести их и таким образом на живом человеке установить действие, свойственное каждому мускулу в отдельности, и на основании этого в дальнейшем установить физиологию движений.

Результат опытов с местным раздражением мускулов был для Дюшена неожиданным, так как для него выяснился ряд непредвиденных обстоятельств, которые спутали все его механистические расчеты и привели его к следующему конечному выводу: «Электрофизиологические опыты и клинические наблюдения, сообщенные мною, — пишет он, — пролили свет на каждую импульсивную мускульную группу (импульсивную — в отличие от мускулов, действующих автоматически). Эти опыты и наблюдения показали, что частичные мускульные сокращения (изолированные сокращения отдельных мышц) не свойственны природе и могут быть вызваны искусственным путем посредством местной электризации или возникая при определенных {294} патологических состояниях и приводят к дурным последствиям и органической деформации» (С. 597)[[1207]](#endnote-919). Приводя эти аргументы, а равно и ряд других, здесь не приводимых, Боде делает свой окончательный вывод в следующих словах: «Насколько развитие голоса нельзя основывать на физиологии голоса, настолько и развитие тела нельзя утверждать на физиологии движения. И то и другое основывается на протекании правильных, то есть естественных движений. Естественным же движением является такое, которое одновременно есть движение тела в целом. Только искусственные движения можно конструировать с помощью анатомо-физиологических исследований. Все эти искусственные движения не могут выполнять того, что в первую очередь требуется от всякой физкультурной системы: дальнейшее развитие в органическом смысле. Ибо органическое действие есть повинность, несомая человеком в целом»[[1208]](#endnote-920).

Отвергая анатомию и физиологию как направляющие для выработки методики упражнений для физического развития, Боде кладет в основу своего учения о воспитании движений, охватывающего все специальные дисциплины физкультуры (трудовое движение, изобразительное — театральное и т. д.), принцип целостности (Totalität). Психологически это означает единство стимула (Geschlossenheit des Triebgefühls). Физиологически это — механическое единство процесса движения и анатомически это — единство целевой установки мускульного аппарата, обусловленное телодвижением.

Боде говорит о единстве стимула постольку, поскольку он интересуется целесообразностью построения элементарных движений, отбрасывая движения эмоционально-выразительные и жесты коммуникативного значения. Последние могут строиться двояко: в одних случаях они являют собою простую последовательную комбинацию элементарных движений и выразительная значимость их определяется лишь режимом составляющих их движений; в других же случаях (особенно в случаях сложных эмоций, страстей) мы имеем движение, построенное из элементарного, стимул которого пересекается или деформируется иным тормозящим стимулом. Последнее может выразиться в несовпадении направлений обоих движений — основного органического (рефлекторного) и другого, возникающего в результате торможения, инертного сопротивления и разницы скоростей.

Цитируем Боде далее:

«Принцип целокупности с совершенной необходимостью связывается с принципом центра тяжести (Schwerpunkt), так как единство схемы движения может осуществляться лишь в том случае, если волевой стимул будет направлен на центр тяжести тела в целом. В этом случае вся двигательная система перемещается в пространстве, не нарушая своего единства, а равно и внутреннего распределения основного толчка привходящими стимулами, приложенными в отдельных точках. В последнем случае мы имели бы искусственное движение, лишенное органического единства. Уже из этого следует, что естественная гимнастика должна обратить свое внимание на мускулы, группируемые около центра тяжести, то есть крупнейшие мускулы тела. Из того, что волевой акт действует, вклиниваясь и меняя направление движения, следует принцип разряжения. Протекающее между двумя моментами движение имеет тенденцию из отклоненной формы возвращаться в естественную. За вызванным волевым актом напряжением следует разрядка. Разряженное движение имеет всегда ритмический характер. От разряженного движения следует отличать “состояние покоя”. Последнее — всегда лишь кажущееся, ибо нет абсолютного покоя. Здесь лежит источник величайших заблуждений, допускаемых учением о движении. Но [из] того, что мы, казалось бы, волевым актом можем, например, поднять спокойно висящую руку, еще не следует, что в природе волевого акта лежит способность порождать движения. Это утверждение было бы психологически только тогда правильно, если бы можно было доказать абсолютный покой висящей руки, что, однако, невозможно. {295} Так как висящая рука находится в покое только относительно, то каждое изменение этого положения надо считать уклоненным движением[[1209]](#endnote-921).

Для физического воспитания вытекает отсюда чреватый последствиями вывод: носителем ритмического являются не волевые акты, но то, что находится между волеустановленными метрическими делениями, т. е. первичные телодвижения. Степень ритмичности зависит не от временной точности волевых импульсов, но от качества двигательных предпосылок, к которым импульс прилагается, т. е. от того, что более или менее бессознательно протекает *между* акцентами[[1210]](#endnote-922). Дано протекающее в определенных формах движение, ритмическую структуру которого изменить никто не в состоянии. Единственно возможным является сознательное воздействие на амплитуды больших и малых ритмических колебаний, [чтобы] поставить движение в тесные рамки, вследствие чего в силу концентрации движения мы выигрываем в его интенсивности. Принцип распоряжения на основании всего вышеизложенного мы можем назвать ритмическим принципом. Символически этот процесс лучше всего выражается картиной струящейся реки. Сознательное воздействие в этом случае аналогично превращению реки в канал. Всякое выравнивание берегов и дна нарушает ритмическую индивидуальность во имя целеустремленности процесса движения; на этой же картине мы уясняем явления, происходящие при всякой спортивной деятельности, при всякой гимнастике, имеющей целеустремительный характер. Везде, где мы воспитываем волю, мы сталкиваемся с необходимостью ломки, т. е. трансформации первичного движения и превращения его в организованное».

Далее, переходя к вопросу о воспитании воли, Боде цитирует Möller’а, который пишет: «Пока идет речь о воспитании воли, например, если мы хотим воспитать смелость (кураж у воспитанника), нужно составлять задания, которые имеют прямое отношение к воле, не касаясь так называемого “овладения формой”[[1211]](#endnote-923) (форма здесь — “эстетически приятное зрелищное построение элементов тела”). Но одновременно к воспитанию воли относится требование отдачи всего запаса энергии, его разрядка. И совершенство целого заключается отнюдь не в осуществлении некоей заранее заданной формы (взятой как шаблон), но в свободной, непреднамеренной, постоянно текучей, но тем не менее строго контролируемой сознанием выразительности».

(Т. е. источником выразительности является не эстетически воспринимаемая форма, но вся гибкая система целесообразных и целеустремительных движений.)

Эта выразительность, присутствующая и на палестре древних греков, является самым ценным в такого рода работе, а потому должна быть максимально культивируема и у нас.

Следующей ступенью явится уже «овладение формой» (Formbeherrschung, т. е. организация двигательного процесса в зрелищном аспекте).

Эти две различные дисциплины — воспитание воли и овладение формой — строятся на одном и том же основном психологическом процессе, потому что в основе овладения формой лежит тот же волевой акт, как и в основе всякого овладения. Разница лишь в материале. В то время как при чистом воспитании воли форма (в эстетическом смысле) приносится в жертву целиком, в выразительной гимнастике ею жертвуют лишь постольку, поскольку это нужно для большей рельефности. Последнее возможно только в том случае, если первоначальное ритмическое движение приобретает большую сопротивляемость, во всяком случае — большую, чем при чистой волевой гимнастике.

Средством повышения этой сопротивляемости является музыка, усиливающая ритмическое начало наших движений. Этим путем мы достигаем того, что целеустремленное движение не порывает с основным органическим движением.

Таким путем мы устанавливаем учение о выразительной гимнастике, лежащей между танцем (экстатически-эмоциональным [движением]), с одной стороны, {296} и спортом (овладением и целеустремленностью движений) — с другой, являясь в то же время преддверием и к тому и к другому, содержа в себе оба слагаемых: ритмо-двигательную возбудимость и волевой акт.

В конфликте между рефлексом и сознанием выразительная гимнастика не только не способствует уничтожению одного во имя другого[[1212]](#endnote-924), но, наоборот, развивает и то и другое, заставляя эти силы противоборствовать. Боде берет на себя смелость толковать слова Шиллера «человек только тогда человек, когда он играет», в том смысле, что игра есть не что иное, как искусственное вызывание указанной борьбы. Протест против музыки как размагничивающего средства неправилен, ибо выразительная гимнастика преследует цели не пассивной отдачи движений во власть музыки, но, наоборот, преодолевает и организует возбужденное музыкой движение. Кроме того, значение музыки очень велико и в другом отношении: захватывая всю моторную систему, она находится в теснейшей связи с установленным нами принципом целокупности. На музыку реагирует вся система в целом, а не только руки и ноги! И этим обусловливается действие музыки на марширующих солдат (Боде, 24). Можно добавить — для циркача-акробата, работающего под музыку, она является не только звуковой опорой, но и возбудителем двигательной энергии.

Критикуя гимнастический способ физического воспитания, Боде анализирует виды основных установок тела и находит два типа таких установок:

1. Приноравливание, припасовка себя к сопротивлению.

2. Преодоление самого сопротивления.

Первая распадается на приноравливание к сопротивлению, которое надо преодолеть, и на приноравливание к неподвижному упору (пол, ручки кресел и т. п.). Преодоление может касаться тяжести собственного тела или какого-нибудь предмета. При толкании ядра имеют место все четыре момента; при прыжке и беге: сопротивление собственной тяжести и припасовка к поверхности земли.

При аппаратной гимнастике сопротивление — вес тела, припасовка — к аппарату, но в существующей гимнастике все неправильно потому, что носителем тяжести корпуса являются не пружины ног и поясница, а плечевая система. От этой подвешенности движение приобретает механизированный неестественный характер, и все сводится лишь к накоплению мускулатуры. Ту же функцию с не меньшим успехом выполняет спорт, ставя человека в естественные условия, отвечающие основным требованиям правильной постановки корпуса и нормальной походки.

### Методика

Преподаваемая Боде выразительная гимнастика не касается выражения определенных, словесно определяемых эмоций или выработки шаблонов движений, выражающих чувство. Это дело актерских школ. Он ставит себе задачей привести человеческий организм в такую психофизическую установку, которая одновременно раскрепощает его двигательные возможности и развивает уменье сознательно владеть этими движениями. Методика выразительной гимнастики ставит себе задачей подбор упражнений, этой цели служащих. Выбираем простейшие движения (Spaniuingsübungen[[1213]](#footnote-291); Abprallübungen[[1214]](#footnote-292)).

Упражнения в «распряжении» направлены не к тому, чтобы всецело упразднить мышечный тонус, что было бы физиологически невозможно, а к тому, чтобы устранить ложные напряжения. Под последними следует разуметь напряжения, возникающие в силу мышечной иннервации (выраженная иннервация получается в силу {297} физиологической связи соседних мышечных участков с основным иннервируемым), которая не в полной мере следует нормальному режиму мышечных сокращении. Подобные ложные напряжения, создаваемые длительным волевым нажимом, приводят к мышечным судорогам и каталептическому состоянию мышц. Происходит это потому, что ложное напряжение перебивает нормальные ритмические мышечные «распряжения» — моменты отдыха мышцы, в результате чего возникает мышечное переутомление, судороги и временный паралич. Надо отметить, что эти явления отрицательно влияют и на психику, поскольку психическая работа выражается в движениях, а при ущемлении последних волевой импульс и нервная затрата обращаются, так сказать, внутрь, дезорганизуя рефлекторный аппарат (ср. конверсия психоаналитической школы). Очевидно, что выразительная способность резко ослабляется таким длительным напряжением, поскольку мускулы либо в силу оцепенения выпадают из общей двигательной системы, либо теряют свою эластичность. Больше всего подвержены этому мускулы конечностей, поскольку на них, а не на тело в целом, обращаются волевые импульсы в цивилизованном обществе (жестикуляционная перегрузка, столь свойственная, например, актерам дурного тона). При нормальной силовой установке на центр тяжести было бы немыслимо такое нагромождение волевых импульсов в силу грузности всей массы тела, которую приходилось бы всякий раз преодолевать. С другой стороны, движение протекало бы физиологически правильно, проникая в конечности и, в зависимости от характера иннервации вибрируя более или менее сильно, сходило бы на нет. При ложной же иннервации каждое колебание является результатом *особого* волевого импульса.

Современный цивилизованный немец работает и двигается, совершенно игнорируя тело. Надо обращаться к ремесленникам и крестьянам, чтобы найти правильное рабочее движение. В идеальном виде их можно обнаружить, наблюдая животных.

Надо отработать способность быстрой реакции мышцы на волевой приказ, не утрачивая ее способности легко возвратиться в состояние покоя. Пример — игра на рояле и на скрипке, если она построена [не] правильно, то есть в игре принимает участие не все тело, а одни только пальцы, — такая игра вызывает пальцевые судороги, которые лечить приходится, однако, не медицинским, а именно гимнастическим способом[[1215]](#endnote-925). Эти судороги происходят потому, что недоучитывается противодействие момента тяжести, и упражнения в «распряжении» созданы именно для того, чтобы восстановить нормальное взаимоотношение между волевыми импульсами и естественной силой тяжести. Между прочим, Боде ссылается на следующий текст из книги Э. Кольвица («Bewegungskunst oder Kunstbewegungen. Mus.‑ped. Slätter»[[1216]](#footnote-293), 1921). Тот факт, что тяжеловесные люди в большинстве случаев обладают большой ловкостью движений, в то время как худощавым, легким людям свойственны угловатые движения, сам по себе — достаточное доказательство значимости техники владения весом тела в целом (Gewichtstechnik) применительно к любым двигательным задачам, в том числе и музыкально-аппликатурным. Основанием воспитания музыканта, певца, актера, дирижера должна в будущем явиться нормальная тренировка тела в целом — освобождение двигательного аппарата от бессознательных психофизических торможений.

Так как после отвода конечности и возвращения ее в исходное положение она не сразу попадает в исходную точку, а проделывает несколько колебательных движений, то упражнение в «распряжении» можно было бы также назвать «маятниковыми» (Pendelübungen).

Этими же упражнениями тренируется способность быстро автоматизировать любое временное и пространственное задание, таким образом вырабатывая в гимнасте {298} соответствующие пространственно-временные «установки». Вкратце система упражнения сводится к вчленению материальных форм в пространственную сетку и органических процессов — во временную сетку (Die Eingliederung einer Naturform in ein Raumnetz und die Eingliederung eines Naturablaufs in ein Zeitgitter)[[1217]](#footnote-294).

Противоположностью этой системе является метрическая гимнастика Далькроза и так наз[ываемая] жестикулятивная гимнастика, где мы имеем дело с произвольными и не связанными принципом единства «расположениями» конечностей в пространстве[[1218]](#endnote-926), механически расчлененными по мельчайшим движениям заранее заданной метрической сетки (Боде. Старая и новая педагогика. [В] сб. «Künstlerische Körperschule, hersusgegeben v. Pallat a. F. Hilker». Breslau, 1923)[[1219]](#footnote-295).

Характерной особенностью упражнений Боде является то, что в них отсутствует градация перехода от более легких к более трудным. Все его упражнения одинаково трудны и одинаково они легки в зависимости от степени освоения его основного принципа.

Здесь следует еще раз вспомнить, что Боде строит свою систему отнюдь не в интересах сценической выразительности, но преследует цели общепедагогические. Для нас же изыскания Боде представляют первоочередной интерес именно в плане театральной работы, почему мы и извлекаем из его труда лишь те положения, которые могут лечь в основу научной теории сценического движения.

Итак, система Боде сводится к трем основным положениям: способность к мускульному «распряжению» (разрядке)[[1220]](#endnote-927), способность направлять волевой импульс на центр тяжести и умение передавать и распределять по периферии (конечности) инерцию центра. Здесь считаем необходимым отметить, что эти положения были осознаны и подтверждены наблюдениями над театром марионеток еще Клейстом, о чем у него имеются заметки, относящиеся ко времени 1801 года. Вот что имеется в заметках Клейста (см. «Kleist’s, Grillparzers, Immermanns und Grabbes Dramaturgie, herausgegeben von W. von Scholz». München und Leipzig, 1912. T. III. Серия Deutsche Dramaturgie)[[1221]](#footnote-296).

Клейст сидел с оперным танцором на бульваре и смотрел театр марионеток. Зашел разговор о танцах, и собеседник заметил Клейсту, что танцор может очень многому научится у марионеток. Чему именно — Клейст уяснил себе из последующего разбора механизма движений марионеток. Он заинтересовался, каким образом возможно управлять движением членов и суставов без помощи бесчисленных к ним прикрепленных ниточек и в то же время получать требуемые ритмы движения или танца. Танцор ответил, что Клейст ошибочно представляет себе дело так, будто во время движения или танца каждый член в отдельности приводится в движение машинистом. Каждое движение зависит от центра тяжести. Достаточно найти его внутри фигуры и найти, чем управлять. Члены, которые болтаются как маятники, без всяких добавочных воздействий механически следуют движениям центра. Он добавил, что в основе движение чрезвычайно просто — каждый раз, когда центр тяжести перемещается по прямой, члены уже описывают кривые, и что при малейшем случайном сотрясении вся марионетка в целом приходит в некоторое ритмическое движение, похожее на танец. В тех случаях, когда движение не прямолинейно, характер его кривых не идет выше второй степени и чаще всего эллиптичен — форма, свойственная конечностям человеческого тела и обусловленная строением суставов[[1222]](#endnote-928), а потому {299} и особенно доступная невропасту[[1223]](#endnote-929). То же явление наблюдается в протезном деле, где способность производить самые разнообразные движения достигается соразмерностью, подвижностью и легкостью протеза, а главным образом — аналогичным естественному расположением центров тяжести.

Преимущество марионеток перед живым танцором, по мнению собеседника Клейста, в первую очередь отрицательное, а именно — у нее невозможна «красивость», которая возникает в том случае, когда двигательная сила (vis motrix) приложена не к центру тяжести движения, а в иной точке. Так как машинист при помощи проволоки или нитки владеет только одной этой точкой, другие части тела становятся тем, чем они должны быть — мертвыми механизмами, чистыми маятниками, повинующимися исключительно законам тяготения, — качество, которое мы бы напрасно стали искать у нынешних танцовщиков. «Взгляните, — говорит собеседник Клейста, — на г‑жу П., когда она, играя Дафну, преследуемая Аполлоном, оборачивается на него, — душа у нее (vis motrix[[1224]](#footnote-297)) сидит в позвонках крестца, она наклоняется, будто собираясь переломиться, точно наяда из школы Бернини. Взгляните на молодого Ф., когда он в роли Париса, стоя среди трех богинь, передает Венере яблоко: душа у него сидит (о ужас!) в локте. Такие промахи неминуемы с тех пор, как мы “вкусили от древа познания”» (то есть внесли нарочитость в сознательное построение движений. — Примеч. перев.).

Дальше Клейст переходит к вопросу о том, как вторжение сознания дезорганизует природную грацию человека. Он приводит казус, случившийся у него с одним молодым человеком, который вытирал себе ногу и, взглянув на себя в зеркало, сказал присутствовавшему здесь Клейсту: «Не правда ли, я похож на известную скульптуру мальчика, вынимающего из ноги занозу». Хотя Клейст заметил то же самое, но, желая позлить юношу, он стал возражать. Молодой человек попытался воспроизвести позу, проверяя себя в зеркале, но это ему так и не удалось, невзирая на многократные упорные попытки. Мало того, Клейст заметил, что с этого времени во всех движениях молодого человека, который стал днями вертеться перед зеркалом, появилась нарочитость, связанность, искусственность и шаг за шагом исчезала былая обаятельность в движениях.

На это собеседник ответил Клейсту следующим эпизодом: он — незаурядный фехтовальщик. Однажды в имении лифляндского помещика его заставили фехтовать с медведем. Животное безошибочно отражало все боевые удары эспадрона, но совершенно не реагировало на так называемые ложные удары (суть которых заключается в том, что они совершенно безопасны и имеют целью только отвлечение внимания, будучи построены искусственно и нарочито).

Таким способом было установлено тождество взглядов Клейста и его собеседника на дезорганизующую естественность движения рефлексию, и отсюда же понятен конечный вывод Клейста о том, что совершенное движение свойственно лишь совершенно бессознательному существу (животное, кукла), либо существу абсолютно сознательному — по Клейсту — «божеству» (С. 19 – 25)[[1225]](#endnote-930).

Так как вышеуказанное «распряжение» имеет решающее значение для выразительной гимнастики, то Боде вводит своего рода подготовительный класс, в котором объединяет упражнения по следующим четырем разделам: упражнения в «распряжении» швунгтренаж, упражнения в напряжении и упражнения в оттолчке (Schwungübungen, Entspannungsübungen, Spannungsübungen).

### **{****300}** Выводы

Хотя, как настойчиво подчеркивает Боде, система его строится отнюдь не для разрешения задач сценического движения, тем не менее она содержит в себе все механические предпосылки для правильной организации сценического движения. Эта теория только подкрепляет следующее наше основное утверждение: максимально выразительным (впечатляющим) сценическое движение будет только в том случае, если актером вместо точного копирования результата двигательных процессов (нога, гримаса, жест) будет органически правильно проделана двигательная работа, в результате которой впечатляющий рисунок получится сам собою.

1. Выразительным движением вообще можно считать всякое идеально целесообразное движение (стандарт-движение). Но если мы будем говорить о специфических движениях, имеющих задачей впечатлять, создавать эмоциональные заряды и разрядки, о движениях сценических, то, в отличие от всех остальных движений, выразительностью их мы условимся называть специфическое свойство этих движений вызывать у зрителя заданную реакцию, создавать впечатление (аттракционность движений).

Всякое сценическое движение, чтобы быть аттракционным, кроме полной точности механической схемы должно нести на себе еще некий акцент (мало правильно сделать сальто, сесть на стул, пройти по проволоке, замахнуться, — надо еще, чтоб это движение было «продано», по выражению циркачей); движение должно быть *подчеркнутым*. Это подчеркивание достигается самыми разнообразными приемами, — в частности, все случаи так называемых *отказов*, акцентирующих подступ к движению, являются приемами этого подчеркивания. Нужно сказать, что эта подчеркнутость аттракционирует вообще все сценические движения, но решающее значение она имеет для движений, осуществляющих затрудненное перемещение (акробатика), не неся при этом на себе никаких сюжетно-смысловых функций, как то: ходьб[а], бег, поднимание, толчок, удар рукой, нагибание корпуса. Если движение производится правильно, то невольно, на основании органического единства, возникает некоторое состояние, свойственное только данному двигательному процессу, которое Боде называет пластическим чувством. Это состояние может усиливаться музыкой, и оно же [волевым] торможением определяет пластическую выразительность простейших движений.

Затем идет ряд соображений, указывающих, что, наряду с музыкой, организующим средством является коллективная работа. Во-первых, при коллективной работе налицо заражающее эмоциональное взаимодействие, а с другой стороны — усиление рефлекторных процессов при восприятии рядом совершающихся движений. Отличие выразительно-гимнастических упражнений от военных и гимнастических обычного типа (требующих полного однообразия и механического совпадения каждого движения) состоит в том, что они регулируются только по тактам, выполнение же задания в пределах такта индивидуализируется для каждого исполнителя (индивидуальный ритм). Чем больше участников в упражнении, тем сильней проявление индивидуальности, ибо, аналогично действию музыки, действие людской массы на каждого исполнителя увеличивает органическое сопротивление волевым импульсам[[1226]](#endnote-931). Именно при массовых упражнениях вырабатывается способность к временной и пространственной ориентировке.

Другая категория сценически-выразительных движений — это те, в которых налицо конфликт между рефлекторным движением и тормозящим его волевым импульсом. При этом надо иметь в виду, что рефлекторное движение имеет точкой приложения силы центр тяжести тела в целом, волевой же акт реализуется в движениях конечностей. Конечности либо затормаживают общий посыл, либо же усиливают или изменяют его направление. Наиболее характерным для выразительного {301} движения является первый случай — торможение; столкновение двух двигательных моментов и дает то мускульное искажение, которым характеризуется «выражение» (мимика, жест).

Боде устанавливает (Bode, 29) любопытное подразделение частей тела на несущие черную, механическую работу по поддержанию тела и автоматическому его передвижению и, так сказать, «деклассированные» части, в цивилизованном обществе освобожденные от этих обязанностей и несущие на себе обязанности «интеллигентные»[[1227]](#endnote-932). Таковы руки после того, как человек перестал ими пользоваться для ступания по земле, лицо, поскольку оно перестало быть пастью, предназначенной для хватания пищи или борьбы. В этих «деклассированных» частях тела у человека главным образом и реализуется волевой, сознательный стимул, создающий выражение.

Ссылаясь на Tigerstedt (Trägheits Momente)[[1228]](#footnote-298), тот же Боде (С. 19) отмечает проявление волевых стимулов (выразительного) через сохранение инерции в конечностях, вовлекаемых общим посылом в движение. Таковы: оскал (выражение ярости) — при задержке общего двигательного посыла челюсти сохраняют свое движение вперед; вылупленные от ужаса или изумления глаза, следующие тому рефлекторному посылу, который имеет целью дать возможность человеку разглядеть предмет ближе, ориентироваться в обстановке; злобно растопыренные пальцы плотно к бокам прижатых рук (посыл реализуется только в пальцы).

Все вышеизложенные принципы и наблюдения дают возможность построения двигательных выражений самых сложных психологических моментов (переживаний), характеризующихся двойственностью (борьбой мотивов), просто в виде своего рода «двойной» гимнастики двух антагонизирующих сил, соответствующих рефлексу и сознательному импульсу (Schiller, 13, 15 — об игре). Фактическое выполнение этой борьбы и есть единственное материальное содержание сценической игры, совершенно не зависимое от психологической обусловленности каждого этапа такой «игры». Благодаря такому конструированию сценического движения отпадает потребность в актерском переживании типа, образа, характера, эмоции, ситуации, ибо переживание как результат выразительного движения актера переносится туда, где ему быть надлежит, а именно, в зрительный зал. На долю же актера остается работа, совершенно аналогичная работе циркача или спортсмена — то же преодоление поставленных препятствий, причем целью является выразительное движение, как фактор зрительной эмоции[[1229]](#endnote-933).

Два дополнительных замечания весьма существенны:

1) Выражение есть всегда момент двигательный, а не статический (оно есть процесс).

2) Во всяком выражении из самой механики этого процесса можно выделить момент «фиксации» — момент, когда силы уравновешены, после чего выражение переходит либо в реальный акт, им символизировавшийся (победа рефлекторного посыла), либо в состояние покоя (победа волевого стимула). Оскалившиеся в ярости челюсти либо укусят, либо губы над ними сомкнутся; рука, скрюченными пальцами символизировавшая хватание, либо схватит, либо пальцы размякнут и придут в норму.

Аттракционность выразительного движения (то есть психологический, заранее рассчитанный эффект у зрителя) обеспечена, во-первых, поскольку всякий момент борьбы или реальной целевой[[1230]](#endnote-934) работы привлекает к себе само внимание зрителя, а во-вторых, поскольку выразительное движение обеспечивает возникновение намеченных эмоций у зрителя. Именно выразительное движение, строимое на органически правильной основе, единственно способно вызвать эту эмоцию у зрителя, рефлекторно повторяющего в ослабленном виде всю систему актерских движений: в результате {302} произведенных движений у зрителя зародышевые мышечные напряжения разряжаются в искомой эмоции. Мнение Джеймса (с дополнениями по Клагесу) об эмоции как о производном от физиологического субъективно-психологического состояния здесь находит себе полное применение. Надо только избегнуть неправильного толкования Джеймса, по которому носителем каждой данной эмоции в результате движения будет актер. Надо полагать, что чисто производственное напряжение, в котором находится актер при добросовестном исполнении намеченной аттракционной схемы, доведет до минимума ситуационную эмоцию[[1231]](#endnote-935), которая вырастет и разовьется за счет неиспользованной мускульной энергии у зрителя.

Таким образом, возникает установка не на «искренность» актерского движения, а на его подражательную, мимическую заразительность (см. у Lipps’а).

Движение неорганическое прямой эмоциональной реакции не вызывает — жестикуляция балета может создать эффект эстетический, основанный на любовании, или эротический, но не вызовет драматической эмоции, обусловленной борьбой мотивов и опирающейся на выразительное движение.

Переходя в область сценически используемого слова, мы не найдем ничего, что бы препятствовало и выразительному слову строиться на тех же основах, как и выразительному движению.

Сценическая речь по существу есть лишь разновидность движения, и выразительность его, заключенная в интонации, есть прежде всего двигательная выразительность.

Если мы возьмем простейшие трудовые и эмоциональные звуковые сигналы (междометия), то увидим, что в них реализуется некоторый остаток энергетического напряжения, и чем этот остаток больше, тем использование его нажимнее, тем выразительнее и самый сигнал. Здесь голос есть некая «звуковая конечность», в которой особенно легко и охотно реализуется двигательное противоречие.

По своей механике речь (особенно в ее простейшей форме непосредственного звукового и интонационного прямого воздействия)[[1232]](#endnote-936) слагается из тех же двух моментов, как и движение. Во-первых, мы имеем рефлекторный нажим поршня диафрагмы в цилиндре грудной клетки, нажим, в котором участвует вся группа мышц живота, причем этот нажим есть лишь частичная реализация общего рефлекторного посыла, с участием тела в целом. С другой стороны, волевой пресекающий акт фиксируется в стадии голосовых связок (голосовая интонация), либо в мускулах языка, губ, нёба, челюстей (артикуляционная интонация). Основной нажимный поток воздуха, таким образом, вводится в стесненное русло гортани и пресекается или видоизменяется препятствиями в артикуляционной коробке.

Выразительная драматическая интонация может быть получена лишь в том случае, если основной нажим, толкающий воздух, будет дан посылом всего тела, но не одной только группой, — в последнем случае мы будем иметь декламационную (то есть чисто эстетическую), Отнюдь не драматическую интонацию. Эта установка речи на отдельно от всего тела движущийся поршень диафрагмы характерна для пения — не потому ли наши певцы так интонационно невыразительны? И секрет обаяния шаляпинской манеры не в том ли, что он ввел речевую (нажимную) интонацию в свое пение? Отметим для примера, что выразительными словами (ономатоническими) являются те, в которых антагонизм между рвущейся из груди воздушной струей и препятствием артикулирующих мышц выражен наиболее резко.

Несколько слов о жестах, сопутствующих речи. Вся масса этих жестов, судя по функции, легко распадается на три группы: жесты изобразительные (я рисую в воздухе пальцем вопросительный знак, показываю на вещь, о которой говорю); жесты символические (кукиш, пересчитывание денег пальцами, благословение, грозящий кулак и т. д.) и жесты речемеханические, не имеющие ни изобразительного, {303} ни символического значения (например: ораторская «рубка» рукой, декламаторское дерганье головой, теноровое подымание на цыпочки, стискивание кулаков, лицевая мимика говорящего человека). Последняя категория для нас особенно существенна — она реализует в конечностях тот *общий* посыл, которым мускулаж тела обеспечивает речевой нажим. Это рефлекторные волны, добежавшие до берегов тела, распределившиеся по конечностям и тем обеспечившие участие в движении всего тела. Пример выраженной интонации, сопутствующейся изобразительным жестом: вы говорите: «так их же двое», на последнем слове показывая два раздвинутых пальца. И насколько усилится убедительность самой фразы, выразительность интонации, если на первых словах, делая откачку тела назад с заносом локтя, вы энергическим движением выбросите корпус и руку с растопыренными пальцами вперед, причем остановка кисти будет столь направленная, что кисть придет в вибрацию (по типу метронома). В первом случае вы имеете дело с частичным посылом, во втором — с органическим целокупным движением максимальной напряженности. Так выразительность движения, а с ним и интонации создается не изобразительной точностью, а энергетической нажимностью жеста, помогающего развернуть общий посыл.

Те же основы движения действительны и для быта — движения производственные. Тот же ЦИТ, та же научная организация труда учит нас использовать в трудовых движениях прежде всего механическую инерцию телесных масс и действовать общим посылом, а не частичным. Но бытовое движение преследует совершенно иные цели, чем сценическое. Его задача — отнюдь не заражать эмоцией зрителя, ибо продукт, который вырабатывает производственное движение (материальная вещь), глубоко отличен от продуктов эмоционального и рефлекторного характера (психологических состояний), вызывать которые есть задача сценического движения. Не вдаваясь в подробности организации утилитарных бытовых движений, мы только считаем своим долгом предостеречь от смешения этих двух видов движения на сцене, памятуя ту основную задачу «выражения», которую преследует сценическое движение. Движение утилитарное, бытовое не способно по самой установке своей, по своему виду (не по механике, которая, как мы сказали, для всех видов движения одинакова) быть аттракционным, то есть эмоционально воздействующим. И напрасно думать, что выразительная сценическая пилка дров обеспечит этому актеру высшую ставку на бирже пильщиков, равно как и идеальнейший пильщик произведет на сцене максимум впечатления.



# **{****306}** Сергей Эйзенштейн как оперный режиссер: «Валькирия» Рихарда Вагнера в Большом театре Публикация и комментарий С. И. Савенко

Предложение поставить вагнеровскую оперу С. М. Эйзенштейн получил 20 декабря 1939 года и уже на следующий день, прослушав оркестровую репетицию эпизода «Полет валькирий», принялся за работу над спектаклем. Обе даты зафиксированы на первом листе набросков и заметок к «Валькирии», равно как и время начала репетиций — 5 января 1940 года. Работа в жанре постановочных эскизов продолжалась практически до премьеры, состоявшейся 21 ноября 1940 года, и их число в результате оказалось весьма значительным. Кроме набросков, архивный корпус «Валькирии» включает следующие материалы: клавир оперы с пометками Эйзенштейна, фото репетиций, афиши, программы, рецензии и статьи по поводу постановки.

Режиссерские эскизы и заметки к «Валькирии», ранее специально не изучавшиеся[[1233]](#footnote-299), интересны не только в качестве подготовительного материала к спектаклю. Дело в том, что постановка вобрала далеко не все придуманное Эйзенштейном: кое-что оказалось избыточным, другое — технически неосуществимым. Кроме того, заметки местами содержат дополнительное обоснование и развитие идей, положенных в основу спектакля — комментарий, аналогичный известной статье «Воплощение мифа», написанной в разгар постановочной работы[[1234]](#footnote-300). Именно в ней, кстати, Эйзенштейн обосновывает, не без иронии, самостоятельную ценность первоначального этапа в создании спектакля — мысль, с которой нельзя не согласиться: «некоторое расхождение между замыслом и осуществлением всегда неизбежно. Но тем интереснее сохранить в нетронутом виде этот свод добрых намерений, которыми мостятся дороги известно куда» (С. 329).

Ниже воспроизводятся ранее не публиковавшиеся эскизы и заметки Эйзенштейна к постановке «Валькирии». Из 196 листов выбраны 17, в художественном отношении самые выразительные и наиболее существенные для понимания эйзенштейновской концепции. Эскизы хранятся в РГАЛИ (Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 352. Л. 21, 24, 31, 32, 35; Ед. хр. 353. Л. 19, 28, 39, 46, 51, 65, 68; Ед. хр. 354. Л. 14, 16, 41, 50, 57). В расположении листов сохранена хронологическая последовательность; для удобства пользования они снабжены также порядковыми номерами (указаны в левом верхнем углу). Словесные комментарии Эйзенштейна на русском, английском, немецком и французском языках приведены под теми же порядковыми номерами после {307} оригиналов (иноязычные тексты переведены публикатором). В ссылках на непубликуемые заметки и эскизы указывается № единицы хранения и № листа.

\* \* \*

Свою версию «Валькирии» Эйзенштейн замышлял полемически по отношению к сложившимся традициям вагнеровских постановок, с принципами которых он был знаком. В заметке, сделанной одной из первых, режиссер противопоставляет свой замысел стилю исторической живописи В. Каульбаха и вагнеровской цитадели, Байрейту, причем делает это в самых решительных выражениях (352. Л. 2 экспрессивную лексику, использованную здесь, мы вынуждены опустить). Та же мысль развита им в «Воплощении мифа»: «… одетые в пернатые шлемы персонажи… реальным мехам своих одежд, “самоварным” блеском своих вооружений, еще больше подчеркивают свой безнадежный отрыв от сценической среды» (С. 353). В противовес этому «мифологическому бытовизму» Эйзенштейн предлагает идею мифологических символов, в которых концентрируется действие оперы. В первом акте таким символом становится ясень, вокруг которого лепится жилище Хундинга — «мощное Древо жизни, древний Игдразил сказаний “Эдды”, поддерживающий стволом своим миры, ютящиеся в разрастающейся его листве» (С. 345). Древо жизни появляется в самых ранних набросках Эйзенштейна (См. [№ 2](#_Toc226879036)); несколько позднее он упоминает об ассоциации, натолкнувшей его на этот образ: «NB. 31/XII 39 я купил “священное древо” [т. е. новогоднюю елку. — *С. С.*]. 1/I 40 я увидел Игдразил в нем — точно то, что мы хотим сделать» (Англ.; 353. Л. 18). Эйзенштейн разрабатывает символ Древа, вскоре превращающегося в Космос любви: по первоначальному замыслу Древо постепенно оживало, расцветало, населялось птицами и зверьем, а также бесчисленным множеством двойников Зигмунда и Зиглинды — сплетающихся в объятиях любовных пар. «Если во II акте — трагически, то почему не чувственно в I акте?!» — вопрошает режиссер (См. № 24). Замысел, предвосхищающий значительно более поздние находки (вплоть до «Забриски Пойнт» М. Антониони), осуществлен не был, и об «ожившем» Древе можно судить только по великолепному рисунку во весь лист (См. [№ 12](#_Toc226879046)).

Во II акте центральным пластическим мотивом послужила скала Вотана и сама его фигура в шлеме с крыльями — все это объединено Эйзенштейном образом «надоблачной выси» (См. [№ 7](#_Toc226879041)). Наконец, в III акте мифологическим символом становится огонь — знаменитый финал «Валькирии», сцена заклинания огня и прощания с Брунгильдой тщательно разрабатывается режиссером (См. [№ 1](#_Toc226879035), где движение Вотана и движение огня соотнесены в едином пластическом рисунке). Через несколько дней, 30 декабря 1939 года, Эйзенштейн обобщает мифологическую символику «Валькирии» в следующей записи: «Кольцо в моей сценической композиции. / Вероятно, кругообразное — кольцеобразное — есть поэтически-музыкальная структура, откуда она пришла ко мне [нем.] Мизансцены 2‑го акта навели своей повторностью на эту мысль, сразу же вспомнилось *дерево* 1‑го акта и спираль и концентрические круги первого абриса Финала! [русск.] Итак, кольцо! [нем.] в композицию! [русск.] Конец заклинания огня [нем.] — огненная диафрагма “Iris”» (352. Л. 42).

Нет нужды доказывать, насколько прозорлив Эйзенштейн в своем последнем замечании. Действительно, предложенная им пластическая символика в высшей степени отвечала вагнеровскому музыкально-поэтическому мышлению, ранее не находившему адекватного сценического выражения. Однако позднее, уже в наше время, постановщики вагнеровских опер все чаще стали следовать по пути, намеченному Эйзенштейном — он даже превратился отчасти в общее место. Кульминационное выражение идея Кольца нашла у Эйзенштейна в двух мартовских набросках, предназначенных для занавеса и декорации III акта (См. [№ 13](#_Toc226879047) и [14](#_Toc226879048)). Второй из них, {308} с маленький Валгаллой наверху, особенно хорош; он был осуществлен в постановке, однако на фотографии все же не производит такого впечатления, как в эскизе.

«Безнадежный отрыв» героев от сценической среды, констатированный им в старых постановках, Эйзенштейн стремится преодолеть «пластическим единством» спектакля, обоснованным также с мифологических позиций: «человек еще не осознает себя как самостоятельная единица, выделенная из природы, как индивид, уже приобретший самостоятельность внутри коллектива» (С. 351). Эта идея разрабатывается прежде всего в сценографическом решении, в костюмах персонажей. Так, придумав «густой вертикальный серебряный занавес» в III акте, «необходимый, чтобы скрыть трассы для полетов валькирий». Эйзенштейн затем развивает находку: «И отсюда разрослись в металл в целом: медь (тусклая) — земли / железо (темное) — середина гор / серебро — алюминий — вершины гор / Прекрасно вяжется с *ликом*, с *голым телом*! / Это та еще эпоха, когда металл *не был ушедшим под землю*, когда металл еще был на поверхности» (852. Л. 39). Особенно разработан в этой связи облик Вотана — крылья на его шлеме «как живые», Вотан является «в троне живого плаща» (См. [№ 9](#_Toc226879043)). В другом эскизе Эйзенштейн поясняет свое представление: «Вотан — плащ — *конечно* абсолютно верно: он связан с *природой* — горы облака etc. — / Плащ здесь — промежуточно-соединительное /… Плащ Вотана — *деталь его образа* и абсолютно верно, что он оставит плащ Брунгильде» (353. Л. 47).

Еще радикальнее оказалось другое изобретение Эйзенштейна, названное им «мимическими хорами»: «ряд персонажей в известные моменты как бы окутан этими соответствующими хорами, от которых они кажутся еще не выделившимися…» (С. 351). Так, Хундинг окружен «многоногим мохнатым телом своей своры», Фрикка — баранами, мчащими ее колесницу: «Фрике не два барана [так предписывает ремарка Вагнера. — *С. С*.], а стадо: на нем как на ложе с *земли снизу* едет она (противное валькириям)» (352. Л. 4). И здесь тоже можно говорить об известном преимуществе эскизов перед осуществленным вариантом: на фотографии «мимические хоры» кажутся слишком материальным сборищем статистов, в наброске же прекрасно передана постепенность перехода от «среды» к отдельным фигурам (См. [№ 11](#_Toc226879045)).

Как видно из эскиза 1, нечто подобное мимическим хорам Эйзенштейн предполагал и для сцены заклинания огня: языки пламени должны были изображать акробатки с длинными волосами (См. [нижнюю часть листа](#_Toc226879035)). Однако самое крупное разочарование ждало режиссера в сцене полета валькирий, где он предполагал применить пространственное разделение звука, дифференцированно усиленного репродукторами. Конечно, Эйзенштейн опирался здесь на свой опыт кинорежиссера, где динамическая препарация звучания нашла применение в недавнем «Александре Невском» с музыкой С. Прокофьева. Аналогичное изобретение в «Полете валькирий» было дорого Эйзенштейну: об этом можно судить по активной разработке этой идеи, предпринятой в ночь с 24 на 25 декабря 1939 года. «Как зрительно полетят кобылы и бабы не *так* уже важно. Важнее, чтобы *летел звук*. Для этой цели надо радиофицировать глубину сцены / — портал — раструбом вглубь / 3 портал — раструбом на зрителя / 4 середину зала (и верх) 5 задняя стенка зала (царская ложа) 6 опоясывающий коридор (вероятно балкона)» (352. Л. 22). Далее Эйзенштейн продолжает, сопроводив заметку схемой: «Весь трюк в клавиатуре *включений* И *выключении радиорупоров*. Отдельно. Последовательно вступая. Перекликаясь. Разной силы. Внезапно включаясь всем разом. С *приглушенным* оркестром и *ревущей* передачей его etc.» (352. Л. 23). Вслед за этим Эйзенштейн расписывает фразы «Полета» ритмически, указывая распределение шести вышеупомянутых источников звука, и заключает: «*обязательно сделать*».

Однако Эйзенштейн слишком опередил современную ему технику, доступную в оперном театре, и ничего из его проекта осуществлено не было (Заметим кстати, {309} что он опередил и кино: только почти через полвека стереофонический «Полет валькирий» зазвучал в «Апокалипсисе» Ф. Копполы.) Что до летающих фигур валькирий, то они кажутся более динамичными на рисунке (См. [№ 15](#_Toc226879049)), нежели в сценическом воплощении, о чем можно судить по фото и рецензиям.

Целый ряд эскизов связан с вовсе неосуществившимся замыслом Эйзенштейна — постановкой тетралогии «Кольцо Нибелунга» целиком. Очевидно, такой проект был, и к нему относится сослагательное наклонение в записи под эскизом 2 января 1940 года (См. [№ 6](#_Toc226879040)). Сам эскиз изображает битву Зигфрида с драконом (опера «Зигфрид», следующая за «Валькирией»); тот же сюжет мы видим и на другом наброске, где Эйзенштейна более всего занимает цвет (См. [№ 16](#_Toc226879050)). Наконец, последний из публикуемых эскизов посвящен финалу «Гибели богов» (См. [№ 17](#_Toc226879051)): очистительный огонь над телом павшего Зигфрида, в котором находит смерть Брунгильда и в котором гибнет обитель богов — Валгалла.

### **{****310}** № 1



### **{****311}** № 2



### **{****312}** № 3



### **{****313}** № 4



### **{****314}** № 5



### **{317}** № 6



### **{****316}** № 7



### **{****317}** № 8



### **{****318}** № 9



### **{****319}** № 10



### **{****320}** № 11



### **{****321}** № 12



### **{****322}** № 13



### **{****323}** № 14



### **{****324}** № 15



### **{****325}** № 16



### **{****326}** № 17



# **{****327}** III Статьи

# **{****328}** О крэговских кубах, «головинских Мейерхольдах» и художнике Зандине Е. И. Струтинская

30 января 1914 года в Александринском театре состоялась премьера спектакля «На полпути». Комедию английского драматурга Артура Пинеро поставил Вс. Э. Мейерхольд. Главную героиню Зою Блондель сыграла Е. Н. Рощина-Инсарова, уже исполнявшая эту роль в предыдущем сезоне в театре А. С. Суворина[[1235]](#endnote-937); видимо, она и предложила пьесу Пинеро для своего первого появления на сцене Александринского театра.

Сразу после премьеры последовал град рецензий. Спектакль был обруган дружно и удивительно однообразно. В один голос критики порицали Рощину-Инсарову за нервозность и слезливость, Мейерхольда — за увлечение формой, не связанной, по мнению рецензентов, со стилистикой пьесы, а художника спектакля — за слепое подражание Крэгу. Конечно, досталось и автору. Пьесу Пинеро сочли салонной безделушкой, а ее название позволяло не затрудняться в поиске каламбуров: «Александринский театр должен всегда оставаться на полпути к хорошему репертуару и на полпути к пошлости», — писал рецензент «Биржевых ведомостей»[[1236]](#endnote-938).

Сюжет комедии составляли душевные метания замужней женщины без детей, без определенных целей и интересов в жизни, избалованной вниманием поклонников; она жаждет реализовать себя, но не знает, как это сделать. Кипение страстей выливается в адюльтер. Окружающие главную героиню трое мужчин — муж Теодор, любовник Феррис и поклонник Питер — полны благородных помыслов, но решают судьбу Зои, исходя из собственных представлений о ее благополучии: «Феррис должен на ней жениться, Теодор благородно принимает вину на себя. Феррис благородно соглашается порвать со своей невестой Этель и повенчаться с Зоей. Благородный Питер, старый и безнадежный поклонник Зои, радуется благородству обоих. А сама Зоя в решительную минуту подносит сюрприз всем трем джентльменам: она выбрасывается из окна»[[1237]](#endnote-939).

У рецензентов-мужчин пьеса вызвала насмешки. Просуфражистские симпатии автора у них сочувствия не вызвали.

Исключение в дружном хоре петербургской критики составила только Любовь Гуревич. В своей статье в «Речи» она обстоятельно и спокойно разобрала спектакль и пьесу, которая напомнила ей неторопливые английские романы с подробной сдержано-поучительной разработкой социальных вопросов. «В пьесе Пинеро, — писала Гуревич, — все довольно “жизненно” и правдоподобно; задумана она как будто с добрыми художественными намерениями — вне чересчур избитых шаблонов и без расчета на грубые сценические эффекты. Но настоящего художественного интереса она не представляет и, как драма, вовсе не захватывает. Психология ее салонных героев, разработанная весьма детально, в полутонах, с чередованием “серьезных” и слегка комических мотивов, кажется анемичной и нигде не углубляется до общечеловеческой значительности. Живых, определенных характеров, ярких темпераментов в пьесе нет, а потому нет и действия, настоящего внутреннего движения»[[1238]](#endnote-940).

{329} Мы здесь вникаем в оценку пьесы Пинеро петербургской критикой, может быть, более подробно, чем эта пьеса заслуживает сама по себе, поскольку эта оценка была связана с восприятием спектакля в целом. Описания спектакля в рецензиях составили тот образ сценического представления, который остался в истории отечественного театра и на десятилетия вперед, вплоть до наших дней, закрепил искаженное представление об этой работе Мейерхольда и художника М. П. Зандина, а заодно и другого художника, имевшего косвенное отношение к этой постановке, — А. Я. Головина.

Больше всего упреков и насмешек прозвучало в адрес художника и режиссера спектакля. Рецензенты писали: «Г. Мейерхольд в качестве режиссера новых исканий поставил эту будничную пьесу г. Пинеро в крэговских кубах…

И получилась нелепость в кубе. Тривиальная пьеса, мещанские нравы, противная сытость ничтожных людей и величественные колонны — кубы королевского дворца из крэговской постановки “Гамлета” <…> нелепо же иллюстрировать низко стелющуюся по земле мещанскую жизнь биржевиков средней руки архитектурным стилем благородных колонн, уходящих к небу… и где же? — в Лондоне на высоте четвертого этажа обычного комфортабельного дома.

Такое исключительное несоответствие не может не раздражать. Когда-то Мейерхольд для буржуазной обстановки семьи ученого в “Гедде Габлер” сумел найти более подходящие и более умные тона. <…> Конечно сами по себе декорации кубами красивы и архитектурны, — на них так скульптурно выделяются фигуры исполнителей и разрешается проблема сценической перспективы» — писал Solus в «Биржевых ведомостях»[[1239]](#endnote-941).

Упоминание «Гедды Габлер» в качестве эталона условной декорации выглядит забавно, если вспомнить тот шквал ругани, упреков и оскорбительных выпадов, которые еще совсем недавно — семь лет назад — неслись в адрес Мейерхольда и Сапунова после премьеры ибсеновского спектакля в театре В. Ф. Комиссаржевской.

Любови Гуревич оформление спектакля также показалось «не совсем новым и оригинальным»; она увидела в нем следование принципам постановки крэговского «Гамлета»: «это те же самые изобретенные Гордоном Крэгом ширмы или, вернее, подвижные четырехгранные колонны, позволяющие быстро воздвигнуть на сцене любое сооружение, с которыми познакомил нас впервые Художественный театр. Не все сооруженные таким образом interier’ы были одинаково удачны и художественно-убедительны на этот раз; а в последнем действии пьесы, особенно в эпизоде с опрокинутой корзиной для бумаг, которую режиссер поставил, за неимением на сцене письменного стола, где-то в проходе, в самих дверях, — чувствовалась явная несогласованность между реалистическим воображением автора и “упростительными” стремлениями режиссера. Но все же внешняя обстановка пьесы представляла значительный художественный интерес, а в красочном отношении была просто прелестна»[[1240]](#endnote-942).

Но самые жесткие обвинения прозвучали со страниц журнала «Театр и искусство». Статья Кугеля была оскорбительна, резка и непримирима по тону. Homo novus писал: «Кубическая постановка комедии Пинеро “На полпути”, наконец, состоялась. Удручающая нелепость декораций бросается в глаза. Была самая обыкновенная, довольно бестолковая, жидкая постановка посредственного режиссера, не умеющего давать живых темпов, выделять рисунок пьесы или сообщать действию яркий акцент. И к этой серой, в полном смысле слова, постановке пристегнуты нелепые декорации по “эскизам” г. Головина. Нелепость в том, что уютный, по-английски комфортабельный “home” биржевого маклера Блонделя изображен в виде какого-то парапета на башне. Высятся белые колонны, причем парапет этот, изображающий, очевидно, будуар (!) кокетливой мистрисс Блондель, отделан створчатой, золоченой в переплете стенкой от дальнейших парапетов этого своеобразного английского “интерьера”. {330} Бессмысленность и самодовлеющая гордыня этой головинско-мейерхольдовской выдумки обнаруживается особенно курьезно во 2 акте пьесы <…> Какой тут уют! Башня Тауэра! <…> Можно подумать, что головинские Мейерхольды и мейерхольдовские Головины не только не считаются с пьесой, но и просто не читают ее. Сочиню, дескать, декорацию, а вы уже приспосабливайтесь к ней, как знаете»[[1241]](#endnote-943).

Сотворив из Мейерхольда и Головина странных кентавров, Кугель написал, что декорации были сделаны по «эскизам» Головина, чем положил начало одной ошибке в истории отечественного театра.

Закрепил ее Е. А. Зноско-Боровский на страницах своей книги «Русский театр начала XX века», вышедшей в Праге в 1925 г. Исследователь причислил спектакль к экспериментам, проводимым Мейерхольдом в области «слияния сцены со зрительным залом». «В одной пьесе Пайниро [транскрипция Зноско-Боровского. — *Е. С*.] зрители были изумлены “кубистической”, на их взгляд, декорацией, полукруг которой был прорезан частыми проходами, оставлявшими лишь желтоватые с золотым багетом кубы. Но стоило обернуться на зрительный зал, чтобы понять замысел режиссера и художника А. Я. Головина: декорация повторила нижнюю стену зрительного зала, где были уничтожены прежде бывшие ложи, но остались все частые двери в них. Окраска, багет, расположение, все было повторено на сцене, которая архитектурно была слита с зрительным залом»[[1242]](#endnote-944).

Эта концепция не вполне точна. Декорация не повторяла буквально задней стены зала Александринки, тем более, что окраска четырехгранных колонн была неодинаковой в разных актах спектакля. И золоченый багет не повторял декора лож. Но Зноско-Боровский единственный осмыслил декорацию как систему проходов — «дверей» между объемами, а не как сами объемы-«кубы», на что обратили внимание все писавшие о спектакле. Эта разорванность игрового пространства, способного к деформации, была важна Мейерхольду.

Так чьи же декорации были на сцене? Обратимся к программе спектакля:

«В пятницу, 31‑го января

Артистами императорских театров представлено будет, во 2‑й раз:

НА ПОЛПУТИ,

пьеса в 4‑х действиях, соч. А. Пинеро.

Перев. Зин. Венгеровой и Б. Лебедева.

Новые декорации художника М. П. Зандина,

по указаниям художника А. Я. Головина.

Постановка режиссера Вс. Э. Мейерхольда»[[1243]](#endnote-945).

Итак, спектакль оформил не Головин, а Зандин. Пора представить этого полузабытого художника.

\* \* \*

Михаил Павлович Зандин (1882 – 1960) — художник-декоратор, получил художественное образование в Центральном училище технического рисования барона Штиглица в Петербурге, после его окончания командирован для усовершенствования в технике декорационного искусства в Париж, где пробыл два года, с 1905 по 1907. Вернувшись из Франции, поступил на работу в мастерские петербургских Императорских театров. Здесь им были написаны почти все декорации по эскизам А. Я. Головина (который являлся не только художником Александринского и Мариинского театров, но также состоял художником-консультантом при директоре императорских {331} театров В. А. Теляковском). Головин высоко ценил мастерство Зандина и, если была возможность, помогал ему получать заказы на оформления спектаклей. Именно Головин рекомендовал Мейерхольду Зандина для работы над комедией Пинеро.

\* \* \*

Неточность, допущенная Кугелем и подтвержденная Зноско-Боровским, приписавшими сценографию спектакля Головину, твердо укоренилась в истории театра, и никто из исследователей творчества Мейерхольда и, что тем более странно, Головина не усомнился в достоверности этих сведений. Сработал эффект доверия к очевидцам. Вслед за другими, и я верила этой версии. Но меня всегда приводило в полное недоумение сочетание: Головин и крэговские кубы, воображение не срабатовало! Хотелось своими глазами увидеть этот нонсенс — «кубизм» в исполнении Головина; я пыталась найти эскизы к этому спектаклю. Но, казалось, они исчезли бесследно. В фондах Головина ни в Бахрушинском, ни в Петербургском театральном музеях нет и намека на эту работу, не было эскизов ни в ГТГ, ни в ГРМ, они не фигурировали и в каталогах выставок художника. Оставалась надежда найти эскизы к спектаклю «На полпути» или их рабочие копии в фондах сотрудников Головина — Альмедингена или Зандина. Именно там они и были мною обнаружены: в отделе эскизов Петербургской театральной библиотеки — окончательные варианты, а в ГМТМИ — первоначальные варианты. Но автором их оказался не Головин, а Зандин.

Самое забавное в этой ситуации заключалось в том, что авторство Зандина не было тайной. В сборнике воспоминаний о А. Я. Головине, вышедшем к столетию художника, опубликованы воспоминания Зандина. И в них он пишет: «не без участия Головина, мне были поручены эскизы костюмов и гримов к постановке оперы Вагнера “Нюрнбергские мейстерзингеры”, а также декорации к комедии Пинеро “На полпути” в Александринском театре…»[[1244]](#endnote-946). Однако на это свидетельство никто внимания не обратил…

Но вернемся к легенде, созданной Кугелем и Зноско-Боровским. Она твердо укрепилась в отечественном театроведении. Первый биограф Мейерхольда Н. Д. Волков написал: «Это устаревшее по содержанию и по форме драматическое произведение В. Э. Мейерхольд должен был поставить вместе с А. Я. Головиным, и они выбрали условный план постановки. Главным принципом внешнего оформления режиссер и художник на этот раз выбрали кубы Гордона Крэга. Одновременно с применением кубов, Мейерхольд и Головин стремились, чтобы убранство сцены было связано с архитектурным ансамблем зрительного зала»[[1245]](#endnote-947). Принял эту версию и К. Л. Рудницкий[[1246]](#endnote-948).

Головин указан художником спектакля «На полпути» в разделе «Режиссерские работы» в двухтомнике «В. Э. Мейерхольд. Статьи. Письма. Речи. Беседы», составленном А. В. Февральским[[1247]](#endnote-949), и в списке работ Головина, опубликованном А. Бассехесем в его монографии «Театр и живопись Головина»[[1248]](#endnote-950).

В книге «Головин» С. Онуфриева утверждает: «После “Орфея” Мейерхольд и Головин поставили четыре спектакля, которые позднее сами признали неудачными: “Заложники жизни” Ф. К. Сологуба <…>, “Электра” Р. Штрауса <…>, “На полпути” А. Пинеро <…> и “Зеленое кольцо” З. Гиппиус <…>»[[1249]](#endnote-951). Ссылок на то, где прозвучали эти заявления Головина и Мейерхольда, автор не дала. Трудно поверить, что такой Щепетильный и деликатный человек, как Головин, мог приписать себе чужую работу и оценить ее как неудачу.

Уверенность в том, что автором оформления «На полпути» был Головин, существует до сих пор. В альбоме «Мейерхольд и художники», изданном в 1995 г., {332} в биографической справке о Головине среди перечня оформленных им спектаклей указана и эта постановка[[1250]](#endnote-952).

Что же касается «кубизма», якобы присутствовавшего в оформлении спектакля, то это мнение тоже продержалось до наших дней.

Сопоставления «На полпути» со спектаклем «Владимир Маяковский» «Первого в мире футуристов театра» (2 декабря 1913 г.) возникли у А. В. Крусанова, исследователя русского авангарда. Он приходит к следующему выводу: «Как уже отмечалось, один из критиков заметил тождественность принципов постановки трагедии “Владимир Маяковский” и работ Мейерхольда в русле “условного театра” [речь идет о статье П. Ярцева “Театр футуристов”[[1251]](#endnote-953). — *Е. С*.]. Он едва ли не первый увидел направление будущих работ Мейерхольда. <…> Уже 30 января 1914 г. в Александринском театре состоялась премьера “На полпути” в постановке Мейерхольда и художника А. Я. Головина. К изумлению публики, главным принципом внешнего оформления и художник и режиссер выбрали кубы. Газеты и журналы обвинили Мейерхольда в том, что он превращает академический театр в футуристический балаган. В “кубическом” оформлении, архитектурно сливавшем зрительный зал со сценой, критики видели “футуристическую контрабанду”. Но это был еще не футуризм. Мейерхольд был еще только “на полпути” к футуризму…»[[1252]](#endnote-954).

В футуристической контрабанде Мейерхольда и Теляковского обвинил только Кугель, никому более подобное сопоставление в голову не пришло.

Страсти вокруг постановки разгорелись еще до премьеры, в самом театре. 3 января 1914 года В. А. Теляковский, директор Императорских театров, записал в своем дневнике: «Сегодня в Александринском театре была первая репетиция пьесы Пинеро “На полпути”. На репетиции произошел скандал между Аполлонским и Мейерхольдом. Мейерхольд задумал сделать постановку в новом стиле. Аполлонский в грубой форме стал протестовать, наговорил массу неприятностей Мейерхольду, сказав, что он погубил Комиссаржевскую и теперь своим кубизмом губит Александринский театр, и что он, Аполлонский, не намерен играть в такой обстановке — бросил роль и ушел с репетиции. Я потребовал эскизы рисунков постановки и не нашел в них ничего особенно ужасного, в особенности принимая во внимание современную пьесу…»[[1253]](#endnote-955).

Слово «кубизм», прозвучавшее в стенах театра, было быстро подхвачено прессой. И все же, как заметил Теляковский, «ничего особенно ужасного» в декорациях не было, не было там ни кубизма, ни футуризма, да и Мейерхольд не был в этой постановке ни на пути, ни на полпути к этим направлениям. Как, впрочем, трудно найти и стилистические признаки кубизма в архитектуре зрительного зала театра, созданного Карлом Росси…

\* \* \*

Когда смотришь эскизы декораций Зандина, удивляет то, что рецензенты не вспомнили спектакль «Жизнь человека», который Мейерхольд поставил в театре В. Ф. Комиссаржевской 22 февраля 1907 года. Замысел оформления «На полпути» восходит к декорации сцены Бала у Человека, а не только к ширмам Крэга из «Гамлета» во МХТ (1911). Для Мейерхольда важны были ритмические и пространственные возможности, даваемые различными построениями колонн и колоннад на сцене.

Как известно, спектакль «Жизнь человека» был оформлен по плану Мейерхольда, а воплотителем его замысла стал художник В. К. Коленда, который свидетельствовал, что «сделал <…> только несколько подготовительных рисунков акварелью, но авторства за эту постановку на себя не взял». Художник вспоминал: «Поставлено это было так: на сцене полукругом стояли большие колонны, верх которых пропадал {333} в полумраке (освещен был только низ колонн). Потолка не было, и сверху спускались люстры. Внизу на ковре под каждой колонной стояло по роскошному золотому креслу (придворного стиля), обитых малиновой материей»[[1254]](#endnote-956). Актеры появлялись и уходили в проемы между толстыми, поднимавшимися под колосники колоннами в «никуда», растворялись в серой мгле неосвещенного пространства глубины сцены. Для Мейерхольда работа на «Жизнь человека» явилась экспериментальной, он писал: «Эта постановка показала, что не все в Новом театре сводится к тому, чтобы дать сцену, как плоскость. Искания Нового театра вовсе не ограничиваются тем, чтобы, как это многие думали, всю систему декораций свести до живописного панно, а фигуры актеров слить с этим панно, сделать их плоскостными, условными, барельефными»[[1255]](#endnote-957).

Ставя «На полпути», Мейерхольд использовал постановочный прием, придуманный Крэгом — кубы-ширмы: их перестановка позволяла быстро менять конфигурацию игрового пространства. Об этом Мейерхольд вспоминал в своих лекциях на Курмасцепе в марте 1919 г. Но, использовав техническую находку Крэга, Мейерхольд остался верен пространственному рисунку, найденному при постановке «Жизни человека» — колоннаде, дугой охватывавшим пространство.

Для Мейерхольда важны были ритмические и пространственные возможности, даваемые различными построениями колонн и колоннад на сцене.

Пространственное решение, в котором полукружье колонн, «столбов» (квадратных в сечении выгородок) или щитов с различной ширины проходами между ними создавало определенный ритмический рисунок, встречается в разных по времени и стилю работах Мейерхольда («Д. Е.», «Учитель Бубус», «Мандат», «Ревизор», «Клоп», «Список благодеяний»); в этих спектаклях щиты, бамбуковый занавес, двери, подвижные перегородки по-разному компоновали пространство, но во всех случаях в основе этих построений лежала прерывистая дугообразная линия, огибающая сцену, которая могла деформироваться, принимать разные конфигурации.

Можно предположить, что принцип оформления спектакля «На полпути» был придуман Мейерхольдом и воплощен Зандиным. А указания Головина скорее носили консультационный характер и касались не пространственного решения, а корректировки стилистического облика сценических аксессуаров — мебели, скатертей, ковров и т. д. Это заметно при сравнении первоначального и окончательного варианта эскизов. Например, если на прежних эскизах последнего акта стулья, шкаф и секретер были коричневыми, то на новых эскизах стулья стали белыми с синими сиденьями, в белом шкафу появились синие корешки книг, белым стал и секретер. Бытовая достоверность уступила место стилизации. Полагаю, что эти изменения были предложены Головиным, так как именно для него были всегда важны рисунок и цвет сценической мебели, являвшийся важным компонентом художественного образа спектакля.

\* \* \*

В четырехактном спектакле «На полпути» чистых перемен было три. Первый и второй акты шли в одной декорации — квартира Блонделей. Шесть бело-желтых колонн (две грани белые, две — желтые) квадратной формы (стыки граней отделаны золотым багетом) окружали пространство сцены. Между ними были проходы. Потолок отсутствовал. Неостановленное, непогашенное движение вертикалей колонн (золотых линий и белых плоскостей) рождало ощущение дисгармонии, тревоги. Центральный проем перекрывался до половины высоты колонн трельяжем из позолоченного багета, около решетки находился стол с двумя стульями[[1256]](#endnote-958). В двух следующих, от центрального, проемах были установлены арочные трельяжи. {334} В эти проемы сверху, из-под колосников, спускались три позолоченные корзины с ниспадающими растениями (на эскизе написано Зандиным: «в корзине ползучее растение (чертова борода)»). Слева, около крайнего к рампе проема, стоял полукруглый диван, справа, симметрично ему, — овальный стол, покрытый белой скатертью с керосиновой лампой под синим абажуром (вполне возможно, что она перекочевала сюда из спектакля «У царских врат», оформленного Головиным, — такая же лампа на круглом белом столе запечатлена на его эскизе к сцене «комната Карено»). Пол сцены покрывал красный ковер; под мебелью поверх этого основного красного положены были три белых ковра разных размеров и конфигурации. Через проемы между колоннами виден голубой фон. Голубой же тканью, в тон фона, обтянута и мебель. Цветовое решение декорации удивительно лаконично и экспрессивно: три локальных цвета — белый (колонны), красный (пол) и голубой (фон) — подчеркнули пространственное решение, придали выразительность сценическому объему.

Цветовое решение спектакля также восходит к приему, уже опробованному режиссером в другой работе. Речь идет о «борьбе цветов», вытеснении одного цвета другим. Экспрессионистский прием передачи драматизма сюжета через контрастное столкновение цвета Мейерхольд использовал в спектакле «Виновны — невиновны?» А. Стриндберга (театр в Териоках, 1912, художник Ю. Бонди).

В оформлении 1 и 2 актов преобладает белый цвет. До определенного момента он остается основным. Но с самого начала треножную ноту вносит красный цвет ковра, покрывавшего планшет сцены. Он воспринимается как предощущение катастрофы. Мейерхольд в оформлении многих спектаклей использует красный цвет как знак надвигающейся беды.

В третьем акте тщетная попытка Зои примирится с мужем уже не оставляла сомнений в том, что изначально комедийная ситуация перерастает в драматическую.

Декорация третьего акта представляет квартиру миссис Аннерли, содержанки господина Блонделя. Здесь несколько изменена планировка сцены: кубические {335} колонны переменили свое местоположение; центральный проем между ними расширился, и в глубине его, на терракотовом фоне, возникла странного вида «греко-римская» статуя, а слева и справа от нее — два белых дивана, обтянутых полосатой бело-терракотовой тканью. Передние плоскости двух центральных колонн и прилегающие к ним пролеты задрапированы синим. Вместо красного ковра двух первых актов в третьем акте всю площадь сцены закрыл ковер ядовитого лимонно-желтого тона. В правом дальнем углу — рояль, ближе к авансцене — ширма, диванчик и два пуфа, слева — банкетка; вся мебель обтянута сиренево-бордовой в цветочек тканью.

Колористическое решение этого акта более напряженно: красный цвет заменен желтым в контрасте с темно-синим. Усиление цветовой экспрессии не могло быть случайностью или единоличным решением художника. Скорее всего, оно было предложено Мейерхольдом. Вспомним, что для него было характерно использование желтого цвета в качестве визуального символа измены, грехопадения и предательства героев. За полтора года до этого в его териокском спектакле «Виновны — не виновны?» желтый цвет появлялся почти в такой же сценической ситуации; там он был усилен контрастным сочетанием с черными силуэтами деревьев. В декорации «На полпути» Зандин, явно не без подсказки Мейерхольда, обыгрывает активный контраст желтого и темно-синего.

В декорации четвертого акта (она изображала квартиру Ферриса, любовника Зои Блондель) нарастание драматизма также передано через изменение сценического пространства и цвета.

Надежды Зои на возвращение к мужу оказались тщетными. Придя к Феррису, она случайно узнает, что он полюбил другую и собирается жениться на ней.

Игровое пространство IV акта сжато: одна из колонн убрана, оставшиеся пять сгруппировались более плотно, в полукружье меньшего радиуса, вытесняя игровую площадку к авансцене.

Усилилось единоборство желтого и синего цветов. Желтый цвет, который в предыдущем акте был связан с ковром на полу и образовывал широкое, но все же {336} одиночное пятно, здесь залил передние плоскости колонн и превратился в пять активнейших вытянутых вертикальных пятен, а зона синего расширилась и как бы «стекла» вниз: фон за колоннами остался синим и к нему добавился почти сливающийся с ним синий ковер.

Белый цвет в декорации четвертого акта вытеснен на боковые грани колонн. Несколько предметов мебели тоже были белыми: белый книжный стеллаж (переплеты книг — синие), слева и справа симметрично расположились белые консоли с цветами в синих вазах, слева — синий стул с белым сидением, а справа — белое бюро (по всей видимости, замеченная критиками корзина для бумаг стояла около этого бюро). В центре сцены на круглом белом ковре с красной каймой стоял большой стол, тоже круглый, покрытый белой скатертью с широкой терракотовой каймой; вокруг него — синие стулья.

Как видим, цветовое напряжение от акта к акту усиливалось. Активная игра цвета, его семантика читались совершенно ясно еще и благодаря тому, что общая пространственная композиция сцены оставалось примерно одинаковой.

По лаконичности и выразительности решения оформление спектакля действительно было необычным, особенно для Александринской сцены.

Экспрессионистский принцип «говорящего» цвета и условность архитектурного решения пространства рождали игровую среду, точную не в бытовом, а в эмоциональном плане. Но такой подход для тех времен и для непривычного к подобным решениям восприятия — зрительского, критического, да и актерского — казался дерзким.

\* \* \*

Мейерхольд продолжит работу с Зандиным. Через три года, в апреле 1917, Мейерхольд поставит на сцене Михайловского театра почти в аналогичных декорациях «Идеального мужа» О. Уайльда, оформит спектакль Зандин.

# **{****338}** Касьян Голейзовский: школа миниатюр Н. Ю. Чернова

Настоящая статья является посмертной публикацией труда Натальи Юрьевны Черновой, скончавшейся в возрасте 60 лет 24 июня 1997 года.

Чернова была одним из самых вдумчивых московских критиков балета. Примечательно, что ее всегда влекло к явлениям, утверждавшим новое в искусстве. Это касается как ее журналистской деятельности, так и исторических исследований, которыми она занималась с 1964 года в Государственном институте искусствознания.

Важная страница исследований Черновой — творчество московского хореографа-новатора К. Я. Голейзовского. Свидетельство тому выпущенный (совместно с вдовой балетмейстера В. П. Васильевой) сборник «Касьян Голейзовский. Жизнь и творчество». М., ВТО, 1984), где напечатана ее прекрасная вступительная статья. В последние годы жизни Чернова еще глубже занялась искусством этого великого мастера танца и намеревалась написать о нем большую книгу. Как ни скорбно, но эта работа осталась незаконченной. Полностью завершены лишь несколько первых глав, одну из которых мы предлагаем вниманию читателя.

*Е. Я. Суриц*

Театры малых форм — миниатюр, интермедий и кабаре, занимавшие особое место в русской культуре начала XX столетия, сыграли огромную роль в творческой биографии Голейзовского. Родившись на рубеже 10‑х годов XX века, просуществовав практически до 1920‑х годов, переживая спады и подъемы, они были во многом российским городским явлением и часто становились лабораториями элитарных поисков и олицетворяли синтез искусств, о котором мечтало тогда множество художников.

Возникли они в специфической обстановке исканий тех лет, что было не случайно. Жизнь представлялась теперь не единым целым, когда каждый индивидуум был связан с прошлым невидимыми узами. Она оказалась лишенной также бесконечного будущего, которое продолжается в потомках, роде, семье, стране. Неустойчивость каждого мгновения, неопределенность завтрашнего дня, который может оказаться полным неожиданностей, дробила жизнь на дни, часы, мгновенья, каждое из которых могло оказаться ценнее и целостнее, чем месяцы, годы, десятилетия.

Восприятие мира, когда миг может заменить всю жизнь, и вся жизнь может оцениваться как один миг, приводило к иному ощущению пространства и времени как в быту, так и в искусстве. Место последовательного развивающегося времени заняла своеобразная «монтировка» времени. Прошлое могло перекрещиваться с настоящим, мгновенно изменяться, одно переходить в другое.

Конечно, подобное ощущение мира не могло вести к рождению новых больших форм. «Все в театре, в литературе и в жизни говорит о пришествии миниатюры, — написал в 1909 году А. Р. Кугель. — Еще держится старая, обветшалая рамка искусства, старая номенклатура, пожалуй, старый “каркас”, на котором и вокруг которого располагаются цветы искусства, но сущность нового искусства уже и сейчас принадлежит миниатюре. <…> В большую раму вставляются маленькие картинки, и, чтобы они держались, не выскочили, между краями картины и рамою вставлены разноцветные стеклышки. Выходит, словно и взаправду большая картина. Но всмотритесь, и вы увидите, как не нужна и бесполезна добавочная стеклянная имитация. Иные произведения не что иное, как сборник миниатюр, имеющих общее название и общих героев, {339} но вы можете вынуть любую из миниатюр, как бриллиант из ожерелья, не нарушая ее ценности и самостоятельности»[[1257]](#endnote-959).

Жанр миниатюры при поисках в этом направлении оказывался не просто подходящим для экспериментов. Он был ими рожден и стал их идеальным воплощением.

С кабаре, с театрами малых форм миниатюра оказалась связанной не только оттого, что она отвечала психологическому и эстетическому настрою времени, но и потому, что здесь на малых сценах она не была пришлым нуворишем, а могла опереться на традиции. То были традиции художественного быта русской интеллигенции.

«Летучая мышь» не зря родилась из капустников Московского Художественного театра. Капустники, всевозможные домашние представления, розыгрыши, игры в шарады были частью театрального и домашнего уклада просвещенного российского слоя. Здесь смешивались, участвуя в одних и тех же затеях, профессионалы и дилетанты. Здесь творилась своя художественная атмосфера веселого единения, отдыха и игры, воочию проступало преображение жизни игрой и проникновение искусства в быт. Наглядно проступало отстранение «высоких» тем и идей, которыми была полна «серьезная» жизнь интеллигентских кругов с высокими речами о судьбах России, о роли художника в обществе.

Л. И. Тихвинская в своем исследовании, посвященном кабаре и театрам малых форм, справедливо применяет к родившей их стихии идею карнавализации жизни М. М. Бахтина[[1258]](#endnote-960). Снижение высоких тем, их пародирование, осмеяние в то время было неизбежно. Родилась и органичная для репертуара кабаре пародия на старые стили и формы, на увиденное накануне, на начинающий изживать себя стиль высокого модерна.

Кабаре стимулировали творческую энергию, позволяли жить в стихии артистизма и избранности, не допуская к себе нищих духом, «фармацевтов», как презрительно называли обывателей посетители ночных бдений в «Бродячей собаке». Постоянные посетители кабаре в отличие от простых смертных были Художниками и продолжали творить свою жизнь по законам искусства. «Своя», избранная публика тут была снисходительна и предельно строга — тут собиралась художественная элита. Здесь невозможны были ни «проходные» номера сборных концертов, ни отрывки из программ официальных сценических подмостков. Пародия и стилизация, составляющие основу этих программ, подчинялись определенным критериям и условиям игры. Условиями этими были краткость, компактность миниатюр. А также, несмотря на царившую вокруг атмосферу импровизации, — законченность и новизна.

В стороне от больших сцен художники-новаторы искали новые пути театра, поэзии, живописи, музыки, танца, чтобы потом, быть может, применить найденное на большой сцене.

Через школу кабаре и театров миниатюр, опыты в области миниатюры прошло огромное количество художников самых разных видов искусства. Балет, танец, конечно, не могли остаться в стороне.

С театром малых форм попытался в свое время найти контакт Михаил Фокин. Когда в 1908 году в Петербурге создавалось художественное общество «Лукоморье», он должен был возглавить хореографическую часть. Но участие Фокина в исканиях театров миниатюр осталось лишь фрагментом, намерением, хотя, как известно, он ставил миниатюры еще в 1902 году, своей полькой «Фолишон» практически положив начало множеству кабаретных стилизаций. Эта первая из ранних фокинских проб дала театрам миниатюр немало — стилизации заполнили сцену. И когда уже в 1918 году, после революции, Голейзовский сочинял в своей первой цельной программе отделение «Эволюции танца», где тоже был номер из эпохи Директории, он, конечно, опирался на эти традиции. Но фокинский миниатюризм жил все же {340} в ином контексте — высокой балетной сцены. «Умирающий лебедь», родившийся в 1907 году, стал одним из символов и балета, и эпохи.

Ставил Фокин танцы и в «Ночных плясках», хореографической феерии Ф. Сологуба на сцене Литейного театра в 1909 году. Здесь юный поэт спускался в волшебное царство и постигал «прекрасные тайны душ», которые исполняли «юные любительницы босиком, подражая Дункан»[[1259]](#endnote-961). Дунканизм, часто оборачиваясь дилетантским «босоножеством», властно обретал право на жизнь в репертуаре камерных сцен. «Танцы троллей» в Литейном театре исполняла дунканистка Ада Корвин. На литературных вечерах у Ф. Сологуба «танцевал очень известный в артистических кругах Петербурга юноша Позняков. Танцевал в стиле Дункан; красивое тело было прикрыто только замотанным на бедрах муслином. Движения были пластичны и красивы»[[1260]](#endnote-962).

Н. С. Позняков впоследствии сыграл существенную роль в истории студийного движения 20‑х годов. А знаменитый Икар (Н. Ф. Барабанов) снискал славу на подмостках «Кривого зеркала». Голейзовский, которому всегда были чужды любые «отклонения», а также дилетантизм, отозвался о танцах Икара с пренебрежением и некоторой брезгливостью: «Эклектические программы шантанов, ресторанов и садов. Шансонетки с похабными песнями и сестры Бекефи в репертуаре добротных характерных плясок. Гомосексуальные танцы Икара, “Айша” и подобие танца живота»[[1261]](#endnote-963).

А рядом, в Интимном театре проходили дебаты по проблемам искусства. На одном из собраний «свободного танца» философ театра Н. И. Кульбин ратовал за танцевализацию жизни, Н. Н. Евреинов отстаивал ее «театрализацию».

Немало хореографов постфокинского поколения связало свою судьбу с театрами миниатюр. Здесь обретали имя и известность, потом, начиная работать на официальных сценах, использовали приобретенный в этих внешне легковесных начинаниях опыт, в дальнейшем необходимый для обретения собственного «я».

Театр малых форм давал балетным профессионалам возможность новых творческих контактов, которые расширяли кругозор.

\* \* \*

В 1915 – 1916 годах Голейзовский начал активно работать в театрах миниатюр и быстро обрел в них известность. Программки с его именем в качества постановщика появляются почти параллельно с фотографиями, рисунками Голейзовского во всевозможных журналах. В «Летучей мыши» шли, например, «Танец» («Стилизация») в исполнении К. Голейзовского и балерины Большого театра М. Фроман, «Хореографическая юмореска», которую танцевали Е. Гитлевич, С. Невельская, В. Светинская, Н. Юргина, Л. Бабичева, Н. Гербер и сам Голейзовский, «Миниатюра» в исполнении Голейзовского и А. Кебрен, «Музыкальная табакерка» на музыку Лядова (Е. Кароссо и Голейзовский). К 1917 году появляются «Элегия» на музыку В. Калинникова, «Восточный танец» К. Сен-Санса, «Мотыльки» на музыку А. Скрябина.

Все номера поставлены Голейзовским, во всех он танцует сам, видно, как постановщик ищет для себя подходящих исполнителей, и ясно, что ему приходится подлаживаться к индивидуальности артистов, которые оказываются в его распоряжении. Они очень разные, его первые исполнители. Маргарита Фроман — профессионал, балерина Большого театра, Анна Кербен — популярная эстрадная танцовщица. Среди других — и кордебалет Большого, и эстрадные, мало профессиональные исполнители. Появляются имена и тех, кто войдет потом в труппу московского Камерного балета.

Все происходит в «Летучей мыши», Мамоновском театре миниатюр и к 1917 году концентрируется в Интимном театре Б. Неволина. В архиве Голейзовского сохранился проект будущей (неосуществленной) книги. Там написано: «Московский театр “Летучая мышь”. Репертуар “Летучей мыши”: “Шинель”, “Бахчисарайский фонтан”, {341} “Мать” Горького[[1262]](#endnote-964), “Казначейша” и др. <…> Репертуар “Летучей мыши” в 1918 году и агитация Балиева против большевиков. Эмиграция Балиева за границу»[[1263]](#endnote-965). В тексте сохранившейся автобиографии Голейзовского к «Матери» он добавил «Аптеку» Гайдна с В. Барсовой в главной роли и «Уроки паваны» на музыку Архангельского с собственным текстом[[1264]](#endnote-966).

К 1915 году у «Летучей мыши» был уже свой опыт балетных постановок и даже своя, пусть краткая, история. До Голейзовского должность балетмейстера занимал Владимир Рябцев — ставил всевозможные коротенькие номера, пользовался успехом и любовью, по свидетельству современников, всех, кроме Н. Балиева, не желавшего этот успех с Рябцевым делить. Пресса о Рябцеве упоминала доброжелательно: «Героем вечера кроме Н. Ф. Балиева был артист балета г. Рябцев, которому принадлежит постановка большинства номеров. Рябцев показал себя тонким художником»[[1265]](#endnote-967). «Во главе новой программы, впервые представленной 17 ноября в театре Балиева, должны быть, бесспорно, “Менуэт” Мопассана с музыкой Архангельского и мятлевские “Трещотка-чечоточка” с музыкой того же Архангельского. Это едва ли не лучшее из лучшего, из всего, что когда-либо было достигнуто этим разнообразным и талантливым театром. Постановка и исполнение этих вещиц — выше всяких похвал. Г. Подгорный в “Менуэте” дает законченный, трогательный образ. Переданный хорошими стихами, в сопровождении чудесной музыки, наивной, мечтательной, волнующей, “Менуэт” производит незабываемое впечатление. “Трещоточки-чечоточки” поставлены г. Рябцевым образцово»[[1266]](#endnote-968).

В конце 1915 года: «Последняя новая программа отличается изысканностью и вкусом. <…> Талантливый композитор Ал. Архангельский написал интересную музыку — изящную, веселую, великолепно сливающуюся со стихами. Оперетта красиво поставлена Рябцевым. Хороши светлые солнечные декорации Узунова. На крошечной сцене дана масса движения»[[1267]](#endnote-969).

Рябцев был подходящей фигурой для «Летучей мыши» — его умение дать конкретные пластические характеристики и юмор отвечали задачами кабаре. Танцовщики в кабаре были, как правило, непрофессиональные. Е. Маршеву, танцевавшую кейк-уок, А. Гейнц — в танце негритят в ранние годы «Летучей мыши» постоянно упрекали в дилетантизме. Но это было место, где можно было экспериментировать. В оживающих забытых водевилях, романсах, пародиях на новые спектакли сезона жила стихия игры, импровизации, раскрепощающего артистизма.

В программах «Летучей мыши» пластика занимала место далеко не последнее. Ее изобретением стали «ювелирно отделанные безделушки вроде “Любимых табакерок знатных вельмож” или “Танцулек маэстро Попричина”. Всевозможные оживающие статуэтки и игрушки, изображавшие маркиз, рыцарей, аббатов, бояр, малявинских баб, отличались тонкой цветовой гаммой, изысканностью тщательно отработанной пластики и вызвали ассоциации с живописными работами Бенуа, Сапунова, Лансере и других “мирискусников”. Изящная шутливость и легкая ирония смягчали налет сентиментальности, внешней красивости»[[1268]](#endnote-970).

Рябцев демонстрировал в кабаре весь расхожий набор миниатюр, работал над пластикой концертных номеров и, наверное, именно в «Летучей мыши» впервые пробовал воплотить кукольную тему, что в 1920‑х годах привела его к «Петрушке» И. Стравинского в Большом театре. В миниатюре «Музыкальный ящик» любовная драма оживших кукол — Коломбины, Пьеро и Арлекина, восставших против кукловода, которые потом «совсем, как люди, покорно затанцевали на его веревочке»[[1269]](#endnote-971), — кажется аналогом фабулы балета И. Стравинского.

Голейзовский пришел в «Летучую мышь», когда она была уже совсем не той, что в начале, хотя сезон 1915 – 1916 годов и ознаменовал для труппы некое «начало новой {342} эры». Театр переехал в новое помещение в Гнездниковском переулке, рождались новые планы.

Но период, когда в «Летучей мыши» работал молодой Голейзовский, Л. Тихвинская не случайно назвала «бегом по кругу». Новое в художественном отношении уже не рождалось. Театр продолжал ставить всевозможные стилизации, то оживляя старинные часы со статуэтками маркиз, то заставляя любоваться старинной эпохой в гайдновском «Аптекаре», то возрождая медленный ход паваны. Молодой хореограф еще не прошел через искус ретроспективизма, не попробовал свои силы в кругу тех художественных идей и открытий, которые, благодаря Фокину, стали идеалами юности. В «Летучей мыши» начинающий балетмейстер такую возможность получил. Возвращаясь к проекту книги в архиве Голейзовского, отметим, что насчет постановки «Казначейши» память Касьяна Ярославича, конечно, подвела. И появилась она в «Летучей мыши» раньше, и ставил ее, как свидетельствуют рецензии, Рябцев. С «Аптекарем» тоже не все точно. Это была опера, а не балет, и даже не пантомима, хотя пластическая сторона в спектакле была существенна. Но Барсова, которую упоминает в автобиографии Голейзовский, действительно главную роль в «Аптекаре» исполняла: потом об их совместной работе Касьян Ярославич вспоминал, хотя отнюдь не с добрыми чувствами.

К литературным произведениям в «Летучей мыши» обращались. И «Мать» Горького в театре, как известно, ставилась. Но успеха не имела, а упоминаний среди авторов постановки имени Голейзовского найти не удалось. Как и все хореографы театров миниатюр, он, конечно, работал над пластической стороной номеров. Но самостоятельными его пробами были короткие пластические стилизации, изящные танцевальные номера, наподобие «Паваны» на музыку Архангельского, которые могли стать заготовкой для «Эволюции» 1918 года.

Келейность «Летучей мыши», ее приверженность искусству модерна начала века для молодого хореографа была своеобразной стажировкой — пробами на темы недавнего прошлого. Голейзовский удивительно долго будет пользоваться его темами, сюжетами, стилистическими приемами. Внутри них искать свой язык, свою пластику. Не зря в конце жизни он скажет, что «темы и идеи вечны», что каждое время должно одевать их в новые краски, воплощать в новых формах.

В архиве балетмейстера сохранилась программка «Летучей мыши», где на обороте записана знаменитая кантата театра. Это 1918 год. «Торжественно праздновался десятилетний юбилей <…>, но театр уже терял свое прежнее значение»[[1270]](#endnote-972). В 1920 году Н. Ф. Балиев уехал за границу.

Нет сомнения, что «Летучая мышь» дала Голейзовскому много, работа в этом театре принесла известность. Писались и автобиография, и проект книги намного позже, когда само сотрудничество с этим коллективом бросало тень на автора.

Не нужно было, наверное, Голейзовскому в проекте книги и автобиографии подвергать балиевский коллектив порицанию. Тем более писать о «резко антисоветской позиции» руководства театра, агитации Балиева против большевиков. Конечно, Балиеву большевики были, мягко говоря, не близки. Но все не так просто.

Другой театр, в котором Голейзовский тоже работал, — Мамоновский — был основан С. Мамонтовым и существовал с 1911 года. До Голейзовского балетмейстером в нем был танцовщик Большого театра Н. П. Домашев. Ставил он в программах целые отделения, напоминающие концертные дивертисменты: черногорский танец или тарантелла соседствовали с «Вальсом» на музыку Шопена в фокинском стиле, с «Вакханалией». Тут же показывались и явно тяготеющие к эстраде номера «Паук и муха», «Танец зонтиков». Домашева сменил известный танцовщик Большого театра Л. А. Жуков, участник дягилевских сезонов. В Мамоновском театре он кажется простым эпигоном, повторяющим расхожие приемы хореографии своего времени.

{343} Потом пришел Голейзовский. Эклектизм программ театра позволял проникать иному — здесь, например, рядом с арлекинадами исполняли завезенное из заморских стран танго, ставшее одним из увлечений тех лет. Тут выступал Вертинский, его сестра Надя, а также знаменитая Эльза Крюгер. По сравнению с «Летучей мышью», Мамоновский театр кажется более открытым новым веяниям. При всем том, верность старым идеалам театр сохранял. Стилизации оставались в центре внимания. Причем, в отличие от других театров, Мамоновский объединял вокальные, хореографические номера в единую программу, обращаясь к одной стране или эпохе. Читаешь о вечерах, где давались «Испанские песни и танцы», «Итальянские песни и танцы», о дивертисменте, посвященном музыке и танцам средневековья или восемнадцатого века, и думаешь, что когда Голейзовский начал в 1918 году создавать в балетной школе свою «Эволюцию танца», многие эпизоды у него могли быть уже практически готовыми.

В Мамоновском театре хореограф продолжал выступать в своих номерах, как правило, с А. Кебрен, только что окончившей студию Нелидовой. Здесь танцовщица и обрела имя. Хореографические миниатюры молодого постановщика становились популярными. От разрозненных номеров он перешел к цельному отделению. В 1916 году восьмая программа театра названа просто «Балет» в постановке Голейзовского — будто своеобразный итог созданного в этой группе. Это последняя программа Мамоновского театра с участием Голейзовского[[1271]](#endnote-973).

Может быть, наиболее продуктивный период работы хореографа в театрах миниатюр связан с Интимным театром Б. Неволина. В проекте книги деятельность этого театра, как и «Летучей мыши», выделена в отдельную главу: «Петроградский Интимный театр Б. С. Неволина. Личины Козьмы Пруткова. Хор бр. Зайцевых и др.»[[1272]](#endnote-974). К сожалению, о танцах и в «Летучей мыши», и у Неволина, и в других театрах миниатюр — о своей в них работе, о постановках других хореографов Голейзовский не пишет, хотя в будущей книге предполагалась глава: «Хореография в этих театрах»[[1273]](#endnote-975).

Отзывов о работе Голейзовского в Интимном театре сохранилось больше всего. Здесь Касьян Ярославич впервые значится «руководителем балета театра» — правда, в самом конце своего сотрудничества.

Интимному театру Б. Неволина, созданному в 1915 году, предшествовал Литейный Интимный театр, который Неволин держал два сезона (1913 – 1915) в помещении бывшего Литейного театра. История хореографических экспериментов в нем связана с именами Б. Романова и М. Кузмина.

Кузмин был автором музыки и текстов множества пантомим и пасторалей и сам, олицетворяя стиль петербургской жизни, определял и их стиль. Сама фигура Кузмина в богемной жизни Петрограда стала своеобразным знамением времени. Мастер изысканной безделушки, приправленной пикантной двусмысленностью, легкой фривольностью, Кузмин практически не отделял искусство от быта. Жизнь в кабаре, приятное творчество и не менее приятное времяпрепровождение кажутся в его биографии двумя сторонами одной медали.

Это было «удивительное ирреальное, словно капризным карандашом художника-визионера зарисованное существо. Это мужчина небольшого роста, тоненький, хрупкий, в современном пиджаке, но с лицом не то фавна, не то молодого сатира, какими их изображают помпейские фрески»[[1274]](#endnote-976). Он писал стихи, сочинял музыку, исполнял собственные мелодекламации, романсы, неизменно приходя вечером в «Бродячую собаку» и оставаясь в ней до трех-четырех часов ночи. Брезжил день, снова смеркалось, вновь начиналась «собачья жизнь».

Он пел свои романсы «Дитя, не тянись весною за розой, розу и летом сорвешь. Ранней весною срывают фиалки. Помни, что летом фиалок уж нет». Зрители видели, что перед ними, конечно же, не дитя, а «кокетливая низко декольтированная {344} пастушка, взобравшаяся на забор и обнажившая стройную ножку в белом чулке». Он, явно тяготеющий к «голубым» оттенкам, сочинил пантомиму «Два пастуха и нимфа в хижине», где «к двум влюбленным друг в друга подросткам является очаровательная соблазнительная нимфа. Весна больно щемит сердце. Мальчики влюбляются в нимфу, ревнуют, но побеждает любовь друг к другу».

Сливалось воедино «детское и взрослое». «Два мальчика-барашка», как назвал пантомиму Н. Евреинов, блаженствовали в смутных томлениях[[1275]](#endnote-977).

Кузмин писал музыку, писал профессионально и, что очень важно, сам видел пластический облик своих творений. А поза утонченного прожигателя жизни скрывала четкий ум и профессионализм.

В воспоминаниях Андрея Шайкевича есть замечательные страницы, рисующие и образ Кузмина, и стиль его работы. Несмотря на то, что они, на первый взгляд, не имеют прямого отношения к теме нашего разговора, хочется привести их полностью. Ведь и Голейзовский до конца жизни создавал себе похожий имидж. Немало в его ранних и даже поздних постановках напоминает кузминскую изысканность, приправленную сладостью томления. К тому же, по этому описанию можно представить себе, как работал М. А. Кузмин над музыкальной основой своих творений.

Михаил Алексеевич пришел к Шайкевичу в гости: «В соседней гостиной у меня была зажжена столовая лампа. “Можно туда? — спросил меня Кузмин. — Я вижу, у Вас там рояль”. Мы подошли к нему. “Сыграйте что-нибудь, Михаил Алексеевич”. — “К Вашей обстановке моя музыка не подходит. Она вся на диссонансах и на гривуазных мотивах построена”. И тут же сейчас: “А есть у Вас что-либо из стариков, из классиков?” — “Есть моцартовская симфония в четыре руки” — “А Вы играете?” — “Я — виолончелист, но так, с листа немножко читаю” — <…> он уже сидел у рояля, строго, ученически прямо и метрономно скандировал ритм первой части. Затем, не взглянув на меня, ударил по клавишам. Боже мой, как же совместить этот его бесспорный, крепкий, отклонений от классических канонов не терпящий, музыкальный вкус с его песенками, стилизующими не то тривиальные неаполитанские канцонетты, не то венгерские чардаши? <…> Мы добрались до менуэта и легко, бравурно и ритмично, без заминок сыграли его. “Повторим его! — воскликнул он — Только так, как его в танец должен воплотить балетмейстер, хотя бы тот же Бабиш[[1276]](#footnote-301). В начале я вижу формальный, галантный дуэт. На каждый ярко подчеркнутый мужской вопрос слышится жеманный и робкий, но, конечно, влюбленный женский ответ. Так они ритмично дразнят друг друга, пока в трио не забываются, не меняют чопорного, придворного этикета на любовную идиллию, всю сотканную из сплетающихся и друг от друга ускользающих тел, которые, наконец, замирают в финальном фермато, в забывшем парчу, мушки и пудреные парики объятии. А затем, как если бы чей-нибудь нескромный взгляд их спугнул, снова вспоминаются плие и глиссады, и снова завибрируют реверансы, которые будут чередоваться с овально к небу воздетыми ручками, как бы творящими ажурную рамку для что-то познавших, чем-то утешенных и что-то долго, долго помнить пожелавших фарфоровых куколок”»[[1277]](#endnote-978). И тут же, рядом, Кузмин провозглашал в искусстве кларизм — новый стиль, ратующий за ясность.

Многое стало иным за годы творчества в искусстве Голейзовского, за его трудную, прочертившую путь через совсем иные хореографические эпохи, жизнь. Но когда в 1960‑х годах состоялись, после долгого периода вынужденной немоты, его «Вечера хореографических миниатюр» в Московском зале имени П. И. Чайковского, мы, люди иного времени, почувствовали в постановках зрелого, умудренного жизнью мастера этот душок той эпохи, это разлитое по миниатюрам чувственное томление и любование ею. А молодой, тогда только что принявший бразды правления московским {345} балетом, петербуржец Юрий Григорович сформулировал «драматургию» хореографических миниатюр, восстанавливающих для нас связи с «серебряным веком», с точки зрения постдрамбалетовских времен просто и лаконично: «Я тебя хочу. Ты меня хочешь, но… давай подождем…»

Идея постановки пантомимы «Выбор невесты» родилась во время ночных бдений в «Бродячей собаке». Тот же Шайкевич пишет, как помнит сидящих за столиком Бориса Романова и Михаила Кузмина: «Дело шло о постановке пантомимы гротеск “Выбор невесты”. Кукольная фарфоровая девица вышивает на пяльцах; страстная, смуглая экзотичная султанша вихляет бедрами.

Ритм итальянской “комедии дель арте” уснащает фон. Кузминская музыка, хотя и лубочна и олеографична, необычайно выразительна в своих сентиментальных модуляциях. Романов удачно раскрыл наивную схему кузминского сценария и насытил подлинным юмором пластический финал, когда над обеими красавицами торжествует в женское платье переодетый юноша.

Скоро “Выбор невесты” стал столь же популярен на петербургских эстрадах, как стихи Игоря Северянина или песенки Изы Кремер»[[1278]](#endnote-979). Романов, увлеченный поэзией М. Кузмина, поставил «Выбор невесты» так же как ставил пантомимы «Свидание», «Одержимая принцесса», которые «драпировали беззаботную и вечную схему любовного треугольника эстетизированным флером пикантного приключения, с одной стороны, стилизацией под старину». С другой — «все это, разумеется, передавалось на сцене в интонации шутливой и кокетливо-наивной»[[1279]](#endnote-980). «От оглядки на живописную патетику Фокина хореограф приходил к просветленному внешне, но внутренне безучастному и надорванному “кларизму”, где психология отступала перед инстинктом, воля — перед капризом, а человеческое теснила оголенная “природа”»[[1280]](#endnote-981).

Премьера «Выбора невесты» состоялась в 1912 году. Конечно, Романов вписывал хореографию пантомимы в ретроспективистские поиски театра миниатюр, не обнажая присущую ему жесткость гротеска. Но сводить оценку его деятельности в кабаре только к «отражению отражений», как написал о постановках хореографа в кабаре А. Левинсон, наверное, тоже неверно. И вряд ли можно этой оценкой известного критика ограничиваться, как это сделала в своем исследовании Л. И. Тихвинская. Левинсон был одержим пафосом «высокой темы» в хореографическом театре. «Безделушки», конечно, были ему далеки. Но Левинсон оказался прав в том, что «Выбор невесты» сходен с камерными формами, где предавались невинно-порочной эротической игре «ожившие куклы, китайские болванчики с их автоматически качающимися головами, сведены к упрощенной схеме и развиты с прямолинейностью, подобающей “скетчу” жанрового театра»[[1281]](#endnote-982). Но жанр есть жанр, он требует подчинения своим законам. Кроме того, Романов к прежним изыскам стилизации шел не впрямую, он их акцентировал по-своему.

В сезоне 1915 – 1916 годов Театр Неволина решил возобновить «Выбор невесты». Кто восстанавливал пантомиму — неизвестно. Хотя появившиеся в прессе упреки режиссеру заставляют верить, что делал это, как он утверждает, Касьян Голейзовский. Кузмин появляется в театре. О Романове ни в одной из программ не упоминается. Возобновление «Выбора невесты» особых восторгов не вызвало, хотя интерес у москвичей к знаменитой постановке возник: «Поставленный в пятницу балет-пантомима М. Кузмина “Выбор невесты” шел уже как-то в Москве в домашнем спектакле у г‑жи Носовой, на вечер к которой попали только избранные счастливцы, вызвал много разговоров, благодаря роскоши монтировки, блестящим костюмам и пр.»[[1282]](#endnote-983) — отозвалась на премьеру газета «Ранее утро». «Театральная газета» оценила возобновление совсем иначе: «Выбор невесты» «жидка как спитой чай. Чтобы наладить такие вещи, режиссеру нужно носить в себе кое-что от увлечений тех дней 8-10 лет назад»[[1283]](#endnote-984).

{346} Тот, старый спектакль в Литейном театре сочинялся для таких актеров, как «Коломбина десятых годов», нимфа и вакханка Олечка Судейкина. В новый спектакль были приглашены Касьян Голейзовский, молодая танцовщица Большого театра Елена Адамович и Геннадий Пожидаев.

Адамович выступила в роли Пипет, сочиненной для Судейкиной, Голейзовский — в роли Каледи, которую Романов сочинял для себя. «Замена на пользу не пошла. Классическая выучка только мешала исполнителям, вступая в противоречие с природой пантомимы»[[1284]](#endnote-985). «Г‑жа Адамович протанцевала классическую кургузую вариацию в темпе вальса, мимировала по установленному на Большой сцене упрощенному канону»[[1285]](#endnote-986), — тут же отозвался на премьеру эстет А. Черепнин. «Хореографическую часть все проводят отлично, мимическую — слабее. У г. Голейзовского неудачный грим, превративший лицо в неподвижную маску. Мало чванства в Мирлитоне-Пожидаеве»[[1286]](#endnote-987), — заметила «Рампа и жизнь». «Раннее утро» оказалось намного снисходительнее: «Балет Кузмина полу комический: он красиво задуман, иллюстрирован симпатичной музыкой, изящно поставлен; балету предшествует жеманный “Пролог”, довольно рельефно И выразительно переданный г. Борисоглебским. <…> Г‑жа Адамович завоевала симпатии балетной публики больше как характерная, чем как классическая танцовщица. И, вероятно, Интимный театр, пригласивший ее на месяц, даст нам случай посмотреть ее в партиях, соответствующих ее призванию. Между прочим, с ней готовится “Испания”. Надо, однако ж, признать, что с ролью Пипет г‑жа Адамович справилась красиво, воплотив идею автора о совмещении пасторального стиля с комизмом. Жаль только, что грим ее был слишком бледен. Очень забавен г. Голейзовский, который не был заметен в Большом театре, а здесь заявляет себя положительно талантливым человеком. Хорошую фигуру дает г. Пожидаев в роли Мирлитона, симпатичны все окружающие и в особенности г‑жа Говорова. Произведение Кузмина имело несомненный успех. Балет Кузмина остается в программе»[[1287]](#endnote-988).

Опыта хореографа у Голейзовского в 1916 году было еще маловато — он только начинал. «Московское», конечно, вступало в конфликт с петербургскими изысками. Балетная выучка — со школой пантомимных стилизаций. «Выбор невесты» был первой практической встречей молодого хореографа с культурой малых форм.

Сохранился рисунок женского костюма к «Выбору невесты» в театре Б. Неволина. Стиль постановки ощущается в самом принципе рисования. В изящной стилизованности рисунка, облике действующих лиц, их позах — много от «Мира искусства». Но линия уже как бы очищена от излишеств модерна — она проще, яснее, конкретнее, как бы неосознанно, исподволь тяготеет к двадцатым годам. Совсем иначе, чем у художников «Мира искусства», прорисованы лица. Мирискусники, так же как и Фокин в своих балетах, нарисовали бы обобщенный тип героини — маркизы, субретки, балерины. Здесь же лица явно портретированы. Обобщенность стилизаторства сливается с конкретной достоверностью.

На рисунке сцены из «Выбора невесты» пока еще мало что напоминает о тех опытах в области раскрепощения пластики, которыми очень скоро займется Голейзовский. Артист, одетый в подобие камзола, с прической, похожей на старинный парик, это, как видно, «бойкий Мирлитон». Танцовщица в полудлиной юбке, верх которой похож на традиционный балетный корсаж, знакомый хотя бы по первому акту «Жизели» — танцовщица Пипет. Она, как в балете и положено, стоит на пальцах, чего, конечно, у Романова не было, как не было и «классической кургузой вариации в стиле вальса» в духе старых спектаклей академической сцены.

Костюм Мирлитона — из XVIII века. Но видятся здесь и не только уроки балетной выучки. Поза актера разрушает жеманную грацию старинного стиля. Совсем современно рука Мирлитона, обрамленная широченным рукавом с кружевным {347} обшлагом, засунута в карман камзола — это сразу ломает его пластику. Да и хозяйский, деловитый жест, которым Мирлитон обнимает Пипет, далек от «нежно! пасторали». О. Судейкиной среди таких кавалеров было бы неуютно. Явно видно стилевое несовпадение костюмов и манеры поведения персонажей. Отсюда рождаете; легкая ирония по отношению к прошлому.

От того же времени — фотографии «Голландского танца». Его Голейзовский по ставил в Мамоновском театре и тоже танцевал сам вместе с С. Бем и Л. Мацкевичем Это — номер комедийный, бытовой, игровой.

На фото видно, как хореограф обыгрывает сценическую площадку, как использует находящуюся на сцене колонну — вокруг нее строится мизансцена, в которой участвует парень-простак.

На другой фотографии героиня (С. Бем) снята с обоими актерами. Голейзовский и Мацкевич в широких штанах на помочах и широких шляпах. Костюм танцовщицы созданный Г. Пожидаевым, явно идет и от этнографии, и от брейгелевских картин и от современной моды. Напоминающая национальный голландский головной убор, но театрализованная, шапочка-капор обновлена современными полосками. Но главное — это обувь танцовщицы. На одной фотографии она стоит на пальцах, на других видишь, что носки этих «пуантов» загнуты вверх как у настоящих деревянных голландских башмаков. Весь облик действующих лиц приближается к бытовой достоверности и одновременно совсем иначе, чем в академическом балете, театрализуется.

И в «Выборе невесты» театра Неволина, и в «Голландском танце» Мамоновского театра еще ясно просматриваются уроки учителей Голейзовского. В «Голландском танце» — А. Горского, в «Выборе невесты» — М. Фокина, их осмысление и уже новое применение.

Стилизаторство выводило в высокое искусство старинные низкие жанры Голейзовский, начав свои опыты на эстраде, как бы отдавая дань урокам эстетики А. Горского, стремился к театрализованной конкретности. Отсюда и туфли танцовщицы, и широкие штаны артистов, и их реалистичная, комедийно-утрированная пластика.

Но Горский, как известно, имел в своем распоряжении сцену Большого театра. Голейзовский начинал на крошечной площадке эстрадных подмостков. Мизансцена в «Голландском танце» сжата до предела. Видно, что танец задуман так, что движение не может распространяться в глубину, вширь. Здесь быть может, начинаются, пока еще интуитивно, поиски хореографом пространственных решений, продиктованных условиями, в которых ему придется работать. Если это конкретный бытовой номер — ограничивается реальное пространство, если обобщенный — ищутся возможности расширения художественного пространства за счет верха сцены, его углубления световыми эффектами, объема.

Несмотря на упреки прессы, пантомима «Выбор невесты» в репертуаре Неволина осталась. Вскоре имя Голейзовского как постановщика «Выбора невесты» официально появилось в афише. Постановщик превратился в заведующего балетной частью неволинского театра миниатюр. После премьеры кузминской пантомимы неволинский театр объявил, что следующим новым балетом будет «Испания» с Адамович в главной роли. Но Голейзовский этого балета не ставил.

Быть может, самой принципиальной работой Голейзовского в Интимном театре стала попытка сочинить балет в одном действии на музыку И. Саца «Козлоногие». (Эта его постановка обрела известность позже — в 1918 году, как спектакль Мастерской балетного искусства Государственного московского театрального училища.)

Премьера «Выбора невесты» состоялась в июле 1916 года. За несколько месяцев до февральской революции. В архиве хореографа вырезка Из прессы о спектакле {348} театра Неволина и манифест об отречении от престола Николая II лежат рядом. Вместе со стихами 1914 – 1917 годов.

Энергия Голейзовского в последние годы перед революцией, если сложить вместе ворох афиш спектаклей Большого театра, сборных концертов, кабаре, театров миниатюр, благодарности разных организаций, пригласительные билеты на всевозможные вечера, собрания, диспуты, лекции, кажется нереальной. Трудно понять, как он мог везде успевать, причем быть не только зрителем, но и активным участником всех этих мероприятий. Но время было такое, время звало людей строить свою жизнь, а быт, далеко не богатый, заставлял думать также о заработке, о хлебе насущном. Время искушало и приоткрывало двери молодым. И время поторапливало — каждый чувствовал: что-то в стране должно произойти, близятся иные времена. Какими они будут, не знал никто, не только художественная интеллигенция, но и сами большевики.

В 1917 году Голейзовскому, уже известному московскому балетмейстеру, было всего двадцать пять лет, возраст, в котором одновременно начинают обретать зрелость и продолжают собирать плоды. И Голейзовский «собирал»: с азартом кидался в разные стороны, пробуя себя в любых из возможных жанров, занимался самостроительством, создавал образ художника-эрудита и представителя художественной богемы: длинные волосы, бархатная блуза. Федор Лопухов и Георгий Баланчивадзе смотрят с фотографий этих лет такими же денди русского Монмартра. Мода есть мода на стиль поведения, одежду, круг интересов, человеческий тип.

При кажущейся разбросанности, в деятельности Голейзовского предреволюционных лет четко видна целенаправленность его поисков. И среди множества увлечений, будь это поэзия, музыка, живопись, театр, уже проступают контуры творческого почерка хореографа. Дело было не только в том, что он получил профессиональное балетное образование. В конце концов, многие из его сверстников, также многим увлекаясь, так и остались танцовщиками, артистами балета. Голейзовский в любом из видов искусств видел мир в пластике и ритме. Сочиняя стихи, смыкал их с балетным сценарием. Рисуя фигуры людей, искал ракурсы и позы, способные воплотиться в движение или мизансцену. Увлекаясь разными жанрами и течениями, нащупывал пути в хореографическое сочинительство.

Чтобы найти свое, ему, как и любому хореографу, нужны были зрители, сценическая площадка и материал, из которого можно было творить, — актеры. Большой театр такой возможности не предоставлял. Голейзовский пробовал себя везде, где мог проявить свои устремления и вкусы. И, конечно, начинал думать о том, как найти, воспитать своих актеров, создать круг единомышленников-профессионалов. Все остальное было как бы подножьем, из которого вырастал он сам — новый хореограф.

# **{****350}** Вспомним Сигизмунда Кржижановского — деятеля театра и театрального критика Н. Г. Литвиненко

В Москве 1920 – 1930‑х годов среди писателей, в театральных кругах Сигизмунд Доминикович Кржижановский (1887 – 1950) был достаточно известен. Одаренный многими талантами, человек оригинальный, для близких друзей необычайно привлекательный и притягательный. Общение с ним давало пищу уму, доставляло радость. Писатель, драматург, переводчик, журналист, литературный и театральный критик, автор киносценариев — наконец, увлекательный и весьма своеобразный лектор. Его энциклопедическая образованность в области западной культуры и культуры русской, истории, психологии невольно ассоциировалась с чисто возрожденческой широтой.

Однако в реальной жизни 30 – 40‑х годов свободное проявление многосторонних творческих возможностей Кржижановского все время притормаживалось. Из литературных произведений Кржижановскому удалось опубликовать лишь самую малость. Проталкивать свои сочинения в печать он не умел. Да и не хотел.

Личная судьба Сигизмунда Доминиковича, начиная с середины 30‑х годов, часто висела на волоске, и официального признания он не получил. Сам того не желая, Кржижановский становится писателем, знакомым только немногим, — тем, кто мог прочесть его прозу в рукописи или услышать в авторском чтении. Он утешал себя, правда, не столь оптимистично, а скорее с примесью горечи: «Бетховен, которого играют фальшиво, — все-таки Бетховен. Даже больше: тот Бетховен, которого совсем не играют, — тоже Бетховен…»

Ну, что на это можно ответить?! Конечно, творческие возможности, даже если они скрыты от других глаз, оставались при нем, но, не появляясь в печати, автор Сигизмунд Кржижановский постепенно, что называется, исчез из обращения. Вместе с тем, он сам надеялся на будущее, так как совсем не считал себя *непризнанным*, скорее — *еще «неузнанным»*.

Уже после смерти Кржижановского, в 1957 году, А. А. Аникст, будучи в союзе писателей членом комиссии по изучению и публикации творческого наследия Сигизмунда Доминиковича, тщетно пытался издать его прозу. Аниксту удалось опубликовать ряд статей о Шекспире. Из «литературного небытия» Кржижановского возвратила телепередача о нем, и особенно, конечно, публикации его произведений, серьезные, интересные предисловия литературоведов к этим публикациям, где содержатся биографические сведения о писателе, анализ, в первую очередь, его прозы[[1288]](#endnote-989).

«Бетховен, которого совсем не играют, — тоже Бетховен…» Не знаю, согласиться ли с этим парадоксальным заключением… Мне же хотелось вспомнить творческую жизнь Кржижановского, ту, которая связана именно с театром, вызволить для театроведческой науки его имя из забвения. В своей переменчивой судьбе как практик театра, критик, историк, педагог и теоретик сценического искусства он оказался человеком активным, не до конца, но во многом реализовавшим свои недюжинные способности.

Однако еще раз оговорюсь: и на путях театра не все шло гладко. Порой опять возникали несовпадения независимого мышления с официально выработанной линией чиновников от искусства, не воспринимавших — воспользуемся словами {351} Кржижановского — «канонаду по канонам». Тогда он приходил к заключению, что «невыгодно быть талантливым»[[1289]](#endnote-990). Или видел в неудачах некий фатум, смысл которого, чтобы не быть слишком патетичным, сам же снижал мягкой иронией, придумав по-детски забавное слово — «невезятина».

«Невезятина», нелепая, часто просто непоследовательная фигура умолчания или забывчивость, сопровождали Кржижановского много лет и после смерти, вплоть до указанных публикаций. Так, если его имя есть в Краткой Литературной энциклопедии[[1290]](#endnote-991), где, естественно, говорится о нем только как о писателе, то в пятитомной Театральной энциклопедии он вовсе не упомянут. Не найдем мы сведений о Кржижановском, сколько-нибудь нас удовлетворяющих, и в серьезном издании, к которому постоянно обращаются театроведы, — в сборнике об А. Я. Таирове[[1291]](#endnote-992). В этой книге сведения даны слишком «глухо», и разгадать, что же скрыто за неполной информацией, могли бы только те «камерники», которые помнили Сигизмунда Доминиковича по совместной работе в театре Таирова (увы, из них почти никого не осталось в живых).

Мне посчастливилось в свое время услышать воспоминания о Кржижановском от Н. С. Сухоцкой (1906 – 1988). Актриса, а потом режиссер Камерного театра, всегда верный помощник Таирова, Сухоцкая неизменно подчеркивала с искренним удивлением и восторгом широту знаний Кржижановского. Еще будучи студенткой Гэктемаса[[1292]](#endnote-993), она слушала лекции Кржижановского, в которых неразрывно соединялись история, теория театра и драмы с анализом психологии актерского искусства, специфики актерской профессии. Позже их взаимная приязнь перешла в доверительные дружеские отношения: Кржижановский подарил Сухоцкой несколько своих рассказов (как всегда, рукописных, неизданных) и один из вариантов сценария «Евгения Онегина». Как я сожалею, что тогда меня в беседах с Ниной Станиславовной заинтересовала прежде всего оригинальная личность Кржижановского, и я не расспросила у нее сколько-нибудь подробно о работе в Камерном театре над пушкинским романом. И была наказана за это: пришлось до всего доходить самой!

Во вступительной статье П. А. Маркова и в комментариях к упомянутому таировского сборнику назван спектакль «Человек, который был Четвергом», но как-то «забыто», что инсценировку романа Честертона по заданию Таирова создал Кржижановский; лишь упомянута их совместная работа над «Евгением Онегиным». К тому же это не единственные творческие начинания Сигизмунда Кржижановского, не единственная его причастность к делам и дням Московского Камерного театра.

В «домосковский период», в Киеве, Кржижановский был известен прежде всего в среде студенческой молодежи как лектор не только по истории литературы, но и сценического искусства. Он читал эти курсы, как всегда у него чрезвычайно свободно составленные, в Еврейской студии, в Киевской консерватории, в Музыкально-драматическом институте имени Н. В. Лысенко, где познакомился с К. Марджановым и Л. Курбасом. Некоторые рассуждения Кржижановского о сценическом пространстве совпадают с творческими решениями Курбаса. Кто на кого влиял? Видимо, это пересечение согласных друг с другом идей. Тем более, что и тот и другой были достаточно хорошо знакомы с иностранной литературой по данному вопросу. Дружески сошелся в Киеве Сигизмунд Кржижановский с Александром Дейчем, в дальнейшем ставшим известным литературоведом, театроведом и переводчиком.

В Москву Кржижановский приехал в 1922 году и некоторое время, пока еще не встретился с Таировым, мог много часов посвящать знакомству с этим новым для него городом. А. Г. Бовшек (1887 – 1971) — актриса Камерного театра, сблизившаяся с Кржижановским еще в Киеве, его друг и жена, бесконечно преданная ему, хранительница архива Кржижановского, вспоминала, что он «шагал по Москве, {352} проделывая по 15 километров из конца в конец. Он с радостным увлечением рассказывал о ее достопримечательностях и курьезах»[[1293]](#endnote-994).

Еще раньше побывавший в Европе, работавший в Киеве, Кржижановский с 1920‑х годов и до конца жизни — москвич. Впечатления от Москвы тех лет переплетались в его воображении с историей города. Так возник своеобразный цикл московской прозы, продолженный им и в другое время, время войны 1941 – 1945 годов. По определению самого Кржижановского, ему хотелось воскресить, но по-новому, жанр «физиологических очерков», которые были широко представлены в 30 – 40‑х годах XIX века во Франции, Англии и в России (напомню, например, сборник статей «Физиология Петербурга»), описывающих быт, нравы современных городов («петербургские углы»), городские типы и т. п. Из московских «физиологических очерков» не все были завершены Кржижановским, что-то сохранилось лишь в черновых набросках, но последовательность названий говорит о том, как же было задумано развитие московской темы: «Москва в первый год войны», «Раненая Москва» и «Выздоровление».

Безусловно, в список достопримечательностей Москвы Кржижановский включал и десятиэтажный дом в Большом Гнездниковском переулке, построенный в 1913 году архитектором Эрнестом Нирнзее. Герберт Уэллс как-то сказал, что дом Нирнзее — кусочек Америки в Москве, но «в русском, по его выражению, соусе»[[1294]](#endnote-995). Во всяком случае, москвичи называли дом несколько возвышенно — небоскребом, тучерезом, но и совсем по-бытовому — жилье для холостяков (последнее уже по аналогии не с Америкой, а с Францией, где подобные квартиры назывались «гарсоньерками», от слова garçon — буквально мальчик). Михаила Булгакова привлекла нирензеевская крыша, с которой открывался широкий вид на Страстную площадь, Страстной монастырь, памятник Пушкину, Тверской бульвар, на Кремль, Храм Христа Спасителя. Крыша, конечно, занимала воображение и Кржижановского, но его, пожалуй, больше могла заинтересовать история «театрального подвала», где еще до его приезда в Москву шли спектакли «Летучей мыши» Никиты Балиева, где, например, некоторое время работала Студия Малого Театра под руководством Федора Каверина. А в Мастерской Бурлюка был своеобразный «штаб футуристов»: сюда приходили Владимир Маяковский, Казимир Малевич, Василий Каменский, Велимир Хлебников. Чуть было не прошла мимо кинематографа, вписавшего ранние страницы своей истории, связанные с Гнездниковским домом[[1295]](#endnote-996).

В начале 1920‑х годов вместо «Летучей мыши» сцену театрального подвала заняло кабаре «Кривой Джимми», в программах которого выступал и Сигизмунд Кржижановский. И еще одно сведение: он мог знать, что с 1914 по 1918 г. Александр Таиров занимал «У Нирнзее» маленькую квартиру. Алиса Коонен вспоминала, что друзья часто собирались «здесь на чаепития», для творческих разговоров и дружеских бесед.

Кржижановского познакомили с Таировым Бовшек и Л. Л. Лукьянов — режиссер и педагог в Камерном театре. Как всегда при встрече с Кржижановским, поразили его обширные знания. «Кладезь премудрости» — так, по свидетельству Алисы Коонен, с неизменным уважением и с оттенком искреннего удивления называл Таиров Кржижановского. Поначалу Таирова, всегда в первую очередь думающего о своем театре, занимал чисто практический интерес: нельзя ли энциклопедическую образованность Сигизмунда Доминиковича направить в русло педагогики, и он предложил Кржижановскому читать лекции для студентов Гэктемаса. В ответ было полное согласие. В дальнейшем их соединила профессиональная работа в театре. Завязались и крепчали дружеские, сильные и глубокие, чувства.

{353} Бовшек воспринимала их внутреннее согласие даже несколько мистически, считая, что есть некая таинственность в том, что они умерли в один год. Кржижановский был серьезно болен, и ему не сразу сказали о смерти Таирова. В письме к Коонен Кржижановский писал: «Дорогая, милая-милая Алиса Георгиевна! От меня скрыли известие о смерти Александра Яковлевича. И я не смог, как должно, проститься с ним. Но, если говорить по существу, я и не собираюсь прощаться с Александром Яковлевичем, прочно и крепко он будет жить в моем сознании. Это не слова. Благодарю Вас, Алиса Георгиевна, за неоплатно дорогие дары Вашего творчества. Целую Ваши прекрасные руки. Сигизмунд Кржижановский»[[1296]](#endnote-997).

Было высказано (весьма категорично) мнение, что «литературоведение, лекции, переводы, киносценарии, либретто, служба в редакциях сам он [т. е. Кржижановский. — *Н. Л*.] считал лишь средством, лишь источником заработка»[[1297]](#endnote-998). Итак, главное для него — литература, остальное — лишь источник заработка. А как быть с театром, который так «прочно и крепко» вошел в его сознание, что он чувствует себя неоплатным должником перед искусством Коонен, перед искусством Таирова, вообще перед искусством театра? Он страстно хотел состояться в театре как драматург, сценарист, театральный критик, при этом, если внимательно читать его анализ драматических сочинений, то, кроме всего прочего, они воспринимались им как сочинения для сцены. Именно с дерзостью человека, по-своему участвующего в создании спектакля, Кржижановский был убежден в *самостоятельности спектакля*. Его мысль заключалась в следующем: театр, ставя великие произведения Шекспира, Островского, Пушкина, не есть иллюстратор их пьес, так как живет еще днем сегодняшним, театр подчеркивает, выбирает то, что ему сейчас интересно, что интересно будет зрителю.

Суть заключается в многогранности, разносторонности самой натуры Кржижановского (ну, а «заработок» — дело житейское, от которого никуда не уйдешь, и опять же — «продаешь», как известно, рукопись, а не вдохновение!). Наверное, он не был однолюбом в творческих своих начинаниях. Плохо это или хорошо — дело спорное. «Кладезь премудрости», ученые познания — но и артистизм. Во многих проявлениях созидательного темперамента Кржижановского я угадываю еще одно: ему хотелось проявить себя и в режиссуре. Наверное, при Таирове, по большому счету, это могло выглядеть дилетантски. В критических театральных статьях Кржижановского я каждый раз с удовлетворением отмечаю его особый режиссерский глаз, оценивающий все с точки зрения театра, актера, оформления сцены.

В Камерном театре Кржижановский был своим и нужным человеком. Он постоянно печатался в специальном издании Камерного театра: это газета-журнал под названием «7 дней МКТ» (1923 – 1924). Печатные выступления Кржижановского разнообразны. Есть даже любопытные, но совсем небольшие заметки о вышедших книгах, например, о книге В. М. Волькенштейна. «Драматургия»[[1298]](#endnote-999), в которой Кржижановскому близка мысль о том, что в драме прочерчиваются *силовые линии*, столкновения разных воль. Это поединок, здесь действуют бойцы и секунданты. Кржижановский, однако, сожалеет, что данная мысль, важнейшая, по его мнению, для определения сущности драматической литературы, в дальнейшем в книге Волькенштейна не находит развития. Критически отнесся Сигизмунд Доминикович к появлению «Воспоминаний» В. А. Теляковского, бывшего управляющего, а позже Директора Императорских театров. По мнению критика, театр показан Теляковским «даже не из кулис, а из театральной канцелярии: превращен в разнумерованную скуку», так как перед нами «типичный чиновник, бюрократизатор искусства», даже если он иногда «фрондирует». Но голос историка театра, каким хотел быть Кржижановский, все же начинает звучать примирительно, так как в книге Теляковского {354} можно почерпнуть даты, факты: ведь в приемной директора Императорских театров «побывала почти вся Россия последних двух предреволюционных десятилетий»[[1299]](#endnote-1000).

Листая журнал Камерного театра, можно понять, что Кржижановский в этом издании — постоянный и желанный автор, активно участвующий — день за днем — в жизни и творчестве этого коллектива. Журнал был большого (альбомного) формата, в нем для наглядности помещались в черно-белом цвете рисунки художников, фото, чертежи (например, чертеж новой сценической коробки, сконструированной В. и Г. Стенбергами и К. Медуницким в октябре 1923 г., за год до десятилетнего юбилея Камерного театра).

Я упомянула отклики Кржижановского на книги Волькенштейна и Теляковского, но остальные его статьи в журнале «7 дней МКТ», даже если они отталкиваются от фактов истории русского или западноевропейского театров, преследуют главную для него цель — поговорить о проблемах современного сценического искусства. Так, в статье «Крепь»[[1300]](#endnote-1001) Кржижановский сообщает, что в 1824 году Комитетом Министерства (так он пишет) было издано распоряжение об освобождении русских актеров от крепостной зависимости[[1301]](#endnote-1002). Надо было бы, — считает он, порыться в архивах и убедиться в реальности данного факта, пока же он вспоминает печальные обстоятельства униженной, зависимой жизни актера от театральных чиновников, от снисходительно-барского отношения «вельможного» зрителя, «особого» взгляда на актрису и т. п. «Все это, — продолжает автор, — овеяно временем: сейчас актер, как и всякий гражданин, раскрепощен», но только «до рампы», а за чертой рампы — «крепь». Как и сто лет тому назад, актеры закрепощены, их «крепь» в режиссерском режиме. Раньше актер знал, что он сам должен играть, теперь «играют им, под подошвы актеру пододвинута расчерченная на воображаемые квадраты доска сцены: и ходит по ней не он: ходят, с клетки на клетку, им». Вместо «своего тона» — актеру предлагают слушать «камертон» режиссера. Вместо биения собственного «ритма и сердца, властно расстучавший метроном»[[1302]](#endnote-1003).

Мне кажется, что в данной статье подобное умозаключение связано с наблюдением Кржижановского не только над режиссерским режимом Камерного театра (тем более, что Таиров постоянно настаивал на том, что для него актер — главный материал, но ведь все же *материал*!), а скорее с тем, как существует современный актер в системе режиссерского спектакля XX века. По рассказам Н. С. Сухоцкой, Сигизмунд Доминикович в лекциях, которые он читал студентам Гэктемаса, постоянно затрагивал волнующую его проблему психологии актера, значения его искусства в различные театральные эпохи.

По тому же плану построена статья «Педжент (театр-телега)», где вспоминается, как в европейском средневековом театре мистерии, миракли показывали на большой повозке, которая потом переезжала в другой город, к другим зрителям. Система подвижного «педжента» отпала, и современные театры «обезножили», никуда не ездят, прочно врыты в землю их закрытые здания. Но вот, в 1923 году, Камерный театр снялся со своего насиженного места и гастролирует в Европе, переезжая из немецких городов в Париж. Он «разомкнул свой занавес перед чужестранцами», и, показав «Федру» Расина, возвращается на Тверской бульвар, 23, чтобы показать русскому зрителю «Грозу» Островского.

Статья Кржижановского «Педжент» — изящный литературный этюд. «Разомкнутый занавес» театра несет радость и зрителям и актерам, радость нового общения.

Камерный театр в 1924 году готовится к десятилетнему юбилею. Кржижановский пишет статью «МКТ и его тема»[[1303]](#endnote-1004), в ней нет типично юбилейных восторгов и дежурно-юбилейных слов. Подобные восхваления, безусловно, не свойственны независимому и свободному в своих мнениях Сигизмунду Доминиковичу и, видимо, {355} поэтому он останавливается на другом, на специфических чертах (как они ему видятся) искусства Камерного театра.

Анализ репертуара дает основание сделать вывод, что сюжетов, «фабул было много, а *тема — одна*»: развернуть перед глазами и слухом зрителя «игру об игре»: именно поэтому театр Таирова является «театром высокой театральности, точнее — театром, возведенным в степень театра». Что это значит? Кржижановский, любя сам игру и выдумку, выписывает эту выдуманную им формулу *ТТ*. Далее общие рассуждения об актерском искусстве вообще он перемежает с рассуждениями об актере Камерного театра. Выступая в разных ролях, актер «меняет личину, но не меняет лица, и оттого он всегда: и лицо, и личина». Это и образ, характер, который актер воссоздает в спектакле («личина»), и просвечивающая сквозь «личину» его собственная человеческая индивидуальность (его «лицо», его «я»). Короче говоря, актер — это «двойник».

Тема двойника всегда интересовала Камерный театр: Гофман («Принцесса Брамбилла»), Честертон — тема «двоения», когда одни и те же действующие лица то предстают как анархисты, за которыми идет слежка, то — сыщики Скотлэнд-Ярда; в «Саломее» — смерть и жизнь тоже своеобразный трагический «двойник». В «Жирофле-Жирофля» трагедия двойника заменена «комедией о двойнях». Наконец, в «Адриене Лекуврер» актриса читает монолог Федры, и сценический образ двоится у нас на глазах между «двух “я”».

Если наблюдения Кржижановского не могут удовлетворить в качестве окончательного суждения о специфике искусства Камерного театра (он, кстати говоря, итожил только первое его десятилетие — от 1914 до 1924 г.), то острая мысль автора может привлечь внимание.

Таировский театр, показав парижанам «Федру» Жана Расина, возвращается домой, чтобы показать москвичам «Грозу» Александра Островского. Творческая подготовка спектакля (репетиции, работа с художниками) идет одновременно с публикациями статей в журнале «7 дней МКТ». Из авторов следует назвать Таирова[[1304]](#endnote-1005), С. Игнатова, С. Дурылина и «своего» постоянного корреспондента — Сигизмунда Кржижановского.

Ряд «Этюдов об Островском»[[1305]](#endnote-1006) — это, с одной стороны, собственные суждения Кржижановского о русском драматурге, а с другой — своего рода корреспонденции, т. е., как говорится, «сообщения с мест», свидетельства очевидца, во многом разделявшего концепцию режиссера Таирова. Особый интерес Кржижановский проявил к сценической конструкции художников В. А. Стенберга, Г. А. Стенберга и К. К. Медунецкого. Самостоятельность «этюдов об Островском», на мой взгляд, проявилась еще и в том, что их автор не вступил в полемику против «Леса» Мейерхольда, хотя полемичны были статьи самого Таирова, а печатные выступления на страницах журнала «7 дней МКТ» К. Фельдмана и А. Мариенгофа написаны в развязном тоне фельетона, откровенного фарса[[1306]](#endnote-1007). Суть дела заключалась в том, что Кржижановского, по всему видно, мейерхольдовские спектакли 1920‑х годов и, в частности, «Лес», не заинтересовали. Агитационный темперамент Всеволода Эмильевича этих лет не задел воображения Сигизмунда Доминиковича.

Разговор об Островском Кржижановский начал с изложения основной мысли Таирова о «Грозе» как о продолжении (после «Федры») работы Камерного театра над трагедией. Режиссер увидел в этой пьесе «подлинные элементы настоящей трагедийности» (№ 9. С. 3), которую, по его замыслу, следовало трансформировать не в идею рока, как в античной трагедии, а в идею гнетущего давления русского домостроевского быта. Мысли же Кржижановского не только о «Грозе», а вообще {356} об Островском, интересны сами по себе, хотя, еще раз повторю, оттолкнулся он в своих этюдах непосредственно от наблюдения над работой Таирова, его актеров, художников спектакля.

Раз речь идет об Островском, то, как пишет Кржижановский, сразу же произносятся слова — «натурализм», «бытовизм». Тема тяжести, давления быта, его гнетущая поступь, видимо, не так уж занимала Кржижановского: для него в «Грозе» было важно «стремительное» движение, как широкое, «разливное» течение Волги (он вспомнил известные слова С. Юрьева.: «Разве “Гроза” Островским писана? Волга ее писала»). А таировский спектакль был излишне отяжелен, неподвижен (своего рода метафора, иносказание *тяжести быта*). Искусство театра обладает такой силой выразительности, на которую реальная жизнь не способна. То, что скрыто в жизни, актер превращает в «самораскрытие». На сцене, обретя смелость, можно «отодвинуть альковную завесу, как театральный занавес, сказать и показать» самое «таимое». Кржижановский задает вопрос: «Может быть, *только* актер и в силах сделать это, и катарсис существует лишь на сцене?» (№ 14. С. 3). Очевидно, что для него в таировском спектакле не было катарсиса, а значит и не было трагедии в ее истинном понимании.

Рассуждения Кржижановского о жанровой природе пьес Островского и сегодня представляют интерес. Критик уподобляет столкновение действующих лиц в пьесах Островского встрече волков и овец. Овцы даны у драматурга двух типов: «овечья оторопь», испуг или «чистые агнцы, обреченные на заклание». Зритель видит эту разницу, а для волка — все едино. Наиболее сложный образ и наиболее интересный для сцены — это «волк в овечьей шкуре». Если волки сыты, то овцы целы. При подобной ситуации возможно *комедийное* решение, но чтобы не возникло тревоги (вдруг изменится ситуация!), следует поспешить с финалом пьесы. Иначе, как в «Тяжелых днях», вдруг смешной и добродушный Андрей Титыч возьмет да и исполнит свое желание: стать «как тятенька»; т. е. как самодур Тит Титыч. И тогда комедия «потеряет право быть комедией» (№ 11. С. 2).

Теперь другая ситуация: «*если волки не сыты, то и овцы не цель*». Казалось бы, налицо жанр *драмы*. Однако, как пишет Кржижановский, часто у Островского возникает трудность в решении глубокого драматического конфликта, т. к. для «построения драмы мало одной готовности к страданию, нужна готовность к борьбе, — а агнцы, идущие под лезвие, Снегурочки, тающие, но не отстаивающие себя, — пусть лирически значимы, но драматически недосозданы» (там же).

Конечно, всем известно, что и до Островского чистота жанров уже нарушалась, но мне думается, что Кржижановский не отстаивал строгое жанровое деление, а подталкивал к следующему выводу: если, как сказано, например, у Островского, «Снегурочки печальная кончина не может нас тревожить», то драматический конфликт размывается, катарсис не наступает. Островский, по словам Кржижановского, именно поэтому «редко делает подзаголовок “драма”».

Не мечтал ли Сигизмунд Доминикович попробовать свои творческие возможности еще и в искусстве режиссера? Одно ясно — его всегда особенно интересовало пространство сцены, движение актера в этом выстроенном художником месте действия. Чтобы наглядно показать, как же идет Катерина навстречу своей судьбе, Кржижановский, зная макет братьев Стенбергов к «Грозе», помещает в журнале свои рисунок-чертеж. В родительском доме Катерина полна радости и покоя, она мечтательна, душа ее рвется ввысь («Почему люди не летают?»). На рисунке стрелка идет вверх по вертикали. Дальше, во встречах с Борисом — смелое движение занимает всю горизонталь сценической коробки (слева направо). В финале движение, обозначенное стрелкой, резко направлено вниз, «В омут». Вот этот чертеж.

{357} 

Во всяком случае, Таиров предоставил Кржижановскому возможность проявить себя в качестве инсценировщика, скорее, сценариста. Был получен (в 1921 – 1922 гг.?) заказ сделать инсценировку романа Гильберта Кита Честертона (1874 – 1936) «Человек, который был Четвергом». Выбор Таирова был правильным. Ряд особенностей этого замечательного английского писателя — занимательность, эксцентричность, парадоксальность, сатира, несколько «усмиренная» мягким юмором — Кржижановскому, безусловно, были по душе. В России Честертон больше известен своими детективными новеллами, героем которых является сыщик — священник отец Браун. Однако и роман «Человек, который был Четвергом» был в 1914 году переведен на русский язык. Кржижановский сделал новый перевод, он инсценировал роман чрезвычайно свободно по отношению к тексту оригинала, с добавлением несуществующего у автора эпилога и многими другими «вольностями», например, определив жанр спектакля совсем не в честертоновском стиле — «скэтч в 3‑х действиях по кошмару Честертона».

Критические статьи на зрелище «по Честертону»[[1307]](#endnote-1008), пожалуй, в большинстве своем были «ругательные». Ругали и Таирова, и сценарий Кржижановского, не называя, как и всегда, его имени — просто «автор инсценировки». Ругали… даже Честертона, виновного, оказывается, в том, что его идеологическая позиция выражена туманно, не ясно, за кого же он — за анархистов или за государственный порядок, задавали вопрос в стиле двадцатых годов: в чем же революционность романа Честертона? Следует сказать, что, по мнению Н. Л. Трауберг, парадоксальностью Честертона до сих пор сбиты с толку и литературоведы: одни называют его «мрачным консерватором», другие — «либералом и богемным затейником»[[1308]](#endnote-1009). Скажу еще раз, что Кржижановского привлекли больше всего именно затейливая парадоксальность английского автора, авантюрная линия сюжета, «переменчивость» персонажей (опять — «двойники»!).

В некоторых рецензиях все же мелькает образ спектакля. Так, в газете «Известия»[[1309]](#endnote-1010) читаем, что на сцене вертелись колеса, вниз и вверх шли лифты, поднимались и опускались площадки. Не все актеры справлялись с движением по сценической конструкции А. Веснина, например, Н. М. Церетели («Четверг») не мог одолеть сложности бега по наклонной площадке, с большим успехом справился с предложенными художником условиями В. А. Соколов («Среда»). Сложное устройство конструкции представляло ряд трудностей для казалось бы технически вполне подготовленных актеров Камерного театра. «Машина убила актера», машина утяжелила спектакль в целом, и жанр «скэтча», о котором думал Кржижановский, утерял свою веселую остроту.

К счастью, в журнале «7 дней МКТ» воспроизведены рисунки макета Веснина, момент репетиций, костюмы, вернее, зарисовки действующих лиц в театральных костюмах. Это может помочь представить в своем воображений, каким же был этот спектакль. Ироничность, гротесковая острота скэтча, мне кажется, передана Весниным мастерски. Но вот что неожиданно; рисунки художника в журнале идут рядом с новой статьей Кржижановского с красноречивым названием — «Человек против машины» — факт, который говорит о тревоге автора инсценировки (он же автор статьи). Урбанизм, точнее, американизм (действие по Веснину, можно предположить, {358} происходит не в Лондоне, как у Честертона, а, например, в Чикаго), «механистичность» актерского исполнения следует теперь забыть: театр готовил «Грозу». Кржижановский писал: «Лозунг Луначарского “Назад к Островскому” не верен, не верен уже потому, что краток: не “назад *к Островскому*”, а назад к человеку». «К человеку-зрителю от человека-актера» — вот что нужно усвоить, готовя не американизированный «машинизированный» скэтч, а русскую народную трагедию[[1310]](#endnote-1011).

В Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ), в фонде А. Я. Таирова, хранится экземпляр весьма своеобразной инсценировки (назовем ее пьесой-сценарием) «Евгения Онегина», которую сочинил Кржижановский. Таиров задумал показать премьеру «Евгения Онегина» в начале 1937 года, к столетию гибели Пушкина. Дата эта отмечалась широко, стала событием в мире культуры, хотя по обыкновению тех лет не лишена была налета официальной торжественности.

Общественный темперамент Таирова побудил его решиться на весьма неожиданный выбор: поставить на драматической сцене пушкинский роман, да еще роман в стихах. Однако неожиданность выбора как раз и вызвала отрицательную реакцию, боязнь того, что вдруг Кржижановский в своем сценарии, а Таиров в спектакле покажут зрителям «ненастоящего» Пушкина. Поначалу это были лишь сомнения, но потом последовало официальное распоряжение Комитета по делам искусств о прекращении работы над спектаклем.

А Таиров действовал энергично, энергично работали и его замечательные помощники по созданию будущего спектакля. Режиссерский замысел вырисовывался все более и более определенно, работа шла полным ходом: был в основе завершен Кржижановским сценарий, Сергей Прокофьев в клавире завершил музыку, художник Александр Осмеркин закончил эскизы декораций и костюмов, сконструировал макет.

Наличие этого художественного материала в свое время дало мне возможность реконструировать не спектакль (ведь он не состоялся), а процесс предварительной работы режиссера, автора сценария, композитора и художника[[1311]](#endnote-1012). В данной статье, поскольку она посвящена Кржижановскому, я останавливаюсь только на его посильном вкладе в общее дело, связанное с желанием создать пушкинский спектакль.

Приступая к написанию инсценировки «Евгения Онегина», следовало помнить предупреждение Пушкина, который однажды в письме к П. А. Вяземскому обмолвился: «… я теперь пишу не роман, а роман в стихах — дьявольская разница!» Правда, актеры Камерного театра уверенно владели стихотворной речью — достаточно вспомнить «Федру» Расина. Но была «дьявольская разница» между строгой формой стиха французского драматурга XVII века и свободной, необыкновенно разнообразной, порой близкой к разговорной речи «онегинской строфой».

Еще раньше, в 1934 году, Таиров объединил в единую театральную композицию эксцентрический сценический памфлет Бернарда Шоу «Цезарь и Клеопатра», трагедию Шекспира «Антоний и Клеопатра» и стихотворный кусок из повести Пушкина «Египетские ночи», давшей название этому спектаклю. Соединение произведений, столь различных по жанрам, по трактовке событий, исторических личностей представлялось Таирову вполне возможным, так как расширяло во времени (по этапам биографии Клеопатры) содержание сценического представления и, как он считал, синтезировало «эти вещи в одно большое сценическое полотно». Однако пушкинские строки возникли в спектакле как поэтическая вставка в монументальную мозаику таировской композиции. Они самостоятельно несли обобщенную философскую мысль и с точным ощущением стиля воскрешали перед зрителем утонченно-порочную атмосферу «Александрийского чертога» времен Клеопатры. При этом Таиров не инсценировал текст, не разбивал его на реплики, не сокращал и не монтировал: чеканные стихи звучали как вдохновенная декламация некоего поэта на пиру у Клеопатры.

{359} Для Кржижановского Шекспир, Шоу, Пушкин — самые любимые писатели. Видимо, поэтому он предъявил спектаклю свои требования. «Камерный театр, — писал он, — поставил спектакль-амальгаму». В пьесу Шекспира режиссер «включил» фрагменты из Шоу и «Египетских ночей» Пушкина. И дальше шло категорическое заключение: «включение в текст Шекспира инородных элементов было, конечно, ошибкой»[[1312]](#endnote-1013).

Таиров мог не согласиться с подобной оценкой, но «Евгения Онегина» он видел в перспективе совсем иным, чем «Египетские ночи». Ему виделся поэтический спектакль, особая привлекательность которого угадывалась еще и в том, что со сцены мог прозвучать голос самого Пушкина. Но как это осуществить?

Вывести Пушкина на сцену? Остановиться только на развитии судьбы действующих лиц и лишиться всей лирической линии романа? Такие вопросы будут возникать в процессе создания сценария и совместного с Кржижановским обдумывания общего замысла постановки. Это должен был быть новый для Камерного театра жанр драматически-музыкального спектакля со щедрым использованием всех средств театральной выразительности: музыки, художественного оформления, особо сложной и тонкой световой партитуры.

Кржижановский, как уже говорилось, весьма вольно обошелся в своей инсценировке с романом Честертона, и Таиров разрешил эту «вольность». В случае с романом Пушкина режиссер был решительно строг к Кржижановскому, когда тот сочинял сценарий пушкинского романа в стихах.

Таиров действительно был первым режиссером, задумавшим поставить «Евгения Онегина» в жанре драматического музыкального спектакля. Начинание было новаторским. Однако можно вспомнить, скорее, правда, в качестве курьеза, что в XIX веке, в 1846 году, в Петербурге и Москве шла инсценировка романа Пушкина, сделанная Г. В. Кугушевым. Инсценировщик «сохранил», как он уведомлял, «многие стихи» Пушкина, разбавил их своими виршами, со смелостью человека, не ведавшего, что он творит, и оправдать его может только то, что тогда подобные «драматические сочинения» на тему произведений известных писателей были делом обычным в повседневном репертуаре театра.

Наивная неуклюжесть сочинения дилетанта князя Кугушева совершенно очевидна[[1313]](#endnote-1014), и сравнение его инсценировки с усилиями Кржижановского — человека профессионального, человека высокой литературной культуры, знатока поэзии Пушкина — пришло на ум лишь потому, что инсценировки эпического рода литературы, как правило, содержат типичные ошибки: описательные, повествовательные страницы, лирические отступления, а в «Евгении Онегине» голос самого Пушкина переиначиваются в речи от первого лица, в монологи, диалоги, дробятся на реплики многих действующих лиц.

Но как быть? Ведь в какой-то степени в инсценировках подобная «расправа» с авторским текстом — явление, избежать которого почти невозможно. Таиров понимал это, и его замечания, оставленные на полях рукописи сценария Кржижановского, призывают к осторожности, к тонкости, к чувству такта. Замечания порой резкие, но сделанные, так сказать, «в рабочем порядке» и рассчитанные на взаимопонимание[[1314]](#endnote-1015).

Иногда о смысле оброненных вскользь замечаний или предостережений Таирова можно лишь строить догадки. Так, например, Онегин должен начать монолог:

«Мой дядя самых честных правил…»

Все здесь, что называется, нормально: текст у Пушкина идет от лица Онегина с соответствующей пушкинской ремаркой («Так думал молодой повеса»); Кржижановский ничего не изменил в тексте. А Таиров неожиданно пишет на полях: {360} «Смешно-знакомый текст!» Видимо он наглядно представил, как этот хрестоматийный, слишком «знакомый текст», вдруг начнет читать со сцены актер, как некую новую информацию. Не получится ли смешно? Можно предположить, однако, что Таиров отметил это обстоятельство просто себе для размышления.

Безусловно должен был вызвать возражение следующий диалог, переделанный из лирического отступления Пушкина:

*Ленский*.  
В те дни, когда в садах Лицея  
Я безмятежно расцветал

*Онегин*.  
Читал прилежно Елисея…

*Ленский*.  
Читал охотно Апулея  
И Цицерона…

*Онегин*.  
Проклинал…

*Ленский*.  
Не читал.

(В скобках надо заметить, что Кржижановский рассказ Пушкина о себе не только делит между Ленским и Онегиным, но еще и демонстрирует свою эрудицию: он контаминирует, соединяет две редакции данного текста — черновую и основную.)

И далее оказывается, что «в садах Лицея» муза стала являться не Пушкину, а Ленскому, который так прямо и заявляет:

«Являться муза стала мне…»

Или вместо завораживающих строк Пушкина:

«И снится чудный сон Татьяне…» —

идет рассказ от первого лица «Мне снится чудный сон», «… Хижина шатнулась // Я, няня, в ужасе проснулась»: казалось бы, естественный для драматического жанра, но комически огрубляющий музыку пушкинской поэзии.

Сомневается Таиров и в таком приеме, когда в многолюдных сценах текст Пушкина произвольно передан разным лицам. Его замечания становятся решительными: «Вся сцена, по-моему, никуда не годится!» Часто он ставит восклицательные и вопросительные знаки, желая выразить свое недоумение, находя что-то смешным, ненужным, наивным и т. п.

Если в романе Ленский — поэт совсем незрелый, сочиняющий стихи в формах примелькавшихся в пушкинское время образцов, то Кржижановский приписал ему стихи самого Пушкина. Так, вместо «темной» и «вялой» элегии «Куда, куда вы удалились…», которая не попала в инсценировку, видимо, чтобы избежать ассоциаций с оперной арией, Ленский на глазах у зрителей «сочиняет» элегию Пушкина («Я пережил свои желанья…»).

На полях сценария около ремарки — «внезапное появление Онегина» (это в сцене последнего свидания с Татьяной) — Таиров пишет: «Мизансцена точно по строфам 41 и 42 главы VIII. Пауза». Если по Пушкину, то мизансцена следующая:

«В тоске безумных сожалений  
К ее ногам упал Евгении <…>  
Она его не поднимает  
И, не сводя с него очей,  
От жадных уст не отнимает  
Бесчувственной руки своей; —  
Довольно, встаньте…»

{361} Смысл всех замечаний Таирова — приблизить язык театра к тексту Пушкина. Именно поэтому во втором варианте инсценировки он поддерживает то, что многие описательные лирические строфы переданы двум Спутникам — лицам, хотя и не встречающимся в «Евгении Онегине», но благодаря которым поэзия может прозвучать в полный голос. Тогда, желая поощрить Кржижановского и дать ему понять, в каком плане должны пойти доработки сценария, Таиров пишет на полях: «Очень хорошо!».

Однако пожелания Таирова как можно шире ввести в пьесу описания природы, литературные споры, лирические откровения (все это должны читать два Спутника — они и Спутники главных героев, и участники действия) Кржижановский выполнил лишь отчасти. Таким образом, работа над сценарием на этой стадии не была еще закончена.

Для пользы дела, стремясь добиться более совершенного результата в создании этой необычной инсценировки, Таиров хочет услышать мнение авторитетных ученых-пушкинистов. На читку приглашаются М. А. Цявловский, Т. Г. Цявловская, П. Е. Щеголев, В. В. Вересаев, С. М. Бонди. Во время обсуждения пьесы речь шла о том, что Кржижановский слишком свободно, по своему усмотрению монтирует, переставляет эпизоды, включает тексты из других пушкинских произведений, нарушая ритм знаменитой «онегинской строфы».

Т. Г. Цявловская вспоминала, что все «в один голос осудили пьесу» и не очень верили, будет ли толк от дальнейших усилий Кржижановского. Еще одна деталь из отзыва Цявловской. Она пишет: «Роль Татьяны будет играть Коонен!» Этот восклицательный знак выражает явное недоверие, ведь Коонен играла совсем иные роли. (Еще не было известно, как будут распределены роли, хотя, нужно думать, Таиров и Кржижановский уже делали прикидку на этот счет. Во всяком случае, А. Г. Бовшек, видимо, от Кржижановского, знала, что Татьяну будет играть Коонен, а на роль Онегина намечен Н. Н. Чаплыгин.)

Объективности ради следует сказать, что, по другим свидетельствам, полного единства среди пушкинистов не было. Н. С. Сухоцкая, присутствовавшая на обсуждении пьесы, рассказывала мне, что Вересаев и особенно Бонди отнеслись к сценарию весьма благосклонно.

Вересаев в этом составе пушкинистов занимал особое место: он был еще и литератором, публицистом и беллетристом. В конце 1920‑х годов вышла его четырехтомная книга «Пушкин в жизни», где Вересаев прослеживал биографию поэта через документы эпохи, свидетельства современников. В подобном труде неизбежен способ монтирования материала. Поэтому есть основания предположить, что в монтаже пьесы Вересаев мог увидеть приметы современного стиля работы, особенно в области искусства (принцип монтажа кадров в кино, смелый монтаж текста в знаменитых композициях Яхонтова). Важно, конечно, не утерять чувство стиля, чувство меры.

Бонди, вопреки суровым замечаниям своих коллег, чувствовал особое, чисто театральное обаяние сценария и предугадывал образ будущего спектакля.

Таиров, уважая литературоведческую науку и персонально тех ее представителей, которых он сам пригласил, наверняка многое из их высказываний счел вполне разумным, дельным, но, вероятно, решил бы все по-своему: он ведь точно знал «дьявольскую разницу» между учеными разговорами об «Евгении Онегине» и воспроизведением романа на сцене.

Время его подгоняло. Литературный текст можно было исправить в процессе работы, а пока что важно было до встречи на репетициях с актерами выстроить Композицию спектакля.

Начинаться спектакль должен был с Пролога — у Кржижановского это инсценированное стихотворение Пушкина «Разговор книгопродавца с поэтом»[[1315]](#endnote-1016). Поэт {362} (Пушкин?)[[1316]](#endnote-1017) в дальнейшем развитии действия не участвует, но в финальной сцене появляется снова, чтобы расстаться с Онегиным. Спектакль, как роман Пушкина, должен оборваться на трагической ноте — «в минуту злую» для Онегина.

После Пролога действие делится на три части (видимо, должно было быть два антракта), а каждая часть — на сцены (фрагменты, как сказано в сценарии). Это, действительно, фрагменты — сменяющиеся перед глазами зрителей отрывки из романа. Как бы перелистывая роман, зритель становится соучастником его творческой театральной интерпретации.

Ремарки сценария — оригинальное сочинение Кржижановского, в них угадывается его собственный стиль. Они не только поясняют место действия, обстановку, но и призваны создать настроение. По ремаркам чувствуется также, что ему были известны, хотя бы в основной схеме, решение сценического пространства будущего спектакля, желание Таирова передать с помощью световой партитуры время года, время каждого дня.

Вот несколько примеров. По Кржижановскому, театральная конструкция представляет собой «сценический куб», разделенный на нижнюю и верхнюю площадки, которые, в свою очередь, могут тоже разделяться. Комната Онегина в деревне — «внизу конструкции»; столовая в доме Лариных — в верхней части «сценического куба», с левой стороны; комната Татьяны и сад — вверху, справа. Сцена бала у Лариных идет внизу, на передней части сцены и в глубине ее.

Вот как чередуются фрагменты. Зажигается свет в комнате Онегина. Он с Ленским собирается ехать к Лариным. Свет гаснет и зажигается вверху, в столовой Лариных. Потом прожектор уже в правой верхней сцене «делает видимым тонкую фигуру девушки, сидящей у перил балкона. … Девушка — это старшая сестра Ольги — Татьяна — опускает книгу на колени. Сзади к ее черным волосам осторожно притрагивается неяркий свет из столовой». Вечером Онегин и Ленский возвращаются от Лариных. В комнате Онегина идет разговор: «Неужто ты влюблен в меньшую?» И на слова Онегина про Ольгу —

Кругла, красна лицом она  
Как эта глупая луна  
На этом глупом небосклоне —

слуга, по-своему истолковав эти слова про «глупую луну», быстро задергивает на окне занавеску, чтобы лунный свет не раздражал барина. Свет гаснет. И тут же вправо, наверху «свет прожектора, имитирующий лунную бледность, бесшумно скользит кверху. На балконе Татьяна. Она перевесилась через перила навстречу тихому шороху ночного ветра, раскачивающего верхушки деревьев. Глаза ее устремлены на лунный лик, под взглядом ее незаметно побледневший». Это прелюдия к сцене письма. Но прелюдия музыкально-театральная (свет прожектора *имитирует* «лунную бледность», театральный ветер раскачивает деревья сада).

Такие чисто театральные подробности, музыкально-звуковые описания постоянно присутствуют в ремарках сценария. Перед именинами Татьяны Ленский, весь запорошенный снегом, приходит к Онегину — это театральный «селитровый порошок». В сцене дуэли «в музыке нарастает симфония метели». В ужасе проснувшись от своего «чудного сна», Татьяна «внезапно вскакивает. В то же мгновенье признаки сна, метнувшись, исчезают под обоями и за стеклом окна». Татьяну привозят в Москву рано, на рассвете: «Из темноты сценического куба только сверху, чуть ли не из-под колосников — предутренние звезды. Перезвон московских сорока сороков. От профундового баса Ивана Великого до хлипких дискантов призаставных церквушек». Мчащаяся кибитка все ближе и ближе. Постепенно вырисовываются очертания «колончатого {363} дома» с мезонином «у Харитонья в переулке». Эффектная театральная заставка исчезает. Зажигается свет в доме «московской кузины» Лариной — «княжны Алины». Знакомые поэтические описания «модных», «роскошных», «утонченных» мелочей, украшавших кабинет Онегина, Кржижановский переводит в «прозу» театра, в своего рода указания помрежу, бутафору. Так, слуга Онегина вбегает «с целым набором всякого рода щеточек, терок, коробочек, ножниц и гребешков». Вспомним у Пушкина описание кабинета Онегина, правда, в Петербурге, а у Таирова это кабинет в деревне:

Гребенки, пилочки стальные,  
Прямые ножницы, кривые,  
И щетки тридцати родов,  
И для ногтей, и для зубов.

В экземпляре Кржижановского с пометками Таирова, к которому мы все время обращаемся, сразу после текста самой пьесы идут отдельные заметки. Они напечатаны, как вся пьеса, на машинке. Однако характер заметок — режиссерский. Видно, это рабочие наброски Таирова[[1317]](#endnote-1018).

Из режиссерских заметок, непосредственно связанных с пьесой-сценарием, следует упомянуть «Календарь Онегина». Таиров дал такое название, потому что — нет сомнений — он вспомнил примечание Пушкина к «Евгению Онегину», в котором поэт специально подчеркнул: «в нашем романе время расчислено по календарю». Режиссер тоже «расчислил» по календарю время в спектакле. Наметив общие исторические даты, Таиров вместе с автором сценария расчисляет в спектакле смену времен года, смену дня и ночи, восхода и заката солнца, появление луны на театральном небосклоне…

Театр должен это передать с помощью своего чисто технологического «волшебства». Подробно разрабатывая световую партитуру спектакля, Таиров в кавычках дает ремарку Кржижановского. Эти ремарки различны: от локальных ясных определений — «Лето. Утро. Солнце под углом к земле в 30°», «солнечное зимнее утро», «глубокая ночь», «лунная ночь», «декабрьский мутный день» — до тонких нюансов, еле заметных переходов — «ближе к закату», «около полуночи», «удлинившиеся сумерки укороченного осеннего дня», «час, когда зажигаются звезды и свечи». Или скорее почти чеховское по настроению — «предчувствие вечера». Одну из подсказок Кржижановского, создающих настроение, Таиров не перенес в свою рабочую схему, потому что невозможно перевести ее в конкретное указание художнику, осветителю: в сцене дуэли в ремарке идет фраза — «Час, когда хочется убить или быть убитым». Подобную ремарку, скорее, могут похвалить актеры.

Итак, все говорит о том, что театральная машина заработала полным ходом. Таиров обдумывал распределение ролей, актеры ждали начала репетиций. Совершенно неожиданно — и, казалось, необъяснимо — было получено распоряжение Комитета по делам искусства о прекращении работы над «Евгением Онегиным».

В РГАЛИ хранится инсценировка Кржижановского, в музеях Москвы и Петербурга — эскизы Осмеркина, на пластинку записана музыка Прокофьева…

Зритель спектакля не увидел.

Уже говорилось о том, что оригинальные ремарки к «Евгению Онегину» — важная забота Кржижановского. Понятно, что внезапная остановка в творческой работе поразила его как гром среди ясного неба. Но сама проблема ремарок в драматических сочинениях по-прежнему занимала его мысли. После неудачи с «Онегиным» Кржижановский через несколько месяцев, в июне 1937 г., публикует в журнале «Театр» статью «Театральная ремарка»[[1318]](#endnote-1019). Статья эта забыта, затерялась в номерах журнала, а вспомнить ее интересно.

{364} Кржижановский прослеживает изменение театральной ремарки в драматических сочинениях в историческом движении, в зависимости не только от индивидуальности автора пьесы, но и от условий сцены, от ее возможностей.

На французском языке le remarque означает примечание, отметку. Кржижановский, прежде чем пойти по историческому пути, дает свое, несколько общее определение: ремарка это «немая речь к актеру, побуждающая его к речи озвученной» (С. 129). В пьесе ремарка дается (обычно) в настоящем времени («входит…», «уходит…», «смеется…»), т. к. считалось, что, в отличие от эпоса, драма происходит *сейчас*.

В мистериях XV века ремарки совсем «скудные»: «налево площадь и дом Пилата», или совсем лаконично — «пещера». На бумаге старинных счетов были указаны суммы денег за создание «облаков», «Иудиного дерева» и т. п. О ремарках Шекспира, начиная с XVIII века и даже во времена Кржижановского, велись споры. Он совершенно отрицает то, о чем говорили шекспироведы и актеры, играющие в шекспировских пьесах: якобы в театре «Глобус» на специальных дощечках писали «лес», «дворец». Это «чистое недоразумение», так как из 20 зрителей — 19 были неграмотны. Это сущая нелепость — ведь «в царстве слепых самые яркие вывески тщетны и бесполезны» (С. 128).

Пейзаж в живописи и пейзаж в литературе появился позже (примерно в XVIII веке), чем описательная театральная ремарка. Он утверждает подобное положение «с достаточной долей уверенности» (С. 127).

В комедиях Фонвизина ремарка «проникает», как Кржижановский пишет, уже «во внутренние движения» действующих лиц и многое добавляет для понимания характера. Фонвизин почти не описывает внешний театральный фон, но вводит слова, важные для актера, и если эти слова не всегда могут раскрыть суть данного персонажа, то необыкновенно ярко объясняют «среду и настроенность чувств всей пьесы». Простаковско-скотнинские нравы, да и нравы слуг становятся нам понятны в своем элементарном скотстве из следующих немых, но на самом деле говорящих ремарок: («испугавшись, со злобой»), («вскричал»), («озлобясь»), («задрожала»), («разнежась»), («бросаясь на Митрофана»), («не допуская Скотинина»), («заслоняя Митрофана, остервенясь и подняв кулаки»).

Наблюдения над ремарками в комедиях Фонвизина приводят Кржижановского к забавному выводу. Вот как он «подбирается» к такому выводу. Софья ждет Стародума и в ожидании читает некую книгу. Стенные часы звонят определенное число ударов.

Софья (перелистывает страницы книги).

Книжка «отвечает» ей моральной сентенцией.

*Софья*. Это правда. Как не быть довольну сердцу, когда спокойна совесть!

Книжка молча соглашается.

И вот вывод: стоит только найти книгу, которую читала Софья, и эта книга из аксессуара превратилась бы «в почти полноценный персонаж, пусть с чужим голосом, но со своей мыслью» (С. 130). Кржижановский не может без юмора, и поэтому добавляет: разговор Софьи с книгой «театрально» ничем не отличается по существу от разговоров по телефону в современных пьесах!

Приведу еще один пример «ремарок», которые Кржижановский приводит из поэтического текста «Сказки о рыбаке и рыбке» Пушкина. Ремарки эти эмоционально-описательные. В разное время, с разной просьбой к золотой рыбке приходит на берег моря Старик. Море всегда синее, всегда прекрасное, только человек заставляет его меняться, эти изменения направлены ремарками: море «слегка разыгралось», «помутилось синее море»; «неспокойно синее море»; «почернело синее море». Наконец, Старик

{365} Видит на море сильная буря,  
Так и вздулись сердитые волны,  
Так и ходят, так воем и воют.

Заключительная ремарка: «ничего не сказала рыбка, лишь хвостом по воде плеснула и ушла в глубокое море». Заключение же Кржижановского снова выдает его как человека театрального: «Любой электрик, регулирующий освещение сцены, мог бы взять пушкинские ремарки сказки в помощь своей клавиатуре, управляющей действием стетоскопа» (С. 133).

Ремарки Чехова почти такие же, как и начало его рассказов: «Площадка для крокета. В глубине направо дом с большой террасой, налево — видно озеро, в котором, отражаясь, сверкает солнце. Цветник. Полдень. Жарко». Вы догадались — это «Чайка». Автор в конце XIX – начале XX в. наступает, по мнению Кржижановского, на режиссера, но мы ведь знаем, что наступила эпоха режиссерского театра. В связи с этим Кржижановский приводит свой разговор с «одним московским режиссером». Сигизмунд Доминикович спросил его, что режиссер и театр делает с пьесой, которую наметили к постановке. В ответ слышит: «Прежде всего мы вычеркиваем все ремарки!»

Вместе с тем, власть традиций сильна, и «даже в звуковом кино, — замечает Кржижановский, — звучащее слово все еще в подчинении у слов немых» (вспомним, что он определяет ремарку в драме как «немое слово»). Но в принципе, в отличие от театра, киноэкран — это «царство чистой ремарки». У Бернарда Шоу, в его пьесах, можно, исключив слова, понять по ремаркам взаимоотношения действующих лиц. Это, конечно, фокус, парадокс в стиле самого Шоу. Но все же… Однако и Бернарду Шоу не снилось, чтобы в театре режиссер попытался бы осуществить, например, такую ремарку: «на столе сахарница; над ней кружатся три осы». Действительно, в театре это невозможно. А вот «недавно» Сигизмунд Доминикович убедился, что подобное можно узреть на экране.

В итоге, проследив в историческом движении изменение ремарки в драматических сочинениях, Кржижановский приходит к заключению: «Ремарка долго и послушно служила текстам. Потом она стала протестовать и требовать эмансипации. В конце концов, она получила ее [т. е. эмансипировалась. — *Н. Л.*]… в киносценарии» (С. 133).

В период 30‑х годов советские театроведы и театры не так часто вспоминали пьесы Бернарда Шоу. Интерес к его драматургии, к его оригинальнейшей личности ярко вспыхнул в 1950 – 60‑х годах и принес, как известно, художественные победы. А. А. Образцова в книге «Драматургический метод Бернарда Шоу» (М., 1965) не прошла мимо статей Кржижановского об английском писателе. Эти статьи по глубине мысли, четкости, определенности суждений, наконец, по остроумной литературной форме мне представляются своего рода классикой.

В 1936 году к 80‑летнему юбилею Шоу Кржижановский пишет о нем критико-биографический очерк. Как один смельчак-канатоходец, «пробалансировавший над Ниагарой», так и Шоу «прошел от тихого викторианского берега — над бурями войн и революций — к нашим дням»[[1319]](#endnote-1020). Особое свойство Шоу — его «агитационность». Он агитировал и за «кунстаторский фабианский социализм», за равноправие женщин, «в защиту права на многообразие принципов и, наконец, право их вовсе не иметь» (С. 15). По словам Шоу, которые цитирует (в своем переводе) Кржижановский, сценическая форма — есть «произведение смешанного рода, отчасти повествовательное, иногда описательное [поэтому он и привержен к описательным ремаркам. — *Н. Л*.], всегда идеологическое и не лишенное, порой», драматического характера. Он «сценирует» «не только жизненные факты, но и проблемы». Стремление дать в пьесе «макет идеи», а потом «ввести» эту модель в «сценический куб», т. е. в сценическое пространство, — еще одно правило его драматургического метода. {366} Стремление конкретизировать идею, «загнать ее, как гвоздь в доску», сближает Шоу, автора «в высшей степени не наивного, с наивными сценариями старых английских моралите» (С. 15 – 16).

Шоу делит свои пьесы на «приятные», в которых нападает на «ошибки общества», и «неприятные», где бичует пороки. Бернард Шоу жив и все еще «не опустошил колчан» своих стрел: «доброй старой Англии» порядком досталось от недоброго и никак не желающего стареть писателя.

Им не написано ни одной трагедии, трагизм только отдельными нитями вплетается в его интеллектуальные драмы. Даже «устами дураков» он «умеет умно язвить» (С. 16), т. е. у него даже дураки порой высказывают умные мысли.

По всему видно, что Кржижановскому, более чем кому-либо, близки, понятны парадоксы Шоу, его особое, порой обескураживающее мышление.

К статье Кржижановского 1934 года «Драматические приемы Бернарда Шоу (пьеса и ее пристройки)» в журнале «Литературный критик», где она была напечатана, читаем в сноске: «Отмечая отсутствие социального анализа в работе Кржижановского, редакция [все же! — *Н. Л*.] помещает статью, дающую интересный материал о драматургии Шоу»[[1320]](#endnote-1021) (С. 81). Ни тогда, ни тем более теперь автору статьи нечего оправдываться: само заглавие говорит о том, что задача была ясно выражена. Что же касается «социального анализа», то, по мере надобности, анализ возникал на страницах этого критического этюда.

Архитектоника пьес Шоу и возможные к ним «пристройки» весьма разнообразны. Так, пьесе «Докторская дилемма» предпослано «Предисловие о докторах», где говорится, что нет ничего опаснее плохого врача, что в затянувшейся болезни пациента виновен всегда доктор и т. п. К пьесе, которую Шоу, пожалуй, больше всего любил — это «Кандида», — он «пристроил» одноактную пародию «Как он лгал ее мужу». Внутри некоторых пьес он дает советы критикам, которые, возможно, будут писать статьи об этих пьесах. Шоу вмешивается в дела режиссера и актера, не предоставляя им самостоятельности: персонаж описан точно, внутренний и внешний рисунок роли разработан. А ремарки, как уже известно, представляют подробнейшее описание обстановки. Большущая ремарка к «Кандиде» — вид на Лондон из окна. Это не просто описание Лондона, а каким видит Лондон сам Шоу. Перспектива Лондона расширяется, и, как остроумно заключает Кржижановский, — «в окно дан вид на всю Англию», даже «на смысл Англии» (С. 87). Если взять другие пьесы, то можно встретить в ремарках указание, например, на то, какую статью, какого автора читает сидящий в кресле перед камином некий персонаж!

Кубическое пространство сцены вбирает в ремарках Шоу «*телескопическое видение*» (широкие просторы), *микроскопическое видение* (мельчайшие предметы, находящиеся на сцене) и видение «*простым глазом*». Его персонажи «любят поговорить», даже любовные свидания часто пародийно превращаются в дискуссию. Слова или, как разъясняет Кржижановский, — «точнее, смысловые лезвия их», — это подлинные герои пьес Шоу. В «Кандиде» соблюдено единство места. Естественно, не из желания следовать старым правилам, а потому что сценическая площадка здесь — ринг. Бойцы входят и уходят, и «нарушение единства места заколебало бы равенство условий» этого «матча» (С. 92).

Для Кржижановского Шоу идет вслед за Шекспиром, хотя везде, где это кажется уместным, критик старается подчеркнуть различия двух для него равновеликих драматургов.

Вот наугад два сравнения, выраженные образно. «В литературном инструментарии Шоу, — замечает Кржижановский, — нет тех слов-кинжалов, которые пускает подчас в ход его великий предшественник Шекспир. Но у Шоу есть набор прекрасно {367} отточенных бритв. Работая сатирическим лезвием, драматург не спрашивает у клиента: “не беспокоит?” Само задание его: беспокоить. И все-таки клиент есть клиент: он платит за причиняемое ему беспокойство — и бритва, хотя и скользит вокруг горла, но только *вокруг*».

Слова у Шоу «взвешены на чувствительнейших весах. Фраза дана без недовеса и без шекспировского “подхода”. Но Шоу употребляет еще диалекты, сленг, лондонское кокни. Обращает на себя внимание прием, важный для актера, играющего в пьесах Шоу: актер в диалоге с партнером повторяет последнее слово партнера. Это дублирование слова сделано сознательно: зритель должен осознать его значение».

Статья заканчивается размышлением о том, что советским драматургам безусловно следует учиться у Шоу, усвоить его художественный «инструментарий», но «с большой осторожностью и отбором». Все его приемы, «все его строки вырастают из определенных социальных корней. Искусство Шоу насквозь классово, оно могло родиться только там, где родилось: в буржуазно-капиталистическом мире». Если так, то почему же возникли упреки редакции журнала? Кажется, все «нужные» слова сказаны. Может быть, они сказаны под напором редакторской цензуры? Нет оснований так думать. Как мы знаем, Кржижановский был не из тех, кто «пристраивался» к официальным требованиям. В те годы он мог сам по себе разделять принцип «классового подхода» к писателю. Без вульгаризации, конечно. К тому же, ведь Бернард Шоу действительно был антибуржуазным художником, впрочем, антибуржуазным был и Честертон, и это пытался в плане гротеска выявить в сценарии по его роману Сигизмунд Кржижановский.

Само собой понятно, что не нужно тратить лишних слов, чтобы доказывать истинное положение вещей: изучение творчества Пушкина и Шекспира силами не только литературоведения, но и силами театральной науки со времен Кржижановского обогатилось новыми знаниями, а порой и новыми открытиями. Хотя очевидно и другое: всегда важно вспомнить, как же шло накопление этих знаний, этих открытий. Особенно важно вспомнить то, что незаслуженно забыто. Ряд работ Кржижановского, особенно о Шекспире, обладают еще одним качеством, которое продлевает их во времени — перед нами *художественная критика*.

В 1937 году Кржижановский в московских театральных изданиях публикует статью о «Борисе Годунове» Пушкина[[1321]](#endnote-1022) и статью более общего характера «Русская историческая пьеса»[[1322]](#endnote-1023). Его заинтересовало то, что Пушкин упорно подыскивал определение жанра для своего драматического сочинения. Так как на сцене должны развернуться события русской истории рубежа XVI – XVII веков, не стилизовать ли заглавие, которое могло звучать наподобие старинных театральных представлений: «Комедия о настоящей беде Московскому государству, о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве…» Но «раб божий Александр сын Сергеев Пушкин» «Бориса Годунова» хотел увидеть на сцене современного ему театра, и стилизации «под старину» совершенно не входила в его задачи. Трагедия в печати появилась в 1831 году лишь с посвящением памяти Н. М. Карамзина и без определения жанра.

В заметке о «Борисе Годунове» Кржижановский остановился именно на проблеме жанра в драматических сочинениях. В связи с Шекспиром эта проблема неизменно его занимала. Новаторство Пушкина в «Борисе Годунове» толкает Кржижановского к следующему выводу: «бывают в истории драматургии такие случаи, когда не жанры судят пьесу, а пьеса судит жанры и предписывает им новые формы» (С. 5).

«Новые формы» в русской исторической пьесе Кржижановский не видит. Его очерк на эту тему слишком беглый, сегодня, по-моему, его рассуждения вряд ли могут привлечь внимание. Отсчет оценок идет от центральной для него пьесы — «Бориса Годунова», а до Пушкина и после него Кржижановский не видит в развитии {368} исторической драмы явлений сколько-нибудь примечательных. Тем более, не видит «новой формы». Столь любимый им Островский как автор исторических хроник внимание его почти не останавливает, так же, как и трилогия А. К. Толстого. Остальное — сплошное эпигонство. Никто не в состоянии осуществить идею Мусоргского, пошедшего вслед (так думает Кржижановский) за Пушкиным: увидеть «прошедшее в настоящем».

Что же касается театра, то «ни зритель, ни актеры, ни даже сами авторы не верили в эту “историю”», хотя особенно в 60‑е годы XIX века в исторических спектаклях стремились к возможно более точному воспроизведению реалий эпохи в костюмах, прическах и т. п. Но — прав Кржижановский — одно тщательное коллекционирование бытовых подробностей приводит «не к исторической пьесе», а к «историческому музею» (С. 38 – 39).

Спектакли этих лет не могли осветить глубину содержания «Бориса Годунова» еще и потому, что театральная «публика за эти годы успела огрубеть», а создание Пушкина, кроме самого главного, «было слишком фарфорово-тонко» (С. 37). Мне не встречалась в литературе подобная деталь для объяснения неудачи на театре пушкинского спектакля.

А. А. Аникст заметил, что «в шекспировской критике почти всегда трудно определить, кто первый высказал ту или иную мысль о великом драматурге»[[1323]](#endnote-1024). Применительно к Кржижановскому, я не буду заниматься сравнительным анализом, хотя бы потому, что не обладаю таким правом. Мне интересно было проследить мысли Сигизмунда Кржижановского главным образом потому, что в его воображении Шекспир — это целостная театральная система и целая шекспировская театральная страна. Я испытываю особое удовлетворение, понимая, что Кржижановский стоит на позициях театра, актера, режиссера. Если бы он был режиссером, то поставил бы *все пьесы* великого англичанина.

Изучая Шекспира, Кржижановский понимал, что наука и театр должны действовать вместе. На очередной Шекспировской конференции он сказал об этом: «нужны не только вступительные статьи и комментарии, но и тесная связь между теми, кто комментирует, и теми, кто играет». Тогда Шекспир дойдет до зрителя.

Шекспировские статьи Кржижановского, если их собрать воедино, могли бы составить оригинальную книгу, интересную и для сегодняшнего читателя, хотя появились они во второй половине 1930‑х годов. В 40‑е годы (и во время войны) Кржижановский активно участвовал в шекспировских конференциях, в творческих начинаниях шекспировского кабинета Всероссийского театрального общества.

В 1961 году была опубликована статья Е. Корниловой «На путях марксистского изучения Шекспира»[[1324]](#endnote-1025). Название для нас сегодня почти одиозное, как и ряд исходных положений этой критической работы. Тем более важно, что, называя имена таких замечательных шекспироведов, как А. Смирнов, А. Аникст, Н. Берковский, И. Верцман, Корнилова специально подчеркивает особое место Кржижановского среди этих исследователей. Он сосредоточил свое «внимание на жанровых сторонах шекспировских хроник», наблюдения его «открывают много аспектов в художественной структуре» этого цикла пьес Шекспира (С. 51). И еще: «Глубокие наблюдения о поэтике шекспировских комедий содержат работы С. Кржижановского» (С. 53).

Шекспир дебютировал хрониками, обратившись к прошлому Англии, а позже создал великие трагедии, связанные с историей и историческими личностями Рима, Египта. В хрониках и исторических трагедиях факты и вымысел слиты воедино, при этом опоэтизирован не только вымысел, но и факты «охудожествленны». Цвет времени, «мрачный колорит», — это нужно помнить, соблюдать меру в сочетании сцен кровавых битв, побед и поражений и сцен «веселых». Конечно, эта мера весьма {369} условная, и, например, «веселые» сцены с Фальстафом в хронике «Генрих IV» — свободные, раскованные — занимают долго радостное внимание зрителя[[1325]](#endnote-1026).

Шекспир в исторических пьесах отбирает факты и ускоряет события. Ведь «театр — это ускоренное время, где в течение двух-трех часов совершаются события десятилетий»[[1326]](#endnote-1027).

Пафос не только исторических трагедий Шекспира, но и его хроник заключен, про мнению Кржижановского, в создании образа героя. Критик намечает, на мой взгляд, несколько схематично, типы героев. Однако интересно его наблюдение о том, что герой может выглядеть даже пародийно: это в том случае, если его храбрость, его героизм, его мужество не преследуют благородной цели. Так, например, пародийно изображен Ахил в исторической комедии «Троил и Крессида». Перед нами в этой пьесе пародия на древний миф о Троянской войне. Любопытна озорная мысль: еще за несколько столетий до Оффенбаха «роман между Парисом и Еленой» принимает у Шекспира пародийные формы, причем дядя Крессиды Пандор «оказывается во много раз опереточнее своего опереточного эпигона Калхаса»[[1327]](#endnote-1028).

Шуты в пьесах Шекспира (и в его исторических пьесах) нарушают систему «прозрачной логики». Они несут абракадабру, переставляют слова, наподобие того, как у Лескова учитель Варава, который говорит: «Знаколицомое, а где Вас помнил — не увижу». В данном случае, так кстати Кржижановский вспомнил словотворца Лескова!

Комедии Шекспира особенно занимают Кржижановского. Он написал несколько статей о Шекспире-комедиографе.

Кржижановский твердо убежден, что не следует так уж скрупулезно и настойчиво делить творчество Шекспира на четкие в своих границах периоды, хотя замечает, что был в его сочинениях «переход от света к тени». Образно это можно представить так: молодой Шекспир идет по солнечной стороне улицы, а потом переходит на ее теневую сторону — «от комедий смеха к так называемым “романтическим” комедиям»[[1328]](#endnote-1029).

Дань эвфуизму Шекспир отдал не только в комедиях, но, как известно, например, в «Ромео и Джульетте». Однако скоро усложненно книжный, искусственный, светски-красивый стиль Лили ему становится просто ненужным: «Шекспир как бы взбирается на ходули Лили лишь затем, чтобы оглядеть свой дальнейший путь. Но идет по нему он, упираясь живой пяткой в живую землю»[[1329]](#endnote-1030). Теперь о марксизме. Кржижановский цитирует К. Маркса и Ф. Энгельса. Обычно это не цитаты на тему социологии, философии, хотя, например, использует он анализ эпохи, анализ перехода от средневековья к Возрождению и т. п., а цитаты, связанные с характеристикой комедий, комедийных шекспировских персонажей. Если, по Марксу, «человечество смеясь расставалось со своим прошлым», то у Кржижановского читаем: «Комедия всегда бьет будущим по прошедшему, как бы торопит прошлое пройти. И из жизни и из памяти»[[1330]](#endnote-1031). Поэтому ему представляется, что ранние шекспировские комедии можно было бы взять под единый заголовок: «Радостные вести из заново построенного мира».

Смех у Шекспира мягче, чем у Ф. Рабле. Шекспир избегает чрезмерностей смеха («пантагрюелизм»). Гипербола есть у Шекспира обычно в трагедиях, чтобы нарисовать *безмерность* трагического состояния. Верх гиперболы — это «десять тысяч Тибальдов», «сорок тысяч братьев». Низ гиперболы — «поцелуй, длительный, как пожизненная аренда» («Троил и Крессида»)[[1331]](#endnote-1032). А вот сопоставления образа сна и смерти в трагедиях и комедиях: Гамлет с ужасом представляет в своем воображении как это вдруг, «умереть, уснуть?!» В комедии seriosa можно ведь принять яд, чтобы уйти из жизни. Однако на театре всегда следует помнить, что в варианте комедийном, подведя все к предельному краю, следует оповестить зрителя: яд, слава Богу, оказался снотворным лекарством. Обязательно не забывать, при всей {370} свободе переходов от трагического к комическому, от комического к трагическому, что же сегодня театр показывает зрителю: мрачную судьбу Макбета или счастливое окончание всех перемен и переодеваний Орсино и Виолы, всех споров Беатриче и Бенедекта. Вот тут опять на всем ходу остановит нас Шекспир, предложив ответить на вопрос: неужели за пределами пьесы Беатриче и Бенедекта ждет во всем согласная идиллия? Театр должен подключить свое воображение и помнить, какой «полог», черный или голубой, накинут сверху над той или иной пьесой Шекспира. До сих пор театр не готовит к этому зрителя, так же как и к сложному восприятию не только Шекспира — драматического писателя, но и Шекспира — поэта-драматурга. Замечательно сказал об этом Аникст: «Читать шекспировскую поэзию мы еще только учимся»[[1332]](#endnote-1033).

Любимый шекспировский образ для Кржижановского — это сэр Джон Фальстаф. В комедию «Виндзорские насмешницы», «в мир смеха и прибауток», он переселен «из цикла исторических хроник», где раньше действовал «на кровавом фоне усобиц и человекоистребления»[[1333]](#endnote-1034). Но и в хрониках, когда появляется Фальстаф, «ночь истории рассеивается», хотя вокруг него «кардинальские сутаны и рыцарские плащи».

Фальстаф — «самое яркое создание Шекспира»[[1334]](#endnote-1035), поэтому о нем самая блестящая статья Кржижановского — «Сэр Джон Фальстаф и Дон-Кихот»[[1335]](#endnote-1036).

Статья Кржижановского еще и полемическая. Полемика направлена на известную речь Тургенева, которую он произнес 10 января 1860 года. Тургенев пишет о том, что «Гамлет» и первая часть «Дон-Кихота» Сервантеса явились в начале XVII века. Этот факт представляется весьма «знаменательным», он вызвал у русского писателя «целый ряд мыслей». Эти мысли Тургенев обращает в свою современность; он думает о том, как в России трансформировались подобные образы, вернее — вечные типы[[1336]](#endnote-1037). Кржижановский же опирается целиком на Шекспира и не хочет пойти вслед рассуждениям Тургенева, который противопоставляет «качества этих двух типов человеческих: энтузиазму Дон-Кихота — иронию, скепсис Гамлета» (С. 146).

Сервантесовского «Рыцаря печального образа» (т. е. Дон-Кихота) следует противопоставлять, шутливо, но уверенно заявляет Кржижановский, не Гамлету, монологи которого «*печальнее самой печали*», а совсем другой фигуре, «созданной в то же время (год в год) Шекспиром — т. е. фигуре Фальстафа. Этому “рыцарю веселого образа”, этому “толстому Джеку”, этому “собутыльнику принцев и нищих, собеседнику венценосцев и голытьбы”. Добрые “рыцарские традиции” он выкинул в “мусорное ведро”. Даже внешне они антиподы: Дон-Кихот худ, “как его копье”, Фальстаф уже много лет не видел своих колен, заслоненных выпяченным брюхом. Дон-Кихот постится целыми неделями, а Фальстаф начинает день с утреннего глотка хереса и завершает среди бесчисленного количества выпитых бутылок. За Дон-Кихотом трусит на осле один Санчо-Панса. За Фальстафом тянется пестрая свита: “принцы и потаскушки, капралы и судьи, мальчики и старики, олдермены и пропившиеся пьяницы”. Дон-Кихот хочет отдать все, что у него есть, Фальстаф занят только тем, “как брать все, до чего могут дотянуться его жирные пальцы”. Даже честь, рыцарскую честь можно продать, продать заодно и “фамильные серебряные кубки”: ведь можно — и даже приятнее — “пить из стеклянных бокалов!” В век накопительства, в век приобретательства Фальстаф в комедии “Виндзорские насмешницы” откровенно хвастается: “Я и в весе моего тела, во всем люблю приобретать, накапливать, а не терять!”»

Кржижановский, находясь под обаянием всеобъемлющей фигуры Фальстафа, с великим художественным совершенством воссозданной Шекспиром, считает, что только две смерти «окрашены лирическим тонусом»: Офелии… и Фальстафа.

Фальстаф умирает. Миссис Квикли рассказывает, что он бормотал что-то о зеленых полях. А далее ее рассказ прерывается «*бурлеском*, неожиданно обрывающем {371} лирику». «Он попросил положить побольше одеял в ногах. Я пощупала его ступни — они были холодны как камень, тогда я просунула руки к коленям — и они были холодны; я пощупала выше, и еще чуть выше — и здесь все было холодно холодом камня» («Генрих V», акт II, сцена III).

«Рыцарь печального образа» и «Рыцарь веселого образа» умирают по-разному. Дон-Кихот подводит печальный итог своей жизни, Фальстаф уходит тихо, не успев ответить на вопрос: «Что вы еще хотите, сэр Джон?»

Итак: «один ушел отливом веков, другого прибило к берегу истории приливной волной. Но ведь и отлив, и прилив — только выдох и вдох единой жизни моря, которое мы в наших книгах называем “история”…».

# **{****374}** Американская игра и «русский метод»: попытка интеграции (Ричард Болеславский и его нью-йоркский «Лабораторный театр»)[[1337]](#footnote-302) М. Г. Литаврина

Я не могу объяснить этого. У меня иммунитет к патриотизму. Наверное, я ненормальный. В то же время я сентиментален в отношении его проявлении у других… На самом деле, я не могу назвать тот или иной клочок земли «моя родина» и желать ему большего процветания, чем другим землям. В конце концов, они все имеют право на процветание. Моя мечта заключается в том, чтобы путешествовать через границы этих участков земли, с долины на долину, с горы на гору и мысленно благословлять их всех, в то время как я созерцаю эти красоты. А затем я вновь начинаю задаваться вопросом, а что там, за горизонтом? И эта мысль становится двигателем моей жизни, до той самой минуты, как я достигаю этой полосы. Моя мечта в том, чтобы мерить своими шагами поля, леса, морские побережья, и, наверное, таков уж мой крест: я никогда не смогу остановиться, чтобы сказать: «Я нашел. Это — мое. Это — для меня. Это лучшее, что я мог искать». Даже, если бы я очень желал это сказать.

Ричард Болеславский. «Путь улана»[[1338]](#endnote-1038)

«Первая студия МХТ: Сулержицкий, Вахтангов, Чехов». Название статьи П. А. Маркова приобрело эмблематическое звучание[[1339]](#endnote-1039).

Первая студия МХТ — Сулержицкий — Вахтангов — Чехов — началась спектаклем Ричарда Болеславского, не вошедшего в легендарную тройку. Подчеркнем еще раз: дело не в разнице дарований и личных качеств. «Гибель “Надежды”» (1913) стала точкой взлета. Тогда никто не думал о том, кто именно «уцелеет на скрижалях». Этическое начало, режиссерское начало, актерское начало — а в отношении Болеславского возобладало личное начало. Легкомыслие и ненадежность — вот что мы помним о нем прежде всего из актерских мемуаров. Склонность к измене. «Сердце красавицы». Несерьезность. Это в пуританской атмосфере священнодействия! {375} Лабораторной дисциплины: тихо, идет эксперимент. «Выглядеть соблазнителем и негодяем» в студии МХТ было нельзя, «и тогда… он объявил себя сумасшедшим, написал безумное письмо Станиславскому»[[1340]](#endnote-1040). (Эпизод из жизни «доморощенного Дон-Жуана» — Болеславского, описанный С. В. Гиацинтовой в ее воспоминаниях.)

Разрыв был запрограммирован. «Неукорененность» была неотъемлемой чертой Болеславского. В этом он признавался сам.

Болеславский всегда был странником. Самим по себе. Человеком со стороны. Эмигрантом он пришел в театр. Потом исчез из него, чтобы опять с ним воссоединиться — во время зарубежных гастролей. И чтобы уйти опять. Путь «космополита»[[1341]](#endnote-1041) — так определяла его сущность Гиацинтова. «Путь знаменосца» или «Путь рыцаря»[[1342]](#endnote-1042) — так тоже можно было бы перевести название его книги, много позже изданной в США[[1343]](#endnote-1043) (1932). Да, образ рыцаря, Камелота или Ланцелота, рыцаря из романтических баллад и из «Балладины» Ю. Словацкого, вдохновлял и не оставлял его всю жизнь. «Что-то рыцарское» в его облике и поведении находили абсолютно все современники в разных странах, не сговариваясь. Другое дело, что «рыцарское» может быть смешным и жалким и выступать в нелепых сочетаниях. Однако первые самостоятельные постановки Болеславского в Студии МХТ продемонстрировали — в особенности программная «Балладина» Ю. Словацкого (1920) — его «тоску по пракультуре» (как выразился польский исследователь Р. Пигонь)[[1344]](#endnote-1044), по рыцарству, давно забытому. Безусловно, «Балладина» стала кульминацией работы Болеславского в Первой студии. Уже здесь явственно обнаружилось его стремление к «фантастическому реализму», к мифологическим характерам, сценическому монументализму (художником спектакля был сам Болеславский: грубо сколоченная деревянная мебель и холст сочетались с золотым шитьем и символически-условным решением основного занавеса), музыкально-ритмической разработке массовых сцен А главное — здесь преобладали сильные страсти, образы Гопланы и Алины были лишены мхатовской детализации, доминировала открытая эмоциональность. (Тягу Болеславского к внебытовому решению трагедии в связи с «Каликами перехожими» П. Марков отметил в своем дневнике 1915 г., — правда, он же затем находил, что в «Балладине» не было единого нового исполнительского стиля).

Однако следует ли понимать «воинственную образность» автобиографии Болеславского исключительно фигурально? (О семантике образа улана в польской художественной культуре можно было бы написать отдельное эссе). Напомним, что после принятия решения о расставании «с Москвой-мачехой» в конце зимы 1919/20 гг., Болеславский вместе с женой Наташей, а также Н. Ф. Колиным, убедив революционные власти в своем искреннем желании поддержать моральный дух Красной Армии, пробираются с фронтовой бригадой на линию огня, как раз туда, где Конармией велись бои с белополяками. Уже тогда Болеславский очутился почти на поле брани. Вскоре Болеславский сделал свой окончательный выбор, и после Длительных допросов «перебежчика» в польской Ставке его оставили в Минске, где он вскоре уже смог заняться своим любимым делом — играть и ставить спектакли — пока что для театров-кабаре и небольших провинциальных трупп. Начал Болеславский с повторения пройденного — играли Чехова, Мопассана, пока не встретил польского режиссера Леона Шиллера: в мае 1920 г. Болеславский уже поставил «Потоп» в Театре Великем в Познани. Оказавшись в Варшаве к 1920 г., он начинает творческое содружество с Ю. Остервой — наиболее последовательным сторонником идей Станиславского в Польше тех лет и поклонником искусства Первой студии. Возникший в 1918 г. «Театр Редута», как известно, должен был повторить модель Первой студии — а Болеславский должен был стать режиссером-педагогом. Однако из-за финансовых трудностей альянс распался. Дальнейшая деятельность {376} Болеславского уже связана с Театром Польскем, где он ставит мольеровскую комедию-балет «Мещанин во дворянстве», «Романтики» Э. Ростана, а главное, организует группу театральной молодежи — он был убежден в необходимости создания в Варшаве экспериментального молодежного театра. Казалось, пишут польские исследователи и корреспондент Болеславского Р. Ордынский, что Болеславский «навсегда повенчался с польской сценой». Однако с наступлением Тухачевского в районе Вислы (июль 1920) Болеславский вновь идет на поле брани, вступая в Польскую кавалерию, сражавшуюся против Конармии[[1345]](#endnote-1045). Именно после этого нового военного опыта Болеславский окончательно «отрезвеет» и скажет, что все войны начинаются во имя каких-то высших, красиво сформулированных идей, а заканчиваются победой и превознесением волчьих инстинктов.

Работа Болеславского с Леоном Шиллером в Театре Польскем в течение почти двух лет — это часть истории польского театра, и потому мы ее здесь не рассматриваем. Несмотря на уговоры друга Р. Ордынского, в конце лета 1921 г. Болеславский оказывается в Праге, в «качаловской» группе МХТ. В известном издании «Артисты Московского Художественного театра за рубежом» (1922) находим портрет и Болеславского — «режиссера труппы». Главным событием его жизни в этот период становится, конечно же, работа над «Гамлетом» — «“Гамлетом”, “освобожденным” от Крэга». Документальным свидетельством успеха проделанной Болеславским работы может служить письмо О. Л. Книппер-Чеховой от 18/19 сентября 1921 г.: «Сегодня мы играем “Гамлета”. Ставит Болеславский, с актерами работает Нина Николаевна [Литовцева. — *М. Л*.]. Играем на холстах, на быстрых сменах картин. Качалов интереснее играет, чем прежде, появилась какая-то устремленность, меньше философствует… Я уже не мертвая королева, какою была, — как будто зажила, и “Спальню” играю с удовольствием…» Спектакль, заключает она, был сыгран «при аншлаге <…> вообще оба “славские” [Гремиславский и Болеславский. — *М. Л*.] на высоте <…>»[[1346]](#endnote-1046).

Высоко оценил постановку «Гамлета» (берлинские спектакли) и Х. Йеринг, указав на «особенное место» режиссера-Болеславского — между Рейнхардтом и Йесснером[[1347]](#endnote-1047).

После расставания с «качаловской группой» в берлинский период своей жизни Болеславский сотрудничает с «Синей птицей» (где даже ставит в камерном варианте «Сверчка на печи»), другими разношерстными и мимолетными эмигрантскими начинаниями, создает небольшую студию и даже ставит в немецком театре «Дворянское гнездо». Одновременно он знакомится с датским кинорежиссером и сценаристом Карлом Дрейером, собирающимся снимать фильм о погромах на юге России в 1905/6 гг. (За основу был взят роман А. Маделунга.) Мелодраматический сюжет фильма, в прокате названного «Любить друг друга», строился вокруг судьбы еврейской девушки, изгнанной из Петербурга и вынужденной возвратиться в свое родное село. В этом местечке ее ждет целая полоса несчастий: сначала «похотливые домогательства» бывшего школьного поклонника Феди — эту роль и выпало играть Болеславскому, — затем страшный погром, во время которого ей удается уцелеть только благодаря своему спасителю — возлюбленному Саше. Центральное место в картине занимали массовые сцены погрома, которые в том числе ставил и Болеславский (роль злодея была небольшой). К тому же он был консультантом Дрейера по всем вопросам жизни юга России, Одессы, а также Петербурга той поры. Дрейер, к его чести, стремился избежать «развесистой клюквы», хотел точности деталей, работал чуть ли не с каждым участником массовки, но… Интернациональная съемочная группа явно актерски «не тянула». Главную роль играла непрофессиональная актриса княгиня Полина Пьековская, у которой не было никакого опыта публичных выступлений. Это создавало массу сложностей во время съемок. Среди всех выделялись Владимир {377} Гайдаров (в роли Якова Сегала), Саша Соколов (герой-любовник) — Торлиф Райе похотливый коварный Федя Болеславского и еще, пожалуй, колоритно сыгранный И. Дуваном купец Сусковецкий[[1348]](#endnote-1048).

Ко времени копенгагенской премьеры фильма (1921) Болеславский уже покинул Берлин, поступив в качестве актера и режиссера в театр М. Кузнецовой «Фемина» в Париже. В своих первых же постановках ему выпало сотрудничать с Л. Бакстом, имевшим после «Русских сезонов» в Париже «бешеную популярность». Дебютом Болеславского-режиссера в «Фемине» оказалась мимодрама «Трусость» — решение Бакста должно было как бы воспроизводить стены Народного дома в Петербурге; за этой пьесой следовала вторая — «Старая Москва», жанр которой можно определить как «ностальгический водевиль» с колоритными мужиками, купцами, торговками. Бакст использовал принцип сцены-картины и заключил действие в двойную раму, создав эффект райка, глядя в который бывшие москвичи узнавали «сорок сороков» и неизменно проливали слезу. Вскоре Болеславский начинает работать еще с двумя художниками — Узуновым и Судейкиным, альянс оказывается настолько прочным, что возникает идея уже не одной программы, а целого предприятия под названием «Ревю Рюсс»[[1349]](#endnote-1049). В его спектаклях Болеславскому предназначалась та же роль, что Южному или Балиеву — он конферировал все вечера. Один из парижских спектаклей Ревю Рюсс посетили представители известного американского антрепренера Шуберта. Почти немедленно был заключен контракт, и в том же 1922 г., 5 октября, Болеславский открыл сезон в Нью-Йорке в театре Бут. Мечта Болеславского сбылась — он оказался в Америке…

Однако ставка, сделанная Болеславским, приносила меньшие дивиденды, чем «Ревю Рюсс» в Париже. Об этом говорит Евгения Леонтович, познакомившаяся с Болеславским еще в Берлине: «в Париже, этой столице знатоков искусства, нас принимали исключительно хорошо… Мы были выше “Летучей мыши”!»[[1350]](#endnote-1050) [спектакли Болеславского она называет «трагикомедиями». — *М. Л*.]. «Когда же мы приехали в Америку, никто в то время в этой стране еще не увлекался артистическими кабаре. “Летучая мышь” — вот был тот предел, который американцы были готовы терпеть. Когда мы только появились там, мы были совершенно не понятны <…>» Американские критики находили настроение спектаклей Ревю Рюсс «слишком русским», слишком серьезным, не столь забавным, как у «Летучей мыши» — зрелища более легкого и доступного. Манера Болеславского также отличалась от балиевской, ее именуют «драматической», а не кабаретной (Болеславский выступал перед началом каждого акта).

Хотя предприятие Болеславского и Ко называлось «Ревю Рюсс», в чертах его директора Е. Леонтович находила не только русские черты, но и «западные» — высокая организованность, настойчивость в достижении результата, известный прагматизм, четкое построение работы. Между тем, после 20 представлений в Нью-Йорке и гастролей в Филадельфии «Ревю» было закрыто его продюсерами, многие актеры оказались без работы и вынуждены были вернуться в Европу. Болеславского от этой участи <…> спасло письмо Станиславского[[1351]](#endnote-1051). Труппа МХАТ ожидалась на январские гастроли 1923 г. в Нью-Йорк, и Болеславскому в письме мэтра предлагалось стать ассистентом и заняться репетициями массовых сцен[[1352]](#endnote-1052). Не было лучшей рекомендации для властей, чтобы оставить Болеславского в покое. Легендарное пребывание театра Станиславского в Нью-Йорке, помимо прочего, сопровождалось серией лекций Болеславского об искусстве МХТ и методе его руководителя. Так возникает впервые *класс* Болеславского. В этот класс, в «Принцесс-тиетр» (Princess-theatre) зимой 1923 г. пришли те, чьи имена сияли в десятках электрических ламп на афишах Бродвея (Уиннифред Лениган, Марго Гилмор, Якоб Бен-Ами, Кэтлин МакДоналд, Хелен Менкен, Пегги Вуд, Эдвард Каррингтон среди них)[[1353]](#endnote-1053).

{378} Широко разрекламированное как «первая публичная презентация великого Метода», данное начинание не имело, однако, какого-либо серьезного продолжения, хотя сослужило гастролям МХАТ хорошую рекламу. Помимо работы в качестве помощника режиссера, Болеславский, как известно, был занят в спектаклях — возможно поэтому даже его энергии не хватало, чтобы успеть сочетать практику с теорией. Вспомним срочный ввод на роль Сатина, ранее никогда не игранную Ричардом[[1354]](#endnote-1054). В итоге, по мнению Шверубовича, Болеславский играл «не хуже Ершова и уж безусловно лучше Подгорного»[[1355]](#endnote-1055) в спектакле МХАТ. Во время следующего приезда театра в Нью-Йорк, осенью 1923 г., ему будет предложено выступить в дуэте со Станиславским — в феврале 1924 он появится в «маленькой роли» слуги графа Любина, однако в этом увидели определенный «жест». Напомним, что именно в этот период Болеславский выдвигается в первые фигуры и полным ходом идет создание Театра-Лаборатории. Сам же Болеславский в статье в «Тиетр Арте Мэгэзин» (Theatre Arts Magazine) (март 1923) называет Станиславского «одним из величайших живых гениев», который поднял артиста от положения шута на высоту мастера-творца, сделав самый труд актера «осознанным», «научно-систематизированным»[[1356]](#endnote-1056). Еще играл Болеславский Шаховского в «Царе Федоре» весной 1923 г., еще воспринимался многими как «свой», «мхатовец», а в это время вместе с Мириам и Гербертом Стоктоном уже задумывался грандиозный и достаточно дерзкий проект: разрабатывалась платформа «Лабораторного театра». Вдохновленные лекциями Болея и гастролями МХАТ, десять актеров выразили желание систематически овладевать «русским методом» актерской игры. Между тем спонсоры театра, участвовавшие в разработке программы, подчеркивали, что театр должен «пустить корни в американской почве», что не должно складываться впечатление, что здесь, в Америке, навязываются чьи-то чужие идеалы, что необходимо действовать постепенно, воспитывая группы молодых актеров, учитывая особенности каждого поколения, отвечая на требования времени… 29 июня 1923 г. была подписана совместная декларация: свои подписи под ней поставили Пол Кеннади, Изабель Леви, Хелен Артур, Герберт Стоктон. С этого момента Лаборатори-Тиетр (The Laboratory Theatre) начался как «театральное дело», предприятие. Решено было сначала набирать не более двадцати учеников. Болеславский не скрывал своего обращения — как к модели — к опыту студий Московского Художественного театра. Он писал: «Всякий лабораторный, студийный театр это колыбель будущего театра. Театр живет не более поколения. Затем он стареет и умирает. Или, если он продолжает существовать сотни лет, он становится театральным музеем, разновидностью живого архива, витриной мертвых традиций, как Комеди Франсэз»[[1357]](#endnote-1057). «И как Художественный?» — захотелось воскликнуть после этого высказывания Болеславского одному из критиков.

Болеславский начинал заново. Прежде, чем говорить об этом, самое время обратиться к тому, в каком театральном окружении должен был родиться театр нового типа. Во-первых, по мнению Болеславского, цикл идей, двигавших театром на рубеже веков, к концу двадцатых завершил свой путь. Эти идеи — Крэга, Жак-Далькроза, Станиславского, Рейнхардта — были, сознательно или опосредованно, восприняты всеми театрами, и американскими в том числе — и театр вновь встал перед дилеммой нового, ощутив явственный кризис. С другой стороны, Болеславский явно оппонировал коммерческому театру, пышным цветом расцветавшему в Америке. Именно «оппонировал», а не резко противопоставлял себя этому (возобладавшему) типу театра. В одном из обращений он подчеркивал, что новое — это не обязательно то, что плохо продается. Напротив: модель, прошедшая лабораторную проверку, должна хорошо функционировать, а значит, приносить доход, быть востребована. Кстати, {379} и некоммерческие «офф»-театры, независимые труппы тоже его не удовлетворяли. Пробел был в главном, с его точки зрения: подготовка актера, метод.

Итак, *метод* — вот приводной рычаг, который должен был осуществить кардинальный поворот. Путь студийного воспитания актера и коллективного эксперимента — единственный, способный создать новый театр. Прежде чем выйти на сцену и сыграть мастерски, у актера должно быть некое место для проб и ошибок. Ошибка — вот верный путь к правильному ответу, к успеху, — полемически заявил он, отстаивая необходимость создания «Лаборатории» на конференции в Институте Карнеги, посвященной проблемам движения «малых» театров к университетскому театральному образованию. Но весь тип предлагаемой Болеславским модели, образ его мыслей, хотя в ряде позиций сущностно расходился со Станиславским, равно как и с М. Чеховым, был вынесен из опыта русского «экспериментального» театра рубежа веков, в том числе студийной практики МХТ. Приведенные его высказывания, равно как и само наименование нового театра-студии, непременно вызывают в памяти «Лабораторные опыты» Вахтангова. Сюда же относится (имеется в виду русское театральное реформаторство) и идея основополагающего значения творчества актера, совершенствования его воспитания, овладения сознательным подходом к сценическому творчеству. Только внедрение новых принципов подготовки актера, обновления форм его игры, прежде всего ее выразительности, даст толчок дальнейшей театральной реформе, захватывающей все стороны театра: мизансцену, сценографию и проч. Другим аспектом, позволяющим безошибочно распознать «русский генезис» тезисов Болеславского — создателя «Лаборатори-тиетр», является убежденность в необходимости овладения всеми актерами некоей сценической грамматикой, базовой системой игры, которая необходима и мастерам, и любителям, полупрофессионалам. В интервью Рою Генри Фрикену, помещенном в «Тиетр Мэгэзин», Болеславский предвосхищал те времена, когда «Театр-Лаборатория» будет «высшей школой» для маленьких театральных «групп» повсюду: «результаты наших театральных экспериментов будут доступны любой театральной труппе, профессиональной, полупрофессиональной или вообще любительской»[[1358]](#endnote-1058). Несмотря на то, что через два года после своего открытия театр стал называться «American Laboratory Theater», базовость «русских принципов», творческого метода и студийной организации сохранялась.

Программное значение имела статья Болеславского «Театр-Лаборатория», носившая характер манифеста или хартии. В ней во главу угла ставился принцип коллективного творчества. Перечень создателей спектакля уравнивал актеров и портных, драматургов и хористов, реквизиторов и сценографов. Все они, по мысли создателя театра, должны руководствоваться принципом Станиславского: «любить искусство в себе, а не себя в искусстве». Новичков поражало, что Болеславский требовал относиться к театру «как к храму», вести себя «как в церкви» — не курить, не сорить, не хихикать и т. д.[[1359]](#endnote-1059)

Театр должен был управляться советом избранных директоров, которые брали на себя поддержание существования студии в течение учебного года и должны были гарантировать каждому студийцу, «что ему не надо будет особо заботиться о хлебе насущном». Решение материальных проблем, таким образом, позволяло участникам лаборатории целиком сосредоточиться на «образовании и совершенствовании своего искусства». Этическая взыскательность и взаимная ответственность были также почерпнуты из атмосферы студий МХТ и трудов Станиславского (напомним, речь о 1923 – 24 гг., когда, в мае 1924, вышла на английском языке «My Life in Art»[[1360]](#endnote-1060) в переводе Д. Робинса и под редакцией А. Койранского). Каждому актеру было сообщено, что никто не может гарантировать ему двух великих ролей в сезон: «В нашем театре он должен сегодня играть Гамлета, а завтра быть готовым появиться {380} в роли нищего в массовой сцене. И обе роли должны быть в равной степени плодом творческого труда — в равной степени в каждую из них необходимо вложить все свои умения и весь свой талант»[[1361]](#endnote-1061). Итак, требования Лаборатории должны быть усвоены всеми беспрекословно, как адептами некоей религии положения священных книг. Неудивительно, что в августе 1923 г. в «Тиетр Мэгэзин» появилась статья Л. Людвига «Американский Художественный театр? Почему бы и нет?»[[1362]](#endnote-1062).

Итак, для Болеславского Художественный театр закончился. И он решил «пересадить» его образ, его принципы, его этику в американскую почву. Мысль Немировича о зерне, которое даст много плодов, приходит на ум не случайно. Что же «вырастил» Болеславский?

Прежде всего, о составе студии, который ему удалось набрать. Уже было сказано, что некоторые будущие студийцы появились на лекциях Болея еще во время гастролей МХАТ. Болеславский посвящает в свой проект Элис Кроули, основателя Нейборхуд Плейхаус. 16 актеров этого театра поступают в распоряжение Р. Болеславского и А. Койранского и отправляются в американскую «Любимовку» — Пэзантвилл на все лето.

Настоящего актера Болеславский называет «творческим актером» (creative actor), любящим «искусство в себе, а не себя в искусстве» и прежде всего овладевшим внутренней техникой. Без последней актер — это механизм, имитирующий человеческие эмоции. Занятия с американскими актерами прежде всего были сосредоточены на развитии внутренних качеств, внутренней актерской техники. На ранней стадии своих занятий Болеславский активно использует термины «жизнь человеческого духа», «внутренняя жизнь чувства», «душа роли» и т. д. Первой фазой, через которую должен был пройти новичок студии, были упражнения на «концентрацию» (читай — внимание), которого можно было достичь только освободившись от мускульного и ментального зажима. Упражнения на «свободу мышц», внимание, воображение, общение, «лучеиспускание и лучевосприятие» Болеславский внедряет в ежедневную рутину студийных занятий как «курс Станиславского».

Между тем, внимательные слушатели лекций Болеславского замечали ряд логических неувязок в теоретических положениях Учителя, который явственно искал разрешения каких-то противоречий. Одним из главных «камней преткновения» и, сразу скажем, некоторым пунктом расхождения со Станиславским станет трактовка «аффективной памяти», ее соотношения с «эмоциональной» памятью. Роль аффекта явно абсолютизирована.

В соответствии с определением аффекта как бурной кратковременной реакции, эмоционального всплеска, возникающего в ответ на внешние раздражители, Болеславский добивался от учеников овладения техникой «приведения» себя в подобное состояние. И тут все, по Болеславскому, зависело от развитости «памяти органов чувств», т. е. способности воображения актера быстро «воспроизводить», при поступлении схожего раздражителя, всю ситуацию, получая, таким образом, некий импульс — толчок к обретению нужного состояния. Это запахи, вкусы, звуки природы и музыкальных инструментов, цвет и свет, которые являлись запомнившимся «фоном» эмоционального события и ныне служат как бы «автоматическим» подсказчиком. Это легко проиллюстрировать на примере известного ахматовского стихотворения «Вечером» (1913):

Звенела музыка в саду  
Таким невыразимым горем,  
Свежо и остро пахли морем  
На блюде устрицы во льду…[[1363]](#endnote-1063)

{381} Звуки музыки, аккомпанирующей любовному кризису двух людей, как и запах устриц, становятся, таким образом, «сенсорными стимулами» к возникновению щемящего чувства расставания, утраты, пустоты. Так, по мнению Болеславского, актер находит ключ к своему эмоциональному состоянию, с которого он уже не собьется, ибо это «воспоминание» носит характер мелодии, музыкального лейтмотива.

В 1925 г. Болеславский посвятил своей «теории памяти» специальную лекцию. Было ясно, что аффективную память он рассматривал как своего рода «канал» между сознательным и бессознательным в актерском творчестве: он считал, что память органов чувств «депонируется» в мозгу и в нужный момент «сенсорные стимулы» «извлекаются актером», становясь своего рода «приводным ремнем» его сценической игры. Причем другие виды памяти («обычная», «моторная») — «работают» на чувства. Разумеется, Болеславский понимал, что данные, с его точки зрения, уникальные для сцены человеческие способности — лишь часть того, что составляет «эмоциональную память», но все равно он считал «сенсорную клавиатуру» решающим моментом, определяющим сценическое самочувствие и поведение персонажа[[1364]](#endnote-1064).

После 1926 г. внимание Болеславского с «аффективной памяти» постепенно переключилось на проблему сценического действия. Изменение во взглядах Болея все наблюдатели заметили после выхода в свет его статьи в «Тиетр Арте Монтли» под названием «Основы игры» (1927). Формулируя свой идеал актера как творца «с холодной головой и горячим сердцем», Болеславский уже предупреждает об опасности оказаться в «ловушке эмоций», превратиться в невротика — с эмоциональной стороны актерской натуры акцент перемещается на технику, логику, правдивость игры с точки зрения законов природы[[1365]](#endnote-1065). В этом выступлении уже были видны черты некоего дидактизма, «системности», которые будут характеризовать его книгу, вышедшую в 1933 г. и названную: «Сценическая игра: первые шесть уроков» (до этого каждый из уроков был напечатан в 1929 – 1932 гг. в «Тиетр Арте Монтли» — «Theatre Arts Monthly»). Болеславский считал, что накопленный опыт режиссера-педагога позволял ему давать некие методические указания актеру, настаивая на наличии обязательных стадий, ступеней в подготовке деятеля сцены; отсюда форма книги как учебника — он «разбит» на уроки, весь процесс овладения «сценической грамматикой» разделялся на три этапа: «Сначала — захотите что-нибудь. Это и будет ваша артистическая воля. Затем — выразите в глаголе это свое хотение, и это вопрос вашей актерской техники, подготовки; наконец, сделайте это, воплотите на практике — и это будет ваша актерская выразительность, воплощение»[[1366]](#endnote-1066). Обращает на себя постановка вопроса, определяющая переход от «я хочу» к «я делаю», опять заставляющая вспомнить о динамике развития идей Станиславского в последний период его жизни.

«Формула» Болеславского поначалу казалась студийцам достаточно простой — весь вопрос был в том, чтобы правильно определить эти хотение и действие персонажа. И тогда он вводит в свой педагогический оборот понятие «spine» — хребет, который составляется из направленных к одной цели волевых усилий артиста[[1367]](#endnote-1067). Таким образом, в 1932 – 33 гг. Болеславский, по-своему формулируя, но все-таки подходит к понятиям «сверхзадачи» и «сквозного действия» роли.

Было бы интересно сопоставить высказывания Болеславского этого периода об аффективной памяти, о «манках» («triggers»), шести этапах или «уроках» «подготовляемого артиста» — с положением, например, о «шести главных процессах» в докладе Станиславского на съезде театральных деятелей 1909 г.[[1368]](#endnote-1068), — года, когда был им впервые употреблен термин «система», разделом «эмоциональная память» в книге «Работа над собой», часть первая, уже опубликованной в 1938 г., а на английском языке — в 1936 г.[[1369]](#endnote-1069), то есть в канун смерти Болеславского. А также вспомнить о том, что книги Рибо, на которого часто ссылается Болеславский, были и в домашней {382} библиотеке Станиславского (в т. ч. «Аффективная память», «Логика чувств» и др.)[[1370]](#endnote-1070). Но это потребовало бы отдельного самостоятельного исследования. Обратим, однако, в соответствии с задачами нашей работы, внимание на другое — на такой аспект проблемы, как приспособление «русской системы» под «американские задачи», о чем неоднократно говорил Болеславский. Тогда замеченные акценты и различия выступят в новом свете. Один из американских комментаторов Болеславского, Дж. У. Робертс подчеркивает, что Болеславский и не опустил ни одного из элементов подготовки актера, указываемых Станиславским, и не прибавил ни одного «от себя». Однако часто оказывались смещенными иерархия и взаимосвязь этих составляющих, что немаловажно. Вот эти-то изменения Болеславский и относит на счет необходимой «американской адаптации», хотя в «американских предлагаемых обстоятельствах» его далеко не все устраивало.

Как же, по его мнению, необходимо было действовать русскому педагогу-режиссеру, работая именно с *американскими* артистами? В определенном смысле, Болеславский ставил эксперимент на «сопротивление материала». Американские актеры, говорит он, гораздо более рациональны, прагматичны, не столь заботятся о душе, сколько о результате, пути к которому должны быть оптимально краткими, экономящими время и силы. Так, если «система» будет работать и в среде американских студийцев, значит она достаточно универсальна, — заключал он. Именно поэтому вначале нужно было разбудить их эмоции, путем тренировки аффективной памяти заставить овладеть навыками жизни в образе. Перенеся центр внимания во второй период существования своей Лаборатории на действие, Болеславский одновременно идет на встречу американской актерской природе, их привычкам, психологии и театральной традиции. Именно в этот момент его «метод» получает максимальный отклик учеников, ухватившихся за «действие» «как шест, чтобы совершить прыжок» в образ[[1371]](#endnote-1071). По мере перевоплощения Болеславского в «Станиславского», в Учителя-«методиста», с ним самим происходила психологическая перипетия. Он усваивал, по воспоминаниям участницы Лэб Ширли Уайт, дидактизм, абсолютную серьезность, требование всепоглощающей концентрации на работе и самодисциплины, каковые далеко не все студийцы выдерживали. Как это не вяжется с тем Болеславским, на которого жалуется Л. А. Сулержицкому Вахтангов во время репетиций «Праздника мира»: «Всегда невнимательный, всегда легкомысленный, всегда несерьезный, всегда проявляющий неуважение к товарищам — партнерам, даже в такие минуты, когда души последних наполнены большими переживаниями… До сего дня он шесть раз не явился на репетицию без предупреждения!.. Радость работы он превратил в страдания…»[[1372]](#endnote-1072) Но можно ли потом стать хорошим учителем, если не быть прилежным учеником?

Однако об «учительстве» и «ученичестве» у самого Вахтангова есть преинтереснейший пассаж. Действующие лица: Немирович-Данченко (Учитель), Вахтангов (Ученик): мизансцена — со слов Вахтангова.

*В. И.*: «Садитесь. Что вы у нас хотите делать? Садитесь. У меня даже Болеславскому нечего делать. Садитесь. Если хотите учить — учитесь сами. Если хотите учиться — садитесь».

*Вахтангов*: «Я так и не сел»[[1373]](#endnote-1073).

(Из блокнота 7 апреля 1921 г. Празднование 10‑летия работы Вахтангова в МХТ.)

Вот и Болеславский «так и не сел».

Между тем, студийцы «Лэба» Болея-учителя обожали. Эту влюбленность и упоенность «русским методом» передают воспоминания Ширли Уайт, — причем она подчеркивает, что Болеславский «стремится научить нас процессу игры, который {383} полностью оправдал себя будучи примененным к славянским актерам». Программа студии также вызывает ее восхищение, ибо все предметы ведут асы-мастера, приглашенные из разных областей искусств и стран: Эльза Финдлей, ученица Жак-Далькроза, вела класс эвритмической гимнастики, уроки балета — Скотт, ученик Фокина, сценограф Норман Гедд вел постановочный курс, Старк Янг, известный бродвейский критик — курс истории театра, читать лекции в «Лэб-тиетр» приезжал Луиджи Пиранделло. Но главное — это занятия по мастерству актера, которые вели бывшие студийцы МХТ Р. Болеславский и Мария Успенская.

Портрет Марии Успенской, который возникает на страницах американской прессы, в воспоминаниях ее учеников в США и российских партнеров — в некоторых мемуарах, — достаточно противоречив. Здесь восхищение техникой и пониманием природы театра соединяется с иронией и даже насмешкой, горечью и жалостью. «Прокуренный и пропитой», «полуженский-полумужской голос»[[1374]](#endnote-1074) (В. Шверубович); роль Шарлотты, которую она, по мнению некоторых мхатовцев, играла лучше Е. Муратовой, строя на трагизме внутреннем и эксцентричности внешней; своенравие и самолюбие, задетое укоризненным письмом Немировича к студийцам, принявшим приглашение выступить на гастролях в Америке и неправильно себя поведших, — что, считается, и привело к ее решению остаться в Америке; блистательные показы на занятиях в «Лэбе» и бутылочка с лекарством, т. е. коньяком, к которой она без конца прикладывалась во время урока, достигая «хорошего» состояния к концу (в Америке в эти годы существовал сухой закон), — все вперемежку в этих воспоминаниях об Успенской. Советский зритель мог запомнить ее в эпизодической роли строгой директрисы балетной школы в знаменитом фильме «Мост Ватерлоо». (Это участь русских актеров в Америке — играть разного рода педагогов, преподавателей балета, или дикции, или «метода», о чем еще будет речь.) Казалось бы, сбылась юношеская греза артистки: она достигла славы в Америке, и «лиловый негр» ей подавал манто и завтрак — о чем выразительно писала С. В. Гиацинтова в своих мемуарах. «Звездным часом» Успенской в Америке стало трехлетнее турне с пьесой «Обезьянка», где она играла роль «гуттаперчевой» женщины-акробата. Мелодраматическая тема «детей райка», страдания некрасивой женщины, прозванной Обезьянкой, к тому же иностранки, отточенная техника гимнастических номеров сделали этот спектакль настоящим триумфом Успенской. Успех дал Успенской материальное благополучие, но был скоротечным. Приходится признать, что даже тем, что ей было дано в Америке — преподавательская работа и выступления в кино и театре, — Успенская до конца не сумела воспользоваться. А между тем речь идет о годах, когда «американский рынок» был наиболее приветлив к артистам — выходцам из Художественного театра. (Фактически Успенская погибла так же, как и ее товарка по Первой студии Е. Корнакова — от тяжелого алкоголизма. Разница, однако, и существенная, в том, что Корнаковой не выпало столько возможностей и в зарубежье она практически прекратила существовать как актриса.)[[1375]](#endnote-1075) Однако тогда Болеславскому она была настоящим помощником. (Впоследствии, после отхода Болеславского от дел, она создаст в тридцатые годы свою собственную студию.)

Итак, вернемся к занятиям в «Лаборатории-театре» и его методу. Сразу скажем, что в истории Лэб выделяется несколько периодов. Хотя мы не ставим своей задачей Дать здесь хронику студии Болеславского, отметим, что период становления театра (до 1926 г.) был ознаменован тремя главными работами — «Святой» Старка Янга, «Двенадцатая ночь» Шекспира — возобновление спектакля Первой студии МХТ в американских «условиях», и постановка пьесы Эмили Ривз (княгини Трубецкой в замужестве) «Часы русалки». В эти годы «Лэб» еще ютится в маленькой квартирке на углу Мэдисон Парк Авеню, а затем переедет на Мак Дугл стрит. В более {384} поздний период (1926 г.) придут в состав студийцев и известные в будущем мастера американского театра — Г. Клэрман и Ст. Адлер. В двадцать четвертом году состав учеников насчитывал 34 человека. Это показалось спонсорам студии чрезмерным: перед Болеславским встанет проблема выбора и сокращения. Между учениками возрастет конкуренция, появится напряженность. К тому же, как вспоминала Э. Грешем, им казалось, что Болеславский, на которого они буквально молились, был для них абсолютно недостижим, они чувствовали, что не удовлетворяли его как актеры в первых спектаклях. Было видно, что он очень рассчитывал на работу Успенской «в классе» (кстати, Успенская выступала в спектаклях вместе со студийцами).

Возможно, российскому читателю это покажется странным, но из трех названных премьер «Лэб Тиетр» наибольший успех выпал не на долю «Двенадцатой ночи» (1925), повторявшей спектакль Первой студии, а на мелодраму дебютантки театра Эмили Ривз (если верить «анналам Нью-йоркской сцены» и собранию пресс-откликов «энциклопедии Нью-йоркской сцены 20‑х гг.»)[[1376]](#endnote-1076). В рецензиях отмечается сохранение в режиссуре Болеславского в шекспировской комедии прежних принципов «русского первоисточника», а с другой стороны, одновременное исполнение роли Оливии 4 актрисами, и, наоборот, «совмещение» ролей Виолы и Себастьяна в одном актерском лице оценивается как «педагогические задачи». Не осталось незамеченным и перемещение любовных сцен 1‑го акта во 2‑й и т. д. Однако в качестве комплимента спектаклю указывается на побеждающий карнавальный, праздничный дух 3‑го акта шекспировской комедии. Между тем, при анализе постановке Ривз-Трубецкой критика использует другие выражения. Опирающаяся на ирландский фольклор вариация на тему «Женщины с моря», некой русалки Ганоры (опять вспоминается Гоплана из «Балладины») и ее несчастливой любви к простому рыбаку (история, однако, как подобает, оканчивается хэппи-эндом), возможно, импонировала романтическим увлечениям Болеславского. По мнению Гилберта Габриеля, именно в этом спектакле русский режиссер достигает «настоящей пронзительности», в особенности отмечаются массовые сцены, а также рисующие «дикую, рудиментарную красоту» заброшенного морского побережья декорации Узунова. Однако, если учесть крайние материальные затруднения при постановке этого спектакля, то достижение подобных эффектов можно считать большой победой. Ст. Адлер называет этот «почти комнатный» — на 20 зрителей — спектакль «одним из самых красивых своих воспоминаний»[[1377]](#endnote-1077).

Однако последняя постановка сезона — премьера пьесы Мириам Стоктон «Scarlet Letter»[[1378]](#footnote-303) по мотивам пьесы У. Хоутона успеха не имела. Критика назвала эту работу «клочковатой», аморфной, любительской по исполнению. Одновременно подводятся итоги первого этапа работы предприятия Болеславского. Интересное замечание делает Ричард Уоттс-младший: он находит, что происходящее в Театре-лаборатории, на занятиях, на репетициях, («метод подготовки актера и стилистические поиски») гораздо более значительно, нежели те «полулюбительские» постановки, которые были показаны зрителю. Замечания выявили определенный драматизм ситуации: того, что было «для себя», что было учебой и подготовкой, зритель не видел. Короче говоря, рецензенты задавались вопросом, станет ли наконец студия театром. А те, кто пришел к Болеславскому как представителю мхатовской школы, заинтересованные в ее методе, все больше наблюдали на практике отход от этих «заветов». Ли Страсберг впоследствии вспоминал: «Уже “Часы русалки” были поставлены не вполне “реалистически”… Чувствовалось, что Болеславский находился под влиянием Вахтангова, его идеи “фантастического театра”»[[1379]](#endnote-1078).

Итак, вопрос О том, как соотносится «метод» Болеславского и система создателя Московского Художественного театра, становится принципиальным. Позже его {385} назовут «ревизией системы». Для того, чтобы в целом ярче представить различия и затем понять причину острого неприятия метода Болеславского Мих. Чеховым и его последователями, — о чем автору подробно рассказывал Г. С. Жданов[[1380]](#endnote-1079), — обратимся к некоторым особенностям интерпретации Станиславского основателем «Театра-лаборатории».

Прежде всего, прояснить ситуацию помогают непосредственные тезисы Болеславского (здесь — из статьи 1927 г.): первое, на что указывает Болеславский — это признание факта, что «игра вплетена в повседневную жизнь, неотделима от нее»[[1381]](#endnote-1080). Подождем сближать это высказывание, например, с пантеатральностью Евреинова. Человек, продолжает Болеславский, не может с точностью различить те моменты своей жизни, когда он действует искренне, по наитию, а когда притворяется, «играет», короче — моменты, когда он «является самим собой», а когда — «играет роль». По его мнению, «сколько гистрионического» хотя бы в том, как человек приветствует улыбкой встречных! Игра, таким образом, есть имманентно присущее человеку свойство, которой не учат специально в театральных учебных заведениях. Актер, самый начинающий, уже все «знает». Но процессы сценической игры протекают иначе, чем «игры в жизни». Несколько заостряя мысль Болеславского, можно сказать, что человек на сцене делает сознательно то, что спонтанно и бессознательно делает в жизни.

Что толкает человека к игре в жизни? Очень часто — это стремление казаться лучше — определенный, неумышленный, искренний, по слову Болеславского, «идеализм». Чувство красоты, являющееся врожденным инстинктом, стремление к самосовершенствованию, тяга к идеалу — вот «пружины», заставляющие человека вести себя чуть-чуть «лучше», изящнее, галантнее, чем хотелось бы. Отсюда избыточность декорировки, формальностей, процедур, сопровождающих те или иные акты жизни человека, от рождения до смерти. Тягу к гармонии и лучшей жизни читает Болеславский и у величайших драматургов современности — Чехова и Горького. По-своему трактует Болеславский в этих тезисах пример пьесы Горького «На дне». Вот где тяга к совершенству и «преодолению дисгармонии», выраженная ярчайшим образом, подчеркивает он[[1382]](#endnote-1081). Но при этом Горький не рисует «настоящую» ночлежку — он приподнимает, «усовершенствует» этих отверженных. Момент этический и эстетический здесь явно превалирует над «пропагандистско-идеологическим». Театр — не трибуна идей, а «учитель красоты». В воззрениях Болеславского мы видим отголоски эстетизма и натурфилософских увлечений «серебряного века». Он говорит о красоте первозданного человека, о вечности и незыблемости законов природы: следование им и приведет к искомому результату, а не всевозможные «измы», в которых увяз современный театр. Обращение актера к законам природы позволит ему увидеть саму жизнь как ряд волевых усилий к достижению идеала: «я влюблен — я добиваюсь взаимности»; «я честолюбив — я борюсь за воплощение моих амбиций в жизни» и т. д.

Болеславский в своей статье следует как традиции «Парадокса об актере» Дидро, так и принципам построения «Записок режиссера» Таирова: он сопоставляет различные точки зрения на игру актера, высказывавшиеся его предшественниками (для Коклена игра — это умение обманывать, для Тальма — это ментальный процесс, полностью контролируемый разумом, и т. д.). При этом он сам опирается на высказывания Квинтилиана о том, что для того, чтобы трогать своей игрой других, актер сам должен переживать, быть растроганным. Себя он причисляет к последователям «школы эмоционалистов» и считает эмоцию важнейшим элементом актерского творчества (на этом вопросе мы еще остановимся подробнее). «Система», с позволения сказать, Болеславского выглядит актероцентристской, но им делается важная оговорка о «коллективном творчестве и его незыблемых законах». Вот тут необходимо вмешательство режиссера. Его единую «сигнальную» волю должны выполнять все, {386} от звезды до последнего рабочего сцены, причем каждый из них должен делать свое дело, вне зависимости от его «веса» в спектакле, по максимуму, и, наконец, — «третий закон коллективного творчества» — проникнуться духом и сознанием значения общего дела, понять, что нет «отдельного», своего успеха в спектакле, но только — общий. Нет ни одной театральной профессии, которая могла бы существовать «вне спектакля» — как драматург, который должен «заразить» актеров определенными желаниями, стремлениями, так и художник должен быть на каждой репетиции, прожить с актерами все этапы подготовки спектакля. Особую роль в формировании необходимых эмоций должна, безусловно, сыграть музыка.

В числе первостепенных требований к актеру Болеславский называет: «талант, подвижный ум, образованность, знание жизни, наблюдательность, чувствительность, художественный вкус, темперамент, голос, хорошую дикцию, выразительность лица и жестов, развитое тело, ловкость, пластичность движения, упорство в работе, воображение, самоконтроль и хорошее здоровье». «А Вы не гиперболизируете? Не слишком много спрашиваете с одного человека?» — иронизировали по поводу этих требований. Хорошо, — соглашался Болеславский: «Главное — талант. Остальные 17 — неважны»[[1383]](#endnote-1082).

Между тем, последние три года (1926 – 29) своего руководства «Театром-лабораторией» Болеславский сочетает с активной режиссерской деятельностью на Бродвее. «Я иду работать на Бродвей, потому что хочу испытать себя в безжалостной и кипящей атмосфере большой театральной игры. Я хочу проверить себя — могу ли я сражаться и получать наслаждение от своей работы одновременно. В то же самое время я сильно сомневаюсь, можно ли создать что-нибудь стоящее в условиях Бродвея. Вы можете более или менее успешно комбинировать и реконструировать различные театральные достижения нашего времени, собранные со всего мира, но диктовать в *этом* мире театра, я имею в виду Бродвей, вы не можете»…[[1384]](#endnote-1083) По его мнению, замечательные идеи МХТ, Копо или Рейнхардта здесь были «утоплены в обстановке хаотического беспорядка, коммерческого противостояния и безжалостной конкуренции. В конце концов, Бродвей — это яма, полная всякой всячиной, и нужно немножечко быть самим собой, чтобы занять место на Бродвее». Соотнося свою работу в «Лэбе» с Бродвеем, он заявил: «Чтобы делать “театр будущего”, надо знать театр сегодняшний. Надо держать руку на пульсе нынешнего дня. Вот почему я иду на Бродвей — чтобы исполнить мой долг перед этим “сегодня”, но я клянусь именем “завтра” в своей лаборатории…»[[1385]](#endnote-1084)

Три постановки Болеславского на Бродвее были занесены на скрижали американского театра: «Король Вагабунд» (или «Бродячий Король»), «Укрощение строптивой» и «Капитан Буря» (все постановки — сезон 1925 – 26). Первый спектакль, поставленный по роману Дж. Хантли Мак Карти «Если бы я был король…» (1925), рассказывал об одном «чудесном дне» французского поэта Франсуа Вийона, провозглашенного Людовиком XI «королем на 24 часа». Мюзикл (композитор Рудольф Фримл), которым по сути своей был спектакль, продержался на Бродвее достаточно долго — 63 недели. И хотя пресса поругивала исполнителя главной роли Денниса Кинга, который был бледной копией Барримора (во всяком случае, чем-то хотел на него походить) и был уж совсем никаким певцом, она высоко оценила «красочную» режиссуру Болеславского в массовых сценах Парижа.

Продюсер этого и нескольких других спектаклей Болеславского Р. Дженней, откликаясь на смерть Болеславского в 1937 г., вспоминал поразительные детали этой работы: «каждый персонаж массовки обладал своим неповторимым характером, каждый на всякую реплику реагировал по-своему, в зависимости от темперамента… Он внимательнейшим образом изучал индивидуальные голосовые данные. {387} Он нашел и воплотил в своих массовых сценах 87 индивидуальных характерностей… Хористы и хористки должны были, чтобы успеть, репетировать ночами дабы овладеть этой характерностью до мельчайших деталей»[[1386]](#endnote-1085).

Критика «Укрощения строптивой» находила, что, как и первый шекспировский спектакль Болеславского («Двенадцатая ночь»), постановка отличалась от традиционной особо праздничным духом. Исполнитель роли Петруччио в этом спектакле Ролло Питере вспоминал, что они абсолютно совпадали с Болеславским в своем понимании комедии как «чистого фарса». Нашлись и те, кто упрекнул Болеславского за «слишком русскую» интерпретацию Шекспира. Ветеран бродвейской критики Брукс Аткинсон позже писал, как бы отвечая на эти критики: «Недавнее влияние русского искусства на наш театр способствовало повышению эмоционального градуса, будь то трагедия или комедия. Дело в том, что русское искусство — будь то литература, музыка или скульптура — не лимитировано англосаксонским инстинктом самоконтроля и рассудочностью. Оно целиком отдается жизненной правде и яркости красок. “Укрощение строптивой” прекрасно поддается подобной интерпретации…»[[1387]](#endnote-1086)

Дух этих двух постановок разительно отличался от атмосферы его интерпретации пьесы Торнтона Уайлдера «Барабаны будут бить…» (1927), имевшей мистико-религиозную окраску. Задуманный вначале для Бродвея, этот спектакль откроет новый сезон Театра-лаборатории. Между тем, в студии происходили серьезные изменения. Прежде всего, из-за повышения арендной платы пришлось покинуть Лассаль Скул Билдинг и переместиться на 58‑ю улицу, где после перестройки, в отдельном здании, открылся зал на 174 места. (Таким образом, новый зал Лабораторного театра Болеславского по вместимости фактически соответствовал помещению кинотеатра «Люкс» в Москве, где когда-то открылась Первая студия).

Помимо пьесы Уайлдера — обращение к американской драматургии Болеславский считал программным для себя — в следующий сезон в репертуар были включены «Соломенная шляпка» Лабиша, «Смерть Дантона» Бюхнера и «Много шуму из ничего» Шекспира. «Политически важным» должен был стать для него «Дантон», где предполагалось раскрыть диалектику взаимоотношений индивида и толпы, показать взаимопроникновение «частной» и «политической» жизни. Однако неожиданно бродвейские газеты сообщили, что вместо объявленной пьесы Бюхнера пойдет «боевик» Клеменс Дейлл «Гранит», с успехом сыгранный до того Сибил Торндайк в Лондоне. В Лондон — туда и отплыл коварно изменивший свои планы Болеславский сразу в ночь после премьеры. («Гранит» (1927) был уже сыгран на 44‑й улице, в театре «Мэйфэр» — одном из владений конторы Шуберта.) «Бегство» учителя, как вспоминает Фергюссон, было для многих студийцев потрясением (оно готовилось втайне). Несмотря на успех спектакля, который, как стало ясно, поставлен с коммерческой целью, всех охватила депрессия. Начиналась эра конфликтов, разрывов — предвестие его ухода из «Лэб». Вера в светлое «завтра» театра сильно пошатнулась. Несмотря на нарастающие раздоры внутри, Мастер продолжал и после возвращения из Англии работать «на стороне». Однако самые известные постановки этих лет на Бродвее — «Иуда», «Царица Савская» — провалились[[1388]](#endnote-1087).

Он искал спасения и понимания у самого уважаемого им революционера в театре XX века — у Г. Крэга. Называл себя в письмах к Крэгу его последователем. Призывал приехать в Нью-Йорк, чтобы поставить «Макбета». Крэг, хотя и был польщен таким отношением, с последним не соглашался: он не видел никаких перспектив для своей Деятельности ни в Лондоне, ни в Нью-Йорке и мечтал собрать под своим флагом труппу в 15 – 20 человек и колесить по миру.

Весной 1929 г. Болей (так называли Болеславского американцы) покинул Нью-Йорк, подписав контракт со студией «Пате». Начался последний, голливудский, {388} период его жизни. Вместо себя «на хозяйстве» он оставил Ф. Фергюссона и пригласил прославленную Марию Германову[[1389]](#endnote-1088). Последняя, по словам студийцев, отнеслась весьма критически к актерской школе-студии и ко всей системе организации работы в «Лэб». Она не сумела найти верного языка с учениками. Сразу же стали поговаривать, что студия нужна Германовой только для продвижения на Бродвее, для создания «паблисити». Ее дебют состоялся в «Трех сестрах», где она сыграла Машу (а М. Успенская — Анфису в том же спектакле). Откликаясь на премьеру «Трех сестер», журнал «Тайм» так писал о Германовой: «Мария Германова сыграла Машу… В ее исполнении — это большая темноволосая женщина, которая то и дело истерически смеется… и которая скулит, как раненное животное, когда ее любовник уезжает…»[[1390]](#endnote-1089) Считали так же, что «Стакан воды» в 1930 г. в Театре-лаборатории она поставила тоже для себя (Германова сыграла королеву Анну). Спектакль, названный «робким», «ученическим», был еще хуже встречен критикой, чем «Три сестры». Однако все эти постановки, так или иначе, потребовали значительных средств, не окупившихся за те 8 – 19 представлений, которые прошли в театре. Накануне знаменитого «черного вторника» на Уолл-стрит, как пишет исследователь, Германова уже поставила театр на грань финансовой катастрофы. Очевидно и то, что Америка оказалась весьма чуждой Марии Николаевне, и ее возвращение в Европу было неизбежным[[1391]](#endnote-1090). А Болеславский начинал последний стремительный виток своей американской карьеры, словно боясь не успеть. Тридцатые годы ознаменовались его утверждением в Голливуде и выходом в свет книги «… Шесть уроков». Нужно вообще сказать, что в последнее десятилетие своей жизни он сближается с выходцами из России, которых в том или ином качестве привлекал к работе: будь то Елизавета Андерсон-Иванцова или Иван Лебедев[[1392]](#endnote-1091). С другой стороны, имя Болеславского связывают с теми «звездами» первой величины, которые появились в его фильмах: трое легендарных Барриморов в «Императрице и Распутине» и Марлей Дитрих и Шарль Буайе в «Саде Аллаха», Марион Дэвис и Гэри Купер в «Операторе 13», Фредрик Марч и Чарльз Лоутон в «Отверженных» по роману Гюго. К моменту смерти, 17 января 1937 г., Болеславский заканчивал 15‑й фильм… «Человек-мотор», как иногда называли его, Болеславский умер в возрасте 49 лет от инфаркта: сердце не выдержало перегрузок. Но задолго до того, как обрести свои «три аршина» на кладбище Форест Лоан Мемориал Глендейл, он уже знал, что его бывшие ученики создавали свое, новое дело: в 1931 г. открылась «Актерская студня» Ли Страсберга, и в тот же год начал свою деятельность театр «Груп», сыгравший огромную роль в развитии американского театра. Неудивительно, что в творчестве этих уже «чисто американских» образований находили «русские цитаты». И хотя в тридцатые годы по поводу русского опыта и, в частности, «системы» возникнут серьезные расхождения, например, между Ст. Адлер и Страсбергом (по мнению многих, буквалистски и бихевиористски толковавшего Станиславского периода «тренинга и муштры» как «истинную» систему), случилось то, что было запланировано и что раньше случалось в России. «Зерно» не умерло в американской почве. К тому же не замечено, чтобы Болеславский называл своих «отпрысков» Реганой или Гонерильей. «Болеславский повлиял на огромное количество людей, — говорила Ст. Адлер. — Я имею в виду и себя саму, и всех нас, кто является последователем Станиславского в этой стране и кто, в свою очередь, повлиял на развитие театра и киноиндустрии. Это был Болеславский — кто стоял в начале цепочки»[[1393]](#endnote-1092). При всех различиях, оттенках и несходствах, узнавание — такое драгоценное и мхатовское чувство — пережили все они, когда вышла книга «Актер готовится» — даже в усеченном английском переводе. И говорили друг другу: «А ведь знаете что? Мы ведь уже слышали однажды все это…»[[1394]](#endnote-1093).

# **{****392}** Европейские гастроли на фоне «вопроса о дальнейшем существовании» ГОСЕТа[[1395]](#footnote-304) В. В. Иванов

История Государственного еврейского театра является существенным фактом не только российского, но и мирового еврейского искусства сцены. Однако до сих пор она содержит немало лакун, связанных как с осмыслением художественно-эстетического содержания, так и с фактологическими проблемами. Одним из самых непроясненных сюжетов являются зарубежные гастроли ГОСЕТа 1928 года, имевшие для труппы драматические последствия. Как известно, основатель театра и его бессменный руководитель Алексей Грановский остался в Берлине и в конце концов стал «невозвращенцем».

Собирая документы, связанные с подготовкой и проведением гастролей, постоянно сталкиваешься тем, что эти материалы тесно переплетены с множеством других, касающихся организационных, финансовых, идеологических вопросов существования театра. И только совокупность фактов позволяет приблизиться к адекватной картине происходившего. История ГОСЕТа 20‑х годов производит странно-двойственное впечатление. Уже декреты Временного правительства отменили все ограничения, связанные с национальностью и вероисповеданием. С оговорками насчет вероисповедания они были поддержаны советской властью. Так был открыт путь для национального культурного строительства. И в тоже времена отмена черты оседлости привела к интенсивной ассимиляции еврейского населения и к распылению той национально-культурной традиции, на основе которой и возможно было национальное творчество. Те же процессы, которые привели к возникновению ГОСЕТа, вели и к утрате зрителя. Идея горстки энтузиастов, стоявших у истоков еврейского театра, была огосударствлена. По модели ГОСЕТа создавались харьковский ГОСЕТ, киевский ГОСЕТ, белорусский ГОСЕТ и др. ГОСЕТ из имени собственного превратился в название системы еврейских театров. И в то же время главное звено этой системы, московский ГОСЕТ, на протяжении всех 20‑х годов постоянно находился под угрозой закрытия. Положение «театра воздуха» оборачивалось жестокими человеческими драмами.

Первые сообщения о зарубежных гастролях ГОСЕКТа появились еще весной 1923 года: «Закончены переговоры с крупнейшей Нью-Йоркской антрепризой Гиллеса, пригласившей театр на 250 спектаклей в одиннадцати крупных центрах Америки. Начнется гастрольная поездка в середине будущего сезона и продолжится 9 – 12 месяцев»[[1396]](#endnote-1094).

Уже летом 1923 года Грановский отправляется в Европу с тем, чтобы подготовить поездку театра в Старый свет: «Директор театра Л. М. Грановский, находящийся в настоящее время в Германии, ведет переговоры о заграничном турне театра. Предварительные условия поездки уже выработаны»[[1397]](#endnote-1095).

Грановский оставлял труппу в бедственном состоянии. Врач В. Н. Виноградов, осмотревший актеров 1 июля 1923 года, пришел к следующим выводам:

{393} «В результате медицинского освидетельствования мною 24 человек артистов Еврейского Камерного театра, я прихожу к следующему заключению:

За исключением 2, все страдают резко выраженным общим истощением. Все без исключения представляют явления более или менее резко выраженной неврастении. У некоторых, имеющих скрытые дефекты (зарубцевавшийся туберкулезный процесс, компенсированный порок сердца, хронический катар желудочно-кишечного тракта), определяется обострение этих процессов, что при явлениях резкого психического и физического истощения позволяет опасаться длительности и значительности ухудшения дальнейшего течения заболевания. Ввиду того, что большинство обследованных представляют из себя людей с вполне удовлетворительной наследственностью и совершенно нормального развития, считаю их болезненное состояние результатом непосильной и крайне нерационально распределенной длительной работы.

При продолжении работы в настоящих условиях имеющие те или другие дефекты должны погибнуть от неминуемо прогрессирующих заболеваний, здоровые совершенно или могут оказаться жертвой случайных причин, или, в лучшем случае, будут обладать на всю дальнейшую жизнь уменьшенной работоспособностью.

Как врач и человек, горячо протестую против этой человеческой гекатомбы богине искусства»[[1398]](#endnote-1096).

Предстоящие зарубежные гастроли были призваны не только принести мировое признание искусству ГОСЕКТа, но и укрепить финансовое положение театра, да и просто подкормить актеров.

Но для того нужна была не столько послевоенная Европа, сколько богатая Америка. И Грановский не скрывал своей главной цели: турне по США и Канаде.

Переговоры с Гиллесом если и велись, то оказались вовсе не так эффективны. Грановский, вернувшись из Европы, 12 декабря 1923 года пишет доверенность Ю. Л. Любицкому на ведение «переговоров относительно гастролей нашего театра в городах САСШ и Южной Америки»[[1399]](#endnote-1097). И будучи не вполне уверенным в своем уполномоченном, Грановский перепоручает его заботам Михаила Рашкеса, известного еврейского политика, который в тот момент представлял Всероссийский общественный комитет помощи пострадавшим от погромов и стихийных бедствий (Евобщестком) в Нью-Йорке: «Он прекрасно знаком с административно-хозяйственной стороной театрального дела. Ему необходимо идеологическое руководство, так как он совершенно не знаком с еврейской общественностью. Прошу Вас им руководить. Конечно, лучше всего было бы, если бы в договоре он вообще не участвовал, но если паче чаяния ему удастся добиться реальных результатов, руководите им, так как мы доверяем только Вам и нашим представителем считаем Вас»[[1400]](#endnote-1098).

Грановскому воздалось по вере его. Миссия Любицкого не принесла даже незначительных результатов. Начинать приходилось все с начала.

А между тем, дома, в России, Грановскому приходилось вести повседневную борьбу за элементарное выживание.

29 августа 1924 года он отправляет в ЦБ Евсекций[[1401]](#endnote-1099) письмо, в котором подробно описывает положение, сложившееся во время гастрольной поездки по Украине:

«Дорогие товарищи, положение нашего театра заставляет меня обратиться к вам с просьбой о немедленном вмешательстве, так как при настоящем положении театр обречен на неминуемую гибель.

Дело в следующем:

1) Капитал театра на сегодняшний день составляет — 5 000 [рублей] не считая банковского долга в 35 000 [рублей] (сроки сентябрь и октябрь).

2) 24 и 28[-го] срочны 2 векселя (вышеук[азанные] 5000 [рублей]), кот[орые] мы не в состоянии оплатить.

3) Поездка[[1402]](#endnote-1100) дала театру дефицит в приблизительно 6 – 8 000 рублей.

{394} 4) Поездка кончается через 14 дней. За 90 дней мы дали больше 80 спектаклей. Персонал в *невменяемом* состоянии, переутомление жестокое — все больны. Работа за сезон проделана беспримерная, и если не дать отдыха — значит, не открыть больше театра. Персонал проработал 12 месяцев без перерыва и передышки, дав около 240 спектаклей без дубляжа. В среднем за истекший период падает на актера 170 спектаклей и 310 репетиций. Непостижимо, как они выжили. И действительно положение работников катастрофическое.

Летний отдых плюс подготовка к новому сезону требуют 10 недель или 25 000 рублей. 10 000 [рублей] необходимо на постановку ближайших пьес, касса — 5 000. Итого 40 000 рублей, не считая банк[овского] долга в 35 000 рублей.

5) Левитан[[1403]](#endnote-1101), копия его письма при сем, сообщает, что кто-то когда-то что-то даст Меня удивляет такая постановка вопроса в коллегии. Дело в том, что Большой театр получил сотни тысяч [рублей], Малый — 60 000 [рублей], а мы? — 0. В то время, когда мы *единственный* в СССР театр, который проделал такую огромную политическую работу, в то же время оставаясь на аванпостах художественных достижений. Какой театр может представить такую прессу? Какой театр может показать такую близость к партии? Какой театр имеет тот материал, оценивающий его работу (постановления Губисполкомов, Губкомов, Цик’ов и т. д.), как наш? И в то же время от всех благ, которые попадают “большим” — мы ничего не получаем, всегда в хвосте. Никакое “тяжелое положение” для них не существует.

Я не знаю, может быть, им дали не из Наркомпроса, а через Наркомпрос из Совнаркома. Но почему этот путь для нас закрыт?

Неужели я 6 лет выматывал из наших работников их последние силы, заставлял их добиться того, чего не добился *никто*, чтобы сейчас их разогнать на все четыре стороны. Если это так — то пусть это будет сделано и сказано ясно, ведь я перед нашими работниками представляю вас и не могу за 2 недели до конца [гастролей] не сказать работникам, “что будет”. Я в течение лета 5-6 раз подробно писал Литвакову[[1404]](#endnote-1102) и он мне несколько раз писал, что все будет в порядке, и вдруг сегодня это письмо т. Левитана, которое выбивает у нас скамью из-под ног.

Если бы я знал это раньше, я бы, безусловно, не довел наших работников до такого состояния инвалидности, в котором они находятся сейчас, работая при 50° четвертый месяц на Украине.

Я, конечно, отсюда не вижу, какой выход из созд[авшегося] положения, но думаю, что

1. Мы должны быть [приравнены] к положению Большого и Малого, кот[орые], безусловно, получили деньги.

2. Как паллиатив временный — кредит в Роскомбанке (коммерч.) до прохождения вопроса в инстанциях.

3. Немедленная выдача нам денег из сумм Идгезкома[[1405]](#endnote-1103) (7 – 8 000 [рублей]), о которых писал нам т. Литваков.

Если почему-либо все это невозможно, то постановление о закрытии театра я прошу оформить, так как попадаю в совершенно безвыходное положение и, во всяком случае, я не могу брать на себя “роспуск” ГОСЕКТа.

Я очень извиняюсь, что пишу карандашом, так как болен и лежу. Сам не выехал, так как заболел Михоэлс и приходится репертуар ломать и выходить из положения.

Еще извиняюсь за немного нескладный вид письма и, может быть, излишнюю нервность, но положение угнетающее»[[1406]](#endnote-1104).

Заместитель секретаря ЦБ Евсекций Аврум Мережин[[1407]](#endnote-1105), будучи не в силах решить вопрос принципиально, 1 сентября обращается в Главбюро Евсекций при ЦК КПУ:

{395} «Цебе[[1408]](#footnote-305) настойчиво просит снестись [с] Грановским [и] сделать все необходимое [для] облегчения положения театра»[[1409]](#endnote-1106).

Но украинские «евсеки» оказались беспомощны, и 4 сентября Грановский снова телеграфирует в Москву с просьбой:

«Немедленно вышлите телеграфом шестьсот червонцев. [В] Харькове получить невозможно. Телеграфируйте [на] Литвакова»[[1410]](#endnote-1107).

Судя по всему, ответ на последний вопль был получен незамедлительно. 10 сентября Грановский телеграфно ликует:

«Закончили [в] Харькове [с] большим успехом. Работникам дан пятинедельный отпуск, всем заплачено вперед и даны премиальные для лечения и отдыха»[[1411]](#endnote-1108).

По возвращении в Москву Грановский рассчитывает, что вопрос о театре будет принципиально решен в правительстве. Но рассмотрение все откладывается и откладывается.

На фоне этой изнурительной битвы за копейку Грановский вступает в переговоры об американских гастролях. Летом 1924 года Михаил Рашкес[[1412]](#endnote-1109), член ЦБ Евсекций и представитель Евобщесткома (Еврейского общественного комитета)[[1413]](#endnote-1110) в США, ведет предварительные переговоры с Михаилом (Менделем) Элькиным[[1414]](#endnote-1111), журналистом, стоявшим у истоков создания Государственного еврейского камерного театра в Петрограде и с 1923 года живущим в Нью-Йорке. Вернувшись в Москву, Рашкес ввел Грановского в курс дела, и тот приступил к конкретным переговорам. В письме от 19 сентября 1924 года Грановский излагал Элькину подробный план будущего турне:

«*О нас*.

Мы работаем много и до исступления. О внешних успехах наших (пресса и отношение публики) я писать не буду — я не ценю это, хотя без этого существовать нельзя. Здесь полный и решительный успех. И наш театр находится в главном отряде русской театральной культуры.

Но в действительности и по серьезному.

Мы успели очень много, и годы нечеловеческого напряжения прошли для нас более чем успешно и удачно. У нас и актер и театр, а о блестящих подсобных силах — Альтман[[1415]](#endnote-1112), Шагал[[1416]](#endnote-1113), Фальк[[1417]](#endnote-1114), Рабинович[[1418]](#endnote-1115), Ахрон[[1419]](#endnote-1116), Крейн[[1420]](#endnote-1117), Пульвер[[1421]](#endnote-1118) и т. д. — я уже не говорю.

Это наши ближайшие друзья и сотрудники.

Предстоящий сезон открывается официальным торжеством пятилетия нашего театра.

А весной мы отправляемся в Европу, на гастроли, а оттуда в Америку. <…>

*О деле*.

Итак:

Мы едем в Америку.

Это решено. Теперь вопрос: когда и с кем.

Мой план таков:

апрель, май, июнь — Европа,

июль — переезд в Америку.

август, сентябрь, октябрь, ноябрь, декабрь, январь — Америка и Канада,

февраль и март — фильма,

апрель и май — Лондон и Париж,

июнь — домой.

{396} Смысл этого плана таков: Европа необходима как подготовка к Америке — пресса, телеграммы, шум и т. д. Ведь с нашей российской прессой Америка не считается. Теперь в Америке я себе так представляю работу: август, сентябрь, октябрь — Нью-Йорк; ноябрь, декабрь, январь — гастроли в Чикаго, Бостоне, Филадельфии, Лос-Анджелесе и еще в 2-3 центрах еврейских.

А затем мы хотим сделать грандиозную фильму еврейскую, но об этом подробно уже будем говорить на месте.

Теперь, с кем ехать.

Рашкес рассказал мне, что Вы с ним принципиально сговорились с Релькиным[[1422]](#endnote-1119).

Но условия, которые передал мне Рашкес, нас не устраивают.

Мы хотим участвовать в поездке и материально, вкладывая капитал, так как принимая участие в риске и отнюдь не нуждаясь в авансе на переезд, мы, понятно, хотим иметь максимально благоприятные условия для нас.

И затем, главное: я не хочу потерять инициативы организационной.

Стиль еврейского театра “фун а ганц йор”[[1423]](#footnote-306) — не наш.

И поэтому я хочу сохранить за нами большую свободу, чем законтрактованный театр.

Наиподробнейшим образом напишите мне Ваши соображения по этому поводу.

И еще не забудьте одного — “Форвертс”[[1424]](#endnote-1120), “Тог”[[1425]](#endnote-1121) и “Цукунфт”[[1426]](#endnote-1122) будут против нас. Почему? Неизвестно.

Но факт таков. Они сыпят гром, молнию и грязь на наш театр. Может быть, это и к лучшему.

Подумайте обо всем этом и опишите мне в деталях. Только сразу и без задержки и если необходимо телеграфируйте со всеми подробностями. Все расходы будут возмещены.

Вот Вы все это обмозгуйте и мне самым подробным образом опишите. Только *срочно и немедленно*, а если нужно телеграфируйте, только подробно, не жалея слов. Все расходы будут, само собой, немедленно возмещены.

А вообще о наших взаимоотношениях мы по мере развития наших дел подробнее условимся. Если у Вас имеются какие-нибудь соображения по этому поводу — то напишите.

Нужен ли Вам какой-нибудь материал о театре — фотографический, литературный или какой другой.

Если нужен, немедленно вышлем.

Пришлите мне американские театральные журналы разного типа — я хочу поближе с ними познакомиться.

Меня вообще очень интересуют американские театральные взаимоотношения.

Потом я Вас прошу учесть, что мы ни в коем случае не должны идти по линии наименьшего сопротивления»[[1427]](#endnote-1123).

Слова о желании «принять участие в риске» обозначают, что Грановский отказывается от финансовых гарантий и требует за это свою долю неизбежных, по его мнению, доходов.

Буквально в тот же день, когда Грановский описывает Элькину планы участия в гастрольных затратах, в недрах Наркомпроса складывается другая бумага. Член коллегии М. С. Энштейн[[1428]](#endnote-1124) составляет обращение в Малый Совнарком, в которой «в связи с наступающим пятилетним юбилеем Государственного Еврейского Камерного театра и принимая во внимание его тяжелое материальное положение» {397} испрашивает 50 000 рублей, из которых 40 000 рублей «идет на погашение накопившейся задолженности» и 10 000 рублей «на организацию новых постановок». Финансовые проблемы столь экстраординарны, что театру «в настоящее время угрожает закрытие»[[1429]](#endnote-1125).

Ходатайство было рассмотрено 30 сентября 1924 года. Ответ Малого Совнаркома был таков: «Отпустить Наркомпросу для покрытия задолженности по Еврейскому камерному театру в г. Москве 10 000 рублей из остатков резервного фонда Совнаркома на 1923 – 24 бюджетный год»[[1430]](#endnote-1126).

Грановский собирается покорить весь мир, а денег не хватает на городской транспорт.

В тот же день, когда Малый Совнарком выделил крохи из запрашиваемой материальной поддержки, Грановский пишет новое письмо Элькину:

«Сегодня у меня был Михаил Рашкес и, собственно говоря, впервые подробно мне изложил все нью-йоркские переговоры.

Из этого разговора явствует:

1) что Вы выразили желание быть нашим представителем в Нью-Йорке;

2) что Вы хотите вместе с Релькиным приехать в Москву;

3) что затягивать перепиской дело не следует.

*Поэтому*:

*по п. 1*. Мы его принимаем и к сему прилагаем официальное отношение, подтверждающее Ваше положение.

Что касается условий наших взаимоотношений, то мы их выработаем, когда Вы будете в Москве.

*по п. 2*. Условия Вашего приезда, которые передал Рашкес, мы принимаем, а именно — в случае подписания договора мы оплачиваем поездку полностью, в случае расхождения с Релькиным — половину.

*по п. 3*. Для ориентации Вам сообщаю, что мы можем вложить в поездку приблизительно 25 000 долларов, т. е. оплатить переезды и т. д., так что Релькину почти никакого капитала в дело вложить не придется. Казалось бы, что мы могли бы отказаться от предпринимателя, но мы считаем, что в Америке без “менеджера” нельзя работать — поэтому мы хотим иметь Релькина, но в то же время хотим быть, по возможности, хозяевами положения.

Учтите все и с Релькиным выработайте основные принципы договора. Нам они представляются в таком виде:

I. Мы компаньоны.

II. Мы вкладываем в предприятие 25 000 долларов. Релькин тоже 25 000 долларов.

III. Из этой суммы плюс сборы мы оплачиваем:

а) переезд и расходы, связанные с ним;

б) помещение и рекламу;

в) оркестр;

г) жалованье (в минимуме)

IV. Из чистой прибыли 42 участника поездки (как компенсация за минимальные ставки) получают 20 %. Остаток делится пополам между театром (предприятием) И *Релькиным* <…>

Очень прошу Вас развить американский темп, так как нам необходимо по возможности скоро покончить с этими вопросами.

Теперь *самое главное*. Срок приезда.

{398} Рашкес говорит, что Релькин считает самым подходящим временем — лето. Имейте в виду, что наши спектакли требуют страшного физического напряжения у актеров, а в Нью-Йорке летом, говорят, температура невыносимая, и я боюсь, что мои ребята погибнут от работы в такой температуре.

Об этом серьезно подумайте.

Так как в Америку собирается еще ряд театров из России, то конечно лучше, чтобы мы были первые»[[1431]](#endnote-1127).

Но Мендель Элькин, будучи, вероятно, человеком неискушенным в организационных делах, так и не смог развить «американский темп». 23 декабря 1924 года А. М. Грановский обращается лично к Л. Я. Тальми:

«Вам, должно быть, хорошо известно, что собираемся на гастроли в Америку и Канаду и что в Нью-Йорке в течение последних месяцев ведутся переговоры по этому вопросу.

До своего отъезда за всем этим делом следил г. *Рашкес* и будет следить после своего приезда г. *Хургин*[[1432]](#endnote-1128). Теперь же в самое горячее время мы остались “без глаза”.

*Т. Хургин* сказал мне, что до его приезда мы можем рассчитывать на Вас, и что вообще Вы примете участие в наших работах по подготовке и проведению наших спектаклей в Америке.

Я очень рад, что круг моих друзей, *Хургина* и *Рашкеса*, будет защищать наши интересы в Америке <…>»[[1433]](#endnote-1129).

Изложив текущие обстоятельства, Грановский просит Тальми в известной мере взять на себя обязательства Элькина по рекламной кампании, исходя из того, что «… наш театр, несмотря на его язык, является театром общего интереса, в смысле театральных форм и путей. Большое внимание, уделяемое ему европейской прессой и театральной литературой, дает право думать, что и для Америки он явится театром общего интереса и внимания. Исходя из этого, крайне важно освещение его деятельности в общей прессе, специально театральной и художественной печати. Вместе с этим возникает вопрос о *месте* спектаклей. Так, хотелось бы избежать помещения специфически еврейского театра, с которым наш театр не имеет ничего общего, а играть в *общем* театральном центре, лучше всего в одном из хороших и реномированных театров на Бродвее»[[1434]](#endnote-1130).

Хотя Грановский и не хотел иметь ничего общего с американским «специфически еврейским театром», он вольно или невольно вступал с ним в конкурентные отношения. На его пути встала влиятельная профсоюзная организация Союз еврейских актеров, без юридического согласия которой гастроли были просто невозможны. Не выступая прямо против приезда театра, Союз пытался поставить его в заведомо невыгодные условия.

5 января 1925 года Грановский в письме Элькину резюмировал: «Основное и главное возражение вызывают, конечно, сроки приезда. Я считаю приезд в апреле не выдерживающим никакой критики. Так, летом работа является невыносимо тяжелой и вряд ли может рассчитывать на какой-нибудь материальный успех. Должен сказать, что это “трюк” со стороны Союза, поведение которого для меня совершенно непонятно. Вначале Союз требовал дать разрешение на приезд сюда их труппы, и хотя это нас совершенно не касается, мы его получили[[1435]](#endnote-1131) и, конечно, без оговорок, что гастроли должны происходить тогда, когда все театры закрыты, ибо до такой нелепости здесь никто додуматься не мог»[[1436]](#endnote-1132). Приезд Элькина и Релькина в Москву откладывался. Грановский, кажется, этому обстоятельству поначалу значения не придавал, так как сам собирался в Америку и думал все вопросы решить на месте.

{399} В другом документе того же времени, адресованном московскому начальству, Грановский излагает в самых общих чертах план гастролей, который расходится с тем, что изложен в письме Элькину, прежде всего в определении сроков пребывания за границей. Здесь утверждается, что «срок поездки — начиная с конца марта 7-8 месяцев». Не исключено, что сроки «Февраль и март [1926] — кинематограф. Апрель и май [1926] — Лондон и Париж» подразумевают уже не театр, а только его, Алексея Грановского. В письме в УГАТ он излагает по пунктам «цели поездки» и источники финансирования:

«1. Работа, как гостеатра СССР, в американских еврейских центрах (Нью-Йорк, Чикаго, Бостон, Филадельфия, Сан-Луис).

Работа театра в этих центрах является явлением исключительной важности и как советского театра, рожденного волей Октября, и как единственного в мире *государственного еврейского театра*. <…>

Средства на поездку получаются из 2‑х источников.

*Европа*

1. Германия — договор с группой предпринимателей, обеспеченный вкладом в банке.

2. Голландия — то же самое.

*Америка*

Договор с Эдвардом Релькин, одним из крупнейших предпринимателей САСШ, обеспеченный банковским вкладом. Договора эти, помимо полного обеспечения работников, включают пункты, по которым он получает часть прибыли (20 – 25 %) в фонд театра.

Договора до их окончательного оформления будут представлены в Управление [государственными академическими театрами] для утверждения»[[1437]](#endnote-1133).

11 октября 1924 года Особый комитет по организации заграничных артистических турне и художественных выставок, входивший в состав Главнауки, рассматривает «ходатайство Управления Госуд[арственными] акад[емическими] театрами о разрешении выезда заграницу уполномоченному Государственного московского еврейского театра М. А. Вишневскому[[1438]](#endnote-1134) и директору того же театра Грановскому (в Германию и Голландию) для организации гастрольной поездки Государственного еврейского театра» и принимает следующее постановление:

«а) выезд Вишневскому и Грановскому разрешить для выяснения условий возможности организации гастролей ГМЕТа в *Европе*;

б) все заключенные Грановским и Вишневским предварительные договора в связи с гастролями Государственного еврейского театра по Европе вступают в силу лишь по утверждении их Особым комитетом;

в) заслушать на следующем заседании Комитета доклад т. Рашкеса по вопросу об условиях организации гастролей Государственного еврейского театра по Америке;

г) считать необходимым, чтобы переговоры об организации гастрольной поездки ГМЕТа в Америку велись в Москве»[[1439]](#endnote-1135).

21 октября Ольга Каменева[[1440]](#endnote-1136), тогда занимавшая еще и пост председателя Комиссии заграничной помощи, которой формально подчинялся Особый комитет по устройству заграничных артистических турне и художественных выставок, отправила своему представителю в США А. Дубровскому запрос, на который получила немедленный ответ:

«В Вашем письме от 21 октября 1924 года за № 4042 Вы запрашиваете относительно того, может ли иметь шанс на успех в Америке Еврейский камерный театр. Поскольку нам удалось навести справки у лиц, специально осведомленных {400} относительно положения еврейского театрального дела в Америке, и поскольку нам самим удалось проследить по газетам, театр такого типа, а тем более уже завоевавший себе художественную репутацию в России, несомненно, ожидает в Америке крупный художественный успех. Тот факт, что МХАТ продержался здесь 2 года, надо приписать в значительной степени интересу, который он вызвал среди еврейской публики. Принимая во внимание, что МХАТ посещали главным образом выходцы из России и что Еврейский камерный театр будут посещать и массы евреев-выходцев из других стран, а евреи составляют больше половины населения Нью-Йорка, можно заранее предсказать незаурядный успех Еврейского камерного театра в Нью-Йорке и других крупных центрах Америки. Что касается финансового успеха такого театра, то тут все зависит от характера контракта, заключенного с американским антрепренером, и театру следует выговорить себе определенное участие в прибылях, иначе львиная доля финансового успеха послужит только к обогащению антрепренера.

<…> В общем и целом, выступления Еврейского камерного театра в Америке, несомненно, имеют под собой почву и желательны»[[1441]](#endnote-1137).

Впрочем, по поводу финансовой успешности Художественного театра существовали и менее радужные вести. 27 января 1925 года Л. Я. Тальми пишет Грановскому из Нью-Йорка:

«Результаты дополнительных переговоров с Релькиным нам в общих чертах уже известны. Главное затруднение состояло в том, чтобы склонить Релькина к внесению определенной суммы в обеспечение точного выполнения им контракта. <…> В конце концов после того, как он в достаточной мере вколотил в наше сознание убеждение в его чуть ли гениальных способностях и неограниченных возможностях и связях, он согласился внести за 60 дней до вашего приезда сюда десять тысяч долларов в качестве обеспечения. Это значит, что Вы освобождаетесь от внесения аналогичной суммы, а вкладываете в дело только расходы по поездке. Принимая во внимание, что все остальные детали будут предусмотрены в контракте, я считал эту сумму достаточной. Особенно ввиду того, что выясняется, что вряд ли найдется другой антрепренер, который согласился бы взять на себя этот риск.

Я по этому поводу беседовал с некоторыми лицами, имеющими связи с американскими театральными кругами. Преобладает мнение, что “зрительские массы” проявляют очень слабый интерес к “искусству из России”. О частичном финансовом фиаско МХТ Вам, вероятно, известно. Правда, они себе в большой степени сами напортили тем, что задержались тут слишком долго. Указывают также, что “Летучая мышь”[[1442]](#endnote-1138) Балиева и “Синяя птица” Южного[[1443]](#endnote-1139) (оба теперь играют на Бродвее) не оправдывают расходов. Спектакли “Летучей мыши”, так же как в значительной степени МХТ и рейнгардовский “Миракль”[[1444]](#endnote-1140), были возможны благодаря субсидии миллионера-“мецената” Отто Кана[[1445]](#endnote-1141), финансирующего подобные предприятия Геста[[1446]](#endnote-1142). Нечего и говорить, что невозможно заинтересовать Кана в театре, носящем двойное “клеймо”: еврейства и революционности. В связи с этим Вам, может быть, будет небезынтересно узнать, что приезд сюда Мордкина был сильно использован для целей антисоветской пропаганды[[1447]](#endnote-1143).

Я Вам обо всем этом пишу не для того, чтобы Вас обескураживать, а потому, что считаю, что Вы должны знать истинное положение дел. Я, наоборот, думаю, что именно те признаки вашего театра, которые делают его однозначным для меценатов типа Отто Кана, могут содействовать успеху его в Америке. Публику тут уже до отвала накормили образцами искусства российской старины. Об этом достаточно позаботились эмигранты всех типов и мастей с их салонными патронессами обоих полов. Об искусстве подлинно новом, революционном (конечно, не в политическом {401} смысле — этого мы тут подчеркивать не станем), или — как мы это будем представлять — послереволюционном, порожденном революцией, — об этом искусстве сюда доносились смутные слухи, но его еще не видали. Именно под этим лозунгом должно и можно создать живой интерес, который в полной мере возместит оппозицию консервативных кругов, диктующих здешнюю театральную “политику”»[[1448]](#endnote-1144).

После оптимистичного прогноза А. Дубровского Особый комитет 14 февраля 1925 года направляет запрос в Художественный отдел Главнауки, обычно выступавший экспертом в таких вопросах, и получает ответ: «Художественный отдел Главнауки никаких препятствий к выезду за границу Еврейского камерного театра не встречает»[[1449]](#endnote-1145).

Узнав об этом, в тот же день воодушевленный Грановский писал М. Г. Элькину и Л. Я. Тальми:

«Ответ на Вашу телеграмму несколько задержатся в связи с премьерой “*Ночи на старом рынке*”, оторвавшей меня целиком от конторы. Надеюсь, что Вы меня извините.

Итак, должно считать, что все предварительные формальности[[1450]](#endnote-1146) закончены. Теперь должна начаться основная и главная работа — подготовка гастролей <…>»[[1451]](#endnote-1147).

Ранее, 6 января 1925 года он отправляет М. Г. Элькину письмо, посвященное «вопросу о прессе и рекламе в Америке и Канаде»:

«Нам, конечно, необходима очень хорошая прессовая агентура в Америке и Канаде. Нам очень рекомендовали для *еврейской* прессы поэта *Зише Ландау*[[1452]](#endnote-1148).

Если с Вашей и Релькина стороны не встречается препятствий, то берите его немедленно. Мне его хвалили как исключительно дельного и всюду проникающего журналиста.

Если остановитесь на другом, то сообщите мне, на ком. Пусть он мне пришлет *самый подробный* план работы — я согласно плану подготовлю материалы и фотографии и вышлю все.

Я себе представляю эту работу в 2‑х направлениях:

а) хроника и информация, а также иллюстрированный материал,

б) статьи и критические очерки,

причем *особенно важным для первого времени* является пункт “а”. Я для него Вам выслал большое количество материала, который Вы можете использовать. В ближайшем будущем вышлю еще.

Стиль заметок должен быть короткий, острый и лучше всего с иллюстрациями.

По вопросу статей я Вам вышлю на разных языках статьи, напечатанные о нашем театре (голландская, английская, немецкая и русская пресса), и Вы посмотрите, куда лучше их устроить.

Можно заказать специальные статьи следующим лицам:

1) профессор Абрам Эфрос[[1453]](#endnote-1149),

2) художник Натан Альтман,

3) критик Павел Марков[[1454]](#endnote-1150),

4) писатель Иехезкель Добрушин[[1455]](#endnote-1151).

*Теперь об английской прессе*.

Этот вопрос является для нас особенно важным, так как мы отнюдь не рассчитываем на внимание одной еврейской публики. Наши формы и принципы являются безусловно новыми и для английского театра.

И, кроме того, внимательное отношение к нам иностранной прессы заставляет и заставит еврейскую прессу считаться с нами и свои антипатии, продиктованные какой-то нелепостью (иначе не понять их злобы), несколько сократить.

{402} Опыт работы до сих пор показал, что иностранная пресса и критика относятся к нам исключительно благоприятно в смысле критики, оценки и внимания, даже английская (которая принципиально ругает русский театр). Поэтому у нас все видимости на внимание и оценку американской прессы, что нужно максимально использовать.

Рашкес очень рекомендует в качестве английского пресс-агента Тобенкина[[1456]](#endnote-1152) (адрес у Тальми[[1457]](#endnote-1153)). Я его совершенно не знаю — если Вы убедитесь, что он подходит, берите его.

Кроме того, я слышал, что у Тальми имеются большие связи в английской прессе, особенно в “Нейшен”[[1458]](#endnote-1154) — использовать необходимо.

Переговорите с ним на эту тему. Думаю, что кое-что из посланного Вам материала подойдет для этой цели — фотографии тоже дайте.

В общем и целом мы должны создать обстановку и ситуацию гастролей европейского театра, выходящего за пределы еврейских интересов.

Сделать это нужно осторожно, умно, толково и талантливо. Театр должен найти отклик вплоть до спортивных и модных журналов. Так, например, в лондонском самом распространенном и большом журнале “Стортинг ньюс”[[1459]](#endnote-1155) Вы найдете снимки наших постановок с указанием их значения для развития физической культуры; в берлинском “*Дидаме*”[[1460]](#endnote-1156) с точки зрения костюма и т. д. Тут работы — океан и ничего не должно быть случайным, непродуманным.

Кроме того, возникает очень срочный и серьезный вопрос

1) о *книгах*;

2) о *проспектах*;

3) о *программах*.

1. *Книги*

Необходимо издание 2‑х книг: одной еврейской и одной английской. Типа альманаха с большим количеством иллюстраций. Материал о театре, его истории, его значении, его художниках, композиторах, постановках. Легко, доступно, популярно — объем 5-6 листов и 32-40 иллюстраций в папке с обложкой наших лучших художников. Очень важно, чтобы книги эти вышли в *хороших издательствах*.

2. *Проспекты*

Многокрасочно, работы лучших художников с иллюстрациями. С очень сжатым текстом — 8 страниц в 30 000 экземпляров на каждом языке.

3. *Программы*

Тетрадь большого формата с программами, эскизами, небольшими статьями, фотографиями и зарисовками — на манер рейнгардтовской программы к “Мираклю” или программы “Комедия”[[1461]](#endnote-1157) к Русскому сезону в Париже.

Все это исключительно важно и требует *немедленной реализации*. Пишите, обсудив этот вопрос с Релькиным, *немедленно и самым подробным образом*.

Мне надо иметь время подготовить весь материал и переслать Вам.

Теперь еще один очень *важный вопрос*.

Я хочу взять с собой 4‑х музыкантов, они мне крайне необходимы, так как, во-первых — это значительные в мировом масштабе оркестровые музыканты, во-вторых — они участвуют в некоторых пьесах на сцене, и, наконец, третье и самое главное — на них можно опереться, формируя оркестр в разных странах, так как они идеально знают нашу сцену.

Одним словом, это надо во что бы то ни стало провести, так как даст огромную экономию в количестве репетиций.

{403} Сделайте все возможное в этом вопросе в смысле получения разрешения на въезд — это к нашему общему благополучию и удовольствию, так как сэкономит на 50 % время репетиций, а главное в сольных местах даст нам возможность щегольнуть такими музыкантами, что рты разинут, а затем они в вечере “*Карнавал еврейских комедиантов*”[[1462]](#endnote-1158) играют в костюмах “еврейский бродячий квартет”, что может стать исключительным боевиком для Нью-Йорка»[[1463]](#endnote-1159).

Предлагая вовлечь в орбиту гастрольный прессы самые разнородные издания «вплоть до спортивных и модных журналов», Грановский был уверен в том, что его спектакли имели значение и для «развития физической культуры», и для современной моды. Принимая законы шоу-бизнеса, он хотел предложить ответ самого высокого качества, предлагая заказать статьи Абраму Эфросу, Натану Альтману, Павлу Маркову и Иехезкелю Добрушину. Рекламный «шум» он стремился превратить в музыку.

Грановский много сил положил на то, чтобы деполитизировать гастроли и добиться признания именно искусства ГОСЕТа. Парадокс заключался в том, что осложнения на этом пути возникли со стороны не советской власти, а американского импресарио. Не будучи уверен в коммерческом успехе турне, Элькин (скорее всего с подачи Э. Релькина) зондировал почву насчет того, чтобы по причине политического значения гастролей ГОСЕТа советские органы пошли на дополнительное финансирование. Его ходы легко вычитываются из письма А. М. Грановского Л. Я. Тальми и М. Г. Элькину от 18 февраля 1925 года:

«Получил ваши письма от 27‑го января с. г. и должен сказать, что во многом они послужили охлаждающим душем. Собственно говоря, соображения *Элькина* я должен был бы знать три месяца тому назад, а получилось, что эти “охлаждающие” соображения мною получены после подписания договора. Я ни в коем случае не могу стать на точку зрения *Элькина*, что нашим предприятием должен быть “заинтересован” кто-нибудь, кроме нас непосредственно. Едет театр и *только* театр. Все дополнительные “соображения” должны быть отброшены. Только с точки зрения выгодности гастролей нашего театра и должно рассматривать все дело. Желание навязать какие бы то ни было политические соображения должны быть отброшены. Я прошу Вас, дорогие товарищи, еще раз самым тщательным образом апробировать весь вопрос в полном объеме. Я отнюдь не хочу навязывать вам моральную ответственность за материальный исход наших гастролей, но в то же самое время прошу рассматривать этот вопрос только с деловой точки зрения. Остальное все приложится. Те, кому не суждено нас любить, — не будут нас любить. Но становиться на такую позицию, на которую стал *Элькин*, рассматривать наши спектакли как систему для взрыва заплесневевшего старого еврейского театра и культуры, и, как вывод отсюда, что кто-то должен субсидировать такую миссию — априорно бессмысленно.

Хозяйственная единица — Московский еврейский театр, с одной стороны, и предприниматель *Эдвард Релькин*, с другой, могут надеяться на благоприятный исход их предприятия? Вот так должно ставить вопрос.

Между прочим, я должен указать, что “Синяя птица”, “Летучая мышь” и МХТ столько же представляют собой новое искусство, сколько я Китайскую Империю. И поэтому по ним судить [об] отношении американцев к новому искусству абсолютно неправильно. Я считал бы, что Вам следовало бы поговорить с тем американским середняком, который видал наши спектакли (Фокс[[1464]](#endnote-1160) и ему подобные), и по их восприятию определить воспринимаемость нашего театра для американского обывателя. Априорно ехать разыгрывать роль Дон Кихота и посрамителя Эйб Кана[[1465]](#endnote-1161) и его своры, не имея реальной базы (по теории вероятности), считаю недопустимым»[[1466]](#endnote-1162).

{404} Сомнительность Релькина, некомпетентность Элькина и пессимизм Тальми сводили на нет многомесячные усилия Грановского. 3 марта 1925 года он отправляет письмо Л. Я. Тальми:

«Ваш отзыв о *Релькине* таков, что вступать с ним в сделку значит априорно идти на скандал. Он, как Вы пишите, и не честен, и такой, и сякой — а вывод — надо с ним подписывать договор.

Это не последовательно.

Я еще раз прошу Вас, обдумайте этот вопрос до самого конца. Меньше всего охоты лезть на рожон — здорово живешь.

Затем меня удивляет Ваш взгляд на продолжительность наших гастролей. Почему *максимум десять недель*. (Вы так пишете). Нью-Йорк и еще 11 или 12 городов и всего 60 спектаклей.

В России — мы в Одессе или Киеве играем по месяцу 2-3 пиесы в театре на 1 800 – 2 000 мест при сравнительно очень высоких ценах (приблизительно 3 доллара первый ряд — при нашей покупательной способности это равно вашим 10-15 долларам).

Почему вдруг в Америке мы окажемся банкротчиками. В конечном счете, евреи остаются евреями на всех широтах и долготах. И человеки — человеками.

Откуда и почему у Вас такой пессимизм. Он обоснован? (Если да, напишите в чем дело). Или это предусмотрительная предосторожность. Я слышал, что Шварц[[1467]](#endnote-1163) заказал у Шагала декорации для “Колдуньи”, в Варшаве идет “Колдунья” “по Грановскому”[[1468]](#endnote-1164) (конечно, это все есть и будет чепуха на постном масле), но все это доказывает, что тяга к новому огромная. Бывшие у меня американские корреспонденты утверждают, что одна наша пиеса может в одном Нью-Йорке идти год, а вы не хотите ей дать жизни и несколько дней. Я боюсь, что этот Ваш априорный пессимизм во многом повредит, так как он не дает радостно развернуться в предварительной работе, не дает бодрости ожидания успеха и т. п.»[[1469]](#endnote-1165).

Итог многомесячным переговорам подводила телеграмма Л. Я. Тальми от 17 марта 1925 года:

«Релькин окончательно отказывается [в] виду большого риска[.] Сопоставление подсчетов здешних [и] Грановского показывает минимум расходов [в] 10000 [долларов] [в] неделю[.] Прибавив поездку[,] предварительную рекламу[,] 10‑недельное турне обойдется [в] 150 000 [долларов.] Говорил [с] представителем Геста [и] другим бродвейским менеджером[.] Все считают предприятие слишком рискованным[.] Указывают[, что] следует сначала самим произвести широкую рекламную компанию [и] возбудить интерес[.] Вообще бродвейские условия теперь крайне неблагоприятны [в] отношении иностранных театров[,] особенно еврейского[.]»[[1470]](#endnote-1166).

Несмотря на то, что американские гастроли так и не состоялись, интенсивная переписка А. М. Грановского раскрывает его основные идейно-организационные принципы, вполне реализованные в ходе европейских гастролей: ориентация на общетеатральное значение ГОСЕТа, расчет на общую прессу, а не сугубо еврейскую, отказ от политической риторики И расчет на сугубо художественный резонанс спектаклей.

Что же касается телеграммы Л. Я. Тальми, то, вероятно, отказ Релькина от гастролей не был столь безоговорочным.

Много сил было потрачено и на подготовку европейских гастролей. На протяжении лета и осени 1925 года А. Л. Юрьев, уполномоченный Грановским провести подготовительные работы в Берлине, неустанно консультировался, наводил справка о немецких антрепренерах, об отношении публики к театрам из Москвы и к еврейскому театру, вел переговоры, готовил прессу. Одни кандидатуры отметал {405} как несостоятельные, другие приходилось отставить как оптимально подходящие, но недоступные. Уже в первом же письме от 30 июня 1925 года возникает фигура Норберта Зальтера: «Отец Зальтер по наведенным мною справкам в театральных кругах, где у меня есть связи, считается очень крупным антрепренером, несколько подорвавшим свою репутацию на одной театральной поездке. Но все-таки один из крупных и, как говорят, денежных предпринимателей. Он возвращается в понедельник из Швейцарии, и Зальтер-сын просит не кончать ни с кем до его приезда. Он уверен в том, что отец его заинтересован в покупке наших гастролей — главным образом, из-за Америки»[[1471]](#endnote-1167). Дальше он рассказывает о своей встрече с еще одним антрепренером: «встретился здесь с Леонидовым (это старый крупный антрепренер, возивший по Европе и Америке 1‑й МХАТ и теперь взявший на Европу Музыкальную студию Немировича […] Я его давно знаю, и мы с ним долго беседовали о гастролях нашего театра. Он исходит, что тут при нынешней конъюнктуре в Германии немцы не пойдут в Еврейский театр, и считает в этом отношении предубеждение большой немецкой публики почти непреодолимым[[1472]](#endnote-1168), а <…> наши условия достаточно высокими. <…> Леонидов, конечно, антрепренер крупный, но взглядов и вкусов достаточно допотопных. Зальтер на меня произвел впечатление человека, весьма интересующегося новыми формами театра»[[1473]](#endnote-1169).

Уже в следующем письме от 1 августа А. Л. Юрьев снова возвращается к Норберту Зальтеру: «Зальтер был очень крупной и зарекомендованной фирмой, но год назад у него был случай неплатежа гастрольной труппе, и фирма хоть осталась по-прежнему крупной — но с немного подмоченной репутацией. Со мной в [пансионе] живет Цемах. На его вопрос, как дела с нашей поездкой, я сказал, что договор подписан. Не знаю, умышленно или нет, но он второй день не кланяется»[[1474]](#endnote-1170).

В письме от 7 августа уполномоченный вводит в игру новую фигуру «очень солидного и аккредитованного в Берлине Отто Мертенса (представителя нью-йоркского театра Метрополитен)»: «Это не антреприза, а агентура, которая, ознакомившись с материалами, предлагает нам организовать наши гастроли путем устройства нам ангажементов в 5-6 городах от 50 спектаклей, причем ангажементы будут исходить непосредственно от театров (преимущественно Statstheater). Значит, мы будем иметь 5-6 ангажементов, а сроки, дабы не терять время и не было пустых дней, они комбинируют сами». Выгоды такого сотрудничества для Юрьева несомненны, ибо даже если заключать договор в Зальтером, «организация турне по Германии все равно идет через Мертенса»[[1475]](#endnote-1171). Уже 20 октября 1925 года раздался второй сигнал тревоги, который Грановским был недооценен: «С Зальтером сейчас нет смысла иметь дело, так как у него какое-то недоразумение и его лишили права конвенции на Германию — дальше видно будет. <…> Был в воскресенье на третьем спектакле студии — пусто больше чем на половину, несмотря на громадную рекламу, сделанную Леонидовым, и хорошую прессу. А главное — ходил по всем фойе и не слышал немецкой речи. Вот каковы дела»[[1476]](#endnote-1172). Обращает внимание сложившийся стереотип: Европа в лучшем случае позволяет гастролерам свести концы с концами, получить прибыль можно только в Америке. Интерес к театрам из России находится в упадке, а «предубеждение» большой немецкой публики против еврейского театра кажется непреодолимым. Что касается последнего, то гастроли «Габимы» (1926, 1927), а затем турне ГОСЕТа (1928) нанесут по этому «предубеждению» сокрушительный удар. Можно сказать, что и те, и другие спектакли станут последними еврейскими праздниками в предвоенной Германии. Но это будет гораздо позже, а летом-осенью 1925 года не было никаких оснований говорить о том, что гастроли ГОСЕТа подготовлены.

Тем не менее еще весной 1925 года в советской прессе с подачи театра появились довольно детальные сообщения о предстоящих гастролях, правда, теперь отъезд {406} сдвигался с апреля на август, что, вероятно, может считаться победой Грановского над Союзом еврейских актеров:

«В конце лета текущего года московский Государственный еврейский театр уезжает из СССР в большое гастрольное турне по Америке. Дирекцией театра закончены все предварительные работы по организации этой поездки. В августе 1925 года в Нью-Йорке начнутся первые гастроли. Турне захватывает 18 городов в САСШ и 3 города в Канаде.

Театр везет с собой почти весь артистический персонал и всех руководителей отдельными частями.

До заграничной поездки театр повторит свою прошлогоднюю поездку в Киев, Харьков, Одессу и посетит впервые г. Екатеринослав. В каждом из названных городов театр даст по 10 спектаклей. Начало гастролей по УССР — май текущего года.

Во время поездки за границу по маршруту — Москва — Ленинград — Гамбург — Нью-Йорк театр проездом остановится в Ленинграде на 8 спектаклей»[[1477]](#endnote-1173).

Вопрос о гастролях, казалось, был решен. И 30 апреля 1925 года ГОСЕТ подписывает договор с Государственной оперной студией Станиславского об аренде здания на Малой Бронной сроком с 15‑го августа и до конца сезона 1925/26 года. 2‑го мая этот договор утверждается Управлением государственными академическими театрами (далее — УГАТ) с предусмотрительной оговоркой «Если Еврейский театр почему-либо в Америку не поедет или возвратится ранее срока, театральное помещение должно быть срочно освобождено». Начальство, вероятно, либо больше знало, либо лучше предчувствовало.

Хронику последовавших событий позже изложил А. Грановский:

«*Начало июля 1925 г*. Тов. Колосков[[1478]](#endnote-1174), окончательно утвердив план заграничной поездки, распорядился немедленно выплатить театру ассигнованные Совнаркомом 11 000 рублей и необходимую для поездки сумму на организационные расходы. Тов. Колосков уезжает.

*Июль 1925 года*. От управления нельзя добиться ни ассигнованных Совнаркомом денег (УГАТом получены), ни операционных. Сокращение штата не производится и задолженность театра увеличивается.

*Август того же года*. Тов. Колосков приезжает и отдает распоряжение в течение 3‑х дней выдать нам деньги, а сам уезжает. Мы с трудом в счет 11 000 рублей получаем 3 000 (из сумм Совнаркома). Зам. т. Колоскова, тов. Сорокин[[1479]](#endnote-1175) на 4‑х моих докладах обещает немедленно выдать деньги. Вмешивается член коллегии Наркомпроса тов. Эпштейн[[1480]](#endnote-1176), тов. Сорокин согласует с ним вопрос и обещает деньги выдать немедленно. Тов. Эпштейн уезжает и мы денег не получаем.

*Конец августа*. В дело вмешивается тов. Перель[[1481]](#endnote-1177) (заместитель т. Эпштейна), и вопрос считается окончательно согласованным. На следующий день в 12 часов назначается подписание векселей. (Театр получает деньги взаймы под обеспечение своих доходных статей.) В 12 часов приезжает тов. Экскузович[[1482]](#endnote-1178) и запрещает тов. Сорокину подписать векселя. Денег Совнаркома мы не получаем»[[1483]](#endnote-1179).

В этой цепочке событий бюрократическая волокита плавно переходит в бюрократический саботаж. Задержка с выплатой денег приводит к тому, что гастроли срываются. Последнюю точку в американских гастролях поставил все-таки не Релькин, а московские чиновники. 13 октября 1925 года в «Правде» появляется заметка в связи с открытием зимнего сезона ГОСЕТа (16 октября), где по поводу гастролей было сказано: «Предполагавшаяся поездка театра на гастроли за границу по причинам организационного характера отложена до весны 1926 года»[[1484]](#endnote-1180).

{407} С зарубежным турне Грановский связывал две задачи: добиться мирового признания и укрепить материальное положение театра, увязшего в огромных долгах.

Тем временем хронические финансовые проблемы приняли катастрофические очертания.

Предпринятая правительством всеобъемлющая реорганизация государственных театров усугубила положение ГОСЕТа. Согласно постановлению Совнаркома от 7 августа 1925 года, ГОСЕТ, как и большинство других театров Москвы и Ленинграда, сохраняющих статус государственных, был переведен «на самоокупаемость, — без права пользования какой-либо дотацией со стороны государства»[[1485]](#endnote-1181). Но, в отличие от других, еврейский театр был отправлен в пучины хозрасчета без списания прежних долгов и без оборотных средств.

Положение ГОСЕТа изначально определялось как безнадежное. В Управлении государственными академическими театрами возникли свои соображения о том, как можно решить его проблему.

3 октября 1925 года заместитель управляющего УГАТ Г. А. Колосков направляет докладную записку в Наркомпрос:

«В № 223 “Известий ЦИК СССР” от 30‑го сентября с. г. помещена была телеграмма из Харькова о том, что Совнарком УССР постановил организовать на Украине Государственный еврейский театр.

Государственный еврейский театр в Москве не может оправдать своего существования и является безнадежно дефицитным. Обстоятельство это достаточно известно и Наркомпросу, и другим высшим государственным органам, вследствие чего вопрос о переброске Еврейского театра на Украину выдвигался уже ранее комиссией Совнаркома.

Ввиду этого, Управление госактеатрами в дополнении к возбужденному перед тем основному своему предложению об исключении названного театра из сети государственных академических театров, просит Наркомпрос в связи с упомянутой заметкой в “Известиях ЦИК СССР” возбудить перед ЦК РКП (б) вопрос о переводе Государственного еврейского театра из Москвы на Украину.

Все преимущества такого разрешения вопроса несомненны и очевидны, так как, с одной стороны, выведут Еврейский театр из состояния дефицитности, а с другой стороны, избавят Наркомпрос Украины от излишних затрат на организацию театра»[[1486]](#endnote-1182).

6 октября заместитель наркома Покровский ставит свою резолюцию: «т. Яковлевой[[1487]](#endnote-1183) на распоряжение». А В. Н. Яковлева переправляет на исполнение «т. Егоровой»: «Надо написать в Агитпроп ЦК т. Сырцову[[1488]](#endnote-1184). Получите указание». Возможность радикально избавиться от ГОСЕТа всех воодушевила. Машина заработала.

В те же дни в Наркомпрос Украины уходит телеграмма за подписью В. Н. Яковлевой: «Ввиду постановления Совнаркома УССР организации Государственного еврейского театра, Наркомпрос РСФСР просит сообщить Ваше мнение [о] возможности перевода Государственного еврейского театра, хорошо знакомого Украине [по] гастролям. Перевод театра [на] Украину избавит ВКП Украины [от] затрат [на] организацию театра. [В] случае вашего согласия данное предложение будет поставлено [на] утверждение высших инстанций»[[1489]](#endnote-1185).

13 октября Варвара Яковлева обращается к С. И. Сырцову с тем, чтобы перевести вопрос в стадию достаточно представительного решения:

«Однажды я имела уже с Вами разговор относительно положения Московского государственного еврейского театра о том, что он является безнадежно дефицитным и что его пребывание в Москве совершенно нецелесообразно, ибо отсутствует та {408} связь, которая должна существовать между этим театром и теми трудовыми массами еврейства, которые театр должен по идее обслуживать.

Конечно, целесообразнее всего было бы перебросить московский театр в центр еврейского населения, где он, несомненно, принес бы большую пользу и по всей вероятности вышел бы из состояния дефицитности.

В связи с постановлением Совнаркома УССР об организации на Украине Государственного еврейского театра и опираясь на мой разговор с Вами, Наркомпрос просит Вас созвать при Агитпропе специальное совещание с привлечением представителей Украины по вопросу о переводе московского Государственного еврейского театра на Украину. Желательно, чтобы это совещание прошло под Вашим руководством, так как между Наркомпросом и подотделом Национальностей Агитпропа имеются по данному вопросу принципиальные расхождения.

Просьба организовать совещание в течение ближайших недель»[[1490]](#endnote-1186).

Состоялось ли совещание, и к какому пришли решению, установить не удалось. Но Наркомпрос Украины свое решение высказал весьма определенно в письме от 10 декабря 1925 года:

«В ответ на Ваше отношение от 30 октября за № 779-61 о переводе Государственного еврейского театра на Украину, Наркомпрос УССР сообщает, что в виду уже произведенных подготовительных работ и открытия сезона Государственного еврейского театра на Украине, Наркомпрос УССР вынужден от перевода ГОСЕТа на Украину отказаться»[[1491]](#endnote-1187).

В ходе перезвонов и согласований голос в защиту ГОСЕТа прозвучал лишь единственный раз. Александр Чемеринский[[1492]](#endnote-1188), секретарь ЦБ Евсекций обратился непосредственно к Сырцову:

«Прилагаю при сем заметку в “Вечерней Москве”[[1493]](#endnote-1189) от 25 ноября 1925 года, которая публично подводит итог кампании за закрытие Еврейского государственного театра, каковая кампания ведется из Наркомпроса, считаю необходимым обратить ваше внимание на следующие обстоятельства:

Кампания ведется исключительно против *еврейского* театра, единственного в РСФСР.

В годы *голода и разрухи* театр пользовался поддержкой государства. В последние *менее голодные* годы он получал незначительную субсидию по сравнению с нееврейскими театрами. В последнее время поведена была борьба за лишение субсидии и изъятие из списка государственных театров. Постановлением Совнаркома театр оставлен государственным, но лишен субсидии и переведен на хозрасчет.

Наркомпрос этим не удовлетворился. Не уплатив даже следуемых денег до снятия с хозрасчета, Наркомпрос повел кампанию за выселение театра из Москвы. Распространялись слухи о желании Белоруссии забрать театр, пытались навязать театр Украине, делались публичные выступления.

В театре назначались ревизия за ревизией. Ему не давали спокойно работать, несмотря на то, что он на хозрасчете и что ему не дается из государственных средств ни гроша, а существующее имущество составилось в значительной мере из средств евр[ейских] общественных организаций.

Эта кампания за закрытие Евр[ейского] государственного театра ведется параллельно с протежированием древнееврейского сионистского театра “Габима”[[1494]](#endnote-1190) и евр[ейского] желтого халтурного театра Клары Юнг[[1495]](#endnote-1191) в Москве, — кому-то нужно оставить эти чужие и враждебные нам театральные предприятия монополистами в Москве.

{409} Евр[ейский] государственный театр стал могучим орудием нашей политической борьбы, завоевав себе почетное имя в международном театральном мире (почетный диплом на парижской Художественной выставке[[1496]](#endnote-1192)).

В борьбе с евр[ейской] контрреволюцией и сионизмом в Польше и Америке, театр служит лучшей иллюстрацией нац[иональной] политики по отношению к еврейским массам.

*Кому-то нужно вырвать это орудие из наших рук*.

Даже в отношении дефицитности по сравнению с другими государственными театрами, Евр[ейский] государственный театр имеет меньше дефицита (см. Приложение), а посещают его рабочие, служащие, пролетарское студенчество. Для нэпманов же и сухаревцев имеются “Габима” и Клара Юнг, которые никто закрывать не собирается.

Нет сомнения, что заметка в “Вечерней Москве” была немедленно передана заграницу, к великой радости наших врагов.

Ставя это дело как вопрос национальной политики, очень прошу Вас, тов. Сырцов. Принять меры к прекращению преследований Еврейского государственного театра»[[1497]](#endnote-1193).

Руководство Наркомпроса вело переписку с Агитпропом без согласования как с собственным Еврейским отделом, так и Совнацменом, а именно в ведении этих инстанций и находился ГОСЕТ. 17 декабря исполняющий обязанности заведующего Совнацменом В. Ф. Лиэ[[1498]](#endnote-1194) и заведующий Еврейским отделом С. А. Палатник[[1499]](#endnote-1195) отправляют в коллегию Наркомпроса письмо, к которому прилагают Докладную записку дирекции ГОСЕТа, в которой Алексей Грановский свел воедино все обиды:

«*Основные условия, в которых развивался ГОСЕТ*

В 1920 году постановлением коллегии Наркомпроса ГОСЕТ переводится из Ленинграда в Москву[[1500]](#endnote-1196). 9 месяцев в десятках инстанций разбирается вопрос о помещении для ГОСЕТа. После невероятных мытарств и злоключений, благодаря вмешательству ЦК партии ГОСЕТ получает то здание, которое он занимает сейчас[[1501]](#endnote-1197). Здание театр получает полуразрушенным и ни в какой мере непригодное для театра. С невероятными трудностями удается ГОСЕТу при помощи государства и еврейских общественных организаций, как в России, так и за границей (через Центральное бюро “Культур-лиги”[[1502]](#endnote-1198)), создать свое здание и оборудовать его. Через год после открытия театра в Москве он внезапно лишается звания государственного и оказывается в самые тяжелые минуты своего развития без поддержки[[1503]](#endnote-1199). После вмешательства партийных кругов вопрос ставится в Совнаркоме, и театр восстанавливается в своих правах. Еще через год повторяется та же история — театр вычеркивается из списка государственных театров[[1504]](#endnote-1200), повторяется та же история и постановлением Совнаркома театр опять восстанавливается[[1505]](#endnote-1201).

В настоящее время театру известно, что без какого-либо участия с его стороны в разрешении этого вопроса — он, с одной стороны, предлагается Наркомпросам БССР и УССР, а с другой стороны, предлагается его ликвидировать, и именно в ту минуту, когда положение театра сравнительно более чем благополучное.

*Выводы*

Перевод или ликвидация театра — явление равносильное.

Театр состоит не из мертвого инвентаря, а из живых работников, без которых все его материальные ценности стоят гроши.

Перебросить ГОСЕТ с его 150 – 160 постоянными работникам в Харьков или Минск — задача невыполнимая, ибо если даже допустить невероятное, что все поедут, то придется перебросить 400 – 500 человек, считая семьи. А так как громадные {410} средства, потребные на это, никем отпущены быть не могут — то самый факт постановления о переводе равносилен закрытию.

ГОСЕТ силен не столько своими индивидуальными силами, сколько своим мощным ансамблем, работающим плечо в плечо с первого дня существования ГОСЕТа как театра.

Наконец, целый ряд работников, органически спаянных с театром, как Альтман, Фальк, Рабинович, Крейн и руководитель театра, настолько кровно связаны в своей работе с Москвой, что вопрос об их переезде отпадает сам собой.

Мотивы, которые могли бы оправдать перевод театра в такой центр, как Харьков, не существуют, ибо Харьков в смысле еврейского пролетарского центра является той же Москвой. А в смысле количества еврейского населения вообще Москва стоит выше Харькова. Что же касается вопроса обслуживания таких крупных пролетарских центров, как Киев, Гомель, Одесса, Минск и т. д., то театр эту работу выполнял, давая ежегодно около 100 гастрольных спектаклей в этих центрах, не получая для этого никаких специальных субсидий.

Значение же ГОСЕТа, как центрального показательного учреждения вместе с переводом сведется почти к нулю, ибо он потеряет настоящую связь с теми источниками, которые его создали и беспрестанно питают.

*Вопросы*

Поневоле возникают вопросы:

1) Почему ГОСЕТу — театру, безусловно доказавшему свою жизнеспособность, свою необходимость, свое умение работать, театру, выросшему в революционной России, театру, тесно связанному и работающему в тесном контакте с партийными установлениями, приходится ежегодно становится перед фактом закрытия.

2) Почему в настоящем сезоне, когда финансовое положение театра дает все основания думать на благополучный сезон, Управлением Гостеатров ГОСЕТ не приравнивается даже к тем театрам, которые должны свой хозяйственный “экзамен” сдать к 1‑му февраля 1926 года.

3) Почему, принимая во внимание полное отсутствие инвентаря и имущества у ГОСЕТа в дореволюционное время и связанные с этим большие затраты с одной стороны, а с другой, учитывая специфические нужды ГОСЕТа как единственного центра в области еврейской художественной культуры (разработка репертуара, музыки), театр не может пользоваться, наряду с миллионными дефицитами крупных гостеатров, хотя бы минимальной государственной поддержкой в размере 30 – 40 тысяч рублей в год»[[1506]](#endnote-1202).

18 декабря 1925 года Грановский направляет А. И. Чемеринскому письмо, к которому прилагается проект письма В. Н. Яковлевой:

«При сем препровождаю для согласования проект письма *тов. Яковлевой* с копией учреждениям, указанным в заголовке письма.

Факты, заставляющие меня ставить вопрос так резко, многочисленны. Привожу некоторые из них:

1) В начале текущего сезона мы получили 26000 ссуду от Госбанка. Ходатайство наше поддерживала замнаркома тов. Яковлева и ЦБ, проформа банк запросил тов. Колоскова, ответ которого гласил “не давать ни под каким видом — театр уезжает в Америку и неизвестно когда вернется”. Ответ равносилен убийству театра, если бы банк с ним считался.

2) Факт с задолженностью.

3) Интервью, данное тов. Колосковым представителю “Красной газеты” т. Родину, в котором тов. Колосков указал, что наш театр нужно спровадить в БССР или УССР и просил о нем не писать “ни хорошо, ни плохо”.

{411} 4) Заявление председателю Союза, что наш театр ликвидируется.

5) Заявление тов. Юматова, производившего ревизию театра от имени Управления “ну и не любят же вас в управлении” и о том предвзятом отношении, которое у него было, когда он явился к нам на ревизию.

Такие факты бесчисленны. Самый замечательных факт, что ни замнарком тов. Яковлева, ни управляющий Гостеатрами тов. Экскузович, ни его заместитель по Москве тов. Колосков в нашем театре *не были ни разу*. И становится непонятным, на основании чего строится их мнение о театре. Театр наш рассматривается исключительно как объект ревизий и финансового контроля — совершенно не принимая во внимание ни его продукцию, ни его значение»[[1507]](#endnote-1203).

В проекте письма Варваре Яковлевой, который Грановский посылал на согласование, вопрос был поставлен ребром:

«Обстоятельства из повседневной жизни Гос[ударственного] евр[ейского] театра вынуждают дирекцию поставить на разрешение вышестоящих органов вопрос о Государственном еврейском театре вообще и о взаимоотношениях театра с Управлением академических театров в частности.

Необходимо со всей категоричностью и полностью выявить, чем является вверенный мне театр в общей системе гос[ударственных] театров.

Признаваемый формально театром государственным, Еврейский театр не может за последнее время отметить в своем бытии ничего такого, что по существу выявляло бы положительные признаки государственного учреждения.

Политика Управления академическими театрами в каждодневной жизни театра характеризуется таким отношением Управления к театру, которое может быть названо, в лучшем случае, недоброжелательным.

Управление академическими театрами, не оказывая театру никакого содействия в преодолении тех препятствий, которые возникают на пути театра, не дает себе труда вникнуть в сущность работы театра в целом и лишь рассматривает Еврейский театр как элемент ревизуемый.

Гос[ударственному] еврейскому театру не указывают, чего, собственно, от него добиваются, и поэтому надлежит вопрос поставить на этот раз со всей ясностью.

Если Гос[ударственный] еврейский театр, сумевший за пять лет существования в исключительно неблагоприятных условиях поставить театральное дело так, чтобы занять одно из первых мест в театральной жизни нашего Союза, завоевать прочное положение в культурной жизни еврейских трудящихся масс, как СССР, так и за границей, должен быть признан учреждением, дальнейшая деятельность которого нецелесообразна, то нужно это открыто и прямо сказать.

Если руководитель этого учреждения признается несоответствующим своему назначению, то надлежит его устранить.

Но если надлежащих предпосылок для таких выводов не существует, то Управление академическими театрами должно изменить свою политику и поставить театр в те условия, в которых он находился до текущего сезона.

Театр не хочет думать, что его ставят в положение пасынка только потому, что он — театр еврейский, но считает, что жизнь потребовала исчерпывающего выявления положительных признаков, которые обеспечивали бы театру нормальную работу.

Отношение Управления академическими театрами к Государственному еврейскому театру уже привлекает внимание ряда учреждений, извне имеющих возможность с этим сталкиваться. <…>

Целый ряд подобных фактов, с еще большей полнотой характеризующих это отношение, могут быть мною засвидетельствованы, если мне это предложат.

Заявляя об изложенном, я вынужден просить о нижеследующем:

{412} 1) Если отношение Управления академических театров является вытекающим из работы Государственного еврейского театра, то лишить таковой звания государственного.

2) Если корень зла во мне как его руководителе, то устранить меня от должности.

3) В противном случае обратить Государственный Еврейский театр в составную часть Управления гостеатрами не по одному названию»[[1508]](#endnote-1204).

2 марта 1926 года на заседании президиума коллегии Наркомпроса под председательством А. В. Луначарского Алексей Грановский выступает с ходатайством «об увеличении ссуды в Госбанке до 60 000 рублей и об отпуске Совнаркомом 60 000 рублей на строительные работы». Президиум принимает следующее в целом благоприятное решение:

«а) разрешить Государственному еврейскому театру увеличить свой кредит в Госбанке до 60 000 рублей;

б) поручить комиссии в составе представителей Совнацмена, Финподотдела и УГАТа в двухнедельный срок обследовать хозяйственно-материальную работу театра;

в) поручить Совнацмену представить на подпись т. Луначарскому обращение к правительствам УССР и БССР по вопросу о финансировании Евгостеатра;

г) поручить АОУ[[1509]](#endnote-1205) организовать технический осмотр театра на предмет решения вопроса о целесообразности проектируемой театром перестройки.

О результатах доложить президиуму коллегии Наркомпроса в недельный срок»[[1510]](#endnote-1206).

Вероятно, решения назначенной комиссии были отнюдь не в пользу театра. Выждав паузу в ожидании какой-либо определенности и не дождавшись ее, Грановский пишет 13 марта 1926 года заявление об уходе:

«Причина, заставляющая меня уйти из МГЕТ, в коротких словах сводится к следующему.

С 1‑го сентября 1925 года вверенный мне театр был переведен на хозрасчет, и с того же числа я был фактически превращен в антрепренера нашего театра.

Отношение УГАТа с того момента, как мы стали “самостоятельной” хозяйственной единицей, выражалось преимущественно в ревизиях и обследованиях. Иногда отношение УГАТа к нам приобретало явно враждебный характер, причем УГАТ ни одного часа не скрывал своего мнения, что нам не место в сети УГАТа.

Я обращался в Евбюро Наркомпроса, затем к замнаркому тов. В. Н. Яковлевой и, наконец, в коллегию Наркомпроса с просьбой рассмотреть отношение УГАТа к ГОСЕТу.

К сожалению, этот вопрос никем не разбирался, а Коллегия на последнем заседании точно так же оставила в стороне мою жалобу (должно быть, из-за неявки тов. Колоскова).

В такое же безвыходное положение ставит все время администрацию театра Мосгубрабис, который не хочет вникнуть в положение театра и учесть специфические особенности, как производственной единицы, ГОСЕТа. Становясь всегда на “формальную” точку зрения, как в вопросах взаимоотношений администрации и работников, так и взаимоотношений администрации [и] Союз[а], Мосгубрабис поставил администрацию театра в совершенно безвыходное положение.

6 лет я стоял во главе государственного и общественного учреждения — московский Государственный еврейский театр. В течение седьмого года существования театра я должен был, ввиду создавшихся условий, переменить почетное звание директора Государственного еврейского театра на положение антрепренера.

Я неоднократно указывал, что ГОСЕТ может существовать только при следующих условиях:

{413} 1) наличия оборотных средств, достаточных для систематической производственной работы — тогда театр, безусловно, будет бездефицитным;

2) установление нормальных взаимоотношений с УГАТом;

3) установление нормальных отношений с Союзом;

4) пересмотр личного состава театра и

5) выработка точного положения о театре, утвержденного соответствующими органами.

Условия эти, как показала практика последнего сезона, очевидно не осуществимы»[[1511]](#endnote-1207).

Следом он составляет короткую записочку в коллегию Наркомпроса и копию отправляет прочим заинтересованным организациям (УГАТ, ЦК Рабис, Губрабис, ЦБ Евсекций при ЦК ВКП, Евотдел Наркомпроса):

«Ввиду создавшегося положения в театре:

1) отсутствие оборотных средств;

2) создавшиеся взаимоотношения с УГАТом;

3) неправильное, на мой взгляд, отношение Губотдела Союза к администрации театра,

я вынужден просить об освобождении меня от занимаемой должности директора Государственного еврейского театра с 27‑го сего марта.

Убедительно прошу в срочном порядке указаний, кому сдать дела»[[1512]](#endnote-1208).

Заявление Грановского было рассмотрено в тот же день 13 марта 1926 года на заседании ЦБ Евсекций. По поводу «Положения Государственного еврейского театра» выступали Литваков, Палатник, Грановский.

«Постановили:

а) Считать невозможным уход тов. Грановского из театра;

6) В связи с ненормальной атмосферой, созданной вокруг и внутри театра, приведшей к отказу т. Грановского, просить коллегию Наркомпроса возложить на комиссию всестороннее обследование всех обстоятельств работы театра, соответственно расширить состав комиссии театра;

в) Весь материал, сообщенный на заседании ЦБ, передать в комиссию;

г) Ввиду серьезного положения театра, просить комиссию Наркомпроса срочно рассмотреть дело о положении Государственного еврейского театра»[[1513]](#endnote-1209).

Вероятно, речь идет о той же комиссии, которая была образована решением президиума коллегии Наркомпроса от 2 марта.

Грановский обращается к ее члену С. Палатнику с письмом, в котором усматривает истоки нынешнего положения театра в недрах самого театра:

«Я пользуюсь случаем проведения обследования театра, чтобы обратить Ваше внимание на те нездоровые условия, которые создались вокруг меня как руководителя учреждения.

Я совершенно не понимаю и не могу объяснить себе причины полной перемены отношений УГАТа к нашему театру, начиная с августа пр[ошлого] года. Я должен указать, что за все время я не получал а) никакого указания на неправильность моего руководства, б) ни одного замечания по существу ведения дела, в) ни одного специально инструктирующего указания после ревизии и обследований и г) конечно, ни одного привлечения к ответственности за неправильные действия.

Если сюда еще прибавить, что в прошлом сезоне был такой случай: по делу театра мне пришлось быть у тов. *Колоскова* с двумя партийцами, тт. *Альтшуллером*[[1514]](#endnote-1210) и *Литваковым*. Я изложил сущность дела и хотел, как беспартийный, уйти, оставив 3‑х партийцев для обсуждения вопроса. Тов. *Литваков* обратился к тов. *Колоскову* {414} с предложением, чтобы я ушел. Тов. *Колосков* настоял на том, чтобы я остался, указывая, что я тот красный директор, которому он абсолютно доверяет даже в секретных вопросах и т. д. Значит, совершенно ясно, что у меня должно было сложиться впечатление, что все мои действия правильны. Так оно и было. Враждебное отношение, проявленное УГАТом в этом сезоне при официальном одобрении (отсутствие указание на неправильность есть одобрение) моих действий, заставляет меня искать причину этого, и я прихожу к выводу, что причина кроется в той общей атмосфере, которая была создана вокруг меня.

С ней-то я и хочу Вас познакомить.

С некоторых пор (около года) каждому моему шагу сопутствует донос, инсинуация и клевета. Идет это изнутри театра.

Центральное бюро Евсекций получает указания на “преступления”, которые я свершил. ГПУ получает какие-то сведения о том, что я собираюсь эмигрировать с театром в Америку. (Точно указать орган, которому это сообщалось, не могу, но думаю, что тов. *Литваков* знает это подробно — мне неудобно ему ставить такие вопросы.) Военным властям доносится, что я освобождаю работников незаконно от воинской повинности (вызываюсь к следователю по особо важным делам), хотя я действую через Вас, Наркомпрос и все официальные учреждения. Союз информируется (я, конечно, фактов точно указать не могу), искаженно и сознательно дискредитируя меня (материал Вы найдете, я думаю, у тов[арищей] из ЦБ [Евсекций]), да и тов. *Колосков* в конце прошлого сезона указал в моем присутствии тт. *Литвакову* и *Альтшуллеру*, что “пока такие то мерзавцы не будут спущены с лестниц театра, не удастся установить нормальных взаимоотношений с Союзом”. И т. д. и т. д.

Каждый Губком по пути следования театра во время гастролей информируется явно сознательно в извращенном виде.

Я уже раз вынужден был обратиться в ЦБ с просьбой обследовать театр, и партийная пятерка неделю обследовала театр.

Там вы, вероятно, найдете материалы по обследованию, освещающие этот вопрос.

Изложенные условия красноречиво говорят, что при таком положении мне в театре работать невозможно. Возьмем хотя бы такой вопрос. Вы знаете, что я в течение 1 1/2 лет неоднократно обращался в ЦБ с просьбой назначить правление с участием партийных тов[арищей] и дать мне помощника по хозяйственно-финансовой части — партийца.

Почему назначенное ЦБ [Евсекций] правление не приступило к работе? Если Вы разберете этот вопрос, то вы увидите, что дискредитируюсь не только я, но и товарищи партийцы, безупречность которых всем слишком очевидна, чтобы о ней распространяться. Я считаю, что Вы как единственный партиец в комиссии должны, обследуя театр вообще, обследовать и этот вопрос.

Тогда многое из создавшегося положения станет Вам ясно»[[1515]](#endnote-1211).

26 марта комиссия закончила свою работу, о чем В. Н. Яковлева немедленно уведомила А. К. Аболина[[1516]](#endnote-1212), заместителя заведующего Агитпропа, и запросила материалы заседания в ЦБ Евсекций от 13 марта.

6 апреля президиум коллегии Наркомпроса на своем заседании заслушал доклад комиссии по обследованию хозяйственно-материальной работы Государственного еврейского театра и постановил:

«Принимая во внимание культурную и художественную ценность Гос[ударственного] еврейского театра для еврейских трудовых масс, а, также учитывая его политическое значение, считать желательным сохранение театра в Москве и принять меры к обеспечению его существования и перехода на бездефицитность.

{415} Для этого необходимо:

а) просить Совнарком об отпуске из резервного фонда 30 000 руб. на покрытие задолженности театра и ликвидации сезона, и 20 000 руб. в виде ссуды на оборотные средства театра;

б) просить Совнарком предложить Главсоцстраху списать задолженность театра по соцстраху в размере 4 000 руб.;

в) ходатайствовать перед Госбанком о пролонгации на год взятой у него ссуды;

г) списать долг театра УГАТу в сумме 17 913 руб.;

д) добиться предоставления театру в 26/27 году субсидии в размере 20 000 руб.

2. Образовать правление из 3‑х лиц в составе директора, его заместителя и представителя ЦБ Евсекций при ЦК ВКП (б), причем должности членов правления не должны быть платными.

3. Поручить УГАТу совместно с правлением театра пересмотреть личный состав театра, как артистический, так и технический»[[1517]](#endnote-1213).

Во исполнение пункта о создании правления ГОСЕТа заместитель заведующего Агитпропом С. Диманштейн и секретарь ЦБ Евсекций А. Чемеринский делегируют в его состав в качестве представителя ЦБ Евсекций М. Литвакова.

На основании этого решения А. В. Луначарский пишет докладную записку в Совнарком, копию которой отправляет в Наркомфин.

23 апреля 1926 года на заседании Совнаркома было рассмотрено «ходатайство Наркомпроса об оказании денежной помощи московскому Государственному еврейскому театру». Было принято решение: «Поручить т. Луначарскому согласовать предварительно с т. Молотовым вопрос о материальном положении московского Государственного еврейского театра и о дальнейшем его существовании»[[1518]](#endnote-1214). Решение Совнаркома не внесло ясности, а только отправило вопрос на новые согласования с тревожащими словами насчет «дальнейшего существования» театра.

Но решение президиума коллегии Наркомпроса о финансовой поддержке театра так и осталось на бумаге. 18 мая 1926 года Мария Фрумкина пишет письмо В. М. Молотову:

«С тех пор, как мы у Вас были, дело Еврейского театра лежит без движения. Они уехали на гастроли в Киев, делают там сборы, но эти деньги тратят на уже объявленную там постановку, а частью на покрытие новой задолженности, без которой не могли бы выехать. Они голодают. Дело запутывается с каждым днем. Без срочной помощи театр погибнет, а ликвидация обойдется гораздо дороже, чем помощь.

Т. Богуславский[[1519]](#endnote-1215) требует постановления секретариата.

При сем прилагаю копию обращения в Политбюро, подлинник которого подписан некоторыми ответственными работниками-коммунистами, а также дополнительные материалы (отзывы печати — частично, да справки о фин[ансовом] положении, постановление коллегии Наркомпроса).

Убедительно прошу поставить вопрос, если не на Политбюро, то на Секретариате и вызвать Шлейфера[[1520]](#endnote-1216) или Альского[[1521]](#endnote-1217) и меня»[[1522]](#endnote-1218).

Тексту обращения в Политбюро, который упоминает М. Фрумкина, предшествовал проект, гораздо более энергичный и жесткий:

«ГОСЕТ почти все время своего существования находится под угрозой закрытия. Еще в 1922 г. поднимался вопрос о его снятии с госснабжения. Это было предотвращено только вмешательством тов. Сталина. Затем был поднят вопрос об исключении его из списка гостеатров. Лишь особыми усилиями удалось это предотвратить. Затем этот театр оказался *единственным* из государственных академических театров, {416} которому не была списана задолженность Управлению госактеатрами. Будучи лишен субсидии и переведен на хозрасчет, театр не получил никакой хотя бы самой ничтожной дотации на этот переход. Это поставило его в совершенно безвыходное положение. Поставив театр в условия, при которых он не может не быть дефицитным, Управление этим не ограничилось и подняло вопрос о выселении театра из Москвы ввиду его дефицитности.

Это отношение к театру тех органов, которые призваны его охранять и защищать, внесло деморализацию в среде рабочих и служащих театра. Это создало почву для склок всякого рода, в которых, к сожалению, замешан единственный в театре артист-коммунист тов. Крашинский, что в свою очередь отразилось и на отношении профсоюза. Все вместе взятое создало невозможную атмосферу вокруг театра. Талантливейшие работники, ценой неимоверных усилий и жертв создавшие театр из ничего, подвергаются травле, напоминающей ольденбергеровщину[[1523]](#endnote-1219).

Мы не можем освободиться от мысли, что руководитель гостеатров тов. Колосков руководится по отношению к театру тем хвостистским отношением к усиливающимся в Москве антисемитским настроениям, которое, *к сожалению*, встречается иногда среди работников наших сов[етских] органов. Если мы в этом ошибаемся, то, во всяком случае, здесь имеется налицо полное игнорирование национально-политического момента. Это диктует Управлению гостеатрами *недопустимое* отношение к огромной ценности культурному делу, гибель которого не только самым болезненным образом была бы воспринята еврейскими трудящимися массами, но и была бы использована заграничной печатью для травли против СССР»[[1524]](#endnote-1220).

Последующая доработка проекта привела к сумме традиционных политических формул:

«До нашего сведения дошло, что предполагается, что Московский государственный еврейский театр снимается со списков гостеатров и лишается субсидии. Это было бы равносильно полному закрытию театра.

Ввиду этого мы считаем своим долгом обратиться к Политбюро ЦК со следующим заявлением:

1) Московский государственный еврейский театр (бывший Камерный) за время своего существования (с 1919) приобрел любовь и популярность со стороны еврейских трудящихся масс СССР и снискал себе известность в художественных кругах как СССР, так и за границей.

2) ГОСЕТ пользуется общим признанием как высоко художественный театр. Это по поводу всякой его постановки отмечалось как специально художественной прессой, так и сов[етской], и парт[ийной], и проф[союзной] печатью СССР (московские *“Правда”, “Труд”, “Прожектор”, “Печать и революция”*; харьковский *“Коммунист”*, и др.).

3) ГОСЕТ признан как революционный, насквозь советский театр, как подлинное художественное детище Октябрьской революции. В то же время он признан лучшим национальным театром в СССР, единственным показательным театром национальностей нерусского языка.

4) ГОСЕТ, как ни один театр, тесно связан с рабочими массами, с парт[ийными], сов[етскими], проф[союзными] и комсомольскими организациями. В течение трех лет выезжал на продолжительные гастроли в РСФСР, УССР и БССР по вызовам местных парткомов, исполкомов и профсоветов. Театру всюду устраивались руководящими органами парт[ийными], сов[етскими] и проф[союзными] организациями восторженные приемы и чествования, преподносились адреса, грамоты и даже почетное красное знамя.

5) На Украине, Белоруссии и, отчасти, в РСФСР ГОСЕТ пользуется признанием также И со стороны нееврейских масс. Из Гомеля, например, театр выезжал {417} (по заданию Губкома) в Новобелицу к красноармейским частям, где после спектакля происходило полное братание красноармейских частей с коллективом театра. То же происходило в других городах относительно других групп нееврейских трудящихся.

6) Театр пользуется большой известностью заграницей среди еврейских масс Америки, Польши, Литвы и др[угих], которые его рассматривают как одно из высших достижений культуры нацменьшинств, в особенности еврейского меньшинства, возможное только при советском строе.

7) ГОСЕТ пользуется большой популярностью также в культурно-художественном мире З[ападной] Европы и Америки. Уже создана на иностранных языках большая литература о ГОСЕТе как об одном из крупнейших явлений в искусстве СССР, созданном революцией.

8) В настоящее время, когда в Польше специально инсценируется комедия польско-еврейского “соглашения” с целью облегчения мининделу Скшинскому[[1525]](#endnote-1221) его миссии в Америке, было бы особенно вредным и нежелательным закрытие из-за скромной субсидии (50 000 руб. в год) одного из крупнейших и ценнейших учреждений советской художественной культуры, созданного революцией в еврейской среде.

9) Для еврейских трудящихся масс СССР закрытие театра, с которым они сроднились и о котором на еврейском языке существует уже целая литература, было бы большим ударом.

Ввиду вышеизложенного просим *Политбюро* распорядиться об оставлении театра в числе гостеатров и сохранении за ним его скромной дотации»[[1526]](#endnote-1222).

29 апреля комиссия во главе с С. Палатником и Д. Епифановым, созданная на заседании президиума коллегии Наркомпрос, представила свой отчет. Приведем ее выводы:

«Финансовое положение ГОСЕТа тяжелое.

Театр был переведен на хозрасчет без оборотных средств, с крупными долгами, при непроизводительных затратах по отмененной заграничной поездке, без подготовки к зимнему сезону, без новых постановок. При таком напряженном финансовом положении не были приняты своевременные меры по возможно максимальному сокращению расходов, и дирекцией театра не был взят курс на жесткую экономию»[[1527]](#endnote-1223).

28 мая 1926 года Совнарком снова рассмотрел «ходатайство Наркомпроса об оказании денежной помощи московскому Государственному еврейскому театру» и принял следующее решение:

«1. Считать невозможным в настоящее время отпуск каких-либо средств для оказания помощи московскому Государственному еврейскому театру.

2. Предложить Наркомпросу принять меры внутреннего организационного характера, которые могли бы облегчить настоящее положение указанного театра и обеспечить дальнейшее его существование в Москве.

Опротестовано Наркомпросом»[[1528]](#endnote-1224).

Осенью 1926 года Грановский снова вернулся к вопросу о зарубежных гастролях. В августе к нему обращается импресарио Ф. Шаляпина Михаил Кашук и «покорнейше просит не отказать в любезности сообщить, в каком положении находится вопрос о поездке Вашего театра в заграничное турне»[[1529]](#endnote-1225). Грановский вступает в переговоры даже по поводу выступлений в Аргентине: «Московский академический еврейский театр предполагает в сезоне 1927 – 1928 года устроить большое турне — Европа, США, Аргентина»[[1530]](#endnote-1226). В ноябре Грановский лично ведет одновременную переписку с тремя немецкими антрепренерами: А. Букумом, Отто Мертенсом и Норбертом Зальтером. Последний постепенно оттесняет всех других и становится главным адресатом. На фирменном бланке Зальтера обозначена его специализация как антрепренера: {418} «Опера и концерт». По левому полю расположен список тех, кто воспользовался его услугами. Среди них великие дирижеры — Отто Клемперер и Бруно Вальтер. Вероятно, насыщенность спектаклей Грановского музыкой позволяла Зальтеру рассматривать его театр как музыкальный.

Вопрос о зарубежных гастролях обсуждался на заседании правления театра 25 ноября, и здесь возникли неожиданные осложнения. Член правления и заведующий Еврейским отделом Совнацмена С. А. Палатник так сформулировал свое особое мнение в письме от 27 ноября 1926 года, адресованном в ЦБ Евсекций:

«На заседании правления ГОСЕТа от 25‑го ноября с. г. стоял вопрос о поездке театра заграницу в марте месяце 1927 года, причем, по плану Грановского, театр, посетив крупные города Европы, должен вернуться к празднованию 10‑летия Октября в Москву и по проведении празднеств поехать в Америку. При обсуждении вопроса в правлении не было достигнуто единогласия, причем я настаивал, что театр может ехать заграницу только лишь в будущем сезоне после проведения Октябрьских празднеств. Основанием для отказа от плана Грановского послужил для меня весь опыт поездок театра по провинции и затруднений, с какими театр открывает начало сезона.

Ввиду того, что неучастие театра в Октябрьских празднествах будет большим политическим уроном для ГОСЕТа, я не считаю для себя возможным разрешение вопроса о поездке ГОСЕТа в марте месяце [19]27 года без соответствующей партийной директивы и прошу ЦБ [Евсекций] обсудить вопрос о целесообразности поездки театра заграницу до подготовки и проведения Октябрьских празднеств.

Тов. Литваков план Грановского поддерживает, хотя в предварительной беседе между нами расхождения в этом вопросе не было. Он также согласился передать вопрос на окончательное решение ЦБ [Евсекций]»[[1531]](#endnote-1227).

Алексей Грановский также отправляет депешу в ЦБ Евсекций на имя А. И. Чемеринского, где пытается развеять сомнения Палатника и доказывает, что театр сможет внести свой достойный вклад в празднование десятилетней годовщины Октябрьской революции:

«На заседании правления московского Государственного еврейского театра от 25 ноября 1926 г. при рассмотрении вопроса о заграничной поездке театра март-сентябрь 27‑го года член правления театра тов. Палатник не присоединился к постановлению правления.

Московский Государственный еврейский театр уезжает в заграничную гастрольную поездку март-сентябрь 1927 года, причем до отъезда должны быть закончены подготовительные работы к спектаклю в честь 10‑летия Октября, а план поездки должен закончиться не позже 15 – 20 сентября с тем, чтобы театр минимум за 1 1/2 месяца до торжеств вернулся в Москву.

Тов. *Палатник* просил дать ему возможность по этому вопросу получить партийную директиву, а до того времени вопрос с повестки снять.

Настоящим я прошу Вас дать соответствующую директиву по означенному вопросу члену правления московского Государственного еврейского театра от ЦБ [Евсекций] тов. *Литвакову*.

При рассмотрении настоящего вопроса прошу Вас принять во внимание следующие соображения:

1. Заграничные гастроли *ни в какой мере и ни при каких условиях* не могут явиться помехой проведению Октябрьских торжеств, так как подготовительные работы к торжествам начнутся не позже декабря с. г. План гастрольный предусматривает последний гастрольный спектакль 11‑го сентября, т. е. *за 2 месяца* до торжеств. Никаких “непредвиденных” случайностей быть не может, кроме нежелания вернуться в СССР, мысль о чем, я надеюсь, совершенно исключена.

{419} 2. В прошлом сезоне гастроли были сорваны, и нами был нарушен ряд договоров с заграничными фирмами и театрами, что вызвало возмущение нами. С невероятным трудом, используя все свои связи, мне удалось в настоящем сезоне наладить переговоры, которые протекают для нас блестяще. Нами заключены соглашения с тремя крупнейшими европейскими фирмами Мертенс (Берлин), Зальтер (Берлин) и Акц. О‑во Букум (Вена) на организацию наших гастролей. Сорвать дело сейчас — это значит навсегда дискредитировать себя с деловой стороны и навсегда лишиться возможности проводить европейские гастроли.

3) Переговоры о гастролях я вел на основании директивы ЦБ [Евсекций] и согласовано со всеми соответствующими органами и организациями.

4) Лично для себя я не считаю возможным отмену гастролей в настоящем сезоне по следующим мотивам:

а) Я не могу и не хочу явиться для европейского театрального мира мальчиком, чье слово — гроша ломанного не стоит;

б) Я не хочу быть нелепым исключением из всей сети наших гостеатров, которые ежегодно почти показывают свои работы Европе (Камерный, МХАТ I‑й, МХАТ II‑й, Вахтанговцы и т. д.), причем я должен показать свои лучшие работы *“200000”, “Колдунья”, “Ночь* [*на старом рынке*]*”* через 6 лет после их возникновения — что для меня как для художника является совершенно и абсолютно неприемлемым.

5) Существует еще целый ряд менее важных, но существенных причин, говорящих за необходимость проведения гастролей в настоящем сезоне, как-то необходимость капитального ремонта, который отнимет 5 месяцев (куда нам деваться без крупного дефицита на это время) и т. д.

Так как я приступил к организации гастролей, имея санкцию ЦБ [Евсекций], и так как нет *ни единой малейшей причины* для отмены их и принимая во внимание, что отмена нанесет огромный ущерб театру, а в частности меня окончательно дискредитирует как главу театра и извне (заграница), и внутри театра, я надеюсь, что Ваша директива т. *Литвакову* даст возможность театру планомерно продолжать свою работу, а мне оставаться во главе театра без лишней дискредитации, к которой я за последнее время, к сожалению, вынужден был привыкнуть»[[1532]](#endnote-1228).

Но в глазах ЦБ Евсекций, мыслившего судьбу театра исключительно в политических категориях, соображения Грановского о деловой стороне поездки и уж тем более увещевания по поводу его личной репутации значили ничтожно мало в свете предстоящих грандиозных революционных празднеств. Поездка ГОСЕТа в очередной раз сорвалась. Для того чтобы избежать скандала с антрепренерами и выработать новый план поездки, Грановский просит разрешения о заграничной командировке. Вопрос «о командировании за границу директора Еврейского театра А. М. Грановского с целью выявления запросов заграничного театрального рынка на гастроли Еврейского театра» рассматривается 26 апреля 1927 года на заседании президиума коллегии Наркомпроса. Постановили:

«а) Разрешить А. М. Грановскому командировку за границу с условием оплаты расходов по этой поездке не за счет театра, указав, что командировка должна состояться после рассмотрения в Совнаркоме вопроса о Еврейском театре;

6) Установить, что план поездки театра за границу и договор должен быть представлен на утверждение Наркомпроса через УГАТ»[[1533]](#endnote-1229).

Упомянутое «рассмотрение в Совнаркоме», в зависимость от которого поставлена командировка Грановского за границу, заслуживает внимания. Попытка перевести ГОСЕТ на Украину или Белоруссию, предпринятая Агитпропом и Наркомпросом осенью 1926 года, завершилась безрезультатно. Но тогда театр по поручению Совнаркома был взят Наркомпросом под «особое наблюдение», результаты которого {420} были обсуждены 8 февраля 1927 года на секретном заседании президиума коллегии Наркомпроса. Было решено:

«а) Сообщить правительству РСФСР, что Наркомпрос во исполнение заданий Совнаркома имел с начала сезона особое наблюдение за Еврейским театром и опыт работ этого года показал, что этот театр может существовать лишь при условиях ежегодной дотации в размере 50 000 рублей и уплаты сделанных ранее им долгов;

б) Поручить УГАТу совместно с отделом хозрасчетных предприятий на основе настоящего постановления составить докладную записку в Совнарком»[[1534]](#endnote-1230).

Народный комиссариат Рабоче-крестьянской инспекции был настроен еще более решительно. В газетном сообщении от 13 апреля говорилось:

«НК РКИ признал, что Государственный еврейский театр является дефицитным и не имеющим достаточного контингента еврейского зрителя среди московского населения. Дефицит текущего сезона, исчисленный театром в 45 000 рублей, фактически значительно превышает эту цифру.

В связи с этим РКИ полагает, что для этого театра нет достаточной базы в Москве, и предлагает перевести его в какой-либо центр Белоруссии или Украины с большим еврейским населением, наркомпросы которых соглашаются на поддержку театра. Как нам сообщают, Наркомпрос РСФСР обратился в Совнарком с заявлением об исключении ГОСЕТа из сети гостеатров Республики»[[1535]](#endnote-1231).

Правда, под давлением ЦБ Евсекций вопрос трансформировался. Теперь уже речь не идет о том, чтобы театр выселить из Москвы. Согласно новому проекту театр, оставаясь московским, должен получить статус «всесоюзного» и финансироваться Наркомпросами РСФСР, Украины и Белоруссии. В качестве компенсации расходов труппа должна была проводить «часть зимнего сезона в Украине и Белоруссии»[[1536]](#endnote-1232).

Но последнее обязательство лишь упорядочивало уже сложившуюся практику ежегодных многомесячных гастролей ГОСЕТа по Украине и Белоруссии.

1 июня 1927 года состоялось заседание Совнаркома под председательством А. П. Смирнова[[1537]](#endnote-1233), где в качестве секретного п. 35 рассматривалось «ходатайство Наркомпроса о рассмотрении вопроса о возможности дальнейшего существования Государственного еврейского театра». Было решено:

«Предложить Наркомпросу договориться с Белорусской и Украинской ССР о возможности совместного использования Еврейского театра, а также об условиях его использования и доложить Совнаркому РСФСР о достигнутых соглашениях и сумме дотаций, которую необходимо будет отпустить этому театру из средств РСФСР»[[1538]](#endnote-1234).

ЦБ Евсекций на заседании 18 июня 1927 года, заслушав доклад С. Палатника о положении ГОСЕТа, принимает предложенную им резолюцию и наделяет его полномочиями «провести в жизнь пункт резолюции по переводу ГОСЕТа на дотацию Наркомпросов РСФСР, УССР и БССР»[[1539]](#endnote-1235).

В тот же день (18 июня), на заседании Комитета по проверке лиц, командированных заграницу учреждениями, был заслушан пункт 21 — «Грановский (Азарх) А. М. Бесп[артийный]. Ком[андирован] Наркомпросом в Германию, Австрию и Чехословакию для выявления запросов заграничного театрального рынка на гастроли еврейского театра. Д. 40172» и принято решение: «снять»[[1540]](#endnote-1236). Но уже через несколько дней приведенные Грановским в действие силы, скорее всего того же ЦБ Евсекций, сработали. 22 июня Комитет принимает столь же лапидарное решение «разрешить»[[1541]](#endnote-1237).

Грановский просил командировку ровно на два месяца. УГАТ разрешил сорок два дня. Срезаны были и все статьи расходов.

{421} 5 июля «Вечерняя Москва» сообщила: «Директор московского Государственного Еврейского театра А. М. Грановский выехал за границу»[[1542]](#endnote-1238).

Летом 1927 года он подписывает в Берлине договор с Норбертом Зальтером на организацию европейских гастролей. Основные его положения выглядят следующим образом:

«Между господином Норбертом Зальтером — импресарио в Вене и Берлине и Дирекцией московского Еврейского академического театра в Москве заключено следующее соглашение:

1. Московский Еврейский академический театр в сезоне 1928/29 года приступает к интернациональному гастрольному турне, для которого заключен ряд ангажементов.

2. Господин Зальтер обязуется платить московскому театру гонорар в размере 1000 марок (одна тысяча марок) за спектакль. Кроме того, московскому театру предоставляется готовый для спектаклей театр с 18‑ю музыкантами и всем необходимым техническим персоналом, точно так же господин Зальтер оплачивает все расходы, как-то рекламу и т. д.

3. Расходы по приезду и гонорары московских работников оплачиваются дирекцией московского театра, которая также доставляет костюмы и декорации.

4. Турне обнимает Центральную Европу, Францию и Голландию в промежуток полугода, считая с 10 марта 1928 года.

5. Господин Зальтер гарантирует москвичам минимум 110 спектаклей и за каждый спектакль, который был бы менее этого числа, платит 1 000 марок.

10. Дирекция московского театра предоставляет господину Зальтеру преимущественное право на договор на американские гастроли, условия которого должны быть отдельно разработаны.

11. Та из сторон, которая нарушает настоящий договор, платит верной договору стороне неустойку в размере 30 000 марок.

12. Господин директор Грановский берет на себя полную личную ответственность за выполнение всех обязательств московского театра.

13. Место для разрешения судебных конфликтов — Берлин»[[1543]](#endnote-1239).

Трудно предположить, что подписывая договор о европейских гастролях, закрепляющий отдельным пунктом, что «преимущественное право на договор на американские гастроли» предоставляется Зальтеру, А. М. Грановский не ведал того, что уже 22 июня 1927 года Мендель Элькин от его имени заключил в Нью-Йорке договор с Солом Юроком[[1544]](#endnote-1240) на гастроли ГОСЕТа в США и Канаде. Тем более, что этому подписанию на протяжении зимы-весны 1927 года предшествовала интенсивная переписка. 9 февраля 1927 года Грановский пишет В. И. Никулину, уполномоченному по зарубежным гастролям «Габимы», и просит его прозондировать в Нью-Йорке возможность приезда театра и, в частности, сообщает: «Я получил предложение от Юрока с конкретным проектом договора. Я по существу ему не отвечаю — пока не получу от Вас конкретного точного ответа. Буду ждать до 12‑го мая»[[1545]](#endnote-1241). Осторожность Грановского можно понять: жестокий финансовый крах американских гастролей «Габимы» случился во многом по вине Сола Юрока. Так и не дождавшись от Никулина реальных предложений, Грановский 11 мая отсылает доверенность М. Г. Элькину на подписание предварительного договора с Солом Юроком на гастроли в США и Канаде осенью 1928 года с тем, чтобы позже выработать и подписать окончательные условия. 25 мая телеграфирует Элькину: «Подписывайте предварительно. [В] Берлине [в] июле подпишем окончательно»[[1546]](#endnote-1242). Окончательный контракт заключен не был, но и предварительный не признан утратившим силу. У каждой из сторон было достаточно оснований верить в свою правоту.

{422} Известие о том, что Грановский заключил контракт с Зальтером, быстро достигло Нью-Йорка. Однако все попытки Менделя Элькина связаться с Грановским оказались безрезультатны. Более того, Грановский вообще отказывается от прямого общения с Элькиным и Юроком. В переписку с ними вступает его представитель по европейским гастролям Михаил Залкинд[[1547]](#endnote-1243), который 14 сентября 1927 года отправляет Элькину письмо следующего содержания:

«Мне были переданы Ваше письмо и письмо Юрока на имя Грановского. Мне поручил Грановский представительствовать его интересы, и я в курсе всех переговоров.

Грановский Вам не писал благодаря простой случайности — у него на границе украли багаж, а в нем был и Ваш адрес — так что он за время пребывания в Берлине не знал как Вам писать.

Зальтер вступил в переговоры, так как он заключает для Грановского европейские договоры и по особым причинам театрального рынка — Грановский считал полезным его вмешательство в это дело, — конечно, без права решить этот вопрос по собственному усмотрению. Ваши соображения и соображения Юрока будут мною переданы Грановскому. Никулин[[1548]](#endnote-1244) собирается ехать в Москву и все передаст Грановскому. В середине октября он поедет в Америку и будет иметь подробные указания, как изменить проект соглашения с Юроком и вообще как урегулировать этот вопрос.

До этого времени рекомендую Вам воздержаться от рекламы, так как пока Грановский не утвердил договора, соглашение не может считаться состоявшимся и всякая реклама является Вашим личным делом, которое Вы ведете за свой страх и риск. Поскольку гастроли начнутся лишь в сентябре будущего года, есть еще много времени для рекламы. Изменения чисто технические, которые поручил Юрок сделать Никулину к договору, думаются мне, не удовлетворят Грановского. Да и сам Никулин не хотел бы по простому письму взять на себя ответственность за изменения, так что лучше выждать решения Грановского, от которого и зависит утверждение всего соглашения, и надо ждать возвращения Никулина в Америку. От себя мне все же хочется сказать, что взять на себя ответственность за приезд 40 неимущих людей в Америку дело не простое и к нему нужно подойти сугубо осторожно. Семь раз отмерь и один раз отрежь. Тут и Грановский и Вы решаете не за себя, а за других и за их семьи.

Будьте добры передать содержание этого письма г‑ну Юроку.

Переписку дальнейшую будьте добры вести со мной, так как Грановский разъезжает теперь по России и ему это удобнее и скорее»[[1549]](#endnote-1245).

15 октября театр вернулся после гастрольной поездки по Украине и Белоруссии. К этому времени из Европы приехал и А. Грановский. Началась подготовка к «октябрьским торжествам». По этому поводу даже отложили открытие сезона на 6 ноября. В Москве труппу ожидала все та же «сказка про белого бычка». 10 сентября 1927 года ЦБ Евсекций снова заслушало «сообщение т. Палатника о ГОСЕТе и о мерах к обеспечению его материального положения» и снова приняло решение, почти что слово в слово повторяющее решение трехмесячной давности.

На фоне предпринимаемых мер по упрочению положения театра громом среди ясного неба было решение Малого Совнаркома, принятого на заседании 18 октября 1927 года. Оно, как это водится, было окутано завесой таинственности. В совнаркомовском протоколе «пункт 26» обозначен как «секретный», а постановление «оглашению не подлежит»[[1550]](#endnote-1246). Однако в папке «секретных решений» Совнаркома, хранящейся в ГАРФе, содержится расшифровка злополучного пункта:

«Признать необходимым перевести Государственный еврейский театр из Москвы в один из крупных центров Украины или Белоруссии, где имеются широкие еврейские массы.

{423} Поручить Наркомпросу и Наркомфину установить порядок и источник покрытия задолженности и соответствующий проект постановления представить в Совнарком РСФСР»[[1551]](#endnote-1247).

Решение Малого Совнаркома было принято как раз в преддверии тех самых октябрьских торжеств, из-за подготовки к которым театр не был отпущен на гастроли в Европу. ГОСЕТ готовил свой подарок к празднику («Восстание» Л. Резника[[1552]](#endnote-1248)), ему тоже преподнесли сюрприз.

В тот же день партийная часть правления ГОСЕТа в составе С. А. Палатника и А. Я. Пломпера направляет письмо в ЦБ Евсекций:

«Партчасть правления московского Государственного еврейского театра сообщает, что 18‑го сего месяца Малый Совнарком постановил вывести театр из Москвы, что равносильно ликвидации театра.

Партчасть правления театра просит срочно поставить вопрос о судьбе театра на обсуждение ЦБ [Евсекций]»[[1553]](#endnote-1249).

Это письмо было рассмотрено в тот же день — 18 октября. А. Чемеринский, М. Фрумкина, М. Альтшуллер, А. Брахман[[1554]](#endnote-1250), С. Палатник, Белоблоцкая, Я. Теумин[[1555]](#endnote-1251), М. Каменштейн[[1556]](#endnote-1252), заслушав вопрос о ГОСЕТе, решили «считать необходимым принять меры в партийном порядке к оставлению театра в Москве»[[1557]](#endnote-1253).

Столь вульгарно-силовое решение не входило и в планы Наркомпроса. В недрах этого ведомство было подготовлено письмо в Совнарком за подписью неуказанного замнаркома.

Протест Наркомпроса был рассмотрен 16 ноября на заседании Большого Совнаркома. По сложившейся традиции, рассмотрение было секретным. В постановлении решение вопроса откладывалось и связывалось с работой очередной комиссии:

«Во изменение постановления Малого Совнаркома от 18 октября 1927 года о выводе Государственного еврейского театра из гор. Москвы, образовать комиссию в составе тт. Богуславского, Яковлевой и Левина[[1558]](#endnote-1254), которой поручить рассмотреть вопрос о положении Еврейского театра и внести свои соображения на утверждение Совнаркома»[[1559]](#endnote-1255).

Ничего особенно хорошего ждать от этой комиссии не приходилось. Включенный в нее Рувим Левин был заместителем наркома финансовых дел, а у этой организации для ГОСЕТа в запасе всегда были шипы и каверзы. Наркомпрос представлял также заместитель наркома — Варвара Яковлева. Именно она в 1926 году была инициатором перевода ГОСЕТа на Украину. Конечно, теперь позиция Наркомпроса изменилась. Так ведь В. Н. Яковлева с ее чекистским прошлым на то и была поставлена в Наркомпрос, чтобы поправлять непоследовательного Луначарского. Малый Совнарком представлял его председатель — Михаил Богуславский, человек в лучшем случае нейтральный. Именно на этом фоне происходили последние приготовления к заграничному турне. Но и здесь не обошлось без приключений.

19 января 1928 года коллегия Наркомпроса рассмотрела вопрос «о гастрольной заграничной поездке московского Государственного еврейского театра» и приняла решение:

«Разрешить московскому Государственному еврейскому театру гастрольную заграничную поездку при условии получения бесплатных паспортов, в противном случае такую поездку не разрешать.

Войти в Межведомственную комиссию по найму работников искусства с ходатайством о разрешении указанной поездки»[[1560]](#endnote-1256).

{424} Увязывание принципиального решения о длительных зарубежных гастролях с второстепенным вопросом о бесплатных паспортах может показаться необъяснимой бюрократической странностью. НКВД в ответ на просьбу Наркомпроса о бесплатных паспортах постановил выдать паспорта по самой льготной расценке: 50 рублей за паспорт, что выливается в 1 900 рублей для всей труппы или 3 700 марок. Даже самые льготные расценки вели к крупным расходам, которые следовало включить в общий бюджет поездки за счет других его статей.

29 февраля 1928 года появляется следующая бумага, фиксирующая благополучное разрешение вопроса:

«Организационно-плановое управление Наркомпроса сообщает, что просьба ГОСЕТа о разрешении включить в смету на гастрольную заграничную поездку расход по получению заграничных паспортов, в сумме 4 100 германских марок за счет сокращения по смете:

1. расход по содержанию личного состава на 1 800 германских марок;

2. резервного фонда на 2 300 германских марок Наркомпросом удовлетворен»[[1561]](#endnote-1257).

Но, увы, паспорта были не последней заминкой перед гастролями. Уже зимой 1928 года стали бурно распространяться слухи о том, что театр собирается последовать примеру «Габимы» и не вернуться. Предстояло новое рассмотрение вопроса о гастролях, после того как все, казалось бы, окончательные решения уже приняты. В связи с этим в секретариат ЦК поступило две бумаги. Первым было секретное «Информационное сведение № 1563 (6‑го отделения ИНФО ОГПУ)». В нем содержалась развернутая резко отрицательная характеристика личности А. М. Грановского, несмотря на то, что информатор так и не смог привести доказательства прямой политической неблагонадежности объекта:

«*Грановский*, Алексей Михайлович, он же Азарх, Абрам Моисеевич, происходит из буржуазно помещичьей семьи, владевшей в Смоленской губ[ернии] обширными именьями и лесными угодьями. По старым документам (паспорту) он значится сыном купца I гильдии. Окончил гимназию и драматическую школу в Петербурге, откуда по окончании курсов выехал за границу. В СССР он вернулся в 1918 году и по протекции одного еврейского драматурга *Грановский* попал в еврейский театр. До этого времени он никакого отношения к еврейской культуре и еврейскому театру не имел; еврейским языком владел слабо. В начале своей сценической деятельности *Грановский* пытался проявить свои силы в качестве режиссера на русской сцене. Он ставил в Ленинграде: “Садко”[[1562]](#endnote-1258), “Макбет”[[1563]](#endnote-1259), “Мистерия-Буфф”[[1564]](#endnote-1260) и “1001 ночь” (в детском театре)[[1565]](#endnote-1261); эти постановки под его руководством успехом не увенчались. Потерпев неудачу на русской сцене[[1566]](#endnote-1262), *Грановский* решил обосноваться в еврейском театре, где он и задумал устроить свою карьеру. Перейдя в еврейский театр, *Грановский*, чтобы укрепиться в нем окончательно, с первых же дней начал применять всевозможные средства к тому, что бы выжить всех подававших способности быть режиссерами. В течение 9 лет существования еврейского театра *Грановский* никого не допускал к режиссуре извне и никого не выдвинул изнутри. Так, им за время своего пребывания в театре были сокращены следующие способные работники: *Лойтер*[[1567]](#endnote-1263) — ныне режиссер Пролеткульта, *Норвид*[[1568]](#endnote-1264) — режиссер ГОСЕТа Украины, *Крицберг*[[1569]](#endnote-1265) — Пролеткульт, *Вино*[[1570]](#endnote-1266) — в настоящее время работает в украинском Пролеткульте и т. д.

Такая непримиримость *Грановского* к талантливым и способным работникам терроризировала оставшихся, которые стараются не проявлять своих способностей, чтобы не быть изгнанными из театра. Эту линию выживания способных он проводит твердо и неуклонно, несмотря на то, что театр нуждается в режиссуре и в хороших художественных силах. Действуя таким образом, он добился в ГОСЕТе такого {425} положения, что в настоящее время сосредоточил в себе одновременно ряд должностей, как-то: директора, художественного руководителя, пред[седателя] правления и единственного режиссера, одним словом, стал в ГОСЕТе: “царем и богом”. *Грановский*, будучи хитрым и ловким человеком, сумел войти в доверие и надлежащим образом втереть очки ответственным работникам ЦБ Евсекций, внушил им предоставление о себе как о работнике незаменимом и большого таланта, в результате чего ЦБ Евсекций слепо верит *Грановскому* и во всем его поддерживает. Чувствуя свою силу, благодаря поддержке ЦБ Евсекций, *Грановский*, чтобы беспрепятственно хозяйничать, ввел в театре дисциплину царских казарм. Ни один актер не смеет пикнуть, защищать свои интересы и иметь свое собственное суждение. Всякое проявление общественности подавляется в корне. Лиц, причастных к общественной работе, он сокращает, снимает с работы, не занимает в ролях, отстраняет от гастрольных поездок и вообще всякими способами ущемляет их. Особенно свою ненависть и бесцеремонность *Грановский* проявил к единственному коммунисту-общественнику *Крашинскому*. Последний нес активную работу в месткоме, выполняя обязанность секретаря. В течение 7 лет *Грановский* вел упорную борьбу с месткомом, причем Губотдел и ЦК Союза Рабис и райком ВКП (б) признавали линию поведения месткома правильной, но, несмотря на эту авторитетную поддержку месткома, *Грановский* недавно сумел добиться при активной поддержке ЦБ Евсекций снятия единственного в театре партийца *Крашинского*. Пред[седатель] месткома Баславский[[1571]](#endnote-1267), будучи возмущен этим, в знак протеста ушел из месткома.

На предложение Союза сконструировать новый местком ни один из 40 актеров не пожелал идти в местком, боясь, что их постигнет такая же участь, как и Крашинского. В настоящее время местком распался.

Являясь полным хозяином в ГОСЕТе, *Грановский* расходует гос[ударственные] средства без всяких предварительных смет и соответствующих фин[ансовых] планов, по собственному усмотрению. Одним из фактов его поверхностного отношения к гос[ударственым] средствам может служить договор с Совкино на постановку фильмы “Еврейское счастье”[[1572]](#endnote-1268). Этот договор *Грановский* заключил от имени театра за 43 000 рублей. Фактически же театр никакого отношения к съемкам указанной фильмы не имел, а производил ее сам *Грановский*, набирая по своему усмотрению исполнителей тех или иных ролей и массовок. Полученными от Совкино деньгами он распоряжался, как хотел, установил произвольную ставку себе и своим близким. *Грановский* во время съемки, кроме оклада, получаемого по театру, назначил себе 2 000 рублей в месяц, своему другу художнику Альтману — 400 рублей. На эту съемку он взял свою жену и др[угих] знакомых, которых зачислил на жалованье. Израсходовав полученные от Совкино 43 000 рублей и не закончив съемку, он затребовал дополнительно несколько тысяч рублей, каковые им и были получены. Все расходы, произведенные по постановке фильмы, *Грановский* через бухгалтерские книги театра не производил и скрыл уплату нескольких тысяч рублей Госстраху. Представленный *Грановским* отчет в Совкино об израсходовании полученных им сумм не был принят Совкино ввиду отсутствия документальных данных на целый ряд расходов (об этом знают более подробно быв[ший] зав[едующий] фин[ансовой] частью театра Розенбаум И. Л., проживающий по Чернышевскому пер., д. 12, и быв[ший] бухгалтер театра Лепедухин И. А., работающий в настоящее время в Эмбанефти).

В целях наибольшего упрочения своего положения и популярности в обществе, *Грановский* создал при театре специальную должность, именуемую зав[едующий] Пресс-бюро, на каковую пригласил некоего *Мейерова*[[1573]](#endnote-1269), услужливо оберегающего своего хозяина. На обязанности Мейерова лежит обход редакций газет и журналов накануне госетовских постановок для предотвращения невыгодных для театра {426} рецензий и даче благоприятных отзывов. Для этой цели *Мейеров* “обрабатывает” кого следует и получает желаемый результат. Кроме того, *Мейеров* тут же навязывает редакциям портреты *Грановского*, которые помещаются на обложках и в тексте. Недавно *Мейеров* в присутствии *Крашинского, Баславского* и др[угих] работников театра говорил, что у него имеется целая коллекция *ненапечатанных* плохих рецензий, которые он различными путями изъял из редакций. Кроме того, он говорил, что в прошлом году после постановки “Вениамина III‑го” в “Новом зрителе” уже была набрана отрицательная рецензия, но *Мейеров* добился, что эту рецензию изъяли из набора, и *Грановский* поручил *Марголину*[[1574]](#endnote-1270) написать хорошую, каковая и была напечатана с оговоркой редакции, что “с некоторыми положениями редакция не согласна”.

Несмотря на саморекламу, на поддержку ЦБ Евсекций и все другие меры, принятые для упрочения собственного положения, в театре имеется много недочетов и ненормальностей. Внеплановая комиссия МРКИ Красно-Пресненского района при своем недавнем обследовании обнаружила в театре бесхозяйственность, невыплату денег союзным органам, невнесение следуемых сумм в Соцстрах, хроническое нарушение кол[лективного] договора и т. д., сделав предложение об освобождении *Грановского* от обязанностей директора и пред[седателя] правления, оставив за ним лишь руководство художественной части. Среди работников театра ходят слухи, что МРКИ намеревается передать свое заключение и материалы в Прокуратуру[[1575]](#endnote-1271).

*Грановский* уже давно имеет стремление выехать за границу. В настоящее время он организовывает гастрольные поездки по Европе и Америке. Театр никаких достижений не имеет и не может ничем поразить заграничного зрителя, а также сам извлечь что-либо новое для театра, вот почему поездку за границу нельзя признать целесообразной и тем более с таким деклассированным составом, какой представляет из себя театр. Его основной целью является желание выехать из СССР. Официальная поездка предполагается 25 марта с. г. сроком на 6 месяцев в Германию, Австрию и Чехословакию, а затем *Грановский* будет хлопотать о поездке труппы в Америку. Договоры с некоторыми заграничными антрепренерами уже подписаны»[[1576]](#endnote-1272).

Несмотря на заведомую предвзятость суждений и несомненных информаторов внутри театра, ясно, что Грановский не находился в серьезной «разработке» в ОГПУ. Иначе не пришлось бы ссылаться на театральные слухи относительно того, что комиссия Красно-Пресненского района собирается передать материалы в прокуратуру. Можно было бы найти источник и более надежный. Трогательными выглядят пассажи театроведов в штатском о том, что «театр никаких достижений не имеет и не может ничем поразить заграничного зрителя».

13 марта 1928 года, через две недели после бумаги из ОГПУ, в Секретариат на имя С. Диманштейна, заведующего национальным сектором ЦК, поступило письмо за подписью «партийной части правления» ГОСЕТа в полном составе (М. И. Литваков, С. А. Палатник, Л. Л. Вайн[[1577]](#endnote-1273)):

«Нам сообщили, что вопрос о заграничных гастролях московского Государственного еврейского театра переносится на секретариат ЦК.

В связи с этим мы считаем своим долгом обратиться к Вам со следующим заявлением:

1) Вопрос о гастролях московского Государственного еврейского театра был нами еще весной 1927 года поставлен на ЦБ Евсекций, где был решен в положительном смысле. Постановление это было утверждено Агитпропом ЦК.

2) Вопрос был затем поставлен на коллегии Наркомпроса, где был решен в положительном смысле.

3) После заключения договоров — они были утверждены Наркомпросом и Междуведомственной комиссией при Совнаркоме СССР.

{427} На основании чего:

1) был окончательно зафиксирован договор;

2) утверждены сроки гастролей — явка театра 2‑го апреля, уполномоченного театра в начале марта;

3) отправлены декорации и костюмы в Берлин;

4) получены все иностранные визы;

5) придан гастролям характер манифестации советского искусства за границей, а в частности, как Вам известно, предположен ряд выступлений театра для ОЗЕТа[[1578]](#endnote-1274), о чем поставлены в известность близкие нам круги за границей.

Весь характер гастролей виден из загр[аничной] прессы (отрывки в переводах прилагаются). В общественном комитете по приему театра должны участвовать наиболее видные общест[венные] деятели Запада, близкие СССР (*Альфонс Гольдшмит*[[1579]](#endnote-1275), Голичер[[1580]](#endnote-1276), Осборн[[1581]](#endnote-1277), Толлер[[1582]](#endnote-1278) и т. д.).

Срыв гастролей влечет за собой:

1. Убытки в размере более 100 000 марок (неустойка 30 000 [марок], все понесен[ные] антрепризой убытки, пересылка имущества) по заграничным гастролям и неисчисл[имые] убытки местные, так как театр свою смету рассчитал до 1‑го апреля, так же рассчитан репертуар и т. д. Все это равносильно полной ликвидации театра.

Ввиду им[еющихся] различных возражений в комиссии, что во всем едущем коллективе нет ни одного коммуниста, мы сообщаем: 1) что едет замдиректора член ВКП тов. *Вайн*; 2) что театр во время своих гастролей по СССР постоянно работал в тесном контакте с партийными и проф[союзными] органами, представители театра выступали с докладами перед рабочими (евр. и неевр.) рабкорами на заводах и т. д.; 3) что руководитель театра *А. М. Грановский* неоднократно выезжал за границу, причем все его выступления в печати и все его поведение носило вполне достойный советский характер.

За таковое поведение театра во время его гастролей мы, нижеподписавшиеся, вполне ручаемся.

Ввиду того, что затяжка в разрешении вопроса угрожает тяжелыми последствиями для театра и общественно-политическими неприятностями, просим Вас принять все меры для самого срочного разрешения этого вопроса в положительном смысле»[[1583]](#endnote-1279).

К письму были приложены восторженные отзывы немецких театральных деятелей и писателей.

Альфонс Гольдшмидт: «Уже в 1925 г. ГОСЕТ произвел на меня потрясающее впечатление. Теперь, в 1928 г., увидя последние работы театра, я еще более укрепился в мысли, что это лучший ансамбль из виденных мною. Огромная радость для нас, что этот театр приезжает в Европу и мы увидим его в Берлине»[[1584]](#endnote-1280).

Артур Голичер: «Я уже несколько лет тому назад видел ГОСЕТ, но только теперь, увидев “Вениамина III”, я понял блестящее самодовлеющее искусство Грановского, я целиком им захвачен и потрясен. Грановский создал из часто осмеиваемой еврейской “жестикуляции” нечто большее, чем стиль… Я нахожу, что в создании трех главных фигур: “Вениамина III” — Менделя, Сендерл и еврейского Дон-Кихота — Вениамина (по которому названа пьеса) — достигнуто нечто такое, что вряд ли имеет равное себе в театральном искусстве наших дней. Поражает и вызывает восхищение проработка всех деталей. Каждое слово, каждый жест — все живет своей загадочной, фантастической, восхищающей жизнью. Я рад тому, что Московский государственный еврейский театр скоро приступит к своей первой поездке по Европе. Это будет триумфальной поездкой»[[1585]](#endnote-1281).

Жак Садуль: «В этом блестящем возрождении драматического искусства, в котором все прежние формы уничтожены и заменены новыми — Московский государственный {428} еврейский театр занимает выдающееся место своим движением, силой акцентировки своих первоклассных артистов, своими постановками, построенными с чарующей фантазией и живописными красками. Парижские трудящиеся с энтузиазмом окажут Еврейскому театру достойные прием»[[1586]](#endnote-1282).

16 марта 1928 года состоялось заседание секретариата ЦК ВКП (б), на котором присутствовали С. В. Косиор, В. М. Молотов, И. В. Сталин, Москвин, М. Ф. Шкирятов, Н. И. Ежов, Марьясин, М. И. Лацис, А. П. Смирнов, А. Н. Поскребышев, И. П. Товстуха. По поводу заграничной поездки ГОСЕТа выступали Москвин, Марьясин, С. М. Диманштейн, А. И. Чемеринский, Маркатьян. На одну чашку весов было брошено мнение, казалось, всесильного ОГПУ, на другую легло ручательство трех коммунистов среднего звена. Нельзя сказать, что последнее перевесило. При принятии решения могли сыграть многие закулисные факторы, не материализовавшиеся в документах. В итоге было решено «не возражать против поездки ГОСЕТа за границу»[[1587]](#endnote-1283).

В советской прессе замелькали сообщения о скорых гастролях: «Сезон в театре заканчивается 25 марта. До конца сезона ГОСЕТ покажет еще одну постановку “Человек воздуха” по Шолом-Алейхему. По окончании сезона театр уезжает на гастроли за границу (Берлин, Франкфурт, Лейпциг, Прага, Вена и другие города Западной Европы). Поездка театра продлится шесть месяцев»[[1588]](#endnote-1284).

Ждали театр и в Европе. Эмигрантские газеты не скрывали своего интереса: «Слух о предстоящем приезде в Западную Европу из Москвы Государственного еврейского театра подтвердился. Поездка продолжится 6 месяцев. Труппа посетит Германию, Чехословакию, Австрию, может быть, заедет в Париж. Первый спектакль состоится в Берлине 1 апреля»[[1589]](#endnote-1285).

Гастроли начались, как и было обещано, 1 апреля. Однако наряду с реляциями о блестящем художественном успехе, в Москву полетели и сообщения о первых осложнениях. Грановский, едва приехав в Берлин, начал вести переговоры о гастролях в Америке, столь необъяснимо сорвавшиеся в 1925 году. Слухи об этом моментально достигли заместителя директора Л. Вайна, задержавшегося в Москве. Тот немедленно связался с Палатником и Литваковым («партийная часть» правления): «В результате переговоров по этому вопросу мы, с согласия с ЦБ Евсекций ЦК ВКП (б), 21‑го апреля посылаем Грановскому телеграмму следующего содержания: “Узнав стороной переговоры [о] поездке [в] Америку, категорически запрещаем вести какие бы то не было переговоры [по] данному вопросу. Телеграмма согласована”»[[1590]](#endnote-1286).

Но несколькими днями позже находившийся тогда в Берлине секретарь Междуведомственной комиссии по обмену артистическими силами с заграницей Н. О. Вальдман[[1591]](#endnote-1287) писал в оставшееся в Москве правление театра, в сущности, той самой партийной его части, поручившейся за Грановского:

«В связи с запросом зам[естителя] директора тов. Вайн о состоянии работы и положении дел театра и гастролей в Германии — сообщаю, что представителем Центрпосредрабиса т. Симоном[[1592]](#endnote-1288) при моем личном участии заключенный договор А. М. Грановским на гастроли по Германии с неким Зальтером расторгнут. Договор был абсолютно невыгоден и ничем не обеспечивался, так как гр[ажданин] Зальтер некредитоспособен.

Новый договор предусматривал минимум гарантии тот же и 38 % валового сбора. По полученным сведениям, театр проходит сейчас блестяще, при почти полных сборах, аншлаг расценки в 12 000 марок. Театр пролонгирован до 15 мая в Берлине, новые условия с 1 мая = 50 % вала. Дальше театр едет в *Кельн* на международную выставку печати. Нет оснований беспокоиться о дальнейшем, так как нашему представителю поступили заявки из разных городов Германии и Франции. Театр просто нарасхват, и наш представитель принимает меры к выгодному заключению договоров.

{429} Считал бы целесообразным для облегчения обязанностей, возложенных на А. М. Грановского по административно-хозяйственной линии, — возложить таковые на партийного энергичного товарища»[[1593]](#endnote-1289).

На заседании коллегии Наркомпроса 7 мая ответственным сотрудникам Наркомпроса (Д. А. Епифанову[[1594]](#endnote-1290) и А. И. Галину[[1595]](#endnote-1291)), которые завизировали договоры, не проверив кредитоспособности антрепренера, был объявлен выговор. А затем на заседании 10 мая 1928 года принято решение «разрешить заместителю директора Государственного еврейского театра т. Вайну заграничную командировку с немедленным откомандированием администратора т. Файль[[1596]](#endnote-1292) и без всякой субсидии на это со стороны Наркомпроса»[[1597]](#endnote-1293). Однако надежды на то, что проверенный партиец т. Л. Вайн наведет порядок в театре, не оправдались. Началась обычная нескладеха. Л. Вайн, примчавшийся в Берлин 6 июня, труппу уже не застал. Она отбыла в Париж. Выхлопотать же в Париже французскую визу для советского человека, находящегося в Германии, оказалось чрезвычайно затруднительно. Вайн надолго застрял в Берлине, собирая сведения о гастролях у третьих лиц и бомбя письмами Грановского, находившегося в Париже, и Литвакова, оставшегося в Москве.

5 июня 1928 года А. Грановский в Париже подписывет новый договор, включающий пункт об обязательной поездке в Америку, несмотря на телеграмму, запрещающую даже думать об этом. Но с другой стороны, можно понять и Грановского. Эта телеграмма юридической силы не имела. Его непосредственным начальником был не Литваков, а Свидерский[[1598]](#endnote-1294), возглавлявший Главискусство.

Пока там, в Париже, принимаются скандальные решения, Л. Вайн продолжает находиться в Берлине. 14 июня он пишет М. Литвакову:

«Сегодня восьмой день как сижу в Берлине, а визы еще нет. Дни летят, и к цели не могу добраться. Послал две телеграммы Алексею Михайловичу. В ответ я в понедельник 11 июня получил телеграмму от Алексея Михайловича, дана была в 15 ч. 55 мин. того же дня, где сообщает следующее: что же касается визы, то сегодня должен получить ответ. Сегодня четверг, а визы нет. Принимает ли Алексей Михайлович, какие-либо меры к высылке мне визы, судить не могу. Знаю, что все в Париже, а также и примазавшиеся к театру. Нравится ли Алексею Михайловичу мой приезд? Конечно, нет. Мне рассказал представитель Центропосредрабиса в Берлине т. Симон следующий разговор с Алексеем Михайловичем. На вопрос т. Симона, что я еду сюда, Алексей Михайлович ответил “зачем это нужно”. Из этого вытекает, что я у него здесь лишний человек, что я для него контроль. Судить о проделанных делах театра заграницей сейчас не могу, так как должен раньше все проверить и переговорить с Алексеем Михайловичем. На вопрос т. Симона в связи с повышением зарплаты на 6 000 марок и других расходов, что нужно составить и отправить новую смету в Наркомпрос, Алексей Михайлович ответил, как я могу составить смету и указать расход, что истратил 1 000 марок на банкет для печати. Живет он не в пределах возможности и без всяких перспектив будущего. Театр за время с 11 апреля по 16 мая в Берлине получил около 55 тыс[яч] марок и еще в долгах.

Об Америке могу сообщить следующее. Алексей Михайлович обменялся с некоторыми лицами письмами, что театр поедет с ним в начале [19]29 года в Америку. Имеется в письмах пункт, гласящий следующее: “В случае, если театр поедет в Америку с другим лицом, то театр платит *иксу* известный % со сборов”. Зачем он обменялся такими письмами и еще с несколькими лицами, понять не могу. Все, что я пишу Вам — это слова т. Симона. Взять все вышеуказанное за 100 % без проверки нельзя. Некоторые сердятся на Алексея Михайловича за его поведение. В П[олпредстве] указали на ненормальный факт. За последнее время ежедневно имеются наши объявления в газете “Последние новости”, Париж. Размер объявления 14 х 4 кв. см.

{430} Как только соединюсь с театром, я напишу Вам обо всем более подробно. Имеются у меня еще некоторые моменты, но это после.

Моисей Ильич! Составили ли Вы протокол заседания правления. Нужно скорее переслать Алексею Михайловичу. Впоследствии скажу, что здесь не чувствуется, что СССР создал такой театр, а чувствуется, что театр Алексея Михайловича»[[1599]](#endnote-1295).

Проходит еще почти три недели. Вайн все еще в Берлине. 5 июля он снова пишет Литвакову:

«Сегодня ровно месяц, как заперт в Берлине. Данное мною слово о том, чтобы писать, не мог выполнить. Писать я должен был о делах театра, а как я мог это сделать, когда я оторван от этого и не по моей вине. Ежедневно думаю, что вот‑вот выезжаю в Париж, где мог познакомиться с делами, и после этого Вам подробно написать, а также в Наркомпрос. До сих пор визу не получал, не получаю и, наверное, не получу. Ежедневно я посещал французское посольство и в конце концов сами сотрудники посольства удивлялись этому случаю. Один из них мне сказал “я удивляюсь, почему Вы не получаете из Парижа визу в то время, когда Ваш театр находится там. Любой артист Вашего театра мог пойти во французское министерство и получить для Вас визу”. Мне кажется, что этот сотрудник совершенно прав. К сожалению, Алексей Михайлович усердия своего в этом деле не приложил, и поэтому я сижу в Берлине. В последнем письме ко мне Алексей Михайлович сообщает, что он сейчас занят фильмой. Т. Алексеев[[1600]](#endnote-1296) — член ЦК Рабиса, приехавший из Парижа, сообщил мне, что Алексей Михайлович шесть дней в неделю болен, а один день здоров. Отсюда и вытекает, что по целым неделям Алексей Михайлович не бывает в театре, ибо он занят фильмой. На мой вопрос, когда он поедет в отпуск, Алексей Михайлович ответил “я сейчас занят фильмой, заработаю денег и тогда через месяц — два пойду в отпуск”. Не надо беспокоиться, что театр находится без руководителя. Ведь теперь театром, наверное, руководит гр[ажданин] Залкинд. Если бы Алексей Михайлович захотел, чтобы я был вместе с театром, я бы давно был там. Не приходится сомневаться, что он этого не хочет. Его отношение ко мне это доказывает. Из прилагаемой нашей переписки Вы сумеете сделать соответствующий вывод, каков Алексей Михайлович. Мне его последнее письмо кое-что стоило. Я так разнервничал, что уже шестой день, как лежу в кровати. Подробнее об этом напишу в следующий раз»[[1601]](#endnote-1297).

Можно, конечно, понять Грановского, которому настырный партиец в Париже был совершенно ни к чему. Но удивительно, что он не попытался соблюсти какие-то приличия и даже не подумал о том, что закладывает бомбу под свое же положение. Вот его ответ, который уложил впечатлительного Вайна на неделю в постель:

«Я получил Ваше письмо последнее. Должен Вам сообщить, что я не привык получать писем в подобном тоне и если повторится нечто отдаленно похожее, то я буду бросать в корзину Ваши письма, не читая»[[1602]](#endnote-1298).

Вайн присоединился к театру только в Вене 10 сентября 1928 года и позднее в своем отчете для ЦБ Евсекций писал: «После в разговоре с Грановским выяснилось, что трудность получения визы была в том, что нужно было ручаться, что я не член ВКП (б). Ручательства Грановский не хотел дать»[[1603]](#endnote-1299).

Собственно говоря, Вайн обвиняет Грановского в том, что тот не захотел дать ложного ручательства. Вероятно, согласно партийной этике солгать чиновнику буржуазной Франции как бы и вовсе не солгать.

Недостатка в охотниках писать доносы не было. Тем более, что, оказавшись вдалеке от коридоров власти, Грановский вольничал. В Берлине, а затем в Париже он, словно позабыв о «красном этикете», давал объявления о спектаклях в эмигрантских газетах, имел дело с антрепренерами-эмигрантами, не ограничивал себя {431} во встречах и знакомствах. Неизбежные в таких случаях доносы достигали Москвы и вызывали ярость даже у функционеров, доселе покровительствовавших Грановскому. Из Москвы посыпались грозные письма. В конце августа 1928 года М. Литваков и С. Палатник, через голову Грановского, обращаются непосредственно к труппе: «Дорогие товарищи, 15 августа сего года Наркомпросом в ответ на запрос А. М. Грановского о разрешении поездки в Америку и, вообще, о продлении заграничной поездки ГОСЕТа была отправлена телеграмма следующего содержания:

“Поездка в Америку не разрешается. Срок пребывания театра остается разрешенный. Предлагаю немедленно выехать в Москву по урегулированию денежных и других вопросов. Свидерский”.

Сообщая Вам текст телеграммы начальника Главискусства тов. Свидерского, мы уверены, что коллектив вернется к сроку в Москву. Тех артистов, которые не вернутся вместе с коллективом, предпочитая оставаться за границей, мы будем считать выбывшими из ГОСЕТа, со всеми вытекающими из этого последствиями.

Вместе с тем просим сообщить обо всех затруднениях, которые могут возникнуть для Вашего своевременного возвращения, дабы мы могли принять меры к их устранению»[[1604]](#endnote-1300).

4 сентября 1928 года актеры И. А. Шидло, И. С. Рогалер и С. Я. Зильберблат, члены месткома, в своем ответе недоумевали:

«Письмо Ваше, адресованное месткому и коллективу от 25‑го августа, мы получили. Оно породило у нас ряд недоумений и вопросов.

Содержание телеграммы тов. Свидерского нам было своевременно сообщено т. Грановским до получения Вашего письма, но для нас в настоящее время совершенно непонятны взаимоотношения между правлением театра в Москве и директором его т. А. М. Грановским. Ваше обращение непосредственно к нам и к коллективу наводит на целый ряд предположений, в то время когда по такому важному и основному для нас вопросу мы должны были бы быть информированы совершенно ясно и определенно.

Дальше Ваше письмо касается вопроса о возвращении театра в Москву. И здесь для нас много неясного. Сроки поездки, как известно, устанавливали не мы, а правление и дирекция. Ваше письмо, по-видимому, имеет в виду техническое прекращение поездки до установленного ранее срока. Но такой вопрос, связанный с целым рядом организационных и материальных вопросов и договорных взаимоотношений, может быть разрешен не нами, а лишь официальным лицом, действующим по определенным полномочиям, ибо требует безошибочного разрешения во избежание последствий, как для театра, так и в политическом отношении.

Поэтому мы считаем необходимым приезд сюда лица с соответствующими полномочиями и авторитетом (желательно было бы тов. Литвакова) или, в случае, если это невозможно, тогда, быть может, имеет смысл привлечь к разрешению этого вопроса полпредство.

Что касается Вашего указания относительно артистов, “которые не вернутся вместе с коллективом, предпочитая оставаться за границей” — мы совершенно не понимаем, чем и по какому поводу вызвано такое заявление. Коллектив ГОСЕТа все время поездки остается на высоте политической и профессиональной дисциплины. Мы, местком, заверяем, что нет такого работника в театре, который не желал бы вернуться с театром в Россию, и Вы можете быть вполне уверены, что мы и впредь будем прикладывать все усилия к тому, чтобы наша советская дисциплина в театре не нарушалась.

{432} Теперь по существу вопроса о ликвидации поездки.

Исходя из чисто объективных соображений, мы, после долгого обсуждения вопроса, пришли к выводу, что прервать поездку в настоящее время является преждевременным, нецелесообразным и отнюдь не в интересах театра по следующим причинам:

1. Настоящий период — осенний сезон — является наиболее благоприятным в театральном и материальном отношении (театр до настоящего времени работал в несезонное время — все лето).

2. Театр в настоящее время является более обеспеченным, так как он имеет договор с солидной деловой фирмой, дающей гарантию для благоприятного окончания гастрольной поездки по Европе.

3. Поездка театра является крупным политическим фактом, который далеко еще не исчерпан, в особенности теперь, когда в перспективе предстоит посещение значительнейших еврейских рабочих центров Польши.

4. Срыв договорных отношений вызовет крупный европейский политический скандал, начало которого уже имеется в парижской прессе — при одних только слухах о неожиданном отзыве театра.

Исходя из всех этих соображений, мы считаем наиболее целесообразным в интересах театра продолжить поездку на срок до 15‑го января 1929 года.

Письмо Ваше мы пока воздерживаемся довести до сведения коллектива, так как ждем инструкций Союза и Вашего ответа на данное письмо. Не имея ясных и точных директив, мы его опубликованием внесли бы, несомненно, лишь элемент паники и дезорганизации»[[1605]](#endnote-1301).

Представление о том, что инкриминировалось театру, можно составить по письму Вениамина Зускина, где он пытается отвести обвинения в «политических ошибках»:

«1. Мангейм. “Смычка с мангеймовскими раввинами”. До Мангейма мы были во Франкфурте. Во Франкфурт мы приехали “швуэс”[[1606]](#endnote-1302) и нас предупредили, что, если мы будем играть в праздничные дни, мы провалимся. И действительно, наши спектакли бойкотировали, пресса разнесла нас в пух и прах. Пели дифирамбы гастролировавшим в прошлом году габимовцам и имевшим по понятным причинам большой успех, а нас разругали, на чем свет стоит. И наш франкфуртский зрительный зал напоминал зрительный зал первых наших спектаклей на Малой Бронной “Уриеля”[[1607]](#endnote-1303), когда число исполнителей значительно превышало количество зрителей. Мы прекратили наши гастроли раньше срока. 4 дня не играли, оставаясь в городе, денег не было, приходилось туго, несколько дней не обедали. <…> Приезжаем в Мангейм. Еврейские общественные организации дают в нашу честь банкет в одном из самых больших помещений города. <…> На этом банкете были все организации города, начиная с ортодоксов и кончая рабочими и коммунистами. Весь вечер принял характер пародии. Выступали канторы со специально написанными в нашу честь номерами, причем тут же, на месте присутствующая молодежь пародировала их выступление. Вся официальная часть этого вечера состояла из пародий, включая и специально для этого вечера сделанные туманные картины, изображающие триумфальное шествие ГОСЕТа по Европе. За весь этот вечер не было ни одного выпада против сов[етской] власти. Наоборот, все ораторы, приветствовавшие нас, говорили о *больших достижениях театра России*. Представитель компартии приветствовал нас как представителей революционного искусства, искусства пролетариата и победившей революции. <…> Компрометировали ли мы себя как советские граждане и как работники театра революции? Михоэлс от имени всего коллектива в ответном слове говорил о том, что ГОСЕТ — дитя Октября, что только в Советской России мог родиться наш театр и т. д. <…>

{433} II. *Чай у Аша*[[1608]](#endnote-1304). Чаю у Аша предшествовал следующий эпизод. Будучи в Берлине (в начале мая) Давид Бергельсон[[1609]](#endnote-1305) пригласил Михоэлса и меня к себе на обед. Когда мы пришли к Бергельсону, там сидел уже Аш (накануне Аш видел у нас “Вениамина”). Познакомились. Разговорились. Аш сказал буквально следующее: “<…>Нет, ваш театр мне не нравится. Это не еврейский театр. Тут у вас смеются, издеваются над всем еврейским, над всем тем, что мне дорого” и т. д. в том же духе. Расстались мы очень холодно. На следующий день он уехал в СССР. <…> Каково было наше удивление, когда (в Париже уже) открывается занавес и в одном из первых рядов сидит Шолом Аш с семьей (шел “Вениамин”, которого он у Бергельсона так обругал), горячо аплодировал. Пришел он и на “200000”, и на “Колдунью”, объяснялся нам в любви, говорил, что поездка в СССР ему очень много дала, он стал другом нашим и т. д. У себя в вилле под Парижем он устроил чай в честь “дорогих московских гостей” <…> Поверьте мне, Моисей Ильич, что Алексей Михайлович не произносил никаких антисоветских, антиевсековских речей. Вас ложно информировали. Это могут подтвердить все наши, бывшие у Аша. Он только благодарил за исключительно теплый прием. <…> Что же было сказано у Аша? Все, как один, и Найдич[[1610]](#endnote-1306), и Моцкин[[1611]](#endnote-1307), и сам Аш и др[угие] — говорили, что они сидели на наших спектаклях очарованные, [что] они восхищаются работой театра, его достижениями и [что] они, как зрители, отбрасывая в сторону все их политические взгляды, преклоняются перед колоссальной и интересной работой, проделанной ГОСЕТом и т. д. <…> Кроме нас были у Аша и Бабель, и Рыбак[[1612]](#endnote-1308), и скульптор Аронсон[[1613]](#endnote-1309) и незнакомые нам художники, приехавшие из России, и другие. Были и рабочие, из них один выступал и приветствовал нас. Повторяю, ничего антисоветского и в помине не было, и те, которые писали Вам о чае у Аша как об акте, направленном против евсекции, писали Вам ложно, если не сказать более резко. И т. Довгалевский[[1614]](#endnote-1310), и т. Беседовский[[1615]](#endnote-1311) из советского посольства знали и знают, как мы вели себя за все время нашего пребывания в Париже, и считают, что вели себя мы корректно и абсолютно правильно. А на этом вечере, как и на предыдущих, и Михоэлс, и Грановский, выступая от имени коллектива, подчеркивали, что мы советский театр, что родина наша — СССР. Где же тут наше преступление? В чем оно состоит?

*Хаим Вейцман*[[1616]](#endnote-1312). По окончании спектакля к нам за кулисы пришел Вейцман. Поблагодарил за спектакль, выразил свое восхищение. Видели его и говорили с ним Михоэлс, я и, кажется, Гольдблат[[1617]](#endnote-1313), так как мы трое задержались на сцене — остальные уже разгримировывались. Как же, по-вашему, мы должны были поступить? Повернуться к нему спиной и уйти? Приходили же к нам за кулисы и Пенлеве[[1618]](#endnote-1314), и Эррио[[1619]](#endnote-1315) и много других официальных лиц. Чем они лучше Вейцмана? В чем мы в данном случае провинились, совершенно непонятно. Поверьте мне, дорогой Моисей Ильич, что все это ничто по сравнению с тем грандиозным успехом, который мы имели и имеем в крупнейших европейских центрах, и тем колоссальным значением, которое имеют наши гастроли и для нас, нашего театра и СССР.

А теперь, Моисей Ильич, о “наших заграницей”. Клянусь честью, что все мы идеально ведем себя. Живем мы здесь так же, как и в СССР. Работаем много, неимоверно тяжело. Каждый день играем. Частые переезды из города в город, страны в страну, незнание языков, незнакомство с условиями жизни делают и в материальном отношении нашу жизнь трудной. Еле сводим концы с концами. Единственное оправдание, что мы много видим и что показываем нашу работу Европе. Правда, летние месяцы вообще тяжелы для театра. Как же, Моисей Ильич, ведут себя актеры и жены актеров? Что же Вам писали о нас? Про каких это жен актеров Вам писали? Ведь как актеры, так и их жены — тоже актеры, как волы работают, своим честным {434} трудом зарабатывают свой хлеб. Очень часто можете видеть, как актеры тащат на себе свои чемоданы, так как гроши рассчитаны. Утром приезжаем, вечером уже играем, не отдыхая даже с дороги. Любой советский служащий, командированный за границу, уверяю Вас, живет в тысячу раз лучше любого из нас.

Обидно, до боли обидно, Моисей Ильич, когда после такой напряженной работы, после такого большого успеха работникам ГОСЕТа, вместо привета и пожеланий им успеха, Вы через Ром предъявляете необоснованные обвинения»[[1620]](#endnote-1316).

Желание московских стратегов превратить художественный успех театра в «политическую манифестацию» не находило поддержки даже в берлинском представительстве, от которого повседневный прагматизм требовал более гибкого подхода. В том же письме Зускин приводит такой факт: «В Берлине, недели через 2-3 после нашего приезда “Культур-Ферейн”[[1621]](#endnote-1317) устроил нам банкет. <…> В ответном слове Михоэлс указал, что мы — театр революции, что только в Советской России мы мыслим себе существование нашего театра и пр. И что же? На следующий день были вызваны в посольство Алексей Михайлович, Михоэлс и местком. Предупредили Михоэлса и местком, чтобы больше не произносили таких речей и чтобы в будущем воздержались от подобных выступлений. Мы на Западе, и нам не нужно рвать с европейской общественностью, а нужно вести себя корректно по отношению к ней. Этого требует момент — так нам было заявлено в берлинском посольстве».

Если В. Зускин видел происходящее как недоразумение, которое достаточно развеять, то С. Михоэлс был несравненно проницательнее и понимал, что театр стоит перед лицом катастрофы. В тех же числах он отправляет письмо тому же М. Литвакову, из которого многое становится ясным:

«Письмо Ваше к Ал[ексею] Мих[айловичу] — его убило. Так неожиданно, после триумфа, после победы советского театра, после шумного и показательного скандала Жемье-Бернстейн[[1622]](#endnote-1318), прозвучали Ваши сравнения с генералом Слащевым, с шахтинскими вредителями с прямыми обвинениями в антисоветских выступлениях и пр. И все это на основании… писем Вассермана или Малаги[[1623]](#endnote-1319), мстительных и озлобленных в ежедневной борьбе людей. <…>

Но, может быть, Вы мне скажете “не желаю я цацкаться с Грановским, достаточно крови и сил он стоил мне, чтобы я стал теперь с ним церемониться”. Но Вы этого не скажете, ибо несли Вы крест его все время и знали его очень хорошо, — и я не думаю, чтобы хороший отель, в котором он живет, произвел бы на Вас такое же впечатление, как на Вассермана и Малагу.

Вы как-то характеризовали при мне Ал[ексея] Мих[айловича] как смесь самомнения и трусости. И это было исключительно правильно. И ясно Вам, что подумал и пережил Ал[ексей] Мих[айлович], когда рядом со своим именем увидел “шахтинцев” и генерала Слащева.

Вы как-то выразились, правда, давно, что все мы (актеры) суть навоз для удобрения той нивы, которую засевает Ал[ексей] Мих[айлович]. И если многие из нас выросли, то, конечно, не настолько, чтобы работать и строить без него. Вопрос о нем — сейчас центральный. Можно быть о нем любого мнения, и можно считать, что он выдохся (так передает Ром[[1624]](#endnote-1320) Ваше мнение о нем), но усталость законна, и вряд ли Ал[ексей] Мих[айлович] выдохся больше Мейерхольда. Ему бы надо было помочь, помочь потому, что все время ответственность за его поступки, работы и поведение несли Вы, я и др., а не он, и он не выдержит нагрузки, если сейчас его разнести и обвинять. <…>

Мне легче: я вырос в еврейской общественности, в партийной обстановке, я воспитался так, что оказался значительно более подготовленным во все время этих 10 лет. И Вы это прекрасно и всегда знали.

{435} Я считаю сейчас роковым то, что Вы сейчас заговорили о Ал[ексее] Мих[айловиче] тоном борьбы и запугали его. <…>

Вы и только Вы можете, всегда умели, регулировать стихию, которую Вы называете “Менахем-Менделем”[[1625]](#endnote-1321), другие называют “богемой”, а я называю исключительно одаренным, исключительно талантливым, бесконечно важным для театра, для меня, для Вас, Ал[ексеем] Мих[айловичем] Грановским.

То, что он говорит неправду, то, что в нем есть от Менахема-Менделя и Хлестакова, органически связано с его творческими возможностями. Мейерхольд — не лучше и не хуже. И если Немировича не оттолкнули, если Качалова (с его “Боже царя храни” и деникинскими симпатиями) сделали народным, если Гузика[[1626]](#endnote-1322) сделали героем труда — то почему и за какие ясно выраженные грехи надо запугать и надо порвать с Грановским? Для этого сейчас меньше всего оснований. Отзыв немедленный театра в Москву есть смерть театра, ибо делает инцидент и разрыв с Ал[ексеем] Мих[айловичем] неизбежным»[[1627]](#endnote-1323).

В трагическом послании Михоэлса впечатляет сочетание бойцовского темпераменты и дипломатии, трезвого отношения к Грановскому — человеку и самозабвенной преданности Грановскому — режиссеру, без которого театр обречен на гибель. (В каком-то смысле Михоэлс оказался прав. Уход Грановского привел к резкой трансформации творческого лица труппы. ГОСЕТ выжил как другой театр.)

Письма Михоэлса и Зускина не развеяли грозовой атмосферы в Москве. Нарком Луначарский выступил на страницах «Вечерней Москвы» с обвинениями в том, что «руководители Еврейского театра, по-видимому, не сделали всего того, что предписывал им прямой советский долг», и сообщил, что «для выяснения всех этих обстоятельств Наркомпрос посылает за границу доверенное лицо»[[1628]](#endnote-1324).

Слухи о скором приезде «доверенного лица» достигли Берлина. Советник полпредства С. И. Бродовский[[1629]](#endnote-1325) отправляет письмо начальнику Главискусства А. И. Свидерскому. Оно достаточно замечательно, так что стоит привести его целиком:

«Я пишу Вам в приватном порядке, желая обратить Ваше внимание на нездоровую атмосферу, создавшуюся в связи с пребыванием за границей театра Грановского отдельных артистов и режиссеров и т. п. Вокруг всякой такой заграничной поездки создается масса сплетен и интриг. При нашей склонности подозревать все и вся и из всякого обычного желания художников побыть заграницей делается контрреволюция, побег и т. д. У нас никто не учитывает, что такое явление, как и заработать, и увеличить свою славу, и повидать кое-что за границей обычное явление, присущее не только советским художникам, но художникам всего мира. Американские фильмовые артисты приезжают в Берлин. Берлинские — едут в Америку. Три четверти всех германских оперных певцов проводят большинство времени в Америке. Такой крупный художественный органи[зм], как театр Рейнхардта, устраивает длительные гастроли в Америке, и никому в голову не приходит говорить, что Рейнхардт изменник и все артисты и певцы, ищущие славы и денег за границей, — предатели. В кинопродукции Германии, может быть, 25 % играющих являются немцами, остальные — иностранные артисты Италии, Австрии, Венгрии, Америки, Дании и много русских эмигрантов и советских граждан. Это лучшее доказательство того, что применение принципа какого-то ограниченного национализма, который и требуется от наших артистов, не имеет никакого основания.

Возвращаясь к делу Грановского, должен сообщить, что эта атмосфера сплетен и интриг довела до того, что Грановский боится ехать в СССР, полагая, что на границе он будет немедленно арестован. Этим нездоровым отношением к делу мы играем лишь на руку эмигрантам и их газетам. Благодаря создаваемой нами самими атмосфере, они могут кричать о бегстве артистов из СССР. Прилагаю одну такую {436} очень знаменательную вырезку[[1630]](#endnote-1326). Наши друзья из “Форвертса”[[1631]](#endnote-1327) тоже пользуются для своих целей атмосферой сплетен и интриг и, узнав о намерении театра Таирова в будущем году устроить гастроли за границей[[1632]](#endnote-1328), пишут о кризисе таировского театра в Москве. Я знаю, что Коваль-Самборскому[[1633]](#endnote-1329) ставится на вид, что он поселился на продолжительное время за границей. Разве у нас нет 20‑ти других артистов такого же масштаба, как Коваль-Самборский? Почему, здесь, в Берлине, могут играть постоянно американцы и венгерцы, а не может играть советский гражданин? Никаких потерь для нас нет, если К. С[таниславский] или другие останутся здесь. Вся эта атмосфера, о которой я пишу, приносит много морально-политического ущерба нам за границей, и это побуждает меня написать настоящее письмо.

Основное желание Грановского и труппы является поездка в Америку, где думают и заработать, и приобщить лишние лавровые листки к своему венку. Быть может, в настоящих условиях поездка в Америку считается по многим причинам нецелесообразной. Я с этим согласен. Но необходимо дать театру Грановского фактическую возможность работать у нас, пойти ему навстречу во всех отношениях. Пусть опять поработает год на родине с тем, чтобы в будущем году они могли поехать на гастроли только в Америку. Там у них будет и моральный, и материальный успех. Опасности, что театр не вернется — нет, если именно не будет создаваться такая нездоровая атмосфера вокруг их гастролей. Грановский — прекрасно понимает, что его успех в 9/10 объясняется именно тем, что это *московский* театр. Если он перестанет быть московским, вряд ли кто-нибудь им будет интересоваться. С Грановским необходимо поговорить по-товарищески, поучить его, что он должен сделать, чтобы удовлетворить и его натуральным стремлениям к расширению работы, и нашим государственным художественным интересам. Нам передают, что для переговоров с Грановским приезжает представитель Главискусства. Просьба назначить для этой цели действительно толкового и ответственного товарища и направить его к нам для согласования действий»[[1634]](#endnote-1330).

В этом послании дипломата среднего ранга впечатляет широта взгляда и совершенно неожиданные приоритеты. С. И. Бродовский готов советского артиста уравнять в правах с американским, немецким, венгерским, не обременяя казалось бы неизбежным общественным долгом и обязанностью представлять политические и культурные завоевания ВКП (б). И в то же время автор этой докладной записки, кажется, совершенно не понимает того, что политика советского государства по всем этим вопросам приобретает все более репрессивный характер. Вернее, понимает, но не хочет считаться, предпочитает относиться как к недоразумению, которое можно развеять объяснениями и увещеваниями.

Вернемся к «доверенному лицу». Им стал Самуил Палатник, заведующий Еврейским отделом Совнацмена (Совета по делам просвещения национальных меньшинств) при Наркомпросе, приставленный к театру в качестве члена правления.

9 октября 1928 года Палатник прибыл в Берлин. Развязка приближалась.

11 октября в полпредстве состоялась встреча, в которой приняли участие Грановский с одной стороны, С. Палатник и Л. Вайн с другой стороны. Полпредство представляли советник С. И. Бродовский, секретарь Н. Я. Райвид, Якубович.

Вел заседание, естественно, С. Палатник, человек с «директивами»:

«Цель моего приезда сюда следующая: в связи с отчетом т. Грановского, полученным в Наркомпросе в июле месяце с. г., а также в связи с тем, что поездка ГОСЕТа, которая была утверждена на определенных условиях коллегией Наркомпроса и Междуведомственной комиссией и была потом изменена в том смысле, что были заключены другие договора с другими лицами, никем не утвержденные, наконец, в связи с дефицитом, который очевиден по отчетам т. Грановского, мне было поручено выяснить все эти вопросы. Заграничная поездка ГОСЕТа была гарантирована: {437} по первому договору, заключенному с Зальтером и утвержденному Наркомпросом, она должна была дать 15 тысяч марок экономии. Поездка и была разрешена как бездефицитная, но в результате получился дефицит. Этот факт заставил Наркомпрос призадуматься над поездкой ГОСЕТа в Америку. Мне поэтому даны были директивы, поскольку имеются такие факты, здесь на месте разобраться во всем. Эти задачи моей поездки были сформулированы т. Луначарским в его статье в “Вечерней Москве” от 6 октября. В частности, т. Луначарский говорил об отзывах прессы — некоторой части иностранных буржуазных и эмигрантских газет — о характере этого театра. Есть сомнения, что с точки зрения политически-общественной тоже допущены ошибки. В связи со всеми этими обстоятельствами мне было поручено выяснить положение с театром. Раньше всего меня интересует деловая сторона, и тут нужно будет принять определенное решение. Театр имеет дефицит. Договор заключен с лицом, о котором мы ничего не знаем. Мне даны очень широкие полномочия Наркомпросом — решить вопрос здесь, но окончательно он будет утвержден Наркомпросом. Мы должны будем не затягивать дела, проверить всю финансовую и юридическую сторону его, для того чтобы принять соответствующие шаги и вынести соответствующее решение. Я считаю, что полпредство и т. Грановский должны принять участие в решении этого вопроса. Я думаю, что прежде всего нужно наметить, каким путем это сделать. Я полагаю, что нужно создать комиссию, которая разберет все вопросы»[[1635]](#endnote-1331).

Есть смысл привести полностью ответ Алексея Грановского:

«К сожалению, информация тов. Палатника не соответствует действительности. 1) В прошлом году за шесть месяцев до поездки был заключен договор с фирмой Зальтер. Когда спустя 6 месяцев я приехал сюда, то здесь были председатель Междуведомственной комиссии тов. Вальдман, он же председатель Центрпосредрабиса, и тов. Симон, уполномоченный по заграничным турне, который заявил, что фирма Зальтер никаких гарантий представить не может и нужно принять меры к расторжению договора с Зальтером. Оказалось действительно, что Зальтер, который имеет концессию в Вене, не имеет германских концессий. Они предложили заключить договор с директором театра “Дес Вестенс”[[1636]](#endnote-1332) Шерером, Так как договор с Шерером представлялся безусловно более выгодным, то по предложению председателя Междуведомственной комиссии т. Вальдмана, в его присутствии, за его подписью был заключен договор с Шерером. Когда т. Вальдман уезжал в Москву, то он обещал мне, что прямо с вокзала поедет к тов. Яковлевой и новый договор представит в Наркомпрос. Я со своей стороны заверил договор и отправил в правление нашего театра.

Первый договор был заключен и никакого нарушения не было, потому что он был заключен и нарушен ответственным лицом, который отвечает за все заграничные договора — т. Вальдманом. Был ли тов. Вальдман у тов. Яковлевой, говорил ли что-нибудь или спрятал договор — не знаю. Факт, что на договоре имеется печать и подпись Вальдмана. 2) Когда должны были начаться здесь гастроли, то оказалось, что смета, составленная в Москве, не выдерживает никакой критики. Опыта в проведении заграничных поездок ни у кого не было, никто не знал фактической стоимости труда артистов. Когда вырабатываются ставки работникам, берут какой-нибудь предыдущий договор поездки и получается, что положение вещей ни в какой мере не соответствует действительности. Тогда, исходя из реального положения при заключении договора, из-за необходимости начать работать, я повысил ставки на 20 %, о чем я писал в Москву. Наша расходная смета вообще состоит только из жалованья и грима — 27-28 тысяч марок.

Со следующим договором после Берлина во Франкфурте произошла запинка. После попытки заключать хозрасчетные договора и неудачи во Франкфурте мы должны были заключить генеральный договор, о чем я писал в Москву тов. Литвакову. {438} Договор был перезаключен во Франции с “Тефимо” на следующих условиях: “Тефимо” берет на себя гарантию всего европейского турне; никаких убытков мы не знаем; получаем гарантированную сумму в 28 тысяч марок, т. е. сумму, которая нам нужна на расходы; оплачивается месячный отпуск всем сотрудникам, и в компенсацию за это “Тефимо” получает американское турне, из которого мы получаем 1/3 прибыли. Этот договор я отправил в Москву. Ситуация была такова: никакого конкретного ощутительного результата от полуторамесячной работы здесь не было. Денег нет. Текущих счетов у нас нет. Приходить в полпредство за деньгами не рекомендуется. Я заключил договор, не имея на это никакой санкции. О том, что Москва против американских гастролей, мне не было известно. Тов. Довгалевскому официально объявили, что театр должен ехать в Америку. Я отправил договор в Москву, но ответа не было. За это время наступает отпуск. Труппа получила полностью все деньги для ликвидации наших долгов и отпускные. Проходит еще месяц. Мы начинаем играть в Бельгии и Голландии. В Антверпене на 5-6‑й день пришла телеграмма от т. Свидерского: американские гастроли запрещены, европейские тоже. Я понял, что американские гастроли запрещены, европейские гастроли разрешены на срок первого договора (с Зальтером). Я написал т. Свидерскому письмо, что, во-первых, совершенно непонятно, почему не утверждается максимально благоприятный договор; во-вторых, совершенно непонятно, почему заграницей сидят в настоящую минуту 3 директора академических театров и ведут переговоры о поездке в Америку, почему им можно, а ГОСЕТу нельзя; в третьих, какие существуют причины, которые мешают поездке театра в Америку, для которого только есть полный смысл ехать в Нью-Йорк, где много евреев. Почему договор, который мне первому удалось заключить, такой выгодный для нас, не утверждается. В заключение просил освободить меня от театра.

Сам же я немедленно известил “Тефимо”, что Москвой запрещены американские гастроли, на что получил ответ, что для него совершенно непонятно, каким образом, после того, как мы забрали деньги, я пишу, что договор не будет выполнен, и “Тефимо” заявило, что не может признать теперь третьих лиц, которые отсутствовали при заключении договора. Я сообщил это т. Свидерскому. “Тефимо” хотело подать в суд.

В это время театр поехал в Вену. Я показал всю переписку т. Юреневу[[1637]](#endnote-1333), который заявил, что сейчас же в моем присутствии телеграфирует Литвинову[[1638]](#endnote-1334), в Наркомпрос и в ЦК Рабиса. Действительно, через два часа меня вызвали в полпредство и показали мне телеграммы, которые были отправлены. Ответа на них я в Вене не дождался, потому что должен был ехать в Париж за деньгами. Договор был нарушен, но в какой степени, неизвестно. Я получил из Вены сообщение, что 22 сентября приезжает уполномоченный для выяснения дела. Я известил через юриста “Тефимо”, что 22‑го приезжает уполномоченный, который все вопросы урегулирует, и просил его пока договор считать не нарушенным. 22‑го никто не приехал. Театр должен был начать играть в Берлине 29‑го. Никого нет. Опять нужны были деньги, и большие. Я написал “Тефимо” письмо, что 22‑го, к сожалению, никто не приехал, но уполномоченный должен приехать со дня на день. С трудом удержал, чтобы не произошло скандала и абсолютного краха. Наконец, мы получили письмо, что т. Палатник приезжает такого-то числа. Я вызвал директора “Тефимо”, и он приехал из Парижа.

Положение таково: договор нами нарушен точно и определенно. Или я не имел права заключать договор, и тогда вообще никто не отвечает. Мы нарушили договор тем, что не едем в Америку. Или вообще т. Палатник будет вести с ним переговоры без меня, договорится с ним таким образом, что театр продолжает функционировать, выполняя договор.

История о дефиците ложь. Какой дефицит, если “Тефимо” по договору должен оплатить все, если мы выполняем договор? Где тут дефицит? Договор у Наркомпроса {439} есть. Вопрос ясен. При исполнении договора никакого дефицита нет. “Тефимо” обязано платить. Это не есть дефицит. При нарушении договора есть неустойка. При нормальном положении мы получим все, что нам причитается. Разговаривать с “Тефимо” я больше не буду. Говорить должен т. Палатник.

Я прошу сегодня рассмотреть материал и договор, привлечь юрисконсульта, подготовить этот вопрос и завтра принять решение и ясную четкую линию по этому делу»[[1639]](#endnote-1335).

На вопрос Бродовского «Когда Вы уезжали, предвиделось американское турне или нет?» последовал ответ Грановского:

«Нет. У нас один раз дебатировалась американская гастроль, но когда нужно было приступить к самой поездке, то, по предложению тов. Литвакова, поездка была на один год отодвинута. Когда на этот раз стал вопрос о заграничных гастролях, то никто не вносил предложения, потому что театр не ехал в Америку. Мы предполагали, что театр ограничится европейскими осенне-весенними гастролями. Вопрос об Америке не дебатировался. Создавшееся здесь на месте положение заставило меня это сделать, зная, что в Москве Еврейская секция против американской поездки. Другого выхода у меня не было. Юридически я не имел права подписывать того договора, который подписал. Мандата у меня, как и доверенности, нет. 11 лет я подписывал [документы]; оперативные договора никогда не утверждались. На основании десятилетней работы я считал, что внутренне имел право подписать договор. Юридически я не имел права»[[1640]](#endnote-1336).

Но разговоры об американской поездке в ее прежние сроки уже были в известной степени праздными, и сам Грановский об этом и сказал:

«У меня впечатление, что “Тефимо” от американской поездки откажется. Я спросил его в Париже: допустим, что все-таки нам удастся добиться поездки в Америку. На что мне было отвечено, что две недели тому назад еще можно было организовать поездку в Америку — театр должен был начать играть примерно 12 декабря, с тем чтобы кончить 15 мая. Теперь у нас октябрь. Организовать поездку на 15 декабря он считает невозможным. С “Тефимо” вообще есть возможность договориться, но я не знал о чем договариваться. Если внести такое предложение, чтобы они использовали договор в пределах Европы до 1 января (так как пока они имели большие убытки в Бельгии и Голландии), я считаю, что можно по-хозяйственному договориться. Ни на какие американские гастроли в будущем “Тефимо” не пойдет»[[1641]](#endnote-1337).

С. И. Бродовский в новом письме А. И. Свидерскому продолжал защищать по мере сил Грановского: «Все, за что можно обвинять Грановского, это за самовольное заключение договора на поездку в Америку. Все остальные осложнения, вытекающие из этого договора, являются результатом запрещения ему выполнить договор. Благодаря этому очень трудно найти выход, ибо антрепренер требует выполнения договора, вернее, теперь требует возмещения убытков, так как теперь подготовка к поездке в Америку слишком запоздала»[[1642]](#endnote-1338). Таким образом, Бродовский делил ответственность за сложившееся положение дел между Грановским, самовольно заключившим договор на американские гастроли, и советскими органами, своими запретами превратившими ситуацию в безвыходную. И далее автор письма уже карандашом вписывает фразу: «*Никаких политических грехов за Грановским нет*»[[1643]](#endnote-1339).

О внепротокольной части происходившего можно составить представление по письму С. Палатника от 12 ноября 1928 года:

«1. По приезде я имел первую встречу с Грановским. Это было после провала “Труадек” и в день премьеры “Ночь на старом рынке”. “Ночь” имела колоссальный успех. Очень хвалебный фельетон Керр в “Берлинер Тагеблатт”[[1644]](#endnote-1340) и т. д.

{440} 2. При встрече с Грановским пришлось узнать, прощупать его намерения, и, с другой стороны, рассказать о моих полномочиях. Для того, чтобы сразу направить дело на рельсы *ответственных* переговоров, я предварительно, до разговора с Грановским, был в полпредстве и беседовал долго с тт. Бродовским и Райвидом (т. Бродовский теперь заменяет т. Крестинского). Там мы договорились, что нужно будет создать комиссию для разбора всего этого дела. С таким решением я и пришел к Грановскому.

Грановский отказался вначале от каких бы то ни было переговоров. Он предложил, чтобы я, как уполномоченный Наркомпросом, непосредственно начал переговоры с его антрепренером. Этот ход выдал его. Я наотрез отказался. “Говорить я могу теперь только с Вами, Алексей Михайлович, и для этого уже есть договоренность в полпредстве”. Поскольку вопрос был так поставлен, он не мог отказаться. Таким образом, первый ход его потерпел крах. Разговор я имел с ним 9 октября, а 10 октября уже было назначено совещание в полпредстве.

3. Совещание в полпредстве началось в 12 часов дня и кончилось в 3 часа дня. О чем мы говорили в продолжение 3‑х часов? Разговор состоял из 2‑х частей: 1) о финансовой стороне поездки (эта часть стенографически запротоколирована — стенограмму я Вам пришлю); 2) об общественно-политической стороне работы ГОСЕТа за границей (дружеский разговор).

По первой части выяснилось, что юридическое и финансовое положение гастролей находится в крайне запутанном положении: договоры с различными лицами, сделки, соглашения. Одна фирма перепродавала договоры другой и т. д. Причем самая последняя фирма, знаменитая “Тефимо”, также некредитоспособна, как и первые фирмы, с которым он заключал первые договора. Самой солидной фирмой является фирма “Шерер”. Она финансирует все предприятие. Но она передает деньги “Тефимо”, а “Тефимо” уже расплачивается с работниками театра. “Тефимо” — это французская какая-то коммерческая организация с основным капиталом в 100 000 франков (!) Весь договор с “Тефимо” — шантаж. Цель этого шантажа — во-первых, быть самому Грановскому хозяином над теми суммами, которые “Тефимо” получает от “Шерера” (работникам театра не выплачено уже жалованье в течение месяца). Во-вторых, через “Тефимо” заставить согласиться на поездку в Америку, так как договор с “Тефимо” накладывает на театр крупные неустойки. Да и другие кабальные условия договора не дают другого выхода, кроме поездки в Америку.

Грановский в ответ на мое сообщение о задачах моего приезда сообщил, что заставило его идти на эти сделки, причем, как обычно, представил дело так, что дело самое выгодное и т. д. И тут же предложил вести непосредственные переговоры с Романом Пинесом[[1645]](#endnote-1341), директором этой самой “Тефимо”. В результате совещания создана комиссия для просмотра финансовой и юридической стороны всех дел театра за границей.

Комиссия приступает к работе сегодня. Так кончилась первая часть переговоров, причем переговоры происходили в крайне тяжелой атмосфере: Грановский доказывал свою правоту — он, мол, обо всем писал в Москву, обо всем спрашивал Наркомпрос (вранье?), что я лгу и т. д. Надо было иметь железные нервы, чтобы все эти наглости и выводы его спокойно отпарировать. (Вы подробно ознакомитесь со стенограммой).

Вторая часть — об общественно-политической стороне поездки. Тут поток обвинений — что, мол, его поездку советская пресса замалчивала, что на него поклепы, что он не может приезжать в СССР, если тут не выяснят его положение, что Литваков обвиняет его в контрреволюции безосновательно и т. д.

Я по всем этим вопросам не выступал еще. Мы только его выслушали. Следует сказать, что тут в полпредстве существует мнение, что он на 3/4 прав. Так думает Бродовский, и Бродовский склонен вообще идти на всевозможные уступки {441} по отношению к Грановскому. Вот этим исчерпываются первые шаги мои. Наступает теперь самое тяжелое — конкретный разбор дела и наши предложения.

4. Атмосфера вокруг Грановского — в коллективе и в других советских органах, за исключением полпредства — самая ужасная. С Михоэлсом я еще не говорил — он нездоров был. Нащупывал только настроение артистов: артисты во многом изменились за границей. Успех, улучшенное материальное положение многих так переродили, что они не прочь ездить бесконечно до второго пришествия, пока есть еще уголки на земном шаре с евреями, где можно было бы играть. К этой группе артистов принадлежит и Зускин. Другая группа артистов, очевидно, большинство, хочет вернуться в Москву, если будет гарантия, что они не будут голодать. О Михоэлсе артисты говорят, что он вернется в Москву. Я лишь только приступаю к работе с коллективом артистов. Когда выясню более или менее точно их настроения и намерения — напишу подробно.

5. Что нужно сейчас? Ни в коем случае не замалчивать о бесконечной поездке ГОСЕТа. Надо напечатать в “Эмес” (и не только в “Эмес” если возможно) все запросы из провинции, письма товарищей, статьи. Если можно, надо этот вопрос обсуждать на собраниях, выносить резолюции и т. д. Словом, проводить такую же компанию, как в отношении Мейерхольда. Но надо все время помнить, что нельзя вести компанию так, чтобы отрезать пути к возвращению Грановского и театра. Одновременно приходится иметь в виду, что *установка Грановского не вернуться в СССР*. Но поскольку он теперь начал своим выступлением в полпредстве играть на советских струнах, то это надо использовать. Еще раз: пишите, печатайте о положении театра, о необходимости его возвращения в Москву как можно скорее и больше. Все печатные материалы присылайте в театр по адресу: Берлин, театр Дес Вестенс гастшпиле дес Москауер Идешес театрер, для Грановского и других артистов. Надо присылать “Эмес” в нескольких экземплярах, так как здесь его почти нет.

Я пишу одновременно письмо Обществу друзей ГОСЕТа, чтобы они напечатали открытое письмо Грановскому, которое было нами составлено. Пока все. Через пару дней я напишу о втором этапе переговоров. Мое положение ужасно тяжелое, — Грановский в труппе и среди коллектива взял тон дискредитирования меня, но выдержкой я из этого положения вылезаю. Пока же очень тяжело»[[1646]](#endnote-1342).

С. Палатник вовсе не был уверен, что деньги, необходимые для погашения дефицита и неустойки, будут представлены Москвой и, вел переговоры, исходя из того, что американские гастроли все-таки возможны, ибо только при этом условии «Тефимо» было готово погасить дефицит европейского турне. 15 октября он отправляет следующее письмо в Москву:

«Я написал Вам первое письмо 12 октября 1928 года, а за эти три дня уже мы познакомились с делом, но определенного выхода еще не наметили.

Очевидно, первый шаг к переговорам будет состоять в следующем предложении:

1. Разрешается поездка в Америку в марте 1929 года.

2. Театр возвращается вместе с Грановским в Москву.

3. Заключается новый договор, утверждаемый в Москве.

Т. е. мы начинаем с наименее резкого пункта. Так как другие пункты моих директив предполагают, конечно, более резкие шаги. Вероятно, завтра мы будем иметь 2‑е совещание с Грановским, на котором ему и будет предложен этот выход из положения.

Путаница в делах огромная.

Грановский давит всеми методами, чтобы заставить нас начать переговоры с его антрепренерами, вплоть до того, что не платит жалованье коллективу, он хочет нас вызвать с этой стороны.

{442} Я уже имел беседу с Михоэлсом.

Вот вкратце то, что он думает о положении ГОСЕТа:

1. Он признает со стороны Грановского следующие ошибки: а) отсутствие связи с Москвой, б) материальную неустойчивость поездки, вызвавшую маннгеймовскую историю (встречу с канторами и раввинами), в) объявления в белогвардейской и сионистской печати.

2. Михоэлс не мыслит театр без Грановского и себя в театре без Грановского.

3. Много недоразумений он приписывает бестактности евсеков местных компартий.

4. Он считает, что надо сделать так, чтобы Грановский мог вернуться в СССР, для этого нужна соответствующая реабилитация его. А для последнего нужно время.

5. Он полагает, что поездка в Америку необходима, так как сезон все равно потерян, а Грановский теперь творить неспособен: он невменяем.

6. Он согласен, что для выхода из создавшегося положения первые шаги должен сделать Грановский, обратившись с соответствующим письмом в печать.

7. Он считает, что надо все сделать, чтобы договориться; в порядке подчинения же он вернется в Москву.

8. Поездку за границей он считает политически оправдавшейся, считает возможным ее еще продолжать, по крайней мере, в течение настоящего сезона, а может быть, и на будущий сезон.

Таково мнение и настроение Михоэлса. Я думаю, что выводы Вы сами сделаете. Посылаю Вам стенограмму первого совещания с Грановским: он тут весь [нрзб].

Все же я веду линию на примирение, на возвращение его в Москву. Удастся ли это? Сомневаюсь.

Обо всем я буду Вас своевременно информировать. Считаю нужным еще раз напомнить о необходимости компании в печати.

P. S. В разговоре с Грановским я ему тоже предложил выступить с открытым письмом в печати. Он не отказался, но и не обещал. В белогвардейской печати появилась заметка о ГОСЕТе, с откликами на статью Луначарского и о моем приезде.

Они указывают, что, мол, ГОСЕТ, имевший огромный успех за границей, все-таки взят под подозрение, и указывают, что для проверки прислан “чекист”»[[1647]](#endnote-1343).

Чем больше С. Палатник вникал в ситуацию, тем более примирительным становился тон его посланий. В письме от 27 октября он пишет:

«Прошла неделя после моего второго письма, и только лишь теперь намечается какой-то выход из положения. Артисты получили, хотя и не полностью, некоторую сумму денег, и мы опять приступили к переговорам с “Тефимо”. То, что мы не допустили забастовки, оправдало себя: забастовка поставила бы нас перед необходимостью принять чрезвычайные меры. Между тем, мы не были обеспечены никакой суммой денег. Мы получили вчера телеграмму от т. Свидерского, что поднято ходатайство перед соответствующими органами о разрешении перевода 15 тысяч марок. С другой стороны, кроме скандала забастовка вызвала бы необходимость немедленно отстранить Грановского, передачу дела суду, временный арест декораций и т. д. Мы тут поэтому решили согласиться на забастовку только лишь в крайнем случае, когда будут решены вопросы о театре в целом (вывоз труппы и т. д.). Полпредство кроме того было категорически против забастовки. Что же касается проделанной в течение этого времени мною работы, то надо сказать, что в работе с артистами и с Грановским удалось мною выяснить; в вопросе же о деловом исходе поездки тоже наметились определенные выходы из положения.

1. Во-первых, о Грановском. Я в течение нескольких дней имел с ним продолжительные беседы. Выяснилось, что все слухи о нем, что он думает порвать с СССР {443} и не вернуться, лишены всякого основания. Он не хочет и не может быть никогда эмигрантом. Он заявляет, что если бы даже хотели сделать его эмигрантом, он будет бороться против этого. Единственно, что может быть, — это его уход из ГОСЕТа. Он доказывает, что ни одного какого-нибудь погрешного в политическом смысле поступка против советской власти им не было совершенно. Он признает некоторые ошибки (заключение договоров без нашего согласия, отсутствие связей и др.), но он отвергает все поклепы на него в антисоветских выступлениях. Он хочет себя реабилитировать и напишет в “Эмес” и в русские советские газеты, отдельно т. Чемерисскому. С другой стороны, он заявляет, что не видит перспектив для улучшения материального положения театра, что, в сущности говоря, театру негде работать и т. д. Словом, пессимизм насчет будущего ГОСЕТа. Он также боится реорганизации, о которой до него дошли слухи. (Т. Ром передала слова Моисея Ильича о необходимости реорганизации работы ГОСЕТа, о режиссерской коллегии и т. д.) Вообще же он производит впечатление человека надломленного. Может быть, вначале у него были какие-то стремления оторваться и оторвать труппу. Но нашим вмешательством все его планы разрушены, и теперь он готов бить отбой.

2. Что касается вопросов с договором, то мы теперь находимся в стадии переговоров с антрепренерами, контрагентами Грановского. Мы запросили письменные их предложения. Они сводятся к следующим вариантам: а) либо поездка в Америку до июня месяца со всеми необходимыми гарантиями (банковская гарантия на зарплату, за транспорт и проч.); б) либо покрыть в какой-то части дефицит, который контрагенты Грановского исчисляют в 120 тысяч марок, но по которому они готовы идти на уступки, получая только 70 тысяч марок, причем театр должен кончить свои гастроли по договору до 1‑го января. Последний выход — есть крайний выход, так как он сопряжен с большими расходами, уплатой валюты, если даже не 70 тысяч, то во всяком случае не менее 40 тысяч марок. Есть ли у нас такая сумма? Она во всяком случае должна быть готова, если бы нам пришлось уплатить.

Я писал об этом в Наркомпрос, И надеемся кое-что получить. Я советовался также с т. Ланда из торгпредства, и он тоже считает, что эта сумма должна быть нами обеспечена на всякий случай. Я поэтому прошу Вас переговорить со Шлейфером, с Ароном Исааковичем[[1648]](#endnote-1344) о возможности получения в валюте какой-нибудь суммы, так как в крайнем случае придется прибегнуть именно к уплате какой-то части дефицита антрепренеров. Именно нежелание и невозможность платить валютой и заставила т. Бродовского согласиться в первую очередь на поездку в Америку, которая должна быть обставлена соответствующими гарантиями. Кроме материальных гарантий, которых, может быть, удастся добиться, нам нужна и другая, не менее важная гарантия — то, что коллектив в Америке не распадется, что поездка театра в Америку даст соответствующий необходимый и возможный политический эффект, что не будут повторены ошибки, которые Грановский сделал при заключении первых договоров, что в общественных выступлениях театра будет взята определенная правильная линия. Это возможно, если во главе поездки будет поставлено лицо, обладающее и полномочиями, и нашим доверием, и возможностями проводить вышеуказанные задачи. Я откровенно говорил с Грановским о необходимости поставить во главе поездки именно такое лицо. После некоторых колебаний он с этим согласился. Я бы считал несомненно целесообразным, если материальная сторона поездки будет гарантирована, пойти на этот шаг не только с точки зрения интересов гастрольных поездок в Америку, но и будущих перспектив театра. Мы бы уже поставили Грановского на свое место, по крайней мере в части руководства финансово-хозяйственной стороной театра. Надеюсь после возвращения в Москву по представлении Вам доклада такое лицо быстро найти и отправить его немедленно за границу.

{444} 3. Общественно-политическая сторона гастрольной поездки ГОСЕТа нами недооценивалась, с другой стороны, мы явно преувеличили ошибки и Грановского, и коллектива артистов. Несомненно одно, что в данный момент артисты не хотят вернуться в Москву по следующим соображениям: не подготовлен зимний сезон; пугает их возможность приезда без Грановского; хочется еще заработать, страх перед неблагоприятным советским общественным мнением. Они надеются, что после возвращения из Америки обстановка будет создана для них в Москве более благоприятная, что реорганизация театра, которую они считают целесообразной, необходимой, будет легче проведена летом, накануне будущего зимнего сезона.

<…> Сообщая обо всем этом, я Вас все-таки прошу иметь в виду, что поездка в Америку может и не выгореть. Тогда необходима быстрая мобилизация средств. Я Вам буду телеграфировать и прошу Вас придти мне в этом отношении на помощь, которая должна выразиться в следующем: Шлейфер должен будет протелеграфировать в торгпредство о разрешении выплатить валютой определенные суммы — около 30-40 тысяч марок. Я прошу у т. Плавника[[1649]](#endnote-1345), Вайнштейна, Литвакова, Чемерисского, словом всех, кто мог бы в этом отношении помочь, по моей телеграмме этого добиться у т. Шлейфера. Мы бы сумму, которую здесь придется уплатить в валюте, могли внести потом в червонцах. Поскольку, если поездка в Америку не выйдет, уплата этой суммы фактически решает судьбу театра, то я прошу очень серьезно отнестись к этому предложению. <…>

P. S. Еще несколько слов: переговоры и разрешение всего вопроса о ГОСЕТе проходят в невыносимой, тяжелой атмосфере, и от вас ни строчки. Почему Вы считаете возможным взвалить всю тяжесть на мои плечи?

Я прошу Вас немедленно написать. Если Вы бы считали, что театр должен немедленно вернуться в Москву, и написали об этом мне, то я мог бы это письмо показать Крестинскому[[1650]](#endnote-1346), и мне было бы легче реализовать второй [нрзб]»[[1651]](#endnote-1347).

В ответ на письмо Палатника А. И. Свидерский 5 ноября отправляет в берлинское полпредство телеграмму на имя С. И. Бродовского: «Сделано распоряжение перевести телеграфно сорок тысяч марок. Свидерский»[[1652]](#endnote-1348).

Но неустойка, вероятно, превышала присланные сорок тысяч марок, и Палатник продолжал переговоры, хотя тон его писем вновь становится воинственным. Напряжение не спадало, и Н. Н. Крестинский, возглавлявший берлинское полпредство, 5 ноября 1928 года обращается к В. С. Довгалевскому в полпредство в Париже, где, собственно, и завязался весь узел проблем:

«Нам здесь приходилось вести бесконечные разговоры с Грановским — и успокаивать его, и нападать на него. Между прочим, он сослался на то, что после появления в “Известиях” интервью т. Каменевой[[1653]](#endnote-1349), Вы интерпеллировали[[1654]](#footnote-307) в Москву и получили из Москвы ответ, дезавуирующий Каменеву и говорящий о каком-то внушении ей. Так как ни у нас здесь об этом не было сообщений, и приехавший из евсекции Наркомпроса из Москвы т. Палатник также об этом не знал, то т. Грановский просил меня спросить Вас об этом.

Сейчас шум вокруг Еврейского театра у нас как будто утих, но нет никаких гарантий, что не поднимутся вновь разговоры. Просьба к Вам поэтому информировать меня о Вашем отношении к театру вообще, к Грановскому — в частности и о том, что Вам писали из Москвы в ответ на Ваше письмо в защиту театра»[[1655]](#endnote-1350).

В. С. Довгалевский не заставил себя ждать. Уже 9 ноября он отправляет ответ:

{445} «Дорогой Николай Николаевич,

Так же, как и Вам, мне пришлось в многочисленных беседах с Грановским и некоторыми артистами, в частности с Михоэлсом, и успокаивать Грановского, и нападать на него. Я считал, и считаю, что огонь по Грановскому и его театру был открыт без нужды. Я пытался проверить правильность и обоснованность возводившихся на него обвинений в отрыве от Советского Союза, в предательских замыслах и намерении остаться за границей; проверки эти не дали ничего существенного, что могло бы послужить к обвинениям Грановского в нелояльности. Если на первых порах по своем приезде Грановский, объясняя это болезнью, медлил вступать в контакт с Полпредством, то потом эта ошибка была им исправлена, даже с лихвой, и мне пришлось уже отбиваться от частых посещений его и Михоэлса. Крупным проступком Грановского явилось печатание объявлений в “Последних новостях”, когда я обратил на это его внимание и в параллель привел поведение театра Вахтангова, который каждый шаг согласовывал с полпредством, то Грановский объяснил это обстоятельство тем, что он находится в руках антрепренера, который публикацию делает за свой риск и страх; все же Грановский обещал просить антрепренера прекратить публикацию в “Последних новостях” и, если память мне не изменяет, то действительно, объявления в белой газете прекратились. Независимо от этого проступка и некоторых более мелких промахов, на основании которых, однако, повторяю, никак нельзя было составить себе заключение о нелояльности Грановского и его театра, я полагал, и полагаю, что все те стрелы, которые посыпались против них вскоре после их приезда за границу, были бестактны и вредны. Мы показывали театр Грановского за границей как одно из крупных достижений советской культуры и национальной политики. Вместе с тем, во 1‑х, в советских газетах появляется интервью тов. Каменевой, шельмующее Грановского за отрыв и другие преступления, во 2‑х, Грановскому предлагается наложить арест на выручку театра для уплаты какой-то старой задолженности по соцстраху и в 3‑х, реквизит театра в Москве назначается к продаже с торгов за задолженности, кажется, Коммунальному банку. Обе эти задолженности были уже давние, вопрос о них слушался неоднократно и много лет во всяких инстанциях до Малого Совнаркома включительно, и я считал совершенно недопустимым извлечь все эти истории из-под спуда и прижать театр тогда, когда труппа его находилась за границей, и нам всем, и в Москве, и тут, нужно было, наоборот, употреблять все усилия к тому, чтобы создать вокруг театра обстановку, которая способствовала бы успешной работе его и лояльности по отношению к Советскому Союзу. Эти печатные обвинения и прижимки могли, наоборот, создать тяжелую атмосферу, нервировать труппу и самого Грановского. Об этом я написал в НКИД, в адрес тов. Кагана[[1656]](#endnote-1351), и через некоторое время получил ответ от него, что он согласен со мной относительно несвоевременности и неполитичность интервью тов. Каменевой; Экправ же сообщил мне, что он снесся с Коммунальным банком и полагает, что торги будут отменены; что же касается предложения об аресте сумм, то Экправ явился только передаточной инстанцией и, препровождая через берлинское полпредство Грановскому это распоряжение, не вникнул и не мог вникнуть в существо вопроса. Насколько мне известно, это распоряжение не получило дальнейшего хода и было отменено. Во всяком случае, в жизнь оно не было проведено. Вот и все мое участие в этом деле»[[1657]](#endnote-1352).

Советские дипломаты как в Берлине, Вене, так и в Париже оказались гораздо более терпимы и рассудительны, нежели московские функционеры, которые уже были готовы распродать госетовский реквизит как выморочное имущество. Довгалевский не находил в поступках Грановского особенного криминала и был склонен поддержать его как руководителя театра и даже предпринимал для этого конкретные шаги.

{446} Другое дело представители ЦБ Евсекций. То, что для дипломатов было «проступком», для них выглядело несомненным преступлением. 22 ноября С. Палатник отправляет письмо с грифом «Совершенно секретно» А. Чемерисскому, секретарю ЦБ Евсекций: «Я уже в нескольких письмах по адресу “Эмес” сообщил Вам и тов. Литвакову о развале, который царит в труппе, о настроениях и тенденциях труппы, о Грановском. Я также неоднократно писал о сложном переплете юридических взаимоотношений между театром и контрагентами Грановского, об уплате большой неустойки, если мы бы просто от договоров отказались, о шантаже контрагентов Грановского и о связи Грановского с ними.

Ввиду всего этого (подробно я доложу по возвращении из командировки), я решил, что американскую поездку ни в коем случае не следует разрешать, хотя бы этому грозила ликвидация театра. Если Вы другого мнения, то прошу Вас через Литвакова или через тов. Свидерского дать Ваш отрицательный ответ телеграфно»[[1658]](#endnote-1353).

При сем прилагалась копия весьма развернутого послания А. Свидерскому с тем же грифом «Совершенно секретно»:

«Я последним письмом сообщил о предложенных нами условиях американской поездки ГОСЕТа, о гарантиях и также о том, что если бы все гарантии наши были бы удовлетворены, то во главе поездки должно быть поставлено другое лицо, не Грановский. Мы предоставили контрагентам Грановского срок, к которому они должны были дать свой ответ. Мы, сегодня 22‑го, получили от контрагентов письмо о том, что они будто бы закончили подготовительную работу по организации поездки в Америку. По одновременно выяснилось, что вся эта компания просто жулики, причем они от имени ГОСЕТа выдают векселя, распоряжаются вообще всей гастрольной поездкой. Грановский же никакого участия в организации гастрольной поездки не принимает. Я собрал весь материал об общественно-политической стороне поездки. В подробном докладе я его освещу. Но вывод уже можно сделать следующий: вся европейская печать очень высоко ставит ГОСЕТ и оценила его как большое достижение советской культуры. Но одновременно Грановский лично как руководитель театра затушевывал этот советский успех театра, выставляя в своих интервью, выступлениях на банкетах, статьях формально-эстетические моменты своего личного творчества. Во всех его выступлениях и интервью не упомянуто нигде, что советская власть создала этот театр. Создавалось впечатление, что это театр Грановского.

Что касается финансовой стороны поездки, то Грановский провел целый ряд операций (заключение соглашений, договоров, расторжение договора, первоначального утвержденного Наркомпросом, и уплата по этому договору неустойки и др.), которые показывают, что тут имеем дело либо с огромной бесхозяйственностью незлостного характера, либо с бесхозяйственностью, переходящей в преступное отношение к делу. В связи со всеми этим я считаю, что несмотря на то, что американская поездка могла бы, может быть, и вывести театр из дефицита, но присутствие Грановского в театре даже не в качестве директора, а только в качестве художественного руководителя сопряжено будет с возможностью и политических скандалов, и развала театра. Я поэтому решаю, с моей точки зрения, вопрос об американской поездке отрицательно.

Но не желая взять на себя всю ответственность за возможные последствия, я решил совместно с т. Бродовским вопрос поставить на общем заседании с привлечением тов. Крестинского и других товарищей из торгпредства, которые в курсе всего этого дела. Единственная опасность для театра в случае возвращения его в СССР — это возможное наложение ареста на декорации, так как на основании устава театра все претензии могут быть предъявлены только в рамках той ценности, которую представляет собой имущество театра.

Труппа, боясь развала театра и не веря в то, что они будут поддержаны в Москве, стремится всеми силами влиять, чтобы поездку в Америку разрешить.

{447} Извещая обо всем этом Вас, я прошу Вас телеграфно предложить труппе и Грановскому вернуться в СССР, не предрешая вопрос об американской поездке. Артисты заявляют, что по первому приказу из Москвы они немедленно вернуться.

Во избежание возможного скандала (успех театра за границей придал его присутствию политический определенный вес), я считаю целесообразным уплатить ту сумму, которую мы получили, и развязаться мирно. Но если это не удастся, то придется труппу вернуть, Грановского сместить с соответствующим объявлением в заграничной прессе»[[1659]](#endnote-1354).

Но в тот же день (22 ноября), когда Палатник отправил свои воинственные письма А. Чемеринскому и А. Свидерскому, в Москву ушла еще одна депеша, в которой позиция Палатника выглядит совсем иначе. В письме на имя А. Чемеринского Л. Л. Вайн так описывает ситуацию:

«Мною получено от т. Палатника письмо, в котором он пишет, что опять встретились с “Тефимо” и выговорили для себя условия, являющиеся “железной гарантией”, Мы поставили им ультимативный срок: если к 20 ноября не будет гарантий, то мы считаем себя свободными. Как они уверяют, все условия будут ими полностью выполнены 25 ноября 1928 года.

Вопрос о поездке ГОСЕТа в Америку есть вопрос дальнейшего существования ГОСЕТа в СССР. Политика т. Палатника и полпредства после высылки Главискусством денег на возвращение труппы является непонятной.

Нахожу, что договор с “Тефимо” можно было расторгнуть, ибо “Тефимо” нарушило договор первым.

*Почему нельзя разрешить американские гастроли*.

Почему Грановский настаивает на американских гастролях? Грановский не может сейчас вернуться в СССР: он боится ответственности за бесхозяйственность, проявленную им, за свою аполитичность и т. п. Кроме того, он сейчас не намерен ставить революционный репертуар и т. д. Приезд Грановского в СССР — это его крах на театральном поприще. Зная все это, Грановский принимает все меры к тому, чтобы сейчас не возвращаться в СССР, и тянет за собой весь коллектив ГОСЕТа.

*Что ждет театр в Америке*?

В Нью-Йорке имеется около 15 еврейских театров. Директора этих театров кровно заинтересованы, чтобы ГОСЕТ не функционировал, и они примут меры, чтобы переманить к себе ряд работников. Кроме того, кино может также привлечь к себе ряд работников во главе с Грановским.

Поездка ГОСЕТа на шесть месяцев в Америку не оправдает громадных расходов, так что в дальнейшем возникнет вопрос об удлинении срока пребывания гастролей ГОСЕТа в Америке. На этом будет настаивать антрепренер, и в этом будет его поддерживать Грановский.

Имея в виду все вышеуказанное, — *нельзя разрешить поездку*. В театре может произойти раскол, как это и было у “Габимы”.

Лучше ампутировать одну ногу или руку, чем дать погибнуть всему организму.

Нужно принять во внимание, что в продолжение десяти лет советское правительство потратило больше миллиона рублей на наш театр и теперь все достижения могут рухнуть в один миг. Еврейская общественность ждет с нетерпением возвращения ГОСЕТа в СССР.

Необходимо отметить, что зав[едующий] админ[истративно]-хоз[яйственной] частью ГОСЕТа т. Файль высказывается против поездки ГОСЕТа в Америку.

Итак, необходимо *немедленно дать телеграмму полпредству о принятии мер к возвращению театра в Москву*»[[1660]](#endnote-1355).

{448} Тем временем Палатник приступил к реализации самой устрашающей части своей «директивы»: к отстранению Грановского от власти. 24 ноября он вынуждает порядком измотанного, если не сломленного Грановского подписать «Соглашение»:

«Во избежание ошибок, вытекающих из создавшихся сложных отношений между уполномоченным Наркомпроса по делу ГОСЕТа, т. Палатником, директором ГОСЕТа, т. А. М. Грановским, и контрагентами театра по гастрольной поездке за границей, а также в целях установки правильного политического руководства театром, уполномоченный Наркомпроса, т. Палатник, и директор ГОСЕТа, т. А. М. Грановский, пришли к следующему соглашению:

1. С 24‑го ноября с. г. ведение всей хозяйственно-финансовой частью и юридическое право директора театра передается впредь до назначения из Москвы директора-распорядителя представителю Наркомпроса т. Палатнику.

2. А. М. Грановский до окончания заграничных гастролей является художественным руководителем театра, и все права, касающиеся внутренней художественной жизни театра, остаются в ведении А. М. Грановского.

3. Вопросы внутреннего административного порядка (наем и сокращение артистов, вопросы зарплаты и т. п.) директор-распорядитель согласовывает с художественным руководителем.

4. Вопросы, касающиеся политических выступлений театра (участие в различных банкетах и выступления от имени театра), решаются директором-распорядителем и художественным руководителем»[[1661]](#endnote-1356).

Теперь вся полнота юридического представительства переходит к Палатнику, и 3 декабря он посылает А. Свидерскому телеграмму: «Подписал соглашение [о] поездке [в] Америку. Гарантия. Срок представления банковской гарантии 11/12. [В] случае непредставления гарантии возвращение без претензии. Оформление [в] ближайшие дни договора»[[1662]](#endnote-1357).

Подробности последовали письмом того же дня:

«Вчера, 2 декабря, мною было подписано соглашение о поездке ГОСЕТа в Америку. Предварительно, до подписания этого соглашения, состоялось совещание у тов. Крестинского, где вопрос о театре был обсужден всесторонне. Была принята линия, чтобы на американскую поездку согласиться лишь в том случае, если можно будет откупиться от антрепренеров, контрагентов Грановского, за 40 000 марок. Одновременно, в ответ на мое письмо Свидерскому, копию которого я Вам послал, получилась телеграмма на мое имя и имя полпреда, предлагающая согласиться на поездку в Америку в случае, если будут достаточные гарантии.

Переговоры с контрагентами Грановского я и вел по этим двум линиям, но оказалось, что минимальная сумма, на которой мы могли бы с ними покончить без суда, — это 65-60 тысяч марок. Что же касается гарантии поездки в Америку, то эти гарантии представлены нам крупным американским банком (Кан, Леб и Ко)[[1663]](#endnote-1358). Следовательно, пришлось выбрать второй путь. До решения этого вопроса произошло еще одно очень важное событие для театра: Грановский снят с поста директора театра с оставлением художественного руководства. Что заставило меня это сделать? И как это было проделано?

В борьбе с контрагентами Грановского приходилось все более и более убеждаться не только мне, но и тем товарищам, которые очень считались с Грановским (т. Бродовский не разделял нашего отношения к Грановскому и фактически не допускал резких мер по отношению к нему, объясняя, что резкие меры по отношению к Грановскому ничего, кроме политического скандала, нам не дадут), что надо Грановского от всех этих дел устранить. В подробном устном докладе я смогу детально осветить все моменты переговоров и тактики по отношению к Грановскому и к его контрагентам. {449} К 20‑му ноября я, видя, что все мои предложения и договоренность с Грановским, несмотря на мои неоднократные заявления в присутствии Бродовского о необходимости согласования его шагов со мною, ни к чему не приводят, написал ему категорическое письмо с требованием предварительно все со мной согласовывать. Я отказался, что-либо принимать во внимание, если оно будет сделано без моего предварительного согласия. В ответ на это письмо Грановский потребовал от меня письменных приказов. Я тогда поставил перед Бродовским и т. Крестинским вопрос о необходимости удаления Грановского и лишения его прав директора театра. Так как Грановский мог бы использовать свое отстранение путем приказа для создания скандала в прессе, мы выработали след[ующий] план: Грановский был вызван в полпредство, я подготовил текст соглашения между мною и Грановским об отказе его от прав директора ГОСЕТа с оставлением ему только прав художественного руководства (копию этого соглашения я Вам при сем представляю). Этот факт заставил Грановского раскрыть свои карты. Это заставило и контрагентов вести со мною более откровенные переговоры, причем Грановский принимал все от него зависящие меры, чтобы американская поездка не состоялась и чтобы мы могли выйти из положения в пределах 40 000 марок. Однако контрагенты Грановского действительно не соглашались с предложениями Грановского, так как, по их мнению, им выгоднее судиться, чем получать 40 000 марок. Поездка же в Америку, ввиду наличия гарантий и выработки таких условий, которые для них мало прибыльны, есть, по их словам, только уступка мне.

Во всяком случае, если поездка в Америку состоится (а она еще может и не состояться в случае, если к 11 декабря не будут представлены гарантии в письменном виде), то очевидно, что нужно будет послать с Грановским лицо в качестве директора театра.

Я обращаюсь поэтому к Вам, чтобы Вы подобрали такое лицо для поездки театра в Америку в качестве директора ГОСЕТа. Я бы считал возможным выдвинуть кандидатуру тов. Гольдберга[[1664]](#endnote-1359) (это и деловая, и политическая кандидатура — тов. Г[ольдберг] знает, кажется, английский язык — или, может быть, другую кандидатуру). Виза будет ему обеспечена. Я предполагаю вернуться в Москву числа 12‑го вместе с договором и гарантиями. Прошу Вас, если можно, еще до этого числа, наметив кандидатуру, мне протелеграфировать или сообщить об этом тов. Свидерскому.

О нынешних настроениях Грановского, о том, что он еще резче передвинул фронт на СССР и что он теперь полон кающимися настроениями, я сообщу уже в моем докладе устно со всеми документами, которые Грановский теперь готовит для Москвы.

Что касается всех практических вопросов договора о поездке труппы в Америку, то они были предварительно во всех деталях обсуждены торгпредством, юристами торгпредства и тов. Ланда.

Еще раз прошу Вас подобрать кандидатуру для поездки в Америку, которая может превратиться в крупное политическое событие, если во главе будет политически-ответственное лицо»[[1665]](#endnote-1360).

В этом описании роли и интересы парадоксальным образом поменялись. Палатник добивается гастролей в Америке и жаждет там успеха. А Грановский уже не хочет в Америку и покаянно просится домой, в Москву.

Несмотря на всю неопределенность ситуации, Палатник считал дело уже решенным, о чем и сообщил в советскую печать: «От командированного Наркомпросом за границу члена коллегии Главпрофобра С. А. Палатника, производившего обследование театра за границей, получено сообщение, *что* он заканчивает переговоры с иностранными антрепренерами о поездке в Америку. Для окончательного решения этого вопроса и подписания договоров тов. Палатник приезжает в Москву. Директором Государственного Еврейского театра будет назначен С. А. Палатник. Грановский же останется лишь как главный режиссер и заведующий художественной частью»[[1666]](#endnote-1361).

{450} А между тем вопрос все более удалялся от разрешения. Уполномоченный «Тефимо» Михаил Залкинд ведет интенсивные переговоры с известным финансистом и меценатом, президентом «Метрополитен-опера» Отто Каном о предоставлении банковских гарантий американскому турне ГОСЕТа. Казалось бы, дело приближалось к благополучной развязке.

Но в этот момент стало известно, что еще 22 июня 1927 года Мендель Элькин от имени театра заключил контракт с Солом Юроком на гастроли ГОСЕТа в США. В какой-то мере Грановского можно понять. В контракте, подписанном с Солом Юроком в 1927 году, речь шла только об американском турне. В середине 1928 года ситуация резко изменилась. Европейское турне привело к дефициту, который обязывалось покрыть «Тефимо». Вероятно, Грановский рассчитывал с помощью своих американских связей расстаться с Солом Юроком мирно. Но бизнес есть бизнес.

Грянул скандал, в котором проиграли все. От театра отступил Сол Юрок. Отто Кан, чувствуя себя обманутым, отказался давать банковские гарантии. В отсутствии их «Тефимо» оказалось стороной, нарушающей контракт, и ее претензии по неустойке свелись к минимуму, который советская сторона оказалась в состоянии возместить. Но больше всех проиграли театр и Грановский.

18 декабря 1928 года С. И. Бродовский и С. А. Палатник телеграфируют в Москву: «Гарантия не представлена. Театр прекратил гастроли. Принимаем меры вывоза труппы и имущества театра. Грановский остается временно»[[1667]](#endnote-1362).

Итак, 2 января 1929 года труппа ГОСЕТа, подчинившись «директиве», выехала из Берлина в Москву. Грановский остался в Берлине «временно». Он сам долгое время был уверен именно во «временности» своего отрыва от Москвы.

Теоретически для Грановского двери в Москву и в ГОСЕТ все еще оставались открытыми. Однако во всех обсуждениях ясно дается понять, что место для Грановского будет жестко ограничено. Ему уже не быть ни директором театра, ни его художественным руководителем. Ему отводится роль постановщика в условиях надлежащего «идеологического руководства» и «привлечения новых молодых сил из коммунистов и комсомольцев в коллектив театра».

Вопрос о гастролях ГОСЕТа рассматривался не только в ЦБ Евсекций. К нему подключился Наркомат Рабоче-крестьянской инспекции в лице управляющего отделом Социально-культурной инспекции Н. О. Кучменко[[1668]](#endnote-1363), который предоставил свои выкладки с далеко идущими выводами:

*«4) Отказ быв. директора Еврейского театра Грановского после ликвидации заграничной поездки возвратиться в СССР не является ущербом современному советскому театру*.

Социально-культурная инспекция в результате своих обследований не раз ставила вопрос о желательности закрытия вообще Государственного еврейского театра или о переводе его на Украину и Белоруссию, так как театр не имеет в Москве достаточного числа зрителей (посещаемость [в сезоне] 26/27 гг. — 36 %, [в сезоне] 27/29 гг. — 32 %, в то время как другие гостеатры имеют посещаемость не ниже 70 %) и не может быть бездефицитным (дефициты: 26/27 – 116 000 р., 27/28 – 58 000 р., 28/29 – 50 000 р.). Инспекция продолжает и в настоящее время настаивать на своем предложении о ликвидации Государственного еврейского театра.

5) Вопрос о заграничных гастрольных поездках наших гостеатров должен быть вообще пересмотрен. Каждый из театров (как и Еврейский) при ходатайствах о разрешении поездки главным мотивом выставляет политический интерес для СССР данной поездки и полную бездефицитность.

Между тем, как показывает практика, руководители театров прикрывают указанием на политический интерес гастролей лишь свои корыстные личные интересы {451} Наркомпрос же не проявляет в этом деле должной твердости и предусмотрительности. В результате почти все поездки кончались политическими скандалами (Еврейский театр, Камерный, Студия имени Немировича-Данченко, Балетная школа им. Айседоры Дункан) и приносили крупные дефициты, которые приходилось прикрывать государственными средствами в заграничной валюте (Еврейский театр — около 22 тысяч рублей, Камерный театр — 30 тысяч рублей, студия имени Немировича-Данченко — 25 тысяч рублей).

Социально-культурная инспекция полагает, что вопрос о заграничных гастролях государственных театров и студий должен быть пересмотрен в сторону полного прекращения этих гастролей на будущее время»[[1669]](#endnote-1364).

Выводы Социально-культурной инспекции, предполагающие закрытие ГОСЕТа и запрещение вообще заграничных гастролей, вкупе с отчетом С. А. Палатника, были переправлены 15 февраля заместителем заведующего Главискусством Л. Л. Оболенским[[1670]](#endnote-1365) первому заместителю председателя СНК тов. А. П. Смирнову.

Последний, ознакомившись с материалами, переправил их в одну из самых грозных организаций тогдашнего времени Наркомат Рабоче-крестьянской инспекции со следующей резолюцией:

«т. Ильину[[1671]](#endnote-1366) для всестороннего обследования. Со своей стороны обращаю ваше внимание на то, что Грановский действовал не как представитель государственного советского театра, чем, несомненно, старался дискредитировать работу Советской власти по созданию этого театра. Результат доложить мне»[[1672]](#endnote-1367).

Но даже теперь песенка Грановского все еще не была спета. 23 февраля в берлинское полпредство уходит письмо за подписью Луначарского и Оболенского:

«Дорогой Алексей Михайлович!

Приступая к проработке вопроса о дальнейшей работе ГОСЕТа, в его художественном, репертуарном и организационном плане, и считая Ваше участие в работе театра в качестве художественного руководителя необходимым, просим сообщить, когда точно Вы предполагаете вернуться в Москву и сможете приступить к работе в театре»[[1673]](#endnote-1368).

Но это письмо, увы, так и не дошло до адресата. В конце февраля 1929 года в Берлин, где Грановский репетировал по приглашению Макса Рейнхарда мольеровскую пьесу в обработке Э. Толлера и В. Газенклевера «Мещанин во дворянстве», прибыл А. И. Свидерский, начальник Главискусства. Остается неясным, что именно произошло в Берлине. Понятно только одно. Его мнение исключало возможность дальнейшего использование А. М. Грановского в советском театре. Оно было изложено в несохранившейся телеграмме. Судить о нем можно только по следствиям. 8 марта заместитель начальника Главискусства Л. Л. Оболенский телеграфирует в Берлин: «Главискусство согласно со Свидерским. Оболенский»[[1674]](#endnote-1369).

11 марта Бродовский отвечает Оболенскому: «Ввиду телеграммы, выражающей согласие с мнением т. Свидерского относительно Грановского, препровождаю обратно Ваше письмо, предназначенное для Грановского»[[1675]](#endnote-1370).

Итак, советские органы власти отказались от попыток вернуть Грановского. Чего нельзя сказать о Грановском.

1929 год стал годом «великого перелома» и для ГОСЕТа.

Свой 10‑летний юбилей театр и его создатель встречали порознь. Грановский — в Берлине. Труппа — в Москве. Праздник был горьким. Весь репертуар был объявлен безнадежно устаревшим и аполитичным, несоответствующим новым стандартам подлинно революционного искусства. Само существование театра оказалось под угрозой. Рассматривались несколько вариантов правительственных решений.

{452} 1) Прямая ликвидация театра.

2) Перевод его на Украину или в Белоруссию, который вел бы к неизбежной деградации и гибели труппы.

3) Самым призрачным и неопределенным было продолжение московских сезонов.

Можно предположить, что Грановский пребывал в смятении чувств. После серии грубых политических обвинений и сравнений с генералом Слащевым и «шахтинскими вредителями» его личная безопасность была далеко не гарантирована. Возможность творческой самореализации сжималась, как шагреневая кожа. Тем не менее Грановский на протяжении всего 1929 года не оставлял надежд на возвращение в Россию.

Соломон Михоэлс, несомненно, с санкции Грановского, выступал в прессе с многократными опровержениями слухов о невозвращении режиссера и подчеркиванием именно политического эффекта гастролей. Для этого нужно было выдвинуть приемлемое объяснение благосклонного отношения буржуазной прессы. И оно было найдено:

«Левая революционная печать приняла нас чрезвычайно горячо, безоговорочно признавая значительность и художественную ценность наших постановок.

Что касается буржуазной прессы, то она должна была в некоторых случаях пойти на признание очевидного нашего успеха. Конечно, не обошлось без обычных злобных выпадов со стороны буржуазной печати по нашему адресу.

Мы были для них прежде всего театром страны Советов, но все же, видя наш успех, и они вынуждены были, хотя и с неохотой, признать его.

Еврейская буржуазная печать заняла несколько “своеобразную” позицию по отношению к нашему театру — она просто молчала о нас.

В день нашего отъезда из Вены — тревожный для Вены день, — 7 октября, — когда предполагался поход фашистов в рабочую часть города, огромная толпа явилась на вокзал и провожала нас пением “Интернационала”. С этим гимном нас встречали И провожали почти везде»[[1676]](#endnote-1371).

В интервью, данном журналу «Современный театр», Михоэлс, в частности, «сообщил, что Грановский, рассчитывая, что театр пробудет за границей около года, заключил договор с берлинским Lessing Theater, но театр вернулся ранее намеченного срока, и Грановский, связанный контрактом, принужден был остаться до окончания своей работы в Берлине. В Москву он вернется в конце марта с. г.»[[1677]](#endnote-1372).

Тем временам Алексей Грановский и Соломон Михоэлс задумали вместе с Эрвином Пискатором комбинацию. В начале 1929 года Первый Пролетарский театр Пискатора рухнул под тяжестью организационных и финансовых проблем. И тогда возникла идея, фабула которой состояла в том, что на то время, пока Грановский остается за границей, пригласить немецкого левого режиссера Эрвина Пискатора в Москву для постановки спектаклей в ГОСЕТе. А смысл, вероятно, заключался в том, чтобы труппа продолжала работать и назначение нового главного режиссера не стало в глазах Наркомпроса производственной необходимостью. До определенного момента все развивалось как по нотам. В «Известиях ВЦИК» от 17 января 1929 года появился анонс «Приезд Пискатора»: «В 20‑х числах января в Москву приезжает берлинский режиссер Пискатор для постановок в ГОСЕТе. В первую очередь намечена к постановке пьеса Кушнирова “Гирш Леккерт”»[[1678]](#endnote-1373).

Между тем стало ясно, что в обещанный срок (конец марта) Грановский не приедет в Москву, в связи с чем удлинялся срок пребывания в ГОСЕТе Эрвина Пискатора. 5 февраля появилось новое сообщение: «По сведениям, полученным из ГОСЕТа, приезд Эрвина Пискатора, предполагавшийся в последних числах января, отсрочен на короткое время. Причина отсрочки — ликвидация личных дел в связи с предполагаемым более продолжительным сроком пребывания его в СССР»[[1679]](#endnote-1374).

{453} Но проблема заключалась вовсе не в «ликвидации личных дел» Пискатора. У советской принимающей стороны, до определенного момента поддерживавшей приезд Эрвина Пискатора, возникли серьезные сомнения в финансовой стороне дела. И возникли они прежде всего у А. И. Свидерского, находившегося в это время в Берлине в связи с советской выставкой.

28 февраля 1929 года сотрудники полпредства С. И. Бродовский и М. М. Ланда телеграфировали в Москву: «[По] предложению Свидерского переговоры [с] Пискатором откладываются [до] получения санкций извещения Главискусства [о] средствах покрытия расходов предполагаемой постановки Пискатора. Ответ срочно»[[1680]](#endnote-1375). В ответ Л. Л. Оболенский, заместитель начальника Главискусства, шлет свое сообщение: «Правительство и Наркомпрос средств не имеют[.] Не участвуя в расходах[,] приезд Пискатора поддерживаем и в таком плане можем говорить с ВОКСом[.] Ждем ответа»[[1681]](#endnote-1376). Из Берлина следует новая телеграмма, вновь отсылающая к мнению А. И. Свидерского: «Речь идет лишь об одной постановке Пискатора в ГОСЕТе[.] Приглашение безвалютное[.] Неизвестно хватит ли сметных средств ГОСЕТа на новые дорогие постановки[.] Необходимо четкое разрешение Главискусства и оформление Междуведомственной комиссией[.] Свидерский против приглашения»[[1682]](#endnote-1377). В этом обмене телеграммами нет даже видимости диалога, ибо стороны говорят одно.

После того, как отказ Пискатору, а, по существу, Грановскому и Михоэлсу, приобрел окончательные формы, начал стремительно раскручиваться другой сюжет, в котором творческие замыслы Пискатора сплелись с неясными интересами Грановского. Пискатор, оставшийся в Берлине, начал срочно создавать Второй Пролетарский театр, для чего ему пришлось объединить усилия с театром «Комической оперы», прославившимся постановкой «Трехгрошовой оперы» Б. Брехта[[1683]](#endnote-1378). Для открытия первого сезона была выбрана пьеса «Берлинский купец» Вальтера Меринга. На одну из главных ролей он решил пригласить Соломона Михоэлса.

10 мая 1929 года Эрвин Пискатор обращается к А. В. Луначарскому, находившемуся тогда в Берлине, с письмом:

«Уважаемый товарищ Луначарский!

Согласно нашей договоренности с Вами, прошу Вас разрешить артисту Михоэлсу поездку в Берлин на срок с 1 августа по 1 декабря текущего года и обеспечить ему выезд и обратный въезд в Советский Союз.

Как вам известно, я собираюсь в пьесе для открытия сезона в моем театре поручить главную роль Михоэлсу, как соответствующую его характеру и таланту.

Я даю гарантию, что после окончания отпуска Михоэлс возвратится в Советский Союз.

Смею просить спешно обсудить этот вопрос, так как мои подготовительные работы всецело зависят от передачи этой роли, а также ввиду необходимости немедленного заключения договора с другими артистами. Я был бы вам очень благодарен за получение окончательного согласия самое позднее в течение 8 дней. Принося Вам, уважаемый тов. Луначарский, благодарность за ваши хлопоты, остаюсь с коммунистическим приветом»[[1684]](#endnote-1379).

Отказ Пискатору в связи с его работой в ГОСЕТе, судя по всему, был лишен идеологической подоплеки, и лично против Пискатора не направлен. Новый проект Немецкого режиссера поначалу не встретил никакого сопротивления. По возвращении в Москву Луначарский передал его письмо А. И. Свидерскому со своей резолюцией: «Направить в Комиссию по выездам». Последний принимает ее к исполнению и пишет служебную записку в Комиссию по заграничным командировкам:

«Препровождая при сем просьбу Э. Пискатора о разрешении артисту Михоэлсу поехать в Берлин на срок с 1‑го августа по 1 декабря для выступления в театре {454} Пискатора, Главискусство не возражает против этой поездки и просит Комиссию оформить ее»[[1685]](#endnote-1380).

Секретарь Главискусства Александров 11 июня 1929 года сообщает Пискатору о благоприятном решении:

«Получив Ваше письмо о приглашении в Берлин артиста Михоэлса. Главискусство на эту поездку дало свое согласие. Теперь требуется несколько дней для оформления выезда»[[1686]](#endnote-1381).

Но и этим планам не суждено было осуществиться. Яростные возражения последовали со стороны С. С. Сомова, нового директора ГОСЕТа, который обратился с протестом в Главискусство:

«Уважаемый тов. Свидерский, находясь в настоящее время в Одессе с нашим театром, я узнал из московских газет, что *Главискусство* санкционировало отъезд художественного руководителя ГОСЕТа *Михоэлса* в Берлин на срок август-декабрь по приглашению Эрвина Пискатора.

Поскольку эти сведения официально подтверждаются, я должен выразить свое недоумение и категорическое возражение. *Главискусству* не могут быть неизвестны те большие трудности, которые пережил наш театр после возвращения из-за границы без *Грановского*. Большие усилия потребовались для создания соответствующей обстановки для нормальной работы театра.

Назначение тов. *Михоэлса* художественным руководителем ГОСЕТа себя, бессомненно, оправдало.

И вот сейчас, когда театр начинает становиться прочно на ноги и изживает постепенно те ненормальности, которые в нем были, *Главискусство* в самый разгар работы по новым постановкам санкционирует отъезд за границу художественного руководителя театра на 4-5 месяцев.

Я недоумеваю, однако, почему никто из руководителей *Главискусства* не нашел даже нужным по этому вопросу вызвать директора театра (я все время находился в Москве). Разве только соображения какой-либо высшей “политики” подсказывают целесообразность удовлетворения просьбы Пискатора и санкционировать поэтому поездку *Михоэлса*, в ущерб даже самому существованию ГОСЕТа. Я подчеркиваю последнее, так как отъезд из театра в настоящее время художественного руководителя *Михоэлса* хотя бы только и на 4-5 месяцев, без всяких преувеличений, ставит нас в совершенно безвыходное положение. Даже временный уход *Михоэлса* сейчас в силу многих условий будет несравненно болезненнее (чтобы не сказать резче), чем в свое время уход *Грановского*.

Прошу Вас, тов. *Свидерский*, учесть все эти обстоятельства и отменить санкции на отъезд *Михоэлса*»[[1687]](#endnote-1382).

Протест С. С. Сомова был принят, и все комбинации рухнули. Еще 5 июля Пискатор шлет срочную телеграмму А. В. Луначарскому, напоминая о приближающихся сроках приезда Михоэлса[[1688]](#endnote-1383). 26 июля А. И. Свидерский телеграфировал в Берлин: «Сожалею, что не можем отпустить [на] гастроли [в] Берлине артиста Михоэлса»[[1689]](#endnote-1384).

Премьера «Берлинского купца» состоялась 6 сентября 1929 года. Пискатор не приехал в Москву, а Михоэлс не приехал в Берлин и таким образом не стал участником и свидетелем краха Второго Пролетарского театра Пискатора, который рухнул поздней осенью 1929 года.

По поводу «рекомендации Грановского» с «красным директором» можно согласиться. Но «из чего при этом Грановский исходил», из нынешнего далека вовсе не так ясно. Сомов, конечно, не сомневается, что Грановский с помощью Пискатора решил {455} увести в эмиграцию Михоэлса. Но дело в том, что сам Грановский все еще не считал себя эмигрантом.

26 октября 1929 года на страницах «Известий ВЦИК» было опубликовано «Письмо в редакцию»:

«Уважаемый товарищ редактор!

Мои московские друзья и товарищи пишут мне, что в Москве кем-то распространяются слухи, что я “навсегда” остался за границей, что я “порвал” с СССР, с ГОСЕТом и т. д.

Разрешите мне на страницах вашей газеты выразить свой категорический протест и глубокое возмущение против этой клеветы. Я вынужден был остаться временно за границей для урегулирования ряда для меня очень важных дел и надеюсь в течение года вернуться в Москву.

Я надеюсь, что товарищи, с которыми мне пришлось проработать одиннадцать лет, помогут мне положить предел всяким лживым слухам.

С товарищеским приветом А. М. Грановский. Берлин. 17 октября 1929 года»[[1690]](#endnote-1385).

Да и Соломон Михоэлс еще не прекратил свою борьбу за Грановского. В середине октября 1929 года состоялась премьера пьесы И. Добрушина «Суд идет» в постановке Ф. Каверина, после которой посыпался град рецензий. Критики использовали успех нового спектакля для того, чтобы растоптать поверженного Грановского. Михоэлс, хотя и считал себя тертым калачом («я вырос в еврейской общественности, в партийной обстановке»), оказался не готов к таким разительным метаморфозам и был поражен предательством тех, кто еще недавно пел дифирамбы Грановскому. Он ответил чрезвычайным по резкости письмом, опубликованным в газете «Рабочий и искусство»:

«Позвольте через посредство вашей газеты ответить тт. рецензентам, отозвавшимся на последнюю работу ГОСЕТа “Суд идет” в постановке молодого, бодрого, талантливого т. Каверина.

Я рад, что работа т. Каверина в нашем театре встретила единодушную, достойную, положительную оценку. Тем более становится непонятным тот тон, совершенно недопустимый, а иногда и возмутительный (И. Туркельтауб), который приняли означенные тт. по отношению к основателю ГОСЕТа, мастеру, тов. Грановскому.

Правда, тов. Грановского сейчас нет в Москве, — он временно в Берлине. Это, конечно, дает повод для выражения неудовольствия, даже негодования по случаю его отсутствия, но тт. рецензентам это открыло совершенно другую возможность, — возможность доходить до оскорбительных и недопустимых выпадов по его адресу, очевидно, в уверенности, что это может остаться безнаказанным.

Товарищ Грановский остался в Берлине временно (см. “Известия ВЦИК” от 26 октября с. г.). А за время его отсутствия так удобно уничтожить значение его огромной работы, так легко на месте высокой цифры, обозначающей его заслуги, тихонечко и зло зачеркнуть единицу, оставив лишь сплошные нули. И действительно, еще недавно рецензенты “Вечерней Москвы” находили множество патетических слов для оценки высокого мастерства ГОСЕТа и его руководителя т. Грановского. Вспомните рецензии о “Вениамине III”, “Труадеке”, “X заповедях”, “Человеке воздуха”. Были там, конечно, вполне естественные указания на необходимость обновить репертуар, перейти к новой революционной тематике, но одновременно в этих рецензиях подчеркивалась выдающаяся значительность работ как нашего мастера, так и его коллектива. Характерен, скажем, заголовок одной сравнительно недавней рецензии о “Труадеке” — “Праздник театральной культуры”[[1691]](#endnote-1386). И вдруг… вдруг на страницах той же “Вечерней Москвы” — “штампы ГОСЕТа”, “игры по-Грановскому”[[1692]](#endnote-1387) и др. весьма “умные” замечания и советы о том, как актеру, учившемуся у своего мастера в течение десяти лет, легче всего освободиться от преподанной ему определенной сценической системы.

{456} Или т. Крути на страницах “Известия ВЦИК”: “Театру нужно было освободиться от давящего авторитета своего бывшего руководителя…”[[1693]](#endnote-1388). Позвольте, т. Крути, перелистайте ваши же собственные статьи в “Одесских Известиях”, вспомните, как вы писали о ГОСЕТе как о революционном театре, о его режиссере и мастере, который вырастил новое поколение актеров. Вспомните, как вы отзывались о высоком качестве актерской игры в ГОСЕТе. Вот, кстати, цитата из вашей статьи: “К новому зрителю театр сумел найти пути через слияние в своем мастерстве начал глубоко-национальных, современно-социальных и высоко-театральных. В этом — сила ГОСЕТа, его непреодолимая власть, его культурное значение” (веч. вып. “Одесских Известий” от 6.VI.25 г.). Через несколько дней там же вы пишите: “После убедительной демонстрации мастерства актера ГОСЕТа нельзя уже больше сомневаться в успешности его дальнейших шагов и в несомненности его будущих театральных побед”. Там же вы говорите об “изумительной выдумке режиссера” и т. д. Так от чего, собственно, нужно освобождаться актерам ГОСЕТа? От какого “давящего авторитета” “своего бывшего руководителя” театр должен спасаться? А ведь товарищи из “Вечерней Москвы” и “Известий” не остались в одиночестве. Их в том же неожиданном и странном тоне поддержали т. Загорский в “Литературной газете”[[1694]](#endnote-1389) и т. Хандрос в “Современном театре”[[1695]](#endnote-1390), т. е. товарищи, воспевавшие прежде и весь ГОСЕТ, и А. М. Грановского.

А венцом всего является “перл” И. Туркельтауба в “Жизни искусства”. Без дальних разговоров, с места в карьер И. Туркельтауб начинает рецензию так: “Уход в эмиграцию бывшего руководителя ГОСЕТа Грановского…”[[1696]](#endnote-1391). Позвольте, какие основания у вас имеются, гр. Туркельтауб, для того, чтобы безнаказанно пятнать имя основателя ГОСЕТа, письмо которого недавно было опубликовано в “Известиях” от 26/Х с. г.? И. Туркельтауб нынче пишет о победе “над Грановским”[[1697]](#endnote-1392). Это тем более разительно, что у И. Туркельтауба за его бытность в Харькове вышла весьма крупная размолвка с тамошней партийной и советской общественностью из-за того, что он, И. Т., вздумал, было, путем действительно неумеренного превознесения Московского ГОСЕТа и его руководителя, травить Гос[ударственный] еврейский театр Украины. А теперь…

Нет, товарищи, ГОСЕТ, питающийся корнями нашей Октябрьской современности, был, по заданиям, при всемерной поддержке и сотрудничестве партийных и советских сил, создан тов. Грановским. Благодаря ему, театр приобрел свой стиль, свое лицо, свой собственный театральный язык. Можно быть какого угодно мнения о ГОСЕТе и его основателе, но нельзя с безответственной, циничной легкостью сводить на нет десятилетнюю работу театра и его мастера, ибо эта работа есть огромное достижение советской культуры, и, как таковое, оно зафиксировано не только у нас, в СССР, но и расценивается далеко за пределами Союза. Если этого некоторые рецензенты-однодневки не понимают, я вынужден это сказать»[[1698]](#endnote-1393).

Михоэлс бился за возвращение Алексея Грановского в ГОСЕТ, тогда как театр вновь оказался на грани закрытия. Осенью 1929 года красный директор ГОСЕТа был вынужден обращаться в высшие инстанции с письмами, удивительно схожими с теми, которые писал прежний директор. Вот одно из них, адресованное начальнику Главискусства:

«В докладной записке на В[аше] имя от 28 сентября с. г. я осветил положение, создавшееся в нашем театре в связи с имеющимся постановлением Совнаркома РСФСР об отказе нам в дотации на 1929/30 год.

Ввиду того, что до сих пор вопрос этот не пересмотрен и денег мы не получили, *заработная плата 1‑го октября никому не была выплачена*.

Сегодня ряд оркестрантов нашего театра и рабочие сцены заявили о своем уходе.

{457} Премьера, которая должна была пойти 8‑го октября (открытие сезона) и которая на 95 % уже готова, откладывается за отсутствием средств, необходимых на закупку кой-каких материалов для ее окончательного оформления.

*Создается положение, при котором театр можно считать уже фактически закрытым*.

Считаю своим партийным долгом заявить, что театр закрывается в момент, когда он в основном изжил уже те ненормальности, которые в нем были раньше.

Значительно оздоровлено хозяйственное положение, осуществляется переход на новый репертуар, укрепляется связь с рабочими массами. Все эти обстоятельства констатированы в постановлениях по докладу театра, как в партийных органах, так и на многочисленных собраниях рабочих.

Постановление Совнаркома о переводе нашего театра на самоокупаемость, к сожалению, является пока только благим пожеланием. Это постановление не может быть осуществлено по тем причинам, которые изложены в предыдущей моей докладной записке от 28 сентября 1929 года.

Комиссия Главискусства, совместно с представителями ЦК Союза и Мосгубрабиса, рассмотрев 12 августа наш производственный план на 29/30 г., признала его реальным с необходимой дотацией в 70 125 рублей. Очевидно, комиссия, вынося такое постановление, исходила из реальных возможностей театра.

Если же Главискусство считает возможным еще больше сократить наши расходы, следует поручить кому-либо эту возможность срочно установить.

Сверив наши административно-управленческие расходы с расходами других театров, я беру на себя смелость сказать (да это установила и сама комиссия Главискусства), что они являются абсолютно минимальными.

С другой стороны, исчерпаны все источники увеличения доходности. Увеличение последней в этом году предусмотрено на целых 25 %. Подчеркиваю еще раз, что на сегодняшний день театр можно считать фактически закрытым, так как через день-два неизбежно начнется массовый уход работников, тщетно ожидающих получения зарплаты.

Мною было сделано решительно все, чтобы такого положения избегнуть, или отсрочить. К сожалению, я бессилен что-либо сделать.

Так как Совнарком, вынося постановление о лишении нас дотации, мог не знать точно о нашем положении, мною была послана 23 сентября 1929 года докладная записка на имя Предсовнаркома тов. Сырцова. К сожалению, она пока осталась без ответа.

Ввиду всего изложенного, прошу Вас, уважаемый Леонид Леонидович, срочно разрешить вопроса о существовании нашего театра. Дальнейшая затяжка решения этого вопрос без перспектив на государственную дотацию приведет только к фактическому увеличению дефицита, так как играть при уходе оркестрантов и рабочих мы не сумеем, а актерскому составу, поскольку они будут считаться в штате, придется выплачивать за все это время заработную плату.

Если вопрос о закрытии театра (временно или навсегда) будет решен Главискусством положительно, следует немедленно назначить комиссию для проведения этого в жизнь организованно, дабы избегнуть впоследствии могущих быть материальных претензии со стороны отдельных лиц»[[1699]](#endnote-1394).

29 ноября 1929 года на заседании президиума Комитета по делам искусства вновь рассматривался вопрос о ГОСЕТе. Председательствовавший Ф. Ф. Раскольников недоумевал:

«<…> и, конечно, Государственный Еврейский театр, который зарекомендовал себя как высоко художественный коллектив, нуждается в нашей максимальной {458} поддержке. И совершенно ненормально такое положение, когда каждый год возникает вопрос о судьбе Государственного Еврейского театра: будет он существовать или нет, получит он деньги или нет»[[1700]](#endnote-1395).

Для выработки резолюции была создана целая комиссия, а результатом стал набор гладких бюрократических фраз в духе «укрепить связи с пролетарскими массами» и т. д. К делу относился лишь восьмой пункт, но и он звучал достаточно беспомощно: «Принимая во внимание большую культурную и художественную ценность театра, а также и то, что он является единственным Государственным Еврейским театром на территории РСФСР и что этот театр на самоокупаемость, по целому ряду причин, в ближайшее время не может быть переведен, Совет считает необходимым поставить вопрос перед соответствующими правительственными органами об оказании материальной поддержки в размерах, действительно необходимых для его нормального существования — по заключению Главискусства»[[1701]](#endnote-1396).

Когда бедствия ГОСЕТа делали еще только первый виток, Мария Фрумкина в обращении И. В. Сталину от 15 июля 1922 года писала:

«Тов. Сталин, история с Еврейским государственным камерным театром приобретает характер сказки про белого бычка, и я убедительно прошу простить меня за то, что я продолжаю беспокоить Вас ею»[[1702]](#endnote-1397). В 1929 году «сказка про белого бычка» казалась рассказанной уже до конца.

К сожалению, переписка Грановского с ГОСЕТом за 1929 год едва сохранилась. А есть все основания предположить, что она шла весьма интенсивно. В фонде Михоэлса (РГАЛИ) хранится одна открытка и всего одно письмо, но и его достаточно, чтобы ощутить характер взаимоотношений Грановского с театром. Менее всего оно свидетельствует о разрыве с ГОСЕТом и с Москвой:

«Родной Михоэлс, я тебе долго не отвечал, потому что был основательно доведен всякими делами, больше неприятными. За время, что я тебе последний раз писал, произошли след[ующие] события.

1) “Рычи, Китай” прошел в Лейпциге[[1703]](#endnote-1398) почти с таким же успехом, как и во Франкфурте[[1704]](#endnote-1399). 2). Состоялся пятидесятилетний юбилей Альфонса Гольдшмидта, народу было миллион. Выпито было море. Он чудесный парень, и я с ним очень близко сошелся последнее время. 3). Был вечер у Меринга[[1705]](#endnote-1400), где большей частью говорили о “Сендерл мит дер рехтер фус”[[1706]](#footnote-308). 4). Пискатор окончательно лишился своего театра и сейчас организует коллектив (не весело ему). Вот и все. Из моей личной жизни: все status quo. Во что все выльется, и как я ликвидирую здесь свои дела, еще в тумане.

Пришли мне, пожалуйста, статьи против меня, которые были в театральных журналах, и твое письмо в редакцию. В чем дело? Я это знаю из письма Добрушина, но он ни о чем не пишет. И почему мне не прислали прессу “Суд идет”, ведь я несколько раз просил.

Идут ли у вас репетиции и если идут, что намечается? Я понятия не имею о Радлове, что он — как он.

Кого ты играешь? Доволен ли ролью? Переделали ли пьесу, и кто переделал? Кто художник?

Я получил подробное письмо от Сомова и через день-два ему подробно напишу. Он на меня производит прекрасное впечатление, только почему он пишет, что собирается уходить. Если уже попался настоящий человек, то почему он уходит. Надо настоять, чтобы он остался. Так мало людей, которые умеют работать в театре.

{459} Посылаю тебе одновременно “Сержанта Гришу” как пиесу. Имей в виду, что это рукопись и ее нельзя давать переводить или печатать, так как Цвейг ведет переговоры с Госиздатом о выпуске и в СССР, то я, собственно говоря, не имею права ее тебе посылать, но делаю это только под твою ответственность, что она не будет переводиться, печататься и т. д.[[1707]](#endnote-1401) Премьера назначена на март[[1708]](#endnote-1402). Поживем — увидим. Пиеса замечательная. То, что ты получаешь, уже есть “мой” экземпляр, т. е. после проработки со мной.

На сегодня кончаю. Кланяйся всем. Поцелуй ребят. Привет Сомову. Что М. И.[[1709]](#footnote-309), что он делает, встречаешься с ним?»[[1710]](#endnote-1403).

Это письмо, датированное 8 декабря 1929 года, стало последним документом, найденным мною в московских архивах, свидетельствующим о том, что Грановский и театр поддерживали взаимоотношения, о том, что вопрос о возвращении остается открытым. После него следует резкий обрыв, пустота, молчание. Начиналась другая жизнь и для Грановского, и для ГОСЕТа. В этой другой жизни многие представители ЦБ Евсекций, сыгравшие столь значительную роль в судьбе ГОСЕТа, не пережили 1937 год. Не суждено было пережить его и Алексею Михайловичу Грановскому. Умер он в Париже и, судя по всему, своей смертью. Случилось это 11 марта 1937 года.

# **{****481}** IV Почта «Мнемозины»

# **{****482}** Несколько дополнений и уточнений к статье Н. И. Нусиновой Я. Л. Бутовский

Статья Н. И. Нусиновой «Внешторг на Эйфелевой башне» хорошо отвечает провозглашенной во вступительной заметке к сборнику «Мнемозина» идее создания новой документальной базы истории русского театра. В статью, названную «Комментарии к спектаклю ФЭКСа сквозь тексты эпохи и свидетельства», включены перепечатанные из не очень доступных сегодня журналов 1923 года рецензии Г. К. Крыжицкого и А. И. Пиотровского на «Внешторг на Эйфелевой башне», рецензия Г. М. Козинцева и Л. З. Трауберга на спектакль Театра новой драмы «Падение Елены Лей» и, что особенно важно, беседа о «Внешторге» с одним из его создателей. Все это расширяет наше представление о театре ФЭКСа. Однако учитывая, что пока еще он мало изучен (серьезный интерес к ФЭКСу стал заметен лишь в последнее десятилетие), мне кажется полезным несколько дополнить приведенные в статье тексты и свидетельства и попутно отметить некоторые, возникшие порой не по вине автора, неточности.

Прежде всего, — о «текстах эпохи». Кроме рецензий, приведенных Н. И. Нусиновой, были, по крайней мере, еще две: Декабрьского в журнале «Кино, театр, спорт» (1923. № 8. С. 5) и Nemo в «Красной газете» (Вечерний выпуск. 1923. 6 июня). Перепечатывать их целиком, вероятно, не стоило, ибо во многом они повторяют рецензии Крыжицкого и Пиотровского, но упомянуть было необходимо. Прежде всего, это относится к рецензии Декабрьского, в которой названный «любительским безобразием» спектакль ФЭКСа сравнивается со «смелыми, но серьезными опытами» Московского пролеткульта.

Еще одно, на мой взгляд, существенное дополнение относится не только к статье Н. И. Нусиновой, но и к другим статьям о театре ФЭКСа. Установилась традиция выстраивать историю раннего ФЭКСа по пяти «опорным пунктам»: диспут об эксцентрическом театре (1921) — сборник «Эксцентризм» (1922) — «Женитьба» (1922) — «Внешторг на Эйфелевой башне» (1923) — «Похождения Октябрины» (1924). Промежутков между этими пунктами вроде бы и не существует, но ведь они были — недоставленные пьесы, еще один диспут, в котором участвовали С. М. Эйзенштейн и Н. М. Фореггер, два спектакля ФЭКСа в Свободном театре, сценарий «Женщина Эдисона» на переходе от театра к кино. Пока, к сожалению, не удалось найти какие-либо отклики на спектакли в Свободном театре, но сохранились экземпляры пьес с режиссерскими пометками Козинцева, стало быть, некоторое представление об этих спектаклях можно получить. Кстати говоря, и для анализа «Внешторга на Эйфелевой башне» много может дать экземпляр пьесы с пометками Козинцева, из которых становится ясным, скажем, назначение станка, упоминаемого во всех рецензиях, — его верхняя площадка активно использовалась во многих эпизодах, в частности, как кабинет хозяйки Угольтреста мисс Мэри Грайтон (ее играла Ф. А. Глинская). Действие развивалась не только на двух уровнях сцены, но и в зале, и в оркестровой яме. К примеру, Серж, игравший роль Делегатки, на цирковой трапеции перелетал над зрительным залом с яруса на сцену.

{483} Не избежала Н. И. Нусинова еще одной неверной традиции — считать «манифестом эксцентризма» сборник 1922 года. Она пишет: «То, что Крыжицкий презрительно называет “игрой в американцев”, было провозглашено как один из главных принципов эксцентризма манифестом 1922 года, в создании которого он принимал участие» (С. 203). На самом деле в «Манифесте», подписанном Козинцевым, Крыжицким и Траубергом и провозглашенном на диспуте 5 декабря 1921 года, об американизме не говорится ни слова (если не считать «игрой в американцев» цитату из М. Твена; см. «Киноведческие записки». 1990. № 7. С. 73 – 74). Ничего нет об американизме и в статье Крыжицкого в сборнике «Эксцентризм». Неточность есть и в приведенном в статье отрывке из воспоминаний С. Д. Дрейдена (С. 208) — Л. О. Утесов в спектакле не участвовал. Возникла эта аберрация памяти, по-видимому, из-за того, что Дрейден помнил о знакомстве Козинцева и Трауберга с Утесовым, который должен был играть в следующем спектакле ФЭКСа «Три триллиона йен» и, вероятно, даже участвовал в репетициях, но и в этом спектакле не играл. Последнее, о чем хотелось бы сказать, относится к более широкой проблеме, чем анализ одного спектакля, и связано с некоторыми общими положениями статьи. Не очень понятно утверждение Н. И. Нусиновой о «маргинальности позиции» ФЭКСа (С. 196). Похоже, что тут проявился «филологический» подход, в котором она несправедливо упрекает самих фэксов, ибо основано ее утверждение всего лишь на этимологии слова «эксцентризм». Еще менее убедительны заявления о том, что фильмы фэксов обладают «системой цитат и реминисценций из истории кино». Скажем, на «Похождения Октябрины» действительно повлияла американская комедия, но фильмы французского авангарда Козинцев и Трауберг впервые увидели только в 1926 году. Вероятно, такая позиция автора — проявление ставшей ныне модной тенденции применять методы анализа постмодернизма к исследованию более ранних эпох.

# **{****484}** Именной указатель

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [Й](#_a10)   [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)

Atkinson В., [391](#_page391)

Barat, [33](#_page033), [47](#_page047)

Barlett R., [306](#_page306)

Bauer M., [91](#_page091)

Beardsley O, [201](#_page201), [213](#_page213), [233](#_page233)

Béranger P. J., [193](#_page193)

Bode R., [256](#_page256), [301](#_page301),

Boleslavski R., [389](#_page389) – [391](#_page391)

Bosch H., [209](#_page209), [216](#_page216)

Bothmer E, von, [133](#_page133)

Boucher E, [212](#_page212)

Bouts D., [209](#_page209), [216](#_page216)

Braun A. E., [208](#_page208)

Browning R., [190](#_page190)

Brueghel Boereu (Bruegel de Oude), [209](#_page209), [216](#_page216)

Calderon P., [234](#_page234)

Cailot J., [235](#_page235), [238](#_page238)

Carpaccio V., [216](#_page216)

Choisy A., [245](#_page245), [272](#_page272)

Craig E. G., [208](#_page208), [209](#_page209), [212](#_page212), [248](#_page248)

Daumier H., [193](#_page193), [238](#_page238), [239](#_page239)

Deprás S., [169](#_page169)

Dreyer K., [389](#_page389)

Dürer A., [200](#_page200), [202](#_page202), [208](#_page208), [209](#_page209), [216](#_page216), [239](#_page239)

Elkin M., [461](#_page461), [462](#_page462), [464](#_page464), [465](#_page465), [471](#_page471)

Fergusson Fr., [390](#_page390)

Fouquet J., [216](#_page216)

Fragonard H., [212](#_page212)

Gavarni P., [193](#_page193)

Gentile da Fabriano, [216](#_page216)

Giotto di Bondone, [216](#_page216)

Goya F. J. de, [239](#_page239)

Gozzoli В., [206](#_page206)

Grabbe CD., [201](#_page201), [261](#_page261), [298](#_page298)

Grillparzer E, [298](#_page298)

Hilker E, [298](#_page298)

Hoffmann E. Th. A., [211](#_page211), [243](#_page243)

Hogarth W, [198](#_page198), [225](#_page225), [236](#_page236)

Holbein H., [216](#_page216)

Hüppe, [304](#_page304)

Hugo V., [222](#_page222), [240](#_page240)

Ihring H., [389](#_page389)

Immermann K. L., [190](#_page190), [234](#_page234), [298](#_page298)

Janney R., [391](#_page391)

Kleist H., von, [298](#_page298)

Lancret N., [225](#_page225)

Leonardo da Vinci, [239](#_page239)

Lessing G. E., [234](#_page234), [452](#_page452)

Lintilhac E., [266](#_page266)

Lipps T, [302](#_page302)

Louis XIV, [194](#_page194)

Lucas van Leyden, [214](#_page214), [216](#_page216)

Ludwig L., [390](#_page390)

Maeterlinck M, [229](#_page229), [232](#_page232), [233](#_page233)

Memling H., [216](#_page216)

Mendelssohn-Bartholdy E, [209](#_page209), [264](#_page264)

Milne Т., [389](#_page389)

Molière J.‑B., [200](#_page200)

Möller, [295](#_page295)

Moreau G., [239](#_page239)

Napoléon III, [193](#_page193), [194](#_page194)

Opitz M., [221](#_page221)

Pallat, [298](#_page298)

Piranesi J. P., [216](#_page216)

Relkin E., [461](#_page461)

Ribot Т., [390](#_page390)

Roberts J. W., [389](#_page389) – [391](#_page391)

Rogier van der Weyden, [216](#_page216), [239](#_page239)

Rubens P. P., [212](#_page212)

Saint-Simon C, [190](#_page190)

Sarto A. dell, [239](#_page239)

Schiller L., [301](#_page301)

Schmidt H.,

Schopenhauer A., [208](#_page208), [242](#_page242)

Shakespeare W., [199](#_page199), [240](#_page240)

Sholz W., von, [298](#_page298)

Shulte, [304](#_page304)

Slätter., [297](#_page297)

Stanislavsky C, [389](#_page389), [390](#_page390)

Steiner R., [128](#_page128), [131](#_page131), [132](#_page132), [134](#_page134) – [142](#_page142)

Tieck L., [209](#_page209)

Tigerstedt, [301](#_page301)

Van Eyck, [194](#_page194), [209](#_page209), [239](#_page239)

Webster J., [209](#_page209), [210](#_page210)

Wilde O., [212](#_page212), [242](#_page242)

Woodward H., [391](#_page391)

Zola E., [240](#_page240)

Абамелек-Лазарева, кн., [15](#_page015)

Абель Г., [470](#_page470)

Аболин А. К., [414](#_page414), [468](#_page468)

Абрамов А. И., [64](#_page064), [81](#_page081), [472](#_page472)

Аброскина И. И., [91](#_page091)

Аверкиев Д. В., [240](#_page240), [260](#_page260), [271](#_page271)

Аверченко А. Т., [195](#_page195), [242](#_page242), [260](#_page260)

Агафарх (Агатарх), [46](#_page046), [51](#_page051)

Адамович Е. М., [346](#_page346), [347](#_page347)

Адлер Ст., [384](#_page384), [388](#_page388), [391](#_page391)

Аксарин А. Р., [262](#_page262)

Аксенов И. А., [190](#_page190), [192](#_page192), [264](#_page264), [291](#_page291)

{485} Александр II, [193](#_page193)

Александров, [454](#_page454), [478](#_page478)

Александров (наст. фам. Мормоненко) Г. В., [255](#_page255), [278](#_page278)

Александров Н. Г., [165](#_page165), [178](#_page178), [183](#_page183)

Алексеев А. А., [430](#_page430), [474](#_page474)

Алексеев А. Я., [262](#_page262)

Алексеев Д. В., [129](#_page129)

Алексеев И. К., [179](#_page179), [180](#_page180)

Алексеев М. П., [267](#_page267), [270](#_page270)

Алексон, [47](#_page047)

Алиса Георгиевна — см. [Коонен А. Г.](#_Tosh0004851)

Альский А. О., [415](#_page415), [469](#_page469)

Альтман Н. И., [24](#_page024), [33](#_page033), [46](#_page046), [395](#_page395), [401](#_page401), [403](#_page403), [410](#_page410), [425](#_page425), [461](#_page461), [462](#_page462), [472](#_page472), [474](#_page474)

Альтшуллер М. С., [413](#_page413), [414](#_page414), [423](#_page423), [460](#_page460), [468](#_page468), [476](#_page476), [477](#_page477)

Амар, [284](#_page284)

Амманати Б., [273](#_page273)

Аммосов Н. М., [76](#_page076), [79](#_page079)

Андерсон-Иванцова Е. Ю., [388](#_page388)

Андреа Дель Сарто, [271](#_page271)

Андреев Л. Н., [56](#_page056), [143](#_page143), [144](#_page144), [150](#_page150), [152](#_page152), [155](#_page155), [177](#_page177), [187](#_page187), [195](#_page195), [229](#_page229), [230](#_page230), [240](#_page240), [259](#_page259), [260](#_page260), [268](#_page268)

Андреева М. Ф., [147](#_page147), [182](#_page182)

Андрюша — см. [Калитинский А. А.](#_Tosh0004852)

Аникст А. А., [350](#_page350), [368](#_page368), [370](#_page370), [373](#_page373)

Анисфельд Б. И., [44](#_page044), [51](#_page051)

Анна Иоанновна, императрица, [272](#_page272)

Анненков П. С., [31](#_page031)

Анненков Ю. П., [3](#_page003), [23](#_page023) – [33](#_page033), [46](#_page046) – [51](#_page051), [53](#_page053), [56](#_page056)

Анненкова З. А., [31](#_page031)

Антимонов С. И., [268](#_page268)

Антониони М., [307](#_page307)

Аппиа А., [36](#_page036), [49](#_page049)

Арденнский В. А., [63](#_page063), [80](#_page080), [81](#_page081)

Аренский П. А., [140](#_page140), [255](#_page255), [261](#_page261), [277](#_page277)

Аристотель, [42](#_page042), [44](#_page044), [113](#_page113), [114](#_page114), [137](#_page137), [252](#_page252)

Аристофан, [38](#_page038), [50](#_page050), [118](#_page118), [251](#_page251)

Аронсон Н., [433](#_page433), [474](#_page474)

Артемов А. А., [58](#_page058), [77](#_page077), [80](#_page080)

Артур Х., [378](#_page378)

Архангельский А. А., [341](#_page341), [342](#_page342)

Аршанский М., [463](#_page463)

Астахова В. Г., [85](#_page085), [128](#_page128), [131](#_page131), [133](#_page133), [140](#_page140)

Аткинсон Б., [387](#_page387)

Ахматова А. А., [390](#_page390)

Ахрамович В. Ф., [129](#_page129)

Ахрон И. Ю., [395](#_page395), [461](#_page461)

Аш Ш., [433](#_page433), [461](#_page461), [474](#_page474)

Бабель И. Э., [433](#_page433), [462](#_page462)

Бабичева Л. С., [340](#_page340)

Байер И., [13](#_page013), [21](#_page021)

Байрон Дж. Г., [153](#_page153), [269](#_page269)

Бакланова О. В., [153](#_page153), [156](#_page156), [167](#_page167), [170](#_page170), [184](#_page184)

Бакст (наст. фам. Розенберг) Л. С., [13](#_page013), [21](#_page021), [44](#_page044), [51](#_page051), [377](#_page377)

Бакшеев П. А., [179](#_page179)

Баланчин Дж. (Баланчивадзе Г. М.), [264](#_page264)

Балиев Н. Ф., [63](#_page063), [262](#_page262), [341](#_page341), [342](#_page342), [352](#_page352), [377](#_page377), [400](#_page400), [463](#_page463)

Бальмонт Е. А., [129](#_page129)

Бальмонт К. Д., [150](#_page150)

Бара, [46](#_page046), [47](#_page047)

Барабанов Н. Ф., [340](#_page340)

Баранов-Россине В. Д., [24](#_page024)

Баранович М. К., [91](#_page091), [129](#_page129)

Барбье Ж., [267](#_page267)

Барримор Д., [386](#_page386), [388](#_page388)

Барсова (наст. фам. Владимирова) В. В., [341](#_page341), [342](#_page342)

Бартон Р., [470](#_page470)

Баславский А. С., [425](#_page425), [426](#_page426), [472](#_page472)

Басов О. Н., [83](#_page083)

Бассалыго Д. К., [67](#_page067), [82](#_page082)

Бассехес А. И., [331](#_page331), [337](#_page337)

Бати Г., [154](#_page154)

Бауер М., [87](#_page087), [142](#_page142)

Баутс Д., [264](#_page264)

Бах И. С., [36](#_page036), [48](#_page048)

Бахтин М. М., [339](#_page339)

Бебутов В. М., [49](#_page049), [84](#_page084), [277](#_page277), [291](#_page291)

Бебутова Е. М., [84](#_page084)

Бегичев В. П., [265](#_page265)

Бекефи, сестры, [340](#_page340)

Беккер Ж., [476](#_page476)

Беклин А., [150](#_page150)

Белая (наст. фам. Богдановская) С. Н., [195](#_page195), [260](#_page260)

Беллини В., [36](#_page036), [49](#_page049)

Белоблоцкая, [423](#_page423)

Белоцветов Н. Н., [129](#_page129), [138](#_page138)

Белощин А. М., [3](#_page003)

Белый Андрей (наст. фам. Бугаев), [87](#_page087), [88](#_page088), [90](#_page090), [91](#_page091), [128](#_page128), [129](#_page129), [131](#_page131), [136](#_page136), [139](#_page139), [140](#_page140)

Бем С. В., [347](#_page347)

Бен-Ами Я., [378](#_page378)

Бенуа А. Н., [13](#_page013), [21](#_page021), [36](#_page036), [49](#_page049), [217](#_page217), [258](#_page258), [267](#_page267), [268](#_page268), [341](#_page341)

Беранже П. Ж., [258](#_page258)

Берберова Н. Н., [23](#_page023)

Бергельсон Д., [433](#_page433), [474](#_page474)

Берковский Н. Я., [368](#_page368)

Бернар С., [36](#_page036), [49](#_page049)

Бернар Т., [475](#_page475)

Бернини Л., [139](#_page139), [299](#_page299)

Бернстейн А., [434](#_page434), [475](#_page475)

Берсенев (наст. фам. Павлищев) И. Н., [127](#_page127), [140](#_page140), [163](#_page163), [171](#_page171), [173](#_page173), [176](#_page176), [178](#_page178) – [181](#_page181)

Бертельс Е. Э., [129](#_page129)

Бертенсон С. Л., [168](#_page168), [181](#_page181), [183](#_page183), [184](#_page184)

Беседовский Г. З., [433](#_page433), [474](#_page474)

Бескин Э. М., [47](#_page047)

Бессонова В. А., [371](#_page371)

Бетховен Л., [36](#_page036), [45](#_page045), [48](#_page048), [350](#_page350)

Билибин И. Я., [161](#_page161), [266](#_page266)

Блаватская Е. П., [88](#_page088)

Блок А. А., [23](#_page023), [26](#_page026), [152](#_page152), [159](#_page159), [214](#_page214), [221](#_page221), [266](#_page266)

Блуменрайх П., [477](#_page477)

Блюм В. И. (псевд. Садко), [255](#_page255), [276](#_page276) – [278](#_page278)

Бовшек А. Г., [351](#_page351), [352](#_page352), [361](#_page361)

Богуславский М. С., [415](#_page415), [423](#_page423), [468](#_page468)

Боде Р., [278](#_page278), [280](#_page280), [287](#_page287), [288](#_page288), [292](#_page292) – [301](#_page301), [304](#_page304)

Болей — см. [Болеславский Р. В.](#_Tosh0004853)

Болеславский (наст. фам. Стржезницкий) Р. В., [3](#_page003), [154](#_page154), [179](#_page179), [273](#_page273), [374](#_page374) – [391](#_page391)

Бомарше (Карон) П.‑О., [56](#_page056)

Бонди С. М., [361](#_page361)

Бонди Ю. М., [257](#_page257), [274](#_page274), [278](#_page278), [334](#_page334)

Борисов (наст. фам. Гурович) Б. С., [81](#_page081)

Борисоглебский М. В., [346](#_page346)

Бородаевский В. В., [129](#_page129)

Босх (Бос ван Акен) Х., [264](#_page264)

Ботмер Ф., фон, [133](#_page133)

Брам О., [261](#_page261)

Браун А.‑Э., [264](#_page264)

{486} Браун Я. В., [291](#_page291)

Брахман А. З., [423](#_page423), [471](#_page471)

Брейгель Старший, [264](#_page264)

Брехт Б., [453](#_page453)

Брианца К., [17](#_page017), [22](#_page022)

Бриннер Ю., [85](#_page085)

Бристовский, [469](#_page469)

Бродовский (Братман) С. И., [435](#_page435), [436](#_page436), [439](#_page439), [440](#_page440), [443](#_page443), [444](#_page444), [446](#_page446), [448](#_page448) – [451](#_page451), [453](#_page453), [475](#_page475) – [478](#_page478)

Брунеллески Ф., [273](#_page273)

Бруни Л. А., [24](#_page024)

Бруннер Д., [259](#_page259)

Брюллова Л. П., [129](#_page129)

Буа-Раймонд, [292](#_page292)

Буайе Ш., [388](#_page388)

Букум А., [417](#_page417)

Булаковский С. Ф., [24](#_page024)

Булгаков М. А., [154](#_page154), [352](#_page352)

Бунин И. А., [241](#_page241), [271](#_page271)

Буонталенти Б., [273](#_page273)

Буренин В. П., [241](#_page241), [271](#_page271)

Бурлюк В. Д., [194](#_page194), [259](#_page259)

Бурлюк Д. Д., [24](#_page024), [31](#_page031), [194](#_page194), [237](#_page237), [259](#_page259), [270](#_page270), [352](#_page352)

Бурлюк Н. Д., [194](#_page194), [259](#_page259)

Бурнонвиль А., [9](#_page009), [20](#_page020)

Бутова Н. С., [171](#_page171), [179](#_page179) – [181](#_page181), [186](#_page186)

Бутовский Я. Л., [482](#_page482)

Бухарин Н. И., [50](#_page050)

Буше Ф., [265](#_page265)

Быков А. В., [52](#_page052), [55](#_page055), [56](#_page056), [59](#_page059), [62](#_page062), [67](#_page067) – [69](#_page069), [73](#_page073), [75](#_page075), [77](#_page077), [80](#_page080) – [83](#_page083)

Бюхнер Г., [387](#_page387)

Ваганова А. Я., [6](#_page006), [11](#_page011), [19](#_page019) – [22](#_page022)

Вагнер Р., [36](#_page036), [46](#_page046), [48](#_page048), [150](#_page150), [306](#_page306), [308](#_page308), [311](#_page311), [331](#_page331)

Вазем Е. О., [15](#_page015), [21](#_page021), [22](#_page022)

Вайн Л. Л., [426](#_page426) – [130](#_page130), [436](#_page436), [447](#_page447), [472](#_page472) – [474](#_page474), [477](#_page477)

Вайнштейн А. И., [444](#_page444), [476](#_page476)

Вайтер А., [461](#_page461)

Валериани Д., [43](#_page043), [51](#_page051)

Валлотон Ф., [24](#_page024)

Вальдман Н. О., [428](#_page428), [437](#_page437), [473](#_page473)

Вальтер Б., [418](#_page418)

Ван Эйки II, [259](#_page259)

Ваня — см. [Берсенев И. Н.](#_Tosh0004854)

Васильева (Черубина де Габриак) Е. И., [129](#_page129)

Васильева В. П., [338](#_page338), [349](#_page349)

Вассерман, [434](#_page434), [475](#_page475)

Вахтангов Е. Б., [53](#_page053), [56](#_page056), [70](#_page070) – [72](#_page072), [83](#_page083), [86](#_page086), [186](#_page186), [374](#_page374), [379](#_page379), [382](#_page382), [384](#_page384), [389](#_page389), [390](#_page390), [445](#_page445), [467](#_page467)

Вахтангова Н. М., [56](#_page056)

Вебстер Д., [264](#_page264)

Вевюрко А., [461](#_page461)

Везедонк М., [311](#_page311)

Вейдт К., [470](#_page470)

Вейцман Х., [433](#_page433), [474](#_page474)

Веласкес Д., [151](#_page151)

Венгерова З. А., [330](#_page330)

Вендровская Л. Д., [56](#_page056), [390](#_page390)

Вентцель Н. Н., [38](#_page038)

Вербицкая А. А., [84](#_page084)

Верди Д., [49](#_page049)

Вересаев В. В., [361](#_page361)

Вершина В. П., [143](#_page143), [144](#_page144), [158](#_page158)

Верина, [34](#_page034), [48](#_page048)

Верлен П., [150](#_page150)

Вермишев А. А., [54](#_page054)

Веронезе (наст. имя Кальяри) П., [264](#_page264)

Вертинский А. Н., [343](#_page343)

Верхарн Э., [36](#_page036), [49](#_page049), [148](#_page148), [152](#_page152), [277](#_page277)

Верцман И., [368](#_page368)

Вершилов Б. И., [53](#_page053), [84](#_page084)

Веснин А. А., [357](#_page357), [467](#_page467)

Вестрис О., [9](#_page009), [20](#_page020)

Вийон Ф., [386](#_page386)

Викентьев В. М., [129](#_page129)

Виленкин В. Я., [145](#_page145), [159](#_page159), [179](#_page179), [389](#_page389)

Вин З. Х., [424](#_page424), [475](#_page475)

Вине Р., [184](#_page184), [470](#_page470)

Виноградов В. Н., [392](#_page392), [459](#_page459)

Виньола (наст. фам. Бароцци) Д. да, [265](#_page265)

Виоль, [38](#_page038)

Виппер Б. Р., [30](#_page030)

Витгофель К.‑А., [262](#_page262)

Вишневский (наст. фам. Вишневецкий) А. Л., [162](#_page162)

Вишневский М. А., [162](#_page162), [399](#_page399), [462](#_page462)

Владимир — см. [Татаринов В. Н.](#_Tosh0004855)

Владыкин М., [259](#_page259)

Вовочка — см. [Татаринов В. Н.](#_Tosh0004856)

Волков Н. Д., [331](#_page331), [337](#_page337)

Волкова Н. Б., [372](#_page372)

Волконский М. Н., [274](#_page274)

Волконский С. М. кн., [159](#_page159), [284](#_page284), [475](#_page475)

Володя — см. [Татаринов В. Н.](#_Tosh0004857)

Волошин М. А., [89](#_page089), [129](#_page129)

Волошина (Сабашникова) М. В., [89](#_page089), [91](#_page091), [129](#_page129), [131](#_page131), [133](#_page133)

Волькенштейн В. М., [353](#_page353), [354](#_page354), [372](#_page372)

Вольф, [26](#_page026)

Воронцов-Дашков Ил. И., [258](#_page258)

Вронская Ж., [470](#_page470)

Всеволодский (Гернгросс) В. Н., [80](#_page080)

Вуд П., [377](#_page377)

Вундт В., [288](#_page288)

Вяземский П. А., [358](#_page358)

Вялов К., [467](#_page467)

Габриель Г., [384](#_page384)

Гаварни П., [258](#_page258)

Гаген-Торн Н. И., [129](#_page129)

Газенклевер В., [451](#_page451)

Гайардс Ф., [84](#_page084)

Гайдаров П. Г., [155](#_page155)

Гайдебуров П., [11](#_page011), [250](#_page250), [275](#_page275)

Гайдн Й., [341](#_page341)

Галин А. И., [429](#_page429), [473](#_page473)

Галли Бибиена К., [43](#_page043), [51](#_page051)

Гамсун К., [58](#_page058), [143](#_page143), [145](#_page145), [150](#_page150), [152](#_page152)

Ган А. М., [255](#_page255), [277](#_page277), [291](#_page291)

Гарбо (наст. фам. Густавсон) Г., [470](#_page470)

Гаспаров М. Л., [140](#_page140)

Гауптман Г., [150](#_page150), [214](#_page214), [261](#_page261), [268](#_page268), [272](#_page272)

Гедд Н., [383](#_page383)

Гейерманс Г., [273](#_page273)

Гейзер М. М., [479](#_page479)

Гейнц А. Ф., [341](#_page341)

Геккель Э., [129](#_page129)

Гельцер В. Ф., [265](#_page265)

Гельцер Е. В., [66](#_page066)

Георги И., [258](#_page258)

Гербер Н. А., [340](#_page340)

Гердт Е., [19](#_page019)

{487} Гердт П. А., [6](#_page006) – [9](#_page009), [18](#_page018), [20](#_page020), [21](#_page021)

Германов Н. П., [164](#_page164), [165](#_page165), [169](#_page169), [182](#_page182)

Германова М. Н., [3](#_page003), [143](#_page143) – [160](#_page160), [163](#_page163), [167](#_page167) – [169](#_page169), [173](#_page173), [177](#_page177) – [188](#_page188), [388](#_page388), [391](#_page391)

Герцык Е. К., [129](#_page129)

Гест М., [400](#_page400), [404](#_page404), [463](#_page463)

Гете И. В., [185](#_page185), [251](#_page251), [252](#_page252)

Гзовская О. В., [144](#_page144), [152](#_page152), [155](#_page155)

Гиацинтова С. В., [124](#_page124), [140](#_page140), [375](#_page375), [383](#_page383), [389](#_page389)

Гибшман К. Э., [39](#_page039), [50](#_page050)

Гиллес, [392](#_page392)

Гидмор М., [377](#_page377)

Гиппиус З. Н., [179](#_page179), [331](#_page331)

Гитлевич Е. Л., [340](#_page340)

Глаголин Б. С., [182](#_page182), [270](#_page270)

Глазунов О. Ф., [83](#_page083)

Глизер Ю. С., [256](#_page256), [277](#_page277), [278](#_page278)

Глинка М. И., [275](#_page275)

Глинская Ф. А., [482](#_page482)

Глиэр Р. М., [129](#_page129)

Говорова, [346](#_page346)

Гоген П., [266](#_page266)

Гоголь Н. В., [34](#_page034), [46](#_page046), [58](#_page058), [154](#_page154), [195](#_page195), [232](#_page232), [238](#_page238), [241](#_page241), [242](#_page242), [271](#_page271)

Гойя Ф. Х. де, [271](#_page271)

Голейзовский К. Я., [338](#_page338) – [349](#_page349)

Голенищев-Кутузов И. П., [129](#_page129)

Голичер А., [427](#_page427), [473](#_page473)

Головашенко Ю., [371](#_page371)

Головин А. Я., [250](#_page250), [259](#_page259), [260](#_page260), [263](#_page263), [275](#_page275), [329](#_page329) – [334](#_page334), [337](#_page337)

Гольбейн Г., младший, [267](#_page267)

Гольдберг Б. И., [449](#_page449), [477](#_page477)

Гольдблат М. И., [433](#_page433), [474](#_page474)

Гольдони К., [195](#_page195), [260](#_page260)

Гольдшмидт А., [427](#_page427), [458](#_page458), [473](#_page473)

Гонзаго Пьетро ди Готтардо, [42](#_page042), [43](#_page043), [50](#_page050), [51](#_page051)

Горбунов И. Ф., [195](#_page195), [235](#_page235), [260](#_page260), [269](#_page269)

Гордон М., [290](#_page290)

Горева А. П., [76](#_page076), [84](#_page084)

Горский А. А., [264](#_page264), [347](#_page347)

Горький М. (Пешков А. М.), [26](#_page026), [31](#_page031), [32](#_page032), [53](#_page053), [56](#_page056), [143](#_page143), [148](#_page148), [179](#_page179), [182](#_page182), [341](#_page341), [342](#_page342), [348](#_page348), [385](#_page385)

Гофман Э.‑Т.‑А., [167](#_page167), [190](#_page190), [195](#_page195), [222](#_page222), [224](#_page224), [225](#_page225), [238](#_page238), [243](#_page243), [260](#_page260), [261](#_page261), [266](#_page266), [267](#_page267), [274](#_page274), [277](#_page277), [355](#_page355)

Гоцци К., [83](#_page083), [190](#_page190), [195](#_page195), [238](#_page238), [243](#_page243), [244](#_page244), [260](#_page260), [272](#_page272)

Гоццоли Б., [263](#_page263)

Грабарь Н. Э., [51](#_page051)

Граббе Х. Л., [261](#_page261), [298](#_page298)

Грановский А. М. (наст. фам. Азарх), [3](#_page003), [203](#_page203), [262](#_page262), [392](#_page392), [393](#_page393), [395](#_page395) – [401](#_page401), [403](#_page403) – [407](#_page407), [409](#_page409) – [413](#_page413), [417](#_page417) – [422](#_page422), [424](#_page424) – [431](#_page431), [433](#_page433) – [437](#_page437), [439](#_page439) – [456](#_page456), [458](#_page458) – [465](#_page465), [468](#_page468) – [472](#_page472), [474](#_page474), [475](#_page475), [477](#_page477) – [479](#_page479)

Гремиславский И. Я., [179](#_page179), [183](#_page183), [273](#_page273), [376](#_page376)

Греч В. М., [180](#_page180)

Грешем Э., [384](#_page384)

Грибоедов А. С., [143](#_page143)

Грибунин В. Ф., [162](#_page162), [167](#_page167), [183](#_page183)

Григорий VII, папа, [139](#_page139)

Григорович Ю. Н., [345](#_page345)

Григорьев-Истомин Н. А., [242](#_page242), [271](#_page271)

Григорьева М. П., [163](#_page163), [181](#_page181)

Грильпарцер Ф., [298](#_page298)

Гричер-Чериковера Г., [472](#_page472)

Гришин А. П., [164](#_page164), [182](#_page182)

Гришка — см. [Александров Г. В.](#_Tosh0004858)

Громов А. Я., [139](#_page139)

Громов В. А., [85](#_page085), [92](#_page092), [128](#_page128) – [131](#_page131), [133](#_page133), [135](#_page135), [139](#_page139), [140](#_page140)

Громова (по сцене — Давыдова) А. Д., [129](#_page129) – [131](#_page131)

Громова Е. (Катя), [139](#_page139)

Громова К. П., [139](#_page139)

Громова М., [139](#_page139)

Громова Н., [139](#_page139)

Гросс Г., [282](#_page282), [479](#_page479)

Гузик Я. С., [435](#_page435), [475](#_page475)

Гумбольд В., фон, [134](#_page134)

Гуревич Л. Я., [235](#_page235), [328](#_page328), [329](#_page329), [337](#_page337)

Гуцков К., [461](#_page461), [474](#_page474)

Гюго В., [49](#_page049), [196](#_page196), [260](#_page260), [267](#_page267), [388](#_page388)

Гюисманс Ж. К., [150](#_page150)

Д’Аннунцио Г., [148](#_page148), [152](#_page152), [154](#_page154)

Давыдова А. Д., [130](#_page130), [140](#_page140), [142](#_page142)

Дандарон В. Д., [133](#_page133)

Данте Алигьери, [311](#_page311)

Дантон Ж.‑Ж., [36](#_page036), [49](#_page049), [108](#_page108), [136](#_page136), [387](#_page387)

Дейлл К., [387](#_page387)

Дейч А. И., [351](#_page351)

Дель Эра А., [9](#_page009), [17](#_page017), [18](#_page018), [20](#_page020)

Дельвари Жорж (наст. Кучинский Г. И.), [39](#_page039), [47](#_page047), [50](#_page050)

Дени М., [24](#_page024)

Державин К. Н., [274](#_page274)

Джеймс Д., [283](#_page283), [289](#_page289), [302](#_page302)

Дженней Р., [386](#_page386)

Джентиле да Фабриано, [266](#_page266)

Джотто ди Бондоне, [205](#_page205)

Дидро Д., [385](#_page385)

Диккенс Ч., [32](#_page032)

Диманштейн С. М., [415](#_page415), [426](#_page426), [428](#_page428), [459](#_page459), [473](#_page473)

Дитрих М., [388](#_page388)

Дмитриев П. В., [31](#_page031)

Дмитрык Э., [470](#_page470)

Доберваль Ж., [9](#_page009), [20](#_page020)

Добрушин И. М., [401](#_page401), [403](#_page403), [455](#_page455), [458](#_page458), [464](#_page464)

Добужинский М. В., [262](#_page262), [471](#_page471)

Дошалевский В. С., [433](#_page433), [438](#_page438), [444](#_page444), [445](#_page445), [474](#_page474), [477](#_page477)

Доктор — см [Штайнер Р.](#_Tosh0004859)

Домашев Н. П., [342](#_page342)

Домье О., [258](#_page258)

Доницетти Г., [22](#_page022)

Достоевский Ф. М., [28](#_page028), [130](#_page130), [144](#_page144), [146](#_page146), [154](#_page154), [184](#_page184), [228](#_page228), [240](#_page240), [260](#_page260), [271](#_page271)

Дрейден С. Д., [483](#_page483)

Дрейер К., [376](#_page376)

Дризен Н. В., [263](#_page263), [266](#_page266)

Дубровский А., [399](#_page399), [401](#_page401), [463](#_page463)

Дуван И., [377](#_page377)

Дузе Э., [143](#_page143), [145](#_page145), [146](#_page146), [149](#_page149), [164](#_page164), [169](#_page169), [182](#_page182)

Дункан А., [64](#_page064), [264](#_page264), [340](#_page340), [451](#_page451)

Дурылин С. П., [355](#_page355)

Дыбовский В. В., [390](#_page390)

Джис М., [388](#_page388)

Дюма А., [84](#_page084)

Дюрер А., [261](#_page261), [263](#_page263)

Дюшен Г. Б., [293](#_page293)

Дягилев С. П., [6](#_page006), [19](#_page019), [21](#_page021), [22](#_page022), [51](#_page051), [258](#_page258), [268](#_page268), [464](#_page464)

Е. Я. К. — см. [Конецкая Е. Я.](#_Tosh0004860)

Евелинов (наст. фам. Штейнфинкель) Б. Е., [82](#_page082)

Евреинов Н. Н., [24](#_page024), [25](#_page025), [29](#_page029), [30](#_page030), [32](#_page032), [34](#_page034), [36](#_page036), [39](#_page039), [42](#_page042), [44](#_page044), [46](#_page046) – [48](#_page048), [51](#_page051), [191](#_page191), [210](#_page210), [248](#_page248), [253](#_page253), [254](#_page254), [263](#_page263), [264](#_page264), [268](#_page268), [269](#_page269), [275](#_page275), [276](#_page276), [340](#_page340), [344](#_page344), [385](#_page385)

Егорова, [407](#_page407)

{488} Егорова Л. Н., [11](#_page011), [14](#_page014), [21](#_page021)

Ежов Н. И., [428](#_page428)

Екатерина Великая, [193](#_page193)

Елисеев, [26](#_page026)

Епифанов Д. А., [417](#_page417), [429](#_page429), [473](#_page473)

Ермолова М. Н., [149](#_page149)

Ершов В. Л., [378](#_page378)

Ефимов И. С., [24](#_page024)

Жак-Далькроз Э. Ж., [280](#_page280), [284](#_page284), [288](#_page288), [291](#_page291), [298](#_page298), [304](#_page304), [378](#_page378), [383](#_page383)

Ждан-Пушкина М. П., [191](#_page191), [192](#_page192), [198](#_page198), [212](#_page212), [223](#_page223), [260](#_page260)

Жданов Г. С., [385](#_page385), [390](#_page390), [391](#_page391)

Жемье Ф., [434](#_page434), [475](#_page475)

Женя — см. [Новикова Е. В.](#_Tosh0004861)

Жилинский А. М., [178](#_page178)

Жихарева Е. Т., [150](#_page150), [182](#_page182)

Жуков Л. А., [342](#_page342)

Жуковского В. А., [105](#_page105), [135](#_page135)

Жулавский Ю., [80](#_page080)

Завадская В. А., [255](#_page255), [277](#_page277)

Завадский Ю. А., [71](#_page071), [83](#_page083), [255](#_page255), [277](#_page277)

Загорский М. Б., [456](#_page456), [479](#_page479)

Зайденберг С. М., [24](#_page024)

Зайцевы, братья, [343](#_page343)

Залкинд А. Б., [254](#_page254), [255](#_page255), [257](#_page257), [276](#_page276)

Залкинд М. Я., [422](#_page422), [430](#_page430), [450](#_page450), [470](#_page470), [471](#_page471)

Зальтер Н., [405](#_page405), [417](#_page417) – [419](#_page419), [421](#_page421), [422](#_page422), [428](#_page428), [437](#_page437), [438](#_page438), [470](#_page470)

Зандин М. П., [328](#_page328) – [337](#_page337)

Засулич В. И., [273](#_page273)

Захава Б. Е., [56](#_page056), [83](#_page083)

Званцев Н. Н., [259](#_page259)

Зверев В., [79](#_page079)

Зеленина И. Ю., [190](#_page190)

Зелинский Ф. Ф., [246](#_page246), [247](#_page247), [273](#_page273)

Зеринг Б., [476](#_page476)

Зильберблат С. Я., [431](#_page431), [474](#_page474)

Зимовский Ф. Я., [461](#_page461)

Златовратский А. Н., [24](#_page024)

Зноско-Боровский Е. А., [330](#_page330), [331](#_page331), [337](#_page337)

Золя Э., [271](#_page271)

Зонов А. П., [259](#_page259)

Зускин В. Л., [432](#_page432), [434](#_page434), [435](#_page435), [441](#_page441), [474](#_page474), [475](#_page475)

Ибсен Г., [143](#_page143), [145](#_page145), [150](#_page150), [152](#_page152), [154](#_page154), [177](#_page177), [181](#_page181), [185](#_page185), [199](#_page199), [200](#_page200), [233](#_page233), [240](#_page240), [243](#_page243), [244](#_page244), [251](#_page251), [261](#_page261), [269](#_page269)

Иванов В. В., [6](#_page006), [52](#_page052), [85](#_page085), [190](#_page190), [280](#_page280), [392](#_page392)

Иванов Вяч. В., [291](#_page291)

Иванов Вяч. И., [47](#_page047), [251](#_page251), [272](#_page272)

Иванов Л. И., [16](#_page016), [21](#_page021), [22](#_page022), [265](#_page265)

Иванов-Разумник Р. В., [90](#_page090), [91](#_page091), [129](#_page129)

Иванова М. С., [91](#_page091), [92](#_page092), [128](#_page128), [132](#_page132), [139](#_page139), [142](#_page142)

Иванова М. К., [190](#_page190)

Игнатов С. С., [276](#_page276), [355](#_page355)

Ильин Н. И., [451](#_page451), [478](#_page478)

Иммерман К. Л., [261](#_page261), [269](#_page269), [298](#_page298)

Иогансон А. Х., [21](#_page021)

Иогансон Х. П., [6](#_page006), [9](#_page009) – [11](#_page011), [20](#_page020), [21](#_page021)

Ирина — см. [Мейерхольд И. Вс.](#_Tosh0004862)

Йеринг Г., [376](#_page376)

Йесснер Л., [376](#_page376)

Каверин Ф. Н., [352](#_page352), [455](#_page455), [479](#_page479)

Кавтарадзе Г. А., [142](#_page142)

Каган С. Б., [445](#_page445), [477](#_page477)

Казачков С. В., [85](#_page085), [91](#_page091)

Калачев В., [66](#_page066), [69](#_page069), [70](#_page070), [77](#_page077), [83](#_page083)

Калинников В. С., [340](#_page340)

Калитинский А. А., [165](#_page165), [168](#_page168), [171](#_page171), [174](#_page174), [176](#_page176), [178](#_page178), [183](#_page183)

Калитинский А. П., [152](#_page152), [171](#_page171), [174](#_page174), [176](#_page176), [179](#_page179), [183](#_page183), [186](#_page186)

Калло Ж., [269](#_page269), [270](#_page270)

Калмаков И., К., [49](#_page049), [259](#_page259)

Кальдерон П., [195](#_page195), [211](#_page211), [233](#_page233), [259](#_page259), [260](#_page260), [265](#_page265)

Каменев (наст. фам. Розенфельд) Л. Б., [462](#_page462)

Каменева О. Д., [399](#_page399), [444](#_page444), [445](#_page445), [462](#_page462), [463](#_page463), [477](#_page477)

Каменский В. В., [352](#_page352)

Каменштейн (наст. фам. Балтекаклис-Гутман) М. Л., [423](#_page423), [471](#_page471)

Кан (Кахан) А., [403](#_page403), [465](#_page465)

Кан О., [400](#_page400), [450](#_page450), [463](#_page463), [477](#_page477)

Кандинский В. В., [28](#_page028), [129](#_page129)

Кантерева Г. П., [390](#_page390)

Карамзин Н. М., [367](#_page367)

Кардовский Д. И., [467](#_page467)

Карлони, [47](#_page047)

Карнаухова В. В., [81](#_page081), [129](#_page129)

Кароссо Е., [340](#_page340)

Карпаччо В., [267](#_page267)

Карпов Е. П., [259](#_page259)

Каррс М., [267](#_page267)

Карриштон Э., [377](#_page377)

Карсавин Л. П., [22](#_page022)

Карсавин Н. К., [6](#_page006), [16](#_page016), [22](#_page022)

Карсавина Т. П., [6](#_page006), [19](#_page019) – [22](#_page022)

Касаткина А. Н., [255](#_page255), [278](#_page278)

Каульбах В., [307](#_page307)

Кафка Ф., [470](#_page470)

Качалов В. И., [148](#_page148), [151](#_page151), [153](#_page153), [156](#_page156) – [158](#_page158), [160](#_page160) – [163](#_page163), [165](#_page165), [169](#_page169), [175](#_page175), [178](#_page178), [180](#_page180), [181](#_page181), [183](#_page183), [185](#_page185), [187](#_page187), [376](#_page376), [435](#_page435)

Кашук М., [417](#_page417), [469](#_page469)

Квапил Я., [168](#_page168), [185](#_page185)

Квинтилиан, [54](#_page054), [385](#_page385)

Кебрен А., [340](#_page340), [343](#_page343)

Кедрова Е., [156](#_page156)

Келлерман А., [37](#_page037), [49](#_page049)

Кеннади П., [378](#_page378)

Керженцев В (наст. фам. Лебедев П. М.), [39](#_page039), [40](#_page040), [47](#_page047), [50](#_page050), [281](#_page281), [290](#_page290)

Керр А., [149](#_page149), [159](#_page159), [168](#_page168), [185](#_page185), [439](#_page439), [476](#_page476)

Кинг Д., [386](#_page386)

Кириллович-Дон Л. В., [57](#_page057), [80](#_page080)

Киселев В. В., [6](#_page006)

Киселева Т. В., [129](#_page129)

Клагес Л., [280](#_page280), [288](#_page288), [292](#_page292), [302](#_page302), [304](#_page304)

Клейман Н. И., [91](#_page091), [290](#_page290), [291](#_page291)

Клейст Г. фон, [285](#_page285), [288](#_page288), [298](#_page298), [299](#_page299)

Клемпер О., [418](#_page418)

Кленовский (Крачковский) Д., [129](#_page129)

Клеопатра. [358](#_page358)

Клэрман Г., [384](#_page384)

Книппер-Чехова О. Л., [143](#_page143), [146](#_page146) – [149](#_page149), [152](#_page152), [153](#_page153), [163](#_page163), [166](#_page166), [167](#_page167), [169](#_page169), [178](#_page178), [180](#_page180), [182](#_page182) – [184](#_page184), [376](#_page376), [389](#_page389)

Князев В. В., [236](#_page236), [270](#_page270)

Коваль-Самборский И. И., [436](#_page436), [475](#_page475)

Коган П. С., [276](#_page276)

Кожевников Б. Я., [129](#_page129)

Козинцев Г. М., [82](#_page082), [482](#_page482), [483](#_page483)

Козлов Л. К., [290](#_page290), [291](#_page291)

Кайранский А., [379](#_page379), [380](#_page380)

{489} Коклен Б.‑К., [282](#_page282), [283](#_page283), [290](#_page290), [385](#_page385)

Катарам О., [290](#_page290)

Коленда В. К., [332](#_page332), [337](#_page337)

Калин Н. Ф., [375](#_page375)

Колосков Г. А., [406](#_page406), [407](#_page407), [410](#_page410) – [414](#_page414), [416](#_page416), [465](#_page465), [466](#_page466)

Колпакчи Л. В., [83](#_page083)

Кольвиц Э., [297](#_page297)

Комиссаржевская В. Ф., [23](#_page023), [25](#_page025), [26](#_page026), [49](#_page049), [50](#_page050), [80](#_page080), [264](#_page264), [268](#_page268), [329](#_page329), [332](#_page332), [337](#_page337)

Комиссаржевский Ф. Ф., [24](#_page024), [42](#_page042), [50](#_page050), [51](#_page051), [190](#_page190), [250](#_page250), [262](#_page262), [268](#_page268), [275](#_page275)

Конан-Дойл А., [278](#_page278)

Кондаков Н. П., [183](#_page183)

Конецкая Е. Я., [197](#_page197), [198](#_page198), [260](#_page260)

Константин Павлович, великий князь, [193](#_page193), [258](#_page258)

Коонен А. Г., [352](#_page352), [353](#_page353), [361](#_page361)

Копо Ж., [386](#_page386)

Копима Ф., [309](#_page309)

Корвин А., [340](#_page340)

Коренева Л. М., [162](#_page162), [167](#_page167) – [169](#_page169), [184](#_page184)

Корнакова (наст. фам. Елина) Е. И., [383](#_page383)

Корнилов К. Н., [284](#_page284)

Корнилова Е., [368](#_page368), [373](#_page373)

Корш Ф. А., [140](#_page140), [259](#_page259)

Коршунова В. П., [91](#_page091), [291](#_page291)

Косиор С. В., [428](#_page428)

Коте А. Ф., [129](#_page129)

Краснопольская Е. Ф., [185](#_page185)

Красовская — см. [Германова М. Н.](#_Tosh0004863)

Красовская В. М., [349](#_page349)

Крашинский Х. С., [416](#_page416), [425](#_page425), [426](#_page426), [472](#_page472)

Крейд В., [348](#_page348)

Крейн А. А., [395](#_page395), [410](#_page410), [461](#_page461)

Крейн А. Д., [57](#_page057), [80](#_page080), [84](#_page084)

Кремер И. Я., [345](#_page345)

Крестинский И. Н., [440](#_page440), [444](#_page444), [446](#_page446), [448](#_page448), [449](#_page449), [476](#_page476), [477](#_page477)

Кржижановский С. Д., [3](#_page003), [350](#_page350) – [373](#_page373)

Кристи Г. В., [390](#_page390)

Крицберг Л. М., [424](#_page424), [472](#_page472)

Кроммелинк Ф., [83](#_page083)

Кроули Э., [380](#_page380)

Крусанов А. В., [332](#_page332), [337](#_page337)

Крути И. А., [456](#_page456), [479](#_page479)

Крыжановская М. А., [158](#_page158), [168](#_page168), [179](#_page179), [184](#_page184)

Крыжицкий Г. К., [482](#_page482), [483](#_page483)

Крымова Н. А., [91](#_page091)

Крэг Э. Г., [36](#_page036), [48](#_page048), [49](#_page049), [190](#_page190), [191](#_page191), [263](#_page263) – [265](#_page265), [274](#_page274), [328](#_page328), [329](#_page329), [331](#_page331) – [333](#_page333), [376](#_page376), [378](#_page378), [387](#_page387)

Крюгер Э., [343](#_page343)

Кугель А. Р., [257](#_page257), [276](#_page276), [279](#_page279), [329](#_page329) – [332](#_page332), [338](#_page338), [348](#_page348)

Куглер Ф. Т., [135](#_page135)

Кугушев Г. В., [359](#_page359), [372](#_page372)

Кузмин М. А., [230](#_page230), [268](#_page268), [343](#_page343) – [346](#_page346), [349](#_page349)

Кузнецов Е. М., [31](#_page031)

Кузнецова-Бенуа М. И., [377](#_page377)

Куйбышев В. М., [468](#_page468)

Кулешов Л. В., [284](#_page284), [285](#_page285), [291](#_page291)

Кульбин Н. Н., [310](#_page310)

Кунцевич М. Н., [39](#_page039), [41](#_page041), [50](#_page050)

Купер Г., [388](#_page388)

Куприн А. И., [240](#_page240), [271](#_page271)

Курбас А. С., [351](#_page351)

Кутон Ж. О., [34](#_page034), [47](#_page047)

Кучменко Н. О., [450](#_page450), [477](#_page477), [478](#_page478)

Кушниров А., [452](#_page452), [464](#_page464)

Кшесинская М. Ф., [10](#_page010), [20](#_page020) – [22](#_page022)

Кякшт Л. Н., [13](#_page013), [21](#_page021)

Лабиш Э., [387](#_page387)

Ланда М. М., [443](#_page443), [449](#_page449), [453](#_page453), [478](#_page478)

Ландау (Лайдой) [3](#_page003), [401](#_page401), [464](#_page464)

Ланкре Н., [267](#_page267)

Лансере Е. Е., [341](#_page341)

Лапицкий (наст. фам. Михайлов) И. М., [47](#_page047), [222](#_page222), [225](#_page225), [265](#_page265), [267](#_page267)

Ларин (наст. фам. Лурье) Ю. А., [469](#_page469)

Лацис (наст. фам. Судрабс) М. И., [428](#_page428)

Лачинов В. П., [252](#_page252), [275](#_page275)

Лебедев Б., [330](#_page330)

Лебедев В. В., [33](#_page033), [46](#_page046)

Лебедев И., [388](#_page388)

Лебедева К. С., [58](#_page058), [76](#_page076), [80](#_page080)

Лени И., [378](#_page378)

Левидов М. Ю., [479](#_page479)

Левин Р. Я., [423](#_page423), [471](#_page471)

Левина Е., [192](#_page192), [276](#_page276)

Левинсон А. Я., [210](#_page210), [211](#_page211), [264](#_page264), [345](#_page345), [349](#_page349)

Левитан М. А., [394](#_page394), [460](#_page460)

Левшина (Быкова) А. А., [52](#_page052), [55](#_page055), [56](#_page056), [81](#_page081), [83](#_page083)

Легат Г. И., [20](#_page020)

Легат Н. Г., [6](#_page006), [10](#_page010) – [14](#_page014), [20](#_page020)

Легат С. Г., [10](#_page010), [11](#_page011), [20](#_page020)

Лейстер Р., [470](#_page470)

Леям Б. А., [129](#_page129)

Лениган У., [377](#_page377)

Ленин В. И., [182](#_page182), [191](#_page191), [233](#_page233)

Ленский, [360](#_page360), [362](#_page362)

Лентулов А. В., [24](#_page024), [467](#_page467)

Леньяни П., [18](#_page018)

Леонардо да Винчи, [191](#_page191), [238](#_page238), [259](#_page259), [271](#_page271)

Леонидов Л. Д., [167](#_page167), [184](#_page184), [405](#_page405), [463](#_page463), [465](#_page465)

Леонович В. В., [142](#_page142)

Леонтович Е., [377](#_page377), [389](#_page389)

Лепедухин И. А., [425](#_page425)

Лермонтов М. Ю., [195](#_page195), [259](#_page259)

Лесин А., [461](#_page461)

Лесков Н. С., [369](#_page369)

Лессинг Г. Э., [135](#_page135), [136](#_page136), [269](#_page269)

Лессинг Т., [284](#_page284), [291](#_page291)

Лехт Ф. Ф., [463](#_page463)

Лешков П. И., [233](#_page233), [269](#_page269)

Лили Д., [369](#_page369)

Лилина М. П., [152](#_page152), [162](#_page162), [179](#_page179)

Линденберг К., [129](#_page129)

Линдер М. (наст. фам. Левьель Г.), [48](#_page048)

Липпс Т., [287](#_page287)

Литаврина М. Г., [149](#_page149), [374](#_page374)

Литваков М. И., [394](#_page394), [395](#_page395), [413](#_page413) – [415](#_page415), [418](#_page418), [419](#_page419), [426](#_page426), [428](#_page428) – [431](#_page431), [434](#_page434), [437](#_page437), [439](#_page439), [440](#_page440), [444](#_page444), [446](#_page446), [459](#_page459), [460](#_page460), [462](#_page462), [469](#_page469), [473](#_page473) – [475](#_page475), [477](#_page477)

Литвиненко Н. Г., [350](#_page350), [372](#_page372)

Литовцева Н. Н., [145](#_page145), [376](#_page376)

Лиэ В. Ф., [409](#_page409), [467](#_page467)

Лойтер Н. Б., [472](#_page472)

Лойтер Э. Б., [424](#_page424), [472](#_page472)

Лоллобриджита Д., [470](#_page470)

Лопе де Вега Карпье Феликс, [29](#_page029)

Лопухов Ф. В., [20](#_page020), [348](#_page348)

Лоу А., [290](#_page290)

Лоутон Ч., [388](#_page388)

{490} Лужский В. В., [159](#_page159), [162](#_page162), [259](#_page259), [389](#_page389)

Лука Лейденский, [266](#_page266)

Лукьянов Л. Л., [352](#_page352)

Луначарский Л. В., [47](#_page047), [1](#_page001) – [12](#_page012), [186](#_page186), [229](#_page229), [268](#_page268), [305](#_page305), [358](#_page358), [412](#_page412), [415](#_page415), [423](#_page423), [435](#_page435), [437](#_page437), [442](#_page442), [451](#_page451), [453](#_page453), [454](#_page454), [467](#_page467), [475](#_page475), [478](#_page478)

Лунц Л. Н., [23](#_page023)

Лурье А. С., [129](#_page129)

Лысенко Н. В., [351](#_page351)

Львов Н. И., [290](#_page290)

Львов Як., [349](#_page349)

Любицкий Ю. Л., [393](#_page393), [459](#_page459)

Людвиг Л., [380](#_page380)

Людовик XI, [386](#_page386)

Людовик XIV, [146](#_page146), [194](#_page194), [259](#_page259)

Люнье-По, [162](#_page162), [169](#_page169), [180](#_page180) – [182](#_page182)

Лядов А. К., [340](#_page340)

Ляуданская Е. В., [83](#_page083)

М. К. — см. [Кузмин М. А.](#_Tosh0004864)

М. П. — см. [Ждан-Пушкина М. П.](#_Tosh0004865)

М. П. П. — см. [Ждан-Пушкина М. П.](#_Tosh0004866)

Маделунг А., [376](#_page376)

Мазель (Гурвич) Л. М., [129](#_page129)

Мазель З. М., [90](#_page090)

Майдель Р. фон, [131](#_page131)

Майзель Н., [167](#_page167)

Маноль Ф., [36](#_page036), [49](#_page049)

МакДональд К., [378](#_page378)

Макс — см. [Штраух М. М.](#_Tosh0004867)

Максимов А. М., [38](#_page038)

Максимов В. В., [47](#_page047)

Малага, [434](#_page434), [475](#_page475)

Малевич К. С., [28](#_page028), [33](#_page033), [46](#_page046), [352](#_page352)

Малинин К. Н., [47](#_page047)

Малков Н., [267](#_page267)

Малков И. В., [267](#_page267), [270](#_page270)

Мамонтов С. С., [342](#_page342)

Мансурова П. Л., [83](#_page083)

Манухин И. И., [160](#_page160), [179](#_page179)

Марголин С. А., [276](#_page276), [426](#_page426), [472](#_page472)

Марджанов К. А., [268](#_page268), [272](#_page272), [351](#_page351)

Маре Х. фон, [274](#_page274)

Мариенгоф А. Б., [355](#_page355), [372](#_page372)

Маринетти Ф. Т., [29](#_page029), [30](#_page030), [32](#_page032), [36](#_page036), [39](#_page039), [45](#_page045), [46](#_page046), [48](#_page048), [49](#_page049), [51](#_page051)

Мария Александровна — см. [Скрябина М. А.](#_Tosh0004868), [127](#_page127), [142](#_page142)

Маркатьян. [428](#_page428)

Марков П. А., [52](#_page052), [55](#_page055), [80](#_page080), [85](#_page085), [291](#_page291), [351](#_page351), [371](#_page371), [374](#_page374), [375](#_page375), [389](#_page389), [401](#_page401), [403](#_page403), [464](#_page464)

Маркович М., [84](#_page084)

Маркс К., [369](#_page369), [476](#_page476)

Мартине М., [276](#_page276)

Марч Ф., [388](#_page388)

Маршева Е. А., [165](#_page165), [182](#_page182), [341](#_page341)

Марьясин. [428](#_page428)

Масс В. З., [81](#_page081)

Массалитинов Н. О., [154](#_page154), [155](#_page155), [177](#_page177) – [179](#_page179), [181](#_page181), [183](#_page183), [186](#_page186), [187](#_page187)

Мацкевич Л. К., [347](#_page347)

Маяковский В. В., [46](#_page046), [332](#_page332), [352](#_page352), [171](#_page171)

Медунецкий К. К., [355](#_page355)

Мееров (Мейеров) Д. М., [425](#_page425), [426](#_page426), [472](#_page472)

Мейерхольд (по сцене Хольд) И. В., [254](#_page254), [276](#_page276)

Мейерхольд (урожд. Мунт) О. М., [254](#_page254), [276](#_page276)

Мейерхольд В. Э., [28](#_page028), [29](#_page029), [36](#_page036), [39](#_page039), [49](#_page049), [50](#_page050), [53](#_page053), [73](#_page073), [83](#_page083), [84](#_page084), [130](#_page130), [191](#_page191), [195](#_page195), [196](#_page196), [203](#_page203), [206](#_page206), [208](#_page208), [214](#_page214), [223](#_page223), [230](#_page230), [235](#_page235), [254](#_page254), [257](#_page257), [259](#_page259), [260](#_page260), [262](#_page262), [263](#_page263), [266](#_page266), [268](#_page268) – [272](#_page272), [274](#_page274) – [278](#_page278), [282](#_page282), [285](#_page285) – [292](#_page292), [328](#_page328) – [337](#_page337), [355](#_page355), [434](#_page434), [435](#_page435), [411](#_page411), [467](#_page467), [475](#_page475)

Мелконова О. Л., [174](#_page174), [186](#_page186)

Мемлинг Х., [266](#_page266)

Мендель Мойхер-Сфорим, [427](#_page427), [458](#_page458), [461](#_page461)

Мендельсон-Бартольди Ф., [264](#_page264)

Мензиндик Бесс, [293](#_page293)

Менкен Х., [377](#_page377)

Мережин А. П., [394](#_page394), [460](#_page460)

Мережковский Д. С., [144](#_page144), [152](#_page152), [165](#_page165)

Меринг В., [453](#_page453), [458](#_page458), [479](#_page479)

Мертенс О., [405](#_page405), [417](#_page417)

Метерлинк М., [35](#_page035), [143](#_page143), [145](#_page145), [229](#_page229), [230](#_page230), [251](#_page251), [268](#_page268), [269](#_page269), [461](#_page461)

Миклашевский К. М., [32](#_page032), [53](#_page053), [254](#_page254), [272](#_page272), [276](#_page276)

Минкус Л. Ф., [22](#_page022)

Минцлова А. Р., [129](#_page129)

Мирбо О., [248](#_page248), [274](#_page274)

Миронов К. Я., [83](#_page083)

Михайлов А., [139](#_page139)

Михайлова А. А., [337](#_page337)

Михаловский И. Б., [236](#_page236), [270](#_page270)

Михоэлс С. М., [394](#_page394), [432](#_page432) – [435](#_page435), [441](#_page441), [442](#_page442), [445](#_page445), [452](#_page452) – [456](#_page456), [458](#_page458), [470](#_page470), [475](#_page475), [478](#_page478), [479](#_page479)

Мичурина-Самойлова В. А., [202](#_page202), [262](#_page262)

Молева Н., [371](#_page371)

Молотов (наст. фам. Скрябин) В. М., [415](#_page415), [428](#_page428), [469](#_page469)

Мольер Ж.‑Б.‑П., [34](#_page034), [35](#_page035), [46](#_page046), [144](#_page144), [263](#_page263), [271](#_page271)

Монахов Н. М., [47](#_page047)

Монро М. (наст. фам. Мортесен), [85](#_page085)

Мопассан Г. до, [341](#_page341), [375](#_page375)

Моргенштерн М., [142](#_page142)

Мордкин М., [400](#_page400), [463](#_page463)

Моро Г., [271](#_page271)

Морозов А. Н., [54](#_page054)

Морозов П. О., [247](#_page247), [273](#_page273), [271](#_page271)

Москвин И. М., [162](#_page162), [167](#_page167), [175](#_page175), [428](#_page428)

Моцкин Л., [433](#_page433), [474](#_page474)

Муне-Сюли Ж., [36](#_page036), [49](#_page049)

Мунт (Мейерхольд) О. М., [276](#_page276)

Муратов М. Я., [164](#_page164), [182](#_page182)

Муратов П. П., [191](#_page191), [206](#_page206), [209](#_page209), [210](#_page210), [245](#_page245), [260](#_page260), [263](#_page263), [264](#_page264), [272](#_page272)

Муратова Е. П., [383](#_page383)

Мусатов Н. А., [471](#_page471)

Мусоргский М., [368](#_page368)

Мухина В. И., [21](#_page021)

Мчеделов В., [54](#_page054)

Мюллер Т., [479](#_page479)

Мясин Л. Ф., [21](#_page021)

Надежда Николаевна — см. [Татаринова Н. Н.](#_Tosh0004869)

Наденька — см. [Павлович Н. А.](#_Tosh0004870)

Назимова А. А., [156](#_page156)

Найденов (наст. фам. Алексеев) С. А., [143](#_page143)

Найдич И. А., [433](#_page433), [474](#_page474)

Наполеон, [258](#_page258)

Невельская С. В., [340](#_page340)

Неволин Б. С., [340](#_page340), [343](#_page343), [341](#_page341) – [348](#_page348)

Невяровская К. Ф., [64](#_page064), [82](#_page082)

Нейнкирхен Н., [98](#_page098), [101](#_page101), [133](#_page133)

Немиров С. Н., [58](#_page058), [76](#_page076), [77](#_page077), [80](#_page080)

Немирович-Данченко Вас. И., [180](#_page180) – [182](#_page182)

Немирович-Данченко Вл. И., [67](#_page067), [143](#_page143) – [154](#_page154), [158](#_page158) – [160](#_page160), [178](#_page178), [179](#_page179), [182](#_page182) – [188](#_page188), [380](#_page380), [382](#_page382), [451](#_page451)

Нестеров М. В., [142](#_page142)

{491} Нестеровская Л., [12](#_page012), [21](#_page021)

Нивинский И. И., [83](#_page083), [467](#_page467)

Нижинский В. Ф., [20](#_page020), [264](#_page264)

Никитин А. Л., [90](#_page090), [92](#_page092), [131](#_page131), [190](#_page190), [270](#_page270)

Николаевский Н. П., [123](#_page123), [139](#_page139)

Николай II, [194](#_page194), [258](#_page258)

Николаша — см. [Николаевский Н. П.](#_Tosh0004871)

Никулин В. И., [421](#_page421), [422](#_page422), [470](#_page470)

Нилендер В. О., [129](#_page129)

Нильсен А., [291](#_page291), [470](#_page470)

Нимка — см. [Нейнкирхен Н.](#_Tosh0004872)

Нирнзей Э., [352](#_page352), [371](#_page371)

Ницше Ф., [74](#_page074), [129](#_page129), [150](#_page150)

Новиков В. К., [123](#_page123), [139](#_page139)

Новиков Л. А., [91](#_page091)

Новикова Е. В., [123](#_page123), [125](#_page125), [139](#_page139)

Норвид М. А., [424](#_page424), [472](#_page472)

Нусинова Н., [482](#_page482), [483](#_page483)

Оболенский Л. Л., [451](#_page451), [453](#_page453), [478](#_page478), [479](#_page479)

Образцов С. В., [130](#_page130)

Образцова А. А., [365](#_page365)

Обухов М. К., [11](#_page011), [21](#_page021)

Озаровский Ю., [262](#_page262)

Ойслендер Н., [464](#_page464)

Ольга Михайловна — см. [Мейерхольд О. М.](#_Tosh0004873)

Омега, [337](#_page337)

Онуфриева С. А., [331](#_page331), [337](#_page337)

Ониц М., [267](#_page267)

Ордынский Р., [376](#_page376)

Орочко А. А., [83](#_page083)

Осбори М., [427](#_page427), [473](#_page473)

Остерва Ю., [375](#_page375)

Островский А. Н., [35](#_page035), [56](#_page056), [143](#_page143), [148](#_page148), [164](#_page164), [191](#_page191), [195](#_page195), [276](#_page276), [277](#_page277), [283](#_page283), [291](#_page291), [353](#_page353) – [356](#_page356), [358](#_page358), [368](#_page368)

Осьмеркин А. А., [358](#_page358)

Оффенбах Ж., [224](#_page224), [267](#_page267), [369](#_page369)

Офюльс М., [23](#_page023)

Пабст Г. В., [470](#_page470)

Павел I, [193](#_page193)

Павлов Г., [80](#_page080)

Павлов К., [83](#_page083)

Павлов И. П., [257](#_page257), [279](#_page279)

Павлов П. А., [177](#_page177), [179](#_page179), [180](#_page180), [187](#_page187)

Павлова А. П., [11](#_page011), [14](#_page014), [19](#_page019) – [22](#_page022), [476](#_page476)

Павлович Н. А., [126](#_page126), [128](#_page128), [129](#_page129), [140](#_page140)

Палатник С. А., [409](#_page409), [413](#_page413), [417](#_page417), [418](#_page418), [420](#_page420), [422](#_page422), [423](#_page423), [426](#_page426), [428](#_page428), [431](#_page431), [436](#_page436) – [439](#_page439), [441](#_page441), [442](#_page442), [444](#_page444), [416](#_page416) – [451](#_page451), [467](#_page467) – [469](#_page469), [471](#_page471), [473](#_page473), [474](#_page474), [476](#_page476), [477](#_page477)

Паушкин М., [216](#_page216), [266](#_page266)

Пашенная В. Н., [107](#_page107), [169](#_page169), [183](#_page183), [184](#_page184)

Певцов И. Н., [182](#_page182)

Пенлеве П., [433](#_page433), [474](#_page474)

Перголези (наст. фам. Драги) Д. П., [51](#_page051)

Перель И. А., [406](#_page406), [466](#_page466)

Перельмутер В. Г., [371](#_page371), [372](#_page372)

Перец И.‑Л., [461](#_page461)

Перкинс Э., [470](#_page470)

Пернер И. И., [142](#_page142)

Перро Ж., [8](#_page008), [19](#_page019)

Петипа М. И., [6](#_page006), [7](#_page007), [16](#_page016), [17](#_page017), [19](#_page019) – [22](#_page022), [265](#_page265)

Петровский А. С., [87](#_page087), [129](#_page129)

Пешкова Е. П., [179](#_page179)

Пигонь Р., [375](#_page375)

Пикассо П., [46](#_page046), [51](#_page051)

Пинеро А., [328](#_page328) – [332](#_page332), [337](#_page337)

Пинес Р. Л., [440](#_page440), [476](#_page476)

Пиотровский А. П., [262](#_page262), [482](#_page482)

Пиранделло Л., [383](#_page383)

Пиранези Д. Б., [266](#_page266)

Пискатор Э., [452](#_page452) – [154](#_page154), [458](#_page458), [478](#_page478)

Питере Р., [387](#_page387)

Питоев Г., [154](#_page154)

Плавник Б., [444](#_page444), [476](#_page476)

Плавт Т. М., [270](#_page270)

Платон И. С., [259](#_page259)

Плетнев В. Ф., [281](#_page281), [290](#_page290)

Плещеев А. А., [259](#_page259)

Пломнер А. Я., [423](#_page423), [471](#_page471)

Победоносцев К. П., [258](#_page258)

Погибни О., [129](#_page129)

Подгорный Н. А., [157](#_page157), [168](#_page168), [171](#_page171), [178](#_page178), [183](#_page183) – [186](#_page186), [341](#_page341), [378](#_page378)

Пожидаев Г. А., [346](#_page346), [347](#_page347)

Пожницкая Б., [463](#_page463)

Позднев А., [291](#_page291)

Позняков Н. С., [340](#_page340)

Покровский М. Н., [407](#_page407)

Полевицкая Е. А., [150](#_page150), [155](#_page155), [165](#_page165), [182](#_page182), [183](#_page183), [187](#_page187)

Полканова М. Ф., [129](#_page129)

Попова Л. С., [29](#_page029), [255](#_page255), [276](#_page276), [277](#_page277)

Поскребышев А. И., [428](#_page428)

Преображенская О. О., [22](#_page022)

Прокофьев В. Н., [159](#_page159)

Прокофьев С. С., [308](#_page308), [358](#_page358), [363](#_page363)

Пропп В. Я., [129](#_page129)

Проппер С. М., [271](#_page271)

Пуанкаре Р., [50](#_page050)

Пульвер Л. М., [395](#_page395), [461](#_page461), [464](#_page464), [472](#_page472)

Пуни И. А., [24](#_page024)

Пушкин А. С., [143](#_page143), [144](#_page144), [241](#_page241), [274](#_page274), [337](#_page337), [352](#_page352), [353](#_page353), [358](#_page358) – [361](#_page361), [367](#_page367), [368](#_page368), [372](#_page372)

Пшибышевский С., [150](#_page150)

Псковская П., [376](#_page376)

Пюви де Шавани П., [51](#_page051), [250](#_page250), [274](#_page274)

Рабинович И. М., [395](#_page395), [410](#_page410), [461](#_page461)

Рабичев И. Б., [464](#_page464), [471](#_page471)

Рабле Ф., [369](#_page369)

Радзинский Э. С., [258](#_page258)

Радищева О. А., [159](#_page159)

Радлов С. Э., [28](#_page028), [29](#_page029), [31](#_page031), [32](#_page032), [36](#_page036), [38](#_page038) – [40](#_page040), [47](#_page047), [50](#_page050), [53](#_page053), [54](#_page054), [56](#_page056), [80](#_page080), [81](#_page081), [231](#_page231), [238](#_page238), [269](#_page269), [270](#_page270), [272](#_page272), [458](#_page458)

Раевская Е. М., [181](#_page181)

Райвид Н. Я., [436](#_page436), [440](#_page440)

Райc Т., [377](#_page377)

Райт Р., [471](#_page471)

Ранилова Л. М., [337](#_page337)

Раппопорт В. И., [287](#_page287), [471](#_page471)

Расин Ж., [354](#_page354), [355](#_page355), [358](#_page358)

Раскольников Ф. Ф., [457](#_page457)

Ратгауз Д. М., [84](#_page084)

Рафаэль С., [109](#_page109), [151](#_page151), [213](#_page213), [239](#_page239), [266](#_page266), [271](#_page271)

Рафес П. М., [56](#_page056), [58](#_page058), [59](#_page059), [64](#_page064), [69](#_page069), [72](#_page072), [74](#_page074), [76](#_page076) – [80](#_page080)

Рашетт Ж. Д., [258](#_page258)

Рашкес М. М., [393](#_page393), [395](#_page395) – [399](#_page399), [402](#_page402), [459](#_page459), [460](#_page460)

Резник Л. Б., [123](#_page123), [471](#_page471)

Рейнхардт (наст. фам. Гольдман) М., [36](#_page036), [48](#_page048), [49](#_page049), [128](#_page128), [139](#_page139), [142](#_page142), [376](#_page376), [378](#_page378), [386](#_page386), [435](#_page435)

Рекли Ж. Э., [40](#_page040), [50](#_page050)

Релькин Э., [396](#_page396) – [404](#_page404), [406](#_page406), [461](#_page461)

{492} Ремизов А. М., [234](#_page234), [264](#_page264), [269](#_page269)

Ремизова А. И., [83](#_page083)

Рентген В., [278](#_page278)

Рерих Н. К., [155](#_page155), [183](#_page183), [237](#_page237), [270](#_page270)

Рибо Т., [284](#_page284), [381](#_page381), [390](#_page390)

Ривл (Трубецкая) Э., [383](#_page383), [384](#_page384)

Римский-Корсаков Г. М., [471](#_page471)

Риттельмайер Ф., [129](#_page129)

Роберте Дж. У., [382](#_page382)

Робеспьер М., [47](#_page047), [108](#_page108), [136](#_page136)

Робинс Д., [379](#_page379)

Рогалер И. С., [431](#_page431), [474](#_page474)

Рогир ван дер Вейден, [266](#_page266)

Роденбах Ж., [150](#_page150)

Родин, [410](#_page410)

Родченко А. М., [277](#_page277)

Розенбаум И. Л., [425](#_page425)

Роман Р., [36](#_page036), [49](#_page049), [249](#_page249), [250](#_page250), [274](#_page274)

Ром Л. И., [434](#_page434), [443](#_page443), [475](#_page475)

Романов Б. Г., [343](#_page343) – [345](#_page345), [346](#_page346), [349](#_page349)

Романович С. М., [129](#_page129)

Росси К., [332](#_page332)

Россини Дж., [21](#_page021)

Ростан Э., [244](#_page244), [272](#_page272), [376](#_page376)

Рощина-Инсарова Е. Н., [144](#_page144), [150](#_page150), [155](#_page155), [182](#_page182),

Рубенс П., [265](#_page265)

Рубинштейн И. Л., [15](#_page015), [22](#_page022)

Рудницкий К. Л., [331](#_page331), [337](#_page337), [372](#_page372)

Румкорф Г., [256](#_page256), [278](#_page278)

Румянцев Н. А., [163](#_page163), [168](#_page168), [181](#_page181), [184](#_page184)

Рыбак И. Б., [433](#_page433), [474](#_page474)

Рыков А. В., [272](#_page272)

Рыков А. И., [468](#_page468)

Рындина Л., [348](#_page348)

Рютбеф, [266](#_page266)

Рябушинский П., [151](#_page151)

Рябцев В. А., [341](#_page341), [342](#_page342)

Сабашникова (Волошина) М. В., [89](#_page089), [91](#_page091), [93](#_page093), [129](#_page129), [131](#_page131)

Савенко С. И., [306](#_page306)

Савицкая М. Г., [143](#_page143), [145](#_page145)

Савич М. С., [129](#_page129)

Садко — см. [Блюм В. И.](#_Tosh0004874)

Садуль Ж., [427](#_page427)

Сакки А. Д., [231](#_page231),

Сакулин П. П., [276](#_page276)

Салтыков-Щедрин (наст. фам. Салтыков; пс. Н. Щедрин) М. Е., [182](#_page182), [271](#_page271)

Санин (наст. фам. Шенберг) А. А., [182](#_page182), [266](#_page266)

Сантос-Дюмон А., [37](#_page037)

Сапунов Н. Н., [258](#_page258), [268](#_page268), [329](#_page329), [341](#_page341)

Сарто А. Дель, [271](#_page271)

Саш Э., [51](#_page051)

Сац И. А., [347](#_page347)

Саша — см. [Чебан А. И.](#_Tosh0004875)

Светаева М. Г., [337](#_page337)

Светинская В. Н., [340](#_page340)

Светлов В. Я., [265](#_page265)

Свидерский А. П., [112](#_page112), [429](#_page429), [431](#_page431), [435](#_page435), [438](#_page438), [439](#_page439), [442](#_page442), [444](#_page444), [446](#_page446) – [449](#_page449), [451](#_page451), [453](#_page453), [454](#_page454), [473](#_page473), [175](#_page175) – [478](#_page478)

Северская Г. М., [6](#_page006)

Северянин (наст. фам. Лотарев) И., [152](#_page152), [345](#_page345)

Седова Ю. Н., [11](#_page011), [12](#_page012), [21](#_page021)

Семеныч — см. [Сорокин Н. С.](#_Tosh0004876)

Сен-Леон А., [8](#_page008), [19](#_page019)

Сен-Санс К., [340](#_page340)

Серафим Саровский, [89](#_page089)

Сервантес М., [139](#_page139), [180](#_page180), [370](#_page370), [470](#_page470)

Серж (наст. Александров А. С.), [38](#_page038), [47](#_page047), [50](#_page050), [482](#_page482)

Сеченов И. М., [284](#_page284)

Сибиряков Вл., [372](#_page372)

Сивере М. Я., [129](#_page129)

Сизов М. И., [90](#_page090), [129](#_page129)

Сильверсван Б. П., [236](#_page236), [237](#_page237), [270](#_page270)

Симон С. Г., [428](#_page428), [429](#_page429), [437](#_page437), [473](#_page473)

Синельников Н. Н., [143](#_page143), [182](#_page182)

Скарская (наст. фам. Комиссаржевская) Н. Ф., [275](#_page275)

Смят, [383](#_page383)

Скрябин А. Н., [142](#_page142), [150](#_page150), [285](#_page285), [340](#_page340)

Скрябина М. А., [86](#_page086), [129](#_page129), [142](#_page142)

Скшинский (Скржинский) А., [417](#_page417), [469](#_page469)

Славинский Ю. М., [47](#_page047)

Слащев Я. А., [434](#_page434), [452](#_page452)

Словацкий Ю., [375](#_page375)

Смирнов А. А., [291](#_page291)

Смирнов А. В., [368](#_page368)

Смирнов А. П., [420](#_page420), [428](#_page428), [451](#_page451), [469](#_page469), [478](#_page478)

Смоленский А., [349](#_page349)

Смышляев В. С., [47](#_page047), [88](#_page088), [131](#_page131), [277](#_page277)

Собинов Л. В., [470](#_page470)

Соколов В. А., [357](#_page357)

Соколов Ин. В., [82](#_page082), [284](#_page284), [287](#_page287), [290](#_page290), [291](#_page291)

Соколова Е. П., [6](#_page006), [11](#_page011) – [16](#_page016), [21](#_page021)

Солженицын А. И., [470](#_page470)

Соловьев (псевд. Вольмар Люсцениус) В. Н., [230](#_page230), [235](#_page235), [244](#_page244), [268](#_page268) – [270](#_page270), [272](#_page272)

Соловьева В. В., [179](#_page179), [391](#_page391)

Соловьева И. Н., [148](#_page148), [159](#_page159), [182](#_page182)

Сологуб (наст. фам. Тетерников) Ф. К., [28](#_page028), [331](#_page331), [340](#_page340)

Сомов К. А., [258](#_page258), [268](#_page268)

Сомов С. С., [454](#_page454), [458](#_page458), [459](#_page459), [478](#_page478), [479](#_page479)

Сорокин А. А., [406](#_page406), [465](#_page465)

Сорокин Н. С., [123](#_page123), [139](#_page139)

Софокл, [54](#_page054), [74](#_page074), [83](#_page083), [84](#_page084), [251](#_page251), [262](#_page262)

Софронова Л. А., [389](#_page389)

Софья — см. [Гиацинтова С. В.](#_Tosh0004877)

Спиши (наст. фам. Джугашвили) И. В., [415](#_page415), [428](#_page428), [458](#_page458), [468](#_page468), [479](#_page479)

Станиславский (наст. фам. Алексеев) К. С., [19](#_page019), [48](#_page048), [71](#_page071), [84](#_page084), [86](#_page086), [88](#_page088), [131](#_page131), [144](#_page144) – [148](#_page148), [150](#_page150), [152](#_page152), [153](#_page153), [158](#_page158), [159](#_page159), [161](#_page161), [162](#_page162), [165](#_page165), [166](#_page166), [163](#_page163), [168](#_page168), [169](#_page169), [171](#_page171), [172](#_page172), [174](#_page174) – [177](#_page177), [179](#_page179), [180](#_page180), [182](#_page182) – [187](#_page187), [259](#_page259), [375](#_page375), [377](#_page377) – [382](#_page382), [385](#_page385), [388](#_page388) – [391](#_page391), [406](#_page406), [436](#_page436)

Станицын В. Я., [56](#_page056)

Стенберг В. А., [354](#_page354) – [356](#_page356)

Стенберг Г. Л., [354](#_page354) – [356](#_page356)

Степанов А., [464](#_page464)

Степанова В. Н., [277](#_page277)

Стекши Г., [378](#_page378)

Стоктон М., [378](#_page378), [384](#_page384)

Столяров М. Н., [88](#_page088), [129](#_page129)

Стравинский И. Ф., [46](#_page046), [341](#_page341)

Страсберг Л., [384](#_page384), [388](#_page388), [390](#_page390), [391](#_page391)

Стрижак Т. Л., [85](#_page085)

Стриндберг А., [248](#_page248),

Струтинская Е. И., [23](#_page023), [31](#_page031), [328](#_page328)

Студенцов Е. П., [233](#_page233), [269](#_page269)

Суворин А. С., [259](#_page259), [328](#_page328)

Судейкин С. Ю., [44](#_page044), [51](#_page051), [377](#_page377)

Сулержицкий Л., [52](#_page052), [374](#_page374), [382](#_page382), [389](#_page389), [390](#_page390)

{493} Сураварди Ш., [154](#_page154), [155](#_page155), [161](#_page161), [162](#_page162), [164](#_page164), [165](#_page165), [172](#_page172), [179](#_page179), [180](#_page180)

Суриц Е. Я., [338](#_page338)

Суровщикова-Петипа М. С., [17](#_page017), [22](#_page022)

Сухоцкая Н. С., [351](#_page351), [354](#_page354), [361](#_page361)

Сырцов С. И., [407](#_page407) – [409](#_page409), [457](#_page457), [466](#_page466), [467](#_page467)

Тагор Р., [151](#_page151), [152](#_page152), [162](#_page162), [171](#_page171), [172](#_page172), [179](#_page179) – [181](#_page181), [186](#_page186)

Таиров А. Я., [36](#_page036), [40](#_page040), [49](#_page049), [262](#_page262), [268](#_page268), [351](#_page351) – [363](#_page363), [371](#_page371), [372](#_page372), [385](#_page385), [436](#_page436)

Такашима, [47](#_page047)

Тальма, [385](#_page385)

Тальми (Талми) Л. Я., [398](#_page398), [400](#_page400) – [404](#_page404), [462](#_page462) – [465](#_page465)

Тальони М., [15](#_page015), [17](#_page017), [22](#_page022)

Тамиров А., [156](#_page156), [470](#_page470)

Тарасов Н. Л., [463](#_page463)

Тарасова А. К., [168](#_page168), [179](#_page179), [182](#_page182), [184](#_page184)

Татаринов В. Н., [86](#_page086), [89](#_page089), [90](#_page090), [123](#_page123), [124](#_page124), [127](#_page127), [129](#_page129), [132](#_page132), [139](#_page139), [140](#_page140), [142](#_page142)

Татаринова Н. Н., [142](#_page142)

Татлин В. Е., [33](#_page033), [46](#_page046)

Тейлор Ф. У., [284](#_page284)

Теляковский В. А., [11](#_page011), [21](#_page021), [331](#_page331), [332](#_page332), [337](#_page337), [353](#_page353), [354](#_page354), [372](#_page372)

Тенишева М. К. кн., [183](#_page183)

Теплов П., [273](#_page273)

Теумин Я. А., [423](#_page423), [471](#_page471)

Тигерштедт, [293](#_page293), [301](#_page301)

Тик Л., [190](#_page190), [201](#_page201), [202](#_page202), [261](#_page261)

Тинторетто (наст. фам. Робусти) Я., [264](#_page264)

Тихвинская Л. И., [339](#_page339), [342](#_page342), [345](#_page345), [348](#_page348), [349](#_page349)

Тихонович В. В., [84](#_page084), [290](#_page290)

Тобенкин Э., [402](#_page402), [464](#_page464)

Товстуха И. П., [428](#_page428)

Тодди В. А., [54](#_page054)

Толлер Э., [427](#_page427), [451](#_page451), [473](#_page473)

Толстой А. К., [144](#_page144), [368](#_page368)

Толстой А. Н., [53](#_page053)

Толстой Л. Н., [23](#_page023), [26](#_page026), [84](#_page084), [88](#_page088), [144](#_page144), [179](#_page179)

Толчанов И. М., [83](#_page083)

Томир П. Ф., [193](#_page193), [258](#_page258)

Торндайк С., [387](#_page387)

Тосканская Матильда, [139](#_page139)

Трапезников Т. Г., [90](#_page090), [129](#_page129), [132](#_page132)

Трауберг Л., [482](#_page482), [483](#_page483)

Трауберг Н. Л., [357](#_page357), [372](#_page372)

Третьяков С. М., [191](#_page191), [254](#_page254), [255](#_page255), [276](#_page276) – [278](#_page278), [280](#_page280) – [282](#_page282), [287](#_page287) – [289](#_page289), [303](#_page303), [479](#_page479)

Трефилова В. А., [11](#_page011), [21](#_page021)

Триболо Н., [273](#_page273)

Троцкий (наст. фам. Бронштейн) Л. Д., [462](#_page462)

Тургенев, [80](#_page080)

Тургенев И. С., [114](#_page114), [370](#_page370), [373](#_page373)

Тургенева А. А., [129](#_page129)

Туркельтауб И. С., [455](#_page455), [456](#_page456), [479](#_page479)

Турков А., [465](#_page465)

Тухачевский М. Н., [376](#_page376)

Тынянов Ю., [52](#_page052)

Тэффи (Кучинская Н. А.), [81](#_page081), [195](#_page195), [260](#_page260)

Уайлдер Т., [387](#_page387)

Уайльд О., [49](#_page049), [202](#_page202), [262](#_page262), [264](#_page264), [265](#_page265), [336](#_page336)

Уайт Ш., [382](#_page382)

Уварова Е. Д., [349](#_page349)

Узунов П. Г., [273](#_page273), [341](#_page341), [377](#_page377), [384](#_page384)

Унгерн фон Штернберг Р. А., [274](#_page274)

Уоттс-младший Р., [384](#_page384)

Урванцев Л. Н., [260](#_page260)

Успенская М. А., [383](#_page383), [384](#_page384), [388](#_page388), [390](#_page390), [391](#_page391)

Успенский Г. И., [241](#_page241), [271](#_page271)

Утесов Л. О., [64](#_page064), [82](#_page082)

Ухов Ф. А., [55](#_page055)

Уэллс О., [470](#_page470)

Уэлш Р., [470](#_page470)

Файко А. М., [54](#_page054), [81](#_page081), [82](#_page082)

Файль И. Д., [429](#_page429), [447](#_page447), [473](#_page473)

Фактор Э., [149](#_page149)

Фальк Р. Р., [395](#_page395), [410](#_page410), [461](#_page461)

Фалья де М., [51](#_page051)

Февральский А. В., [260](#_page260), [290](#_page290), [331](#_page331), [337](#_page337)

Федоров В. Ф., [287](#_page287), [290](#_page290), [291](#_page291)

Федоровский Ф. Ф., [467](#_page467)

Фейербах А., [250](#_page250), [274](#_page274)

Фельдман Д. М., [371](#_page371), [372](#_page372)

Фельдман К., [355](#_page355), [372](#_page372)

Фельдман О. М., [464](#_page464)

Фергюссон Ф., [387](#_page387)

Фердинандов Б. А., [53](#_page053), [83](#_page083), [84](#_page084), [467](#_page467)

Филимонов И., [375](#_page375)

Филинова, [80](#_page080)

Финдлей Э., [383](#_page383)

Фокин, [12](#_page012), [15](#_page015), [210](#_page210), [211](#_page211), [278](#_page278), [346](#_page346), [383](#_page383)

Фокин М. М., [19](#_page019) – [21](#_page021), [210](#_page210), [211](#_page211), [264](#_page264), [265](#_page265), [275](#_page275), [339](#_page339), [340](#_page340), [342](#_page342), [345](#_page345) – [347](#_page347), [383](#_page383)

Фокс У., [403](#_page403), [464](#_page464)

Фольер К. А., [50](#_page050)

Фонвизин Д. И., [364](#_page364)

Фореггер (фон Грейфентурн) Н. М., [63](#_page063), [64](#_page064), [67](#_page067), [81](#_page081), [83](#_page083), [272](#_page272), [277](#_page277), [305](#_page305), [482](#_page482)

Форш О. Д., [26](#_page026), [129](#_page129)

Фохт С. Н., [271](#_page271)

Фрагонар Ж. О., [265](#_page265)

Франц Иосиф, [37](#_page037), [49](#_page049)

Фреголли Л., [36](#_page036), [49](#_page049)

Фрейдкина Л. М., [389](#_page389)

Фрейлиграта Ф., [135](#_page135)

Фретби, [37](#_page037), [50](#_page050)

Фрикен Р. Г., [379](#_page379)

Фрилинг Р., [138](#_page138)

Фримл Р., [386](#_page386)

Фролов В. В., [31](#_page031)

Фроман М. П., [340](#_page340)

Фрумкина М. Я., [415](#_page415), [423](#_page423), [458](#_page458), [469](#_page469), [479](#_page479)

Фуке Ж., [266](#_page266)

Фукс Г., [36](#_page036), [49](#_page049), [191](#_page191), [248](#_page248), [250](#_page250), [274](#_page274), [275](#_page275)

Хамерлинга Р., [108](#_page108), [136](#_page136)

Хандрос В., [456](#_page456), [479](#_page479)

Хантли Дж., [386](#_page386)

Хебель И. П., [135](#_page135)

Херсонский Х., [83](#_page083)

Хлебников В. В., [352](#_page352)

Хогарт У., [261](#_page261), [267](#_page267), [270](#_page270)

Ходасевич В. М., [24](#_page024), [32](#_page032), [47](#_page047), [48](#_page048), [50](#_page050)

Худяков С. Н., [271](#_page271)

Хургин И. Я., [398](#_page398), [462](#_page462), [465](#_page465)

Хэстон Ч., [470](#_page470)

Хюппе, [304](#_page304)

Цвейг А., [459](#_page459), [479](#_page479)

Цемах Н. Л., [405](#_page405), [466](#_page466)

Церетели И. М., [357](#_page357)

{494} Ционглинский Я. Ф., [24](#_page024)

Цицерон, [54](#_page054), [360](#_page360)

Цукки В., [8](#_page008), [9](#_page009), [15](#_page015), [18](#_page018), [19](#_page019)

Цыпин В. Г., [77](#_page077), [84](#_page084)

Цявловская Т. Г., [361](#_page361)

Цявловский А. А., [361](#_page361)

Чайковский П. И., [13](#_page013), [46](#_page046), [265](#_page265), [344](#_page344)

Чаплыгин Н. Н., [361](#_page361)

Чебан А. И., [89](#_page089), [124](#_page124), [138](#_page138), [140](#_page140)

Чекетти Э., [7](#_page007), [9](#_page009), [10](#_page010), [16](#_page016), [17](#_page017), [19](#_page019), [22](#_page022)

Чекрыгин А. И., [210](#_page210), [211](#_page211), [265](#_page265)

Чемберлен Р., [470](#_page470)

Чемеринский (Чемерисский) А. И., [408](#_page408), [410](#_page410), [415](#_page415), [418](#_page418), [423](#_page423), [428](#_page428), [444](#_page444), [446](#_page446), [447](#_page447), [466](#_page466) – [469](#_page469), [477](#_page477)

Черный Саша (наст. фам. А. М. Гликберг), [242](#_page242), [271](#_page271)

Чернышев Н. И., [24](#_page024)

Чертков Л. К., [371](#_page371)

Честертон Г., [351](#_page351), [355](#_page355), [357](#_page357) – [359](#_page359), [367](#_page367), [372](#_page372)

Чехов А. П., [35](#_page035), [144](#_page144), [149](#_page149), [150](#_page150), [259](#_page259), [260](#_page260), [365](#_page365), [375](#_page375), [385](#_page385)

Чехов М. А., [3](#_page003), [84](#_page084) – [92](#_page092), [115](#_page115), [121](#_page121), [127](#_page127) – [135](#_page135), [147](#_page147), [139](#_page139) – [142](#_page142), [182](#_page182), [374](#_page374), [379](#_page379), [385](#_page385), [389](#_page389)

Чехова (урожд. Книппер) О. К., [88](#_page088), [153](#_page153), [156](#_page156)

Чехова (урожд. Зиллер) К. К., [130](#_page130), [133](#_page133)

Чинизелли С., [203](#_page203)

Шагал М., [395](#_page395), [404](#_page404), [461](#_page461), [465](#_page465)

Шайкевич А. Е., [344](#_page344), [345](#_page345), [349](#_page349)

Шаляпин Ф. И., [124](#_page124), [212](#_page212), [417](#_page417), [470](#_page470)

Шапотников Б., [48](#_page048)

Шаров П. Ф., [153](#_page153), [155](#_page155), [173](#_page173), [177](#_page177), [186](#_page186)

Шаруев В. И., [277](#_page277)

Шварц М., [404](#_page404), [465](#_page465)

Шверубович В. В., [149](#_page149), [156](#_page156), [180](#_page180), [181](#_page181), [183](#_page183), [187](#_page187), [378](#_page378), [383](#_page383), [389](#_page389), [390](#_page390)

Шекспир У., [27](#_page027), [34](#_page034) – [36](#_page036), [39](#_page039), [46](#_page046), [47](#_page047), [61](#_page061), [81](#_page081), [117](#_page117), [118](#_page118), [199](#_page199), [206](#_page206), [234](#_page234), [236](#_page236), [237](#_page237), [240](#_page240), [241](#_page241), [251](#_page251), [254](#_page254), [262](#_page262) – [261](#_page261), [270](#_page270), [273](#_page273), [350](#_page350), [353](#_page353), [358](#_page358), [359](#_page359), [364](#_page364), [366](#_page366), [370](#_page370), [372](#_page372), [373](#_page373), [383](#_page383), [387](#_page387)

Шелапут — см. [Шелапутин И. П.](#_Tosh0004878)

Шелапутин И. П., [123](#_page123), [139](#_page139)

Шереметьев А. В., [77](#_page077), [84](#_page084)

Шерер В., [437](#_page437)

Шерман В., [470](#_page470)

Шершеневич В. Г., [84](#_page084), [276](#_page276)

Шестаков В. А., [467](#_page467)

Шидло И. А., [431](#_page431), [474](#_page474)

Шиллер Л., [375](#_page375), [376](#_page376)

Шиллер Ф., [54](#_page054), [107](#_page107), [112](#_page112), [135](#_page135), [137](#_page137), [251](#_page251), [273](#_page273), [296](#_page296)

Шкирятов М. Ф., [428](#_page428)

Шкловский В. В., [28](#_page028), [29](#_page029), [32](#_page032)

Школьник И. С., [268](#_page268)

Шлейфер И. О., [415](#_page415), [443](#_page443), [444](#_page444), [469](#_page469)

Шлетер П., [199](#_page199), [261](#_page261)

Шлэттер, [297](#_page297)

Шмидт И. Ф., [177](#_page177)

Шнайдер Р., [170](#_page170)

Шницлер А., [150](#_page150)

Шолом-Алейхем. [428](#_page428), [461](#_page461), [462](#_page462), [472](#_page472), [475](#_page475), [476](#_page476)

Шопен Ф., [36](#_page036), [49](#_page049), [265](#_page265), [342](#_page342)

Шопенгауэр А., [198](#_page198), [238](#_page238), [240](#_page240), [259](#_page259)

Шоу Б., [185](#_page185), [358](#_page358), [359](#_page359), [365](#_page365) – [367](#_page367), [372](#_page372)

Штайнер (Штейнер) Р., [85](#_page085) – [93](#_page093), [128](#_page128), [140](#_page140), [142](#_page142)

Штайнер-Сиверс М. Я., [131](#_page131), [132](#_page132), [134](#_page134) – [136](#_page136)

Штейн А., [373](#_page373)

Штеренберг Д. П., [24](#_page024)

Штерн Э., [49](#_page049)

Штиглиц А. Л., [24](#_page024), [330](#_page330)

Штраус Р., [331](#_page331)

Штраух (по сцене — Шпеттини) М., фон, [129](#_page129)

Штраух М. М., [257](#_page257), [278](#_page278)

Штук Ф. фон. [150](#_page150)

Шуази О., [272](#_page272)

Шуб Э. И., [255](#_page255), [277](#_page277)

Шуберт Л., [377](#_page377), [387](#_page387)

Шубский Н., [56](#_page056)

Шульте, [304](#_page304)

Шуцкий Ю. К., [129](#_page129)

Щавинский В. А., [64](#_page064), [82](#_page082)

Щеголев П. Е., [361](#_page361)

Щедрин В., [461](#_page461), [465](#_page465)

Щукин Б. В., [83](#_page083)

Щуцкий Ю. К., [129](#_page129)

Эйзенштейн С. М., [3](#_page003), [55](#_page055), [81](#_page081), [88](#_page088), [91](#_page091), [131](#_page131), [189](#_page189) – [192](#_page192), [195](#_page195), [202](#_page202), [208](#_page208), [209](#_page209), [216](#_page216), [227](#_page227), [236](#_page236), [238](#_page238), [239](#_page239), [241](#_page241), [242](#_page242), [248](#_page248), [252](#_page252), [253](#_page253), [258](#_page258) – [264](#_page264), [266](#_page266) – [278](#_page278), [280](#_page280) – [282](#_page282), [286](#_page286) – [292](#_page292), [303](#_page303), [306](#_page306) – [309](#_page309), [482](#_page482)

Эккерман И. П., [252](#_page252)

Экскузович И. В., [47](#_page047), [406](#_page406), [411](#_page411), [466](#_page466)

Экстер А. А., [24](#_page024), [49](#_page049), [194](#_page194), [259](#_page259), [467](#_page467)

Элл не. [129](#_page129)

Элькин М., [395](#_page395) – [399](#_page399), [401](#_page401), [403](#_page403), [404](#_page404), [421](#_page421), [422](#_page422), [450](#_page450), [460](#_page460) – [462](#_page462), [464](#_page464), [465](#_page465), [470](#_page470), [471](#_page471)

Эльский Н. М., [66](#_page066), [82](#_page082)

Энгельс Ф., [369](#_page369), [476](#_page476)

Эпштейн М. С., [396](#_page396), [406](#_page406), [461](#_page461), [465](#_page465)

Эрдман Б., [467](#_page467)

Эренберг В. Г., [274](#_page274)

Эрманс В. К., [291](#_page291)

Эррно Э., [433](#_page433), [474](#_page474)

Эсхил, [136](#_page136), [251](#_page251)

Эфрос А. М., [259](#_page259), [276](#_page276), [401](#_page401), [403](#_page403), [464](#_page464), [467](#_page467)

Эфрос Н. Е., [202](#_page202), [262](#_page262)

Юдина М. В., [129](#_page129)

Южин (наст. фам. Сумбатов) А. И., [47](#_page047), [67](#_page067)

Южный Я. Д., [377](#_page377), [400](#_page400), [463](#_page463)

Юматов, [411](#_page411)

Юнг (наст. фам. Шниколицер) К. М., [408](#_page408), [409](#_page409), [466](#_page466)

Юргина Н. П., [340](#_page340)

Юренев (наст. фал. Кротовский) К. К., [438](#_page438), [476](#_page476)

Юренев Р. Н., [192](#_page192), [260](#_page260), [272](#_page272)

Юренева В. Л., [150](#_page150)

Юрок С., [421](#_page421), [422](#_page422), [450](#_page450), [470](#_page470)

Юрцев Б. И., [257](#_page257), [278](#_page278)

Юрьев А. Л., [404](#_page404), [405](#_page405), [465](#_page465)

Юрьев С. А., [356](#_page356)

Юрьев Ю. М., [47](#_page047), [203](#_page203), [239](#_page239), [262](#_page262), [271](#_page271), [471](#_page471)

Юткевич С. И., [81](#_page081), [82](#_page082), [192](#_page192), [290](#_page290)

Юфит А. З., [466](#_page466)

Яковлева В. Н., [407](#_page407), [410](#_page410) – [412](#_page412), [414](#_page414), [423](#_page423), [437](#_page437), [466](#_page466), [468](#_page468)

Якубович, [436](#_page436)

Янг С., [383](#_page383)

Янгиров Р., [32](#_page032), [371](#_page371)

Янтарев Е., [84](#_page084)

Янышевский, [278](#_page278)

Ярцев П. М., [143](#_page143), [145](#_page145), [152](#_page152), [332](#_page332), [337](#_page337)

Яхонтов В. Н., [361](#_page361)

1. {18} Гердт Павел Андреевич (1844 – 1917) — артист балета Мариинского театра на протяжении 56 сезонов, был партнером всех ведущих балерин, в том числе итальянок П. Леньяни. В. Цукки, А. Дель Эра. Носил титул «солиста его Императорского Величества». Исполнительский диапазон Гердта был велик: от острохарактерных и комедийных до героико-романтических {19} и лирических партий. В зрелом и преклонном возрасте исполнял мимические роли и занимался преподаванием, добиваясь от учеников той же гармонии и благородства сценического поведения, которые составляли основу эстетики театра Петипа. Его воспитанниками были А. Павлова, Е. Гердт, А. Ваганова, М. Фокин, Т. Карсавина. [↑](#endnote-ref-2)
2. Plié (плие, *франц.*) — приседание. [↑](#endnote-ref-3)
3. Développé (девелоппе, *франц.*) — движение развертывающейся в воздухе ноги. [↑](#endnote-ref-4)
4. Чекетти Энрико (1850 – 1928) — итальянский танцовщик и педагог, работавший с 1890 г. в Мариинском театре. Преподавал в Петербурге и один из первых познакомил русских артистов с итальянской школой классического танца В 1911 – 1921 гг. — репетитор антрепризы С. П. Дягилева. Т. П. Карсавина также брала у него уроки. [↑](#endnote-ref-5)
5. Петипа Мариус Иванович (1818 – 1910) — французский танцовщик и хореограф, с 1847 г. работавший на петербургской сцене, где поставил свыше 50 спектаклей и на протяжении 1860 – 1890 гг. сформировал тип академического «большого» балета, лучшие образцы которого («Баядерка», «Спящая красавица», «Раймонда») до сих пор сохраняются на сцене. В 1855 – 1887 гг. преподавал также в петербургском училище. Т. П. Карсавина, начиная с 1902 г., исполняла большинство центральных ролей в его балетах. [↑](#endnote-ref-6)
6. En dedans (ан дедан, *франц.*) — направление движения вовнутрь. [↑](#endnote-ref-7)
7. Renversé (ранверсе, *франц.*) — сильный перегиб корпуса. [↑](#endnote-ref-8)
8. A la seconde (а ля згонд, *франц.*) — поза классического танца (букв, во второй позиции). [↑](#endnote-ref-9)
9. Fermata (фермата, *итал*.) — остановка музыкального движения. [↑](#endnote-ref-10)
10. Fouetté (фуэтте, *франц.*) — термин, в разных сочетаниях означающий ряд танцевальных pas, напоминающих движение хлыста, крутящегося или резко распрямляющегося в воздухе. [↑](#endnote-ref-11)
11. Сен-Леон Артюр (1821 – 1870) — французский артист балета, хореограф, педагог и скрипач, в 1859 – 69 ставил спектакли в петербургском и московском театрах. В репертуаре русского театра дольше всех держались его балеты «Конек-Горбунок» и «Коппелия». [↑](#endnote-ref-12)
12. Перро Жюль (1810 – 1892) — французский артист балета и хореограф, в 1848 – 1859 гг. танцевал и ставил балеты в Петербурге. Когда Карсавина говорит о его «драматизированных» спектаклях, то имеет в виду, вероятно, прежде всего «Эсмеральду» и те балеты, где хореография частично принадлежала ему: «Корсар» и «Жизель». [↑](#endnote-ref-13)
13. Цукки Вирджиния (1847 – 1930) — итальянская виртуозная танцовщица и мимистка, в 1885 – 1892 гг. была балериной Мариинского театра. Исключительное актерское дарование Цукки отмечали все современники, в том числе К. С. Станиславский. [↑](#endnote-ref-14)
14. В Императорских театральных училищах за хорошие успехи ученицам выдавалось вместо обычного серого платья сначала розовое, а в дальнейшем особо способным и прилежным — белое платье. [↑](#endnote-ref-15)
15. Battement tendu (батман тандю) — простейший вид движения из группы «батманов» (включающих разнообразные движения работающей ноги). [↑](#endnote-ref-16)
16. Temps lié (тан лие, *франц.*) — комбинация движений для выработки координации и слитности. [↑](#endnote-ref-17)
17. Fondu (фондю, *франц.*) букв, «тающий» — термин применяемый для определения мягкого эластичного приседания в различных движениях. [↑](#endnote-ref-18)
18. Adagio (адажио, *итал*.) в музыке — обозначение медленного темпа, в балете — медленная часть танца (чаще дуэта), входящего в состав па де де или па де труа. [↑](#endnote-ref-19)
19. Assemblé (ассамбле, *франц.*) — прыжок, во время которого ноги собираются вместе в воздухе. [↑](#endnote-ref-20)
20. {20} Jeté (жете. *франц.*) — прыжок с одной ноги на другую. [↑](#endnote-ref-21)
21. Glissade (глиссад, *франц.*) — скольжение, маленький прыжок с продвижением без отрыва носков от пола. [↑](#endnote-ref-22)
22. Chassé (шассе, *франц.*) — прыжок с продвижением, когда одна нога как бы догоняет другую. [↑](#endnote-ref-23)
23. Дель Эра Антониетта (1861 – ?) — итальянская танцовщица, в 1886 – 1892 гг. балерина Мариинского театра, первая исполнительница партии феи Драже в «Щелкунчике». [↑](#endnote-ref-24)
24. Épaulement (этюльман, *франц.*) — разворот фигуры вполоборота, исходное положение многих поз классического танца. [↑](#endnote-ref-25)
25. Иогансон Христиан Петрович (1817 – 1903) — артист и педагог, швед по национальности, с 1841 г. на протяжении 43 сезонов проработавший на русской сцене. Представитель наиболее академической датско-французской школы (был учеником датчанина А. Бурнонвиля, в свою очередь освоившего французскую школу у О. Вестриса), утверждал в России классический танец в его старинной, наиболее гармоничной и чистой форме. С 1860 г. преподавал в Петербургском театральной училище, где вел, в частности класс усовершенствования. Его уроки, которые он вел, по старинной традиции наигрывая на карманной скрипке (так называемой пошетт), — были столь богаты вариациями, что, согласно легенде, М. Петипа брал из этих классных упражнений материал для своих постановок. [↑](#endnote-ref-26)
26. Вестрис Огюст (1760 – 1842) — французский танцовщик, прозванный «богом танца», и выдающийся педагог. [↑](#endnote-ref-27)
27. Доберваль Жан (1742 – 1806) — французский танцовщик и хореограф. Постановщик знаменитого балета «Тщетная предосторожность» (1789). [↑](#endnote-ref-28)
28. Бурнонвиль Август (1805 – 1879) — датский хореограф, создатель всего репертуара датского романтического балета, многие произведения которого сохраняются до наших дней, а также своей школы танца. [↑](#endnote-ref-29)
29. Danse noble (дане нобль, *франц.*) — букв., «благородный танец» — термин, обозначавший в 19 веке чистый классический танец в противоположность другим формам: характерному танцу, гротеску. [↑](#endnote-ref-30)
30. Легат Николай Густавович (1869 – 1937) и Легат Сергей Густавович (1875 – 1905) — артисты Мариинского театра, партнеры Т. П. Карсавиной. Н. Г. Легат был воспитан П. А. Гердтом, Х. П. Иогансоном и своим отцом Г. И. Легатом в строгой классической школе, манеру которой и передавал ученикам, как мужчинам, так и женщинам. В их числе были: А. П. Павлова, Т. П. Карсавина, А. Я. Ваганова, В. Ф. Нижинский, М. М. Фокин, Ф. В. Лопухов. [↑](#endnote-ref-31)
31. Enchaînement (аншенман, *франц.*) — ряд комбинированных движений, образующих танцевальную фразу. [↑](#endnote-ref-32)
32. Développe effacé en avant (девелоппе эффасе ан аван, *франц.*) — движение ноги вперед в раскрытой позе. [↑](#endnote-ref-33)
33. Fouetté en dedans (фуэтте ан дедан, *франц.*) — вращение в направлении опорной ноги, вовнутрь. [↑](#endnote-ref-34)
34. Arabesque croisée (арабеск круазе, *франц.*). Арабеск — одна из основных поз классического танца: нога с вытянутым коленом поднята назад. Может исполняться в положении круазе, т. е. в закрытой позе, состоящей из перекрещивающихся линий. [↑](#endnote-ref-35)
35. Кшесинская Матильда Феликсовна (1872 – 1971) — прима-балерина Мариинского театра, виртуозная танцовщица и талантливая актриса. В эмиграции имела школу в Париже, где учились многие прославившиеся на Западе артисты. [↑](#endnote-ref-36)
36. {21} Обухов Михаил Константинович (1879 – 1914) — классический танцовщик Мариинского театра. [↑](#endnote-ref-37)
37. Седова Юлия Николаевна (1880 – 1969) — балерина Мариинского театра и педагог, отличавшаяся виртуозной техникой. [↑](#endnote-ref-38)
38. Егорова Любовь Николаевна (1880 – 1972) — балерина Мариинского театра, в совершенстве владевшая школой Петипа, выдающийся педагог. [↑](#endnote-ref-39)
39. Ваганова Агриппина Яковлевна (1879 – 1951) — солистка Мариинского театра, начиная с 1920‑х гг. педагог ленинградского хореографического училища, автор учебника «Основы классического танца». [↑](#endnote-ref-40)
40. Трефилова Вера Александровна (1875 – 1943) — балерина Мариинского театра. Особенностью ее дарования были лиризм и музыкальность. [↑](#endnote-ref-41)
41. Иогансон Анна Христиановна (1860 – 1917) — балерина Мариинского театра. Сочетала сильную технику с выразительностью танца. С 1911 г. вела класс усовершенствования. [↑](#endnote-ref-42)
42. Соколова Евгения Павловна (1850 – 1925) — балерина Мариинского театра. Воспитанница Х. Иогансона, Л. И. Иванова, а также М. Петипа, в чьих балетах она постоянно выступала. Неизменно придерживалась традиций петербургского академизма 19 века. Стала замечательным педагогом и репетитором, работала с М. Ф. Кшесинской, А. П. Павловой. Л. Н. Егоровой. В. А. Трефиловой, Т. П. Карсавиной. [↑](#endnote-ref-43)
43. Павлова Анна Павловна (1881 – 1931) — артистка, чье имя стало символом русского балета. Обучалась у Е. О. Вазем и П. А. Гердта. Была в 1899 – 1910 гг. прима-балериной Мариинского театра, далее перешла на положение гастролерши и со своей труппой объездила весь мир. [↑](#endnote-ref-44)
44. Теляковский Владимир Аркадьевич (1861 – 1924) — театральный деятель, в 1898 – 1901 гг. — управляющий московскими Императорскими театрами, в 1901 – 1917 гг. — директор Императорских театров. [↑](#endnote-ref-45)
45. Фокин Михаил Михайлович (1880 – 1942) — артист, хореограф и педагог, реформатор русского балетного театра 20 века, создавший новый тип короткого драматически-насыщенного и действенного балета. Ставил балеты для Т. П. Карсавиной сначала на сцене Мариинского театра, затем, начиная с 1909 г., в антрепризе С. П. Дягилева. [↑](#endnote-ref-46)
46. Нестеровская Лидия Рафаиловна (1882 – ?) работала в Мариинском театре с 1900 по 1915 гг., однако полученная ею в 1901 г. тяжелая травма помешала ее сценическим успехам. [↑](#endnote-ref-47)
47. «Фея кукол» — балет с музыкой Й. Байера (и отдельными номерами других композиторов), поставленный братьями Легат в 1903 г. в Мариинском театре. Первая осуществленная на сцене работа Л. Бакста для балетного театра (ей предшествовали так и не поставленный балет «Сильвия» и небалетные постановки). Карсавина танцевала Испанскую куклу. [↑](#endnote-ref-48)
48. Бакст Лев Самойлович (1866 – 1924) — художник-декоратор, работавший главным образом в антрепризе С. П. Дягилева. Создавал эскизы костюмов специально для Т. П. Карсавиной, в частности для роли Жар-птицы в одноименном балете М. М. Фокина. [↑](#endnote-ref-49)
49. Бенуа Александр Николаевич (1870 – 1960) — художник-декоратор, один из организаторов «Русских Сезонов» С. П. Дягилева. Создавал эскизы костюмов для Т. П. Карсавиной, частности для балета «Шопениана» и для роли Балерины в балете «Петрушка». [↑](#endnote-ref-50)
50. Кякшт Лидия Николаевна (1885 – 1959) — артистка балета и педагог, одноклассница подруга Г. П. Карсавиной. Исполняла преимущественно партии лирико-комедийного характера. [↑](#endnote-ref-51)
51. «Волшебная лавка», балет на музыку Дж. Россини, поставленный Л. Ф. Мясиным в труппе «Русский Балет С. П. Дягилева» в 1919 г. [↑](#endnote-ref-52)
52. {22} Pas de trois (па де труа, *франц*.) — музыкально-танцевальная форма в классическом балете, предполагающая участие трех исполнителей и состоящая из антре (выхода), адажио, трех вариаций и общей коды. [↑](#endnote-ref-53)
53. Рубинштейн Ида Львовна (1883 – 1960) — танцовщица и драматическая актриса, участница первых «Русских сезонов» С. П. Дягилева, в дальнейшем привлекавшая самых известных режиссеров, хореографов, художников, композиторов и писателей к созданию спектаклей специально для нее. [↑](#endnote-ref-54)
54. Élan (*франц.*) — порыв, быстрое передвижение. [↑](#endnote-ref-55)
55. Вазем Екатерина Оттовна (1848 – 1937) — петербургская балерина строго академического направления, первая исполнительница во многих спектаклях М. Петипа в 1867 – 1884 гг., в 1886 – 96 гг. — педагог Театрального училища. В числе ее учениц А. П. Павлова, О. О. Преображенская, М. Ф. Кшесинская. А. Я. Ваганова. [↑](#endnote-ref-56)
56. Карсавин Платон Константинович (1854 – 1922) — отец Тамары Карсавиной и философа Льва Карсавина. Ученик М. Петипа, танцовщик лирико-романтического склада. Т. П. Карсавина унаследовала свойственное ему чувство стиля. [↑](#endnote-ref-57)
57. Сезон в Императорских театрах открывался в начале сентября и закрывался, как правило, к концу апреля. В среднем балетных спектаклей на протяжении сезона было немногим более 50. [↑](#endnote-ref-58)
58. Иванов Лев Иванович (1834 – 1901) — артист и балетмейстер петербургской труппы. Поставил в 1892 г. балет «Щелкунчик», в 1895 г. — лебединые сцены в балете «Лебединое озеро». Работал также в Театральном училище, где его ученицами были М. Ф. Кшесинская, О. О. Преображенская, А. Я. Ваганова. Т. П. Карсавина выступала в его балетах. [↑](#endnote-ref-59)
59. «Баядерка» — балет с музыкой Л. Минкуса, поставленный М. Петипа в 1877 г. и с тех пор сохраняющийся в репертуаре. Последнее выступление Т. П. Карсавиной на русской сцене состоялось в 1918 г. в этом балете. [↑](#endnote-ref-60)
60. Grand battement (гран батман, *франц.*) — одно из движений группы «батманов» — движений работающей ноги. [↑](#endnote-ref-61)
61. «Лючия де Ламмермур» — лирическая опера Г. Доницетти. [↑](#endnote-ref-62)
62. Согласно системе обучения и тренировки балетного артиста, изложенной Э. Чекетти в его учебниках, на каждый день недели был выработан определенный раз и навсегда установленный набор упражнений. [↑](#endnote-ref-63)
63. Суровщикова-Петипа Мария Сергеевна (1836 – 1882) — первая исполнительница многих ранних балетов М. Петипа, отличавшаяся грацией и выразительной мимикой. [↑](#endnote-ref-64)
64. Тальони Мария (1804 – 1884) — итальянская балерина, по преданию первая танцевавшая в балете на пальцах. Ее отец, Филиппо Тальони, создал для нее спектакли, которые положили начало одному из главных направлений романтического балета, и прежде всего «Сильфиду» в 1832 г. [↑](#endnote-ref-65)
65. Брианца Карлотта (1867 – 1930) — итальянская балерина, отличавшаяся виртуозной техникой. В 1889 – 1891 гг. танцевала в Мариинском театре и была первой исполнительницей роли Авроры в балете «Спящая красавица». [↑](#endnote-ref-66)
66. Contretemps (*франц.*) — букв, препятствие, задержка; здесь (термин бального танца) — акцентированный подскок. [↑](#endnote-ref-67)
67. Balancé (балансе, *франц.*) — движение с переступанием ног, подъемом на полупальцы и наклоном корпуса в стороны, что вкупе создает эффект покачивания. [↑](#endnote-ref-68)
68. {31} Запись беседы от 16 сентября 1989 г. Архив автора. [↑](#endnote-ref-69)
69. См.: Струтинская Е. Художник театра Юрий Анненков // Вопросы театра. Вып. 13 / Отв. ред. В. В. Фролов. М., 1993. С. 223 – 245. [↑](#endnote-ref-70)
70. Письмо Ю. П. Анненкова П. С. и З. А. Анненковым. Май 1912 года. Автограф // РГАЛИ. Ф. 2618. Оп. 2. Ед. хр. 13. [↑](#endnote-ref-71)
71. Письмо Д. Д. Бурлюка Ю. П. Анненкову от 5 июня 1912 года. Автограф // РГАЛИ. Ф. 2618. Оп. 1. Ед. хр. 17. Л. 7. [↑](#endnote-ref-72)
72. Черновик письма Ю. П. Анненкова в домовый комитет. Б. д. Автограф // РГАЛИ. Ф. 2618. Оп. 1. Ед. хр. 10. Л. 43. [↑](#endnote-ref-73)
73. «И пока декорация не сдвинется со своего места и не забегает по сцене, театр никогда не увидит подлинно-театральной декорации» (см.: Анненков Ю. Ритмические декорации // Жизнь искусства. Пг., 1919. № 295. 18 ноября. С. 2). [↑](#endnote-ref-74)
74. Там же. [↑](#endnote-ref-75)
75. Анненков Ю. Единственная точка зрения // Жизнь искусства. Пг., 1921. № 752 – 754. 15 – 17 июня. С. 1. [↑](#endnote-ref-76)
76. Жизнь искусства. Пг., 1920. № 548 – 549. 4 – 5 сентября. С. 1 – 2. [↑](#endnote-ref-77)
77. Жизнь искусства. Пг., 1920. № 574. 5 октября. С. 1 – 2. [↑](#endnote-ref-78)
78. Жизнь искусства. Пг., 1920. № 494 – 495. 3 – 4 июля. С. 1. [↑](#endnote-ref-79)
79. Анненков Ю. Театр без прикладничества // Вестник театра. М., 1921. № 93 – 94. 15 августа. С 3 – 6. [↑](#endnote-ref-80)
80. Анненков Ю. Естественное отправление // Арена: Сб. / Ред. Е. Кузнецова. Пг., 1924. С. 103 – 114. [↑](#endnote-ref-81)
81. Там же. С. 107. [↑](#endnote-ref-82)
82. Анненков Ю. П. Театр чистого метода. Автограф // РГАЛИ. Ф. 2618. Оп. 1. Ед. хр. С. 11 – 88. [↑](#endnote-ref-83)
83. См.: Дмитриев П. В. Сергей Радлов. Воспоминания о театре «Народной комедии» // Минувшее: Исторический альманах. Вып. 16. М.‑СПб., 1994. С. 94. Непримиримость к Радлову Анненкова приняла формы странной забывчивости. В главе «Максим Горький» из 1 тома своих мемуаров «Дневник моих встреч. Цикл трагедий» {32} (Нью-Йорк, 1966. С. 44.) Анненков, пересмотревший если не все, то большую часть спектаклей «Народной комедии», сообщает, что пьесу Горького «Работяга Словотеков» поставил К. М. Миклашевский. Едва ли Анненков мог ошибиться, в этом спектакле одну из ролей играл его младший брат Борис. На самом деле спектакль ставил Радлов, оформляла В. М. Ходасевич. Но со слов Анненкова этот спектакль приписывают Миклашевскому (см.: «За революционным фронтом я плетусь в обозе 2‑го разряда…» Из писем К. М. Миклашевского к деятелям театра (1914 – 1941) / Вступ. ст., публ. и прим. Р. Янгирова // Минувшее: Исторический альманах. Вып. 20. М.‑СПб., 1996. С. 407). [↑](#endnote-ref-84)
84. Шкловский В. «Народная комедия» и «Первый винокур» // Жизнь искусства. Пг., 1920. № 425 – 427. 17 – 19 апреля. С. 1. [↑](#endnote-ref-85)
85. Черновик письма Ю. П. Анненкова Н. Н. Евреинову. Автограф. Б. д. // РГАЛИ. Ф. 2618. Оп. 1. Ед. хр. Л. 96. [↑](#endnote-ref-86)
86. Черновик письма Ю. П. Анненкова Н. Н. Евреинову. 17 мая 1922. Автограф // РГАЛИ. Ф. 2618. Оп. 1. Ед. хр. 19. [↑](#endnote-ref-87)
87. Письмо Н. Н. Евреинова Ю. П. Анненкову. 18 мая 1922 года. Автограф // РГАЛИ. Ф. 2618. Оп. 1. Ед. хр. 28. [↑](#endnote-ref-88)
88. {46} Маринетти Филиппо Томазо (1876 – 1944) — глава и теоретик итальянского футуризма, писатель. Автор нескольких манифестов футуризма 1909 – 1919 гг. [↑](#endnote-ref-89)
89. Собор Парижской Богоматери *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-2)
90. Татлин Владимир Евграфович (1885 – 1953) — художник, график, конструктор, театральный художник, один из основоположников русского конструктивизма.

    Малевич Казимир Северинович (1878 – 1935) — художник, график, основоположник супрематизма, одного из направлений абстрактного искусства.

    Альтман Натан Исаевич (1889 – 1970) — живописец, скульптор, художник театра.

    Лебедев Владимир Васильевич (1891 – 1967) — художник, график, плакатист, организатор петроградских «Окон РОСТА», сценограф. [↑](#endnote-ref-90)
91. Сведения о проводимых французской актрисой Бара диспутах почерпнуты Ю. П. Анненковым из заметки: В. М. За рубежом. Театрально-художественная жизнь Парижа в 1919 г. // Жизнь искусства. Пг., 1920. № 470 – 471. 5 – 6 июня. С. 1 – 2.

    {47} В заметке, в частности, говорилось: «Наиболее интересным событием театральной жизни за весь год А с точки зрения исканий новых путей в театре — были доклады-диспуты, устроенные крупной современной французской актрисой m‑me Barat (Бара). На этих диспутах, происходивших в небольшом помещении театра Елисейских полей (teatre des Champs Élisées), дебатировался вопрос о “театре грядущего дня”. Иллюстрациями к диспуту там служили примерные, показательные постановки отрывков из произведений разных авторов. Как в словесных диспутах, так и в показательных проблемах намечалось стремление ищущих новые пути — слить символизм и реализм». С. 1. [↑](#endnote-ref-91)
92. Цит. по: Б. п. Продтеатр // Жизнь искусства. Пг., 1920. № 547. 3 сентября. С. 1. Не вполне точно цитируемый Ю. П. Анненковым текст в оригинале выглядит так: «Комиссия надеется, что новый план агитации при помощи театрализации лозунгов Наркомпрода в живых плакатах, частушках, гротесках и сценариях, импровизированных в стиле Commedia dell’arte даст небывалый результат и поможет Наркомпроду в его продовольственной политике». [↑](#endnote-ref-92)
93. Центротеатр — Центральный театральный комитет Наркомпроса (ЦТ), высший орган руководства театральным делом страны. Образован при Наркомпросе 26 августа 1919 г. декретом Совнаркома «Об объединении театрального дела». Просуществовал до 5 ноября 1920 г. Возглавлялся Коллегией, куда входили: А. В. Луначарский (председатель), К. Н. Малинин, Ю. М. Славинский. Э. М. Бескин, И. М. Лапицкий, В. С. Смышляев, А. И. Южин, В. Керженцев, Д. И. Лещенко, Вяч. И. Иванов, И. В. Экскузович. [↑](#endnote-ref-93)
94. Анненков перечисляет темы теоретических работ Н. Н. Евреинова (1879 – 1953), в которых утверждалось, что человеку изначально присущ инстинкт театрального преображения, а жизнь — это непрерывный «театр для себя». Идею пантеатральности Евреинов доказывал на разных примерах, так, в понятие «театр» он включал казни и даже свойства мимикрии у животных. Разделяя мнение древних греков о терапевтическом воздействии театра, он утверждал, что театральное представление обладает целительными свойствами. [↑](#endnote-ref-94)
95. Кутон Жорж Огюст (1755 – 94) — деятель французской революции, якобинец, соратник Робеспьера. [↑](#endnote-ref-95)
96. Н. Н. Евреинов во второй части «Театра для себя» утверждает, что расцвет и процветание театра связано с аристократией и ее заботой о театральном искусстве; упадок театра выдает господство вкусов плебеев, и как пример — жалкое существование французского театра в эпоху Великой революции. Отношение же революционеров к театру не преследовало художественно-эстетических целей, а сводилось к утилитарным пропагандистским задачам. В подтверждение Евреинов приводит цитату из речи Кутона в Конвенте 2 августа 1793 г.: «При теперешних обстоятельствах не следует пренебрегать театрами. Они слишком часто служат тирании: они должны, наконец, послужить свободе» (Пг., 1916. С. 38). [↑](#endnote-ref-96)
97. Речь идет о постановке шекспировских спектаклей в БДТ («Макбет» 1919; «Много шума из ничего» 1919; «Отелло» 1920; «Король Лир» 1920), в которых принимали участие Ю. М. Юрьев — ведущий актер Александринского театра, Н. М. Монахов — известнейший артист оперетты и популярный киноактер, «король экрана» В. В. Максимов. [↑](#endnote-ref-97)
98. Радлов Сергей Эрнестович (1892 – 1958) — режиссер, педагог, создатель театра «Народной комедии» (первый спектакль — 8 янв. 1920 г., последний — 22 янв. 1922 г.) 12 ноября 1920 г. в театре «Народной комедии» состоялась премьера комедии В. Шекспира «Виндзорские проказницы» в 13 картинах с двумя цирковыми интермедиями, Режиссером спектакля был С. Э. Радлов, художником В. М. Ходасевич. В спектакле принимали участие и цирковые артисты: Карлони (Бурдильф), Жорж Дельвари (Ним), Эрнани (Шелло), Алексон (Эванс), Александров (Хозяин гостиницы), Серж (Слуга в гостинице), Такашима (Слуга Форда). [↑](#endnote-ref-98)
99. {48} Анненков имеет в виду постановку «Виндзорских проказниц» в «Народной комедии». В. М. Ходасевич использовала необычную архитектуру Железного зала Народного дома (галерея над сценой). Применив в спектакле двухъярусную конструкцию, напоминавшую устройство староанглийской сцены, Ходасевич отказалась от использования декораций. Место действия характеризовалось несколькими предметами обстановки и бутафорией, что позволило не прерывать действие пьесы при смене эпизодов. [↑](#endnote-ref-99)
100. Какой петроградский театр собирался ставить в 1920 г. «Ревизора» как трагедию, установить не удалось. Скорее всего, это реминисценция Анненкова на слова «чиновника особых поручений», монологом которого начинался спектакль-пародия Н. Н. Евреинова «Ревизор» в «Кривом зеркале»: чиновник оповещал зрителей, что им предстоит увидеть один и тот же фрагмент «бессмертной трагедии» в постановке разных режиссеров. [↑](#endnote-ref-100)
101. Речь идет о спектакле-пародии «Ревизор» в театре «Кривое зеркало», поставленной Н. Н. Евреиновым в марте 1913 г. Сцена из «Ревизора» разыгрывалась так, как она была бы поставлена в Малом театре, К. С. Станиславским, М. Рейнхардтом, Э. Крэгом и в кинематографической версии (по Максу Линдеру), где Городничий был превращен в Глупышкина. [↑](#endnote-ref-101)
102. Фарс Вериной (?). [↑](#endnote-ref-102)
103. Маринетти Ф. Music Hall. Футуристический манифест. Прославление театра варьете // Футуризм. Пг., б. д. С. 231. Текст, цитируемый Ю. П. Анненковым (начиная со слов «Мы питаем…» до слов «… более значителен»), скомпонован из отрывков двух манифестов — «Music Hall…» и «Наслаждение быть освистанным», опубликованного в том же издании, а также из текстов иных авторов (см. прим. 16 и след. [В электронной версии — [103](#_Tosh0004879)]). [↑](#endnote-ref-103)
104. Приведенный текст не принадлежит Маринетти. Цитата взята Анненковым из статьи Б. Шапотникова «Футуризм и театр» // Маски. М., 1912 – 13. № 7 – 8. С. 29. [↑](#endnote-ref-104)
105. Цит. по: Маринетти Ф. Т. Наслаждение быть освистанным // Футуризм. С. 89. [↑](#endnote-ref-105)
106. Ночной бар *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-3)
107. Цит. по: «Music Hall» // Футуризм. С. 231. [↑](#endnote-ref-106)
108. Данный текст скомпонован Анненковым из фрагментов манифеста Маринетти «Music Hall». Ниже указываем в круглых скобках номера страниц (по вышеуказанному изданию), откуда взят тот или иной фрагмент, в угловых скобках — вставки Анненкова: (Мы) «прославляем театр варьете» (231), (потому что в нем есть) «абсолютная невозможность останавливаться и повторяться» (231); (потому что) «своим танцующим ритмом он насильно извлекает самые медлительные души из их оцепенения и заставляет их бежать и прыгать вперед» (233); (потому что он) «объявляет господствующие законы жизни: сплетение различных ритмов» (234) и «синтез скоростей» (235). [↑](#endnote-ref-107)
109. Цитируемый текст представляет собой монтаж фрагментов манифеста «Music Hall», сделанный Анненковым. См.: Футуризм. С. 236 – 237.

     В первой фразе пункта I Анненков убирает из текста Маринетти слова «театр варьете», сознательно меняя смысл текста (изъятый текст заключен в угловые скобки):

     1. «Нужно уничтожить безусловно всякую логику в спектаклях (театра варьете), необычайно (преувеличить роскошь), умножить контрасты и доставить (полновластное) господство на сцене неправдоподобному и нелепому…» С. 236. [↑](#endnote-ref-108)
110. Ю. П. Анненков пропускает текст пункта 2 манифеста Маринетти и нумерует цифрой 2 пункт третий, соответственно меняется и последующая нумерация фрагментов. См.: Футуризм. С. 237. [↑](#endnote-ref-109)
111. Бетховен Людвиг пан (1770 – 1827) — Немецкий композитор, дирижер, пианист.

     Вагнер Рихард (1813 – 1883) — немецкий композитор, дирижер, философ.

     Бах Иоганн Себастьян (1685 – 1750) — немецкий композитор, органист.

     {49} Беллини Винченцо (1801 – 1831) — итальянский композитор.

     Шопен Фредерик (1810 – 1849) — польский композитор и пианист. [↑](#endnote-ref-110)
112. Муне-Сюлли Жан (1841 – 1916) — французский драматический актер-трагик.

     Майоль Феликс (1872 – 1941) — французский эстрадный певец.

     Бернар Сара (1844 – 1923) — французская драматическая актриса.

     Фреголли Леопольд (1867 – 1936) — итальянский артист варьете, виртуозно владел техникой трансформации — мгновенного изменения образа. В скетчах и пантомимах исполнял по несколько ролей. Его искусство дало жизнь термину «фреголлизм» — способность к мгновенной трансформации. [↑](#endnote-ref-111)
113. «Эрнани» — драма Виктора Гюго (1830), на ее сюжет Джузеппе Верди в 1844 году написал одноименную оперу. [↑](#endnote-ref-112)
114. «Music Hall» // Футуризм. С. 237 – 238. [↑](#endnote-ref-113)
115. Ю. П. Анненков ошибся, манифест Ф. Т. Маринетти «Music Hall. Футуристический манифест. Прославление театра варьете» датируется 29 сентября 1913 г. [↑](#endnote-ref-114)
116. Фукс Георг (1868 – 1949) — драматург, режиссер и теоретик театра. В теоретических работах «Сцена будущего» и «Революция театра» сформулировал свою эстетическую концепцию театра. Главную роль в театре Фукс отводил художнику. [↑](#endnote-ref-115)
117. Крэг Эдуард Гордон (1872 – 1966) — режиссер, художник, теоретик театра. Отрицал живописную декорацию, считал, что сути театра отвечает абстрактная трехмерная декорация. [↑](#endnote-ref-116)
118. Аппиа Адольф (1862 – 1928) — художник, музыкант, теоретик театра. Так же, как и Крэг, утверждал необходимость трехмерной декорации. Огромное значение Аппиа придавал цвету, свету и ритму в оформлении сценического пространства. [↑](#endnote-ref-117)
119. Бенуа Александр Николаевич (1870 – 1960) — живописец, график, театральный художник и режиссер, историк искусства, художественный критик, один из создателей общества художников «Мир искусства». Бенуа был приверженцем живописной декорации. [↑](#endnote-ref-118)
120. «Театральный Октябрь» — движение за революционное обновление театра, провозглашенное в 1920 – 1921 гг. и возглавлявшееся В. Э. Мейерхольдом. [↑](#endnote-ref-119)
121. 18 марта 1871 г. — начало Парижской коммуны. [↑](#endnote-ref-120)
122. 3 июля 1917 г. — первая попытка вооруженного большевистского переворота в Петрограде, подавленная Временным правительством. [↑](#endnote-ref-121)
123. Таиров Александр Яковлевич (1885 – 1950) — режиссер и теоретик театра. Речь идет о спектакле «Фамира Кифаред» (1916), поставленном Таировым и оформленном А. А. Экстер. Раскрашивались, вернее, прорисовывались контуры мышц рук и ног актеров, что касается «декольте», то разрисовывалась ткань трико телесного цвета, имитировавшая обнаженную грудь вакханок. Этот прием применялся и до Маринетти, так, в 1908 г. в «неправдоподобные» цвета были окрашены трико в спектакле «Царевна» («Саломея») О. Уайльда, оформленного Н. К. Калмаковым в театре В. Ф. Комиссаржевской. [↑](#endnote-ref-122)
124. Речь идет о спектакле по пьесе Э. Верхарна (композиция текста В. Э. Мейерхольда и В. М. Бебутова) «Зори» (7 ноября 1920) в театре РСФСР Первом. [↑](#endnote-ref-123)
125. «Дантон» Р. Роллана был поставлен Максом Рейнхардтом в «Немецком театре» (Берлин) 15 декабря 1916 г. Художник — Эрнст Штерн. [↑](#endnote-ref-124)
126. Анненков имеет в виду массовые постановки «Гимн освобожденного труда» (1 мая 1920) и «Взятие Зимнего дворца» (25 октября 1920), в обеих постановках он принимал участие как художник. [↑](#endnote-ref-125)
127. Келлерман Анетта (? – ?) — немецкая артистка варьете. [↑](#endnote-ref-126)
128. Франц Иосиф I Габсбург (1830 – 1916) — император Австрии и король Венгрии. [↑](#endnote-ref-127)
129. {50} Речь может идти как о Фольере Клемен Армане (1841 – 1931), бывшем президенте Франции с 1906 по 1913 год, так и о сменившем его в 1914 году на этом посту — Пуанкаре Раймоне (1860 – 1934). [↑](#endnote-ref-128)
130. Сантос-Бюмон Альберто (1873 – 1932) — бразильский летчик, один из пионеров авиации, совершил первый полет в Европе. [↑](#endnote-ref-129)
131. Фретби? (? – ?) — эстрадная танцовщица. [↑](#endnote-ref-130)
132. Аристофан (ок. 446 – 385 до н. э.) — древнегреческий комедиоргаф. Использовал в своих комедиях переходы от фантастики к реальности и приемы гротеска. В театре Аристофана фарсовые сцены сочетались с песнями хора, а бытовые сцены — с явлениями персонажей, в действии комедии не участвующих. [↑](#endnote-ref-131)
133. «Султан и черт» — комедия С. Э. Радлова. Художник — В. М. Ходасевич. Премьера состоялась 16 марта 1920 г., роль черта исполнил Серж (см. прим. 46 [В электронной версии — [133](#_Tosh0004880)]). [↑](#endnote-ref-132)
134. «Вторая дочь банкира» — комедия С. Э. Радлова. Художник — В. М. Ходасевич. Премьера состоялась 20 апреля 1920 г. [↑](#endnote-ref-133)
135. Александров-Серж (наст.: Александров Александр Сергеевич (1892 – 1966)) — конный акробат, вольтижер, в детстве участвовал в цирковых пантомимах. [↑](#endnote-ref-134)
136. «Обезьяна — доносчица» — комедия С. Э. Радлова. Премьера состоялась 17 февраля 1920 г. [↑](#endnote-ref-135)
137. Кстати, любителям хронологии: в 1847 году на сцене Александринского театра ставилась пьеса Вентцеля «Обезьяна — жених или жених — обезьяна» [Точное название: «Обезьяна и жених, или Жених-обезьяна», комедия в 3 дейст. И. Нестроя, переведенная с нем. А. Вентцелем. Спектакль 27 октября 1847 г. — *Е. С*.] с участием циркового артиста. Любопытен отзыв современника: «Максимво ради сбора взял себе в бенефис комедию “Обезьяна жених”, в которой главную роль четверорукого исполнил клоун Виоль. Вот к чему должны были прибегать бедные бенефицианты для привлечения публики». [↑](#footnote-ref-4)
138. Вспомните содержание этих пьес: «Невеста мертвеца» — молодые люди любят друг друга, но престарелый отец противится их браку, желая выдать свою дочь за более выгодного жениха; после долгих перипетий влюбленным все же удается преодолеть упорство старика, и любящие сердца соединяются брачными узами.

     «Вторая дочь банкира» — молодые люди любят друг друга, но престарелый отец противится их браку, желая выдать свою дочь за более выгодного жениха; после долгих перипетий влюбленным все же удается преодолеть упорство старика, и любящие сердца соединяются брачными узами.

     «Султан и черт» — молодые люди любят друг друга, но престарелый отец противится их браку, желая… и т. д. [↑](#footnote-ref-5)
139. «Петербургский листок» — газета «политической, общественной и литературной жизни». Издавалась с 15 марта 1864 по 1918 г.; с 21 августа 1914 г. выходила под названием «Петроградский листок», в 1917 – 1918 гг. — «Петроградский вестник».

     «Петербургская газета» — политическая и литературная газета. Издавалась с 1 января 1867 г. по 1919 г. С 20 августа 1914 г. — «Петроградская газета». С 1918 г. по 1919 г. — «Новая петроградская газета».

     Эти издания безупречностью литературного стиля и вкуса не отличались. [↑](#endnote-ref-136)
140. Дельвари Жорж (наст.: Кучинский Георгий Ильич (1888 – 1942)) — акробат, эквилибрист. [↑](#endnote-ref-137)
141. Гибшман Константин Эдуардович (1884 – 1942) — актер, работал в театрах В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской, «Веселом театре для пожилых детей», «Доме интермедий», «Кривом зеркале», Троицком театре миниатюр и др. [↑](#endnote-ref-138)
142. Всякое искусство прежде всего — формально. Немыслима строгая форма там, где властвует случайность. Поэтому импровизированная комедия — менее всего искусство, а тем более театральное. [↑](#footnote-ref-6)
143. Керженцев В. (наст.: Лебедев Платон Михайлович (1881 – 1940)) — историк, критик, публицист, теоретик театра, один из создателей Пролеткульта, руководитель РОСТА. Автор книг: «Творческий театр» и «Революция и театр». Где и когда Мейерхольд и Керженцев собирались поставить инсценировку «Азбуки коммунизма» Н. И. Бухарина (книга была издана ГИЗом в Москве в 1920 г.), установить не удалось. [↑](#endnote-ref-139)
144. Цитата заимствована из статьи Федора Комиссаржевского «Костюм и нагота» // Маски. М., 1912. № 2. С. 47. Полная цитата: «Глазами и движениями не так легко лгать, как языком и губами, — пишет Реклю. Жест, будучи немедленным выразителем чувства, предшествует членораздельной речи; отсюда высокое значение танца и пантомимы у дикарей…» Реклю Жан Элизе (1830 – 1905) — французский географ, этнолог, социолог. Автор многотомного труда «Человек и земля» и др. [↑](#endnote-ref-140)
145. За пределами, около *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-7)
146. Квартира известного петербургского сыщика М. Н. Кунцевича находилась на ул. Гороховой, 11. [↑](#endnote-ref-141)
147. Здесь: хозяин гостиницы *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-8)
148. Цитата скомпонована Ю. П. Анненковым из трех фрагментов текста статьи Ф. Комиссаржевского «Декорация в современном театре» // Маски. М., 1913/14. № 3. С. 20, 25, 24. [↑](#endnote-ref-142)
149. Гонзага Пьетро ди Готтардо (1751 – 1831) — итальянский театральный художник, декоратор, архитектор и теоретик декорационного искусства. Работал в Италии, затем {51} в России, был декоратором Императорских театров. Автор трактатов: «Information a mon chef ou éclarissment convenable du decorateur théâtral Pierre Gothard Gonzague sur l’éxercice de sa profession». St.‑P., 1807; «La musique des yeux et 1’optique théâtral…». St.‑P., 1807 («Сообщение моему начальнику, или соответственное разъяснение театрального декоратора П. Г. Гонзаго о сущности его профессии» и «Музыка для глаз и театральная оптика…») и др. [↑](#endnote-ref-143)
150. Цит. по: Комиссаржевский Ф. Декорация в современном театре. С. 27. [↑](#endnote-ref-144)
151. Там же. [↑](#endnote-ref-145)
152. В русских переводах «Поэтики» Аристотеля нет соответствующих фрагментов. Возможно, Анненков воспользовался каким-либо более или менее вольным пересказом источника у других авторов. [↑](#endnote-ref-146)
153. Галли Бибиена Карл (1725 – 1787) — представитель известной семьи итальянских театральных художников и архитекторов. В 1778 г. оформлял спектакли Эрмитажного театра в Петербурге. [↑](#endnote-ref-147)
154. Валериани Джузеппе (1708 – 1762) — итальянский театральный художник и архитектор, с 1742 г. жил и работал в России. Оформлял театральные представления в Петербурге и Москве. [↑](#endnote-ref-148)
155. Причину стремления художников в театр И. Э. Грабарь объяснил «тоской по фреске», это мнение стало общепризнанным. Художников, по мнению Грабаря, уже не удовлетворяет писание акварелей, их обуяла тяга к гигантским масштабам «стоаршинных холстов». См.: Грабарь Игорь. Театр и художник // Весы. М., 1908. № 4. С. 92. [↑](#endnote-ref-149)
156. «Последний день Помпеи» (1830 – 1833) — картина русского живописца Брюллова Карла Павловича (1799 – 1852). [↑](#endnote-ref-150)
157. «Фрески святой Женевьевы» — цикл стенных панно в парижском Пантеоне — автор французский живописец-символист Пюви де Шаванн Пьер (1824 – 1898). Панно (ошибочно называемые фресками) «Жизнь святой Женевьевы» были выполнены художником в 1874 – 1898 гг. [↑](#endnote-ref-151)
158. Бакст (наст. фамилия Розенберг) Лев Самойлович (1866 – 1924) — живописец, театральный художник, график, член объединения «Мир искусства», принимал участие в оформлении спектаклей «Русских сезонов» С. П. Дягилева. [↑](#endnote-ref-152)
159. Анисфельд Борис Израилевич (1879 – 1943) — живописец, график, театральный художник, входил в объединение «Мир искусства». [↑](#endnote-ref-153)
160. Судейкин Сергей Юрьевич (1882 – 1946) — живописен, график, театральный художник. Один из организаторов группы «Голубая роза», с 1911 г. участвовал в выставках «Мир искусства». [↑](#endnote-ref-154)
161. Евреинов Н. Н. Предисловие к «Представлению любви» // Студия импрессионистов. СПб., 1910. Кн. 1. С. 52. [↑](#endnote-ref-155)
162. Цит. по: Маринетти Ф. Т. Music Hall // Футуризм. С. 234, 235. [↑](#endnote-ref-156)
163. Агафарх (Агатарх) (5 в. до н. э.) — древнегреческий художник. По сведениям Витрувия, впервые в истории античного театра ввел декорации. [↑](#endnote-ref-157)
164. Пикассо Пабло (1881 – 1973) — живописец, график, скульптор, керамист, театральный художник, один из создателей кубизма. Сотрудничал с С. П. Дягилевым, оформил балеты: «Парад» Э. Сати (1917), «Треуголка» М. де Фалья (1919), «Пульчинелла» Д. Б. Перголези (1920). [↑](#endnote-ref-158)
165. «Театр пяти пальчиков» — название IV главы книги Н. Н. Евреинова «Театр для себя». Часть II. Пг., 1916. С. 91 – 94. Пять пальчиков руки, которыми играет маленький ребенок, Евреинов приводит как пример условного театра. [↑](#endnote-ref-159)
166. {56} Протоколы уроков Е. Б. Вахтангова в Студенческой драматической студии (1914 – 1917). 29 октября 1916 г. // Вахтангов Е. Записки. Письма. Статьи / Сост. и ком. Н. М. Вахтанговой, Л. Д. Вендровской, Б. Е. Захавы. М.‑Л., 1939. С. 310. [↑](#endnote-ref-160)
167. Шубский Н. На площади Урицкого (впечатления москвича) // Вестник театра. М., 1920. № 75. 30 ноября. С. 5. [↑](#endnote-ref-161)
168. Анненков Ю. Естественное отправление // Арена. Пг., 1924. С. 113. [↑](#endnote-ref-162)
169. Радлов С. Статьи о театре. 1918 – 1922. Пг., 1923. С. 27. [↑](#endnote-ref-163)
170. Там же. С. 59 – 60. [↑](#endnote-ref-164)
171. Мастерская театральных игр // Вестник искусств. М., 1922. № 1. С. 22. [↑](#endnote-ref-165)
172. Быков Б. [Быков А. В.] Наши пути // Экран. М., 1921. № 10. 25 – 27 ноября. С. 7. [↑](#endnote-ref-166)
173. Там же. [↑](#endnote-ref-167)
174. Стинф. Ан. Быков о «Семперантэ» // Зрелища. М., 1922. № 12. С. 19. [↑](#endnote-ref-168)
175. {79} В конце 1921 года театр, в дополнение к уже существовавшему залу (Гранатный пер., 1, где производился ремонт), получил во временное пользование новое помещение {80} (Леонтьевский пер., 4). Театр претендовал на помещение бывшего театра им. В. Ф. Комиссаржевской в Настасьинском пер., 5. Зал в Леонтьевском имел округлую форму, что было верно с точки зрения борьбы со сценической коробкой и соответствовал, общему устремлению «нового» театра, проповедовавшего принцип амфитеатра, в чем преуспели многие: от Всеволодского до Радлова. [↑](#endnote-ref-169)
176. Весьма симптоматично заявление о задачах «массовой» импровизации, развитое А. Быковым в периодической печати («Экран», «Зрелища» и др.). [↑](#endnote-ref-170)
177. РГАЛИ. Ф. 2324. Оп. 2. Ед. хр. 181. Л. 2 – 2 об. [↑](#endnote-ref-171)
178. Редакционная статья А. В. Быкова. [↑](#endnote-ref-172)
179. РГАЛИ. Ф. 2324. Оп. 2. Ед. хр. 181. Л. 2 об. – 3 об. Образец театральной критики на страницах журнала. Театральные обзоры в большинстве случаев писал редактор и актер театра П. М. Рафес. Статья об «Альбе» представляет особый интерес, поскольку печатные материалы об этом театре крайне скудны. Театр был организован в 1917 году. В начале 20‑х стал называться Московским первым экспериментальным театром. С 1925 г. — Первым московским многогранным коллективом имени Л. В. Кирилловича-Дон. [↑](#endnote-ref-173)
180. П. А. Марков вспоминал: «На Страстной площади, в одной из квартир, организовался театр-студия “Альба”, которым руководил некий Кириллович Лев. <…> Задача этого коллектива была вроде бы благородная, но странная. По замыслу Кирилловича Льва, его театр должен был играть в полной тьме, потому что, с одной стороны, это обостряет слуховые ощущения, а с другой скрывает физические недостатки актеров: возможность играть в полной темноте помогает раскрыть талант кривобоких, хромых, убогих — тех, кому в обычном театре не найдется места» (П. А. Марков. Книга воспоминаний. М., 1983. С. 116). [↑](#endnote-ref-174)
181. «Экран» — «вестник театра, искусства, кино, спорта» — издавался в Москве (1921 – 1922). [↑](#endnote-ref-175)
182. Крейн А. Д. — критик, драматург, руководитель метафизического «Театра граней» (1922). Автор пьесы «Музыка моря», репетировавшейся в театре «Альба» в 1922 году. О театре «Альба» писал: «После сравнительно удачной постановки инсценированного гоголевского “Портрета”, театр “мистического реализма и светотени”, как он себя именует, показал вечер пяти одноактных инсценировок (“Призраки” и “Сон” Тургенева, “Жалобы гробов” Жулавского, “Три огонька” Льва Кирилловича и “Продавщица цветов” Филиповой). Что касается режиссерского подхода, то в этом отношении режиссер Лев Кириллович остался верен своим принципам “светотени” и голого примитива вплоть до абсолютной темноты. И нельзя не признать, что этот принцип приемлем и удачно применен в постановке “Вечер силуэтов”» (Театр «Альба». «Вечер силуэтов» // Экран. М., 1922. № 23. 1 – 7 марта. С. 8). [↑](#endnote-ref-176)
183. РГАЛИ. Ф. 2324. Оп. 2. Ед. хр. 181. Л. 4 об. – 5 об. Премьера «Нового года» состоялась 31 декабря 1921 года. «Новый год — пародия на “омоложение” человека. Изобретенный аппарат закрепляет развитие “омоложенного” на определенной, избранной им ступени. <…> Случайно затерянный ключ от аппарата прекращает его действие, и появившийся Новый год изгоняет в смерть стариков, пытавшихся повторить свою жизнь» (Г. Павлов. «Семперантэ». «Новый год» // Экран. М., 1922. № 18. 6 – 12 января. С. 7). Спектакль вызвал негативную реакцию и был быстро спят с репертуара. [↑](#endnote-ref-177)
184. Смесь *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-9)
185. Артемов Алексей Абрамович, Немиров Сергеи Николаевич. Лебедева Капитолина Степановна — артисты театра. [↑](#endnote-ref-178)
186. РГАЛИ. Ф. 2324. Оп. 2. Ед. хр. 181. Л. 5 об. – 6. [↑](#endnote-ref-179)
187. Парафраз типичной идеи начала 20‑х годов о зрителе-актере. [↑](#endnote-ref-180)
188. Премьера спектакля «Неисповедимый круг» состоялась 18 декабря 1921 года. [↑](#endnote-ref-181)
189. Вероятно, имеется в виду артист В. А. Арденнский. [↑](#endnote-ref-182)
190. {81} Персонаж пьесы «Два» В. В. Карнауховой. Театр «Семперантэ». Премьера состоялась осенью 1921 года. Сценарий: «Истинная гениальность не имеет предела. Гениальный человек теряет все личное. Он становится выше самого себя и выше жизни. Каждый человек гениален в чем-нибудь, надо только найти свою сферу. Но надо также воспитывать в себе волю над собой и над своим гениальным духом» (Театральная Москва. М., 1921. № 15 – 16. 13 – 18 декабря. С. 31). [↑](#endnote-ref-183)
191. Пересказывается сюжет пьесы «Два». [↑](#endnote-ref-184)
192. РГАЛИ. Ф. 2324. Оп. 2. Ед. хр. 181. Л. 14 – 14 об. [↑](#endnote-ref-185)
193. РГАЛИ. Ф. 2324. Оп. 2. Ед. хр. 181. Л. 16 об. – 17 об. Один из немногих текстов, в котором описывается вполне конкретный вид постановок (принципы оформления, освещения и пр.) и утверждаются принципы именно «психологической» импровизации. Одновременно заявляются пролеткультовские идеи дилетантства в искусстве, вредности узкой профессионализации (правда, с совершенно иных идейных позиций). Любопытен пассаж о Шекспире, возносимом всеми левыми театрами. Радлов звал его даже «первым театральным конструктивистом». [↑](#endnote-ref-186)
194. РГАЛИ. Ф. 2324. Оп. 2. Ед. хр. 181. Л. 24 – 25 об. В центре статьи Быкова — вопрос круглой, окруженной зрителем сцены, то есть амфитеатра, к которому стремится едва ли ни весь «новый» театр, объявивший борьбу с барочной сценической коробкой. Журнал публикует отзывы на спектакли, играемые на круглой сцене: «Зачем коллектив захотел, чтобы зритель висел фоном для артистов? Не фантастические драпировки, получаемые при помощи волшебных фонарей, а глупые физиономии зрителей с раскрытыми ртами, недоумевающих, как и я. <…> Почему уютный зрительный зал превратился в галерку цирка? <…> Зачем Вы хотите нас разогнать? Что мы вам сделали? Не видим Вас, не слышим» (Л. 31). [↑](#endnote-ref-187)
195. Персонажи пьесы «Гримасы» А. В. Быковой и А. А. Левшиной. Театр «Семперантэ». Премьера состоялась 27 мая 1921 года. Сценарий: «Склин — неумный, нехитрый и “напористый” человек — пробивается через все преграды к своей цели. С дурными задатками, и наивный, и безобидный, Скип довольствовался маленькой провинциальной жизнью. И вот он добивается своих “неограниченных возможностей”. Жизнь меняет свою добродушную маску, и злая гримаса эгоизма и черствой бессердечности разбивает простую душу (жизнь) Болевии, которую Склип когда-то так просто и горячо любил» (Театральная Москва. М., 1921. № 11 – 12. 29 ноября — 4 декабря. С. 22). [↑](#endnote-ref-188)
196. Имеется в виду театр «Коробочка» под руководством популярного комедийного актера Б. С. Борисова (наст. фам. Гурович; 1873 – 1939). Театр работал на протяжении 1921 года в помещении бывшего ресторана Тестова (Театральная площадь). Его программы включали одноактные пьесы, старые русские и французские водевили, хореографические номера, «песни улицы» и пр. [↑](#endnote-ref-189)
197. Арденнский В. А. [↑](#endnote-ref-190)
198. Имеется в виду Камерный театр. [↑](#endnote-ref-191)
199. Возможно, имеется в виду инсценировка рассказа Н. А. Тэффи. [↑](#endnote-ref-192)
200. РГАЛИ. Ф. 2324. Оп. 2. Ед. хр. 181. Л. 26 об. – 27. [↑](#endnote-ref-193)
201. «Хорошее отношение к лошадям» В. Масса. Мастерская Фореггера. Режиссер Н. М. Фореггер. Художники С. М. Эйзенштейн и С. И. Юткевич. Премьера состоялась в январе 1922 года. [↑](#endnote-ref-194)
202. А. Абрамов писал: «Мастфор с этой постановкой еще раз врывается ярким, смелым, радующим диссонансом в скучно-серые сумерки нашего театрального “сегодня”» (Театральная Москва. М., 1922. № 23. 17 – 22 января. С. 12). [↑](#endnote-ref-195)
203. А. М. Файко вспоминал: «В то время на Страстном бульваре, против еще не снесенного монастыря, тоже в подвальном помещении, открылось модное кабаре под названием {82} “Труфальдино”, где выступления актеров шли под аккомпанемент звона бокалов и нестройного гула не в меру оживленных голосов. Открывалось это заведение после полуночи и функционировало почти до рассвета. Актеры “Летучей мыши”, занятые в этих ночных гастролях, обычно перебегали от Большого Гнездниковского до Страстного бульвара загримированными и в театральных костюмах, на которые наспех натягивали шубы и пальто» (Файко А. Записки старого театральщика // Театр. М., 1975. № 9. С. 98). [↑](#endnote-ref-196)
204. Артисты польской оперетты Казимира Невяровская (около 1890 – 1927) и Владислав Щавинский (1879 – 1951) в 1915 году были интернированы русскими властями как австрийские подданные. Выступали в «Славянском базаре», «Эрмитаже», оперетте Евелинова, Никитском театре. Были приглашены в Музыкальную студию МХТ, где Невяровская сыграла заглавную роль в «Дочь Анго» (1920). В 1922 году вернулись в Варшаву. [↑](#endnote-ref-197)
205. Л. О. Утесов (1885 – 1982) в 1921 – 22 годах был артистом московского Театра революционной сатиры (Теревсат), а также опереточных театров: «Славянский базар», «Эрмитаж», «Зеркальный театр». [↑](#endnote-ref-198)
206. РГАЛИ. Ф. 2324. Оп. 2. Ед. хр. 181. Л. 39 – 41. Н. М. Эльский был принят в труппу в середине января 1922 года. [↑](#endnote-ref-199)
207. «Карусель». Сценарий А. В. Быкова. Театр «Семперантэ». Премьера состоялась осенью 1921 года. Либретто: «Старый театр: старый актер Набух-Сагайло сталкивается с новой жизнью и не замечает, что он со своими старыми традициями (сценой, рампой и режиссурой) от жизни отстал, что все ушло вперед. Актерство, пафос, фиглярство — словом, все, чем дышал отживший театр, приводит Набух-Сагайло к жалкой комедии, которую он разыгрывает. Гаке бросает ему: “А вашему театру осталось играть только фарсы”. Старый актер потрясен правдой этих слов. Но уже поздно, — жизнь кончена» (Театральная Москва. М., 1921. № 11 – 12. 29 ноября – 4 декабря. С. 22). [↑](#endnote-ref-200)
208. «Ноктюрн». Театр «Семперантэ». Премьера состоялась 4 декабря 1921 года. Либретто: «Актриса гипиервильской драмы Мария Дюрер перевернула мирную жизнь города Фрайбурга. Ее летними гастролями бредит весь город. Губернатор устраивает в честь столичной звезды блестящие балы, пикник и празднества. Здесь же, во Фрайбурге, Мария встречается с архитектором Райдером, приехавшим сюда на большие постройки. Она шутя увлекает молодого архитектора на сцену и открывает в нем большой талант. Текут дни счастья, любви и общей радостной работы. Проходит год. Актера Райдера узнают, о нем пишут, говорят. И, наконец, его приглашают в Гипервилль. Горизонты новой широкой жизни, успеха и славы влекут его с великой силой. Как призрак встает перед Марией образ прошлого. И знакомый далекий ноктюрн звучит тоской волшебной ночи, первой встречи» (Театральная Москва. М., 1921. № 15 – 16. 13 – 18 декабря. С. 31). [↑](#endnote-ref-201)
209. Персонажи спектакля «Два». [↑](#endnote-ref-202)
210. РГАЛИ. Ф. 2324. Оп. 2. Ед. хр. 181. Л. 42 – 42 об. [↑](#endnote-ref-203)
211. РГАЛИ. Ф. 2324. Оп. 2. Ед. хр. 181. Л. 43 – 43 об. Приводится в качестве яркого образца внутренней жизни театра. [↑](#endnote-ref-204)
212. Масткомдрам (Мастерская коммунистической драмы) открылась 29 ноября 1920 года по инициативе Д. Н. Бассалыго (1884 – 1969). Закрылась в январе 1922 года. [↑](#endnote-ref-205)
213. РГАЛИ. Ф. 2324. Оп. 2. Ед. хр. 181. Л. 54. Редакционная статья А. В. Быкова. После летнего отпуска было решено покончить со старым репертуаром. [↑](#endnote-ref-206)
214. Имеется в виду цикл спектаклей, состоящий из «Первой сказки Скарабея» и «Второй сказки Скарабея». Премьеры состоялись 14 и 22 ноября 1922 года. [↑](#endnote-ref-207)
215. РГАЛИ. Ф. 2324. Оп. 2. Ед. хр. 181. Л. 54 об. – 55 об. Следует отметить полемику с основными идеями «левого» театра: эксцентризмом, провозглашенным Г. М. Козинцевым и С. И. Юткевичем, «театральном тейлоризмом», о котором много пишет Ип. Соколов, {83} «биомеханике» Вс. Э. Мейерхольда. При этом Быков был отнюдь не чужд «левой» терминологии, что в гораздо большей степени отражено в опубликованных текстах, нежели и рукописном журнале. А Левшина (Быкова) с удовольствием приводит слова одного из зрителей, определивших стиль «Семперантэ» как «театр психологического конструктивизма», который захватывает зрителя не школой, не системой, а только тем, что артисты на глазах у публики воспитывают свою душу, настраивают «свой психологический мир» (Л. 60). [↑](#endnote-ref-208)
216. РГАЛИ. Ф. 2324. Оп. 2. Ед. хр. 181. Л. 55 об. – 57. [↑](#endnote-ref-209)
217. РГАЛИ. Ф. 2324. Оп. 2. Ед. хр. 181. Л. 57 – 58 об. [↑](#endnote-ref-210)
218. РГАЛИ. Ф. 2324. Оп. 2. Ед. хр. 181. Л. 57 – 59 об. Помещенный в подвале к статье Калачева его же фельетон практически на ту же тему «закономерного» театра забавно оттеняет героический пафос первого (и всех предыдущих текстов). [↑](#endnote-ref-211)
219. РГАЛИ. Ф. 2324. Оп. 2. Ед. хр. 181. Л. 60 – 62. В посмертной рецензии на знаменитый спектакль Вахтангова представляет интерес как позиция самих семперантистов, так и описание отдельных элементов спектакля. [↑](#endnote-ref-212)
220. «Эрик XIV» А. Стриндберга. Первая студия. Режиссер Е. Б. Вахтангов. Художник И. И. Нивинский. Премьера состоялась 29 марта 1921 года. [↑](#endnote-ref-213)
221. «Принцесса Турандот» К. Гоцци. Третья студия. Режиссер Е. Б. Вахтангов. Художник И. И. Нивинский. Премьера состоялась 28 февраля 1922 года. [↑](#endnote-ref-214)
222. Бригеллу, начальника стражи, играл О. Ф. Глазунов (1891 – 1947). [↑](#endnote-ref-215)
223. Завадский Ю. А. (1894 – 1977) — актер, режиссер, педагог. Первый исполнитель роли Калафа, князя нагайских татар. [↑](#endnote-ref-216)
224. Адельму, татарскую княжну, играла А. А. Орочко (1898 – 1965). [↑](#endnote-ref-217)
225. Возможно, имеется в виду спектакль «Царь Эдип» Софокла — Шершеневича в Опытно-Героическом театре. Режиссеры Б. А. Фердинандов и Е. Павлов. Первые показы состоялись в августе 1921 года. Официальная премьера 11 октября 1921 года. [↑](#endnote-ref-218)
226. Бараха, воспитателя Калафа, играл И. М. Толчанов (1891 – 1981). [↑](#endnote-ref-219)
227. Зелиму играла А. И. Ремизова (1905 – 1989). [↑](#endnote-ref-220)
228. Альтоума играл О. Н. Басов (1892 – 1934). [↑](#endnote-ref-221)
229. Тарталью, великого канцлера, играл Б. В. Щукин (1894 – 1939). [↑](#endnote-ref-222)
230. Тимура, астраханского царя, играл Б. Е. Захава (1896 – 1971). [↑](#endnote-ref-223)
231. Измаила, бывшего воспитателя самаркандского царя, играл К. Я. Миронов (1898 – 1941). [↑](#endnote-ref-224)
232. Турандот, китайскую принцессу, играла Ц. Л. Мансурова (1897 – 1976). [↑](#endnote-ref-225)
233. Скирину, мать Зелимы, играла Е. В. Ляуданская (1896 – 1940). [↑](#endnote-ref-226)
234. РГАЛИ. Ф. 2324. Оп. 2. Ед. хр. 181. Л. 67 – 67 об. [↑](#endnote-ref-227)
235. «Искусство всегда впереди жизни» *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-10)
236. РГАЛИ. Ф. 2324. Оп. 2. Ед. хр. 181. Л. 67 об. – 68 об. Попытка утвердить театр иллогической фантастики вопреки культу ритмики («метро-ритма», «ритмизма», «тейлоризма» и пр.). [↑](#endnote-ref-228)
237. РГАЛИ. Ф. 2324. Оп. 2. Ед. хр. 181. Л. 68 об. – 70 об. [↑](#endnote-ref-229)
238. «Зрелища» — «Еженедельник театра, мюзик-холла, цирка, массового действа, теафизкультуры, балагана, кино» (1922 – 1924). Ред.‑изд. Л. В. Колпакчи (1891 – 1971). [↑](#endnote-ref-230)
239. В сокращенное название Мастфор (Мастерская Фореггера) добавлены начальные предлоги из названия спектакля «Хорошее отношение к лошадям». [↑](#endnote-ref-231)
240. Критику Хрисанфу Херсонскому (1897 – 1968) задается вопрос с намеком на спектакль Мейерхольда «Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка, премьера которого состоялась 25 апреля 1922 года. [↑](#endnote-ref-232)
241. {84} «Царь Эдип» Софокла — Шершеневича. Опытно-героический театр. Премьера состоялась в августе 1921 года. Первый спектакль, в котором режиссер Б. А. Фердинандов попытался практически осуществить свою концепцию «ритмометрического» театра. [↑](#endnote-ref-233)
242. Намек на В. Э. Мейерхольда, который в июне 1922 года провел первый биомеханический показ. [↑](#endnote-ref-234)
243. Имеется в виду спектакль первой студии «Эрик XIV» А. Стриндберга. [↑](#endnote-ref-235)
244. «Нельская башня» А. Дюма-отца и Ф. Гайарде. Театр «Романеск». Режиссер В. М. Бебутов. Художник Е. М. Бебутова. Премьера состоялась 11 августа 1922 года. [↑](#endnote-ref-236)
245. «Сказка об Иване-дураке и его братьях» по Л. Н. Толстому. Инсценировка М. А. Чехова. Вторая студия. Художественный руководитель постановки К. С. Станиславский. Режиссер Б. И. Вершилов. Художник Е. М. Бебутова. Премьера состоялась 22 марта 1922 года. [↑](#endnote-ref-237)
246. «Познай самого себя» *(др. греч.)*. [↑](#footnote-ref-11)
247. РГАЛИ. Ф. 2324. Оп. 2. Ед. хр. 181. Л. 73 об. – 74 об. [↑](#endnote-ref-238)
248. Пересказывается сюжет пьесы «Неисповедимый круг». [↑](#endnote-ref-239)
249. «Красный Лев» — спектакль «Семперантэ». Дату премьеры установить не удалось. [↑](#endnote-ref-240)
250. РГАЛИ. Ф. 2324. Оп. 2. Ед. хр. 181. Л. 88. [↑](#endnote-ref-241)
251. В. Тихонович: «Идеология никуда не годится. Дешевая метафизика, абстрактная и пассивная, огульное отрицание культуры, асоциальный подход к жизни — все метанья интеллигентской мысли, оторванной и напуганной суровой современностью» (Зрелища. М., 1922. № 13. 21 – 26 ноября. С. 14). Е. Янтарев: «Пока театр исходил из занимательного сюжета, не всегда, правда, до конца завершенного, до тех пор не чувствовалось надобности в авторе и режиссере. Но стоило театру начать философствовать (в самом дурном обывательском смысле), как получился провал в пошлость, в литературу Вербицкой и лирику Ратгауза» (Театр и музыка. М., 1922. № 9. 28 ноября. С. 112). [↑](#endnote-ref-242)
252. Автор ошибается. В том же номере «Театра и музыки», где помешена «скверная рецензия» Е. Янтарева на «Первую сказку Скарабея», напечатана рецензия А. Крейна, где было сказано: «Показанная театром “Вторая сказка Скарабея”, несмотря на запутанный и туманный сценарий, все же явилась значительным шагом этого театра вперед (особенно после неудавшейся “Первой сказки”), как в области создания собственного репертуара средствами коллективной импровизации, так, главным образом, в области попытки отразить современность» (С. 113). [↑](#endnote-ref-243)
253. Премьера спектакля «Зуб» (первая редакция) состоялась 5 декабря 1922 года. «В инсценировке театральный критик изображен последним негодяем. С другой стороны, изображаются благородные люди: *руководители* театра “новых исканий”, т. е. семперантисты» (Мария Маркович. «Зуб» // Зрелища. М., 1923. № 23. 6 – 12 февраля. С. 16). [↑](#endnote-ref-244)
254. РГАЛИ. Ф. 2324. Оп. 2. Ед. хр. 181. Л. 88 об. – 89 об. [↑](#endnote-ref-245)
255. Горева Анна Петровна — актриса театра. [↑](#endnote-ref-246)
256. Цыпин В. Г. — актер театра. [↑](#endnote-ref-247)
257. Шереметьев Алексей Владимирович — актер театра. [↑](#endnote-ref-248)
258. РГАЛИ. Ф. 2324. Оп. 2. Ед. хр. 181. Л. 90 – 90 об. [↑](#endnote-ref-249)
259. РГАЛИ. Ф. 2324. Оп. 2. Ед. хр. 181. Л. 92 – 94 об. [↑](#endnote-ref-250)
260. РГАЛИ. Ф. 2324. Оп. 2. Ед. хр. 181. Л. 94 об. – 95. [↑](#endnote-ref-251)
261. {91} Хронология знакомства Михаила Чехова с антропософией была обсуждена с С. В. Казачковым. [↑](#endnote-ref-252)
262. Чехов М. А. Литературное наследие: В 2 т. / Сост. И. И. Аброскина, М. С. Иванова, Н. А. Крымова. М., 1995. Т. 1. С. 154 (далее — Чехов М. А.). [↑](#endnote-ref-253)
263. Там же. С. 525. [↑](#endnote-ref-254)
264. См.: Чехов М. А. Т. 1. С. 152. [↑](#endnote-ref-255)
265. Там же. [↑](#endnote-ref-256)
266. Штейнер Р. О России: Из лекций разных лет. СПб., 1997. С. 334. [↑](#endnote-ref-257)
267. Полученная в последний момент копия немецкого издания подтверждает наше предположение: «Der Apokalypse-Cyclus, den ich meinte, ist der Ihnen schon bekannte. Wie wunderbar, daß Sie ihn gerade als den ersten in Moskau kennen gelernt haben!» (Bauer M. Gesammelte Werke / Hrsg. v. Ch. Rau. Bd. 5: Briefe. Stuttgart, 1997. S. 106). [↑](#endnote-ref-258)
268. Чехов М. А. Т. 1. С. 154. [↑](#endnote-ref-259)
269. Там же. [↑](#endnote-ref-260)
270. Там же. С. 156. [↑](#endnote-ref-261)
271. Там же. [↑](#endnote-ref-262)
272. Эйзенштейн С. М. Мемуары: В 2 т. / Сост., предисл., и коммент. Н. И. Клеймана. Подготовка текста В. П. Коршуновой и Н. И. Клеймана. М., 1997. Т. 1. С. 64. [↑](#endnote-ref-263)
273. Там же. [↑](#endnote-ref-264)
274. Чехов М. А. Т. 1. С. 282. [↑](#endnote-ref-265)
275. Кнебель М. О. Вся жизнь. М., 1967. С. 59. [↑](#endnote-ref-266)
276. Новиков Л. А. М. К. Баранович: Биографический очерк // Штайнер Р. Эфиризация крови. М., 1994. С. 26. [↑](#endnote-ref-267)
277. Чехов М. А. Т. 1. С. 292. [↑](#endnote-ref-268)
278. Волошина Маргарита (Сабашникова М. В.). Зеленая змея: История одной жизни. М., 1993. С. 402. [↑](#endnote-ref-269)
279. Там же. С. 404. [↑](#endnote-ref-270)
280. Чехов М. А. Т. 1. С. 100. [↑](#endnote-ref-271)
281. Schmidt H. Das Vortragswerk Rudolf Steiners. 2. Aufl. Dornach. 1978. [↑](#endnote-ref-272)
282. См.: Чехов М. А. Т. 1. С. 300. [↑](#endnote-ref-273)
283. Там же. С. 207. [↑](#endnote-ref-274)
284. «И с временем что-то неладное…»: Письмо Андрея Белого Р. В. Иванову-Разумнику. 8 марта 1925 г. / Публикацию подготовил С. Шумихин // Неизвестная Россия XX века. Книга вторая. М., 1992. С. 152. [↑](#endnote-ref-275)
285. {92} Чехов М. А. Т. 1. С. 18. [↑](#endnote-ref-276)
286. «И с временем что-то неладное…». С. 165. [↑](#endnote-ref-277)
287. См.: Летопись жизни и творчества М. А. Чехова / Сост. М. С. Иванова // Чехов М. А. Т. 2. С. 487. [↑](#endnote-ref-278)
288. Цит. по кн.: Никитич А. Л. Мистики, розенкрейцеры и тамплиеры в Советской России. М., 1998. С. 170. [↑](#endnote-ref-279)
289. Там же. С. 173. [↑](#endnote-ref-280)
290. То есть Штайнер (примечание публикатора). [↑](#endnote-ref-281)
291. «И с временем что-то неладное…». С. 156. [↑](#endnote-ref-282)
292. Там же. [↑](#endnote-ref-283)
293. Там же. С. 163. [↑](#endnote-ref-284)
294. {128} В середине июня 1926 г. Михаил Чехов едет на отдых в Италию через Берлин (*см*.: Чехов М. Литературное наследие: В 2 т. / Общ. науч. ред. М. О. Кнебель. Сост. И. И. Аброскина, М. С. Иванова, Н. А. Крымова. М., 1995. Т. 2. С. 498; далее — *Чехов*). Скорее всего в Германии ему попадает в руки вышедшее той весной издание лекций Р. Штайнера о драматическом искусстве. Впечатление от них — громадное. Он находит именно то, что «смутно давно уже носилось в душе» (*см*. [7‑е письмо](#_Toc226878943)). В то же время у Чехова, по-видимому, имелись причины опасаться того, что книгу будет невозможно провезти в Россию, и он решает сообщить ее содержание в письмах, тщательно конспектируя одну лекцию за другой. Более того, даже в письмах приходится быть осторожным. Он прибегает к намеку, иносказанию. Уверенный в том, что адресат поймет его с полуслова, Чехов пользуется различного рода сокращениями, фигурой умолчания, приемом умышленного зачеркивания «нематериалистических» слов текста, которые дружеский глаз единомышленника должен будет восстановить.

     Что-то в окружавшей театр «атмосфере» вызывало у Чехова тревогу. Позже он вспоминал о своей поездке к оптинскому старцу Нектарию (в марте 1925 г. — датируется по: Павлович Н. А. Невод памяти // Человек. М., 1997. № 3. С. 153 – 156): ему казалось, что всегда и повсюду за ним следовали сыщики (см.: Чехов М. Жизнь и встречи // Новый журнал. Кн. VIII. New York, 1944. С. 40). Предчувствие не обмануло художника. Осенью 1926 г., по выражению Андрея Белого, Чехова «в “МХАТ’е” начинают систематически травить (тут и темп, [согласно публикаторам: “тамплиеры”], и “православные”); <…> на него косятся и “свыше”…» (Из архивов ОГПУ: (письмо Андрея Белого Иванову-Разумнику и завещание Андрея Белого). Публ. А. В. Лаврова и С. В. Шумихина // Новое литературное обозрение. М., 1995. № 14. С. 160). А пока, любуясь обожаемой им Венецией, он осмысляет идеи, которые впоследствии лягут в основу чеховской системы работы актера над собой, мечтает о создании театральной школы нового типа, что сбудется — но уже в изгнании.

     Конспект Чехова проникновенен и точен. Предлагаемые материалы проливают свет на профессиональные ориентиры, позволившие со временем раскрыться всей глубине гения мастера, исполнившего завет своего учителя: знание — не догма, но стезя творческой свободы.

     В подборке представлены все письма М. А. Чехова к В. А. Громову, хранящиеся в Музее МХАТ. Одно из них написано гораздо позже, из эмиграции. Тексты публикуются по подлинникам (ф. В. А. Громова, КП 31689/1 – 31689/8). Семь писем 1926 г. — автографы, письмо 1928 г. — машинопись с правкой автора. Материалы печатаются с разрешения В. Г. Астаховой, правопреемницы адресата. Для настоящего издания орфография приведена в соответствие с современными нормами, в пунктуации максимально сохранены особенности чеховского письма. Разного рода подчеркивания передаются одинаково — курсивом. Немецкая орфография и цитаты выправлены по изданию: Rudolf Steiner Gesamtausgabe. Bd. 282: Steiner R., Steiner-von Sivers M. Spractigestaltung nnd dramatische Kunst. Dornach, 1981 (далее — *Sleiner*). Зачеркнутые {129} М. А. Чеховым слона восстановлены и печатаются в угловых скобках. Все дополнения публикаторов взяты в квадратные скобки. При сверке компьютерного набора с подлинниками писем большую помощь оказала научный сотрудник Музея МХАТ М. Ф. Полканова.

     *Штайнер* Рудольф Йозеф Лоренц (1861 – 1925) — основоположник сверхчувственного способа исследования духовной природы человека и мира, названного им антропософией. Уроженец Австро-Венгрии. В молодости приобретает известность благодаря философскому обоснованию естественнонаучных исследовании Гете, анализу мировоззрения Ф. Ницше, защите эволюционизма Э. Геккеля и даже — благодаря восторженному приему, который оказали его главной книге «Философия свободы» (Berlin, 1894) некоторые представители теоретического анархизма.

     В 1902 г. по предложению руководства Теософского общества Р. Штайнер возглавляет новооткрываемую немецкую секцию общества. Закладывая основы открытой христианской эзотерики, он стремится разоккультировать оккультное — развить новую, самодостаточную форму духовного знания, не опирающегося на его традиционную, хранимую в тайных братствах форму. В 1913 г. в силу расхождений по христологическим вопросам председатель и генеральный совет Теософского общества исключают Штайнера и его приверженцев. Тогда же эти последние основывают независимое Антропософское общество. Р. Штайнер самоотверженно сотрудничает с ним, излагая свою науку о духе. Десять лет общество строит в Дорнахе под Базелем центр духовной работы — Гётеанум. Это огромное двухкупольное здание было сожжено противниками антропософии 31 декабря 1922 г. Общество переживает трагический распад. Имея в виду «включить принцип посвящения в число принципов культуры», Штайнер в декабре 1923 г. основывает «Всеобщее антропософское общество» и принимает на себя обязанности его председателя. В январе 1924 г. он тяжело заболевает, но продолжает интенсивную лекционную деятельность, энергично расширяет практические антропософские начинания и открывает свой идеальный Гётеанум — Свободную высшую школу духовной науки. Скончался 30 марта 1925 г.

     Как реформатор-практик Штайнер заложил основы вальдорфской педагогики, антропософской медицины (в частности, омелотерапии рака), биодинамического сельского хозяйства, концепции трисоставного социального организма, инициировал развитие эвритмии, новых направлений в драматическом искусстве, живописи, архитектуре. Он оказал существенную помощь, когда в 1922 г. группа священников и богословов во главе с Ф. Риттельмайером основала отдельное от Антропософского общества движение за обновление религиозной жизни — Общину христиан. *См*.: Линденберг К. Рудольф Штейнер: Биография. М., 1995; Риттельмайер Ф. Жизненная встреча с Рудольфом Штейнером. Москва — Обнинск, 1991; Андрей Белый. Воспоминания о Штейнере. Paris, 1982.

     Научное изучение восприятия антропософии русской интеллигенцией первой трети XX в. только начинается. Нужно полагать, что публикация архивных источников из этой terra ignota, их анализ и сопоставление с известными материалами существенно изменят ряд устаревших представлений о расхождениях, идеалах и внутренних движущих силах участников культурного процесса в России и эмиграции. Уже первые страницы этой ненаписанной главы истории нашей духовной жизни могут украсить имена писателей, художников, ученых, испытавших влияние штайнеровской науки о духе. Среди них: Д. В. Алексеев. В. Ф. Ахрамович. Е. А. Бальмонт, Н. Н. Белоцветов, Андрей Белый, Е. Э. Бертельс, В. В. Бородаевский, Л. П. Брюллова. Е. И. Васильева (Черубина де Габриак), В. М. Викентьев, М. А. Волошин, Н. И. Гаген-Торн, Е. К. Герцык, Р. М. Глиэр, И. Н. Голенищев-Кутузов, Р. В. Иванов-Разумник, В. В. Кандинский, И. В. Карнаухова, Т. В. Киселева, Д. Кленовский (Д. И. Крачковский), Б. Я. Кожевников. А. Ф. Котс, Б. А. Леман, А. С. Лурье, А. Р. Минцлова, В. О. Нилендер, Н. А. Павлович, А. С. Петровский, О. Погибни. В. Я. Пропп. С. М. Романович. М. В. Сабашникова (Волошина), М. С. Савич, М. И. Сизов, М. П. Столяров, Т. Г. Трапезников, А. А. Тургенева, О. Д. Форш, Ю. К. Щуцкий, Эллис, М. В. Юдина. Из актерской среды это, в первую очередь. М. А. Чехов, а также ею окружение: М. К. Баранович, супруги А. Д. и В. А. Громовы, Л. М. Мазель (Гурвич), М. А. Скрябина, В. Н. Татаринов и другие. Интересно отметить, что первыми, кто отворил двери штайнеровским {130} идеям в России, были деятели искусства сцены — М. Я. Сивере (о ней ниже) и придворная актриса петербургского Немецкого императорского театра М. фон Штраух (по сцене — Шпеттини), создавшая в 1902 г. теософский кружок в Петербурге.

     *Громов* Виктор Алексеевич (1899 – 1975) — ученик и ближайший друг М. А. Чехова. В 1927 г. вместе с Чеховым снимался в фильме «Человек из ресторана», играл вместе с М. А. во многих спектаклях. В 1928 г. с М. А. и его женой Ксенией Карловной Чеховой уехал в Берлин. В 1929 г. туда приехала жена В. А. — Александра Давыдовна Громова (по сцене — Давыдова, 1904 – 1990), и до возвращения В. А. и А. Д. Громовых на родину в 1934 г. в Берлине, Париже и Риге эти две пары были почти неразлучны. *См*. об этом воспоминания А. Д. Громовой, опубликованные в журнале «Родник», № 4 – 5 за 1990 г., а также фотографии (Музей МХАТ, ф. В. А. Громова).

     После возвращения на родину В. А. и А. Д. Громовы по рекомендательному письму М. А. Чехова были приняты в театр В. Э. Мейерхольда, где проработали (В. А. — помощником режиссера, А. Д. — актрисой) до закрытия театра в 1938 г.

     Из письма М. А. Чехова к В. Э. Мейерхольду: «Решаюсь беспокоить Вас — не рассердитесь за это. Дело идет о художественной судьбе близкого и дорогого мне человека — поэтому и решаюсь обратиться к Вам и просить Вас. Мой друг, многолетний спутник в делах театральных — Виктор Алексеевич Громов — возвращается в Москву и везет с собой это мое письмо к Вам. Прежде чем просить Вас о Громове — сообщу Вам вкратце.

     В 1918 г. Громов поступил в мою студию. Приблизительно через год я поручил ему вести самостоятельные уроки.

     В 1922 г. Громов поступил во МХАТ 2‑й. Как характерный актер он сыграл: Актера, Чарли, Стреттона (“Потоп”), Кобуса, Дантье (“Гибель "Надежды"”), Бионделло (“Укрощение строптивой”), Морковина (“Петербург”), Могильщика (“Гамлет”) и др. и др… В целом ряде постановок (все там же, во МХАТе) был сорежиссером. <…>

     За границей Громов сыграл: Полония, сэра Тоби и целый ряд ролей своего амплуа. Педагогически он проявил себя здесь в целом ряде работ. <…> Больше всего работал Громов здесь режиссерски: “Эрик”, “12‑я ночь”, “Смерть Грозного”, “Гамлет”, “Село Степанчиково”, “Потоп” (все новые самостоятельные варианты). <…>

     Дорогой Всеволод Эмильевич, сообщив Вам кратко все деяния Громова на театре, позволю себе просить Вас: возьмите его под свое покровительство, примите его в кадр своих соратников; Громов умеет, хочет, может и любит *учиться и работать*: два качества, которые Вы, вероятно, очень цените, Всеволод Эмильевич! <…>

     Мне не хотелось бы, Всеволод Эмильевич, чтобы Вы думали, что я обращаюсь к Вам с обычным рекомендательным письмом — в данном случае это не так, *я с полной ответственностью перед Вами* рекомендую Вам Громова. Я знаю Громова шестнадцать лет и ценю и люблю его как художника, как работника на основании *знания* (шестнадцатилетнего!). Потому и отвечаю за него перед Вами…» (*Чехов*. Т. 1. С. 416 – 417.)

     После ликвидации театра Мейерхольда В. А. Громов много лет работал главным режиссером в театре кукол С. В. Образцова (его постановкой была пьеса «Король-олень» и др.), был художественным руководителем кукольного театра на Никольской, последние десять лет жизни — режиссер и исполнитель ролей в театре двух актеров (с А. Д. Громовой). Ими был создан кукольный спектакль «Госпожа советница» («Прекрасная свинарка») по роману Ларни «Четвертый позвонок». Смерть помешала ему завершить работу над инсценировкой рассказа Ф. М. Достоевского «Крокодил, или Муж под кроватью» (куклы).

     Заслуженный деятель искусств РСФСР В. А. Громов написал книгу «Михаил Чехов» (серия «Жизнь в искусстве»), вышедшую в издательстве «Искусство» в 1970 г.

     А. Д. Громова рассказывала, что антропософия Штайнера была той религией, которую исповедывал М. А. Чехов. Незадолго до отъезда за границу, в период травли, когда очень примитивно Чехову инкриминировали его религиозность, он в кругу друзей брал большую мелкую тарелку и, держа ее, словно нимб за головой, с горькой усмешкой говорил: «Вот каким религиозным меня представляют».

     {131} А. Д. Громова до последних дней была последовательницей Р. Штайнера. О том, был ли В. А. Громов единомышленником М. А. Чехова в этом плане, ни А. Д., ни В. А. мне никогда ничего не говорили. И если это и было, то тщательно скрывалось по известным причинам. *(Прим. В. Г. Астаховой.)*

     В архивных фондах ЦХИДК (бывш. ОА СССР) немецкой исследовательницей Р. фон Майдель был обнаружен список членов Русского антропософского общества 20‑х гг. В документе значится и Виктор Громов. Копия списка любезно предоставлена публикаторам г‑жой фон Майдель. [↑](#endnote-ref-285)
295. {131} [*Лидо*]. — Атрибутируется на основании начала 2‑го письма. [↑](#endnote-ref-286)
296. *… как жму, тку, се*[*к*]*у и рву*! — Из воспоминаний самого Чехова и мемуаров современников известно, что его отличала необыкновенная чуткость ко всему юмористическому, смешному. Эта черта характера помогала актеру в создании образов высокого сценического искусства, а также придавала своеобразный колорит обыденности жизни. Свидетельство последнего — блеск остроумия в многочисленных шаржах на себя, друзей и собратьев по театральному цеху, тончайшая игра смыслами в переписке с близкими ему по духу людьми. Именно таким адресатом был Громов, который, как пишет Чехов, сам обладал «юмором, очень близким по характеру моему…» (*Чехов*. Т. 1. С. 85.) [↑](#endnote-ref-287)
297. *… наткнулся на одну книжечку, в которой автор…* — Речь идет о кн.: Steiner R. Sprachgestaltung und dramatische Kunst. Dornach, im April 1926. Ее составили записи курса из 19 лекций, читавшегося Р. Штайнером в Дорнахе ежедневно с 5 по 23 сентября 1924 г. Издание подготовлено М. Я. Штайнер-Сиверс.

     К тому времени, как Чехов «наткнулся» на «книжечку» (в 400 страниц!) не названного в письме исследователя, этот инкогнито давно был сокровенным властителем дум художника. Более того, они были знакомы лично.

     О Штайнере Чехов впервые услышал от К. С. Станиславского. Однако, по словам актера, все его знание ограничилось тогда одним лишь именем (*см.: Чехов*. Т. 1. С. 152). Позднее (скорее всего, весной 1918 г.) в витрине книжной лавки его внимание привлекло одно из названий: «Как достигнуть познания высших миров?» Автором книги оказался Р. Штайнер. (1‑е русск. изд.: Штейнер Р. Путь к посвящению, или Как достигнуть познания высших миров. Калуга, 1911; 2‑е изд.: *он же*. Как достигнуть познаний высших миров. М., 1918.) Прочитанное сочинение, хотя и показалось серьезным, было тем не менее отложено и забыто. С другой стороны, прежний интерес к йоге привел Чехова к знакомству с теософами, с членами московских тайных обществ, к общению с неординарными православными умами. Основательное изучение теософской литературы, духовные искания на иных путях все же не разрешили определенный круг вопросов, в частности христологических. Он вспоминает о книге Штайнера и углубляется в чтение всех доступных работ мыслителя (*см.: Чехов*. Т. 1. С. 153 – 156, 525). Верхнюю хронологическую границу пристального интереса Чехова к антропософии позволяют установить мемуары С. М. Эйзенштейна, который, приехав из провинции в Москву осенью 1920 г., попадает в разношерстную компанию артистической молодежи (*см*. его письмо к матери от 8 октября 1920 г. — В кн.: Никитин А. Московский дебют Сергея Эйзенштейна. М., 1996. С. 51, 52, 55). Здесь, где будущий режиссер рассчитывал окунуться в атмосферу «розенкрейцерства» Б. М. Зубакина, он слышит иные, новые для себя идеи Штайнера. Беседы, ведшиеся в то время М. Чеховым, В. Смышляевым и другими их участниками, «приобретают скорее теософский уклон. Все чаще упоминается Рудольф Штейнер» (Эйзенштейн С. М. Мемуары: В 2 т. / Сост., предисл., и комм. Н. И. Клеймана. Подг. текста В. П. Коршуновой, Н. И. Клеймана. М., 1997. Т. 1. С. 63 – 64). 15 октября 1921 г. Чехов был представлен Андрею Белому, в котором он уже тогда искал духовного наставника в штайнеровской науке о духе (*см.: Чехов*. Т. 1. С. 292, 311 сл.). Из дневника художницы М. В. Сабашниковой мы узнаем, что к июню 1922 г. М. Чехов бывает в Московском антропософском обществе (*см*.: Волошина М. (М. В. Сабашникова). Зеленая змея. М., 1993. С. 404). Неизвестна дата вступления Чехова {132} в Антропософское общество. Однако известно, что он был принят в члены московской Ломоносовской группы Т. Г. Трапезниковым (*см*.: *Чехов*. Т. 1, С. 207). Видимо, это произошло до осени 1922 г., времени закрытия общества в России (см.: Волошина М. Указ. изд. С. 379). 18 – 20 июля 1924 г. в Арихеме (Голландия) Чехов слушает лекции Штайнера «Карма антропософского движения» для членов общества (см. там же. С. 402). 24 июля он и В. Н. Татаринов встречаются С Р. Штайнером. (Дата встречи установлена М. С. Ивановой по авторской надписи на книге «Wie erlangt man Erkenntnisse der höhcren Welten?», хранившейся у вдовы Татаринова.) [↑](#endnote-ref-288)
298. *Из предисловия*. — Steiner M. Schöpferische Sprache. — In: Steiner R. Sprachgestaltung… Dornach, 1926. Автор предисловия — Мария Яковлевна Штайнер-Сиверс (1867, Влоцлавск Варшавской губ. — 1948, Беатенберг, Швейцария). Окончила гимназию в Петербурге; получила образование в Сорбонне, изучала искусство декламации в Парижской консерватории. С 1901 г. — ближайшая сотрудница Штайнера. В 1902 г. вместе с ним основывает немецкую секцию Теософского общества. В 1913 г. — одна из основателей и член совета Антропософского общества; в 1923 г. — член совета Всеобщего антропософского общества и глава Секции искусства слова и музыкального искусства в Свободной высшей школе науки о духе (Гётеанум). В 1908 г. — основательница и организатор «Философско-антропософского издательства», а в дальнейшем — Попечительства о наследии Рудольфа Штайнера; вдохновительница и руководитель работы по развитию антропософских искусств: эвритмии, формообразования речи, сценического искусства (в том числе как участница постановок драм-мистерий). С 1914 г. — жена Штайнера. О ней *см*.: Искусство эвритмии в лекциях и высказываниях Рудольфа Штейнера / Сост. Э. Фробёзе. М., 1996. С. 192 – 193. [↑](#endnote-ref-289)
299. *Буквы…* — В оригинале говорится о звуках речи (Laute), в отличие от звуков музыкальных, голосов животных или шумов. В публикуемых письмах Чехов передает немецкий термин русским словом «буквы». Перевод явно неудачен, и в дальнейшем в аналогичных случаях Чехов заменил его на понятие «звуки» (*см.: Чехов*. Т. 2. С. 203). Именно этот — исправленный — смысл нужно вкладывать в выражения «буквы», «буквенный» и т. п., встречающиеся в данных письмах. [↑](#endnote-ref-290)
300. В немецком оригинале: Geiste — духу. — *Здесь и далее примечания публикаторов*. [↑](#footnote-ref-12)
301. Возвращается; букв.: прикасается вновь. [↑](#footnote-ref-13)
302. Умлаутов. [↑](#footnote-ref-14)
303. *«… жить в дыхании…» — Steiner*. S. 388. [↑](#endnote-ref-291)
304. Духовность. [↑](#footnote-ref-15)
305. *Дионисийский танец, аполлонический хоровод*. — Об антропософском понимании дионисийского и аполлонического начал *см*.: Искусство эвритмии… С. 71 – 100. [↑](#endnote-ref-292)
306. *«… многокрасочное, лучистое пылание…»* — *Steiner*. S. 389. [↑](#endnote-ref-293)
307. *… из уз маски «личности». — См*. комментарий к словам «индивидуальности (не личности)» (7‑е письмо) [В электронной версии — [427](#_Tosh0004881)]. [↑](#endnote-ref-294)
308. Приводится [во 2‑м письме](#_Tosh0004829). [↑](#footnote-ref-16)
309. Астральное тело. [↑](#footnote-ref-17)
310. Эфирное тело. [↑](#footnote-ref-18)
311. *«Я», астральное тело, эфирное тело*. — Согласно антропософский антропологии, человеческое существо составляют семь компонент: физическое тело, эфирное тело (невидимый сверхчувственный организм жизненных сил), астральное тело (низшее душевное начало, носитель сознания, страстей, инстинктов), «я» и три собственно духовных начала — так называемые «самодух», «жизнедух» и «духочеловек». Подробнее *см*.: Штайнер Р. Теософия. Ереван, 1990; *он же*. Очерк тайноведения. Ереван, 1992; Штейнер Р. Воспитание ребенка с точки зрения духовной науки. М., 1993. [↑](#endnote-ref-295)
312. Драма. [↑](#footnote-ref-19)
313. Здесь и далее разбираемые фонетические примеры взяты из звонкого состава немецкого языка. [↑](#footnote-ref-20)
314. *(Каждая согласная имеет <…> I. = i, R = a)* — Точнее, речь идет о том, что всякому согласному звуку присуще качество определенной гласной. В этом смысле *L* связано с *i*, а *R* — с *a. См.: Steiner*. S. 65, 70. Этот феномен известен в лингвистике как вокализация. [↑](#endnote-ref-296)
315. Призывом, зовом. [↑](#footnote-ref-21)
316. *В схеме это будет так…* — *Ср*. также: Искусство эвритмии… С. 18 – 19. [↑](#endnote-ref-297)
317. Организма речи. [↑](#footnote-ref-22)
318. Пробуждается. [↑](#footnote-ref-23)
319. *… что против меня*. — Подразумевается значение: «напротив *меня*», «то, что я воспринимаю». *См.: Steiner*. S. 69 – 70. [↑](#endnote-ref-298)
320. *OM. (AUM.)* — В индуизме священное слово, лежащее в основе всего сущего (*см*.: Чхандогья упанишада / Пер. с санскрита, предисл. А. Я. Сыркина. М., 1992. Гл. 1). В «Мандукья упанишаде» звук *а* отождествляется с явью, *и* — с легким сном, *т* — с глубоким {133} сном без сновидений, а вся совокупность *аит* — с высшим трансцендентным состоянием, Атманом (см.: Упанишады / Пер. с санскрита, предисл. Ф. Я. Сыркина. М., 1992. С. 201 сл.).

     В ряде индусских традиций (брахманизм, шиваизм, вишнуизм, йога) практикуются возглашение и внутренний ритуал почитания мантры «Ом». Каноническое тантрийское рассмотрение содержания этой формулы *см*.: Дандарон Б. Д. Буддизм. СПб., 1996. С. 83 – 93. *Ср*. антропософское понимание медитативных упражнений с «Аум»: Штейнер Р. Наставления для эзотерического ученичества. СПб., 1994. С. 100 – 104, 109 – 111. [↑](#endnote-ref-299)
321. *… описание 5 греческих <…> упр*[*ажнений*]*…* — Помимо изложения, представленного в данных лекциях, суть греческой гимнастики описана Штайнером в его более раннем курсе, прочитанном с 5 по 17 августа 1923 г. в Британии. (Перевод *см*.: Штейнер Р. Современная духовная жизнь и воспитание. М., 1996.) Высказанные им исходные идеи Штайнер не успел развить в виде конкретных упражнений. Этой задаче посвятил многие годы исследовательских поисков граф фон Ботмер (1883 – 1941), приглашенный Штайнером в 1922 г. в первую вальдорфскую школу для преподавания физкультуры и гимнастики. *См*.: Bothmer F. Graf von. Gymnastische Erziehung. Stuttgart, 1981. [↑](#endnote-ref-300)
322. *… первая глава книги…* — Здесь и далее Чехов иносказательно называет лекции Штайнера «главами» книги. [↑](#endnote-ref-301)
323. *И вот, с течением времени* <…> *первая глава книги кончается*. — Конспект второй половины 1‑й лекции «Речеобразование как искусство». *См.: Steiner*. S. 63 – 73. [↑](#endnote-ref-302)
324. Здесь: голосовое начало. [↑](#footnote-ref-24)
325. Смягченные подобия. [↑](#footnote-ref-25)
326. *Есть их Abschattung’и*. — Т. е. все движения, которые можно увидеть на сцене, восходят к прообразам греческого пятиборья. [↑](#endnote-ref-303)
327. Держать жест на самом себе. [↑](#footnote-ref-26)
328. Задумчивость. [↑](#footnote-ref-27)
329. *«Stillhalten der Cebärde»*. — В оригинале: Stillhalten der Glieder (*Steiner*. S. 87) — «сдерживать движение конечностей». [↑](#endnote-ref-304)
330. *Чтобы речь была пластична <…> до степени инстинктивною действования*. — Конспект значительного фрагмента 2‑й лекции («Шесть откровений речи»). *См.: Steiner*. S. 80 – 87. [↑](#endnote-ref-305)
331. Речеобразование, формирование речи. [↑](#footnote-ref-28)
332. Здесь: видéние, образ. [↑](#footnote-ref-29)
333. *Итак: в человеке заложены. <…> Голос при этих упражнениях также крепнет и здоровеет*. — Конспект фрагмента 5‑й лекции («Тайна мастера: Поглощение материм формой»). *См.: Steiner*. S. 130 – 132. [↑](#endnote-ref-306)
334. Человек, говори, и ты явишь откровение миростановления. [↑](#footnote-ref-30)
335. *«Mensch, rede…»* — Начало изречения, передающего содержание эфесских мистерий Логоса. Из лекции Р. Штайнера от 2 декабря 1923 г. (Rudolf Steiner Gesamtausgabe. Bd. 232). Эпиграф к книге добавлен издательницей. [↑](#endnote-ref-307)
336. Богов. [↑](#footnote-ref-31)
337. В мире природы. [↑](#footnote-ref-32)
338. Небесное чудо. [↑](#footnote-ref-33)
339. *… Himmelswunder*. — В оригинале: das Himmelswunder des Regenbogens (*Steiner*. S. 301) — «небесное чудо радуги». В данном случае Чехов неточно уловил мысль Штайнера, который говорил о двух путях проникновения в реальность: первый, исходя из тела (воли) субъекта, ведет к постижению жизни окружающей природы, и второй, отправляясь от внешнего явления (здесь: «небесное чудо радуги»), углубляется во внутренний мир, к душевному переживанию цвета. На пересечении этих путей мир постигается в обоих аспектах, в двух формах его проявления. [↑](#endnote-ref-308)
340. *Наблюдение радуги <…> должно быть театр*[*альное*] *иск*[*усство*]. — Изложение отрывка 14‑й лекции («Стилеобразующее оформление сцены: Декорирование цветом и освещением»). *См.: Steiner*. S. 300 – 302. [↑](#endnote-ref-309)
341. *Нинка* — Нина Нейнкирхен, глухонемая, очень красивая женщина, первая любовь В. А. Громова. *(Прим. В. Г. Астаховой.)* [↑](#endnote-ref-310)
342. До встребования. [↑](#footnote-ref-34)
343. *Базба* — шутливое прозвище Ксении Юлии Чеховой (1897 – 1970), урожденной Зиллер, второй жены М. А. Чехова. *(Прим. В. Г. Астаховой.)* [↑](#endnote-ref-311)
344. *Ритмика*. — Здесь и далее подразумевается эвритмия — сценическое искусство, сложившееся на основе антропософии. Эвритмические движения воплощают в виде пластических образов звуки речи (эвритмия слова) и тоны музыки (музыкальная эвритмия). *См*.: Волошина М. Зеленая змея. М., 1993. С. 223 – 228; Искусство эвритмии…; *Чехов*. Т. 2. С. 203. [↑](#endnote-ref-312)
345. {134} *У животного нет «я»…* — Т. е., как и человек, животное обладает физическим, эфирным и астральным телами, но лишено индивидуальной души, личного «я» (*см*.: Штайнер Р. Очерк тайноведения. Ереван, 1992. С. 37 – 44, 277). Вместе с тем, согласно антропософским воззрениям, всякому виду животных присуща своя общая душа, свое групповое «я» (*см.: он же*. Из области духовного знания, или антропософии. М., 1997. С. 303 сл.). [↑](#endnote-ref-313)
346. *… египетский шрифт*. — Т. е. египетские иероглифы. [↑](#endnote-ref-314)
347. Ассонансах. [↑](#footnote-ref-35)
348. *… а говорят… иначе…* — Чехов дает понять, что Штайнер говорит о прологе Евангелия от Иоанна. *См.: Steiner*. S. 64. [↑](#endnote-ref-315)
349. *Ритмика очень близка <…> «… шкатулочка для мыслей и чувств»*. — Восполнение конспекта, 1‑й лекции, начатого в предыдущем письме. *См.: Steiner*. S. 54 – 64. [↑](#endnote-ref-316)
350. *… издать новую книгу, состоящую из упражнений…* — Как пишет М. Я. Штайнер, она собиралась издать систематическое учебное руководство по искусству речеобразования. Этот замысел остался неосуществленным, и лишь после ее смерти были собраны и напечатаны готовившиеся ею материалы. Они составили кн.: Steiner R., Steiner-von Sivers M. Methodik und Wesen der Sprachgestaltung. Dornach, 1955. [↑](#endnote-ref-317)
351. *Ритмика буквенная*. — Читай: эвритмия слова. [↑](#endnote-ref-318)
352. Коррелят. [↑](#footnote-ref-36)
353. Отражение. [↑](#footnote-ref-37)
354. *Нужно делать ритмику буквенную* <…> *говорения со сцены*. — Конспект фрагмента 11‑й лекции («Развитие жеста и мимики на основе речеобразования»). *См.: Steiner*. S. 250. [↑](#endnote-ref-319)
355. Здесь: язык всего человека. [↑](#footnote-ref-38)
356. *Актеру полезно* <…> *Totalsprache*. — Изложение фрагмента 1‑й лекции (*см.: Steiner*. S. 71 – 73) и фрагмента 8‑й лекции («О внутреннем изменении искусства сцены в соответствии с образно и пластически сформированной речью»; *см.: Steiner*. S. 189 – 192). [↑](#endnote-ref-320)
357. *… о первой театральной главе…* — Имеется в виду 2‑я лекция, поскольку 1‑я служила введением ко всему штайнеровскому курсу. [↑](#endnote-ref-321)
358. От poste restante *(фр.)* — до востребования. [↑](#footnote-ref-39)
359. Духовые звуки. [↑](#footnote-ref-40)
360. Дудении. [↑](#footnote-ref-41)
361. Образовано от Blasinstrument *(нем.)* — духовой инструмент. [↑](#footnote-ref-42)
362. *Blaselaut*[*e*]*: <…> j…* — Исправлено. В автографе вместо *j* стоит звук *g*. [↑](#endnote-ref-322)
363. Толкаемые звуки. [↑](#footnote-ref-43)
364. Дрожащий звук. [↑](#footnote-ref-44)
365. Здесь: внутреннее зудение, побуждение к действию. [↑](#footnote-ref-45)
366. Волновой звук. [↑](#footnote-ref-46)
367. *Blaselaute, Stofilaute, Zitterlaut, Wellenlaut*. — Выделенные Штайнером виды согласных звуков можно сравнить с используемой в языкознании классификацией консонантов по способу артикуляции. Так, фонемы *h, ch, j, sch, s, f, w* (в лекции — Blaselaute) в лингвистической науке относят к разряду щелевых, или спирантов (*нем*. Anblaselaute). Stoßlaute принадлежат к двум разрядам согласных: *d, t, b, p, g, k* — к смычным, *т* и *п* — к смычно-щелевым. *R* (Zitterlaut) и *l* (Wellenlaut) также считаются смычно-щелевыми и входят в подгруппы «дрожащих» и «плавных» (*нем*. Fließlaute). Мы имеем очевидное внешнее сходство группировки. При этом важно отметить, что основанием штайнеровской классификации служит не способ артикуляции и не то, что разыгрывается в гортани, но происходящее в окружающей среде, когда рецитатор пластически «лепит» воздух. Другими словами, Штайнер отправляется не от механики речевого аппарата, а от физико-эфирных (звучащих) и душевно-осязательных (психологически-силовых) явлений. Первичный момент — слушание и действие, доступные сознанию говорящего. Природные анатомические особенности произносительного аппарата остаются моментом вторичным, инструментальным. *См.: Steiner*. S. 41 – 43. Подобную исследовательскую позицию сформулировал уже В. фон Гумбольдт, который писал о внутреннем внимании говорящего к интенции или результату произнесения звука (*см*.: Гумбольдт В. фон. Язык и философия культуры. М., 1985. С. 410). [↑](#endnote-ref-323)
368. *… что далеко от человеческого…* — В оригинале: was sich ganz absondert von dem Menschen (*Steiner*. S. 90) — «что вполне отделяется от человека». Подразумевается «объективное явление». [↑](#endnote-ref-324)
369. *… учась этим шести нюансам* <…> *много <медит*[*ировать*]*> думать об этом*. — Конспект окончания 2‑й лекции. *См.: Steiner*. S. 87 – 91. [↑](#endnote-ref-325)
370. Тебе же я не дам угря. [↑](#footnote-ref-47)
371. *На этих i — держись крепко…* — В оригинале: die Grcnze halten Sie ganz scharf test (*Steiner*. S. 133) — «Вы строго дéржите границу».

     В ходе упражнения место зарождения гласных смещается примерно из фарингальной области (*а*) в направлении немного вперед (*е*) и до области перед зубами (*r*). что названо {135} Чеховым в предыдущем письме «до узкой щели». В данном случае задача заключается в том, чтобы при звукообразовании не переступить этой зубной преграды. Напротив, следующее упражнение построено на использовании гласных, в общем ряду структуры Sprachorganisnius’а следующих за *i*. Все они образуются вовне, перед зубной преградой (*см*. [предыдущее письмо](#_Toc226878938); при разборе данного места лекции использованы разъяснения, полученные от Н. Крамера (Германия), преподавателя речеобразования и актера, работающего по чеховскому методу). [↑](#endnote-ref-326)
372. *… впереди Sprachorganismus’а…* — В данном месте лекции речь идет не об организме речи, но о передней части произносительного аппарата. [↑](#endnote-ref-327)
373. *… сравни, как идут буквы между а — и…* — Чехов отсылает к общей последовательности гласных, соответствующей структуре организма речи (*см*. [предыдущее письмо](#_Toc226878938)). *См*. также комментарий выше. [↑](#endnote-ref-328)
374. О, очисть и поджарь мне с трудом с молоком орехи к киселю. [↑](#footnote-ref-48)
375. *«О schäl…»* — За фразой следует ряд гласных: *о ä и о ü о i i i ü и и* (расположен строчкой ниже, по центру), вписанный (фиолетовым карандашом), на наш взгляд, рукой В. А. Громова. [↑](#endnote-ref-329)
376. Жесткие сильные пальцы легко встретить у дельных людей. [↑](#footnote-ref-49)
377. *Буквы красным карандашом…* — В настоящей публикации буквы и цифры, написанные красным карандашом, набраны жирным шрифтом. [↑](#endnote-ref-330)
378. *Und der Wandrer…* — Из стихотворения «An der Saale hellem Strande» Ф. Т. Куглера (1808 – 1858), немецкого историка, искусствоведа и поэта. [↑](#endnote-ref-331)
379. *Ich sonne mich…* — Из стихотворения «Ausgewanderten Dichter» немецкого поэта Ф. Фрейлиграта (1810 – 1876). [↑](#endnote-ref-332)
380. *Und drüber hebt…* — Из стихотворения «Die Überrashung im Garten» швейцарского поэта И. П. Хебеля (1760 – 1826), писавшего на алеманском диалекте. [↑](#endnote-ref-333)
381. Набрано ниже. [↑](#footnote-ref-50)
382. *… гласные в упражнении надо произносить* <…> *III – 1 раз*. — Конспект окончания 5‑й лекции. *См.: Steiner*. S. 132 – 138. [↑](#endnote-ref-334)
383. Боги. [↑](#footnote-ref-51)
384. *… надо помнить* <…> *Буквы — наши учителя…* — Из 18‑й лекции («Артикуляция как выражение всей фигуры человека. Постановка дыхания»). *См.: Steiner*. S. 362 – 363. [↑](#endnote-ref-335)
385. Хм, хум, хам, хэм, хим. [↑](#footnote-ref-52)
386. Ток, наплыв. [↑](#footnote-ref-53)
387. Гудения, вибрации. [↑](#footnote-ref-54)
388. *Для художника слова <…> Sausen…* — Конспект начала 17‑й лекции («Осязание звука»). *См.: Steiner*. S. 340 – 341. [↑](#endnote-ref-336)
389. Прийти к уверенности, ясности. [↑](#footnote-ref-55)
390. Драма диалога, или «мещанская» драма. [↑](#footnote-ref-56)
391. Является подлинной речью и пением, что служит внутренне закономерным дополнением всего, столь величественно раскрываемого жестом. [↑](#footnote-ref-57)
392. *… современная проза <…> не имеет под собой никакой почвы*. — Конспект всей 3‑й лекции («Речь как проявленный жест»). *См.: Steiner*. S. 93 – 108. [↑](#endnote-ref-337)
393. И воет, и снищет, и бьет, и шипит,

     Как влага, мешаясь с огнем. *— Пер. В. А. Жуковского*. [↑](#footnote-ref-58)
394. *Undes wallet und woget…* — Из стихотворения Ф. Шиллера «Кубок» (Зарубежная поэзия в переводах В. А. Жуковского: В 2 т. / Сост. А. А. Гугнин. М., 1985. Т. 2. С. 172 – 173). Шиллеровское «siedet» в терпапевтических целях заменено Штайнером на «woget» (в данном месте лекции речь идет о заикании). [↑](#endnote-ref-338)
395. *Задача правильного дыхания <…> mit Feuer sich menget*. — Конспект фрагмента 18‑й лекции. *См.: Steiner*. S. 360 – 361. [↑](#endnote-ref-339)
396. Гердера. [↑](#footnote-ref-59)
397. *«Сид» (Cid) Herder’а*. — Во время лекции М. Я. Штайнер были прочитаны 1‑й, 3‑й и 4‑й романсы «Сида». [↑](#endnote-ref-340)
398. *Надо чувствовать слово как матерьял*. — Примером именно такого проникновения в материал служит, как говорит Штайнер, неоконченный «Фауст» Лессинга. [↑](#endnote-ref-341)
399. Богами. [↑](#footnote-ref-60)
400. *… ссылается на <…> пьесу <…> «Врата…»* — Намек Чехова на то, что Штайнер говорит о своей драме-мистерии «Die Pforte der Einweihung: (Initiation)». (См. соотв. комментарий на с. 138 [В электронной версии — [396](#_Tosh0004882)]). [↑](#endnote-ref-342)
401. *В виде повторения <…> межу прозой и поэтической формой…* — Конспект всей 4‑й лекции («Пути к стилю, указываемые организмом речи»). *См.: Steiner*. S. 109 – 110, 113 – 114, 123 – 125. [↑](#endnote-ref-343)
402. Извиняйте вам (шутливо-искаженный *фр*.). [↑](#footnote-ref-61)
403. *«Уничтожение материи…»* — *См*. шиллеровские «Письма об эстетическом воспитании человека». Письмо 22. [↑](#endnote-ref-344)
404. *… слово, жест, образ, ритм…* — В автографе последние два слова вписаны над двумя первыми. [↑](#endnote-ref-345)
405. {136} *Андрюшан* — Андрей Белый. [↑](#endnote-ref-346)
406. *Шиллер сказал <…> в человеческом Sprachorganismus’е*. — Конспект начала 5‑й лекции, восполняющий ее изложение в 1‑м и 3‑м письмах. *См.: Steiner*. S. 127 – 131. [↑](#endnote-ref-347)
407. Облекает. [↑](#footnote-ref-62)
408. Облекания. [↑](#footnote-ref-63)
409. *Натурализм* — *повторяет жизнь* <…> *душевную музыку, со сцены идущую*. — Конспект 6‑й лекции («Чувства звука и слова — а не чувства идеи и смысла»). *См.: Steiner*. S. 145 – 154. [↑](#endnote-ref-348)
410. *Седьмая глава…* — Соответствующая лекция называется «Речеобразование в практике драматурга: Ряд образцов». [↑](#endnote-ref-349)
411. *… пьесы из времен французской революции*. — Трагедия «Дантон и Робеспьер» австрийского поэта и философа Р. Хамерлинга (1830 – 1889). Издавалась в русском переводе. [↑](#endnote-ref-350)
412. *… Робеспьер: i, о, d, t, Дантон: ä, i и т. д*. — Обе эти обобщенные формулировки взяты из 13‑й лекции («Отношение к пьесе как к партитуре: Выявление характеров и следование внутренней архитектонике произведения»). *См.: Steiner*. S. 278, 282. [↑](#endnote-ref-351)
413. *Чтобы так разбирать* <…> *как на ладони. — См.: Steiner*. S. 156 – 157. [↑](#endnote-ref-352)
414. *Из* *8‑й главы*. — Конспект всей 8‑й лекции, за исключением фрагмента о греческой гимнастике, изложенного во 2‑м письме. *См.: Steiner*. S. 179 – 180, 189 – 192, 194, 197 – 200. [↑](#endnote-ref-353)
415. Согласования с пластикой и образностью речи. [↑](#footnote-ref-64)
416. Духу. [↑](#footnote-ref-65)
417. *… дана речь француза…* — М. Я. Штайнер было прочитано 2‑е явление 4‑го действия комедии Г. Э. Лессинга «Минна фон Барнхейм». [↑](#endnote-ref-354)
418. *Или в середине самой толпы, или вне ее…* — В данном месте лекции речь идет о движении героя только внутри группы актеров. *См.: Steiner*. S. 194. [↑](#endnote-ref-355)
419. *При радостной вести пальцы руки раскрыты*. — Штайнер говорит здесь о жесте правой руки. *См.: Steiner*. S. 199. [↑](#endnote-ref-356)
420. *Из 9‑й главы*. Соответствующая лекция называется «Стилистика жеста». *См.: Steiner*. S. 203 – 222. [↑](#endnote-ref-357)
421. *Но этого рода творчество часто не доводит до конца своих произведений. Но зато — честно*. — Свою мысль лектор развивает на примере творчества Гете: великий поэт поднялся до написания пьес, текст которых был создан им всецело из звуковой стихии речи. В данном отношении его драмы в стихах несравненны. Но он не смог пойти дальше: от словообразования к настоящей драме, сформировавшейся и живущей на сцене собственной жизнью. И Гете это ясно сознавал. Поэтому он не закончил свои драматические сочинения, писавшиеся после «Ифигении» и «Тассо». Из трилогии, открытой «Внебрачной дочерью», существует лишь первая часть. Не завершена «Пандора», и т. д. Окончен один лишь «Фауст» — но ценой того, что Гете удалось достигнуть совершенства только в языке, в речеобразовании. Все же прочее им было взято из традиции. В финале трагедии поэт обращается к устоявшимся символам католической образности, имагинации. В этом — глубокая честность Гете, мастера, не сумевшего воплотить последние ее сцены в образах, почерпнутых из глубин собственного художественного ощущения (*см.: Steiner*. 8. 202 – 204). [↑](#endnote-ref-358)
422. *Мимика может быть <…> развита до степени мощности*! — В оригинале речь идет не о силе развития мимического жеста, но о том, в какой степени актер владеет своим лицом на скене. [↑](#endnote-ref-359)
423. Убеждать. [↑](#footnote-ref-66)
424. [*… Капри*]. — Атрибутируется предположительно по содержанию письма и указанному в нем адресу для корреспонденции. [↑](#endnote-ref-360)
425. *… в* *тех местах, где зародилось начало театра…* — Штайнер говорит о театре Эсхила, в котором жил отзвук мистериального искусства. *См.: Steiner*. S. 227. [↑](#endnote-ref-361)
426. *Они касались высоких… образов…* — Т. е. вышних, божественных образов. [↑](#endnote-ref-362)
427. Духовных. [↑](#footnote-ref-67)
428. *«Тетка»* — насмешливое определение Штайнером антропософской дамы, «догматически шаржирующей антропософию» (Андрей Белый. Воспоминания о Штейнере. Paris, 1982. С. 68). [↑](#endnote-ref-363)
429. *… различные нечеловеческие существа…* — Боги. [↑](#endnote-ref-364)
430. Астральная аура. [↑](#footnote-ref-68)
431. Пластичсски-изобразительно-музыкальное [воззрение]. [↑](#footnote-ref-69)
432. {137} *маска животного…* — Из‑за сжатости изложения в конспекте оказались объединенными две мысли, описанные у Штайнера раздельно: в лекции использование обликом звериных голов он объясняет на примере египетских богов и египетского культа, ибо неподвижные черты физиономии, олицетворяющие вечное начало, художественно-правдиво можно изобразить обликом морды животного, но не лица человека. О Дионисе же говорится в лекции позже, в связи с греческой драмой, где актер играл в маске Диониса, а не мифического зверя. [↑](#endnote-ref-365)
433. *Надо глубже проникнуть* <…> *зритель инстинктивно воспримет*. — Конспект 10‑й лекции («Мистериальный характер драматического искусства»). Вторая половина ее изложена весьма кратко. *См.: Steiner*. S. 223 – 238. [↑](#endnote-ref-366)
434. *Из главы 11*. — Соответствующая лекция называется «Жест и мимика, вырастающие из речеобразования». Изложена Чеховым неполно. *См.: Steiner*. S. 239 – 252. [↑](#endnote-ref-367)
435. Вселенной. [↑](#footnote-ref-70)
436. Универсальное значение. [↑](#footnote-ref-71)
437. *Глава 12*. — Лекция под названием «Художественная драма. Стилеобразующие настроения». *См.: Steiner*. S. 253 – 274. [↑](#endnote-ref-368)
438. «Гёц фон Берлихенген». [↑](#footnote-ref-72)
439. «Коварство [и любовь]». [↑](#footnote-ref-73)
440. *… «Деметра» — Шиллера…* — Ошибка Чехова. В лекции говорится о неоконченной трагедии И. Ф. Шиллера «Деметриус». [↑](#endnote-ref-369)
441. *Почему это так…* — В этом случае, как говорит Штайнер, выработанный под речь рецитатора жест помогает актеру инстинктивно, подсознательно формировать слово (*см.: Steiner*. S. 270). [↑](#endnote-ref-370)
442. *… винтами…* — В оригинале: wie Schrauben (*Steiner*. S. 272) — здесь: «шутами», хотя одно из значений вокабулы Schraube, действительно, «винт». [↑](#endnote-ref-371)
443. *Глава 13*. — Конспект начальных положений и окончание 13‑й лекции. *См.: Steiner*. S. 275 – 276, 287 – 289. [↑](#endnote-ref-372)
444. Звуковой смысл. [↑](#footnote-ref-74)
445. *Аристотель определят трагедию как «катарсис»…* — По-видимому, для лаконичности Чехов объединил здесь, как и ниже, в дефиниции комедии, две мысли Штайнера: об Аристотеле и о древних мистериях. В оригинале: «Аристотель говорит: В чем назначение трагедии? — Она должна вызывать страх и сострадание. В древних же мистериях говорилось: Нужно переходить от настроя “*u*” к настрою “*i*”, чтобы затем найти разрешение в настрое “*a*” или “*o*”» (*Steiner*. S. 290 – 291). Аристотелевское определение трагедии *см*. в его «Поэтике» (VI, 49b36). [↑](#endnote-ref-373)
446. *Комедию Аристотель определяет…* — Штайнер дает реконструированное им определение: «Я сказал, что сочинения Аристотеля дошли до потомков не полностью. Если бы сохранилось все, в них имелось бы и другое определение, гласящие примерно следующее: Комедия есть представление законченного действия, имеющего целью вызвать в зрителе любопытство и боязнь, через которые интерес человека к жизни повысится» (*Steiner*. S. 291). Известную Аристотелеву дефиницию комедии *см*. в «Поэтике» (V, 49а32 – 36). [↑](#endnote-ref-374)
447. *… краски, которые излучают души. — Ср*.: Штайнер Р. Теософия. Ереван, 1990. Гл. «О мыслеформах и о человеческой ауре». [↑](#endnote-ref-375)
448. *Аристотель определял* <…> *понимания сценических красок*. — Конспект окончания 13‑й лекции и изложение большей части 14‑й лекции, дополняющее фрагмент о радуге, сообщенный в 1‑м письме. *См.: Steiner*. S. 287 – 300. [↑](#endnote-ref-376)
449. *… соответствуют твердому элементу, земле*. — Имеется в виду идущее из древности воззрение о четырех первоэлементах, или стихиях природы, называвшихся в античной философии «земля», «вода», «воздух» и «огонь». В современной терминологии им соответствуют понятия агрегатных состояний вещества: твердое, жидкое, газообразное и плазменное. Логический анализ этого вопроса можно найти в кн.: Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук. Т. 2. М., 1975. С. 146 – 167. [↑](#endnote-ref-377)
450. Тело. [↑](#footnote-ref-75)
451. Топор. [↑](#footnote-ref-76)
452. Пустой. [↑](#footnote-ref-77)
453. Скорый, «горячий». [↑](#footnote-ref-78)
454. Здесь: метаморфоз «толкаемый — волновой» (и обратный). [↑](#footnote-ref-79)
455. Клин, половица, песня, долина, рейка. [↑](#footnote-ref-80)
456. Квадратные скобки М. А. Чехова. [↑](#footnote-ref-81)
457. Букв.: убедительной. [↑](#footnote-ref-82)
458. Зрелый, рис (росток), богатый, скорый, ряд. [↑](#footnote-ref-83)
459. Уэ. [↑](#footnote-ref-84)
460. Файв. [↑](#footnote-ref-85)
461. *… исправить: вместо uäh — veiw*. — В *Steiner*: veiw (S. 330, 349, 403). [↑](#endnote-ref-378)
462. Хум, хам, хем, хим, хом, хэм, хм. [↑](#footnote-ref-86)
463. Общий феномен маха (хода) речи, недифференцированный формирующий ток речи. [↑](#footnote-ref-87)
464. Гудения. [↑](#footnote-ref-88)
465. Образовано от Sprachmstrument — речевой инструмент. [↑](#footnote-ref-89)
466. *… делать их внутренними и выражать в особом словообразовании…* — Подразумевается образование субъективных ассоциаций и окрашивание ими произносимых слов. В данном случае, говоря слово «тепло», можно наполнить его ощущением «обдаёт» и т. п. [↑](#endnote-ref-379)
467. Обдаёт. [↑](#footnote-ref-90)
468. Покалывает. [↑](#footnote-ref-91)
469. *… несколько практических упражнений для речи <…> это будет то, что нужно*. — Конспект всей 17‑й лекции (*Steiner*. S. 341 – 354), за исключением ее начала, изложенного в 3‑м письме. [↑](#endnote-ref-380)
470. *По отношению к этим* <…> *какие там буквы*. — Конспект начального фрагмента 19‑й лекции («Слово как творец»). *См.: Steiner*. S. 370 – 371. [↑](#endnote-ref-381)
471. *… чувствовать язык, речь, Spache в целом* <…> *до степени инстинкта*. — {138} Из 15‑й и 16‑й лекций («Эзотерика актера» и «Внутреннее овладение драматическим и сценическим искусством. Судьба, характер, действие»). *См.: Steiner*. S. 309 – 311, 336. [↑](#endnote-ref-382)
472. *Из 15 главы. — См.: Steiner*. S. 307 – 322. [↑](#endnote-ref-383)
473. Духовных. [↑](#footnote-ref-92)
474. *… искусство происходит из <geist*[*igen*]*> древних источников…* — В оригинале: «Всякая художественная деятельность имеет и свою эзотерическую сторону в той мере, в какой требуется определенная основа, чтобы формирование искусства имело свой исток в мире духа» (*Steiner*. S. 307). [↑](#endnote-ref-384)
475. Духом. [↑](#footnote-ref-93)
476. *… возбуждение жизнью извне…* — В оригинале: äußerstes Aufgeriebenwerden vom äußeren Leben (*Steiner*. S. 314) — «крайнее изнурение внешней жизнью». Штайнер поясняет, что имеется в виду внутреннее, душевное бессилие, вызванное рассредоточенностью и сумятицей окружающей жизни. [↑](#endnote-ref-385)
477. Единство. [↑](#footnote-ref-94)
478. *Из 16 главы. — См.: Steiner*. S. 323 – 339. [↑](#endnote-ref-386)
479. *В древних драмах…* — Т. е. в античных. [↑](#endnote-ref-387)
480. *Эпоха души сознательной*. — Эпоха раскрытия в культурной жизни сил самосознания. Этот период исторического развития начался с XV в. и продлится около двух тысяч лет. *См*.: Штайнер Р. Очерк тайноведения. Ереван, 1992. С. 189 – 191, 260 – 261. О понятии «душа сознательная» *см*. там же. С. 46 – 48. [↑](#endnote-ref-388)
481. Эпохой души сознательной. [↑](#footnote-ref-95)
482. Раскрепощающий. [↑](#footnote-ref-96)
483. Бригелло. [↑](#footnote-ref-97)
484. *Панталоне, Труфальдино, Brighella, адвокат из Болоньи*. — Персонажи итальянской комедии масок (комедии дель арте), возникшей в XVI в. [↑](#endnote-ref-389)
485. Драмы рока. [↑](#footnote-ref-98)
486. Драмой характера. [↑](#footnote-ref-99)
487. Рождественские действа, рождественские мистерии. [↑](#footnote-ref-100)
488. *По-сашиному…* — Видимо, речь идет об актере и режиссере Александре Ивановиче Чебане (наст. фам. Чебанов, 1886 – 1954). [↑](#endnote-ref-390)
489. Действие. [↑](#footnote-ref-101)
490. О, фатум, ты мной овладел, не дай мне низринуться в бездну. [↑](#footnote-ref-102)
491. Вот чую, что в душе и линклок-хю и локлэк-хи совсем меня со смеху уморили. [↑](#footnote-ref-103)
492. Богам. [↑](#footnote-ref-104)
493. Изобразительное. [↑](#footnote-ref-105)
494. *… музыкальное ведет назад. <…> Bildnerische ведет к <Götter*[*n*]*> будущего*. — Здесь же Штайнер говорит, что «театральное искусство находится между двумя указанными началами И обращено к духам современности» (*Steiner*. S. 352). [↑](#endnote-ref-391)
495. *Из главы 18*. — Подробный пересказ всей лекции, за исключением выпущенного фрагмента в самом конце. *См.: Steiner*. S. 355 – 365. [↑](#endnote-ref-392)
496. Духовного. [↑](#footnote-ref-106)
497. Мир. [↑](#footnote-ref-107)
498. Словообразование. [↑](#footnote-ref-108)
499. *Карма*. — Антропософское понимание судьбы, кармы ориентировано на силы «я» и идею развития, оно радикально отличается от широко известных ориентальных трактовок этой темы. *См*.: Штайнер Р. Теософия. Ереван, 1990; *он же*. Очерк тайноведения. Ереван, 1992; *он же*. Путь к самопознанию человека. Порог духовного мира. Ереван, 1991; Штейнер Р. Проявления кармы. Blauvelt, N. Y., 1970; Фрилинг Р. Христианство и перевоплощение. М., 1997. [↑](#endnote-ref-393)
500. *… во всех членах человеческого тела* <…> *в организации головы*. — Нужно отметить, что слушатели курса были знакомы с концепцией Штайнера о трисоставности нашего физического организма. Согласно его исследованиям, тело человека составляют три функциональные системы: 1) нервная, объединенная с системой органов чувств, 2) ритмическая организация, включающая сердечно-сосудистую и дыхательную системы, и 3) система обмена веществ и конечностей. Анатомически указанные компоненты главным образом локализованы соответственно в голове и груди, а третья система вынесена в нижнюю часть торса и на периферию тела. Названные системы служат телесной опорой и коррелятом деятельности трех душевных сил: ума, чувства и воли. Сопоставление структуры человеческого тела и места артикуляции согласных Штайнер в данной лекции начинает с выделения полярности головы и конечностей. Среднее звено трихотомии вводится им на следующем шаге рассмотрения и называется «душевным, чувствующим, душой». О концепции трисоставности физического организма *см*.: Штейнер Р. Общее учение о человеке как основа педагогики. М., 1996. [↑](#endnote-ref-394)
501. Тайн мироздания. [↑](#footnote-ref-109)
502. Остальной человек. [↑](#footnote-ref-110)
503. Изначала. [↑](#footnote-ref-111)
504. *… прекрасную иллюзию*. — Подразумевается эстетическая видимость, или эстетическая действительность в смысле шиллеровского учения об искусстве. [↑](#endnote-ref-395)
505. *Из <…> 19 главы*. — Конспект 19‑й лекции с незначительными пропусками. *См.: Steiner*. S. 369 – 383. [↑](#endnote-ref-396)
506. Речь, язык. [↑](#footnote-ref-112)
507. Брат — братья, вагон — вагоны. [↑](#footnote-ref-113)
508. Звуки; у Чехова: «Буквы». [↑](#footnote-ref-114)
509. Богов. [↑](#footnote-ref-115)
510. *…**сцены своих пьес*. — Штайнер написал 4 драмы-мистерии: «Врата посвящения, или Инициация» (1910), «Испытание души» (1911), «Страж порога» (1912), «Пробуждение душ» (1913). На русском языке пьесы выходили в переводе Н. Н. Белоцветова в парижском {139} издательстве «Office Hieroglyphe» (б. г.). Вторую сцену 1‑й мистерии перевел Андрей Белый. *См*.: Штайнер Р. Из области духовного знания, или антропософии. М., 1997. С. 352 – 358. [↑](#endnote-ref-397)
511. Говорить, всецело из слуха. [↑](#footnote-ref-116)
512. Как достигнуть… [↑](#footnote-ref-117)
513. *Wie erlangt man…* — Чехов отсылает к кн.: Steiner R. Wie erlangt man der höheren Welten? Первое ее издание вышло в 1904 – 05 гг. *См*. перевод: Штайнер Р. Как достигнуть познания высших миров? Ереван, 1992. [↑](#endnote-ref-398)
514. С пониманием. [↑](#footnote-ref-118)
515. Духу. [↑](#footnote-ref-119)
516. *Насчет круглых движений…* — *См*. [в 1‑м письме описание 3‑го нюанса речи.](#_Tosh0004883) [↑](#endnote-ref-399)
517. *… поставлены статуи пап (каждый свою статую ставил)…* — Функционально эти фигуры играли роль надгробий, поскольку пап хоронили в крипте собора Св. Петра. Нередко памятник заказывался самим первосвященником, но известно немало случаев, когда гробница создавалась посмертно по желанию членов его рода. [↑](#endnote-ref-400)
518. *… портрет своей любовницы…* — Предположительно речь идет о маркграфине Матильде Тосканской (1046 – 1115), сподвижнице папы Григория VII и, по некоторым источникам, его любовнице. В ряду женских изображений собора Св. Петра пользуется известностью надгробие маркграфини, выполненное в 1635 г. Л. Бернини по заказу папы Урбана VIII. [↑](#endnote-ref-401)
519. [*Не позднее 24 августа 1926 г. Капри*]. — Место и время написания письма установлены по указанному ниже письму Андрею Белому. [↑](#endnote-ref-402)
520. *Книгу, намеченную нами об искусстве…* — Согласно комментарию М. С. Ивановой, имеется в виду замысел книги о технике актера (*см.: Чехов*. Т. 1. С. 319). [↑](#endnote-ref-403)
521. «*Дон Кихот*». — Пьеса по «Дон Кихоту» Сервантеса была включена в репертуарный план МХАТ Второго 30 декабря 1925 г. (*см.: Чехов*. Т. 2. С. 495). Постановка не состоялась. [↑](#endnote-ref-404)
522. *… пантомимы по афанасьевск*[*им*] *сказкам*. — Речь идет о работе над сценарием «Краса ненаглядная». Изложение замысла (*см.: Чехов*. Т. 1. С. 329 – 330). Пантомима (либретто М. А. Чехова и В. А. Громова) была поставлена в Париже 9 ноября 1931 г. под названием «Дворец пробуждается» (*см*.: *Чехов*. Т. 2. С. 534 – 535). [↑](#endnote-ref-405)
523. *Национальность в существенном не играет значения*. — Вопрос В. А. Громова, на который отвечает Чехов, несомненно касался того, какую роль должны играть в речевых упражнениях различия в звуком строе языков разных народов. [↑](#endnote-ref-406)
524. *Schmor…* — *См*. [3‑е письмо](#_Toc226878939). [↑](#endnote-ref-407)
525. *… упраж*[*ения*] <…> *(А, В, С.) — См*. [3‑е письмо](#_Toc226878939). [↑](#endnote-ref-408)
526. *… мечтаю <…> приготовить* <…> *«Ромео!»* — Насколько известно, замысел остался неосуществленным. Возможно, эта роль и была той затаенной мечтой, которую угадал в разговоре с Чеховым М. Рейнхардт (*см.: Чехов*. Т. 1. С. 184). [↑](#endnote-ref-409)
527. *… потрясен катастрофой с Андрюшаном*! — В конце августа Белый был сбит в Москве трамваем (*см*.: Андрей Белый: Проблемы творчества / Сост. Ст. Лесневский, Ал. Михайлов. М., 1988. С. 799). [↑](#endnote-ref-410)
528. *Владимир* — Владимир Николаевич Татаринов (1879 – 1966), режиссер, актер, близкий друг Чехова. Согласно списку членов Русского антропософского общества (*см*. выше [с. 131](#_page131)), член московской Ломоносовской группы. [↑](#endnote-ref-411)
529. *… передай прилагаемое письмо Андрюшану*. — Письмо Андрею Белому с Капри от 24 августа 1926 г. опубликовано в кн.: *Чехов*. Т. 1. С. 320. [↑](#endnote-ref-412)
530. *Николаша* — Николай Павлович Николаевский (1893 – 1963), актер. [↑](#endnote-ref-413)
531. *Вася Новиков, Женя*. — Василий Константинович (1891 – 1956) и его жена, Евгения Владимировна Новиковы (1894 – ок. 1940), актеры. [↑](#endnote-ref-414)
532. *Семеныч* — Николай Семенович Сорокин (1896 – ?), актер. [↑](#endnote-ref-415)
533. *Шелапут* — Иван Николаевич Шелапутин (1890 – 1948), актер. [↑](#endnote-ref-416)
534. *Мама, папа, сестренки*. — Клавдия Петровна (1874 – 1948), Александр Яковлевич (1873 – 1927) Громовы, а также Маша, Надя и Катя Громовы. Поклоны и приветы в письмах Чехова не только дань вежливости. Его интересовало все, что касалось близких ему людей, он помогал им и их семьям. Когда в 1926‑м году (или в 1927‑м) по ложному доносу был {140} арестован отец жены Громова, Чехов добился его освобождения — он поручился за него ГПУ. *(Прим. В. Г. Астаховой.)* [↑](#endnote-ref-417)
535. *Разноцветность письма…* — Текст написан карандашами зеленого, фиолетового, синего, красного и малинового цвета. [↑](#endnote-ref-418)
536. *28 авг*. — Автограф письма выполнен чернилами, за исключением постскриптума и даты, написанных фиолетовым карандашом. Последняя фраза письма из-за недостатка места в конце вписана на первой странице над началом письма и расположена вверх ногами. Вероятнее всего, число поставлено по окончании письма. [↑](#endnote-ref-419)
537. [*… Капри*]. — Атрибутируется по сопоставлению с письмом И. Н. Берсеневу от 9 сентября 1926 г. (*см*.: *Чехов*. Т. 1. С. 320). [↑](#endnote-ref-420)
538. *Если бы ты женился…* — По-видимому, дружеское подшучивание Чехова над отношениями В. Громова и А. Давыдовой. По словам В. Г. Астаховой, они были неразлучны с 1924 г., но официальный брак оформили лишь в 1946 г. [↑](#endnote-ref-421)
539. *Софья* — Софья Владимировна Гиацинтова (1895 – 1982), актриса, режиссер. [↑](#endnote-ref-422)
540. *Володя* — В. Н. Татаринов. [↑](#endnote-ref-423)
541. *Саша* — А. И. Чебан. [↑](#endnote-ref-424)
542. *… любой коршевец…* — Речь идет об актерах театра, основанного антрепренером Ф. А. Коршем (1852 – 1923). [↑](#endnote-ref-425)
543. *… о «стиле». Это трудный <…> вопрос*. — Позднейшие размышления Чехова о стиле изложены в «Пути актера» (*см*.: *Чехов*. Т. 1. С. 55 сл.). Материалом для них послужили идеи из некоторых лекции Штайнера («Сущность искусств» и др.). [↑](#endnote-ref-426)
544. Одухотворенности. [↑](#footnote-ref-120)
545. Духовной. [↑](#footnote-ref-121)
546. *Понятие «ритма» в смысле Андрюшана…* — К проблеме ритма Андрей Белый обращался неоднократно в работах, написанных в разные моменты его творческой биографии (*см*.: Гаспаров М. Л. Белый-стиховед и Белый-стихотворец // Андрей Белый: Проблемы творчества). Скорее всего Чехов имеет здесь в виду те идеи Белого, которые последний излагал на домашних лекциях, а также которыми делился при совместной работе с актерами МХАТ Второго во время постановки «Петербурга» (см.: Встречи с прошлым. Вып. 4 / Под ред. Н. Б. Волковой. М., 1982. С. 230 cл.). О чеховском понимании ритмической концепции Белого *см.: Чехов М. А.* С. 170 – 172. [↑](#endnote-ref-427)
547. *…**индивидуальности (не личности)…* — Штайнер различает индивидуальность (или высшее «я», воплощающееся в повторных земных жизнях человека) и личность (земное, так сказать, субъективное «я», развитие которого в значительной мере объяснимо влияниями окружения). *См*.: Штайнер Р. Теософия. Ереван, 1990. С. 45 – 65; *он же*. Очерк тайноведения. Ереван, 1992. С. 78 – 89. [↑](#endnote-ref-428)
548. *Гармония «верха» и «низа»…* — Т. е. высшего и низшего начал. [↑](#endnote-ref-429)
549. Ты говоришь, я должен эту цель достичь. *Смогу* ли я? [↑](#footnote-ref-122)
550. «Смогу». [↑](#footnote-ref-123)
551. Вибрирующее. [↑](#footnote-ref-124)
552. Ты предлагаешь взяться мне теперь за дело; а *я* хочу сейчас идти *гулять*! [↑](#footnote-ref-125)
553. Кратко. [↑](#footnote-ref-126)
554. Вы привели дитя, что мне всегда приятно видеть. *Иди сюда*! [↑](#footnote-ref-127)
555. «Иди сюда» изучают на движении, на жесте. [↑](#footnote-ref-128)
556. *… при упр*[*ажнениях*] *на шесть нюансов речи* <…> *an tier Gebärde*. — Дополнение и конспект фрагмента 2‑й лекции из 1‑го письма. *См.: Steiner*. S. 82 – 86. [↑](#endnote-ref-430)
557. *… ä, ö, ü* <…> *распределяются между «o» и «u». — См*. [3‑е письмо](#_Toc226878939). [↑](#endnote-ref-431)
558. В предлагаемом воспроизведении рисунков красный цвет передан штриховкой. [↑](#footnote-ref-129)
559. *… Sprachorgaнизмуз и в нем — как бы места зарождения букв*. — О локализации звукообразования *см*. комментарий к словам «На этих *i* — держись крепко» (3‑е письмо) [В электронной версии — [325](#_Tosh0004884)]. [↑](#endnote-ref-432)
560. *Наденька* — Надежда Александровна Павлович (1895 – 1980), поэт, переводчик. Совместно с П. А. Аренским работала над сценарием «Дон Кихота» для МХАТ Второго. Отдельные трудности, возникшие в связи с их работой. Чехов обсуждает в письмах к Павлович этого периода. *См.: Чехов*. Т. 1. С. 320 – 323, а также: Павлович Н. А. Невод памяти // Человек. М., 1997. № 3. С. 162 – 171. [↑](#endnote-ref-433)
561. *Приехать думаю 28‑го…* — Сезон в театре открылся 5 сентября. Чехов вернулся в Москву 24‑го. *См.: Чехов*. Т. 1. С. 319. [↑](#endnote-ref-434)
562. *Ваня* — Иван Николаевич Берсенев (наст. фам. Павлищев, 1899 – 1951), актер, режиссер. [↑](#endnote-ref-435)
563. *Завтра мое рожденье* — *35 лет*! — {142} В соответствии с авторской датировкой письма это означает, что Чехов считал днем своего рождения 29 августа. Согласно «Летописи жизни и творчества М. А. Чехова», составленной М. С. Ивановой, он родился по старому стилю 16 августа 1891 г. (*см.: Чехов*. Т. 2. С. 434). В XIX в. разница стилей составляла 12 дней и в странах, использовавших григорианский календарь, было тогда 28 августа. Именно эта дата и является днем рождения актера по новому стилю. После реформы 1918 г., передвинувшей календарь XX столетия в России сразу на 13 дней вперед, в сознании многих утвердилось именно последнее различие безотносительно к веку. Так это случилось, к примеру, с художником М. В. Нестеровым (*см*.: Лернер И. И. Хронологический справочник: XIX и XX века. М., 1984. С. 20). Скорее всего подобную ошибку совершил и Чехов. Однако остается возможность, что день своего рождения он отмечал все-таки 28‑го числа, — поскольку можно предположить, что, думая о следующем дне, Чехов сделал простую описку. В этом случае правильной датировкой письма было бы 27 августа 1926 г. [↑](#endnote-ref-436)
564. *13 окт.* [*1928 г. Берлин*]. — Место и год установлены по общему контексту событий. [↑](#endnote-ref-437)
565. *Вовочка* — В. Н. Татаринов. [↑](#endnote-ref-438)
566. *… послал и Анат*[*олию*] *Вас*[*ильевичу*] *<…> письмо…* — Письмо А. В. Луначарскому опубликовано в кн.: *Чехов*. Т. 1. С. 341 – 348. Как явствует из его содержания, оно отправлено после письма А. И. Свидерскому, получившему последнее не позднее 19 сентября 1928 г. (*см.: Чехов*. Т. 1. С. 337). [↑](#endnote-ref-439)
567. *Надежда Николаевна* — Татаринова (1880 – 1950), сестра В. Н. Татаринова. Как и брат, член Ломоносовской группы Русского антропософского общества (*см*. соотв. комментарий на с. 131 [В электронной версии — [287](#_Tosh0004885)]). [↑](#endnote-ref-440)
568. *Мария Александровна* — Скрябина (1901 – 1989), актриса, жена В. Н. Татаринова, антропософка; дочь композитора А. Н. Скрябина. Именно она, по свидетельству петербургского историка Г. А. Кавтарадзе, сделала полный перевод (неиздан) штайнеровских лекций, конспект которых излагается в публикуемых письмах. В частной библиотеке В. В. Леоновича (1924 – 1998), давнего друга Скрябиной, имелся экземпляр 1‑го немецкого издания курса (*см*. [с. 131](#_Tosh0004885)). Пожелтевшая от времени бумага, в которую была обернута книга, сохранила нам чернильный рисунок с надписями (воспроизведен на с. 141). Судя по манере изображения и почерку, это, несомненно, автошарж М. А. Чехова. Той же рукой на авантитуле книги написано: «Соученику». Есть все основания полагать, что данный экземпляр лекций прежде принадлежал В. Н. Татаринову. [↑](#endnote-ref-441)
569. *… квартирой Вовочки…* — С 1928 г. Скрябина и Татаринов жили в д. 12 по Брюсовскому переулку (ныне — Брюсов пер.) в кв. 15. [↑](#endnote-ref-442)
570. *Александра Давыдовна* — Громова; о ней *см*. соотв. комментарий на [с. 130](#_page130). [↑](#endnote-ref-443)
571. Так у Чехова. [↑](#footnote-ref-130)
572. *… знакомый, с которым я жил летом…* — Имеется в виду Михаэль Бауер (1871 – 1929). По образованию педагог, изучал также естественные науки в Мюнхенском университете. Глубокий знаток немецкой средневековой мистики, Гегеля, Гете, Новалиса. Автор религиозно-философских, художественных и педагогических сочинений. Один из первых и ближайших учеников Штайнера, до встречи с которым уже имел самостоятельный опыт в духовном познании. За время недолгой дружбы с Бауером Чехов нашел в нем подлинного наставника в эзотерическом развитии. Последние годы жизни провел в доме М. Моргенштерн, вдовы известного поэта, в Брайтбрунне-на-Аммерзее, где летом 1928 г. гостили супруги Чеховы. Приведенная актером фраза содержится в письме Бауера к нему от 19 сентября 1928 г. (немецкий оригинал *см*.: Bauer M. Gesammelte Werke. Bd. 5. Stuttgart, 1997. S. 110). [↑](#endnote-ref-444)
573. *Подписание контракта к Рейнхардту…* — Не позднее 10 сентября (*см.: Чехов*. Т. 1. С. 524). Макс Рейнхардт (наст. фам. Гольдман, 1873 – 1943) — немецкий режиссер, актер. [↑](#endnote-ref-445)
574. Фраза написана простым карандашом на полях. [↑](#footnote-ref-131)
575. {158} Письмо М. Н. Германовой Вл. И. Немировичу-Данченко от 28 июля 1915 года. Москва. Автограф // Музей МХАТ. Фонд Н-Д. № 3679. [↑](#endnote-ref-446)
576. Веригина В. П. Воспоминания. Л., 1974. С. 50. [↑](#endnote-ref-447)
577. Германова М. Н. «Мой ларец». С. 56. — Фотокопия машинописного экземпляра находится в Научной библиотеке СТД. [↑](#endnote-ref-448)
578. Там же. С. 96. [↑](#endnote-ref-449)
579. {159} Виленкин В. Я. Воспоминания с комментариями. М., 1982. С. 33. [↑](#endnote-ref-450)
580. Цит. по кн.: Радищева О. А. Станиславский и Немирович-Данченко. История театральных отношений. 1897 – 1908. М., 1997. С. 266 – 267. [↑](#endnote-ref-451)
581. Письмо К. С. Станиславского Вл. И. Немировичу-Данченко от 26 ноября 1907 года. [Москва] // Станиславский К. С. Собр. соч. в 9 т. М., 1998. Т. 8. С. 72. [↑](#endnote-ref-452)
582. Там же. С. 73. [↑](#endnote-ref-453)
583. Черновой набросок письма К. С. Станиславского Вл. И. Немировичу-Данченко. Без даты // Станиславский К. С. Из записных книжек: В 2 т. / Сост. и вст. ст. В. Н. Прокофьева, ред. и ком. И. Н. Соловьевой. М., 1986. Т. 1. С. 257. [↑](#endnote-ref-454)
584. Радищева О. А. Указ. соч. С. 64. [↑](#endnote-ref-455)
585. Письмо Вл. И. Немирович-Данченко К. С. Станиславскому от 21 – 23 июля 1912 года. Ялта — Ессентуки // Музей МХАТ. Ф. Н-Д. № 1679, 1680. [↑](#endnote-ref-456)
586. Станиславский К. С. Из записных книжек. Т. 2. С. 28. [↑](#endnote-ref-457)
587. Письмо Вл. И. Немировича-Данченко К. С. Станиславскому. Декабрь 1908 года. Москва. Автограф // Музей МХАТ. Ф. Н-Д. № 1650. [↑](#endnote-ref-458)
588. Письмо М. Н. Германовой К. С. Станиславскому. Начало 1909 года. Москва. Автограф // Музей МХАТ. Ф. К. С. № 7737. [↑](#endnote-ref-459)
589. Волконский С. «Живой труп» // Аполлон. СПб., 1911. № 12. С. 5. [↑](#endnote-ref-460)
590. Потресов С. Художественный театр. «Борис Годунов» // Русское слово. СПб., 1907. № 237. 12 октября. [↑](#endnote-ref-461)
591. Соловьева И. От публикатора [Предуведомление к публикации отрывков из воспоминаний М. Н. Германовой «Мой ларец»] // Театр. М., 1993. № 5. С. 15. [↑](#endnote-ref-462)
592. Немирович-Данченко Вас. И. М. Н. Германова // Жар-птица. Париж, 1921. № 1. [↑](#endnote-ref-463)
593. Цит. по ст.: Русское искусство за рубежом // Театральное обозрение. М., 1921. № 10. С. 13. [↑](#endnote-ref-464)
594. Керр А. Художественники в Берлине // Там же. [↑](#endnote-ref-465)
595. Германова М. Н. Мой ларец. С. 180, 183 – 184, 181, 184. [↑](#endnote-ref-466)
596. Там же. С. 56. [↑](#endnote-ref-467)
597. Телеграмма Вл. И. Немировича-Данченко К. С. Станиславскому, от 14 октября 1910 года. Москва // Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма: В 2 т. / Сост., ред. В. Я. Виленкина. М., 1979. Т. 2. С. 39. [↑](#endnote-ref-468)
598. Письмо Вл. И. Немировича-Данченко Е. А. Немирович-Данченко от 29 августа 1910 года. Москва // Там же. С. 22 – 23. [↑](#endnote-ref-469)
599. Горфункель Е. Примерка. Тезисы о русском театральном модерне // Театр. М., 1993. № 5. С. 4. [↑](#endnote-ref-470)
600. Листок, вклеенный в режиссерский экземпляр «Бранда» В. В. Лужского, написан рукой Вл. И. Немировича-Данченко. Цит. по кн.: Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма. Т. 1. С. 582. [↑](#endnote-ref-471)
601. Письмо Вл. И. Немировича-Данченко К. С. Станиславскому. Июнь (после 23‑го) 1910 года. Ялта // Там же. Т. 2. С. 16. [↑](#endnote-ref-472)
602. Письмо А. А. Блока матери от 31 марта 1916 года. Москва // Блок А. А. Собр. соч. в 8 т. М.‑Л., 1963. Т. 8. С. 460. [↑](#endnote-ref-473)
603. Германова М. Н. Мой ларец. С. 231 – 232. [↑](#endnote-ref-474)
604. Письмо Вл. И. Немировича-Данченко К. С. Станиславскому. Август (до 19‑го) 1919 года // Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма. Т. 2. С. 231. [↑](#endnote-ref-475)
605. {160} Письмо В. И. Качалова Вл. И. Немировичу-Данченко от 23 марта 1922 года. Берлин. Автограф // Музей МХАТ. Ф. Н-Д. № 4253/2. [↑](#endnote-ref-476)
606. Письмо В. И. Качалова Вл. И. Немировичу-Данченко от 25 сентября 1922 года. Берлин. Автограф // Музей МХАТ. Ф. Н-Д. № 4254. [↑](#endnote-ref-477)
607. {178} Имеется в виду письмо Вл. И. Немировича-Данченко от 17 июля 1921 года, но существу, адресованное всей так называемой «Качаловской группе» артистов Художественного театра, в которую кроме Качалова входили О. Л. Книппер-Чехова, М. Н. Германова, Н. О. Массалитинов, Н. Г. Александров, И. Н. Берсенев, Н. А. Подгорный и др. С лета 1919 года оказавшаяся за пределами советской России группа работала сначала на юге России, занятом белыми армиями, затем в меньшевистской Грузин, затем уехала за рубеж и давала спектакли в странах Европы — Болгарии, Югославии, Чехословакии, Германии, Австрии, странах Скандинавии. Этим письмом Немирович-Данченко начинает акцию возвращения «Качаловской группы» на родину для воссоединения ее с основным составом МХТ. Как известно, усилия Немировича в мае 1922 года завершились успехом, хотя и не таким полным, как это вплоть до самого последнего времени было принято считать (и писать) в советском театроведении. Вернулась далеко не вся группа, а лишь отдельные ее представители. Это, прежде всего, выдающиеся актеры Художественного театра — Качалов и Книппер, главный «объект» усилий Немировича. Это — Александров, Подгорный, {179} П. А. Бакшеев, Н. Н. Литовцева, руководитель постановочной частью МХТ И. Я. Гремиславский. Берсенев вернется позже — в 1923 году. Входившая в состав «Качаловской группы», молодая А. К. Тарасова — осенью 1924‑го, после американских гастролей МХТ, в которых участвовала. В эмиграции осталось большинство «качаловцев». В том числе — крупнейшие фигуры дореволюционного МХТ Германова и Массалитинов. Осталась М. А. Крыжановская — талантливая исполнительница молодых ролей чеховского репертуара. Остались П. А. Павлов, Г. М. Хмара, Р. В. Болеславский, А. М. Жилинский, В. В. Соловьева и др.

     С незначительными сокращениями письмо опубликовано в кн.: Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма: В 2 т. / Сост., ред. В. Я. Виленкина. М., 1979. Т. 2. С. 234 – 245. [↑](#endnote-ref-478)
608. Манухин Иван Иванович (1882 – 1958) — врач. Был близок Художественному театру; лечил детей К. С. Станиславского; лечил тяжело и долго болевшую известную актрису МХТ Н. С. Бутову; лечил семью А. М. Горького. В 1917 году при Временном правительстве работал врачом Чрезвычайной следственной комиссии. В годы октябрьской революции в Петрограде спасал от расправы и самосуда арестованных министров Временного правительства. С первой женой Горького — Е. П. Пешковой работал в Международном Красном кресте. С 20‑х годов находился за границей — сначала как советский гражданин, потом — как «невозвращенец-эмигрант». О Манухине в своих «Петербургских дневниках» много пишет Зинаида Гиппиус: «Иван Иванович Манухин <…> доктор, который “новым способом” вылечил за границей Горького от туберкулеза. <…> Длинный, как Дон Кихот, худой, лысый, молодой. С широкими жестами истинно доброго человека. <…> Удивительный, гениальный человек. Он, может быть, и гениальный ученый <…>» (Гиппиус З. Живые лица. Воспоминания. Т. 2. Тбилиси, 1991. С. 352, 359). [↑](#endnote-ref-479)
609. Вл. И. Немирович-Данченко пишет об этом в письме от 17 июля 1921 года: «Планы будущего начали разбирать, конечно, с ранней весны. План К. С. — передать дело театра 1‑й Студии. Я, в конце концов, согласился с ним и уже вступил в детальное обсуждение с Правлением 1‑й Студии. Но наши “старики” запротестовали и заявили, что производить такую решительную операцию с Художественным театром, не посоветовавшись с так называемой “качаловской группой”, — нельзя» (Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма. Т. 2. С. 236). [↑](#endnote-ref-480)
610. Алексеев Игорь Константинович (1894 – 1974) — сын К. С. Станиславского и М. П. Лилиной, театральный деятель, хранитель Дома-Музея К. С. Станиславского. С 1918‑го по 1922‑й год был сотрудником в труппе МХТ. Германова вольно излагает выдержку из письма И. К. Алексеева, который передавал не столько мнение своего отца, сколько собственное отрицательное мнение о работе «Качаловской группы»: «Там, где его [Станиславского] нет, там <…> творчество оскудевает, как в вашей группе, как и в театре, и в студиях, когда хотят обойтись без него. <…> Сколько бы посредственности не складывали в коллективную кучу свою посредственность, ничего, кроме посредственности, плагиата, нищенства и пошлости, одним словом, ничего, кроме навозной кучи, не получится, пока не прийдет одна гениальная воля и не начнет лепить из этой кучи a sa fantasie» (Музей МХАТ. Ф. К. С. № 19497). [↑](#endnote-ref-481)
611. Сураварди Шахид Захава (1890 – ?) индийский ученый, выпускник Кембриджа, знаток русской литературы, в особенности — творчества Толстого. Появился в России в 1916 году по пути из Англии на родину, до которой так и не доехал. Через М. Н. Германову, которая в то время работала над пьесой Рабиндраната Тагора «Король темного чертога» и интересовалась Индией, индийской философией и религией, сблизился с Художественным театром. Догнав «Качаловскую группу» в Тифлисе и став ее членом, он уехал с нею в Европу и до 30‑х годов оставался там, лишь единожды побывав на родине. В годы эмиграции в Берлине, Праге и Париже он стал еще ближе Германовой, почти войдя в семью Капитинских, помогая актрисе материально и творчески. Как второй режиссер участвовал в восстановлении «Короля темного чертога» в Берлине в 1922‑м году.

     {180} О Сураварди, одной из оригинальнейших и мало известных фигур ближайшего к Художественному театру круга, Германова вспоминает в своих мемуарах: «И я, и Бутова ждали Сураварди, как “гуру”, с тайной надеждой каких-то откровений и чуть ли не посвящений в тайны Востока. Первое впечатление — невысокий человек, с озябшим носом, в неуклюжей для его фигуры шубе, в обыкновенной барашковой шайке, из-под которой поблескивало запотевшее пенсне. Я была разочарована. Я ждала йога, очень высокого, стройного, с величественной, властной осанкой, с глубокими огневыми очами, а может быть, даже в чалме. Чтобы познакомиться с Сураварди, я должна была “снизойти” и принять приглашение на балет в ложу Большого театра. <…> Я надеялась привезти индуса пить чай после спектакля. Обыкновенно к моему возвращению из театра приготовлялась спиртовка для чая и холодная тетерка, я очень любила ее с брусничным вареньем. Я все волновалась и беспокоилась, будет ли индус есть мясо. <…> И Саре [Сураварди] <…> не обманул, и очень просто и вино пил, и отдал честь тетерке. Как благодарна я ему за это разочарование, за то, что не сшарлатанил, чтобы не “разочаровывать”, угодить, “пожалеть”. Саре нам очень помог в пьесе: показал нам много жестов, поз, подарил костюмы “сари”, помог понять Тагора и Индию. Эта работа нас очень сблизила. Он часто бывал у нас дома» (Германова М. Н. Мой ларец. С. 213 – 214).

     О Сураварди пишет и сын Качалова — В. В. Шверубович:

     «Зная что Мария Николаевна [Германова] в Тифлисе, он решил начать свой путь на родину с Тифлиса и явился к нам туда перед самым нашим перездом в Боржом. На заключительном сезонном собрании группы его решили включить в нашу группу. Когда наши <…> (Павлов, Греч, Васильев), взволновавшись, так как это в какой-то степени било их по карману, спрашивали: “В качестве кого же будет этот индус работать?” — им ответила не Германова, которой следовало ответить, а Ольга Леонардовна [Книппер]: “В качестве нашей художественной совести”» (Шверубович В. О старом Художественном театре. М., 1990. С. 276).

     Странствуя с Качаловской группой, Сураварди, пользуясь редкими оказиями, переписывался с сыном К. С. Станиславского — Игорем Константиновичем Алексеевым. В Музее МХАТ имеются два письма Сураварди и одно Игоря Алексеева, из которых можно понять, что сына Станиславского и индуса связывали сердечные, дружеские отношения. Очевидно также, что Сураварди не только дружил с Художественным театром, но и принимал участие в творческой, прежде всего — режиссерской работе. Если о его помощи Германовой известно из мемуаров актрисы, из книги Шверубовича, то ничего не известно о том, что индийский гость режиссировал Интермедии по Сервантесу в первой студии МХАТ, а сын Станиславского участвовал в них как актер.

     В ноябре 1920‑го года Игорь Константинович писал Сураварди в Тифлис: «На что Вы променяли Москву и настоящую работу? Тут для Вас была бы интересная работа. А как Вы мне нужны — я чувствую себя в театральной работе одиноким. <…> Работать с папа трудно: он боится дилетантизма, потому он требует техники и быстрого темпа, но при моем вялом темпераменте мне не остается свободного внимания для вдохновляющих мечтаний. <…> Мне кажется, работа с Вами дала бы мне это вдохновение» (Указ. выше письмо И. К. Алексеева). [↑](#endnote-ref-482)
612. Берсенев (Павлищев) Иван Николаевич (1889 – 1951) — режиссер и актер, в труппе Художественного театра с 1911 по 1919 год. С 1924 года — актер и режиссер МХАТа 2‑го, а с 1928 года — его художественный руководитель. Принимал участие в поездке «Качаловской группы», фактически возглавляя ее административное руководство. Шверубович в книге «О старом Художественном театре» так же, как и Германова, критически и неприязненно отзывается о Берсеневе-человеке. [↑](#endnote-ref-483)
613. Люнье-По (Люнье Орельен Мари; 1869 – 1940) — французский режиссер и актер, глава театра L’Oeuvre («Творчество»). 7‑го мая 1921 года в своем театре организовал творческий вечер Германовой. Брат Владимира Ивановича Немировича-Данченко — Василий {181} Иванович пишет о том, с какой «большой нежностью и болью» читала актриса отрывки из «Анны Карениной», стихи Тагора, а в монологах леди Макбет «<…> была страстна, дика и в то же время так беспомощна в руках непобедимой судьбы» (Немирович-Данченко Вас. И. М. Н. Германова // Жар-Птица. Париж, 1921. № 1). Французской газеты «Comedia» за тот же год, где была опубликована статья Люнье-По о Германовой, в русских архивах обнаружить не удалось. [↑](#endnote-ref-484)
614. Предваряя свою постановку «литературно-новаторской» пьесы Ибсена, в 1900‑м году, в № 9 (сентябрьском) журнала «Русская мысль» Немирович опубликовал специальную статью с изложением режиссерского плана постановки. Статья стала предисловием к отдельному изданию пьесы в России: «Когда мы мертвые пробуждаемся». Драматический эпилог в 3‑х действия Генрика Ибсена / Пер. Э. Э. Маттерна. М., изд. С. Разсохина, 1900. Отпечатано специально для МХТ, с вклеенными чистыми листками для режиссерских и актерских заметок. [↑](#endnote-ref-485)
615. Тагор Рабиндранат (1861 – 1941) — индийский писатель и общественный деятель. Германова совместно с актрисой МХТ Н. С. Бутовой не только была постановщиком его пьесы «Король темного чертога», но и исполняла в спектакле главную роль королевы Сударшаны — последнюю свою роль в России. [↑](#endnote-ref-486)
616. Раевская (Иерусалимская) Евгения Михайловна (1854 – 1932) — актриса, участница спектаклей Общества искусства и литературы, в труппе Художественного театра со дня его основания. [↑](#endnote-ref-487)
617. Григорьева (Николаева) М. П. (1869 – 1941) — актриса, заведующая костюмерной Художественного театра. [↑](#endnote-ref-488)
618. Клавдюша — видимо, одевальщица Германовой в МХТ. [↑](#endnote-ref-489)
619. Румянцев Николай Александрович (1874 – 1948) — артист, в труппе МХТ с 1902‑го года. С 1909‑го по 1925 год заведовал финансовой и хозяйственной частью театра. Умер в эмиграции, в Нью-Йорке. [↑](#endnote-ref-490)
620. Германова имеет в виду письмо Н. А. Румянцева, которое пришло в Тифлис в момент наибольших колебаний «Качаловской группы». Письмо не обнаружено, но в книге Шверубовича есть документально точный ответ на него от имени Художественной комиссии группы в лице М. Н. Германовой, О. Л. Книппер, Н. Н. Литовцевой, И. Н. Берсенева, С. Л. Бертенсона, В. И. Качалова и Н. О. Массалитинова: «С большой тревогой и волнением долго — долго ждали мы вестей из Москвы. <…> И вот около месяца тому назад пришло коротенькое письмо Н. А. Румянцева с копией протоколов общего собрания МХТ, та официальная бумага из театра, которую мы столько времени ждали, наконец, была получена. Из протоколов было видно, что план предстоящего сезона составлен независимо от нашего возвращения в Москву. <…> Соединение наше с основной группой МХТ явилось бы в таком случае обременением для театра, что очевидно из п[ункта] 4 протокола общего собрания членов Товарищества МХТ, гласящего: “Возможное возвращение отколовшейся группы (Качалов, Книппер и др.) не должно и не может до конца операционного года изменить изложенный план, но на случай их возвращения, а также на случай невозможности по какой-либо причине играть в Москве, нужно вступить в переговоры для получения одного из театров в Петербурге”» (Шверубович В. О старом Художественном театре. С. 278 – 279). Именно после получения письма Румянцева, из которого группа поняла свою ненужность, даже обременительность для МХТ в трудное и голодное время, после отсылки в Москву коллективного ответа «качаловцы», как свидетельствует Шверубович, «немедленно приступили к приготовлениям для скорейшего отъезда за границу» (Там же. С. 279). Хотя, думается, права Германова, написавшая Немировичу, что решение уехать из России было принято отнюдь не из-за одного только неосторожного письма из Москвы. [↑](#endnote-ref-491)
621. {182} Коля — Николай Николаевич — младший брат актрисы. [↑](#endnote-ref-492)
622. В 1922 году Германовой поехать в Индию не удалось, она там побывала только в 30‑е годы. [↑](#endnote-ref-493)
623. Подтверждения что так именно говорила Дузе о Германовой, найти не удалось. Может быть, закавыченные слова взяты из писем великой итальянской актрисы к русской актрисе, оставшихся (предположительно) и исчезнувших в Советской России. Вас. И. Немировича-Данченко в своей статье «М. Н. Германова», о которой шла речь выше, пишет, что Дузе «поздравила Люнье-По по поводу появления Германовой в Европе», а во время гастролей Художественного театра в Америке, показывая Книппер-Чеховой на фотографию Германовой, якобы спрашивала: «Где Германова, отчего она не с Вами?» Автор не говорит, из каких источников получил эти сведения (Жар-Птица. Париж. № 1). Во время американских гастролей мхатовцы встречались с Дузе несколько раз: 11 ноября 1923 года, когда вся труппа пришла чествовать Дузе на ее спектакль, а Станиславский и Книппер на сцене поднесли актрисе корзину цветов; 19 ноября, когда Дузе смотрела 1‑й акт «Братьев Карамазовых». Но практически разговор мог произойти лишь 20‑го ноября, когда актриса приехала «досматривать» «Карамазовых» и Станиславский «пошел в театр, сидел с ней. Она говорила, что выше ничего не знает, что это не театр, а церковь <…>». Примечательно, что Дузе «хвалила Тарасову», заменившую Германову в роли Грушеньки (Виноградская И. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись: В 4 т. М., 1973. Т. 3. С. 395). [↑](#endnote-ref-494)
624. На столе у Немировича-Данченко еще с 1906 года стояла фотография Германовой в роли Софьи, что вызывало недовольство К. С. Станиславского: «Бестактно афишироваться с Красовской и ставить ее увеличенный портрет из “Горя от ума” у себя в кабинете на видном месте» (Станиславский К. С. Из записных книжек: В 2 т. / Сост. и вст. ст. В. Н. Прокофьева, ред. и ком. И. Н. Соловьевой. М., 1986. Т. 1. С. 216). [↑](#endnote-ref-495)
625. Муратов М. Я. и Гришин А. Н. — известные в России еще с дореволюционных времен антрепренеры. В Риге в разное время у них работали Е. Н. Рощина-Инсарова, Е. А. Полевицкая, Е. Т. Жихарева, М. А. Чехов, И. Н. Певцов, др. [↑](#endnote-ref-496)
626. Маршева Елена Александровна (1891 – 1968) — драматическая актриса и танцовщица, работала в труппе МХТ с 1907 по 1911 год. [↑](#endnote-ref-497)
627. В списках участников спектакля «Смерть Пазухина» М. Е. Салтыкова-Щедрина (премьера — 3 декабря 1914 года) имя Германовой отсутствует. [↑](#endnote-ref-498)
628. После ухода М. Ф. Андреевой из МХТ в 1904 году М. Н. Германова играла роль Наташи в «На дне» Горького. [↑](#endnote-ref-499)
629. Роль Ольги Прозоровой в «Трех сестрах», впервые сыгранная Германовой в 1912 году, — единственная чеховская роль актрисы до ее отъезда за границу. [↑](#endnote-ref-500)
630. Ознакомиться с тем, что писала рижская пресса об игре Германовой, не удалось. В отделе Русского зарубежья Библиотеки им. Ленина и Исторической библиотеке нет комплектов рижской прессы 1922 год, есть лишь отдельные разрозненные номера. [↑](#endnote-ref-501)
631. Полевицкая Елена Александровна (1881 – 1973) — драматическая актриса. Играла в Петербурге — в Малом Драматическом, так называемом Суворинском театре, в Москве — в театре Суходольских, участвовала в спектаклях известных режиссеров 900‑х годов А. А. Санина, А. П. Петровского, Б. С. Глаголина, И. Ф. Шмита, но особенно много и плодотворно работала у Н. Н. Синельникова в его киевской и харьковской антрепризах. С 1919‑го по 1955‑й год находилась в эмиграции. Неоднократно предпринимала попытки вернуться на родину. Играла в Праге, Софии, Берлине, Вене, других городах Европы на русском и немецком языке. Как и ее муж — режиссер Шмит, была близка {183} М. Рейнгардту, не только играла в его венском и берлинском театрах, но и вела педагогическую работу в учрежденном им Рейнгардт-семинаре. Весной 1922 года, когда Германовна приехала в Ригу на гастроли, Полевицкая с успехом выступала там на русской сцене. [↑](#endnote-ref-502)
632. Известно, что К. С. Станиславский в переписку с «Качаловской группой» не вступал. В письмах и телеграммах Немировича-Данченко, которые имеются в Музее МХАТ, разрешения Германовой год не приезжать в Москву — не обнаружено, ни буквально в текстах, ни по смыслу. По письмам и телеграммам другим участникам группы (Качалову, Массалитинову, Подгорному, например) ясно одно, что требовательный и жесткий к тем, кто медлил с возвращением в Россию, Немирович был куда более снисходителен к своей любимой актрисе. [↑](#endnote-ref-503)
633. Калитинский Александр Петрович (1880 – 1946) — муж М. Н. Германовой, профессор-археолог, с 1915‑го года — преподаватель Императорского Московского археологического института, а также педагог Московской женской гимназии и Народного университета Шанявского. Сотрудничал с известными учеными Н. П. Кондаковым, М. И. Ростовцевым, а также с Н. К. Рерихом и княгиней М. К. Тенишевой. После Революции, когда и Археологический институт, и Университет Шанявского, и Московская гимназия оказались закрыты, некоторое время был директором оперы Зимина и вошел в Правление Художественного театра. Был арестован, приговорен к расстрелу, но приговор не привели в исполнение. Осенью 1920 вместе с Качаловской группой оказался в Европе. Не без участия Кондакова, который вел в Праге византологический семинар, Калитинский получил кафедру в Карловом Университете. После смерти Кондакова в 1925‑м году возглавил его семинар, а позже стал первым избранным директором Института им. Н. П. Кондакова. Калитинский был ученым высокого европейского класса. Тяжело заболев в 1930‑м году, он уже не возвращался к полноценной научной деятельности, поселился с женой в Париже, где и умер, пережив ее на шесть лет. [↑](#endnote-ref-504)
634. Калитинский Андрей Александрович (1914 – 1988) — сын М. Н. Германовой и А. П. Калитинского, образование получил в Швейцарии. [↑](#endnote-ref-505)
635. Телеграмма Вл. И. Немировича-Данченко из Москвы в Ригу была отправлена Качалову 6 апреля 1922 года: «Письма Ваши произвели удручающее впечатление. Подгорному поступать, как полезно делу. Театр готовится поездке на год Америку и Англию. Разрешение правительства уже получено. Качалову, Книппер, Германовой, Александрову, Бертенсону и Гремиславскому последний раз предлагается соединиться Театром. Необходим скорый категорический ответ. Остальных Станиславский и я лишаем права пользоваться фирмой театра» (Музей МХАТ. Ф. Н-Д. № 11462). [↑](#endnote-ref-506)
636. Германова пишет о неприязненном, полном интриг и наговоров отношении к себе труппы Художественного театра, как до отъезда за границу, так и после него. [↑](#endnote-ref-507)
637. Имеется в виду Музыкальная студия Вл. И. Немировича-Данченко [Комическая опера — К. О.], организованная в 1920‑м году. [↑](#endnote-ref-508)
638. О. Л. — Книппер-Чехова Ольга Леонардовна играла царицу Ирину в «Царе Федоре Иоанновиче» со дня премьеры 14 октября 1898 года. Неприязненно, как и многие в Художественном театре, относясь к Германовой, она хотела, чтобы роль Ирины играла приглашенная участвовать в европейских и американских гастролях МХАТ актриса Малого театра В. Н. Пашенная, хотя перед отъездом из России Германова роль царицы репетировала и к вступлению в спектакль была почти готова. [↑](#endnote-ref-509)
639. Пашенная Вера Николаевна (1887 – 1962) — актриса Малого театра и жена высокоценимого Станиславским актера МХАТ В. Ф. Грибунина. Пашенная участвовала лишь в первом — 1922 – 1923 года — гастрольном сезоне; по свидетельству Шверубовича, без {184} успеха играла и царицу Ирину, и Ольгу в «Трех сестрах» (роли Германовой), Варю в «Вишневом саде» и с большим успехом — Василису в «На дне». После окончания сезона актриса вернулась из Америки в Москву. По данным, которые требуют уточнения, из-за неуспеха Пашенной театр послал приглашение Германовой войти в гастрольные спектакли второго сезона. Актриса, якобы, не приняла предложения. [↑](#endnote-ref-510)
640. Письмо Вл. И. Немировича-Данченко К. С. Станиславскому от 7 августа 1922 года. Москва-Берлин. Музей МХАТ. Ф. Н.‑Д. № 1737. [↑](#endnote-ref-511)
641. Коренева Лидия Михайловна (1885 – 1982) актриса, в труппе Художественного театра с 1904‑го по 1958‑й год. Станиславский путает слова, называя «королевой» царицу Ирину, которую хотела играть — «рыдала» — и не сыграла Коренева. [↑](#endnote-ref-512)
642. Бакланова Ольга Владимировна (1893 – 1974) — актриса, в труппе МХТ с 1912‑го по 1925‑й год. Ведущая актриса Музыкальной студии МХАТ. В 1926‑м не вернулась в Советскую Россию, стала одной из русских «звезд» Голливуда. [↑](#endnote-ref-513)
643. Леонидов Леонид Давыдович (1885 – 1983) — театральный антрепренер, организатор зарубежных гастролей МХАТ. После Октябрьской революции жил в Берлине и Париже. [↑](#endnote-ref-514)
644. Германова не могла знать, какое возмущение вызвал у Станиславского поступок Кореневой. Читаем в его [«Записках о начале гастролей МХАТ за рубежом»]: «21 сентября [1922 г.]. <…> К 11 часам все артисты собрались в фойе театра. На этот раз — чинно. Встреча Кореневой и Германовой. Кто первая подойдет? Под предлогом, что Кореневу закачало и ее шатает, она осталась на месте, а подошла Германова. Эта пошлость меня возмутила, и я придирался к Кореневой на репетиции. Мстил.» (Станиславский К. С. Из записных книжек. Т. 2. С. 250 – 251). [↑](#endnote-ref-515)
645. «Директора» — Подгорный Николай Афанасьевич (1879 – 1947) — артист, педагог, в труппе Художественного театра с 1903‑го года и до конца жизни, в 20 – 30‑е годы — член дирекции МХАТ; Бертенсон Сергей Львович (1885 – 1962) — администратор и театральный деятель, литератор, в Художественном театре с 1918‑го года, секретарь дирекции, заведующий труппой, заместитель директора Музыкальной студии, с 1928‑го года — в эмиграции. [↑](#endnote-ref-516)
646. После воссоединения «качаловцев» с основным составом Художественного театра стало известно, какую — «роковую», по мнению многих, роль сыграло посланное Румянцевым в Тифлис в 1920‑м году письмо. Это не могло не вызвать гнева Станиславского, недовольного еще и организацией предстоящих в Америке гастролей, за что отвечал Румянцев. Защищал неудачливого администратора Вл. И. Немирович-Данченко, знавший от Германовой, что более веские причины, страх возвращения в революционную Москву, а вовсе не письмо Румянцева, решили отъезд «Качаловской группы» за рубеж. Немирович писал: «Из доклада Румянцева о результатах поездки в Нью-Йорк Вы сами заключите, даром он ездил или с пользой. Т[ак] к[ак] Америка, очевидно, состоится, то вся поездка туда с полной информацией все-таки окажется приготовленной им, Румянцевым. И нельзя так травить человека, как это делается у нас <…>» (Письмо Вл. И. Немировича-Данченко Н. А. Подгорному от 7 августа 1922 года. Висбаден — Москва. Музей МХАТ Ф. Н-Д. № 170/1 – 3). [↑](#endnote-ref-517)
647. Крыжановская Мария Алексеевна (1891 – 1979) — актриса, в труппе Художественного театра с 1915‑го по 1919‑й год. Участница «Качаловской группы» и европейских гастролей МХАТ 1922 года. В Америку Крыжановская не ездила. Работала в Пражской группе актеров МХТ. Переписывалась с О. Л. Книппер-Чеховой. Последние годы жила в Париже. Тарасова Алла Константиновна (1898 – 1973) — актриса, в труппе МХАТ с 1916‑го года и до конца жизни. Германова, Тарасова, Крыжановская снимались в немецком фильме «Раскольников» режиссера Роберта Вине по роману Достоевского «Преступление и наказание». [↑](#endnote-ref-518)
648. {185} Интервью Станиславского о том, как вреден кинематограф для артистов драматической сцены, равно как и рецензия, на которую ссылается Германова, в архивах МХТ не обнаружены. [↑](#endnote-ref-519)
649. Керр Альфред (1868 – 1948) — немецкий театральный критик, поклонник Художественного театра еще со времен первых, зарубежных — 1906 года гастролей МХТ в Германии, много писал о Германовой, о ее Грушеньке, о чеховских ролях: сыгранной еще до революции в России, а затем в составе «Качаловской группы» Ольге и Елене Андреевне, которую Германова начала играть еще до отъезда Книппер в Россию. «Лучшее отсутствует. Лучший отсутствует», — писал Керр, «тончайший и капризнейший критик» Германии, но не о гастролях Художественного театра в 1922‑м году в Берлине, а о спектаклях «качаловцев», показанных там же, но годом ранее. И вовсе не о Германовой этими словами он писал, а об отсутствующем Станиславском. Но и о Германовой маститый критик отзывается в самом восторженном тоне, более восторженном, чем о Качалове и Книппер. «Германова — имя… не актрисы, но благородного человеческого существа. И нечто похожее на стих Фрейлиграта встает:

     Не в силах отвести я взора,

     И вечно должен на тебя глядеть…

     <…> И все это не забывается. Это аристократическое существо с длинными ногами; с чересчур короткой верхней губой; со странной, глубоко запечатлевающейся походкой и с душой, с чудесной человечностью…» (Керр А. Художественники в Берлине // Театральное обозрение. М., 1921. № 10. С. 13). [↑](#endnote-ref-520)
650. Квапил Ярослав (1868 – 1950) — чешский театральный деятель, директор художественной части театра на Виноградах в Праге, режиссер, драматург, содействовал организации гастролей «Качаловской группы» в Чехии и созданию «пражской группы». [↑](#endnote-ref-521)
651. Неясно, о какой именно телеграмме Немировича Германовой идет речь. Дата не указана. Текст отсутствует. [↑](#endnote-ref-522)
652. Вл. И. Немирович-Данченко остановился в Берлине в начале августа 1922‑го года проездом в Висбаден. 7 августа он написал в Москву из Висбадена Н. А. Подгорному: «До 3 августа я еще не начал своего отдыха. Каждый день в Берлине — свиданья, заседания, переговоры. При этом личных свиданий, т. е. по личным интересам, у меня было только три: с Германовой, с Краснопольской и братом <…>» (Музей МХАТ. Ф. Н-Д. № 11 – 170). [↑](#endnote-ref-523)
653. М. Н. Германова подписала контракт с немецким театром «Ренессанс». Об этом была заметка в «Вестнике работников искусств»: «В иностранных газетах находим сведения, будто М. Германова подписала условия с театром “Ренессанс”. Артистке по договору предназначены роли в “Ифигении” Гете, в “Женщине с моря” Ибсена и в “Кандиде” Б. Шоу. Играть она будет по-немецки… Все возможно у порвавшей с Россией эмигрантщины» (М., 1923. № 5 – 6. С. 108). [↑](#endnote-ref-524)
654. Отплывая из Батума в Константинополь осенью 1920‑го года, М. Н. Германова отправила прощальное письмо Станиславскому, которое обидело Немировича-Данченко. Там, в частности, написано: «Не вижу, чтобы я вернулась в Театр. Так что пишу я Вам не из-за чего другого, а просто так, по-человечески захотелось мне сказать Вам, как я люблю и почитаю Ваш талант и Вашу личность. Беру на себя смелость сказать, что немногие в Театре так понимают и ценят Вас, как я. Когда я думаю о Театре, всех дороже мне Вы. {186} На расстоянии времени и верст я поняла это этой зимой. И все стеснялась написать, а теперь с отъездом, с все более и более твердым предчувствием, что я не увижу Вас больше, как перед смертью, хочется сказать Вам это, как мне жалко, и грустно, и досадно, что от Вас-то я была дальше всех.» — Письмо М. Н. Германовой К. С. Станиславскому. [После 15 сентября до 16 октября] 1920‑го года. Батум — Москва. (Музей МХАТ. Ф. К. С. № 7738). [↑](#endnote-ref-525)
655. Самолюбивая Германова, видимо, считала, что ей было уделено недостаточно внимания на праздновании 20‑летнего юбилея Художественного театра. Действительно, Немирович-Данченко к репетициям пьесы Тагора относился без особого интереса. [↑](#endnote-ref-526)
656. В декабре 1922 года Германова восстановила в сокращенном варианте свой спектакль «Король темного чертога». [↑](#endnote-ref-527)
657. Непонятно, почему не захотела Германова «тревожить» намять умершей в 1921 году актрисы, которая была вторым режиссером «индийского» спектакля МХТ, и не поставила имя Н. С. Бутовой на афише премьеры «Короля темного чертога» в Берлине. [↑](#endnote-ref-528)
658. Как в Москве, так и в Берлине в спектакле по пьесе Тагора Германова играла королеву Сударшану. [↑](#endnote-ref-529)
659. В 1923 году М. Н. Германова снялась в немецком фильме «Власть тьмы» и сыграла роль Анисьи. [↑](#endnote-ref-530)
660. 17 марта 1923 года из Москвы в Берлин Немирович-Данченко отправил большую телеграмму Германовой. Текст черновика написан латинскими буквами, карандашом. «Gruppa starikov ostaetsa Amerike stop Pristupaju osuschtestvleniju sintetitcheskogo plana slijanija drami mtisiki — stop Otvetchaite kategoritcheski soglasni li woswratitsa ko mne Moskwu stop Nado prigotowit spektaki k oseni Piessu i plan lctnich rabot ustanowim nemedlenno perepiskoi stop Ot washego otveta sawissit moe obraschtenie Massalitinowii i drugim Kwartirnim woprossom usche sanimaemsja Priwet Nemirowitch-Dantchenko» (Музей МХАТ. Ф. Н-Д. № 651). Уклончивое по тону, взывающее к состраданию учителя, но содержащее отказ приехать письмо Германовой является ответом на эту в высшей степени ясную, определенную в своих предложениях телеграмму: начать новое, давно манившее и Немировича, и его актрису дело создания «синтетического театра» музыки и драмы. [↑](#endnote-ref-531)
661. Шаров Петр Федорович (1886 – 1969) — актер, в труппе МХТ с 1917 по 1919 год. Участник «Качаловской группы» и Пражской группы, один из ее руководителей вместе с Германовой и Массалитиновым, режиссер. В Россию не возвращался. Долго жил и работал в Голландии. [↑](#endnote-ref-532)
662. Судя по книге воспоминаний Германовой, как бывшая пайщица МХТ, проценты от доходов Художественного театра в Америке она получала. [↑](#endnote-ref-533)
663. Всегда тяготевшей к «большой сцене», к «большому стилю», «большой линии» в искусстве, и в молодости чуждой студийности. Германовой не понравился спектакль Евгения Вахтангова «Эрик XIV» Стриндберга в I Студии МХТ. [↑](#endnote-ref-534)
664. А. П. Калитинский с конца 1922‑го года работал в Кондаковском семинаре в Праге. [↑](#endnote-ref-535)
665. Мелконова Ольга Лазаревна — жена П. А. Подгорного. [↑](#endnote-ref-536)
666. Весной 1923 года и отсутствие Станиславского и труппы МХАТ Вл. И. Немирович-Данченко ведет активные переговоры с правительством, в частности с Луначарским, {187} о структурном преобразовании театра. Он пишет Станиславскому после 14 марта 1923 года: «Вопрос стал так: или пролонгации нет, или все должны вернуться и играть следующий сезон, или я обещаю сделать сезон, а также наметить реформу театра. Я вынужден был отказать этому со всей энергией, все отложить. <…> Студии остаются на своих местах до приезда американской группы. Я же выписываю Германову, а может быть, и Берлинскую группу и, влив ее в К[омическую] О[перу], ставлю один или даже два драматических спектакля (кроме “Лизистраты”), осуществляя таким образом “синтетический театр”» (МХАТ. Ф. Н.‑Д. № 1751). [↑](#endnote-ref-537)
667. Идея постановки «Медеи» для М. Н. Германовой принадлежит Вл. И. Немировичу-Данченко. [↑](#endnote-ref-538)
668. Видимо, из писем от родных из Москвы Германова знала, что ее квартира реквизирована, а вещи, вплоть до икон, расхищены. Но она ошибается, когда говорит, что «пострадала» одна из всех. В книге Шверубовича «О старом Художественном театре» описано, как вместо прежней просторной квартиры вернувшийся из трехлетних странствий В. И. Качалов поселился в тесной дворницкой во дворе театра. Из своего дома пришлось уехать и К. С. Станиславскому. В этом смысле характерно письмо Качалова Немировичу-Данченко 25 сентября 1922 года из Берлина, где вот‑вот должны были начаться гастроли Художественного театра. Качалов пишет, что медлил в Москве с отъездом, готов был даже отказаться от участия в гастролях, пока не получил от администрации театра «гарантию, что семью мою не тронут». Он имел в виду своих сестер, «совсем одиноких, беспомощных старух», которые перенесли «ужасное за три года моего отсутствия» (Музей МХАТ. Ф. Н-Д. № 4254). Качалов не без оснований опасался, что пока он будет гастролировать в Европе и Америке, его родственниц выселят из «скромного угла». Квартирный вопрос в коммунистической Москве 20‑х годов стоял крайне остро. [↑](#endnote-ref-539)
669. Текст письма Вл. И. Немировича-Данченко не обнаружен. [↑](#endnote-ref-540)
670. Речь идет о роли Медеи в Москве. [↑](#endnote-ref-541)
671. В 1923 году Германовой всего 39 лет. [↑](#endnote-ref-542)
672. Массалитинов Николай Осипович (1880 – 1961) — артист, режиссер, педагог, театральный деятель, в труппе Художественного театра с 1907 по 1919 год. Участник качаловской и Пражской групп. В Советскую Россию не вернулся. С 1925 года — режиссер Болгарского Национального театра. [↑](#endnote-ref-543)
673. Сведения о встрече Вл. И. Немировича-Данченко и М. Н. Германовой в Карлсбаде отсутствуют. [↑](#endnote-ref-544)
674. Шмит Иван Федорович (1871 – 1939) — муж Е. А. Половинкой, русский и немецкий режиссер, работал в Берлине и Вене у М. Рейнгардта; театральный педагог, организатор гастролей Полевицкой по Европе в 20 – 30‑е годы. [↑](#endnote-ref-545)
675. Главную роль в известной в 900‑е годы пьесе Л. Андреева Германова играла в МХТ в сезон 1912 – 1913 года. [↑](#endnote-ref-546)
676. Павлов Поликарп Арсеньевич (1885 – 1974) — артист, в труппе МХТ с 1908 года по 1919, член Качаловской и Пражской групп артистов Художественного театра, эмигрант, в Россию не возвращался. [↑](#endnote-ref-547)
677. Собака Калиги неких, которую пришлось усыпить в Москве в 1919 году. [↑](#endnote-ref-548)
678. {188} В 20‑е годы в советской печати от имени деятелей МХАТ несколько раз был заявлен протест против названия «Пражской группы артистов МХТ». Категорически отстаивая свое право называться «артисткой Художественного театра», М. Н. Германова, желая сохранить добрые отношения со своими Учителями, предоставляла английской прессе письменную информацию («афишки», «листовки»), что молодежь группы, набранная из русских эмигрантов, отношения к Художественному театру не имеет. [↑](#endnote-ref-549)
679. В конце записки, которую М. Н. Германова отправила Вл. И. Немировичу-Данченко в Париже, в дни гастролей Художественного театра, его рукой проставлено: «Нет, Дор[огая] М[ария] Н[иколаевна], мы увидеться не сможем». [↑](#endnote-ref-550)
680. {192} Аксенов И. А. Сергей Эйзенштейн. Портрет художника. М., 1991. С. 15. [↑](#endnote-ref-551)
681. Эйзенштейн С. Избр. произв: В 6 т. / Коллектив сост., ред. и ком. под рук. С. И. Юткевича. М., 1964. Т. 1. С. 97. [↑](#endnote-ref-552)
682. Эйзенштейн С. М. «И вот, наконец, я здесь» / Публ., предисл., и ком. Е. Левина // Искусство кино. М., 1988. № 1. С. 71. [↑](#endnote-ref-553)
683. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 723. [↑](#endnote-ref-554)
684. См.: Мария Ждан-Пушкина. Надпись на книге // С. М. Эйзенштейн в воспоминаниях современников / Сост., ред. Р. Н. Юренев. М., 1974. С. 94. [↑](#endnote-ref-555)
685. {258} РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1098. Л. 2 – 11. [↑](#endnote-ref-556)
686. Соответствии *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-132)
687. Покойницкой *(нем)*. [↑](#footnote-ref-133)
688. Ампирных *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-134)
689. Константин Павлович — великий князь, цесаревич (1779 – 1831). [↑](#endnote-ref-557)
690. Серия «Народ России» была выполнена Императорским фарфором заводом в бисквите и в глазурованном раскрашенном фарфоре по гравюрам книги И. Георги «Описания обитающих в Российском государстве народов, также их житейских обрядов, вер, обыкновений, жилищ, одежд и прочих достопримечательностей» (СПб., 1776 – 1777) в 1780 – 1790 гг. под руководством и при участии Ж. Д. Рашетта. Серия была чрезвычайно популярна. На ее основе была выпущена серия в бронзе. [↑](#endnote-ref-558)
691. Томир Пьер Филипп (1751 – 1843) — французский скульптор и бронзовщик. Представитель стиля ампир. [↑](#endnote-ref-559)
692. Вторая империя *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-135)
693. Волосах *(фр.)*; здесь в значении «прическе». [↑](#footnote-ref-136)
694. Беранже Пьер Жан (1780 – 1857) — французский поэт. Поднял фольклорный куплет на высоту профессионального искусства. В 1821 и 1828 гг. осужден по обвинению в оскорблении религиозной и общественной морали, а также оскорблении короля. [↑](#endnote-ref-560)
695. Домье Оноре (1808 – 1879) — французский график, живописец и скульптор. Мастер сатирического рисунка, известный острогротескными карикатурами на правящую буржуазную верхушку и мещанство. [↑](#endnote-ref-561)
696. Гаварни Поль (наст. имя и фам. Сюльпис Гийом Шевалье; 1804 – 1866) — французский рисовальщик, график, акварелист. Автор полных юмора литографий, акварелей, рисунков на темы из жизни городских буржуа, бедноты, богемы. [↑](#endnote-ref-562)
697. Наполеон III (Луи Наполеон Бонапарт; 1808 – 1873) — французский император с 1852 по 1870 г. из династии Бонапартов. [↑](#endnote-ref-563)
698. Видеть все в дурном свете *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-137)
699. Вид развлекательных журналов, которые могут быть и сатирическими, и эротическими, и модными, и т. д. [↑](#endnote-ref-564)
700. «17 января 1895 года в Зимнем дворце собрались представители земств, городов, казачеств. Николай II приступил к речи, составленной Победоносцевым: “В последнее время в некоторых земских собраниях послышались голоса людей, увлеченных бессмысленными мечтаниями…” От смущения последнюю фразу речи он вдруг прокричал, глядя в упор на старика, представителя тверского дворянства. При царственном окрике у старика от ужаса вылетело из рук золотое блюдо с хлебом-солью, которое по древнему обычаю земцы готовились преподнести новому Государю. Золотое блюдо, звеня, покатилось по полу, хлеб развалился, и врезанная в него золотая солонка катилась вслед за блюдом. <…> Николаи попытался поднять блюдо, чем окончательно всех смутил. Министр двора, старый Воронцов-Дашков, поспешно бросился вслед за блюдом. Блюдо поймали» (Радзинский Э. «Господи… спаси и усмири Россию». Николай II: жизнь и смерть. М., 1993. С. 62). [↑](#endnote-ref-565)
701. «Мир Искусства» — художественное движение (1898 – 1924), созданное в Петербурге А. Н. Бенуа и С. П. Дягилевым. В ранних эскизах Эйзенштейна вплоть до 1919 года заметно влияние художников-мирискусников: Н. Н. Сапунова, А. Н. Бенуа, К. А. Сомова с их увлечением итальянской комедией масок и французским театром XVIII века. [↑](#endnote-ref-566)
702. По контрасту *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-138)
703. {259} Экстер Александра Александровна (1882 – 1949) — живописец, театральный художник, педагог. [↑](#endnote-ref-567)
704. Братья Бурлюки: Давид Давидович (1882 – 1967) — художник, поэт, художественный критик, один из основоположников и главных теоретиков футуризма; Владимир Давидович (1886 – 1917) — живописец; Николай Давидович (1890 – 1920?) — поэт. [↑](#endnote-ref-568)
705. Леонардо да Винчи (1452 – 1519) — итальянский живописец, скульптор, архитектор, ученый, инженер. Леонардо да Винчи «первый <…> накинул на живопись дымку воздуха, пелену светящейся атмосферы — свое знаменитое sfumato» (Эфрос А. М. Мастера разных эпох. Избранные историко-художественные и критические статьи / Сост. М. В. Толмачев. М., 1979. С. 28). [↑](#endnote-ref-569)
706. Ван Эйк — нидерландские живописцы, основоположники нидерландского искусства XV века, братья: Хуберт (ок. 1370 – 1426), Ян (ок. 1390 – 1441). [↑](#endnote-ref-570)
707. «Портрет Джинервы Бенчи» Леонардо да Винчи (ок. 1478). [↑](#endnote-ref-571)
708. Возможно, С. М. Эйзенштейн ассоциирует один из женских нидерландских портретов с известной картиной Яна ван Эйка «Портрет семейства Арнольфини» (1434) как портрет сестры госпожи Арнольфини. [↑](#endnote-ref-572)
709. Парик, как искусное дополнение к костюму, выразительно свидетельствует о достоинстве его обладателя, венчает избранных мира сего. При Людовике XIV (1643 – 1715) парик приобрел пирамидальную форму и изготовлялся из светлых волос. [↑](#endnote-ref-573)
710. См. запись от 29 мая 1919 года ([№ 17](#_Toc226878987)) в настоящей публикации. [↑](#endnote-ref-574)
711. «Три сестры» А. П. Чехова. Художественный театр. Режиссеры К. С. Станиславский и В. Лужский. Художник В. А. Симов. Премьера состоялась 31 января 1901 года. Последний раз спектакль был показан 28 октября 1923 года. [↑](#endnote-ref-575)
712. «Дни нашей жизни» Л. Н. Андреева (1908 г.). Наибольшей популярностью пользовался спектакль театра Корша. Режиссер Е. П. Карпов. Премьера состоялась 10 сентября 1909 года. Шел вплоть до 1918 года. [↑](#endnote-ref-576)
713. Под сходными названиями существовало несколько пьес: «Житейская суета» М. Владыкина (1873), «Житейские дела» Д. Бруннера, «Житейские сцены» А. Плещеева. [↑](#endnote-ref-577)
714. С. М. Эйзенштейн ссылается на фрагмент из шопенгауэровских «Афоризмов житейской мудрости»: «Негры — самый общительный, но также и самый отсталый в умственном отношении народ; по известиям французских газет из Северной Америки, негры — свободные вперемежку с рабами — в огромном числе набиваются в теснейшие помещения; они — видите ли — не могут достаточно налюбоваться своими черными лицами с приплюснутыми носами» (Шопенгауэр А. Афоризмы житейской мудрости. СПб., 1914. С. 26). [↑](#endnote-ref-578)
715. «Милые призраки» Л. Н. Андреева. Театр Незлобина. Режиссер Н. Н. Званцев. Премьера состоялась 21 декабря 1916 года. [↑](#endnote-ref-579)
716. «Хамка» («Ее Превосходительство Настасьюшка», «Настасьюшка») пьеса М. К. Константинова. После того, как пьеса обошла едва ли не всю провинцию, была поставлена в Театре А. С. Суворина. Премьера состоялась 31 августа 1916 года. [↑](#endnote-ref-580)
717. «Ночной туман» А. И. Сумбатова. Малый театр. Режиссер И. С. Платон. Художники Ф. А. Лавдовский и С. И. Петров. Премьера состоялась 15 декабря 1916 года. Спектакль шел вплоть до 1923 года. [↑](#endnote-ref-581)
718. «Маскарад» М. Ю. Лермонтова. Александринский театр. Режиссер В. Э. Мейерхольд. Художник А. Я. Головин. Премьера состоялась 25 февраля 1917 года. [↑](#endnote-ref-582)
719. «Жизнь есть сон» П. Кальдерона. Камерный театр. Режиссер А. П. Зонов. Художник Н. К. Калмаков. Премьера состоялась 29 декабря 1914 года. [↑](#endnote-ref-583)
720. {260} «Стойкий принц» П. Кальдерона. Александринский театр. Режиссер В. Э. Мейерхольд. Художник А. Я. Головин. Премьера состоялась 23 апреля 1915 года. [↑](#endnote-ref-584)
721. От khaki *(урду)* — пыльный. [↑](#footnote-ref-139)
722. С. М. Эйзенштейн здесь и далее выступает против современной драматической литературы. Для его панкритицизма несущественны различия между пьесами А. П. Чехова, Л. Н. Андреева, А. И. Сумбатова и М. К. Константинова. В отрицании современного «частичного человека» режиссер обращается к отдаленным театральным эпохам и в этом опирается прежде всего на мейерхольдовский опыт. [↑](#endnote-ref-585)
723. Имеется в виду рассказ И. Ф. Горбунова «Травиата», в котором дается сниженное описание спектакля итальянской оперы: «А то раз мы тоже с приказчиком, с Иваном Федоровым, шли мимо каменного театра…» (Горбунов И. Ф. Полн. собр. соч.: В 2 т. СПб., 1904. Т. 1. С. 298). [↑](#endnote-ref-586)
724. Тэффи Надежда Александровна (урожд. Лохвицкая, в замужестве Бучинская; 1872 – 1952) — писательница. [↑](#endnote-ref-587)
725. Имеется в виду рассказ Н. А. Тэффи «Пелагея», опубликованный в сборнике «Карусель» (СПб., 1913; Пг., 1918). Полемический выпад С. М. Эйзенштейна не совсем точен. Тэффи иронизирует скорее над культуртрегерскими поползновениями барыни, отправившей кухарку в театр, и над самим театром, чем над кухаркой. [↑](#endnote-ref-588)
726. Аверченко Аркадий Тимофеевич (1881 – 1925) — писатель, драматург, театральный критик. [↑](#endnote-ref-589)
727. Персонаж повести А. Аверченко «Подходцев и др.» (П., 1917). [↑](#footnote-ref-140)
728. Возможно, каламбур. С. М. Эйзенштейн переводит на французский язык выражение «среда заела» с помощью слова «mercredi», которое обозначает «среду» как день недели. [↑](#footnote-ref-141)
729. Гофман Эрнст Теодор Амадей (1776 – 1822) — немецкий писатель и композитор. [↑](#endnote-ref-590)
730. С. М. Эйзенштейн опирается на описание П. П. Муратова: «Реалистической и бытовой комедии Гольдони Гоцци противопоставил фантастическую комедию. За первой сказкой через короткий промежуток времени последовали “Король-Олень”, “Турандот”, “Женщина-змея”, “Зеленая птица”. Успех Гоцци и труппы Сакки был неслыханным <…> другие театры стали пустовать <…> сам Гольдони слишком плохо переносил такой удар его самолюбию. Он скоро уехал в Париж и навсегда оставил Венецию. Поле сражения осталось за Гоцци. Еще раз Венеция увидела небывало блестящий расцвет театра масок, так умно и тонко соединенного теперь с фантастической комедией» (Муратов П. П. Образы Италии. В 2 т. М., 1993. Т. 1. С. 70). [↑](#endnote-ref-591)
731. От слова «хаки». [↑](#footnote-ref-142)
732. «Вера Мирцева» Л. Н. Урванцева (1865 – 1929) — популярная пьеса, шедшая в Суворинском театре (1915), Малом (1916), Московском драматическом театре (1916). [↑](#endnote-ref-592)
733. Белая Софья Николаевна (Богдановская) — актриса, драматург. Автор пьес из народного быта («Безработные», «Крестьяне», «Фабричная работница» и др.), которые ставились в самодеятельных народных театрах в 1910 – 20‑е годы. [↑](#endnote-ref-593)
734. Легкое блюдо, подаваемое на закуску *(фр.)*, возможно междуяствие, в XV – XVI веках выступления танцовщиц на пирах вельмож в промежутках между подачей блюд. [↑](#footnote-ref-143)
735. Принципа *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-144)
736. С. М. Эйзенштейн неточно пересказывает пассаж Вс. Мейерхольда из книги «О театре»: «Один характерный предмет заменяет собою много менее характерных. Зритель должен запомнить какой-то необычайный контур дивана, грандиозную колонну, какое-то золоченное кресло, книжный шкаф во всю стену, громоздкий буфет, и по этим отдельным частям целого дорисовать фантазией своей все остальное» (В. Э. Мейерхольд. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 т. / Сост., ред. и ком. А. В. Февральского. М., 1968. Т. 1. С. 251). [↑](#endnote-ref-594)
737. Возможно, С. М. Эйзенштейн неточно цитирует В. Гюго по статье Д. В. Аверкиева «Краткий очерк жизни и писательства Ф. М. Достоевского»: «Прекрасное должно быть замещено характерным» (Достоевский Ф. М. Соб. соч.: В 6 т. СПб., 1886. Т. 1. С. 26). [↑](#endnote-ref-595)
738. Авансом, заранее *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-145)
739. Возможно, Евгения Яковлевна Конецкая — родственница С. М. Эйзенштейна. [↑](#endnote-ref-596)
740. Любитель, дилетант *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-146)
741. Джотто ди Бондоне (1266 или 1267 – 1337) — итальянский живописец, представитель Проторенессанса. [↑](#endnote-ref-597)
742. От фр. chaque jour — каждый день. [↑](#footnote-ref-147)
743. Имеется в виду Мария Павловна Ждан-Пушкина (1896 – ?) — балерина, актриса музыкального и драматических театров. См. ее воспоминания «Надпись на книге» в кн.: С. М. Эйзенштейн в воспоминаниях современников / Сост., ред. Р. Н. Юренева. М., 1974. С. 92 – 95. [↑](#endnote-ref-598)
744. {261} Архивариус Линдгорст и огненная саламандра — персонажи повести Э. Т. А. Гофмана (1776 – 1822) «Золотой горшок» (1814). Архивариус Линдгорст добропорядочный чиновник и отец семейства, оказывается великим волшебником и духовидцем, который в воображении своем построил где-то рядом с Дрезденом другое, поэтическое царство Атлантида, в котором он уже не обыкновенный человек, а властитель огненных духов, саламандр, а его дочери — золотисто-зеленые змейки. Осенью 1920 года Эйзенштейн репетировал «Золотой горшок» в инсценировке П. А. Аренского в театре Пролеткульта. Сохранились эскизы костюмов и грима серого попугая к инсценировке по «Золотому горшку», датированные 21 декабря 1920 года (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1611, 1614). [↑](#endnote-ref-599)
745. Конец *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-148)
746. На должности, по обязанности *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-149)
747. Ослепления, помрачения *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-150)
748. Хогарт Уильям (1697 – 1764) — английский живописец, график и теоретик искусства. Автор серии гравюр «Модный брак» (6 картин, 1743 – 1745). [↑](#endnote-ref-600)
749. Неожиданной развязки *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-151)
750. Имеются в виду «Заметки касательно театра». [↑](#endnote-ref-601)
751. В эссе «Человек (Суета сует)», датированном между 1917 и 1920 годами, С. М. Эйзенштейн писал: «Человек представляется мне чем-то подобным заграничному патентованному средству: внутри — самая суть человека, герметически закупоренная, затем наклейка, свидетельствующая о содержимом, и, наконец, оберточная бумага, заклеенная маркой» (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 880. Л. 2). [↑](#endnote-ref-602)
752. От лат. respective — в зависимости от обстоятельств, соответственно. [↑](#footnote-ref-152)
753. «Много шума из ничего» У. Шекспира. [↑](#footnote-ref-153)
754. Рычаге *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-154)
755. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1099. Л. 2 – 68. [↑](#endnote-ref-603)
756. Шлентер Пауль (1854 – 1916) — немецкий литературный и театральный критик. Автор статей и книг о творчестве Г. Гауптмана, Г. Ибсена, О. Брама. [↑](#endnote-ref-604)
757. Персонаж пьесы Г. Ибсена «Когда мы мертвые пробуждаемся» (1899). Скульптор Рубек лепит «бюсты-портреты» состоятельных заказчиков, «а в сущности-то из глубины этих бюстов-портретов выглядывают почтенные лошадиные морды, упрямые ослиные башки, вислоухие, низколобые песьи хари, откормленные свиные рыла… и тупые, грубые бычачьи рожи…» (Ибсен Г. Соб. соч.: В 4 т. / Общ. ред. В. Г. Адмони. М., 1958. С. 433). [↑](#endnote-ref-605)
758. Персонаж пьесы Г. Ибсена «Пер Гюнт» (1867). В архиве С. М. Эйзенштейна сохранились эскизы декораций к «Пер Гюнту», датированные 1919 годом (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 711). [↑](#endnote-ref-606)
759. Eberkopf — кабанья голова *(нем.)*, персонаж пьесы Г. Ибсена «Пер Гюнт». [↑](#footnote-ref-155)
760. Falk — сокол *(норвеж.)*. Фальк, молодой поэт — персонаж пьесы Г. Ибсена «Комедия любви» (1862). [↑](#footnote-ref-156)
761. Деревянная походка *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-157)
762. Имеется в виду гравюра Альбрехта Дюрера (1471 – 1528), которая называется «Четыре апокалиптические всадника» и входит в его серию «Апокалипсис» (1498). [↑](#endnote-ref-607)
763. Либретто С. М. Эйзенштейна, датированное 1919 годом, хранится в РГАЛИ (Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1600). Кроме того, сохранились также эскизы костюмов, декорации и гримов к «12‑ти часам Коломбины» (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 706; Оп. 2. Ед. хр. 1600). [↑](#endnote-ref-608)
764. Господин свечей, служитель при свечах *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-158)
765. XVIII‑му веку *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-159)
766. Граббе Христиан Дитрих (1801 – 1836) — немецкий писатель, драматург. [↑](#endnote-ref-609)
767. «Синяя борода», романтическая пьеса-сказка Иоганна Людвига Тика (1773 – 1853) была поставлена в театре курфюрста Иоганна Вильгельма. Карл Иммерман, поставивший спектакль, большое внимание уделял оформлению, звуку, свету, одним из первых в немецком театре обратил внимание на постановку массовых сцен. По немецкой традиции при открытии театра первые спектакли предваряли прологом, в котором объяснялись программные задачи. В данном случае с такими обращениями к публике выступал Граббе. Одно из его выступлений предваряло премьеру «Синей бороды» 5 мая 1835 года. См.: Grabbe C. D. Werke. München, Wien, 1977. B. 1. S. 550 – 552. [↑](#endnote-ref-610)
768. Альтона — город прусской провинции Шлезвиг Гольшдтейн, расположен на высоком правом берегу Эльбы; восточной стороной непосредственно примыкал к предместью Св. Павла города Гамбурга. Улицы Альтоны примечательны липовыми аллеями. Теперь находится в городской черте Гамбурга. [↑](#endnote-ref-611)
769. «Моя сестра Анна» *(фр.)* — имеется в виду персонаж пьесы Л. Тика «Синяя борода». [↑](#footnote-ref-160)
770. to star *(англ.)* — *театр*. играть, предоставлять главную роль. [↑](#footnote-ref-161)
771. {262} От Beardsley. Бердслей (Бёрдсли) Обри Винсент (1872 – 1898) — английский рисовальщик. Болезненно хрупкие рисунки, отличающиеся виртуозной игрой силуэтов, определили графику стиля модерн. [↑](#endnote-ref-612)
772. Свет «люкс» — полный свет в цирке, когда вспыхивают все люстры. [↑](#endnote-ref-613)
773. Имеется в виду «Царь Эдип» Софокла с Ю. М. Юрьевым в заглавной роли. Театр Трагедии в помещении петроградского цирка Чинизелли. Режиссер А. М. Грановский. Художник М. В. Добужинский. Премьера состоялась 21 мая 1918 года. [↑](#endnote-ref-614)
774. Здесь — играет на публику. [↑](#footnote-ref-162)
775. Мичурина-Самойлова Вера Аркадьевна (1866 – 1948) — актриса Александринского театра с 1886 года и до конца жизни. [↑](#endnote-ref-615)
776. Премьера «Вишневого сада» в Александринском театре состоялась 23 сентября 1905 года. Режиссер Ю. Э. Озаровский. В 1908 и 1916 гг. последовали возобновления. Мичурина-Самойлова оставалась неизменной исполнительницей роли Раневской. [↑](#endnote-ref-616)
777. Возможно, имеется в виду сказка «Синяя борода» Шарля Перро (1628 – 1703). [↑](#endnote-ref-617)
778. Мистерия и миракль — средневековые театральные жанры, представлялись во время религиозных праздников. Обращение к старинным жанрам в русском театре начала XX века было вызвано неприятием современной театральной действительности, в которой преобладали «средние» жанры («пьеса», «драма») и действовал соответствующий герой. Уже в спектаклях средневекового цикла «Старинного театра» (1906 – 1907) была внятно артикулировано стремление к архаике, к примитиву, которое вписывалось в широкую палитру архаизирующих стремлений русского искусства. Реставрация формы старинного спектакля побуждала реставрировать и средневекового зрителя.

     Иные аспекты идеи, выходящие за рамки «очаровательного духа примитивизма» и связанные не с реконструкцией, но интерпретацией, были представлены в режиссерских исканиях В. Э. Мейерхольда, Ф. Ф. Комиссаржевского, А. Я. Таирова. Характерным явлением первых послереволюционных лет стали «массовые действа», питавшиеся концепциями Вячеслава Иванова, модернистски переосмыслившего традицию античной мистерии, а также работами А. И. Пиотровского и др. [↑](#endnote-ref-618)
779. «Королева Теодора» — миракль XIII века. В архиве С. М. Эйзенштейна сохранились эскизы декораций, костюмов и гримов к этому мираклю, датированные июнем 1919 года (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 705; Оп. 2. Ед. хр. 1598). [↑](#endnote-ref-619)
780. «Император, который убил своего племянника» — миракль XIII века. В архиве С. М. Эйзенштейна сохранились эскизы декораций и костюмов к этому мираклю, датированные 1920 годом (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 767). [↑](#endnote-ref-620)
781. Mansion *(фр.)* — здесь «домик». В симультанной декорации средневекового театра использовалась система «домиков», расположенных на едином помосте по прямой линии и обращенных к зрителю фронтально. Количество «беседок» в иных случаях бывало больше двадцати. [↑](#footnote-ref-163)
782. Французские слово mise-en-scène С. М. Эйзенштейн всегда употребляет в мужском роде. [↑](#footnote-ref-164)
783. С. М. Эйзенштейн вольно излагает фрагмент фразы «Музыка была оригинальная, интересная, инсценировка, показывавшая сразу весь помещичий дом, занимательная, исполнение изящное» (Театр «Летучая мышь» Н. Ф. Балиева. Обзор десятилетней художественной работы первого русского театра-кабарэ. Текст Н. Е. Эфроса. М., 1918. С. 46). [↑](#endnote-ref-621)
784. Возможно, «Счастливый король», легенда-феерия по сказке О. Уайльда. Театр Народного дома императора Николая II. Режиссер Д. Я. Алексеев. Премьера состоялась в первых числах января 1913 года. Но более вероятно — «летающий электрический балет» «Волшебные сны принца» (композитор Н. А. Соколов) в Опере А. Р. Аксарина, дававшей спектакли в зале Народного дома имени Принца Александра Петровича Ольденбургского. Премьера состоялась в последних числах января 1917 года. [↑](#endnote-ref-622)
785. Развороченной *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-165)
786. Пьеса немецкого драматурга К.‑А. Витфогеля «Макс и Мориц» шла в Рижском городском театре в исполнении немецкой труппы. [↑](#endnote-ref-623)
787. Балтийской вдовы *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-166)
788. Премьера «Макбета» Шекспира в Театре Трагедии состоялась 23 августа 1918 года. Режиссер А. М. Грановский. Художник М. В. Добужинский. В главной роли выступил Ю. М. Юрьев. [↑](#endnote-ref-624)
789. {263} Le Renouvellement de l’art les mystères. Paris 1911. [↑](#endnote-ref-625)
790. «Дон Жуан» Ж.‑Б. Мольера. Александринский театр. Режиссер В. Э. Мейерхольд. Художник А. Я. Головин. Премьера состоялась 9 ноября 1910 года. [↑](#endnote-ref-626)
791. В архиве С. М. Эйзенштейна сохранились эскизы декораций, костюмов и гримов к трагедии В. Шекспира «Гамлет», датированные 1917 годом (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 697). [↑](#endnote-ref-627)
792. «12 часах Коломбины». [↑](#footnote-ref-167)
793. «Ребенок, искусно спрятанный и появляющийся в момент родов [святой] Девы» *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-168)
794. «12 часах Коломбины». [↑](#footnote-ref-169)
795. «Миракль о святом Николае» был написан трувером из Арраса Жаном Боделем (1260). В архиве С. М. Эйзенштейна сохранились эскизы декораций и костюмов к этому мираклю, датированные 27 декабря 1919 года (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 711). [↑](#endnote-ref-628)
796. Имеются в виду фрески Джотто в Капелле дель Арена в Падуе (ок. 1305). Анна — мать Пресвятой Девы Марии. В время молитвы к Анне, долгое время оставшейся бесплодной в браке с Иоакимом, явился ангел с благой вестью. [↑](#endnote-ref-629)
797. «Глобус» — публичный театр в Лондоне, существовавший с 1599 по 1644 год. В 1613 году деревянное здание сгорело, и театр был вновь отстроен из камня. В 1644 году, во время английской буржуазной революции, здание «Глобуса», как и других театров, было снесено по приказу пуританского парламента. [↑](#endnote-ref-630)
798. Мания величия *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-170)
799. В крапинку *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-171)
800. П. П. Муратов писал: «Ничто, например, не внушает такого очарования, как живопись безвестных флорентийских мастеров на так называемых “cassioni”, то есть расписных ларцах, в которых люди кватроченто хранили свои излюбленные вещи. Почти каждая европейская галерея и многие частные собрания украшены картинами, написанными на крышках [и стенках] таких ларцов. Едва ли не прекраснейшая из них сохраняется во флорентийской Академии. Она была предназначена для свадебного ларца и изображает свадьбу Боккаччо Адимари с Лизой Рикасоли» (Муратов П. П. Образы Италии. В 2 т. М., 1993. Т. 1. С. 178). Картина Мастера касоне Адимари «Свадебное шествие» воспроизведена на с. 179. [↑](#endnote-ref-631)
801. Беноццо Гоццоли (1420 – 1497) — итальянский живописец. Представитель флорентийского кватроченто. [↑](#endnote-ref-632)
802. Равновесию *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-172)
803. «Беседки» для «Императора, который убил своего племянника» *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-173)
804. «Старинный театр» работал в Петербурге два неполных сезона — 1907 – 1908 и 1911 – 1912. Его организаторы Н. Н. Евреинов и Н. В. Дризен. Основная цель Старинного театра — воссоздание театральных зрелищ различных эпох. Каждый спектакль был реконструкцией сценического представления в тех формах, в каких он показывался в свое время зрителям. Первый сезон был посвящен средневековым представлениям. Были показаны литургическая драма «Три волхва», миракль «Действо о Теофиле», моралите «Нынешние братья» и «Игра о Робене и Марион», а также два фарса — «Очень веселый и смешной фарс о чане» и «Очень веселый и смешной фарс о шапке-рогаче». [↑](#endnote-ref-633)
805. Альбрехт Дюрер в своих живописных работах и гравюрах детально передавал костюмы и головные уборы своего времени. [↑](#endnote-ref-634)
806. Г. Крэг в статье «Артисты будущего театра», входившей в состав его книги «Искусство театра» (СПб., [1912]. С. 24), писал: «Для примера возьмем “Макбета”. <…> В каком месте происходит эта трагедия? Как должно оно выглядеть? Прежде всего, для очей нашей души, а потом и для наших обыкновенных глаз. <…> Я вижу высокую, крутую скалу и влажное облако, окутывающее вершину ее <…> вы спросите, какой формы должна быть эта скала, и какого цвета? Каковы ее отвесные линии? Но какие линии виднеются в любом высоком утесе? Пойдите к ним, поглядите с минуту и тотчас отметьте у себя на бумаге; *только одни линии и направление их*; отнюдь не зарисовывайте утеса. Не пугайтесь взметнуть их высоко кверху; они не могут быть слишком высоки. И помните, что на листочке бумаги в какие-нибудь два квадратных дюйма вы можете провести линию, которая покажется вздымающейся в воздух на несколько миль. То же самое вы можете проделать и на сцене. Здесь все дело в пропорциях, а действительность не играет никакой роли». [↑](#endnote-ref-635)
807. {264} Браун Август-Эмиль (1809 – 1856) — немецкий архитектор, организовавший гальванопластическое производство, выпускавшее снимки произведений искусства, прежде всего архитектурного и скульптурного, в том числе для лондонского Хрустального дворца. [↑](#endnote-ref-636)
808. Обстановка, антураж *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-174)
809. Квадратные скобки С. М. Эйзенштейна. [↑](#footnote-ref-175)
810. Баутс Дирк (ок. 1415 – 1475) — нидерландский живописец. [↑](#endnote-ref-637)
811. Брейгель Старший или, «Мужицкий», Питер (между 1525 и 1530 – 1569) — нидерландский живописец и рисовальщик. [↑](#endnote-ref-638)
812. Босх Хиеронимус (Бос ван Акен) (ок. 1460 – 1516) — нидерландский живописец. [↑](#endnote-ref-639)
813. Квадратные скобки С. М. Эйзенштейна. [↑](#footnote-ref-176)
814. В статье «Артисты будущего театра» Крэг писал: «Я говорил Вам, чтобы составили наброски трех костюмов варварского периода, приспособив каждый к какому-нибудь особому характеру. Теперь пустите в действия эти созданные вами фигуры, ограничившись тремя [типами], которые я вам дал: хитрость, нежность и отвага; безобразие и мстительность. Сделайте несколько этюдов для этой цели, носите альбомы либо листки бумаги и непрерывно набрасывайте карандашом легкие эскизы форм и лиц, запечатленных этими тремя характерами. Когда вы наберете двенадцать таких набросков, выберите из них самые красивые» (Крэг Г. Указ. соч. С. 32 – 33). [↑](#endnote-ref-640)
815. С. М. Эйзенштейн сбивается со счета и повторяет № 12. уже присвоенный предшествующему фрагменту. [↑](#footnote-ref-177)
816. С трагедиями английского драматурга Джона Вебстера (1580 – 1625) «Герцогиня Амальфи» и «Белая дьяволица, или Виттория Коромбона» С. М. Эйзенштейн познакомился по отрывкам, приведенным П. П. Муратовым в его книге «Образы Италии» (Муратов П. П. образы Италии. В 2 т. М., 1993. Т. 1. С. 210 – 213). См. русский перевод: Вебстер Дж. Белый дьявол, или Трагедия о Паоло Джордано Орсини, герцоге Браччьяно, а также жизнь и смерть Виттории Коромбоны, знаменитой венецианской куртизанки // Аксенов И. А. Елизаветинцы. Вып. 1. М., 1916. С. 85 – 187; Вебстер Дж. Герцогиня Амальфи // Современники Шекспира. М., 1959. Т. 2. [↑](#endnote-ref-641)
817. Апеллируя к средневековым формам театральности, так увлекавшим Эйзенштейна, А. М. Ремизов стремился в «Действе о Георгии Храбром» (1910) создать представление-мистерию. Сохранились эскизы С. М. Эйзенштейна для костюмов, гримов и декораций к пьесе А. М. Ремизова «Действо о Георгии Храбром», датированные концом 1919 – началом 1920 гг. (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 723). [↑](#endnote-ref-642)
818. Мендельсон-Бартольди Феликс (1809 – 1847) — немецкий композитор и дирижер. Имеется в виду, что Вебстер — Эйзенштейн такое же нераздельное целое как и Мендельсон-Бартольди. [↑](#endnote-ref-643)
819. Палаццо Дожей (Венеция) — архитектурный ансамбль, строился с IX века по 1577 год. В залах — картины Я. Тинторетто и П. Веронезе. [↑](#endnote-ref-644)
820. Неистовая сила, буйность *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-178)
821. Скамеечка для молитвенного коленопреклонения *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-179)
822. Бурной *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-180)
823. Имеется в виду следующее описание П. П. Муратовым сюжета трагедии Д. Вебстера «Белая дьяволица, или Виттория Коромбона»: «подложные монахи являются напутствовать умирающего: вместо святых даров они приносят с собой петлю и, открыв наедине с Браччано скрывающие их капюшоны, душат его с дикой радостью» (Муратов П. П. Указ. соч. Т. 1. С. 211 – 212). [↑](#endnote-ref-645)
824. Имеется в виду статья Евреинова «К постановке “Саломеи” О. Уайльда (Речь к труппе театра В. Ф. Комиссаржевской)», опубликованная в кн.: Евреинов Н. Н. Pro scene sua. Режиссура. Лицедеи. Последние проблемы театра. СПб., 1915. С. 16 – 27. [↑](#endnote-ref-646)
825. Левинсон Андрей Яковлевич (1887 – 1933) — русский критик и историк балета. С 1919 года жил в Литве в Германии, затем в Париже, где редактировал театральный отдел журнала «Comoedia». Последовательный сторонник академической школы, критически высказывался о творчестве А. Дункан, М. М. Фокина, Дж. Баланчина, А. А. Горского, В. Ф. Нижинского. Эта позиция нашла отражение в его книге «Старый и новый балет». Пг., 1918. [↑](#endnote-ref-647)
826. {265} Фокин Михаил Михайлович (1880 – 1942) — русский артист, педагог, балетмейстер-реформатор. Выступал против условностей старого балета; стремился к созданию балета, решенного единым по стилистике хореографическим языком. [↑](#endnote-ref-648)
827. «Спящая красавица», фантастический балет в 3 актах 5 картинах с прологом и апофеозом (но сказкам Ш. Перро). Композитор П. И. Чайковский (1890). Сценарист и балетмейстер М. И. Петипа. [↑](#endnote-ref-649)
828. «Тщетная предосторожность», балет на музыку П. Л. Гертеля (1864). Балетмейстеры Л. И. Иванов, М. И. Петипа. Мариинский театр. Премьера состоялась 25 сентября 1894 года. [↑](#endnote-ref-650)
829. «Египетские ночи», одноактный балет. Мариинский театр. Композитор А. С. Аренский. Сценарист и балетмейстер М. М. Фокин. Премьера состоялась 19 февраля 1909 года. [↑](#endnote-ref-651)
830. «Шопениана» («Сильфиды»), одноактный балет на музыку Ф. Шопена. Сценарист и балетмейстер М. М. Фокин. Первая редакция. Мариинский театр. Премьера состоялась 10 февраля 1907 года. Затем Фокин показал вторую редакцию (1908, 1909, Мариинский театр), в «Русских сезонах» (Париж, 1909), на сцене оперы Зимина (Москва, 1916). [↑](#endnote-ref-652)
831. Чекрыгин Александр Иванович (1884 – 1942) — артист, педагог, балетмейстер. С 1902 по 1923 артист Мариинского театра. Яркий характерный актер. [↑](#endnote-ref-653)
832. «Эрос», одноактный балет на музыку «Серенады для струнного оркестра» П. И. Чайковского (по сказке В. Я. Светлова «Ангел из Фьезоле». Сценарист и балетмейстер М. М. Фокин. Мариинский театр. Премьера состоялась 28 ноября 1915 года. [↑](#endnote-ref-654)
833. «Лебединое озеро», балет в 4 актах. Композитор П. И. Чайковский. Сценарист В. П. Бегичев и В. Ф. Гельцер. Большой театр. Премьера состоялась 20 февраля 1877 года. Но классической стала вторая редакция, сделанная Л. И. Ивановым и М. И. Петипа. Премьера состоялась 15 января 1895 года. [↑](#endnote-ref-655)
834. В 1910‑е А. И. Чекрыгин исполнял партию Марцелины в спектакле Мариинского театра «Тщетная предосторожность». [↑](#endnote-ref-656)
835. Хиль и Менга — персонажи трагедии Кальдерона «Поклонение кресту» (1630 – 1632), пара крестьянских шутов, снижающих поведение высоких героев Эусебио и Лисардо. [↑](#endnote-ref-657)
836. Имеется в виду балет «Тщетная предосторожность». [↑](#footnote-ref-181)
837. Возможно, имеется в виду Иосиф Михайлович Лапицкий (Михайлов; 1876 – 1944) — создатель и руководитель Театра музыкальной драмы (1912 – 1919). [↑](#endnote-ref-658)
838. Мария Павловна Ждан-Пушкина. [↑](#footnote-ref-182)
839. В статье «Артисты будущего театра» Крэг писал: «В конце концов, интеллект сведет и то, и другое — и разум и эмоцию, — к такому тонкому рационализму, что все, им созданное, никогда не будет доходить до точки кипения в беспрерывном проявлении энергии, но будет обладать прекрасной средней теплотой и сохранит ее равномерность <…> он [актер. — *В. И*.] заставит свой мозг погрузиться в самую глубь страсти, изучив все, что находится там, и затем перенести в иную область, в область воображения, таким образом он создаст известные символы, которые, не показывая обнаженных страстей, тем не менее будут явно говорить о них» (Крэг Г. Указ. соч. С. 15). [↑](#endnote-ref-659)
840. Сибила Вейн — персонаж повести О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» (1891). [↑](#endnote-ref-660)
841. Бессердечен *(англ.)*. [↑](#footnote-ref-183)
842. Буше Франсуа (1703 – 1770) — французский живописец, гравер. Представитель рококо. [↑](#endnote-ref-661)
843. Фрагонар Жан Оноре (1732 – 1806) — французский живописец, рисовальщик, гравер. Его Произведениям часто присущ мотив пикантной любовной игры. [↑](#endnote-ref-662)
844. Рубенс Питер Пауэл (1577 – 1640) — фламандский живописец. Характерные для барокко приподнятость, патетика, бурное движение, блеск колорита в искусстве Рубенса Неотделимы от чувственной красоты образов. [↑](#endnote-ref-663)
845. Если позволите *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-184)
846. {266} Виньола Джакомо да (наст. фам. Бароцци: 1507 – 1573) — итальянский архитектор и теоретик архитектуры. Его произведения сочетают принципы архитектуры Возрождения с элементами барокко и классицизма. [↑](#endnote-ref-664)
847. Сладкой, приятной *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-185)
848. «2 квадрата», «1 1/2 окружности», «Египетский треугольник» — основные геометрические фигуры в классическом учении о пропорциях в искусстве. [↑](#endnote-ref-665)
849. Рафаэль Санти (1483 – 1520) — итальянский живописец. С. М. Эйзенштейн приводит его «Мадонн» как образец ненавистных «божественных пропорций». [↑](#endnote-ref-666)
850. Гоген Поль Эжен Анри (1848 – 1903) — французский живописец, график, скульптор. Картина «Желтый Христос» (1889) осталась одним из любимейших его произведений, к которому он обращался до конца жизни. [↑](#endnote-ref-667)
851. «Что за великий капельмейстер, который может вылить такие диссонансы…» («Кот Мурр») [↑](#footnote-ref-186)
852. Роман Э. Т. А. Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра» (1820 – 1822). [↑](#endnote-ref-668)
853. Шиншилла — дорогом, мягкий мех *(англ.)*. [↑](#footnote-ref-187)
854. Лука Лейденский (1489 или 1494 – 1533) — нидерландский живописец, гравер. Имеется в виду его картина «Шествие Магдалины» (1519). [↑](#endnote-ref-669)
855. Доставлять светские наслаждения *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-188)
856. «Сад любви» (*нем.*) название гравюры по меди, сделанной известным «Мастером Садов любви», XV век. [↑](#endnote-ref-670)
857. Стаффаж (*фр*.) — так называются в пейзаже или в архитектурной картине фигуры и группы людей и животных, введенные для оживления картины и не составляющие главного мотива. [↑](#endnote-ref-671)
858. «Миракли Пресвятой Девы» *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-189)
859. Сократить *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-190)
860. Онемение *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-191)
861. Перевод «Миракля о Теофиле» французского поэта Рютбефа (ок. 1230 – 1285) был выполнен А. А. Блоком в октябре 1907 года под названием «Действо о Теофиле» для Старинного театра. Премьера состоялась 7 декабря 1907 года. Постановка Н. В. Дризена и А. А. Санина. Декорации и костюмы И. Я. Билибина. [↑](#endnote-ref-672)
862. Шедевр *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-192)
863. Статья В. Э. Мейерхольда «“Старинный театр” в С.‑Петербурге (первый период)» была написана в 1908 году. Впервые опубликована в его книге «О театре». СПб., 1913. Тема «реставрации, далекой сердцу актера», в ней отсутствует. Мейерхольд упрекал театр за то, что тот пренебрег «изучением старой техники» и бездумно следовал его, мейерхольдовским, открытиям, в результате чего у зрителя складывалось впечатление, будто «его актеры пародируют исполнителей “Сестры Беатрисы”» — В. Э. Мейерхольд. Т. 1. С. 190. [↑](#endnote-ref-673)
864. Миракль мистический *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-193)
865. Миракль рыцарский *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-194)
866. Мирской, светской *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-195)
867. «Беременная аббатиса» — миракль XIII века. [↑](#endnote-ref-674)
868. «Мать папы [римского]» — миракль XIII века. [↑](#endnote-ref-675)
869. «Чудо богородицы с Амисом и Амилем», «Взятие Трои» — миракли конца XIII – XIV веков. [↑](#endnote-ref-676)
870. Lintilhac E. Histoire générale du Theâtre en France. Paris, 1904. Vol. 1. [↑](#endnote-ref-677)
871. Имеется в виду книга М. Паушкина «Средневековый театр (Духовная драма)» (М., 1914), где подробно излагается сюжет миракля «Чудо св. Николая» (С. 36 – 38). Еврей, уходя из дома, поручает иконе св. Николая охранять свое добро. Тем не менее воры уносят сокровища. Вернувшись домой, еврей хулит св. Николая и грозит проучить бичами. Испугавшийся святой находит грабителей и вынуждает их вернуть взятое владельцу. [↑](#endnote-ref-678)
872. Пиранези Джованни Баттиста (1720 – 1778) — гравер и архитектор. Работал в Риме (с 1740), где изучал античные памятники, а также в Венеции и Неаполе. Создал около 1800 гравюр на архитектурные темы, в том числе циклы «Виды Рима» (В 2 т., 1748 – 1788) и «Римские древности» (В 4 т., 1756). [↑](#endnote-ref-679)
873. Фуке Жан (ок. 1420 – между 1477 и 1481) — французский живописец. Автор миниатюр к «Часослову» Этьенна Шевалье (1450 – 1455). [↑](#endnote-ref-680)
874. Мемлинг Ханс (ок. 1440 – 1494) — нидерландский живописец. [↑](#endnote-ref-681)
875. Рогир ван дер Вейден (ок. 1400 – 1464) — нидерландский живописец. [↑](#endnote-ref-682)
876. Джентиле да Фабриано (1370 – 1427) — итальянский живописец. [↑](#endnote-ref-683)
877. {267} «Джоттесками» историки искусства называют последователей и подражателей Джотто. [↑](#endnote-ref-684)
878. Карпаччо Витторе (ок. 1455 – ок. 1526) — итальянский живописец. [↑](#endnote-ref-685)
879. Гольбейн Ганс Младший (1497 или 1498 – 1543) — немецкий живописец и график. [↑](#endnote-ref-686)
880. Квадратные скобки С. М. Эйзенштейна. [↑](#footnote-ref-196)
881. Имеются в виду народные «Артуровские легенды», активно разрабатываемые поэтами и романистами «рыцарской литературы». Согласно легендам, король Артур женился на Джиневре и его двор стал местом паломничества рыцарей. В пиршественном зале стоял большой круглый стол (чтобы никто не чувствовал себя обиженным) на 150 человек (отсюда название «рыцари Круглого стола»). [↑](#endnote-ref-687)
882. Дюрандаль — волшебный меч Роланда. См.: Песнь о Роланде. Коронование Людовика. Нимская телега. Песнь о Сиде. Романсеро. М., 1976. С. 27 – 146. [↑](#endnote-ref-688)
883. Имеется в виду иллюстрация в кн.: Бенуа А. Н. История живописи. 1912. Т. 1. С. 87. Подпись к ней: «Типы деревьев, встречающиеся в средневековой живописи (слева направо): с Tapisserie de Bayeux, XII в., с фресок в Вингаузене 1307 г., с рукописи до 1331 г., с рукописи второй половины XIII в., с рукописи 1360 г., с эмалевого переносного “Абдингхоферского” алтаря 118 г., с рукописи XI в., с рукописи 1300 г., с рукописи венской Книги Бытия конца V в., с Евангелиария Бернарда IX в., с Codex Balduim в Кобленце около 1314 г.». [↑](#endnote-ref-689)
884. Рыцарей *(англ.)*. [↑](#footnote-ref-197)
885. Странствующими актерами *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-198)
886. Имеется в виду миракль «L’empereur qui tua son neveu» («Император, который убил своего племянника». [↑](#endnote-ref-690)
887. Комическое *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-199)
888. Песочные часы *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-200)
889. Опиц Мартин (1597 – 1639) — немецкий поэт, драматург. [↑](#endnote-ref-691)
890. Потом *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-201)
891. Дяди маркизы де ля Годины *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-202)
892. Имеется в виду та сцена, когда Квазимодо был обнаружен на деревянном ложе, куда «по издавна установившемуся обычаю, клали подкидышей, взывая к общественному милосердию. <…> То подобие живого существа, которое покоилось в утро Фомина воскресенья 1467 года от рождества Христова на этой доске, возбуждало сильнейшее любопытство довольно внушительной группы зрителей, столпившихся около яслей. В группе преобладали особы прекрасного пола, и преимущественно старухи» (Гюго В. Соб. соч.: В 15 т. М., 1953. Т. 2. С. 142). [↑](#endnote-ref-692)
893. «Сказки Гофмана» — опера Ж. Оффенбаха, либретто Ж. Барбье и М. Карре по новеллам Э. Т. А. Гофмана. В архиве С. М. Эйзенштейна сохранились его эскизы декораций, костюмов и гримов к опере Ж. Оффенбаха, датированные 10 марта 1920 – 23 сентября 1921 года (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 735). [↑](#endnote-ref-693)
894. Героиня «Сказок Гофмана». [↑](#endnote-ref-694)
895. Премьера «Сказок Гофмана» в «Театре музыкальной драмы» состоялась 21 марта 1916 года. Режиссер И. М. Лапицкий. «Трюк постановки коренится в 1‑м акте (кабинет Спаланцани). Гости, пришедшие полюбоваться Олимпией, в трактовке Музыкальной драмы являются такими же механическими куклами, как и сама Олимпия» (Малков Н. «Сказки Гофмана» Ж. Оффенбаха // Театр и искусство. Пг., 1916. № 13. 27 марта. С. 262). [↑](#endnote-ref-695)
896. Белое и черное *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-203)
897. Бра *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-204)
898. Окна в бесконечное *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-205)
899. «12 часов Коломбины». [↑](#footnote-ref-206)
900. Антаблемент — верхняя часть сооружения, обычно лежащая на колоннах, составной элемент архитектурного ордера. [↑](#endnote-ref-696)
901. Персонаж «Сказок Гофмана». [↑](#endnote-ref-697)
902. Ланкре Никола (1690 – 1743) — французский живописец. [↑](#endnote-ref-698)
903. Доктор Пирамиден из «Синьора Формика» по Э. Т. А. Гофману. [↑](#endnote-ref-699)
904. Имеется в виду глава VIII: «Из каких частей и каким образом составляются изящные фигуры» из трактата В. Хогарта «Анализ красоты», где автор, полемизируя с теми английскими «палладианцами», которые требовали неуклонного следования классическим архитектурным ордерам, писал о возможности «создать совершенно новый гармонический архитектурный ордер» (Хогарт У. Анализ красоты / Вступит, ст., примеч. и редакция перевода М. П. Алексеева. Пер. П. В. Малкова. Л.‑М., 1958. С. 164). [↑](#endnote-ref-700)
905. Негнущийся, чопорным *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-207)
906. {268} Роброн — женское платье XVIII века, на каркасе с широкой круглой юбкой. [↑](#endnote-ref-701)
907. Господ *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-208)
908. Дам *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-209)
909. Бот. «львиный зев» *(фр.)*. Здесь: фасон соломенной шляпы XIX века. [↑](#footnote-ref-210)
910. Далее в этом фрагменте С. М. Эйзенштейн подробно налагает сюжет своей несохранившейся пьесы, которая в последующих записях (№ 29) называется «Комедией власти» и «Королевой Изабеллой». [↑](#endnote-ref-702)
911. Изнеженных; от efféminer *(фр.)* — изнеживать. [↑](#footnote-ref-211)
912. В полном составе *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-212)
913. Пьеса для смеха *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-213)
914. Несоразмерных пропорций *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-214)
915. Несоразмерно *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-215)
916. В архиве С. М. Эйзенштейна хранятся режиссерские заметки и эскизы декораций, костюмов и гримов к пьесе «Комедия власти», датированные 17 августа 1919 – 13 июля 1921 года (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 719; Оп. 2. Ед. хр. 1601). [↑](#endnote-ref-703)
917. Несовершеннолетие *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-216)
918. Мастер Кукушка *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-217)
919. Квадратные скобки С. М. Эйзенштейна. [↑](#footnote-ref-218)
920. Смысла существования *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-219)
921. Острот, метких словечек *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-220)
922. «Шлюк и Яу» Г. Гауптмана. Троицкий театр. Режиссер К. А. Марджанов. Художник И. С. Школьник. Премьера состоялась в первых числах сентября 1917 года. С. М. Эйзенштейн разрабатывал свой план постановки этой пьесы. Сохранились его эскизы декораций и костюмов к пьесе Г. Гауптмана «Шлюк и Яу», датированные 1917 годом (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 702). [↑](#endnote-ref-704)
923. Имеется в виду инсценировка С. И. Антимонова, входившая в первую программу третьего сезона театра «Кривое зеркало». Режиссер Н. Н. Евреинов. Премьера состоялась 1 октября 1910 года. [↑](#endnote-ref-705)
924. Места преступления *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-221)
925. Луначарский Анатолий Васильевич (1875 – 1933) — советский партийный и государственный деятель, критик, драматург, автор пьесы «Фауст и Город» (1918). [↑](#endnote-ref-706)
926. В архиве С. М. Эйзенштейна сохранились эскизы декораций к пьесе М. Метерлинка «Принцесса Мален», датированные 23 июля 1919 года – 6 августа 1920 года (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 707). [↑](#endnote-ref-707)
927. «Смерть Тентажиля» М. Метерлинка (1894). [↑](#endnote-ref-708)
928. Сырой *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-222)
929. Пьеса Л. Н. Андреева «Черные маски» была поставлена К. А. Марджановым в театре Незлобина (премьера состоялась 7 декабря 1909 года) и Ф. Ф. Комиссаржевским в театре Веры Комиссаржевской (премьера состоялась 2 декабря 1908 года). [↑](#endnote-ref-709)
930. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1099. Л. 75 об. – 79. [↑](#endnote-ref-710)
931. С. М. Эйзенштейн неточно приводит псевдоним В. Н. Соловьева (Вольмар Люсциниус), под которым тот сотрудничал в журнале «Любовь к трем апельсинам» (1914 – 1917, Петроград). [↑](#endnote-ref-711)
932. Кузмин Михаил Алексеевич (1872 – 1936) — поэт, драматург, искусствовед, композитор. Автор цикла стилизаторских пьес: «Комедия об Евдокии из Гелиополя, или Обращенная куртизанка» и др. Пантомима «Духов день в Толедо» шла в Камерном театре (Режиссер А. Я. Таиров. Премьера состоялась 23 марта 1915 года). «Комедия об Алексее, или Потерянный и обращенный сын» была поставлена Ф. Ф. Комиссаржевским (Театр имени В. Ф. Комиссаржевской. Премьера состоялась 18 марта 1917 года). [↑](#endnote-ref-712)
933. Соловьев Владимир Николаевич (1887 – 1941) — режиссер, драматург, педагог, историк театра, критик. Вел занятия в студиях В. Э. Мейерхольда на Троицкой и Бородинской, преподавал на курсах мастерства сценических постановок. Автор пьес на темы комедии дель арте. Наиболее известна «Арлекин, ходатай свадеб», поставленная В. Э. Мейерхольдом. Первая редакция — Эстрада Дворянского собрания, Петербург, премьера состоялась 8 ноября 1911 года; вторая редакция — Товарищество артистов, художников, писателей и музыкантов, Териоки, премьера состоялась 9 июня 1912 года. [↑](#endnote-ref-713)
934. Новый материал *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-223)
935. «Мир Искусства» — художественное объединение (1898 – 1924), созданное в Петербург А. Н. Бенуа и С. П. Дягилевым. В ранних эскизах Эйзенштейна вплоть до 1919 года заметно влияние художников-мирискусников: Н. Н. Сапунова, А. Н. Бенуа, К. А. Сомов с их увлечением итальянской комедией масок и французским театром XVIII века. [↑](#endnote-ref-714)
936. См.: Студия. К вечеру студии 12 февраля 1915 г. Отзывы ежедневной печати и замечания редакции Журнала доктора Дапертутто // Любовь к трем апельсинам. Пг., 1915. № 1, 2, 3. С. 132 – 149. [↑](#endnote-ref-715)
937. {269} Радлов Сергей Эрнстович (1892 – 1958) — режиссер, теоретик театра. В 1913 – 1917 годах посещал занятия студии В. Э. Мейерхольда на Бородинской, сотрудничал в журнале «Любовь к трем апельсинам». В 1920 – 1922 годах руководил «Театром народной комедии», где продолжал студийные эксперименты Мейерхольда. [↑](#endnote-ref-716)
938. Обсуждение могло проходить на заседании группы историков театра Научно-педагогической секции Театрального Совета при Наркомпросе. [↑](#endnote-ref-717)
939. Имеется в виду семья итальянских актеров комедии дель арте, в частности, Антонио Джованни Сакки (1708 – 1788), изобретатель маски Труфальдино. [↑](#endnote-ref-718)
940. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1100. Л. 2 – 36. [↑](#endnote-ref-719)
941. Мастеров *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-224)
942. Чеснок *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-225)
943. Лук *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-226)
944. Ничтожество *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-227)
945. Директор театра марионеток *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-228)
946. Метерлинк Морис (1862 – 1949) — французский писатель, драматург. Кроме указанных в примечании № 161 эскизов декораций к драме Метерлинка «Принцесса Мален», в архиве С. М. Эйзенштейна сохранились еще эскизы декораций к пьесе Метерлинка «Аглавена и Селизетта», датированные 1920 годом (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 757). [↑](#endnote-ref-720)
947. Мясо по-строгановски, бефстроганов *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-229)
948. Лешков Павел Иванович (1884 – 1944) — актер Александринского театра. [↑](#endnote-ref-721)
949. Студенцов Евгений Павлович (1890 – 1943) — актер Александринского театра. [↑](#endnote-ref-722)
950. Герои произведений Г. Ибсена. [↑](#footnote-ref-230)
951. С. М. Эйзенштейн дает в немецком написании название пьесы Г. Ибсена «Fru Inger til Østråt» («Фру Ингер из Эстрота», 1854). [↑](#endnote-ref-723)
952. Ремизов Алексей Михайлович (1877 – 1957) — прозаик, автор «Действа о Георгии Храбром» (1910). См. примечание № 95 [В электронной версии — [641](#_Tosh0004886)]. [↑](#endnote-ref-724)
953. Иммерман Карл Либрехт (1796 – 1840) — немецкий театральный деятель, писатель, драматург. [↑](#endnote-ref-725)
954. «Так как христианин, в качестве христианина, недраматичен» *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-231)
955. Пружина *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-232)
956. Лессинг Готхольд Эфраим (1729 – 1781) — немецкий писатель, критик, драматург. В книге «Гамбургская драматургия» он писал: «Быть может, личность истинного христианина совсем не театральна?» (М.‑Л., 1936. С. 12). [↑](#endnote-ref-726)
957. В себе и для себя *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-233)
958. Проповедью, поучением *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-234)
959. Светская драма *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-235)
960. Калло Жак (1592 или 1593 – 1635) — французский график. Острый мастер гротеска, запечатлевший в гравюрах типажи французской и итальянской толпы, драматические сцены войн, смертных казней, пожаров, нищеты, а также персонажей итальянской комедии масок. [↑](#endnote-ref-727)
961. Имеется в виду книга Н. Н. Евреинова «Театр для себя» (Пг., 1915), где обосновывается утверждение, что человеку свойствен особый инстинкт «преображения» или «игры», и поэтому обыденная жизнь может быть превращена в театр, где каждый является одновременно и актером и зрителем. К чтению «знаменитой» книги Евреинова Эйзенштейн приступил несколько позднее. 18 сентября 1919 года он записывает: «Сего числа начал чтение “Театра для себя” Евреинова. Не пеняйте: если кое-что будет им навеяно <…>» (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1100. Л. 58 об.). [↑](#endnote-ref-728)
962. Герой поэмы Дж. Байрона «Паломничество Чайльд Гарольда». Его имя стало нарицательным для человека во всем разочарованного. [↑](#endnote-ref-729)
963. Горбунов Иван Федорович (1831 – 1896) — прозаик, актер. Дитятин — герой произведения «Генерал Дитятин» (1884). Персонаж, живущий со своими архаическими взглядами среди нового чуждого ему поколения. [↑](#endnote-ref-730)
964. Студия. К вечеру студии 12 февраля 1915 г. Отзывы ежедневной печати и замечания редакции Журнала доктора Дапертутто // Любовь к трем апельсинам. Пг., 1915. № 1, 2, 3. С 142. [↑](#endnote-ref-731)
965. Соловьев В. К истории сценической техники commedia della’arte // Любовь к трем апельсинам. СПб., 1914. № 4 – 5. С. 59. [↑](#endnote-ref-732)
966. Театральных игр *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-236)
967. {270} Студия. Класс Вс. Э. Мейерхольда и Вл. Н. Соловьева // Любовь к трем апельсинам. СПб., 1914. № 4 – 5. С. 92. [↑](#endnote-ref-733)
968. Немного слишком *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-237)
969. Там же. [↑](#endnote-ref-734)
970. Студия. Класс Вс. Э. Мейерхольда // Любовь к трем апельсинам. СПб., 1914. № 4 – 5. С. 95. [↑](#endnote-ref-735)
971. Там же. С. 97. [↑](#endnote-ref-736)
972. Там же. С. 96. [↑](#endnote-ref-737)
973. Имеется в виду запись под названием «Театр будущего». Была опубликована в кн.: Никитин А. Московский дебют Сергея Эйзенштейна. М., 1996. С. 184 – 186. [↑](#endnote-ref-738)
974. Имеется в виду кн.: Глаголин Б. С. За кулисами моего театра. СПб., 1911. [↑](#endnote-ref-739)
975. В круглых скобках вставка С. М. Эйзенштейна. [↑](#footnote-ref-238)
976. Студия. Класс Вс. Э. Мейерхольда // Любовь к трем апельсинам. СПб., 1914. № 4 – 5. С. 98. [↑](#endnote-ref-740)
977. «12 часов Коломбины». [↑](#footnote-ref-239)
978. Сильверсван Б. П. Театр и сцена эпохи Шекспира в их влиянии на тогдашнюю драму // Сборник историко-театральной секции. Пг., 1918. С. 1 – 46. Сквозная пагинация в издании отсутствует. [↑](#endnote-ref-741)
979. Выражение У. Хогарта С. М. Эйзенштейн приводит либо по одному из изложений трактата «Анализ красоты» в русской печати конца XIX века, либо по одному из англоязычных изданий или по немецкому изданию (Berlin, 1914). Скорее всего, высказывание Хогарта Эйзенштейн дает в собственном переводе. Русский перевод трактата был опубликован лишь в 1958 году: Хогарт У. Анализ красоты / Вст. ст., примеч. и ред. перевода М. П. Алексеева. Пер. П. В. Малкова. Л.‑М., 1958. В нем обсуждаемый пассаж был переведен следующим образом: «<…> я имею в виду под красотой соответствия или целесообразности» (С. 143). [↑](#endnote-ref-742)
980. Михаловский Иосиф Болеславович (? – 1940?) — профессор Института гражданских инженеров, автор ряда книг по истории и теории архитектуры: Античный ордер (Пг., 1916; Л., 1925) и др. [↑](#endnote-ref-743)
981. Квадратные скобки С. М. Эйзенштейна. [↑](#footnote-ref-240)
982. Князев Василий Васильевич (1887 – 1937) — поэт. Автор сборников стихов «Красное Евангелие» (1918), «Красные звоны и песни» (1918), «Песня Красного звонаря» (1919). [↑](#endnote-ref-744)
983. Имеется в виду журнал «Смех и сатира», который в 1916 – 1917 годах входил на правах отдела в состав журнала «Всемирная новь» (П.). В. В. Князев в нем не печатался. [↑](#endnote-ref-745)
984. Выставка «Мира искусства» была показана сначала в Москве (26 декабря 1916 – 2 февраля 1917), затем переехала в Петроград (19 февраля – 26 марта 1917). В московском каталоге картины Н. К. Рериха не значатся. В Петрограде для сорока картин Рериха, значащихся по каталогу, был выделен отдельный зал. Среди них были полотна, строящиеся на одном основном ярком звучащем цвете. Например, «Стрелы неба, копья земли» — красном. [↑](#endnote-ref-746)
985. Д. Д. Бурлюк в 1900‑е годы (вплоть до середины 10‑х годов) часто обращался к импрессионистическим задачам, нередко выступал как пуантилист. В дальнейшем признанный «отец русского футуризма». [↑](#endnote-ref-747)
986. Персонаж «Двенадцати часов Коломбины». [↑](#footnote-ref-241)
987. В июне 1918 года был открыт Театр экспериментальных постановок. Его основу составили ученики студии Мейерхольда во главе с С. Э. Радловым. «Менехмы» Т.‑М. Плавта, более известные в русской традиции как «Близнецы», игрались в античных масках с тем, чтобы «предоставить исполнителям возможность овладеть определенной техникой античного актера» (Временник Театрального отдела Наркомпроса. Пг., 1918. Вып. 1. С. 30). Спектакли были показаны в помещении Народного дома. [↑](#endnote-ref-748)
988. Квадратные скобки С. М. Эйзенштейна. [↑](#footnote-ref-242)
989. Ж. Калло были выполнены два офорта: «Первое искушение святого Антония» (1617) и «Второе искушение святого Антония» (1634). Неясно, какой из них имеет в виду С. М. Эйзенштейн. [↑](#endnote-ref-749)
990. {271} Карикатурами Леонардо да Винчи принято называть рисунки, содержащиеся в рукописях разных лет, представляющие собой не столько натурные зарисовки, сколько импровизации великого художника, своеобразные штудии на тему природных несовершенств, человеческих аномалий, занимавших его всеобъемлющий ум, так же как максимум эстетического совершенства, доступный природе в ее созданиях. [↑](#endnote-ref-750)
991. Андреа Дель Сарто (1446 – 1531) — итальянский художник эпохи Возрождения, представитель флорентийской (тосканской) школы. [↑](#endnote-ref-751)
992. Гойя Франциско Хосе де (1746 – 1828) — испанский живописец, гравер. [↑](#endnote-ref-752)
993. Имеется в виду картина Рафаэля «Сикстинская мадонна» (1515 – 1519), хранящаяся в Дрезденской галерее. [↑](#endnote-ref-753)
994. И потом *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-243)
995. Ю. М. Юрьев — исполнитель главной роли в спектакле В. Э. Мейерхольда «Дон Жуан» Ж. Б. Мольера. [↑](#endnote-ref-754)
996. Квадратные скобки С. М. Эйзенштейна. [↑](#footnote-ref-244)
997. Моро Густав (1826 – 1898) — французский живописец и график. [↑](#endnote-ref-755)
998. Например *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-245)
999. Сегодня, теперь, в наше время *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-246)
1000. Свой вывод С. М. Эйзенштейн делает из следующего рассуждения Аверкиева: «Беллетрист или романист ставит основой своей деятельности непосредственное наблюдение, а при большом таланте — настоящем изучении данной действительности; он изучает ее дробно, старательно, до мелких подробностей <…> порою он с особой любовью отдается изучению известного класса явлений, данного быта, подобно натуралисту, посвятившего себя изучению того или иного отдела животного или растительного мира» (Аверкиев Д. Краткий очерк жизни и писательства Ф. М. Достоевского // Достоевский Ф. М. Соб. соч.: В 6 т. СПб., 1886. Т. 1. С. 25). [↑](#endnote-ref-756)
1001. Золя Эмиль (1840 – 1902) — французский писатель. Увлечение творчеством Золя С. М. Эйзенштейн пронес через всю жизнь. Сохранились его эскизы декораций и костюмов к пьесе Золя «Наследники Рабурдена», датированные 10 октября 1920 года (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 752). В разделе «Пафос» трактата «Неравнодушная природа», писавшемся уже в 1946 – 1947 гг., он посвятил немало страниц романам Золя, анализируя на их материале принцип патетической композиции. См. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. В 6 т. М., 1964. С. 91 – 117. [↑](#endnote-ref-757)
1002. Искусством *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-247)
1003. Куприн Александр Иванович (1870 – 1938) — писатель. [↑](#endnote-ref-758)
1004. Это означает *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-248)
1005. «Весь мир — это сцена» Шекспир. [↑](#footnote-ref-249)
1006. Квадратные скобки С. М. Эйзенштейна. [↑](#footnote-ref-250)
1007. С. М. Эйзенштейн выстраивает ряд популярных писателей, не делая различий между Г. И. Успенским (1843 – 1902), И. А. Буниным (1870 – 1953) и В. П. Бурениным (1841 – 1926), более всего известным как публицист, также выступавшим как поэт и драматург. [↑](#endnote-ref-759)
1008. Салтыков-Щедрин Михаил Евграфович (наст. фам. Салтыков; пс. Н. Щедрин; 1826 – 1889) — писатель-сатирик, публицист. [↑](#endnote-ref-760)
1009. Несколько более чем *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-251)
1010. Боже мой *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-252)
1011. Возможно, С. М. Эйзенштейн тенденциозно толкует следующее место из гоголевской «Авторской исповеди»: «Я *создавал* портрет, но создавал его в следствии соображения, а не воображения. Чем больше вещей принимал я в соображение, тем у меня вернее выходило создание» (Гоголь Н. В. Соб. соч.: В 6 томах. М., 1953. Т. 6. С. 214 – 215). [↑](#endnote-ref-761)
1012. Камеры обскуры *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-253)
1013. Прибор в виде ящика с оптическим стеклом, через которое проходит свет и дает на противоположной стенке прибора перевернутое изображение. [↑](#endnote-ref-762)
1014. Стихотворение Саши Черного «Страшная история» входило в его книгу «Сатиры и лирика», которая выдержала до революции три издания в издательстве «Шиповник» (1911, 1913, 1917). Конторщик Банков — главный персонаж этого стихотворения. [↑](#endnote-ref-763)
1015. Вот *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-254)
1016. Квадратные скобки С. М. Эйзенштейна. [↑](#footnote-ref-255)
1017. «Жизнь в ее частностях всегда комедия, в целом же — трагедия» *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-256)
1018. «Жизнь в целом» *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-257)
1019. Комедия-водевиль «Семья Пучковых и собака» Н. А. Григорьева-Истомина. Малый театр. Режиссер С. Н. Фохт. Премьера состоялась 21 октября 1916 года. [↑](#endnote-ref-764)
1020. Более душераздирающим *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-258)
1021. Квадратные скобки С. М. Эйзенштейна. [↑](#footnote-ref-259)
1022. «Золотой горшок» Гофмана. [↑](#footnote-ref-260)
1023. Во всяком случае *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-261)
1024. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1100. Л. 67 – 69. [↑](#endnote-ref-765)
1025. В 1917 году 19‑тилетний Эйзенштейн публикует несколько шутливых рисунков в «Петербургской газете» С. Н. Худякова и «Биржевых ведомостях» С. М. Проппера. Рисунки {272} были подписаны «Сэр Гэй», то есть Сергей, или же «Господин Веселый» (см. об этом в кн.: Юренев Р. Сергей Эйзенштейн: В 2 ч. М., 1985. Ч. I. С. 24). [↑](#endnote-ref-766)
1026. По-видимому, имеются в виду изделия датского королевского фарфорового завода. [↑](#endnote-ref-767)
1027. Гоцци Карло (1720 – 1806) — итальянский драматург. С осени 1918 г. по январь 1919 г. Эйзенштейн занимается эскизами декораций, костюмов, гримов к сказкам Карло Гоцци «Женщина — змея», «Зеленая птичка», «Любовь к трем апельсинам» (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 698). Импровизационность Итальянской комедии масок привлекала не только Эйзенштейна. Студии Вс. Мейерхольда на Троицкой, на Бородинской, уникальный театральный журнал «Любовь к трем апельсинам», «Башенный театр» Вячеслава Иванова, Дом Интермедий, Зал Тенишевского училища, исследования В. Н. Соловьева, мастерская Фореггера — все самые эксцентричные театральные эксперименты проходили под лозунгом commedia dell’arte. [↑](#endnote-ref-768)
1028. В архиве С. М. Эйзенштейна сохранились эскизы декораций и костюмов к пьесам Г. Гауптмана «Ткачи» и «Шлюк и Яу», датированные 1917 годом (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 701, 702). [↑](#endnote-ref-769)
1029. Ростан Эдмон (1868 – 1918) — французский поэт, драматург. [↑](#endnote-ref-770)
1030. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1101. Л. 1 – 22. [↑](#endnote-ref-771)
1031. В разделе «Студия» первого выпуска журнала «Любовь к трем апельсинам» под номером вторым числится «класс Вл. Н. Соловьева». В перечне предлагаемых тем занятий значится «определение геометрического рисунка в сочетании масок» (С. 60). В классе Мейерхольда предлагался другой аспект геометризации: «движения в круге, квадрате, прямоугольнике» (С. 61). [↑](#endnote-ref-772)
1032. «Я отдал многие годы увлечению мизансценой — этим линиям пути артистов “во времени”» (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 234. Л. 7). «Мизансцена не есть перенос геометрических чертежиков на площадку сцены. Мизансцена — это всестороннее воплощение идеи и замысла сцены в конкретное действие» (Эйзенштейн Сергей. М., 1964. Т. 4. С. 441). [↑](#endnote-ref-773)
1033. Имеется в виду ст.: Соловьев Вл. Опыт разверстки сцены ночи в традициях итальянской импровизированной комедии. Приложения к статье Вл. Соловьева: схемы I, II, III, IV, V, исполненные А. В. Рыковым // Любовь к трем апельсинам. М., 1915. № 1, 2, 3. С. 57 – 76. [↑](#endnote-ref-774)
1034. Комедия «Четыре Арлекина» была сыграна итальянской труппой в Санкт-Петербурге в 1733 году. Была опубликована в кн.: Перетц В. Н. Итальянские комедии и интермедии, представленные при дворе императрицы Анны Иоанновны в 1733 – 1735 гг. Тексты. Пг., 1917. С. 99 – 106. Однако возможно, что С. М. Эйзенштейн имеет в виду пьесу К. М. Миклашевского «Четыре сердцееда» (1919), которая была поставлена С. Э. Радловым в Малом драматическом театре (Петроград, 1919) и К. А. Марджановым в Киеве (1919). Но даже в том случае, если речь идет о пьесе «Четыре сердцееда», то есть основания полагать, что она была написана Миклашевским по мотивам «Четырех Арлекинов». В архиве С. М. Эйзенштейна сохранились эскизы декораций, костюмов и гримов к «Четырем Арлекинам», предположительно датированные 1917 годом (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1588). [↑](#endnote-ref-775)
1035. Равновесия *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-262)
1036. Живописи *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-263)
1037. Отсылка к главе «Пленный дух», посвященной Микеланджело, в нервом томе книги П. П. Муратова «Образы Италии». Публиковался в 1911, 1912, 1917 годах. [↑](#endnote-ref-776)
1038. Имеется в виду двухтомный труд «История архитектуры» Огюста Шуази (August Choisy, 1841 – 1909), впервые изданный в Париже в 1899 году (русский перевод — в 1912 году). [↑](#endnote-ref-777)
1039. Храм Элефантины находится на острове Элефантина на реке Нил (возле Асуана), где открыты остатки древнего города (2 – 1 тыс. до н. э.). [↑](#endnote-ref-778)
1040. {273} Пачаццо Питти (Флоренция) — средняя часть — с 1440 г. по проекту Ф. Брунеллески; расширен в 17 – 18 вв.; двор — 1558 – 1570, арх. Б. Амманати, сады Боболи — начаты в 1550 г. Н. Триболо, затем Б. Амманати, с 1583 г. — Б. Буонталенти. [↑](#endnote-ref-779)
1041. Пестум — ансамбль дорических храмов-периптеров на юго-западе Италии — т. н. «Базилика» (сер. VI в. до н. э.), «храм Деметры» (2‑я половина 6 в. до н. э.) и «храм Посейдона» (2‑я четверть 5 в. до н. э.). [↑](#endnote-ref-780)
1042. Здесь С. М. Эйзенштейн подступает к теме «золотого сечения», впоследствии развернутой в трактате «Неравнодушная природа» (Эйзенштейн Сергей. М., 1964. Т. 3). [↑](#endnote-ref-781)
1043. (разбирает пьесу У. Шекспира «Король Лир»). Проблему «Чета и Нечета» в композиции художественного произведения С. М. Эйзенштейн впоследствии развил в ряде исследований (см.: Чет-Нечет // Восток — Запад. М., 1988. С. 234 – 278). [↑](#endnote-ref-782)
1044. Имеет в виду драматическую трилогию Ф. Шиллера «Валленштейн». Во второй и в третьей части («Пикколомини» и «Смерть Валленштейна») фигурирует «Баптиста Сэни, астролог». [↑](#endnote-ref-783)
1045. Драма Г. Гейерманса «Гибель “Надежды”» стала популярна в России после спектакля Первой студии МХТ. Премьера состоялась 15 (28) января 1913 года. Режиссер Р. В. Болеславский. Художник Я. И. Гремиславский. В 1916 году была сделана новая редакция спектакля с художником П. Г. Узуновым. «Гибель “Надежды”» как спектакль Первой студии была показана 434 спектакля, а затем перешла в репертуар МХАТ Второго.

      В архиве С. М. Эйзенштейна хранятся эскизы декораций, костюмов и гримов к пьесе «Гибель “Надежды”», датированные 17 мая 1920 года, (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 741). Далее С. М. Эйзенштейн разбирает текст драмы, опубликованный Театральным отделом Наркомпроса в 1918 году под редакцией В. И. Засулич и в переводе П. Теплова. [↑](#endnote-ref-784)
1046. Ужасу *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-264)
1047. Зелинский Фаддей Францевич (1859 – 1944) — филолог-классик. Автор многочисленных трудов по античной культуре. Его перу принадлежит и вступительная статья в вышеуказанном издании «Гибели “Надежды”». [↑](#endnote-ref-785)
1048. Ремарка четвертого действия: «В задней стене три голландских окна без всяких занавесей. Вид на открытое море, ярко освещенное лучами солнца» (Г. Гейерманс. «Гибель “Надежды”». М., 1918. С. 91). [↑](#endnote-ref-786)
1049. Он все сказал *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-265)
1050. Злодеяния, зверства *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-266)
1051. Первое, второе и третье действие происходят в «бедной жилой комнате Книртье», вдове рыбака: «Направо, в нише, снабженной занавесками, две койки и дверь. Слева комод, на котором стоят изображения святых, вазочки и фотографии. Камин. Позади камина дверь в кухню, шкаф с посудой, клетка с голубем. На окнах горшки с цветами» (Там же. С. 4). [↑](#endnote-ref-787)
1052. Матильда, жена Боса, «упитанная дама лет 50‑ти, играющая в благотворительность» (Там же. С. 91). [↑](#endnote-ref-788)
1053. Имеется в виду эпизод 7 явления 2 акта, где судостроительный рабочий и пьяница Симон тихо бормочет: «Пазы… гниль… и…» (Там же. С. 46). [↑](#endnote-ref-789)
1054. Кане — бухгалтер Боса: «У него типичная писарская физиономия, длинная и тощая, ему лет 50. Носит модное пальто, но с чужого плеча. Он как бы вырос из него. Длинные пепельные волосы и маленькие бачки. Внешность несимпатичная, хотя и не отталкивающая. Он туг на ухо и ловко пользует этим, иногда притворяясь совершенно глухим» (Там же. С. 67). Упоминаемый С. М. Эйзенштейном эпизод относится к 3 явлению 4 акта (Там же. С. 97). [↑](#endnote-ref-790)
1055. Разоблачения, откровения *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-267)
1056. Ф. Ф. Зелинский, определив «Гибель “Надежды”» как «драму уголовную» (Там же. С. X), гипотетически достраивает пятый акт, отсутствующий у Г. Гейерманса, где зло в лице судовладельца Боса наказывается по закону (Там же. С. IX – X). [↑](#endnote-ref-791)
1057. Морозов Петр Осипович (1854 – 1920) — историк литературы и театра. [↑](#endnote-ref-792)
1058. {274} В 1919 году в Петрограде вышла небольшая брошюрка в помощь студентам Курсов мастерства сценических постановок под редакцией Вс. Э. Мейерхольда и К. Н. Державина. Она была посвящена пушкинскому «Борису Годунову». П. О. Морозов в статье «Безмолвие народа» писал: «Нельзя также не заметить, что изображаемая на сцене толпа вообще никогда не должна представлять собою вполне однородную массу. Наоборот, правила реальной сценической постановки требуют известной индивидуализации — выделения на общем фоне отдельных личностей и групп. Поэтому нам кажется, что руководитель рассматриваемой сцены поступил бы целесообразно, если бы заставил одну часть “народа” кричать немедленно и как можно громче, другую нерешительно присоединяться к этим крикам, а третью — и вовсе молчать. Такое разделение, по-видимому, было бы согласно и с характером толпы, и с исторической правдой» («Борис Годунов» А. С. Пушкина. Материалы к постановке под редакцией В. Мейерхольда и К. Державина. П., 1919. С. 7). [↑](#endnote-ref-793)
1059. Выделено С. М. Эйзенштейном. [↑](#footnote-ref-268)
1060. Выделено С. М. Эйзенштейном. [↑](#footnote-ref-269)
1061. Фукс Г. Революция театра. СПб., 1911. С. 148 – 149. Слова, вписанные С. М. Эйзенштейном в круглых скобках, взяты им из предыдущего абзаца (С. 148). [↑](#endnote-ref-794)
1062. «Дурные пастыри» (1897) — пьеса французского драматурга Октава Мирбо (1850 – 1917), строится на конфликте хозяина фабрики с бастующими рабочими. Материалы о замысле Эйзенштейна в его архиве не сохранились. [↑](#endnote-ref-795)
1063. Действительно гротескной *(англ.)*. [↑](#footnote-ref-270)
1064. Персонаж «Сказок Гофмана». [↑](#endnote-ref-796)
1065. Имеется в виду комическая опера «Вампука, невеста африканская: образцовая во всех отношениях опера», пародирующая штампы оперного искусства. Кабаре «Кривое зеркало». Режиссер Р. А. Унгерн. Композитор В. Г. Эренберг. Либретто М. Н. Волконского. Премьера состоялась 18 января 1909 года. В спектакле были балетные номера. [↑](#endnote-ref-797)
1066. «Виновны — невиновны?» А. Стриндберга. Товарищество артистов, художник, писателей и музыкантов. Териоки. Режиссер В. Э. Мейерхольд. Художник Ю. М. Бонди. Премьера состоялась 9 июня 1912 года. [↑](#endnote-ref-798)
1067. С. М. Эйзенштейн пересказывает описание спектакля «Виновны — невиновны?», сделанное художником Ю. М. Бонди специально для книги В. Э. Мейерхольда «О театре»: «Желтый цвет становится мотивом “грехопадения”. <…> В пятой картине, когда <…> становится очевидным <…> преступление, — на сцену выносят много больших желтых цветов» (Мейерхольд В. Э. Т. 1. С. 243). [↑](#endnote-ref-799)
1068. Эта тема пронизывает многие тексты Г. Крэга. Приведем лишь один пример: «*Театрал*. Стало быть, театральная пьеса не закончена, когда она напечатана в книге или прочитана вслух? *Режиссер*. Да. И может быть законченной лишь на театральных подмостках. Она должна поневоле быть неудовлетворительной, бессвязной, когда лишь читается, или слушается. Она незакончена без принадлежащего ей действия, красок, линий и ритма, движений и сценировки» (Г. Крэг. Указ. соч. С. 100). [↑](#endnote-ref-800)
1069. Фукс Г. Указ. соч. С. 149 – 150. [↑](#endnote-ref-801)
1070. Королевского дворца *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-271)
1071. «Взятие Бастилии» («Четырнадцатое июля») Р. Ролла на (1902). В архиве С. М. Эйзенштейна сохранились эскизы декораций к пьесе Роллана «Взятие Бастилии», датированные 19 – 22 апреля 1920 года (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 738). [↑](#endnote-ref-802)
1072. Фукс Г. Указ. соч. С. 151. Слова, вписанные С. М. Эйзенштейном в круглых скобках, взяты из начала того же абзаца (С. 150). [↑](#endnote-ref-803)
1073. Пюви де Шаванн Пьер (1824 – 1898) — французский живописец. Мастер монументально-декоративной живописи. [↑](#endnote-ref-804)
1074. Фейербах Ансельм (1829 – 1880) — немецкий живописец. Стремился возродить монументальное искусство в огромных полотнах на темы античных преданий: «Ифигения» (1862), «Медея» (1870). [↑](#endnote-ref-805)
1075. {275} Маре Ханс фон (1837 – 1887) — немецкий живописец. От ранних реалистических исканий перешел к созданию романтико-символических картин. [↑](#endnote-ref-806)
1076. Фукс Г. Указ. соч. С. 151. [↑](#endnote-ref-807)
1077. Возможно, имеется в виду статья: Комиссаржевский Ф. Ф. Декорация в современном театре // Маски. М., 1913 – 1914. № 3. С. 20 – 39; № 6. С. 1 – 16. [↑](#endnote-ref-808)
1078. Фукс Г. Указ соч. С. 147 – 148. [↑](#endnote-ref-809)
1079. «Арагонская хота» М. И. Глинки. Сценарий М. М. Фокина. Мариинский театр. Балетмейстер М. М. Фокин. Режиссер В. Э. Мейерхольд. Художник А. Я. Головин. Премьера состоялась 29 января 1916 года. [↑](#endnote-ref-810)
1080. Гайдебуров Павел Павлович (1877 – 1960) — актер и режиссер. Вместе с Н. Ф. Скарской был создателем и руководителем Первого передвижного драматического театра (1905 – 1928). [↑](#endnote-ref-811)
1081. Опираясь на то, что «обряд любит симметрию», Вяч. И. Иванов так выстраивал «схему трагедии»: «Первое действо: А. Ковач кует; Б. Явление морского бога; В. Покушение Автодика; Г. Огненное действо о освящении жертвенника. Учение Прометея и клятва огненосцев; Д. Тризна. Учреждение мореходства. Второе действие, замкнутое (Недра): Е. Истощение Прометея. Третье действие, хоровое (Земля и Воздух): Ж. Обряд сеятельный; З. Празднество род и раздача даров. Учение Пандоры и пародия голосования; И. Убиение Пандоры; К. Явление подземной богини; Л. Ковач закован. Итак, последование третьего действия повторяет ход первого в обратном (нисходящем) порядке; так что А соответствует Л, Б — К, В — И, Г — З, Д — Ж, тогда как вершина треугольника Е знаменует притин и срыв титанического восхождения» (Иванов Вяч. Прометей. Трагедия. Пг., 1919. С. XXIII – XXV). [↑](#endnote-ref-812)
1082. Фукс Г. Указ. соч. С. 236 – 238. [↑](#endnote-ref-813)
1083. «Ретеатрализовать театр» *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-272)
1084. «Театр для театра» *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-273)
1085. Выделено С. М. Эйзенштейном. [↑](#footnote-ref-274)
1086. Там же. С. 44. [↑](#endnote-ref-814)
1087. Там же. С. 30. [↑](#endnote-ref-815)
1088. Выделено С. М. Эйзенштейном. [↑](#footnote-ref-275)
1089. Выделено С. М. Эйзенштейном. [↑](#footnote-ref-276)
1090. Там же. С. 13 – 14. [↑](#endnote-ref-816)
1091. Лачинов Владимир Павлович — актер (Театр Литературно-художественного общества, «Старинный театр»), театральный литератор, сотрудник журнала «Любовь к трем апельсинам». [↑](#endnote-ref-817)
1092. Фукс Г. Указ соч. С. 74. [↑](#endnote-ref-818)
1093. Там же. С. 75. [↑](#endnote-ref-819)
1094. Выделено С. М. Эйзенштейном. [↑](#footnote-ref-277)
1095. Там же. С. 76. [↑](#endnote-ref-820)
1096. Выделено С. М. Эйзенштейном. [↑](#footnote-ref-278)
1097. Там же. С. 77. [↑](#endnote-ref-821)
1098. Там же. [↑](#endnote-ref-822)
1099. Там же. С. 78. Последние два предложения у Г. Фукса выглядят следующим образом: «драма сливается с настроением массового подъема. Она существует только тогда, когда ее переживает толпа». [↑](#endnote-ref-823)
1100. Мейерхольд В. Э. 1968. Т. 1. С. 134. Книга В. Э. Мейерхольда «О театре» вышла в свет в конце 1912 года (дата на обложке — 1913 год). Часть статей и заметок, вошедших в состав книги, была опубликована в журналах и сборниках в 1907 – 1910 годах. Эйзенштейн цитирует четвертую главу («Первые попытки создания Условного театра») первой части «К истории и технике театра». [↑](#endnote-ref-824)
1101. Распределителя работ *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-279)
1102. Евреинов Н. Н. Pro scene sua. Режиссура. Лицедеи. Последние проблемы театра. СПб., 1915. С. 72. [↑](#endnote-ref-825)
1103. Марин Старшая (показывает на Марию Магдалину) «О Мария Магдалина (показывает на Христа), моего сына нежная ученица (целует Магдалину, обнимая ее двумя руками), плачь со мной со страданием (показывает на Христа). Смерть моего кроткого сына (показывает на Магдалину) и смерть твоего учителя (показывает на Христа), смерть того (показывает на Магдалину), кто тебя так любил (показывает на Магдалину), кто тебя освободил (развязывает руки и они опускаются) от всех твоих грехов…». [↑](#footnote-ref-280)
1104. «Оплакивание трех Марий» Е. Лентияк. [↑](#footnote-ref-281)
1105. Lintilhac E. Histoire générate du Theâtre en France. Paris, 1904. Vol. 1. P. 48. [↑](#endnote-ref-826)
1106. {276} РГАЛИ. Оп. 2. Ед. хр. 1102. Л. 1 – 6 об. [↑](#endnote-ref-827)
1107. Мейерхольд Ирина Всеволодовна (по сцене Хольд; 1905 – 1981) — актриса и театральный педагог, дочь В. Э. Мейерхольда. В это время сотрудница ТИМа. На протяжении почти трех лет (с осени 1920 года по декабрь 1923 года) С. М. Эйзенштейн дневник не вел систематически, делая, однако, отдельные записи о своих замыслах и постановках (в частности, о работе над «Мексиканцем») — иногда под тем же названием «Заметки касательно театра»). [↑](#endnote-ref-828)
1108. В. Э. Мейерхольд. [↑](#footnote-ref-282)
1109. Мейерхольд Ольга Михайловна (урожд. Мунт; 1874 – 1940) — первая жена В. Э. Мейерхольда. [↑](#endnote-ref-829)
1110. Миклашевский Константин Михайлович (1886 – 1944) — актер, режиссер, драматург, критик, историк театра. Близок мейерхольдовскому кругу. В 10‑е годы выступил с рядом статей об итальянской комедии дель’арте. В 1917 году вышла его книга: «La commedia della’arte» или театр итальянских комедиантов XVI, XVII, XVIII столетий. Часть I. Принимал участие в мейерхольдовском журнале «Любовь к трем апельсинам». В начале 20‑х годов вел занятия в ГВЫРМ. В набросках автобиографии С. М. Эйзенштейн вспоминал «блестящие лекции Миклашевского о “методах импровизации”» (Эйзенштейн С. М. «И вот, наконец, я здесь» / Публ., предисл., и ком. Е. Левина // Искусство кино. М., 1988. № 11. С. 70). [↑](#endnote-ref-830)
1111. 10 декабря 1923 года в театре Мейерхольда, который помешался в помещении бывшего театра «Зона», был проведен диспут по докладу К. М. Миклашевского «Гипертрофия искусства». Председательствовал А. Кугель. «Автор определяет искусство как средство “вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи”. <…> Что же касается этих чудовищных доз искусства, то здесь существует, по мнению Миклашевского, полная аналогия с системой наркотизма, чем больше, тем больше требуются дозы наркотических средств. <…> Эта теория по остроумию и некоторой “фельетонности” напоминает работы другого петроградского режиссера — “Театр для себя” Н. Н. Евреинова» (В. Ар[дов]. Гипертрофия искусства // Зрелища. М., 1923. № 67. С. 12). В 1924 году К. М. Миклашевский выпустил книгу «Гипертрофия искусства». [↑](#endnote-ref-831)
1112. Имеется в виду Первый Рабочий театр Пролеткульта. [↑](#endnote-ref-832)
1113. Залкинд Арон Борисович — профессор психотерапевт, консультировавший Эйзенштейна по поводу здоровья и в связи с театральной работой. [↑](#endnote-ref-833)
1114. «Слышишь, Москва?! — Слышу!» агитгиньоль С. М. Третьякова. Первый рабочий театр Пролеткульта. Монтаж аттракционов и монтировочные задания С. М. Эйзенштейна. Премьера состоялась 7 ноября 1923 года. [↑](#endnote-ref-834)
1115. Имеется в виду спектакль «Земля дыбом», поставленный в Государственном театре им. Вс. Мейерхольда. Композиция С. М. Третьякова по пьесе М. Мартине «Ночь». Режиссер В. Э. Мейерхольд, художник Л. С. Попова. Премьера состоялась 4 марта 1923 года. [↑](#endnote-ref-835)
1116. Миклашевский в своей лекции, судя по записи Эйзенштейна, иллюстрировал главную тему книги «Гипертрофии искусства» в современной культуре на материале последних спектаклей, в книге не упоминаемых. [↑](#endnote-ref-836)
1117. Третьяков Сергей Михайлович (1892 – 1939) — поэт, драматург, очеркист. Его пьесы «Слышишь, Москва?! — Слышу!», «Противогазы» и переработка комедии А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» были поставлены Эйзенштейном. [↑](#endnote-ref-837)
1118. Диспут под названием «Суд над московским театральным сезоном» был проведен 18 июня 1923 года в Политехническом музее под председательством П. П. Сакулина. Обвинители: П. С. Коган, А. М. Эфрос, В. Г. Шершеневич. Защитники: В. И. Блюм, С. С. Игнатов, С. А. Марголин. Среди экспертов: режиссеры, художники, актеры. В. Г. Шершеневич так {277} резюмировал выступление Мейерхольда: «Фореггер умер — да здравствует Пролеткульт» (Пингвин. Еще один отчетливый отчет. О суде над сезоном // Зрелища. М., 1923. № 44. С. 70). [↑](#endnote-ref-838)
1119. Попова Любовь Сергеевна (1889 – 1924) — живописец, сценограф. Работала с В. Э. Мейерхольдом в спектакле «Великолепный рогоносец» (1922). [↑](#endnote-ref-839)
1120. В спектакле «Слышишь, Москва?! — Слышу!» Ю. С. Глизер и В. И. Шаруев выезжали на настоящем верблюде. [↑](#endnote-ref-840)
1121. Садко [В. И. Блюм] в рецензии на спектакль С. М. Эйзенштейна писал: «“Слышишь, Москва?” — уже несомненно *новый театр*, тот самый, быть может, какого мы ждем от Мейерхольда <…>» (Известия ВЦИК. М., 1923. № 276 (2013). 2 декабря. С. 5). [↑](#endnote-ref-841)
1122. Ган Алексей Михайлович (1883 – 1942) — деятель театра и кино 20‑х годов, художник-полиграфист. Вел отдел культуры в газете «Анархия» (1917 – 1918). В 1918 – 1920 работал в ТЕО Наркомпроса. Идеолог «массовых действ». Один из наиболее радикальных теоретиков конструктивизма, утверждавший «смерть искусства». Автор книги «Конструктивизм» (Тверь, 1922). В 1921 году вместе с А. М. Родченко и В. Н. Степановой организовал Первую рабочую группу конструктивистов в ИНХУКе. Муж Э. И. Шуб. [↑](#endnote-ref-842)
1123. Шуб Эсфирь Ильинична (1894 – 1959) — кинорежиссер. С 1919 по 1921 год служила в секретариате ТЕО Наркомпроса. С 1922 года — работала монтажером игровых фильмов на фабрике «Госкино». Занималась перемонтажем зарубежных фильмов и монтажом русской дореволюционной хроники, из которой создала фильм «Падение династии Романовых» (1925). Эйзенштейн интересовался работами Э. И. Шуб по перемонтажу. [↑](#endnote-ref-843)
1124. «На всякого мудреца довольно простоты», вольная композиция С. М. Третьякова по комедии А. Н. Островского. Первый театр Пролеткульта. Сценарий и монтаж С. М. Эйзенштейна. Премьера состоялась 8 мая 1923 года. [↑](#endnote-ref-844)
1125. «Наша фильма» — «кинофельетон» «Дневник Глумова», входивший в спектакль «Мудрец», был первым фильмом, снятым С. М. Эйзенштейном. [↑](#endnote-ref-845)
1126. «Киноправда» — киножурнал Госкино, выпускавшийся Дзигой Вертовым с 1922 по 1925 год. Было сделано 23 выпуска. Дзига Вертов включил ролик «Дневник Глумова» в один из выпусков своей «Киноправды» под названием «Весенние улыбки Пролеткульта». [↑](#endnote-ref-846)
1127. Отдел Наркомпроса. [↑](#endnote-ref-847)
1128. Мейерхольдовской. [↑](#footnote-ref-283)
1129. «Зори» Верхарна. Театр РСФСР I. Режиссеры В. Э. Мейерхольд и В. М. Бебутов. Премьера состоялась 7 ноября 1921 года. [↑](#endnote-ref-848)
1130. Театральный отдел Наркомпроса находился по адресу ул. Неглинная (с 1922 г. — Манежная), д. 9. [↑](#endnote-ref-849)
1131. Аренский Павел Антонович (1887 – 1941) — писатель, поэт, драматург. Сын композитора А. С. Аренского. Знаком с С. М. Эйзенштейном с 1920 года по службе в Политуправлении Западного фронта, где Аренский был инструктором театрального отдела. Автор инсценировки Э. Т. А. Гофмана «Золотой горшок», которую Эйзенштейн репетировал в театре Пролеткульта осенью 1920 года. [↑](#endnote-ref-850)
1132. Завадская Вера Александровна (1895 – 1930) — киноактриса. Сестра Ю. А. Завадского. В первом браке была замужем за П. А. Аренским (19207 – 1924), во втором — за В. С. Смышляевым (1929 – 1930). [↑](#endnote-ref-851)
1133. «Противогазы» — речемонтаж С. М. Третьякова. Первый театр Пролеткульта. Режиссер С. М. Эйзенштейн. Премьера состоялась 29 февраля 1924 года. «“Противогазы” — последнее допустимое театру преодоление иллюзорного в общей установке и тяги к материальному. Монтаж воздействий от реально — материально существующих величин и предметов: завод как элемент спектакля, а не как “вместилище”, производственные процессы и положение как части действия и т. д.» (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1 Ед. хр. 925). [↑](#endnote-ref-852)
1134. {278} Касаткина Агния Александровна (1903 – ?) училась у В. Э. Мейерхольда в Государственных высших режиссерских мастерских (1921). Работала в Пролеткульте. Близкий друг Эйзенштейна в эти годы. [↑](#endnote-ref-853)
1135. Александров Григорий Васильевич (наст. фам. Мормоненко; 1903 – 1983), кинорежиссер, ассистент С. М. Эйзенштейна по фильму «Броненосец “Потемкин”», сопостановщик по фильмам «Октябрь», «Старое и новое», «Да здравствует Мексика». С 1921 по 1924 год — актер Первого рабочего театра Пролеткульта. В спектакле «На всякого мудреца довольно простоты» Г. В. Александров, играя Голутвина, выполнял сложный аттракцион: шел по проволоке, натянутой со сцены в зрительный зал. «<…> “Хана мити” — перекинуть мост с подмостков в аудиторию. Так, например, в моей постановке 1923 года (“На всякого…”) традиционная “Хана мити” свелась от широких горизонтальных мостков сквозь зрительный зал… к стальной проволоке, наискось протянутой через зрительный зал от пола площадки действия к перилам балкона в глубине нашего театрального помещения. По этой проволоке с площадки на балкон, “сквозь публику”, балансируя китайским зонтиком, проходил Г. Александров, игравший в постановке “таинственного злодея” Голутвина». (Эйзенштейн Сергей. 1964. Т. 3. С. 459). [↑](#endnote-ref-854)
1136. Шерлок Холмс — герой детективных историй А. Конан-Дойла. [↑](#endnote-ref-855)
1137. «Запоминаются образы секретаря стачкома (Мармоненко), углекопа (Фокин), представителя Айтон-банка Янышевский) и кокотка (Глизер)» (Садко [В. И. Блюм]. «Слышишь, Москва?» 1‑й рабочий театр Пролеткульта // Известия. М., 1923. № 276 (2013). 2 декабря. С. 5). Надо сказать, что сам С. М. Эйзенштейн «поиграл» с украинской фамилией, сбивая критиков с толка. Так, в программе спектакля Г. Александров значился еще и ассистентом режиссера как «Мормонэнко». [↑](#endnote-ref-856)
1138. Отскок *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-284)
1139. Катушка Румкорфа — прибор для преобразования прерывистого тока низкого напряжения в прерывистый ток высокого напряжения. Впервые была сконструирована в 1852 году немецким механиком Г. Румкорфом. Посредством катушки Румкорфа немецким физиком В. Рентгеном были открыты его лучи. [↑](#endnote-ref-857)
1140. Валёр — в живописи и графике оттенок тона, выражающий (во взаимосвязи с другими оттенками) определенные соотношения света и тени. Применение системы валёра позволяет тоньше и богаче показывать предметы в световоздушной среде. С. М. Эйзенштейн в данном фрагменте пытается применить понятие «валёра» при анализе физических действий на сцене. [↑](#endnote-ref-858)
1141. Боде Рудольф — см. [вступительный текст А. С. Миляха](#_Toc226879029) к его публикации «Теории новой антропологии актера» и статью С. Эйзенштейна и С. Третьякова [«Выразительное движение»](#_Toc226879030). [↑](#endnote-ref-859)
1142. В спектакле «Слышишь, Москва?! — Слышу!» Ю. С. Глизер (1904 – 1968) играла кокотку Марго. [↑](#endnote-ref-860)
1143. Юрцев Борис Иванович (1900 – 1954) — актер, режиссер, драматург. В середине 20‑х годов — актер театра Первого Рабочего театра Пролеткульта. Участник спектакля «Противогазы» С. М. Третьякова. [↑](#endnote-ref-861)
1144. Раскаты, отзвук, резонанс, эхо *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-285)
1145. Штраух Максим Максимович (1900 – 1974) — актер, режиссер, друг детства С. М. Эйзенштейна. С 1921 года работал под руководством Эйзенштейна в Первом Рабочем театре Пролеткульта. [↑](#endnote-ref-862)
1146. Бонди Юрий Михайлович (1889 – 1926) — театральный художник и режиссер; работал в студии Мейерхольда в Петербурге; оформил несколько спектаклей, поставленных Мейерхольдом; автор эскиза первой обложки журнала «Любовь к трем апельсинам»; соавтор Мейерхольда по пьесам «Огонь» и «Алинур». Позднее принимал участие в режиссерских мастерских Мейерхольда. В 1923 году возглавил Первый государственный театр для детей в Москве. В начале 20‑х годов — член Научно-художественной секции ГУСа. [↑](#endnote-ref-863)
1147. {279} Кугель Александр Рафаилович (1864 – 1928) — театральный критик, драматург. Убежденный сторонник «актерского театра», непримиримый враг «режиссерского засилья». [↑](#endnote-ref-864)
1148. Мейерхольда. [↑](#footnote-ref-286)
1149. Павлов Иван Петрович (1849 – 1936) — физиолог, создатель учения о высшей нервной деятельности. [↑](#endnote-ref-865)
1150. Веды (*санскр*. веда, букв. — знание) — древнейшие памятники индийской литературы, относящиеся к концу 2‑го тысячелетия — первой половине 1‑го тысячелетия до нашей эры, в которых зафиксирован комплекс тайных учений философско-религиозного характера. [↑](#endnote-ref-866)
1151. Имеется в виду О-Ямацуми — небесное божество, которое одновременно является главным горным божеством в японской мифологии. [↑](#endnote-ref-867)
1152. Квадратная скобка С. М. Эйзенштейна. [↑](#footnote-ref-287)
1153. {290} Плетнев В. О профессионализме пролетария-художника // Вестник театра. М., 1919. № 19. 9 – 11 апреля. С. З. [↑](#endnote-ref-868)
1154. [Тихонович] В. Т. Еще о левом искусстве // Вестник искусств. М., 1922. № 2. С. 5. [↑](#endnote-ref-869)
1155. Плетнев В. О профессионализме // Пролетарская культура. М., 1919. № 7 – 8. С. 36. [↑](#endnote-ref-870)
1156. Керженцев В. Творческий театр. М.‑Пг., 1923. С. 81. [↑](#endnote-ref-871)
1157. Там же. С. 78. [↑](#endnote-ref-872)
1158. Керженцев В. Можно ли «искажать» пьесы постановкой? // Вестник театра. М., 1919. № 1. 1 – 2 февраля. С. 4. [↑](#endnote-ref-873)
1159. Плетнев В. Об «уходе» С. М. Эйзенштейна из Пролеткульта // Новый зритель. М., 1925. № 5. 3 февраля. С. 11. [↑](#endnote-ref-874)
1160. Там же. С. 12. [↑](#endnote-ref-875)
1161. Ракета. Опыт театральной работы «На всякого мудреца довольно простоты» // Горн. М., 1923. № 8. С. 61. [↑](#endnote-ref-876)
1162. Эйзенштейн Сергей. Избр. произв.: В 6 т. / Коллектив сост., ред. и коммент. под руковод. С. И. Юткевича. М., 1964. Т. 2. С. 269. [↑](#endnote-ref-877)
1163. Там же. Т. 1. С. 113. [↑](#endnote-ref-878)
1164. Эйзенштейн С. М. Монтаж кино-аттракционов. Публикация и комментарии Н. И. Клеймана // Из творческого наследия С. М. Эйзенштейна / Ответ. ред. Л. К. Козлов. М., 1985. С. 18. [↑](#endnote-ref-879)
1165. Там же. С. 27. [↑](#endnote-ref-880)
1166. Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. 1917 – 1939 / Сост., ред. текста и коммент. А. В. Февральского. М., 1968. Ч. II. С. 55. [↑](#endnote-ref-881)
1167. Львов Н. «Труд». Постановка студии театрального синтеза Московского Пролеткульта // Вестник театра. М., 1921. № 89 – 90. 1 мая. С. 15. [↑](#endnote-ref-882)
1168. Федоров В. Актер будущего. Доклад Вс. Мейерхольда в Малом Зале Консерватории // Эрмитаж. М., 1922. № 6. 21 – 26 июня. С. 10. [↑](#endnote-ref-883)
1169. Франк. Подводят фундамент. Почти с натуры // Зрелища. М., 1922. № 8. 17 – 23 октября. С. 13. [↑](#endnote-ref-884)
1170. Коклен-старший. Искусство актера. Л.‑М., 1937. С. 58. [↑](#endnote-ref-885)
1171. Соколов Ипполит. Театрология // Театр. М., 1922. № 4. 24 октября. С. 106. [↑](#endnote-ref-886)
1172. {291} Там же. [↑](#endnote-ref-887)
1173. Нильсен. Ритм в труде и искусстве // Экран. М., 1922. № 23. 1 – 7 марта. С. 14. [↑](#endnote-ref-888)
1174. Соколов Ипполит. Рефлексология актерского труда // Новый зритель. М., 1924. № 46. 25 ноября. С. 13. [↑](#endnote-ref-889)
1175. Островский А. Н. О литературе и театре / Вст. ст. и коммент. М. П. Лобанова. М., 1986. С. 90. [↑](#endnote-ref-890)
1176. См.: Лессинг Т. Сущность театра // Театр и искусство. СПб., 1908. № 29. 20 июля. С. 502. [↑](#endnote-ref-891)
1177. Соколов Ипполит. Далькроз и физкультура // Эрмитаж. М., 1922. № 9. 11 – 16 июля. С. 13. [↑](#endnote-ref-892)
1178. Соколов Ипполит. Театрология. [↑](#endnote-ref-893)
1179. Соколов Ипполит. Индустриальная жестикуляция // Эрмитаж. М., 1922. № 10. 18 – 24 июля. С. 7. [↑](#endnote-ref-894)
1180. Соколов Ипполит. Тэйлоризм в театре // Вестник искусств. М., 1922. № 5. С 22. [↑](#endnote-ref-895)
1181. Ган А. Кино-техникум // Эрмитаж. М., 1922. № 10. 18 – 24 июля. С. 11. [↑](#endnote-ref-896)
1182. Кулешов Л. Искусство кино. М., 1929. С. 53. [↑](#endnote-ref-897)
1183. Эрманс Виктор. На лекции Мейерхольда // Театр. М., 1922. № 4. 24 октября. С. 121. [↑](#endnote-ref-898)
1184. «Театр РСФСР первый. Лаборатория» // Вестник театра. М., 1921. № 80 – 81. 27 января. С. 22. [↑](#endnote-ref-899)
1185. Марков П. А. Новейшие театральные течения. М., 1924. С. 49. [↑](#endnote-ref-900)
1186. Рич. Нас восемьдесят // Эрмитаж. М., 1922. № 7. 27 июня – 3 июля. С. 8. [↑](#endnote-ref-901)
1187. Бебутов В. Актер и одежда его ремесла. Открытое письмо Вс. Эм. Мейерхольду // Зрелища. М., 1923. № 35. С. 4. [↑](#endnote-ref-902)
1188. Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М., Аксенов И. А. Амплуа актера. М., 1922. С. 3. [↑](#endnote-ref-903)
1189. Там же. С. 15. [↑](#endnote-ref-904)
1190. Иванов Вяч. В. Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976. С. 63. [↑](#endnote-ref-905)
1191. Позднее А. Тэйлоризм на сцене // Зрелища. М., 1922. № 5. 26 сентября – 2 октября. С. 9. [↑](#endnote-ref-906)
1192. Федоров В. Актер будущего. Доклад Вс. Мейерхольда в Малом Зале Консерватории // Эрмитаж. М., 1922. № 6. 20 – 26 июня. С. 11. [↑](#endnote-ref-907)
1193. Э[рман]с В. Актер будущего и биомеханика. Доклад Мейерхольда в июне 1922 года в Малом зале Консерватории // Театральная Москва. М., 1922, № 45. 20 – 25 июня. С. 10. [↑](#endnote-ref-908)
1194. Браун Я. Путь экспериментатора (послеюбилейные размышления о Вс. Мейерхольде) // Театр и музыка. М., 1923. № 11 (24). 22 мая. С. 809. [↑](#endnote-ref-909)
1195. Смирнов А. Проблема современного театра // Русский современник. М., 1924. № 2. С. 250. [↑](#endnote-ref-910)
1196. Гонгла. Вс. Мейерхольд // Театральная Москва. М., 1922. № 38. 1 – 7 мая. С. 4. [↑](#endnote-ref-911)
1197. Эйзенштейн С. М. Психология искусства. Неопубликованные конспекты статьи и курса лекций. Подготовка текста, вступительная заметка и примечания Н. И. Клеймана. В сб.: Психология процессов художественного творчества / Отв. ред. Б. С. Мейлах и Н. А. Хренов. Л., 1980. С. 190. [↑](#endnote-ref-912)
1198. Эйзенштейн Сергей. 1966. Т. 5. С. 310. [↑](#endnote-ref-913)
1199. Эйзенштейн С. М. По личному вопросу (В связи с книгой А. Беленсона «Кино сегодня». Публикация и комментарии Н. И. Клеймана // Из творческого наследия С. М. Эйзенштейна / Ответ, ред. Л. К. Козлов. М., 1985. С. 31. [↑](#endnote-ref-914)
1200. Цит. по: Иванов Вяч. Указ. соч. С. 64. [↑](#endnote-ref-915)
1201. Эйзенштейн С. М. Мемуары: В 2 т. / Сост., предисл., и коммент. Н. И. Клеймана. Подгот. текста В. П. Коршуновой и Н. И. Клеймана. М., 1997. Т. 2. С. 301 – 305. [↑](#endnote-ref-916)
1202. «Выразительная гимнастика». [↑](#footnote-ref-288)
1203. «Сила выражения и выразительное движение». [↑](#footnote-ref-289)
1204. Под началом мускула, в сгибающих мускулах, мыслится относительно неподвижная точка, под концом же — подвижная. В бицепсе начало мускула в плечевой, а конец его — в локтевой кости. [↑](#endnote-ref-917)
1205. В подтверждение укажем на беспомощность отдельных движений, поскольку мы рвем их инстинктивно-автоматическую связь с телом и вводим их в поле сознания. Поднять вещь в реальной жизни (автоматически) легко, поднять же ее сценически, сознательно уяснив себе всю цепь взаимосвязанных движений и механику массы тела, — необычайно трудно, что знает каждый, которому приходилось иметь дело со сценой. Старый театр добивался верных движений, строя их на переживании, то есть эмоциональном строе, обеспечивающем движению автоматичность (а потому и верность) реальной жизни (но отнюдь {304} не выразительность воздействия на зрителя). Новый же театр одной из своих задач ставит развитие способности актера независимо от эмоционального строя (переживания) разложить движение и его воспроизвести. [↑](#endnote-ref-918)
1206. Авторы допускают неточность. Книга Бесс Мензиндик вышла в 1906 году. — *Примеч. редактора-составителя*. [↑](#footnote-ref-290)
1207. Лучший пример таких искусственных движений являют производственные движения. Историческое приспособление мускульного аппарата человека к условиям среды и процесса отбора не поспевает за приспособлением движений к системе производственных орудий и машин. Движения приходится конструировать, искусственно приспособлять лишь к орудиям и не учитывая органической природы движений. В результате — профессиональные искажения организма, профессиональные болезни, с которыми должен бороться НОТ, изучая тот нормальный материал, из которого должны строиться все производственные движения, не противоречащие человеческой природе. Иллюстрации этих положений см. у Hüppe [Хюппе] в его труде «Die hygienische Bedeutung der erziehenden Knabenhandarbeit» [«Гигиеническое значение в воспитании подростков, занятых ручной работой»] (Leipzig, 1899), где им впервые было выдвинуто понятие о гимнастике у станка (заводского). Перепечатка из вышеупомянутого труда в его же «Hygiene der Körperübung» [«Гигиена пластических упражнений»] (Leipzig, 1922. S. 22 – 24). [↑](#endnote-ref-919)
1208. Hüppe, например, дает параллельные образцы того, как не надо работать рубанком (движутся только руки, создавая направления тела и асимметрию плеч), и как надо работать (руки движутся вверх под давлением падающего туловища на сгибающейся и разгибающейся ноге). Кстати, последнее движение типично для упражнений по методу Боде. Hüppe — военный врач и спортсмен, 62 лет от роду получивший золотую медаль за свою физическую организованность. [↑](#endnote-ref-920)
1209. См. дополнительные соображения у Л. Клагеса («Ausdruckskraft und Gestaltungsbewegung». S. 47). [↑](#endnote-ref-921)
1210. Только абсолютное непонимание природы ритмического делает возможным то, что в спорт-психологической лаборатории Высшей школы физкультуры в Берлине «ритмическое чувство» проверяется с помощью метронома (!). То же коренное заблуждение господствует в методике Жак-Далькроза, ошибочно называемой «ритмической гимнастикой», а в действительности являющейся «тактовым» методом… [↑](#endnote-ref-922)
1211. Пояснить можно на примере цирка, театра, спорта. Например, в боксе существует ряд правил (т. н. «магия бокса»), учитывающих чисто зрелищную действенность позы и жеста. В акробатике у циркачей мало уметь, например, пройти хорошо по проволоке, надо еще и «продать» (на театральном жаргоне — «подать») этот номер, т. е. сделать его зрелищно интересным и увлекательным. Здесь основная разница между русским и французским циркачом. При одинаковом волевом напряжении, одинаковой чистоте номера — целая пропасть в действии его на зрителя в силу характера «продажи». Для театра аттракционов этот момент «подачи», т. е. прямого рефлекторного эффекта, создающегося у зрителя, является вопросом первостепенным. [↑](#endnote-ref-923)
1212. В подтверждение ссылка на Schulte («Leib und Seele im Sport». S. 10) [Щульте («Тело и дух в спорте». С. 10)] о том, что в спорте волевая деятельность достигает высшей точки, зачастую резко нарушая нормальные органические процессы во имя достижения рекордов. Пример — знаменитый марафонский бегун, умирающий в момент финиша. Психология рекордсмена приносит ритмикоорганические нормальные процессы в жертву эгоцентрическому волевому импульсу. Упомянутый марафонец является доказательством того, что волевой процесс, воздействуя на органический, не только нарушает его, но и может привести к полному уничтожению. [↑](#endnote-ref-924)
1213. Упражнение на напряжение. [↑](#footnote-ref-291)
1214. Упражнение на «рикошет». [↑](#footnote-ref-292)
1215. Наблюдения над пианистами показывают воочию, насколько механическая пальцевая игра свойственна ученикам, а игра всем телом — виртуозам. [↑](#endnote-ref-925)
1216. «Движение искусства или искусство движения. Музыкальная педагогика Шлэттера». [↑](#footnote-ref-293)
1217. Помещение форм природы и пространственную сетку и помещение природного развития во временную сетку. [↑](#footnote-ref-294)
1218. {305} Вместо единого динамического движения, развертываемого в ряде взаимообусловливаемых фаз, мы имеем здесь статический ряд внутренне друг от друга оторванных «поз». Пример — работа Камерного театра и «танцы машин» Фореггера. [↑](#endnote-ref-926)
1219. «Художественная школа пластики» / Под руководством Паллата и Ф. Хилькера. Бреслау, 1923. [↑](#footnote-ref-295)
1220. «Распряжение» (Entspannung) мы употребляем в смысле, обратном «напряжению». [↑](#endnote-ref-927)
1221. «Драматургия Клейста. Грильпарцера, Иммермана и Граббе» / Издание В. фон Шольца. Мюнхен-Лейпциг, 1912. Т. III. Серия «Немецкая драматургия». [↑](#footnote-ref-296)
1222. См. исследование по циклограммам ЦИТа. [↑](#endnote-ref-928)
1223. Невропаст — человек, двигающий марионетки. [↑](#endnote-ref-929)
1224. Движущая сила *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-297)
1225. Вниманию МХАТ и А. В. Луначарского: не окажется ли даже с точки зрения 1801 года современная игра «нутром» и настойчивое требование «души» в игре явным предпочтением медведя максимально организованному существу? [↑](#endnote-ref-930)
1226. Ср. стихийные действия толп[:] паник[а], самосуды, оргии. [↑](#endnote-ref-931)
1227. Не так же ли у четвероногих обязанности выразительной сигнализации несет на себе хвост — единственная «интеллигентная» часть тела? [↑](#endnote-ref-932)
1228. Тигерштедта (инерционным момент). [↑](#footnote-ref-298)
1229. Механизм выразительного — конфликт мотивов; не доведенный вследствие торможения до конца рефлекторный импульс реализуется в ряде своеобразных объективных признаков — выражение.

      Стандартное движение — идеальное с точки зрения экономии средств и полноты выполнения утилитарного задания.

      Выражение — комплекс объективных признаков, на основании которых можно судить (интуировать) об субъективных состояниях. [↑](#endnote-ref-933)
1230. Всякого рода тики, конвульсивные подергивания, бессмысленные движения вызывают отталкивающее чувство. [↑](#endnote-ref-934)
1231. Плоха и невыразительна работа актера, впавшего в эмоцию и вслед за шапкой сорвавшего в эмоциональном порыве со своего антагониста парик. [↑](#endnote-ref-935)
1232. Я умышленно оставляю в стороне речь как звуковые комплексы, имеющие условно-символическое значение — их эмоциональное действие минимально. [↑](#endnote-ref-936)
1233. Насколько нам известно, единственное специальное исследование (но не затрагивающее эскизов) эйзенштейновской «Валькирии» предпринято коллегой из Англии; См.: Rosamund Bartlett. The Embodiment of Myth: Eizenshtein’s Production ot «Die Walküre». Slavonic and East Eropean Review 1992. № 1. P. S3 – 76; Rosamund Bartlett. Wagner and Russia. Cambridge Union Press, 1995. P. 271 – 182; а также: Розамунд Бартлетт. Из истории создания «Валькирии». «Музыкальная академия», 1994. № 3. С. 129 – 130. [↑](#footnote-ref-299)
1234. Статья впервые опубликована в журнале «Театр» 1940. № 10. С. 13 – 38, и перепечатана в т. 5 «Избранных произведений в шести томах» М., 1968. С. 329 – 359. Ссылки на нее в дальнейшем даются в тексте указанием страницы. [↑](#footnote-ref-300)
1235. {337} Д. «На полпути». Беседа с Рощиной // Биржевые ведомости. СПб., 1914. № 13979. 30 января. С. 4. [↑](#endnote-ref-937)
1236. Solus. Александринский театр «На полпути» // Биржевые ведомости. СПб., 1914. № 13981. 31 января 1914. С. 4. [↑](#endnote-ref-938)
1237. Омега. «На полпути» Новая пьеса А. Пинеро в Александринском театре // Петербургская газета. СПб., 1914. № 30. 31 января. С. 5. [↑](#endnote-ref-939)
1238. Гуревич Любовь. Александринский театр // Речь. СПб., 1914. № 31. 1 февраля. С. 7. [↑](#endnote-ref-940)
1239. Solus. Александринский театр «На полпути». С. 4. [↑](#endnote-ref-941)
1240. Гуревич Любовь. Александринский театр. С. 7. [↑](#endnote-ref-942)
1241. Homo novus. Заметки // Театр и искусство. СПб., 1914. № 5. 2 февраля. С. 113 – 115. [↑](#endnote-ref-943)
1242. Зноско-Боровский Евг. А. Русский театр начала XX века. Прага, 1925. С. 303, 304. [↑](#endnote-ref-944)
1243. СПбГМТМИ. № КП 7541/38. ОАП. 15954. [↑](#endnote-ref-945)
1244. Зандин М. П. Блистательный мастер, замечательный человек // Александр Яковлевич Головин. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине / Сост. и коммент. А. Г. Мовшенсона. Л.‑М, 1960. С. 242. [↑](#endnote-ref-946)
1245. Волков Николай. Мейерхольд. 1908 – 1917. М.‑Л., 1929. Т. II. С. 302. [↑](#endnote-ref-947)
1246. Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 174. [↑](#endnote-ref-948)
1247. Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы / Сост., ред. текста и коммент. А. В. Февральского. М., 1968. Ч. II. С. 601. [↑](#endnote-ref-949)
1248. Бассехес А. Театр и живопись Головина. М., 1970. С. 143. [↑](#endnote-ref-950)
1249. Онуфриева С. Головин. Л., 1977. С. 89. [↑](#endnote-ref-951)
1250. Мейерхольд и художники / Сост. А. А. Михайлова и Л. М. Данилова. М., 1995. С. 330. [↑](#endnote-ref-952)
1251. Ярцев П. Театр футуристов // Речь. СПб., 1913. 7 декабря. С. 5. [↑](#endnote-ref-953)
1252. Крусанов А. В. Русский авангард: 1907 – 1932. Исторический обзор: В 3 т. СПб., 1996. Т. 1. С. 151 – 152. [↑](#endnote-ref-954)
1253. Выражаю глубокую признательность М. Г. Светаевой, ответственному редактору многотомника «В. А. Теляковский. Дневники директора Императорских театров» за любезно предоставленную возможность публикации данного фрагмента. [↑](#endnote-ref-955)
1254. Коленда Виктор. Моя работа как художника в театре В. Ф. Комиссаржевской // Театр. М., 1994. № 7 – 8. С. 109. [↑](#endnote-ref-956)
1255. Мейерхольд В. Э. Ч. I. С. 252. [↑](#endnote-ref-957)
1256. В третьей редакции «Маскарада» (Театр имени А. С. Пушкина, 1938) Мейерхольд поставит трельяж на авансцену и вынесет на просцениум перед ним разговор Арбенина с Неизвестным; толпа гостей в маскарадных костюмах будет наблюдать за героями через решетчатое плетение трельяжа. [↑](#endnote-ref-958)
1257. {348} Кугель А. Кризис искусства // Театр и искусство. СПб., 1909. № 32. 9 августа. С. 551. [↑](#endnote-ref-959)
1258. Тихвинская Л. И. Кабаре и театры миниатюр в России. М., 1995. С. 22. [↑](#endnote-ref-960)
1259. Там же. С. 263. [↑](#endnote-ref-961)
1260. Рындина Лидия. Ушедшее // Воспоминания о Серебряном веке / Сост. В. Крейд. М., 1993. С. 425. [↑](#endnote-ref-962)
1261. Голейзовский К. Я. Проект книги о балете. 1935 год. § 20. Л. 2 (682). Машинопись с правкой карандашом и чернилами // Личный архив семьи Голейзовских. [↑](#endnote-ref-963)
1262. Речь идет не о романе М. Горького «Мать», а о рассказе из цикла «Сказки об Италии», у самого писателя называющемся «Девятый рассказ» (примечание редактора-составителя). [↑](#endnote-ref-964)
1263. Голейзовский К. Я. Цит. соч. § 23. Л. 2 – 3 (682 – 683). [↑](#endnote-ref-965)
1264. {349} Голейзовский К. Из автобиографии // Касьян Голейзовский. Жизнь и творчество / Сост. В. Васильева, Н. Чернова. М., 1984. С. 32. [↑](#endnote-ref-966)
1265. Хроника // Рампа и жизнь. М., 1913. № 4. 27 января. С. 9. [↑](#endnote-ref-967)
1266. Е. Я. «Летучая мышь» // Театральная газета. М., 1915. № 47. 22 ноября. С. 8. [↑](#endnote-ref-968)
1267. Львов Як. «Летучая мышь» // Рампа и жизнь. М., 1915. № 3. 18 января. С. 11 – 12. [↑](#endnote-ref-969)
1268. Уварова Е. Д. Эстрадный театр: миниатюры, обозрения, мюзик-холлы. 1917 – 1945. М., 1983. С. 9. [↑](#endnote-ref-970)
1269. Смоленский А. «Летучая мышь» // Биржевые ведомости. Пг., 1915. № 14710. 6 марта. Сб. [↑](#endnote-ref-971)
1270. Уварова Е. Д. Там же. С. 10. [↑](#endnote-ref-972)
1271. Программа Мамоновского театра от 14 ноября 1916 года. [↑](#endnote-ref-973)
1272. Голейзовский К. Я. Цит. соч. § 24. Л. 3 (683). [↑](#endnote-ref-974)
1273. Там же. § 26. Л. 3 (683). [↑](#endnote-ref-975)
1274. Шайкевич А. Петербургская богема (М. А. Кузмин) // Воспоминания о Серебряном веке. С. 236. [↑](#endnote-ref-976)
1275. См.: Тихвинская Л. И. Цит. соч. С. 193. [↑](#endnote-ref-977)
1276. Бабиш — Борис Романов. [↑](#footnote-ref-301)
1277. Шайкевич А. Цит. соч. С. 240 – 241. [↑](#endnote-ref-978)
1278. Там же. С. 238. [↑](#endnote-ref-979)
1279. Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века. Т. 1: Хореографы. Л., 1971. С. 504 – 505. [↑](#endnote-ref-980)
1280. Там же. С. 506. [↑](#endnote-ref-981)
1281. Л[евинсо]н [Андрей]. Балеты Б. Г. Романова // Речь. 1915. № 302 (3325). 2 ноября. С. 4. [↑](#endnote-ref-982)
1282. Интимный театр. «Выбор невесты» // Раннее утро. Газетная вырезка без указания выходных данных хранится в личном архиве семьи Голейзовских. [↑](#endnote-ref-983)
1283. А. А. Интимный театр // Театральная газета. М., 1916. № 29. 17 июля. С. 5. [↑](#endnote-ref-984)
1284. Тихвинская Л. И. Цит. соч. С. 172. [↑](#endnote-ref-985)
1285. Там же. С. 4 – 5. [↑](#endnote-ref-986)
1286. Интимный театр // Рампа и жизнь. М., 1916. № 29. 17 июля. С. 9. [↑](#endnote-ref-987)
1287. Интимный театр. «Выбор невесты» // Раннее утро. Газетная вырезка без указания выходных данных хранится в личном архиве семьи Голейзовских. [↑](#endnote-ref-988)
1288. {371} См. следующие публикации:

      а) Кржижановский С. Воспоминания о будущем (избранное из неизданного) / Сост., вступ. ст. и примеч. В. Г. Перельмутера. М., 1989. В заглавие вступительной статьи Перельмутер вынес одно из горьких острословии Кржижановского: «Трактат о том, как невыгодно быть талантливым»;

      б) Канонада по канонам. (Рассказы С. Д. Кржижановского) / Публикация Д. М. Фельдмана // Встречи с прошлым / Под. ред. Н. Б. Волковой. Вып. 7. М., 1990. С. 67 – 88;

      в) Кржижановский С. Сказки для вундеркиндов / Вступ. ст. и примеч. В. Перельмутера. М., 1991;

      г) Кржижановский С. Д. Писаная торба. Условность в четырех актах, семи ситуациях / Публ. и пред. В. Перельмутера // Современная драматургия. М., 1992. № 2. С. 180 – 204;

      д) Кржижановский С. Страны, которых нет. Статьи о литературе и театре. Записные тетради / Сост., пред., примеч. В. Перельмутера. М., 1994.

      е) Перельмутер В. Актер как разновидность человека. Попытка реконструкции доклада Сигизмунда Кржижановского, прочтенного на заседании Театральной секции ГАХН. 20 декабря 1923 г. // Вопросы искусствознания. М., 1997. № 2. С. 69 – 74. [↑](#endnote-ref-989)
1289. В записной книжке Кржижановского встречается запись: «Трактат о том, как невыгодно быть талантливым». Это, по всей видимости, заглавие задуманной им статьи, которая, однако, не была написана. [↑](#endnote-ref-990)
1290. Чертков Л. Н. Кржижановский, Сигизмунд Доминикович // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М., 1966. Т. 3. Стб. 823. [↑](#endnote-ref-991)
1291. Таиров А. Я. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма / Под. ред. П. Маркова. Сост. Ю. Головашенко. М., 1970. [↑](#endnote-ref-992)
1292. Гэктемас (Государственные экспериментальные театральные мастерские) — школа при Камерном театре. [↑](#endnote-ref-993)
1293. Цит. по кн.: Кржижановский С. Д. Воспоминания о будущем. С. 461. [↑](#endnote-ref-994)
1294. См. обо всем этом более подробно: Молева Н. Повести старого дома // Вопросы литературы. М., 1989. № 1. С. 261. Документальные легенды об этом доме см. также: Бессонов В. А., Янгиров Р. М. Большой Гнездниковский переулок, 10. Биография московского дома. М., 1990. [↑](#endnote-ref-995)
1295. История дома Нирнзее действительно интересна, она связана с многими именами театра, литературы, искусства, кинематографа, поэтому я еще раз отсылаю читателя к публикациям Н. Молевой., В. Бессонова и Р. Янгирова. (см. примеч. № 7 [В электронной версии — [994](#_Tosh0004887)]), и напоминаю только, что с 1958 г. «театральный подвал» принадлежит Учебному театру ГИТИСа. [↑](#endnote-ref-996)
1296. {372} Цит. по вступ. ст. Вадима Перельмутера (Кржижановский С. Сказки для вундеркиндов. С. 25). [↑](#endnote-ref-997)
1297. См. пред. Д. М. Фельдмана к его публикации рассказов Кржижановского (Встречи с прошлым / Отв. ред. Н. Б. Волкова. Вып. 7. М., 1990. С. 67). [↑](#endnote-ref-998)
1298. Волькенштейн В. М. Драматургия. Метод исследования драматических произведений. М., 1923. Отклик Кржижановского на эту кн.: 7 дней МКТ. 1923. № 3. [↑](#endnote-ref-999)
1299. Кржижановский помешает свою заметку на книгу Теляковского в разделе библиографии журнала «7 дней МКТ» (1924. № 1). Это первое издание книги Теляковского «Воспоминания» (М., 1924). [↑](#endnote-ref-1000)
1300. См.: 7 дней МКТ. М., 1923. № 2. Ноябрь. С. 2. [↑](#endnote-ref-1001)
1301. На самом деле вплоть до 1824 года в составе трупп Петербурга и Москвы были актеры, которыми театральная Дирекция владела «как крепостной собственностью». В 1824 г. было выпущено постановление «всякую покупку крепостных людей к театру отменить» (см.: История русского театра: В 7 т. / Под ред. Е. Г. Холодова. М., 1977. Т. 2. С. 236). [↑](#endnote-ref-1002)
1302. См.: 7 дней МКТ. М., 1923. № 2. Ноябрь. С. 2. [↑](#endnote-ref-1003)
1303. Там же. 1923. № 8. Декабрь. С. 2. [↑](#endnote-ref-1004)
1304. Там же. 1924. № 9. Январь. С. 2. [↑](#endnote-ref-1005)
1305. Там же. 1924. № 10 – 14. Январь – Февраль. [↑](#endnote-ref-1006)
1306. См.: Фельдман К. От биомеханики к вобле // Там же. № 12. Февраль. С. 2; Мариенгоф А. Соленый огурец // Там же. С. 3. [↑](#endnote-ref-1007)
1307. Премьера состоялась 6 декабря 1923 г. [↑](#endnote-ref-1008)
1308. См.: Трауберг Н. Л. Честертон, Гилберт Кит // Краткая литературная энциклопедия. М., 1975. Т. 8. Стб. 479. [↑](#endnote-ref-1009)
1309. См.: Сибиряков Вл. Человек, который был Четвергом // Известия. М., 1923. № 283. 11 декабря. С. 6. [↑](#endnote-ref-1010)
1310. Кржижановский С. Человек против машины // 7 дней МКТ. М., 1924. № 16. Март. С. 2. [↑](#endnote-ref-1011)
1311. Литвиненко Н. Несыгранный спектакль // Режиссерское искусство А. Я. Таирова / Под ред. К. Л. Рудницкого. М., 1987. С. 112 – 130. [↑](#endnote-ref-1012)
1312. Кржижановский С. Забытый Шекспир // Театр. М., 1939. № 4. С. 42. [↑](#endnote-ref-1013)
1313. См.: Кугушев Г. В. Драматические сочинения. М., без года. Т. 1. [↑](#endnote-ref-1014)
1314. Экземпляр инсценировки Кржижановского с замечаниями Таирова хранится в РГАЛИ (Ф. 2328. Оп. 1. Ед. хр. 670). Цитаты даны по этому экземпляру. [↑](#endnote-ref-1015)
1315. Кржижановский выбрал этот текст на том основании, что он был впервые напечатан как своего рода пролог к первой главе «Евгения Онегина». Позже, выпуская в свет весь роман, Пушкин, как известно, убрал это вступление. [↑](#endnote-ref-1016)
1316. Никаких указаний на то, что в спектакле должен появиться именно Пушкин, найти не удалось. [↑](#endnote-ref-1017)
1317. Подробнее я не буду здесь останавливаться на режиссерских заметках Таирова, хотя они чрезвычайно интересны. Об этом можно прочесть в моей статье «Несыгранный спектакль», указанной в разделе «Примечания» за № 24. [↑](#endnote-ref-1018)
1318. Кржижановский С. Театральная ремарка // Театр. М., 1937. № 6. С. 127 – 133. [↑](#endnote-ref-1019)
1319. Кржижановский С. Бернард Шоу // Советский театр. М., 1936. № 8. С. 16. [↑](#endnote-ref-1020)
1320. См.: Литературный критик. М., 1934. № 4. С. 81 – 97. [↑](#endnote-ref-1021)
1321. Кржижановский С. История одной рукописи // Советское искусство. М., 1937. № 24 (370). 23 мая. С. 5. [↑](#endnote-ref-1022)
1322. Кржижановский С. Русская историческая пьеса // Театр. М., 1937. № 7, С. 35 – 41. [↑](#endnote-ref-1023)
1323. {373} Аникст А. Шекспир. Ремесло драматурга. М., 1974. С. 41. [↑](#endnote-ref-1024)
1324. Корнилова Е. На путях марксистского изучения Шекспира // Шекспировский сборник / Под ред. А. Аникста и А. Штейна. М., 1961. С. 43 – 66. [↑](#endnote-ref-1025)
1325. См.: Кржижановский С. Поэтика шекспировских хроник // Интернациональная литература. М., 1936. № 1. С. 137 – 155. [↑](#endnote-ref-1026)
1326. Кржижановский С. Забытый Шекспир // Театр. М., 1939. № 4. С. 41. [↑](#endnote-ref-1027)
1327. Кржижановский С. Комедии молодого Шекспира // Шекспировский сборник / Под ред. А. Аникста. М., 1968. С. 138. [↑](#endnote-ref-1028)
1328. Там же. С. 131. [↑](#endnote-ref-1029)
1329. Там же. С. 132. [↑](#endnote-ref-1030)
1330. Там же. С. 145. [↑](#endnote-ref-1031)
1331. Кржижановский С. Воображаемый Шекспир // Советское искусство. М., 1937. № 39 (385). 23 августа. С. 44. [↑](#endnote-ref-1032)
1332. Аникст А. Шекспир. Ремесло драматурга. С. 279. [↑](#endnote-ref-1033)
1333. Кржижановский С. Комедии молодого Шекспира. С. 134. [↑](#endnote-ref-1034)
1334. Кржижановский С. Забытый Шекспир. С. 36. [↑](#endnote-ref-1035)
1335. Кржижановский С. Сэр Джон Фальстаф и Дон-Кихот // Шекспировский сборник. 1968. С. 146 – 150. [↑](#endnote-ref-1036)
1336. См.: Тургенев И. С. Гамлет и Дон-Кихот // Тургенев И. С. Избранное. М., 1979. С. 573. [↑](#endnote-ref-1037)
1337. Статья посвящается памяти убитого журналиста Игоря Викторовича Филимонова, способствовавшего получению материалов о Р. Болеславском из США. [↑](#footnote-ref-302)
1338. {389} Boleslavski Richard. Way of the Lancer. Indianapolis, 1932. P. 257. [Перевод с английского здесь и далее мой. — *М. Л*.] [↑](#endnote-ref-1038)
1339. Имеется в виду статья П. А. Маркова «Первая студия МХТ: Сулержицкий — Вахтангов-Чехов» (Марков П. А. О театре: В 4 т. М., 1974. Т. 2). [↑](#endnote-ref-1039)
1340. Гиацинтова С. В. С памятью наедине. М., 1989. С. 92 – 93. [↑](#endnote-ref-1040)
1341. Там же. [↑](#endnote-ref-1041)
1342. См.: Boleslawski Ryszyard // Slownik Biograficny Teatra Polskiego (1765 – 1965). Warszawa, 1973. [↑](#endnote-ref-1042)
1343. Boleslavski Richard. Way of the Lancer. Indianapolis. Bobbs-Merril, 1932. Работа является продолжением написанной вместе с Helen Woodward книжки Lances Down (1932). [↑](#endnote-ref-1043)
1344. См. об этом в кн.: Софронова Л. А. Польская романтическая драма. М., 1992. [↑](#endnote-ref-1044)
1345. Roberts J. W. Richard Boleslavsky. UMI Press, 1981; Theatre and Dramatic Studies. 1981. № 7. P. 86 – 87. [↑](#endnote-ref-1045)
1346. Письмо О. Л. Книппер-Чеховой К. С. Станиславскому от 18 сентября 1921 г. // Книппер-Чехова О. Л. Переписка: В 2 ч. / Сост. и ред. В. Я. Виленкина. Коммент. Л. М. Фрейдкиной. М., 1972. Ч. 2. С. 126 – 127. [↑](#endnote-ref-1046)
1347. Hiring Н. (цит. по.: Just С. Stanislawski und das deutschsprachische Theater. Daten, Texte und Interpretationen. Niirnberg, 1970. P. 295). [↑](#endnote-ref-1047)
1348. См. Milne Thomas. The Cinema of Karl Dreyer. New York, 1971. P. 57 – 58. [↑](#endnote-ref-1048)
1349. Revue Russe / The Encyclopedia of New York Stage: 1920 – 1930 by Samuel D. Leiter. Vol. 2. № 356. [↑](#endnote-ref-1049)
1350. Слова Е. Леонтович приведены в книге: Roberts J. W. Richard Boleslavsky… P. 104. Они подтверждаются и прессой, например: Kouznezoff Russian Troupe at Booth // The New York Times. 1922. September, 21. [↑](#endnote-ref-1050)
1351. Болеславскому поручалось набрать сотрудников (статистов) из числа русских эмигрантов. Любопытную характеристику им дает В. В. Шверубович: «это были русские, прожившие в Нью-Йорке по крайней мере несколько лет… Были среди них и служащие консульства Российской Империи и Временного правительства, были инженеры и коммерсанты, командированные или просто приехавшие в Америку до Октябрьской революции по различным делам, были и офицеры российского императорского флота, были и политические эмигранты, жившие здесь еще с 1905 г.» (Шверубович В. В. О старом Художественном театре. М., 1990. С. 513). [↑](#endnote-ref-1051)
1352. Так утверждал сам Болеславский. Не имея однако, самого документа, смеем предположить, что к Ричарду Валентиновичу непосредственно обращался Лужский, но поручению Станиславского (набрать группу статистов). [↑](#endnote-ref-1052)
1353. Спектакли Художественного театра в Нью-Йорке открылись 10 января, а лекции Болеславского начались с 18‑го. [↑](#endnote-ref-1053)
1354. Как известно, до этого Болеславский играл в «На дне» роль Татарина. [↑](#endnote-ref-1054)
1355. Там же. С. 560. [↑](#endnote-ref-1055)
1356. Theatre Arts Magazine. 1923. March. [↑](#endnote-ref-1056)
1357. Boleslavsky Richard. The Laboratory Theatre. Theatre Arts Magazine. 1923. № 7 Quly). [↑](#endnote-ref-1057)
1358. Boleslavsky Richard. Stanislavsky — The Man and His Method / By R. H. Fricken // Theatre Magazine. 1923. № 37 (April). [↑](#endnote-ref-1058)
1359. Ibid. [↑](#endnote-ref-1059)
1360. {390} Stanislavsky, Constantin. My Life in Art / Transl. by J. J. Robins. Ed. A. Koiransky. Boston, 1924. [↑](#endnote-ref-1060)
1361. Theatre Arts Magazine. 1923. № 7. [↑](#endnote-ref-1061)
1362. Ludwig L. American Art Theatre — Why Not? // Theatre Magazine. 1923. August. P. 9. [↑](#endnote-ref-1062)
1363. Ахматова А. Собр. соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 47. [↑](#endnote-ref-1063)
1364. Boleslavsky Richard. Fundamentals of Acting // Theatre Arts Monthly. 1927. February, 11. P. 121 – 122. [↑](#endnote-ref-1064)
1365. Ibid. [↑](#endnote-ref-1065)
1366. См. об этом комментарии Г. В. Кристи и В. В. Дыбовского в кн.: Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. / Ред. В. Н. Прокофьев. Подгот. текста, вст. ст. и примеч. Г. В. Кристи. М., 1954. Т. 2. С. 499 – 500. [↑](#endnote-ref-1066)
1367. По утверждению некоторых учеников, Болеславский назвал их «beads» — удары, всплески, узлы — действия (of action). Однако Ли Страсберг утверждает, что Болей произносил «bits» — т. е. «куски». Думается, виной всему не акцент Болеславского, а «ассоциативный слух» Страсберга (Roberts J. W. Richard Boleslavsky. P. 169). [↑](#endnote-ref-1067)
1368. Там же. С. 276 – 317. [↑](#endnote-ref-1068)
1369. Stanislavsky, Constantin. An Actor Prepares. New York, 1936. [↑](#endnote-ref-1069)
1370. Т. Рибо (Ribot) (1839 – 1916) — представитель французской школы экспериментальной психологии. [↑](#endnote-ref-1070)
1371. Ibid. Р. 170. [↑](#endnote-ref-1071)
1372. Письмо Е. Б. Вахтангова Л. А. Сулержицкому от 27 марта 1913 // Вахтангов Евгений. Сборник / Сост., ред., коммент. Л. Д. Вендровской, Г. П. Каптеревой. М., 1984. С. 120. [↑](#endnote-ref-1072)
1373. Вахтангов Е. Б. Из блокнота 7 апреля 1921 г. // Там же. С. 357. [↑](#endnote-ref-1073)
1374. Шверубович В. В. Указ соч. С. 506. [↑](#endnote-ref-1074)
1375. Весьма любопытно сопоставить два отклика об Успенской учеников «Лэб». Первый принадлежит Ли Страсбергу, который пробыл у Болеславского всего четыре месяца, другой — актеру и критику Фрэнсису Фергюссону, наблюдавшему ряд русских актеров и педагогов в Америке. Итак, Страсберг говорит: «Успенская была превосходной актрисой… И конечно, она была очень наблюдательна. Она сразу говорила, кто наигрывал, кто по-настоящему “жил в образе”, то есть она была великолепна со всех точек зрения». А вот Ф. Фюргюссон: «В классе она буквально их [учеников. — *М. Л*.] терроризировала. Вот она входит (как вы знаете, она была очень маленькой, очень худенькой — наверное, весила не более 95 фунтов). Итак, она входила — на высоченных каблуках, и обязательно что-то несла в руках — кувшин, стакан и т. д. Вот она войдет, поставит стакан и кувшин перед собой, вденет в один глаз монокль. Потом обязательно сделает глоток из стакана — жидкость была похожа на воду, но все знали, что это джин. И обязательно скажет: “Ну так как у нас насчет действия?” А затем начнет давать задания для этюдов, импровизируя различные ситуации. А если они [студенты. — *М. Л*.] не будут работать как следует, она просто пошлет их к черту» (Fergusson Fr. The Notion of Action // Stanislavsky and America / Ed. Erica Munk. Greenwich-Connecticut, 1967). [↑](#endnote-ref-1075)
1376. The Encyclopedia of New York Stage / By Samuel D. Lciter. New York, 1980. Vol. 2. № 870. [↑](#endnote-ref-1076)
1377. Ibid. Отклики Stella Adler, Gilbert Gabriel. [↑](#endnote-ref-1077)
1378. Алая буква *(англ.)*. [↑](#footnote-ref-303)
1379. Roberts J. W. Richard Boleslavsky. P. 147. [↑](#endnote-ref-1078)
1380. Интервью Г. С. Жданова автору. Калифорния. Февраль. 1995. [↑](#endnote-ref-1079)
1381. Boleslavsky Richard. Fundamentals of Acting // Theatre Arts Monthly. 1927. P. 122 – 123. [↑](#endnote-ref-1080)
1382. Ibid. P. 122. To же высказывание, только более детальное в отношении «На дне», содержалось в его лекции «Creative Theatre» (1923). [↑](#endnote-ref-1081)
1383. {391} Boleslavsky Richard. Acting: the First Six Lessons. New York, 1933. [↑](#endnote-ref-1082)
1384. Questions to Richard Boleslavsky // The Pit (вырезка б. д.). [↑](#endnote-ref-1083)
1385. Ibid. [↑](#endnote-ref-1084)
1386. Janney R. To the Drama Editor. 1937. January 20. [↑](#endnote-ref-1085)
1387. Brooks Atkinson. The Taming of the Shrew // The New York Times. 1925. December, 19. [↑](#endnote-ref-1086)
1388. Удачными были признаны лишь массовые сцены, поставленные им для мюзикла «Три мушкетера» по просьбе Ф. Зигфильда в театре «Казино». Из спектаклей «Лэб» хвалили разве что «Соломенную шляпку» со Ст. Адлер в роли Баронессы. Ф. Фергюссон вспоминал, что на премьере «Гранита» атмосфера была такой плотной, что, казалось, воздух можно резать ножом (Roberts J. W. Richard Boleslavsky. P. 222). [↑](#endnote-ref-1087)
1389. Мария Успенская на просьбы студийцев не откликнулась: через полгода после прихода Германовой она вместе с Фергюссоном подала в отставку. Впоследствии открыла свою студию. [↑](#endnote-ref-1088)
1390. The Encyclopedia of New York Stage: 1920 – 1930‑s / By Samuel D. Leiter. Vol. 2. № 917. [↑](#endnote-ref-1089)
1391. Данные обстоятельства подробнее описаны в нашей рукописи «Русский театральный Париж за двадцать лет». Библиотека ИНИОН РАН. № 52 649. 1997. [↑](#endnote-ref-1090)
1392. Надеялся он и на совместную работу с Верой Соловьевой, недавно прибывшей в Нью-Йорк. [↑](#endnote-ref-1091)
1393. Roberts J. W. Richard Boleslavsky. [↑](#endnote-ref-1092)
1394. По мнению Г. Жданова, «линия Болеславского» была быстро ассимилирована американским театром. То есть шло не «усвоение метода», а наоборот; тем более в интерпретации Страсберга — «его так называемая система Станиславского была очень смешана с американскими понятиями о театре, это уже был не Станиславский, а что-то вообще другое…» (Интервью Г. С. Жданова автору. Магнитная запись. Калифорния. Февраль. 1995). [↑](#endnote-ref-1093)
1395. Данная публикация является фрагментом моего исследования «ГОСЕТ: культурная политика и художественная практика. 1918 – 1928», осуществляемого при поддержке фонда RSS-OSI / HESP. (Прага; грант № 39/1996) и фонда РЕК (Москва; грант № 37/1996). [↑](#footnote-ref-304)
1396. {459} Государственный еврейский камерный театр // Зрелища. М., 1923. № 30. 27 марта – 4 апреля. С. 26. [↑](#endnote-ref-1094)
1397. Хроника. Государственный еврейский камерный театр // Зрелища. М., 1923. № 58. 16 – 21 октября. С. 16. [↑](#endnote-ref-1095)
1398. Медицинское заключение доктора В. Н. Виноградова от 1 июля 1923 года. Заверенная маш. копия // РЦХИДНИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 60. Л. 23.

      Виноградов Владимир Николаевич (1882 – 1964) — крупный терапевт, впоследствии академик АМН СССР (1944). [↑](#endnote-ref-1096)
1399. Доверенность Ю. Л. Любицкому от 12 декабря 1923 года. Маш. копия // РГАЛИ. Ф. 2307. Оп. 2. Ед. хр. 18. Л. 2. [↑](#endnote-ref-1097)
1400. Письмо А. М. Грановского И. М. Рашкесу от 15 декабря 1923 года. Подписанная маш. копия // РГАЛИ. Ф. 2307. Оп. 2. Ед. хр. 18. Л. 6. [↑](#endnote-ref-1098)
1401. Евсекция — название еврейских коммунистических секций РКП (б), созданных наряду с другими национальными секциями. В июне 1918 года в Орле была организована первая евсекция при местном отделении РКП (б). В октябре 1918 года евсекций провели свою первую конференцию в Москве. В решениях конференции подчеркивалось, что евсекций не преследуют никаких национальных задач, а борются за «установление диктатуры пролетариата на еврейской улице». Было избрано Центральное бюро (ЦБ) Евсекций пол председательством С. Диманштейна, которое повело борьбу против еврейской культуры и религии. По настоянию ЦБ в начале 1919 года Еврейский комиссариат издал декрет, объявлявший иврит «языком реакции и контрреволюции». Началось закрытие школ на иврите, газет, журналов, издательств, изъятие книг из библиотек, преследование всех некоммунистических политических и культурных организациий. Особенную ярость ЦБ Евсекций вызывало существование «Габимы» как «библейского театра», играющего на иврите. Именно в противовес «Габиме» ЦБ Евсекций поддержало Государственный еврейский камерный театр, созданный А. Грановским в Петрограде, и добилось перевода его в Москву. Евсекции были ликвидированы к 1930 году. Руководители впоследствии репрессированы. [↑](#endnote-ref-1099)
1402. {460} Речь идет о большом турне по Украине и Белоруссии. Гастроли открылись в Киеве 7 июня 1924 года. Итоги поездки были подведены в газетной заметке: «ГОСЕКТ закончил 8 сентября в Харькове свою поездку по УССР, продолжавшуюся 95 дней. Во время поездки театр посетит следующие города: Киев (22 спектакля), Харьков (15 спектаклей), Гомель (17 спектаклей), Одесса (19 спектаклей). Всего было сыграно 73 спектакля, из коих 18 спектаклей для профсоюзов и один для Красной армии. В течение поездки театр пропустил 92 тыс. посетителей. В Одессе было сыграно два спектакля под открытым воздухом. Наибольшее количество представлений выдержал спектакль “200000”, прошедший 22 раза» (Хроника. Еврейский камерный театр // Новая рампа. М., 1924. № 6. 22 – 27 июля. С. 18). [↑](#endnote-ref-1100)
1403. Левитан Михаил (Михл) Аронович (1882 – 1937) — член ЦБ Евсекций, с 1920 года заведующий Еврейским подотделом Наркомпроса, заведующий Центральным еврейским бюро при Совнацмене (Совете по делам просвещения национальных меньшинств) при Наркомпросе. [↑](#endnote-ref-1101)
1404. Литваков Моисей (Моше) Ильич (псевд.: Лиров) (1875 – 1938) — один из создателей Объединенной еврейской социалистической рабочей партии (ОЕСРП), член Центральной рады УНР, с 1921 года — член КП(б)У. Публицист, литературный критик, один из активных членов ЦБ Евсекций. В 20‑е годы — заведующий литературной частью и член правления ГОСЕТа, главный редактор газеты «Дер Эмес». [↑](#endnote-ref-1102)
1405. Идгезком — см. Евобщестком (Всероссийский общественный комитет помощи пострадавшим от погромов и стихийных бедствий). Был создан в июле 1920 года в результате переговоров между Джойнтом и советскими властями. Попытки функционеров ЦБ Евсекций монополизировать контроль над финансовыми и другими поступлениями из-за границы привели к тому, что в начале 1921 года Джойнт и другие еврейские организации (ОРТ, ЕКОПО) вышли из состава Евобщесткома, который просуществовал до 1924 года. [↑](#endnote-ref-1103)
1406. Письмо А. М. Грановского в ЦБ Евсекций. Получено 29 августа 1924 года. Харьков. Автограф // РЦХИДНИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 60. Л. 31 – 33 об. [↑](#endnote-ref-1104)
1407. Мережин Абрам (Аврум) Наумович (1880 – 1937?) — член ЦБ Евсекций, с 1920 по май 1923 — секретарь ЦБ Евсекций, затем заместитель секретаря, член коллегии Наркомнаца. [↑](#endnote-ref-1105)
1408. ЦБ Евсекций. [↑](#footnote-ref-305)
1409. Телеграмма А. Н. Мережина в Главбюро Евсекций при ЦК КПУ, М. С. Альтшуллеру от 1 сентября 1924 года. Москва. Маш. копия // РЦХИДНИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 60. Л. 36. [↑](#endnote-ref-1106)
1410. Телеграмма А. М. Грановского в ЦБ Евсекций от 4 сентября 1924 года. Харьков // РЦХИДНИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 60. Л. 37. [↑](#endnote-ref-1107)
1411. Телеграмма А. М. Грановского в ЦБ Евсекций от 10 сентября 1924 года. Харьков // РЦХИДНИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 60. Л. 38. [↑](#endnote-ref-1108)
1412. Рашкес Эммануил (Михаил) Моисеевич — еврейский политический деятель, член ЦК и генеральный секретарь Исполнительного бюро Объединенной еврейской социалистической рабочей партии (ОЕСРП), затем активист ЦБ Евсекций, представитель Евобщесткома (Идгезкома) в США, в середине 20‑х годов инструктор по еврейским делам ВЦИК. [↑](#endnote-ref-1109)
1413. Евобщестком — см. примечание 10 [В электронной версии — [1102](#_Tosh0004888)]: Идгезком. [↑](#endnote-ref-1110)
1414. Мендель Элькин (1874 – 1962) литератор, переводчик, театральный деятель. Родился в селе Броже (район Бобруйска, Белоруссия) в бедной деревенской семье. Учился на стоматолога. В Бобруйске играл в любительской труппе. Начал печататься в 1900 году. Был активистом бобруйской организации Бунда. В 1919 году делал попытки создать еврейский театр в Петрограде. В 1919 – 1920 году в Вильно, а затем в Варшаве, где пробовал себя в режиссуре («Виленская труппа»). В 1923 году эмигрирует в США. В Нью-Йорке становится одним из основателей Еврейского Театрального Общества. Преподает в собственной драматической студии и редактирует журнал «Thealit». Позже стал библиотекарем ИВО (букв. Идишская научная организация). [↑](#endnote-ref-1111)
1415. {461} Альтман Натан Исаевич (1889 – 1970) — живописец, скульптор, график, театральный художник. В первой половине 20‑х годов был заведующим «художественно-декоративной частью» ГОСЕТа. Оформил спектакли «Уриель Акоста» К. Гуцкова (1922) и «Десятая заповедь» по Гольдфадену (1926). [↑](#endnote-ref-1112)
1416. Шагал Марк Захарович (1897 – 1985) — живописец, график, художник театра, монументалист. Оформил в ГОСЕТе «Вечер Шолом-Алейхема» (1921) и создал панно для театрального фойе «Введение в еврейский театр». [↑](#endnote-ref-1113)
1417. Фальк Роберт Рафаилович (1886 – 1956) — живописец, театральный художник. Оформил в ГОСЕТе в 20‑е годы спектакли: «Ночь на старом рынке» по И.‑Л. Перецу (1925), «Человек воздуха» по Менделе Мойхер-Сфориму (1927). [↑](#endnote-ref-1114)
1418. Рабинович Исаак Моисеевич (1894 – 1961) — живописец, театральный художник. Оформил в ГОСЕТе в 20‑е годы спектакли: «Бог мести» Ш. Аша (1921), «Колдунья» по А. Гольдфадену (1922). [↑](#endnote-ref-1115)
1419. Ахрон Йозеф (1886 – 1943) — скрипач, композитор. Автор музыки к спектаклям ГОСЕТа 20‑х годов: «Слепые» М. Метерлинка (1919), «Вечер Шолом-Алейхема» (1921), «Перед рассветом» А. Вайтера (1921), «Колдунья» по А. Гольдфадену (1922). [↑](#endnote-ref-1116)
1420. Крейн Александр Абрамович (1883 – 1951) — композитор и музыкальный деятель. Автор музыки к спектаклям ГОСЕТа 20‑х годов: «Ночь на старом рынке» по И. Л. Перецу (1925), «Доктор» Шолом-Алейхема (1925), «137 детских домов» А. Вевюрко (1926). [↑](#endnote-ref-1117)
1421. Пульвер Лев (Лейб) Михайлович (1883 – 1970) — композитор. С 1922 по 1949 год заведующий музыкальной частью и дирижер ГОСЕТа. Написал музыку к спектаклям «200 000» по Гольдфадену (1923), «Путешествие Вениамина III» по Менделе Мойхер-Сфориму (1927) и др. [↑](#endnote-ref-1118)
1422. Релькин — Relkin Edwin (в письмах Грановский называет его Эдвардом) — известный и влиятельный театральный агент и продюсер, работавший с еврейскими труппами (хотя и не знавший идиш). Одна из центральных фигур на неформальной «бирже» еврейского театра в Нью-Йорке 1920 – 1930‑х годов. Сообщено В. Щедриным (Нью-Йорк). [↑](#endnote-ref-1119)
1423. Идиоматическое выражение на идиш: простой, местечковый, низкопробный. [↑](#footnote-ref-306)
1424. «Форвертс» («Forwarts») — американская газета социалистической ориентации, выходившая на идиш. Основана в 1897 году. Ее главным редактором с 1903 до своей смерти в 1951 году был А. Кахан. [↑](#endnote-ref-1120)
1425. «Тог» («Tog», «День») — американская ежедневная газета на идиш, выходившая в Нью-Йорке с 1914 по 1971 год. Заявила о себе как непартийном либеральном органе, «газете интеллектуалов и бизнесменов», сыграла важную роль в истории еврейской периодической печати США. [↑](#endnote-ref-1121)
1426. «Цукунфт» («Zukunft», «Будущее») — американский ежемесячный журнал социалистической ориентации. Выходил на идиш. Основан в 1892 году. Главный редактор с 1913 по 1938 год — А. Лесин. [↑](#endnote-ref-1122)
1427. Письмо А. М. Грановского М. Г. Элькину от 19 сентября 1924 года. Москва. Подписанный маш. текст // New York. YIVO Institute for Jewish Research. File Mendel Elkin. [↑](#endnote-ref-1123)
1428. Эпштейн Моисей Соломонович (1890 – 1938) — партийно-государственный деятель. В начале 20‑х годов — заведующий административно-организационным управлением и член коллегии Наркомпроса, член ЦБ Евсекций. С 1923 года — заместитель заведующего Главполитпросветом. [↑](#endnote-ref-1124)
1429. Ходатайство Наркомпроса об отпуске Еврейскому камерному театру 50 000 рублей на покрытие задолженности и на новые постановки от 19 сентября 1924 года за подписью члена коллегии Наркомпроса М. С. Эпштейна и секретаря Ф. Я. Зимовского. Подписанный маш. текст // ГАРФ. Ф. 259. Оп. 8 б. Д. 12. [↑](#endnote-ref-1125)
1430. {462} Протокол № 1181 заседания Малого Совнаркома РСФСР от 30 сентября 1924 года. Подписанный маш. текст // ГАРФ. Ф. 259. Оп. 8 а. Д. 20. Л. 16. [↑](#endnote-ref-1126)
1431. Письмо А. М. Грановского М. Г. Элькину от 30 сентября 1924 года. Москва. Подписанный маш. текст // New York. YIVO Institute tor Jewish Research. File Mendel Elkin. [↑](#endnote-ref-1127)
1432. Хургин Исай Яковлевич (1887 – 1925) — участник революции 1905 года. Затем член партии «сионистов-социалистов», впоследствии член Бунда. Содействовал вхождению Бунда в РКП (б). 1917 году вошел в украинскую Малую Раду от Фарейнигте вместе с М. Литваковым. В 1919 году, после того, как власть на Украине перешла к большевикам, стал комиссаром по еврейским делам. С 1920 года жил в Москве. Заведовал организационно-инструкторским подотделом Еврейского отдела Наркомнаца и был членом коллегии Еврейского отдела. Затем — представитель полпредства Украины в Варшаве. В начале 1923 года привлечен к работе в Наркомвнешторге, после чего уехал в Нью-Йорк для восстановления экономических и торговых связей с американскими деловыми кругами. Организовал Американское акционерное общество для торговли с СССР («Амторг»). Хургин был весьма близок ГОСЕТу и имел отношение к фильму «Еврейской счастье», снятому А. Грановским с группой госетовских артистов на Первой фабрике Госкино, что засвидетельствовал Н. Альтман в газетном интервью 1925 года: «мы с Грановским работаем над заказанным нам Америкой кинофильмом из еврейской жизни на сюжет из Шолом-Алейхема. <…> Заказ на фильм был получен через “Амторг” и будет закончен к июню» (Красная газета. Вечерний выпуск. Л., 1925. № 49 (737). 26 февраля. С. 4). Сообщение Н. Альтмана об американском заказе подтверждает и официальная хроника Госкино (Искусство трудящимся. М., 1925. № 22. 26 апреля — 2 мая. С. 19). При содействии Хургина специально для съемок «Еврейского счастья» была доставлена из-за границы новая аппаратура. Подписи И. Бабеля должны были даваться на четырех языках: еврейском, русском, немецком и английском. Последнее обстоятельство позволяет предполагать, что съемки фильма были вписаны в программу подготовки гастролей по Европе и США. [↑](#endnote-ref-1128)
1433. Письмо А. М. Грановского Л. Я. Тальми от 23 декабря 1924 года. Москва. Подписанный маш. текст // New York. YIVO Institute for Jewish Research. File Mendel Elkin. [↑](#endnote-ref-1129)
1434. Письмо А. М. Грановского Л. Я. Тальми от 23 декабря 1924 года. Москва. Подписанный маш. текст // New York. YIVO Institute for Jewish Research. File Mendel Elkin. [↑](#endnote-ref-1130)
1435. Выписка из протокола № 84 заседания президиума ЦК Рабиса от 24 октября 1924 года: «Постановили: Не возражать против гастролей труппы американского Союза еврейских актеров на началах взаимности. Окончательное решение этого вопроса согласовать с Оскомом [Особым комитетом по организации заграничных артистических турне и художественных выставок при Комитете заграничной помощи] в зависимости от репертуара американского театра» — РГАЛИ. Ф. 2307. Оп. 1. Ед. хр. 18. Л. 39. [↑](#endnote-ref-1131)
1436. Письмо А. М. Грановского М. Г. Элькину от 5 января 1925 года. Москва. Маш. копия // РГАЛИ. Ф. 2307. Оп. 2. Ед. хр. 18. Л. 60. [↑](#endnote-ref-1132)
1437. Докладная записка А. М. Грановского в Управление госактеатров от 27 сентября 1924 года. Маш. копия // РЦХИДНИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 60. Л. 41 – 41 об. [↑](#endnote-ref-1133)
1438. Вишневский Михаил Александрович — заведующий финансовой частью ГОСЕКТа с 15 сентября 1924 года. [↑](#endnote-ref-1134)
1439. Протокол № 21 заседания Особого комитета по организации заграничных артистических турне и художественных выставок при Комитете заграничной помощи от 11 октября 1924 года. Заверенный маш. текст // ГАРФ. Ф. 2307. Оп. 9. Д. 259. Л. 101. [↑](#endnote-ref-1135)
1440. Каменева Ольга Давыдовна (наст. фам. Розенфельд, урожд. Бронштейн) (1883 – 1941) — заведующая ТЕО Наркомпроса по июль 1919 года, позже заведовала художественно-просветительским подотделом МОНО, сестра Л. Д. Троцкого и жена Л. Б. Каменева. [↑](#endnote-ref-1136)
1441. {463} Докладная записка А. Дубровского, уполномоченного Комиссии заграничной помощи в Америке, О. Д. Каменевой, председателю КЗП, от 29 декабря 1924 года Маш копия // ГАРФ. Ф. 2307. Оп. 10. Д. 351. Л. 53. [↑](#endnote-ref-1137)
1442. «Летучая мышь» — русский театр миниатюр. Возник из пародийно-шуточных представлений, устраивавшихся на «капустниках» Художественного театра. Открылся 28 февраля 1908 года. Организаторы театра Н. Л. Тарасов (умер в 1910) и Н. Ф. Балиев (1876 – 1936) — бессменный руководитель и режиссер. С 1910 года становится ночным театром-кабаре для платной публики. С 1920 года работал за границей. Просуществовал до 1934 года. Первые гастроли в США состоялись в 1923 – 1924 годах. [↑](#endnote-ref-1138)
1443. «Синяя птица» — театр-кабаре под руководством Якова Давыдовича Южного (1883 – 1938). Возник в Берлине в декабре 1921 года и просуществовал до 1931 года. В 1923 году гастролировал в США. [↑](#endnote-ref-1139)
1444. «Миракль» — пантомима, основанная на рейнской легенде о мадонне и монахине. В постановке М. Рейнгардта премьера состоялась 23 декабря 1911 года в Лондоне (Олимпия-холл). Впоследствии режиссер создал еще несколько редакций (Вена, 1912), (Берлин, 1914). В Нью-Йорке спектакль был показан 15 января 1924 года (театр Сенчьюри). [↑](#endnote-ref-1140)
1445. Кан Отто (1867 – 1934) — американский банкир, меценат, филантроп. В 20‑е годы президент «Метрополитен-опера». Во время американских гастролей «Габимы» (1927), потерпевших финансовый крах, поддержал театр. [↑](#endnote-ref-1141)
1446. Гест Морис (1881 – 1942) — американский антрепренер, организатор американских гастролей Художественного театра 1922 – 1924 годов, организатор американских гастролей «Летучей мыши» 1923 – 1924 годов. По некоторым сведениям, постановка «Миракля» привела Геста на грань разорения, доведя его долги до 600 тысяч долларов. [↑](#endnote-ref-1142)
1447. Выехав из России осенью 1924 года и направляясь в Америку, Михаил Мордкин прибыл в Берлин. Его спектакли состоялись 4 и 6 октября на сцене Дойчес театра. Его интервью этого времени носили сдержанный характер. Отмечая, что «настоящие достижения искусства» в России теперь теснят «халтуризм», «Пролеткульт и Агитпроп», Мордкин утверждал: «мы весной вернемся назад в Европу и поедем на Родину» (Руль. Берлин, 1924. № 1168. 5 октября. С. 5). В США акценты в сообщениях о приезде артиста изменились. Хроникер «Нового русского слова» так передает услышанное от Мордкина и его спутников: «На “Гомерике” прибыли вчера солист государственного балета Мих. Мордкин, его жена — балерина Брон. Пожницкая, артисты Миха Аршанский и др. Служащие Комитета помощи Ближнего Востока рассказывают, как в разгар гражданской войны Мордкин оказался на Кавказе в ужасном состоянии, служил пастухом за 5 центов в неделю, жил в ящике, голодал, болел тифом и был спасен от гибели Комитетом в Тифлисе и проч.» (Новое русское слово. Нью-Йорк, 1924. № 4317. С. 1). В следующем выпуске газеты появились дополнительные подробности: «М. Мордкин заявил журналистам, что в Москве чувствуется страшный недостаток жилищ. Он с женой — балериной Брон. Пожицкой, 12‑летним сыном и тещей жили в одной комнате. Он отметил, что на сцене в СССР появились зрелища, дававшие голых на сцене, и это заставило толпу повалить в театры. Теперь это отменено» (Новое русское слово. Нью-Йорк, 1924. № 4318. 22 ноября. С. 1). Возможно, что тема трудностей и гримас жизни в советской России была подхвачена и другими американскими газетами. С 1924 года М. Мордкин обосновался в США, где в 1925 году открыл собственную театральную студию. Свой ангажемент на гастроли по США подписал с Моррисом Гестом и Леонидом Леонидовым. Гест выступил с опровержениями слуха о том, что часть доходов от гастролей М. Мордкина получит советское правительство. [↑](#endnote-ref-1143)
1448. Письмо Л. Я. Тальми А. М. Грановскому от 27 января 1925 года. Нью-Йорк. Автограф // РГАЛИ. Ф. 2307. Оп. 1. Ед. хр. 18. Л. 79 – 82. [↑](#endnote-ref-1144)
1449. Отношение Ф. Ф. Лехта, заведующего Художественным отделом Главнауки, в Особый комитет по организации артистических турне и художественных выставок при Комитете {464} заграничной помощи от 19 февраля 1925 года. Маш. копия // ГАРФ. Ф. 2307. Оп. 10. Д. 351. Л. 51. [↑](#endnote-ref-1145)
1450. 11 февраля 1925 года А. М. Грановский отправляет телеграмму М. Г. Элькину: «Подписанный договор [и] доверенность высылаем. Пишите подробно. Письмо следует» — РГАЛИ. Ф. 2307. Оп. 1. Ед. хр. 18. Л. 86. Текст договора не сохранился. Грановскому удалось преодолеть сопротивление Союза еврейских актеров и избежать гастролей в «мертвый сезон». Теперь они планировались с августа 1925 года по март 1926 года. [↑](#endnote-ref-1146)
1451. Письмо А. М. Грановского М. Г. Элькину и Л. Я. Тальми от 14 февраля 1925 года. Москва. Подписанный маш. текст // New York. YIVO Institute for Jewish Research. File Mendel Elkin. [↑](#endnote-ref-1147)
1452. Ландау (Ландой) Зише (1889 – 1937) — американский поэт на идиш. Принадлежал к поэтическому поколению модернистской ориентации, выдвинувшемуся после первой мировой войны. [↑](#endnote-ref-1148)
1453. Эфрос Абрам Маркович (1888 – 1954) — искусствовед, художественный и театральный критик, переводчик. Стоял у истоков создания ГОСЕТа. В первой половине 20‑х годов был заведующим художественной частью ГОСЕТа. [↑](#endnote-ref-1149)
1454. Марков Павел Александрович (1897 – 1980) — театральный критик, историк театра, педагог. Вероятно, именно в связи с готовящимися гастролями была написана П. А. Марковым статья «Театр Грановского и его актеры», опубликованная О. М. Фельдманом в «Театральной жизни» (1991. № 19. С. 22 – 25). [↑](#endnote-ref-1150)
1455. Добрушин Ихезекль Моисеевич (1882 – 1953) — драматург, театровед, педагог. В 20‑е годы работал в ГОСЕТе в должности «режиссер-драматург». Был автором «сценических обработок» в спектаклях «Карнавал сценических масок» (1923), «200000» (1923), «Три еврейские изюминки» (1924), «Десятая заповедь» (1927), «Человек воздуха» (1928) и др. [↑](#endnote-ref-1151)
1456. Тобенкин Элиас (1882 – 1963) — американский журналист и писатель. Родился в России. Приехал в США ребенком. Был корреспондентом «Геральд трибюн» в Восточной Европе и Германии. В 1926 году провел шесть месяцев в СССР. [↑](#endnote-ref-1152)
1457. Тальми (Талми) Леон Яковлевич (1893 – 1952) — журналист и переводчик, специализировавшийся в переводе на английский язык классиков марксизма-ленинизма. Сотрудник Совинформюбро. Несколько лет до 1917 года (как эмигрант) и после 1922 года (официально командирован советскими властями) провел в США, работая в редакциях еврейских социалистических газет. [↑](#endnote-ref-1153)
1458. «Нейшн», «The Nation» — старейший американский еженедельный журнал. Был основан в 1865 году. В 20‑е годы приобрел левую, просоветскую ориентацию. [↑](#endnote-ref-1154)
1459. «Sporting news» — английский спортивный журнал 20‑х годов. [↑](#endnote-ref-1155)
1460. «Дидаме», «Die Dame» — женский модный журнал. Выходил в Берлине с 1912 по 1943 год; до того издавался под названном «Die illustrierte Frauenzeitung» (1874 – 1911). [↑](#endnote-ref-1156)
1461. А. М. Грановский имеет в виду парижский журнал «Comoedia Illustrate», который с 1909 по 1922 год регулярно включал специальные красочные разделы, посвященные спектаклям Дягилева. [↑](#endnote-ref-1157)
1462. «Карнавал еврейских комедиантов» И. Добрушина, А. Кушнирова и Н. Ойслендера. Премьера состоялась 12 мая 1924 года. Постановка А. Грановского, художники И. Рабичев и А. Степанов, композитор Л. Пульвер. [↑](#endnote-ref-1158)
1463. Письмо А. М. Грановского М. Г. Элькину от 6 января 1925 года. Москва. Подписанный маш. текст // New York. YIVO Institute for Jewish Research. File Mendel Elkin. [↑](#endnote-ref-1159)
1464. Возможно, Грановский имеет в виду Уильяма Фокса (1879 – 1952), американского киномагната, который в 10 – 20‑е годы был президентом Театральной корпорации Фокса. [↑](#endnote-ref-1160)
1465. {465} Эйб Кан — это Abraham (фамильярно — Abe) Cahan (1860 – 1951), журналист и писатель, деятель еврейского социалистического движения в США. Эмигрант из России, легендарный создатель нью-йоркской (тогда ежедневной) газеты «Форвертс» и «отец» американской еврейской журналистики. Он и его «свора» (т. е. репортеры «Форвертс» и других изданий) задавали тон в американской еврейской жизни (во всяком случае, в жизни еврейских эмигрантов из Восточной Европы). Кан (иногда в литературе его называют еще Кахан) негативно относился к советской «пролетарской» идишистской культуре. Вдобавок в Нью-Йорке был сложившийся «рынок» еврейских театров, переживавший в конце 1920‑х годов не лучшие времена, а еврейская пресса, «столпом» которой был Кан, имела на конъюнктуру этого рынка немалое влияние. Сообщено В. Щедриным (Нью-Йорк). [↑](#endnote-ref-1161)
1466. Письмо А. М. Грановского М. Г. Элькину от 18 февраля 1925 года. Москва. Подписанный маш. текст // New York. YIVO Institute for Jewish Research. File Mendel Elkin. [↑](#endnote-ref-1162)
1467. Шварц Морис (1890 – 1960) — американский деятель театра. Создал Еврейский художественный театр (1918 – 1950), который на протяжении тридцати лет оставался ведущим еврейским театром Нью-Йорка. Свидетельств его сотрудничества с М. Шагалом не сохранилось. [↑](#endnote-ref-1163)
1468. Возможно, речь идет о спектакле, поставленном режиссером З. Турковым (1896 – 1960) в 1924 году в варшавском еврейском театре «Централ». [↑](#endnote-ref-1164)
1469. Письмо А. М. Грановского М. Г. Элькину от 3 марта 1925 года. Москва. Подписанный маш. текст // New York. YIVO Institute for Jewish Research. File Mendel Elkin. [↑](#endnote-ref-1165)
1470. Телеграмма Л. Я. Тальми И. Я. Хургину // New York. YIVO Institute for Jewish Research. File Mendel Elkin. [↑](#endnote-ref-1166)
1471. Письмо А. Л. Юрьева А. М. Грановскому от 30 июня 1925 года. Берлин. Автограф // РГАЛИ. Ф. 2307. Оп. 2. Ед. хр. 15. Л. 87 об. [↑](#endnote-ref-1167)
1472. Примечательно, что первым, кто опровергнет мрачный прогноз Леонида Давыдовича Леонидова относительно интереса немецкой публики к еврейскому театру, будет сам Леонидов, в 1927 году превративший Германию в золотое дно для «Габимы». [↑](#endnote-ref-1168)
1473. Письмо А. Л. Юрьева А. М. Грановскому от 30 июня 1925 года. Берлин. Автограф // РГАЛИ. Ф. 2307. Оп. 2. Ед. хр. 15. Л. 88. [↑](#endnote-ref-1169)
1474. Письмо А. Л. Юрьева А. М. Грановскому от 1 августа 1925 года. Берлин. Автограф // РГАЛИ. Ф. 2307. Оп. 2. Ед. хр. 15. Л. 89 об. [↑](#endnote-ref-1170)
1475. Письмо А. Л. Юрьева А. М. Грановскому от 7 августа 1925 года. Берлин. Автограф // РГАЛИ. Ф. 2307. Оп. 2. Ед. хр. 15. Л. 90. [↑](#endnote-ref-1171)
1476. Письмо А. Л. Юрьева А. М. Грановскому от 20 октября 1925 года. Берлин. Автограф // РГАЛИ. Ф. 2307. Оп. 2. Ед. хр. 15. Л. 104 об. [↑](#endnote-ref-1172)
1477. Новости недели. Московский Государственный Еврейский театр // Искусство трудящимся. М., 1925. № 15. 10 – 15 марта. С. 16. [↑](#endnote-ref-1173)
1478. Колосков Григорий Алексеевич (1893?) — театральный деятель. 1925 – 1926 — директор Большого театра. С 1925 по 1928 год — заместитель управляющего государственными академическими театрами (УГАТ). [↑](#endnote-ref-1174)
1479. Сорокин Алексей Андреевич (? — 1928) — административный работник Управления государственными академическими театрами, заместитель Г. А. Колоскова по финансовым вопросам. [↑](#endnote-ref-1175)
1480. Эпштейн Моисей Соломонович (1890 – 1938) — партийно-государственный деятель. В середине 20‑х годов — заведующий административно-организационным управлением и член коллегии Наркомпроса. С 1923 года — заместитель заведующего Главполитпросветом. [↑](#endnote-ref-1176)
1481. {466} Перель Идель Абрамовна — в середине 20‑х годов заместитель заведующего Административно-организационным управлением Наркомпроса, в 30‑е годы — заведующая Уральским отделом народного образования. [↑](#endnote-ref-1177)
1482. Экскузович Иван Васильевич (1882 – 1942) — по образованию инженер. С 18 февраля 1918 года руководил деятельностью государственных театров Петрограда, затем Петрограда и Москвы. С 14 апреля 1920 года — директор Государственного академического театра оперы и балета в Петрограде. С марта 1924 года — управляющий академическими театрами Москвы и Ленинграда. [↑](#endnote-ref-1178)
1483. РЦХИДНИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 183. Л. 93. [↑](#endnote-ref-1179)
1484. Московский Государственный еврейский театр // Правда. М., 1925. № 234. 13 октября. Сб. [↑](#endnote-ref-1180)
1485. Постановление Совнаркома РФСР о сети государственных театров, цирков, театральных студий и школ от 7 августа 1925 года. Маш. копия // РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 59. Л. 208. Опублик. в кн.: Советский театр. Документы и материалы. 1921 – 1926. Глав. ред. А. З. Юфит. Л. 1975. С. 34. [↑](#endnote-ref-1181)
1486. Докладная записка Г. А. Колоскова в Наркомпрос от 3 октября 1925 года. Подписанный маш. текст // ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 69. Д. 509. Л. 2. [↑](#endnote-ref-1182)
1487. Яковлева Варвара Николаевна (1884 – 1941) — партийно-государственный деятель. В 1918 году работала в московском ЧК, затем — председатель петроградского ЧК. С 1922 по 1929 год — член коллегии Наркомпроса и заместитель наркома просвещения. С 1929 года — нарком финансов РСФСР. [↑](#endnote-ref-1183)
1488. Сырцов Сергей Иванович (1893 – 1937) — партийно-государственный деятель. Член Коммунистической партии с 1913 года. Член ЦК (1925 – 1930). Кандидат в члены Политбюро (1929 – 1930). В середине 20‑х годов — заведующий Агитпропом. [↑](#endnote-ref-1184)
1489. Телеграмма В. Н. Яковлевой в Наркомпрос Украины. Харьков. Начало октября 1925 года. Маш. текст // ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 69. Д. 509. Л. 4. [↑](#endnote-ref-1185)
1490. Докладная записка В. Н. Яковлевой С. И. Сырцову, зав Агитпропом ЦК РКП (б) от 13 октября 1925 года. Маш. копия // ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 69. Д. 509. Л. 10. [↑](#endnote-ref-1186)
1491. Отношение зам. наркома просвещения УССР в Наркомпрос РСФСР от 10 декабря 1925 года. Харьков. Подписанный маш. текст // ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 69. Д. 509. Л. 47. [↑](#endnote-ref-1187)
1492. Чемеринский (Чемерисский) Александр Ильич (Шлема Ихильевич) (1879 – 1942) — в начале 20‑х годов секретарь ЦБ Евсекций при ЦК РКП (б). [↑](#endnote-ref-1188)
1493. В заметке под названием «Материальное положение актеатров. Борьба с дефицитом» ГОСЕТу был посвящен последний абзац: «Вопрос о Еврейском театре коллегия Наркомпроса постановила передать на рассмотрение, сообщив Совнаркому о том, что Еврейский театр в Москве не может работать без дефицита» // Вечерняя Москва. М., 1925. № 269. 25 ноября. С. 3. [↑](#endnote-ref-1189)
1494. «Габима» — театр, игравший на иврите, языке Библии. Был создан в Москве в 1917 году Наумом Цемахом. Работал в Москве до 1926 года. После длительных гастролей по Европе и США в 30‑е годы осел в Палестине. Существует до сих пор. Подробнее см. в моей книге «Русские сезоны театра “Габима”». М., 1999. [↑](#endnote-ref-1190)
1495. Юнг Клара Марковна (наст. фам. Шпиколицер) (1883 – 1952) — еврейская артистка оперетты и эстрады. Жила в Северной Америке, участвовала в представлениях странствующих еврейских трупп. С 1903 года выступала в Бостоне, Нью-Йорке, Филадельфии и др. Гастролировала в Англии, Франции, Италии, России. В 1934 году приняла советское подданство. [↑](#endnote-ref-1191)
1496. {467} На Международной выставке декоративных искусств в Париже осенью 1925 года были учреждены следующие знаки отличия: высшая награда (Grand Pris), почетный диплом (Diplomé d’Honneur), золотая медаль, серебряная медаль, бронзовая медаль и почетный отзыв Mention Honorcure. Советская экспозиция пользовалась большим успехом, особенно раздел «Искусство театра». Высшие награды получили Театр им. Мейерхольда, Камерный театр, Музыкальная студия Художественного театра, Большой театр. Почетные дипломы были присуждены Театру Революции, ГОСЕТу, Студии им. Е. Б. Вахтангова, А. А. Веснину, Ф. Ф. Федоровскому. Золотые медали были вручены театру Комедии (Москва), театру «Березиль» (Киев), А. А. Экстер, А. В. Лентулову, И. И. Нивинскому, В. А. Шестакову. Серебряные медали — Б. Р. Эрдману, Б. А. Фердинандову, Театру Юных зрителей (Ленинград). К. Вялову, Д. Н. Кардовскому. [↑](#endnote-ref-1192)
1497. Докладная записка А. И. Чемеринского С. И. Сырцову, зав. Агитпропом ЦК РКП (б). [Конец ноября — начало декабря 1925 года]. Маш. копия // РЦХИДНИ. Ф. 445 Оп. 1 Д. 60. Л. 170 – 171. [↑](#endnote-ref-1193)
1498. Лиэ Владислав Францевич — деятель Наркомпроса. В 1928 году один из руководителей Совнацмена. Кроме того, заместитель заведующего Главнауки, член ГУСа. [↑](#endnote-ref-1194)
1499. Палатник Самуил (Шмуэль) Абрамович (? – 1937?) — в середине 20‑х годов член президиума Наркомнаца, член коллегии Главного управления профессионального образования (Главпрофобр) Наркомпроса, помощник начальника Главпрофобра по работе с национальными меньшинствами. [↑](#endnote-ref-1195)
1500. Вопрос о переводе ГОСЕКТа в Москву решался 19 апреля 1920 года на заседании Центротеатра, проходившего под председательством А. В. Луначарского. Предлагалось перевести театр в места компактного проживания еврейских трудящихся масс. Но победила точка зрения, которую активно отстаивал А. М. Эфрос, что и отразило решение: «Постановлением Ц[ентротеатра] еврейский Показательный театр признается имеющим государственное значение и переводится в Москву» (Вестник театра. 1920. № 63. 4 – 9 мая. С. 9). [↑](#endnote-ref-1196)
1501. Малая Бронная, д. 2. Сейчас здесь находится Театр драмы на Малой Бронной. [↑](#endnote-ref-1197)
1502. «Культур-лига» была образована по инициативе Нахмана Майзеля (1887 – 1966) в Киеве в 1917 году. Основными направлениями деятельности этой организации были развитие еврейского народного образования на идиш, литературы и разнообразных форм еврейского национального искусства. С установлением на Украине, где преимущественно протекала деятельность Культур-лиги, советской власти начался быстрый процесс превращения Культур-лиги из автономной организации в бюрократический орган, управляемый евсекциями и еврейским бюро Наркомпроса, что привело к эмиграции в декабре 1920 года почти всего руководства Культур-лиги во главе с Н. Майзелем в Польшу. [↑](#endnote-ref-1198)
1503. 22 июня 1921 года на заседании Малого Совнаркома в связи с заявлением представителя Наркомфина «о больших затратах Наркомпроса на театральное дело» было принято решение о создании комиссии по обследованию театрального дела. По результатам работы этой комиссии Малый Совнарком принял решение. [↑](#endnote-ref-1199)
1504. ГОСЕКТ, находившийся в ведении Главполитпросвета и финансировавшийся из его средств, с 1 апреля 1922 года распоряжением А. В. Луначарского за № 69/516 был переведен в ведение Управления государственными академическими театрами при Наркомпросе. Но уже в мае театральный бюджет Наркомпроса подвергся резкому сокращению. 5 мая 1922 года Малый Совнарком поручил комиссии Наркомпроса и Наркомфина согласовать вопрос о списке субсидируемых государственных академических театров. Представитель Наркомфина протестовал против включения в него театра «Габима» и ГОСЕКТа. Его позиция была поддержана комиссией РКИ. Эта точка зрения победила на заседании Малого Совнаркома 14 июня 1922 года. [↑](#endnote-ref-1200)
1505. {468} 7 июля 1922 года на заседании Малого Совнаркома снова рассматривался вопрос — «об оставлении на денежном снабжении государственных театров» на май-сентябрь 1922 года. Среди оставленных под номером 13 вновь появляется ГОСЕКТ (РЦХИДНИ. Ф. 19. Оп. 1. Д. 507. Л. 285 – 285 об.). Однако дополнительные средства не были выделены, и Наркомпросу предлагалось финансировать ГОСЕКТ за счет других театров. Заместитель председателя Совнаркома А. И. Рыков не согласился с постановлением, приостановил его действие и перенес вопрос в Большой Совнарком, который под давлением секретарей ЦК РКП (б) И. В. Сталина и В. М. Куйбышева на заседании 25 июля 1922 года под председательством А. И. Рыкова принял решение «Выдать дополнительное ассигнование для субсидирования Еврейского театра — в сумме 3 1/2 миллионов рублей (в знаках 1922 года) до 1 октября» (Протокол № 507 заседания Совета народных комиссаров от 25 июля 1922 года. Заверенная маш. копия // РЦХИДНИ. Ф. 19. Оп. 1. Д. 507. Л. 3). [↑](#endnote-ref-1201)
1506. Докладная записка дирекции Государственного еврейского театра от 3 декабря 1925 года. Маш. копия // РЦХИДНИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 60. Л. 174 – 176. [↑](#endnote-ref-1202)
1507. Письмо А. М. Грановского А. И. Чемеринскому от 18 декабря 1925 года. Москва. Секретно. Лично. Подписанный маш. текст // РЦХИДНИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 60. Л. 177. [↑](#endnote-ref-1203)
1508. Письмо А. М. Грановского В. Н. Яковлевой от 18 декабря 1925 года. Проект. Секретно. Маш. копия // РЦХИДНИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 60. Л. 178 – 178 об. [↑](#endnote-ref-1204)
1509. АОУ — Административно-организационное управление Наркомпроса. [↑](#endnote-ref-1205)
1510. Протокол № 11/319 заседания президиума коллегии Наркомпроса от 2 марта 1926 года. Заверенная маш. копия // ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 69. Д. 556. Л. 2. [↑](#endnote-ref-1206)
1511. Заявление А. М. Грановского от 13‑го марта 1926 года. Подписанный маш. текст // РЦХИДНИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 183. Л. 11. [↑](#endnote-ref-1207)
1512. Докладная записка А. М. Грановского в коллегию Наркомпроса от 13 марта 1926 года. Подписанный маш. текст // РЦХИДНИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 183. Л. 10. [↑](#endnote-ref-1208)
1513. Выписка из протокола заседания ЦБ Евсекций при Агитпропе ЦК ВКП (б) от 13 марта 1926 года. Заверенная маш. копия // РЦХИДНИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 183. Л. 9. [↑](#endnote-ref-1209)
1514. Альтшуллер Моисей Соломонович (1887 – ?) — сын раввина, по образованию зубной врач, член Бунда (1904 – 1914), с 1920 года — член РКП (б). В 1919 по 1920 год зав. еврейским отделом Комнаца (Петроград). Тогда же был представителем Комнаца в правлении ГОСЕТа. С 1920 по 1925 год — заведующий подотделом национальных меньшинств ИККП (б) У в Харькове. С 1926 по 1930 год — преподаватель Коммунистического университета национальных меньшинств народов Запада (КУНМЗ) имени Ю. Мархлевского. Заместитель главного редактора газеты «Дер Эмес». [↑](#endnote-ref-1210)
1515. Докладная записка А. М. Грановского С. А. Палатнику. Секретно. Б. д. Маш. копия // РЦХИДНИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 183. Л. 3 – 4. [↑](#endnote-ref-1211)
1516. Аболин Ане Кристапович (1881 – ?) — участник октябрьской революции и Гражданской войны. С сентября 1924 по ноябрь 1926 года заместитель заведующего Агитпропом при ЦК ВКП (б). Репрессирован 23 декабря 1937 года. [↑](#endnote-ref-1212)
1517. Выписка из протокола заседания президиума коллегии Наркомпроса от 6 апреля 1926 года. Заверенная маш. копия // РЦХИДНИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 183. Л. 14. [↑](#endnote-ref-1213)
1518. Выписка из протокола № 25 заседания Совета народных комиссаров РСФСР от 23 апреля 1926 года. Заверенная маш. копия // РЦХИДНИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 183. Л. 15. [↑](#endnote-ref-1214)
1519. Богуславский Михаил Соломонович (1886 – 1937) — партийно-государственный деятель. В середине 20‑х годов — председатель Малого Совнаркома. В 1923 – 1928 в троцкистской оппозиции. В 1927 году исключен из партии. [↑](#endnote-ref-1215)
1520. {469} Шлейфер Илья Осипович (1892 – 1937) — революционер, участник гражданской войны. В 1911 – 1920 годы — член Бунда. С 1920 года — член РКП (б). С 1922 года — начальник Валютного управления Совнаркома. Активист ЦБ Евсекций. С 1925 — член коллегии Наркомвнешторга. [↑](#endnote-ref-1216)
1521. Альский А. О. (1892 – 1939) — государственный деятель. С 1917 года — член РКП (б). С 1921 по 1927 год — заместитель наркома финансов РСФСР, член коллегии Наркомфина РСФСР, затем СССР, затем на хозяйственной работе. В 1923 примыкал к троцкистам, за что в 1927 году исключен из партии. В 1930 году — восстановлен. В 1933 вновь исключен как активный троцкист. [↑](#endnote-ref-1217)
1522. Письмо М. Я. Фрумкиной В. М. Молотову от 18 мая 1926 года. Подписанный маш. текст // РЦХИДНИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 183. Л. 19, 19 об. [↑](#endnote-ref-1218)
1523. Происхождение этого выражения, в 20‑е годы понятного многим как образ антисемитизма, возможно в области культуры, установить не удалось. [↑](#endnote-ref-1219)
1524. Докладная записка И. О. Шлейфера, А. О. Альского, Ю. З. Ларина, А. И. Чемеринского, М. Я. Фрумкиной в Политбюро ЦК ВКП (б). Б. д. [Май 1926 года] Проект. Маш. текст. — РЦХИДНИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 183. Л. 55 – 57. [↑](#endnote-ref-1220)
1525. Скшинский (Скржинский) Александр (1882 – 1931) — польский политический деятель, дипломат. 1922 – 1923 и 1924 – 1926 — министр иностранных дел Польши. 1925 – 1926 — председатель совета министров Польши. [↑](#endnote-ref-1221)
1526. Докладная записка М. Я. Фрумкиной, А. И. Вайнтшейна, И. О. Шлейфера, А. И. Чемеринского, М. И. Литвакова в Политбюро ЦК РКП (б). Б. д. [Май 1926 года] Подписанный маш. текст // РЦХИДНИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 183. Л. 62 – 62 об. [↑](#endnote-ref-1222)
1527. В Президиум коллегии Наркомпроса. Отчет комиссии по обследованию хозяйственно-материальной работы Государственного еврейского театра от 29 апреля 1926 года за подписью С. А. Палатника и Д. А. Митрофанова. Подписанный маш. текст // РЦХИДНИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 183. Л. 100. [↑](#endnote-ref-1223)
1528. Выписка из протокола № 48 заседания Совнаркома РСФСР от 28 Мая 1926 года. Заверенная маш. копия // РЦХИДНИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 183. Л. 18. [↑](#endnote-ref-1224)
1529. Письмо М. Кашука А. М. Грановскому от 3 августа 1926 года. Париж. Подписанный маш. текст // РГАЛИ. Ф. 2307. Оп. 2. Ед. хр. 27. Л. 1. [↑](#endnote-ref-1225)
1530. Письмо А. М. Грановского Бристовскому (Буэнос-Айрес) от 6 ноября 1926 года. Подписанная маш. копия // РГАЛИ. Ф. 2307. Оп. 1. Ед. хр. 27. Л. 8. [↑](#endnote-ref-1226)
1531. Письмо С. А. Палатника в ЦБ Евсекций от 27 ноября 1926 года. Подписанный маш. текст // РЦХИДНИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 183. Л. 67. [↑](#endnote-ref-1227)
1532. Письмо А. М. Грановского А. И. Чемеринскому (копия М. И. Литвакову) от 28 ноября 1926 года. Подписанный маш. текст // РЦХИДНИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 183. Л. 69 – 71. [↑](#endnote-ref-1228)
1533. Протокол № 17/379 заседаний президиума коллегии Наркомпроса от 26 апреля 1927 года. Маш. копия // ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 69. Д. 822. Л. 3. [↑](#endnote-ref-1229)
1534. Протокол № 6/368 заседания президиума коллегии Наркомпроса от 8 февраля 1927 года. Маш. копия // ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 814. Л. 119 – 119 об. [↑](#endnote-ref-1230)
1535. Судьба Государственного еврейского театра // Новый зритель. М., 1927. № 16 (171). 13 апреля. С. 16. [↑](#endnote-ref-1231)
1536. Протокол № 21/383 заседания президиума коллегии Наркомпроса от 31 мая 1927 года. Подписанный маш. текст // ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 69. Д. 823. Л. 34 об. [↑](#endnote-ref-1232)
1537. Смирнов Александр Петрович (1877 – 1938) — партийно-государственный деятель. Секретарь ЦК ВКП (б) и заместитель председателя Совнаркома. [↑](#endnote-ref-1233)
1538. {470} Секретный протокол № 32 заседания Совнаркома РСФСР от 1 июня 1927 года. Подписанный маш. текст // ГАРФ. Ф. 259. Оп. 40 с. Д. 945. Л. 1 – 2. [↑](#endnote-ref-1234)
1539. Протокол заседания ЦБ Евсекций от 18 июня 1927 года. Маш. копия // РЦХИДНИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 171. Л. 59. [↑](#endnote-ref-1235)
1540. Протокол № 223 заседания комитета по проверке лиц, командированных за границу учреждениями от 18 июня 1927 года. Заверенный маш. текст // РЦХИДНИ. Ф. 17. Оп. 85. Д. 652. Л. 112. [↑](#endnote-ref-1236)
1541. Протокол № 224 заседания Комитета по проверке лиц, командированных за границу учреждениями от 22 июня 1927 года. Заверенный маш. текст // РЦХИДНИ. Ф. 17. Оп. 85. Д. 652. Л. 115. [↑](#endnote-ref-1237)
1542. Отъезд Грановского за границу // Вечерняя Москва. 1927. № 149. 5 июля. С. 3. [↑](#endnote-ref-1238)
1543. Договор ГОСЕТа с Норбертом Зальтером. Маш. текст // РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. Л. 92 – 93. [↑](#endnote-ref-1239)
1544. Юрок Сол (Соломон Израилевич) (1888 – 1974) — американский антрепренер, театральный деятель. [↑](#endnote-ref-1240)
1545. Письмо А. М. Грановского В. И. Никулину (Нью-Йорк) от 9 апреля 1927 года. Москва. Маш. копия // РГАЛИ. Ф. 2307. Оп. 2. Ед. хр. 27. Л. 150. [↑](#endnote-ref-1241)
1546. Телеграмма А. М. Грановского М. Г. Элькину от 25 мая 1927 года. Маш. копия // РГАЛИ. Ф. 2307. Оп. 2. Ед. хр. 27. Л. 167. [↑](#endnote-ref-1242)
1547. Залкинд Михаил Яковлевич (1890 – 1974) — примечательная фигура русского зарубежья. Изложим основные факты его биографии по статье Жанны Вронской «Глава кинематографического клана — Михаил Залкинд» (Русская мысль. Париж, 1973. № 2954. 5 июля. С. 7). Выходец из старинной адвокатской семьи, он закончил киевский университет. Устраивал концерты Собинова и других крупных певцов. Позднее, от Временного правительства был послан с миссией в Сибирь, где в 1917 году на границе с Манчжурией чуть не был расстрелян революционным трибуналом. Эмигрировал в 1921 году в Германию. Начал свою кинематографическую карьеру продюсера в 1924 году фильмом «Руки Орлака» с режиссером Робертом Вине и немецким актером Конрадом Вейдтом. В 1925 году последовал фильм «Безрадостная улица» (режиссер Георг Вильгельм Пабст), где в главных ролях снялись знаменитая Аста Нильсен и никому неизвестная тогда шведка Грета Густавсон, впоследствии Грета Гарбо. Во Франции в 1932 году снял «Дон Кихот» (режиссер Пабст) с Федором Шаляпиным в заглавной роли. Этот фильм оказался самым дорогим для своего времени (1 100000 долларов). В 1939 году за 24 часа до прихода немцев вместе с семьей покинул Францию и уехал в Мексику, где снял 14 картин. В 1943 году во время поездки по Америке С. Михоэлс три дня гостил у него в Мексике. После войны из наиболее известных фильмов Залкинда: «Аустерлиц» (1960), режиссер Абель Ганс; «Процесс» по роману Кафки (1962) с режиссером Орсоном Уэллсом и актерами Энтони Перкинсом, Акимом Тамировым, Роми Шнайдер; «Жизнь Сервантеса» с режиссером Винсентом Шерманом и актрисой Джиной Лоллобриджитой; «Три мушкетера» (1973) с режиссером Ричардом Ленстером и актерами Рэкэл Уэлш, Чарлтоном Хэлстоном и Ричардом Чемберленом; «Синяя борода» с режиссером Эдуардом Дмитрыком и актерами Ричардом Барт оном и Рэкел Уэлш. Последние годы дела вел вместе с сыном Александром. Свою статью, написанную после встречи с Залкиндом в Каинах в дни кинофестиваля, Жанна Вронская завершает словами: «Этот человек больше двадцати лет живет в отелях, таская за собой целую библиотеку лучших русских поэтов и книги Солженицына, которому он поклоняется, человек с поэтической душой, художник, русский интеллигент». [↑](#endnote-ref-1243)
1548. Никулин Вениамин Иванович (1866 – 1953) — актер, антрепренер. Организатор зарубежных гастролей «Габимы». Осенью 1927 года после возвращения «Габимы» из Америки в Европу он направлялся в Москву для переговоров об условиях приезда «Габимы» в СССР. [↑](#endnote-ref-1244)
1549. {471} Письмо М. Я. Залкинда М. Г. Элькину от 14 сентября 1927 года. Берлин. Автограф // New York. YIVO Institute for Jewish Research. File Mendel Elkin. [↑](#endnote-ref-1245)
1550. Протокол заседания Малого Совнаркома СССР № 90 от 18 октября 1927 года Подписанный маш. текст // ГАРФ. Ф. 259. Оп. 11 а. Д. 184. Л. 16. [↑](#endnote-ref-1246)
1551. Секретный протокол № 90 заседания Малого Совнаркома от 18 октября 1927 года Подписанный маш. текст // ГАРФ. Ф. 259. Оп. 40 с. Д. 1056. Л. 1. [↑](#endnote-ref-1247)
1552. Премьера «Восстания» Л. Резника состоялась 6 ноября 1927 года. Постановка А. Грановского. Вещественное оформление И. Рабичева. [↑](#endnote-ref-1248)
1553. Докладная записка С. А. Палатника, А. Я. Пломпера (партчасть правления ГОСЕТа) в ЦБ Евсекций при Агитпропе ЦК ВКП (б) от 18 октября 1927 года. Подписанный маш. текст // РЦХИДНИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 183. Л. 135. [↑](#endnote-ref-1249)
1554. Брахман Александр Зеликович (1884 – 1937?) — до 1920 года член Еврейской социалистической партии. С 1920 года — член РКП (б). С 1926 года — заведующий еврейским отделом Коммунистического университета национальных меньшинств народов Запада (КУНМЗ) имени Ю. Мархлевского, преподавал историю ВКП (б) также и в Институте красной профессуры. [↑](#endnote-ref-1250)
1555. Теумин Яков Абрамович (? – 1978) — член ЦБ Евсекций, заместитель наркома финансов. [↑](#endnote-ref-1251)
1556. Каменштейн Моисей Львович (наст. фам. Балтекаклис-Гутман) (1883 – 1938) — революционер. В начале 20‑х годов жил в Польше. Был приговорен к 25 годам заключения. В 1926 году эмигрировал в Советский Союз. С 1926 года член ЦБ Евсекций, член президиума и ответственный секретарь ОЗЕТа, с 1927 по 1929 год — председатель ОЗЕТа. С 1929 по 1935 жил в Харькове: председатель Гевкульта (Общество развития еврейской культуры), а затем политредактор Нацменполитиздата. С 1935 года снова в Москве. Работал в редакциях «Учительской газеты» и «Гудка». Репрессирован. [↑](#endnote-ref-1252)
1557. Протокол заседания ЦБ Евсекций от 18 октября 1927 года. Маш. копия // РЦХИДНИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 171. Л. 126. [↑](#endnote-ref-1253)
1558. Левин Рувим Яковлевич (1898 – 1937) — государственный деятель. Работал в Госплане и Наркомфине. [↑](#endnote-ref-1254)
1559. Секретный протокол № 67 заседания Совнаркома РСФСР от 16 ноября 1927 года. Подписанный маш. текст // ГАРФ. Ф. 259. Оп. 40 с. Д. 968. Л. 1. [↑](#endnote-ref-1255)
1560. Протокол № 2/769 заседания коллегии Наркомпроса от 19 января 1928 года. Заверенный маш. текст // ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 75. Д. 33. Л. 6. [↑](#endnote-ref-1256)
1561. Отношение Организационно-планового управления Наркомпроса в УГАТ от 29 февраля 1928 года. Подписанный маш. текст // РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. Л. 100. [↑](#endnote-ref-1257)
1562. Опера Римского-Корсакова «Садко» была поставлена А. М. Грановским в петроградском Государственном Большом оперном театре в 1920 году. Спектакль успеха не имел и был передан режиссеру В. Р. Раппопорту для доработки. [↑](#endnote-ref-1258)
1563. «Макбет» был поставлен А. М. Грановским в Театре трагедии с Ю. М. Юрьевым в заглавной роли. Художник М. В. Добужинский. Премьера состоялась 23 августа 1918 года. [↑](#endnote-ref-1259)
1564. «Мистерия-буфф» В. В. Маяковского была поставлена А. М. Грановским на немецком языке (в переводе Риты Райт) для делегатов III конгресса Коминтерна. Спектакль игрался с 24 по 26 июня 1921 года. [↑](#endnote-ref-1260)
1565. Премьера «Тысяча и одной ночи» Н. Огнева в Московском театре для детей в постановке А. М. Грановского и оформлении художника Н. А. Мусатова состоялась в последних числах июня 1922 года и вызвала разноречивые оценки критиков. Журнал «Театральная Москва» представил две противоположные точки зрения. В[адим] Ш[ершневич] считал, {472} что «Грановский решил показать детям “Брамбиллу” в ухудшенном издании» (1922. № 47. 4 – 9 июля. С. 9), тогда как Александр Абрамов писал, что «если бы я был ребенком <…> меня бы остро изумляло и восхищало все то, что я увидел» (Там же. С. 10). [↑](#endnote-ref-1261)
1566. В период, предшествовавший созданию ГОСЕТа, Грановский поставил в Петрограде на русской сцене «Царь Эдип» и «Макбет», и небезуспешно. Так что рассуждения театроведов из ОГПУ о том, что «потерпев неудачу на русской сцене, Грановский решил обосноваться в еврейском театре», не отвечают действительности. [↑](#endnote-ref-1262)
1567. Лойтер Эфраим Барухович (1889 – 1963) — режиссер, педагог. В 1919 – 1924 годах — один из руководителей московского театра-студии «Культур-Лиги». В 1922 году был членом художественного совета ГОСЕКТа. Тогда же предполагалась в ГОСЕКТе серия его постановок «Прощай, мое местечко!» В 1925 году создал в Харькове ГОСЕТ, которым руководил до 1928 года. К Пролеткульту же имел отношение его брат Наум Барухович Лойтер (1890 – 1966), который в начале 20‑х годов числился режиссером-ассистентом и артистом ГОСЕТа. С 1925 по 1929 год он был главным режиссером Первого рабочего театра Пролеткульта. [↑](#endnote-ref-1263)
1568. Норвид Морис Александрович (1895 – 1964) — в начале 20‑х годов — актер ГОСЕТа, затем режиссер провинциальных театров. [↑](#endnote-ref-1264)
1569. Крицберг Лазарь Моисеевич (1899 – 1950?) — режиссер. С 11 декабря 1920 по 1921 год фигурирует в списке учащихся Центральной государственной еврейской школы сценического искусства при ГОСЕКТе. [↑](#endnote-ref-1265)
1570. Имеется в виду режиссер Захарий Хаймович Вин (1898 – 1973). С 27 ноября 1920 по 1921 год фигурирует в списке учащихся Центральной государственной еврейской школы сценического искусства при ГОСЕКТе. [↑](#endnote-ref-1266)
1571. Баславский Абрам Саулович (1900 – ?) — актер ГОСЕТа с 1922 по 1948 год. [↑](#endnote-ref-1267)
1572. «Еврейское счастье» — фильм, снятый по Шолом-Алейхему в 1925 году. Режиссура А. Грановского и Г. Гричер-Чериковера, художник Н. Альтман, композитор Л. Пульвер. [↑](#endnote-ref-1268)
1573. Мейеров (Мееров) Давид Моисеевич (1900 – 1958) — режиссер, литератор. С 15 сентября 1924 года — заведующий информационным бюро ГОСЕТа. [↑](#endnote-ref-1269)
1574. Марголин Самуил Акимович (1893 – 1953) — режиссер, театральный критик. Его рецензия на спектакль «Путешествие Вениамина III» была опубликована в журнале «Новый зритель» под названием «Трогательная эпопея еврейского театра» (1927. № 19. С. 6). [↑](#endnote-ref-1270)
1575. Из числа актеров, влившихся в ГОСЕТ вместе с московской студией в 1920 году, образовалась актерская оппозиция (Х. Крашинский, А. Баславский, Р. Именитова), объединившаяся вокруг месткома. Тяжелое финансовое положение театра, приводившее к постоянным задержкам зарплаты и пр., давало оппозиции сильные козыри в борьбе с дирекцией. Мосгубрабис поддержал местком, и возник затяжной конфликт, рассудить который должна была Внеплановая комиссия МРКИ Красно-Пресненского района. В ее акте от И января 1928 года отсутствуют предложение об освобождении А. М. Грановского от должности директора и председателя правления. В пункте 24 констатируется: «Результат вышеизложенной деятельности директора Московского государственного еврейского театра т. Грановского побудил Мосгубрабис обратиться к помощнику прокурора г. Москвы о привлечении его к уголовной ответственности по 109 статье Уголовного кодекса» (РГАЛИ. Ф. 2307. Оп. 2. Ед. хр. 26. Л. 29). [↑](#endnote-ref-1271)
1576. Информационное сведение № 1563 (6‑го отделения ИНФО ОГПУ) от 28 февраля 1928 года. Совершенно секретно. Ответ на задание ИНО ГПУ. Заверенный маш. текст // РЦХИДНИ. Ф. 17. Оп. 85. Д. 660. Л. 193 – 196. [↑](#endnote-ref-1272)
1577. Вайн Лазарь Львович — заместитель директора ГОСЕТа с февраля 1928 по 1929 год. [↑](#endnote-ref-1273)
1578. {473} ОЗЕТ, Общество землеустройства еврейских трудящихся — организация (формально — общественная), ставившая своей целью привлечение советских евреев к земледельческому труду; проводила сбор средств в разных странах; была организована 17 января 1925 года в Москве по инициативе партийных кругов (устав утвержден Совнаркомом 24 декабря 1924 года); была ликвидирована в середине 1938 года. Почти все крупные деятели ОЗЕТа были репрессированы. [↑](#endnote-ref-1274)
1579. Гольдшмидт Альфонс (1879 – 1940) — публицист. В 20‑е годы — редактор газеты «Берлинер Тагеблат». Был близок троцкистам. Посещал СССР (1925, 1928, 1933). [↑](#endnote-ref-1275)
1580. Голичер (Холичер) Артур (1869 – 1941) — немецкий писатель. Родился в Будапеште. Жил в Берлине. В 1933 году переехал в Швейцарию. Наиболее успешно выступал в жанре путевых заметок. Несколько раз посещал СССР. [↑](#endnote-ref-1276)
1581. Осборн Макс (1870 – 1946) — немецкий театральный критик. [↑](#endnote-ref-1277)
1582. Толлер Эрнст (1893 – 1939) — немецкий писатель, революционер. [↑](#endnote-ref-1278)
1583. Докладная записка М. И. Литвакова, С. А. Палатника, Л. Л. Вайна С. М. Диманштейну, в ЦК ВКП (б) от 13 марта 1928 года. Подписанный маш. текст // РЦХИДНИ. Ф. 17. Оп. 85. Д. 660. Л. 191 – 191 об. [↑](#endnote-ref-1279)
1584. По вопросу заграничных гастролей Московского государственного еврейского театра. Маш. копия // РЦХИДНИ. Ф. 17. Оп. 85. Д. 660. Л. 192. [↑](#endnote-ref-1280)
1585. Там же. [↑](#endnote-ref-1281)
1586. Там же. [↑](#endnote-ref-1282)
1587. Протокол № 22 заседания Секретариата ЦК ВКП (б) от 16 марта 1928 года. Подписанный маш. текст // РЦХИДНИ. Ф. 17. Оп. 113. Д. 606. Л. 10. [↑](#endnote-ref-1283)
1588. Государственный еврейский театр // Жизнь искусства. Л., 1928. № 9. 28 февраля. С. 20. [↑](#endnote-ref-1284)
1589. Театр и музыка // Дни. Париж, 1928. № 1340. 25 февраля. С. З. [↑](#endnote-ref-1285)
1590. Л. Л. Вайн. Сводка № 1. О пребывании Государственного еврейского театра за границей и его работе. 10 ноября 1928 года. Подписанный маш. текст // РЦХИДНИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 185. Л. 99. [↑](#endnote-ref-1286)
1591. Вальдман Николай Осипович (1881 – 1964) — артист оперы, в середине 20‑х годов заведующий Центропосредрабиса, секретарь Междуведомственной комиссии при СНК СССР, в 30‑е годы директор-распорядитель театра МОСПС. [↑](#endnote-ref-1287)
1592. Симон Семен Григорьевич — уполномоченный Центропосредрабиса за границей. [↑](#endnote-ref-1288)
1593. Докладная записка Н. О. Вальдмана, зав. Центропосредрабиса, в правление ГОСЕТа от 26 апреля 1928 года. Подписанный маш. текст // РЦХИДНИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 185. Л. 9. [↑](#endnote-ref-1289)
1594. Епифанов Дмитрий Андреевич — заместитель заведующего отделом хозрасчетных предприятий Наркомпроса. [↑](#endnote-ref-1290)
1595. Галин Александр Иванович — в середине 20‑х годов заместитель управляющего государственными академическими театрами. [↑](#endnote-ref-1291)
1596. Файль Исай Давыдович (1886 – 1967) — с начала 20‑х годов администратор в ГОСЕТ’е, впоследствии в Театре киноактера. [↑](#endnote-ref-1292)
1597. Протокол № 20 (787) заседания коллегии Наркомпроса от 10 мая 1928 года. Заверенный маш. текст // ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 75. Д. 33. Л. 61. [↑](#endnote-ref-1293)
1598. Свидерский Алексей Ильич (1878 – 1933) — начальник Главискусства Наркомпроса в 1928 – 1929 гг. [↑](#endnote-ref-1294)
1599. Письмо Л. Л. Вайна М. И. Литвакову от 14 июня 1928 года. Берлин. Автограф // РЦХИДНИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 185. Л. 53 – 54 об. [↑](#endnote-ref-1295)
1600. {474} Алексеев Александр Алексеевич — профсоюзный работник. С середины 20‑х годов заведующий орготделом ЦК союза Рабиса, затем секретарь ЦК союза Рабис. [↑](#endnote-ref-1296)
1601. Письмо Л. Л. Вайна М. И. Литвакову от 5 июля 1928 года. Берлин. Автограф // РЦХИДНИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 185. Л. 12 – 13. [↑](#endnote-ref-1297)
1602. Письмо А. М. Грановского Л. Л. Вайну. Получено 29 июня 1928 года. Париж. Копия рукой Вайна // РЦХИДНИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 185. Л. 16. [↑](#endnote-ref-1298)
1603. Л. Л. Вайн. Сводка № 1. О пребывании Государственного еврейского театра за границей и его работе. 10 ноября 1928 года. Подписанный маш. текст // РЦХИДНИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 185. Л. 102. [↑](#endnote-ref-1299)
1604. Письмо М. И. Литвакова и С. А. Палатника месткому и коллективу артистов ГОСЕТа от 25 августа 1928 года. Подписанный маш. текст // РГАЛИ. Ф. 2307. Оп. 2. Ед. хр. 30. Л. 108. [↑](#endnote-ref-1300)
1605. Письмо И. А. Шидло, И. С. Рогалера, С. Я. Зильберблата (местком ГОСЕТа) С. А. Палатнику и М. И. Литвакову (правление ГОСЕТа) (копии — Президиуму ЦК Рабис, Мосгубрабиса) от 4 сентября 1928 года. Вена. Маш. копия // РЦХИДНИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 185. Л. 20. [↑](#endnote-ref-1301)
1606. Швуэс — еврейский религиозный праздник. [↑](#endnote-ref-1302)
1607. «Уриеля Акоста» К. Гуцкова. ГОСЕКТ. Режиссер А. М. Грановский. Художник Н. И. Альтман. Премьера состоялась 9 апреля 1922 года. [↑](#endnote-ref-1303)
1608. Аш Шолом (1880 – 1957) — еврейский писатель и драматург. Писал на идиш. В ГОСЕТе были поставлены его пьесы: «Грех» (1919), «Зимою» (1919), «Амнон и Томор» (1919) и «Бог мести» (1921). [↑](#endnote-ref-1304)
1609. Бергельсон Давид (1884 – 1952) — еврейский прозаик, драматург, публицист. С 1921 по 1929 год жил в Берлине. Репрессирован. [↑](#endnote-ref-1305)
1610. Найдич Ицхак Ашер (1868 – 1949) — промышленник, филантроп, сионистский деятель. [↑](#endnote-ref-1306)
1611. Моцкин Лео (Арье Лейб) (1867 – 1933) — сионистский лидер. [↑](#endnote-ref-1307)
1612. Рыбак Иссахар Бер (1897 – 1935) — живописец, график, керамист. С 1921 года жил в Берлине. С 1925 — в Париже. [↑](#endnote-ref-1308)
1613. Аронсон Наум (1872 – 1943) — скульптор. С 1891 года жил в Париже. Часто бывал в России в 20 – 30‑е годы, создал там несколько произведений, в том числе для московского метро. [↑](#endnote-ref-1309)
1614. Довгалевский Валериан Савельевич (Саулович) (1885 – 1934) — революционер, политический и государственный деятель, дипломат. В 1924 – 1927 — полпред и торгпред СССР в Швеции; в 1927 — полпред СССР в Японии, в 1928 – 1934 — во Франции. [↑](#endnote-ref-1310)
1615. Беседовский Г. З. (1896 – 1949) — с сентября 1925 г. — советник полпредства СССР во Франции, с апреля 1926 г. — в Японии, с мая 1927 г. — вновь работал советником полпредства в Париже. В октябре 1929 г. остался во Франции, отказавшись возвратиться в СССР. В 1931 г. выпустил книгу «На путях к Термидору». [↑](#endnote-ref-1311)
1616. Вейцман Хаим (1874 – 1952) — первый президент государства Израиль, президент Всемирной сионистской организации (1920 – 1931, 1935 – 1946). [↑](#endnote-ref-1312)
1617. Гольдблат Моше (Моисей Исаакович) (1896 – 1974) — актер и режиссер. С 1924 по 1937 — актер ГОСЕТа. Один из основателей театра «Ромэн». С 1972 года жил в Израиле. [↑](#endnote-ref-1313)
1618. Пенлеве Поль (1863 – 1933) — французский математик. В 1917 и 1925 премьер-министр Франции. Неоднократно министр, в том числе военный (1917, 1925 – 1929). [↑](#endnote-ref-1314)
1619. Эррио Эдуард (1872 – 1957) — лидер французской партии радикалов. Премьер-министр в 1924 – 1925, 1926, 1932 гг. [↑](#endnote-ref-1315)
1620. Письмо В. Л. Зускина М. И. Литвакову от 10 сентября 1928 года. Вена. Подписанный маш. текст // РЦХИДНИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 185. Л. 21 – 23. [↑](#endnote-ref-1316)
1621. {475} Возможно, Зускин имеет в виду берлинский Еврейский рабочий культурный союз имени Борохова (Jüdischer Arbeiter-culturverein «Borohov»), основанный в 1919 году, чьей целью были «доклады и лекции, посвященные еврейским и социальным вопросам». [↑](#endnote-ref-1317)
1622. Михоэлс имеет в виду шумную полемику, разыгравшуюся на страницах парижской прессы в 1928 году между французским режиссером Фирменом Жемье и драматургом Анри Бернстейном. С. Волконский так описал завязку скандала: «крупнейший представитель французской драматургии Бернштейн выступает с письмом, в котором обвиняет директора “второй французской сцены” (Одеон) за то, что на банкете в честь директора московского театра Грановского, после искательных фраз по адресу советов, отозвался самым пренебрежительным образом о французском театре и французских драматургах, заявив, что они все равно, что не существуют» (Последние новости. Париж, 1928. № 2683. 27 июня. С. 3). То затихая, то разгораясь, вовлекая в свой круг новых участников (Тристан Бернар и др.), полемика почти целый месяц держала внимание французских театральных кругов. [↑](#endnote-ref-1318)
1623. Вассерман, Малага — не установленные лица. В основном составе труппы ГОСЕТа не числились. Возможно, являлись актерами вспомогательного состава или работниками цехов. [↑](#endnote-ref-1319)
1624. Ром Любовь Иосифовна (Либа Рейзи) (1899 – 1959) — актриса ГОСЕТа. [↑](#endnote-ref-1320)
1625. Менахем-Мендель (Менахем-Мендл) — персонаж рассказа Шолом-Алейхема «Менахем-Мендель» (1892), обобщенный тип «человека воздуха», мелкого буржуа, безуспешно пытающегося стать Ротшильдом. [↑](#endnote-ref-1321)
1626. Гузик Яков С. — актер, режиссер, антрепренер. В 1928 году в связи с тридцатипятилетием театральной деятельности был награжден званием Герой Труда. Михоэлс приводит Гузика как образец низкопробного искусства. [↑](#endnote-ref-1322)
1627. Письмо С. М. Михоэлса М. И. Литвакову от 1 сентября 1928 года. Вена. Автограф // РЦХИДНИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 185. Л. 37 – 41 об. [↑](#endnote-ref-1323)
1628. Луначарский А. ГОСЕТ за границей. Факты и перспективы // Вечерняя Москва. 1928. № 233. 6 октября. С. 3. [↑](#endnote-ref-1324)
1629. Братман-Бродовский Стефан Иоахимович (1880 – 1937?) родился в Варшаве. В 1897 году закончил реальное училище в Варшаве. В 1901 году закончил техническое училище в Варшаве. С 1904 по 1905 год на военной службе. С 1906 по 1918 год на партийной работе. 1918 – 1919 — член реввоенсовета 16‑й армии. 1919 – 1920 — работа в ЦК РКП (б). 1920 – 1924 — секретарь Полпредства РСФСР (СССР) в Германии. 1924 – 1932 — советник Полпредства СССР в Германии. 1932 – 1933 — уполномоченный НКИД при правительстве УССР. 1933 – 1937 — полпред СССР в Латвии. 4 июля 1937 года уволен из НКИД СССР. 27 октября 1937 года репрессирован. [↑](#endnote-ref-1325)
1630. Вырезка не сохранилась. [↑](#endnote-ref-1326)
1631. «Форвертс» («Vorwärts») — немецкая правосоциалистическая газета. Существовала с 1897 по 1932 год. [↑](#endnote-ref-1327)
1632. Гастроли Камерного театра состоялись в 1930 году (апрель-октябрь): Германия (Лейпциг, Мюнхен, Гамбург и др.), Австрия (Вена), Чехословакия (Прага), Италия (Милан, Турин, Флоренция, Рим), Франция (Париж), Швейцария (Цюрих), Бельгия (Брюссель), Южная Америка (Монтевидео, Буэнос-Айрес). [↑](#endnote-ref-1328)
1633. Коваль-Самборский Иван Иванович (1893 – 1962) — актер театра и кино. В 1922 – 1923 году работал в Театре им. Мейерхольда. Во второй половине 20‑х годов долгое время жил за границей. [↑](#endnote-ref-1329)
1634. Письмо С. И. Бродовского А. И. Свидерскому от 5 октября 1928 года. Берлин. Секретно. Маш. копия // Архив внешних сношений. Фонд «Полпредство в Германии». Д. 295. Папка 146. Л. 103 – 105. [↑](#endnote-ref-1330)
1635. {476} Заседание комиссии по ГОСЕТу от 10 октября 1928 года. Берлин. Полпредство. Маш. текст // РЦИХДНИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 185. Л. 56 – 57. [↑](#endnote-ref-1331)
1636. Театр «Дес Вестенс» был открыт 1 октября 1896 года и существует до сих пор. Его основатели: Бернхарт Зеринг (берлинский архитектор) и Пауль Блуменрайх (режиссер, актер, зав. лит.). С самого начала театр был поставлен на коммерческой основе: ревью, оперетты, комедии, гастроли. В 1927 году в театре «Дес Вестенс» два месяца гастролировала Анна Павлова, в 1928 году — звезда мюзик-холла Жозефина Беккер. [↑](#endnote-ref-1332)
1637. Юренев Константин Константинович (наст. фам. Кротовский) (1888 – 1938) — революционер, дипломат. С 1921 года полпред в Бухаре, Латвии, Чехословакии, Италии, Иране, Австрии, Японии, Германии. Член ВЦИК и ЦИК СССР. [↑](#endnote-ref-1333)
1638. Литвинов Максим Максимович (наст. фам. и имя Баллах Макс) (1876 – 1951) — партийно-государственный деятель, дипломат. С 1918 года член коллегии Наркоминдела, в 1920 — полпред в Эстонии, с 1921 заместитель, в 1930 – 1939 нарком иностранных дел СССР. Член ВЦИК и ЦИК СССР. [↑](#endnote-ref-1334)
1639. Заседание комиссии по ГОСЕТу от 10 октября 1928 года. Маш. текст // РЦИХДНИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 183. Л. 57 – 61. [↑](#endnote-ref-1335)
1640. Там же. Л. 63. [↑](#endnote-ref-1336)
1641. Там же. [↑](#endnote-ref-1337)
1642. Письмо С. И. Бродовского А. И. Свидерскому от 22 октября 1928 года. Берлин. Маш. копия // Архив внешней политики Российской Федерации. Фонд «Референтура по Германии». Оп. 11. Д. 5. Папка 137. Л. 258. [↑](#endnote-ref-1338)
1643. Там же. [↑](#endnote-ref-1339)
1644. Альфред Керр писал: «Это большое искусство. Великое искусство. Вид со стороны и душевное потрясение. Звучание слов, звучание крови, звучание красок, звучание картин. Это крики, голоса, вопросы, возгласы, хоры. Это удовольствие и отвращение… и возвращение людей в исходное положение. Это пантомима с элементами вечности. Нечто прекрасное» (Kerr Alfred. Moscow Jüdisches Theater // Berliner Tageblatt. Газетная вырезка без указания выходных данных хранится: РГАЛИ. Ф. 2307. Оп. 2. Ед. хр. 391). [↑](#endnote-ref-1340)
1645. Пинес Роман Л. — антрепренер. Работал в Германии, Франции. Его деятельность была связана в основном с кинематографом. [↑](#endnote-ref-1341)
1646. Письмо С. А. Палатника М. С. Альтшуллеру от 12 октября 1928 года. Берлин. Подписанный маш. текст // РЦХИДНИ. Ф. 335. Оп. 1. Д. 185. Л. 68 – 71. [↑](#endnote-ref-1342)
1647. Письмо С. А. Палатника М. С. Альтшуллеру от 15 октября 1928 года. Берлин. Автограф // РЦХИДНИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 185. Л. 34 – 35 об. [↑](#endnote-ref-1343)
1648. Вайнштейн Арон Исаакович (парт. псевд.: Рахмиэль, Рахмилевич; 1877 – 1938) — партийный и государственный деятель. С 1898 года — член Бунда, член ЦК Бунда (1901 – 1921). В 1919 году перешел на сторону советской власти. В 1921 году вошел в РКП (б). С 1921 года — председатель СНХ Белоруссии, член Президиума ЦИК. В 1922 – 1923 — председатель СТО Киргизии. В 1923 – 1930 — член коллегии Наркомфина СССР. В 30‑е годы — член президиума ОЗЕТ. Покончил с собой в тюрьме, находясь под следствием. [↑](#endnote-ref-1344)
1649. Плавник Бер (1886 – 1955) — публицист, переводчик, общественный деятель. В 20‑е годы занимал ряд ответственных постов в Наркомате внешней торговли и Комиссариате по еврейским делам. С конца 1930‑х годов тяжело болен, прикован к постели. Переводил на русский язык произведения К. Маркса, Ф. Энгельса, Шолом-Алейхема. [↑](#endnote-ref-1345)
1650. Крестинский Николай Николаевич (1883 – 1938) — член ЦК РКП (б) (1917 – 1921), член Политбюро (1919 – 1921), секретарь ЦК. На дипломатической работе с 1921 года. В 1921 – 1922 — представитель, а в 1922 – 1930 — полпред РСФСР (с 1923 года СССР) в Германии. [↑](#endnote-ref-1346)
1651. {477} Письмо С. А. Палатника М. С. Альтшуллеру и М. И. Литвакову от 27 октября 1928 года. Берлин. Подписанный маш. текст. P. S. — автограф // РЦХИДНИ Ф. 445. Оп. 1. Д. 185. Л. 80 – 84. [↑](#endnote-ref-1347)
1652. Телеграмма А. И. Свидерского С. И. Бродовскому от 5 ноября 1928 года Москва // РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Д. 175. Л. 180. [↑](#endnote-ref-1348)
1653. В 1928 году О. Д. Каменева была председателем Всесоюзного общества культурной связи с заграницей (ВОКС). Речь идет о публикации «Культурные связи между Германией и СССР укрепляются» (Беседа с председателем ВОКС т. О. Д. Каменевой), в которой о ГОСЕТе было сказано следующее: «*Значительным успехом пользовались и гастроли Государственного еврейского театра*. По отзывам германской прессы, театр имеет большие достижения, к которым германская режиссура лишь подходит в настоящее время. К сожалению, театр при своем отъезде не связался с нашим полпредством в Германии и совсем никакой связи не имел с немецкими культурными обществами по сближению с СССР, вследствие чего его гастроли не были широко использованы в целях улучшения культурной связи с Союзом. Это повлияло также на то, что, до известной степени, в восхвалении ансамбля *недостаточно отмечалось, что достижения его явились результатом советской политики в отношении театров*» (Известия. М., 1928. № 126 (3360). 1 июня. С. 1). Материал был помещен на первой полосе, что подчеркивало его официозный характер. [↑](#endnote-ref-1349)
1654. Сделать правительству запрос *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-307)
1655. Письмо Н. Н. Крестинского В. С. Довгалевскому от 5 ноября 1928 года. Берлин. Маш. копия // Архив внешней политики РФ. Фонд «Полпредство в Германии». Д. 295. Папка 146. Л. 78. [↑](#endnote-ref-1350)
1656. Каган С. Б. — заведующий отделом Англо-Романских стран НКИД. [↑](#endnote-ref-1351)
1657. Письмо В. С. Довгалевского Н. Н. Крестинскому от 9 ноября 1928 года. Париж. Подписанный маш. текст // Архив внешней политики РФ. Фонд «Полпредство в Германии». Д. 295. Папка 146. Л. 79 – 80. [↑](#endnote-ref-1352)
1658. Письмо С. А. Палатника А. И. Чемерисскому от 22 ноября 1928 года. Берлин. Подписанный маш. текст // РЦХИДНИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 185. Л. 91. [↑](#endnote-ref-1353)
1659. Письмо С. А. Палатника А. И. Свидерскому от 22 ноября 1928 года. Берлин. Подписанный маш. текст // РЦХИДНИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 185. Л. 92 – 94. [↑](#endnote-ref-1354)
1660. Письмо Л. Л. Вайна А. И. Чемеринскому от 22 ноября 1928 года. Берлин. Подписанный маш. текст // РЦХИДНИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 185. Л. 95 – 96. [↑](#endnote-ref-1355)
1661. Соглашение, подписанное С. А. Палатником и А. М. Грановским 24 ноября 1928 года. Берлин. Маш. копия // РЦХИДНИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 185. Л. 108. [↑](#endnote-ref-1356)
1662. Телеграмма С. А. Палатника А. И. Свидерскому от 3 декабря 1928 года. Берлин // РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 175. Л. 136. [↑](#endnote-ref-1357)
1663. Американский банк, чьим совладельцем был Отто Кан. [↑](#endnote-ref-1358)
1664. Гольдберг Б. И. (1884 – 1946) с 1917 по 1925 г. служил в Красной Армии, в 1923 – 1924 гг. — уполномоченный Реввоенсовета при Наркомвнешторге, с 1925 г. на хозяйственной работе. [↑](#endnote-ref-1359)
1665. Письмо С. А. Палатника А. И. Чемерисскому от 3 декабря 1928 года. Берлин. Подписанный маш. текст // РЦХИДНИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 185. Л. 106 – 107 об. [↑](#endnote-ref-1360)
1666. ГОСЕТ // Жизнь искусства. Л., 1928. № 50. 9 декабря. С. 20. [↑](#endnote-ref-1361)
1667. Телеграмма С. И. Бродовского и С. А. Палатника А. И. Свидерскому от 18 декабря 1928 года. Берлин // РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 175. Л. 119. [↑](#endnote-ref-1362)
1668. Кучменко Николай Осипович (1878 – 1956) — революционер с 1898 года. В 20‑е годы работал в Наркомате Рабоче-крестьянской инспекции. [↑](#endnote-ref-1363)
1669. {478} Заключение Н. О. Кучменко, заведующего социально-культурной инспекцией, но материалам о гастрольной поездке за границу Государственного еврейского театра. Б. д. Заверенная маш. копия // ГАРФ. Ф. А‑406. Оп. 25. Д. 1298. Л. 45. [↑](#endnote-ref-1364)
1670. Оболенский Леонид Леонидович (1873 – 1930) — заведующий Отделом театра и музыки Главискусства, затем заместитель заведующего, а с сентября 1929 года исполняющий обязанности начальника Главискусства; позже директор ленинградского «Эрмитажа». В 1929 году был некоторое время ответственным редактором журнала «Современный театр». [↑](#endnote-ref-1365)
1671. Ильин Никифор Ильич (1884 – 1957) — революционер. С 1918 года в коллегии Наркомтруда, ВСНХ; 1925 – 1934 — член ЦИК. [↑](#endnote-ref-1366)
1672. Резолюция заместителя председателя Совнаркома А. П. Смирнова от 21 февраля 1929 года. Маш. текст // ГАРФ. Ф. А‑406. Оп. 25. Д. 1298. Л. 44. [↑](#endnote-ref-1367)
1673. Письмо А. В. Луначарского и Л. Л. Оболенского А. М. Грановскому от 23 февраля 1929 года. Москва. Подписанный маш. текст // РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 175. Л. 12. [↑](#endnote-ref-1368)
1674. Телеграмма Л. Л. Оболенского в берлинское Полпредство от 8 марта 1929 года. Москва. Маш. копия // РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 175. [↑](#endnote-ref-1369)
1675. Телеграмма С. И. Бродовского Л. Л. Оболенскому (Главискусство) от 11 марта 1929 года. Берлин // РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 175. Л. 11. [↑](#endnote-ref-1370)
1676. ГОСЕТ за границей. Беседа с Михоэлсом // Новый зритель 1929. № 3. 13 января. С. 14. [↑](#endnote-ref-1371)
1677. Наши беседы. ГОСЕТ в Москве // Современный театр. 1929. № 3. 15 января. С. 42. [↑](#endnote-ref-1372)
1678. Приезд Пискатора // Известия. М., 1929. № 14 (3550). 17 января. С. 4. [↑](#endnote-ref-1373)
1679. В Еврейском театре // Современный театр. М., 1929. № 6. 5 февраля. С. 96. [↑](#endnote-ref-1374)
1680. Телеграмма С. И. Бродовского и М. М. Ланда в Главискусство от 28 февраля 1929 года. Берлин // РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 175. Л. 24. [↑](#endnote-ref-1375)
1681. Телеграмма Л. Л. Оболенского в берлинское Полпредство. Б. д. Москва. Маш. копия // РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 175. Л. 21. [↑](#endnote-ref-1376)
1682. Телеграмма С. И. Бродовского в Главискусство от 2 марта 1929 года. Берлин // РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 175. Л. 15. [↑](#endnote-ref-1377)
1683. См.: Пискатор в поисках театра // Современный театр. М., 1929. № 12. 29 марта. С. 213. [↑](#endnote-ref-1378)
1684. Письмо Э. Пискатора А. В. Луначарскому от 10 мая 1929 года. Берлин. Подписанный маш. текст на немецком языке // РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 182. Л. 41. Приводится по переводу, хранящемуся там же. Л. 40. [↑](#endnote-ref-1379)
1685. Служебная записка А. И. Свидерского в Комиссию по заграничным командировкам. Автограф // РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 182. Л. 39. [↑](#endnote-ref-1380)
1686. Письмо Александрова, секретаря Главискусства, Э. Пискатору от 11 июня. Москва. Заверенная маш. копия // РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 182. Л. 42. [↑](#endnote-ref-1381)
1687. Докладная записка С. С. Сомова, директора ГОСЕТа, А. И. Свидерскому от 17 июня 1929 года. Одесса. Подписанный маш. текст // РЦХИДНИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 185. Л. 144 – 144 об. [↑](#endnote-ref-1382)
1688. См.: Телеграмма Э. Пискатора А. В. Луначарскому от 5 июля 1928 года. Берлин. Немецкий язык // РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 182. Л. 36. [↑](#endnote-ref-1383)
1689. Телеграмма А. И. Свидерского Э. Пискатору от 26 июля 1929 года. Москва // РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 182. Л. 32. [↑](#endnote-ref-1384)
1690. Грановский А. М. Письмо в редакцию // Известия ВЦИК. М., 1929. № 248 (3784). 26 октября. С. 4. [↑](#endnote-ref-1385)
1691. {479} Левидов М. Спектакль театральной культуры. («Труадек» в Государственном еврейском театре) // Вечерняя Москва. М., 1927. № 10. 13 января. С. 3. [↑](#endnote-ref-1386)
1692. «Нельзя сказать, чтобы артисты легко расставались с традиционной манерой играть “по Грановскому”. То здесь, то там прорвется привычка и штамп» (Млечин В. «Суд идет» в ГОСЕТе // Вечерняя Москва. М., 1929. № 239. 16 октября. С. 3). [↑](#endnote-ref-1387)
1693. Крути И. «Суд идет» // Известия. М., 1929. № 242 (5778). 19 октября. С. 4. [↑](#endnote-ref-1388)
1694. М. Загорский в рецензии «Обновленный ГОСЕТ. “Суд идет”» (Литературная газета. М., 1929. № 28. 28 октября. С. 4) писал: «Приход Ф. Каверина, как режиссера в этот крепкий актерский коллектив ознаменовался одним — заострением сатирического элемента в спектакле. Стало меньше лирики и больше злости. Там, где Грановский пустил бы слезу или дал бы прозвучать сентиментальному вздоху о прошлом, Каверин усилил издевку и резче обрисовывает контуры». [↑](#endnote-ref-1389)
1695. Поддерживая постановку «Суд идет» как первый опыт классового подхода к изображению жизни местечка, В. Хандрос так определил спектакли периода Грановского: «Старое еврейское местечко, петое-перепетое и оплаканное национальными классиками дореволюционной эпохи, воспринималось до сих пор ГОСЕТом лишь в плане уродливой экзотики и подавалось в формах стилизованной, подчас советизированной реставрации и аристократического отрицания» (Хандрос В. «Суд идет». Государственный еврейский театр // Современный театр. М., 1929. № 43. 29 октября. С. 586 – 587). [↑](#endnote-ref-1390)
1696. Туркельтауб И. Суд идет. Московский Государственный еврейский театр // Жизнь искусства. Л., 1929. № 43. 27 октября. С. 9. [↑](#endnote-ref-1391)
1697. «Советская общественность, радуясь победе ГОСЕТа, торжествовала свою победу над Грановскими, покидающими Советский Союз в уверенности, что без них “все погибнет”» (Там же). [↑](#endnote-ref-1392)
1698. Михоэлс С. М. Письмо в редакцию // Рабочий и искусство. М., 1929. № 4. 30 ноября. С. 7. [↑](#endnote-ref-1393)
1699. Докладная записка С. С. Сомова Л. Л. Оболенскому, начальнику Главискусства, от 4 октября 1929 года. Подписанный маш. текст // РЦХИДНИ. Ф. 445. Оп. 1. Д. 185. Л. 145 – 146. [↑](#endnote-ref-1394)
1700. Протокол № 8 заседания президиума Совета по делам искусства от 29 ноября 1929 года. Заверенная маш. копия // РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 128. Л. 106. [↑](#endnote-ref-1395)
1701. Там же. Л. 108. [↑](#endnote-ref-1396)
1702. Письмо М. Я. Фрумкиной И. В. Сталину от 15 июля 1922 года. Москва. Автограф на бланке ЦК РКП (б) // РЦХИДНИ. Ф. 17. Оп. 84. Д. 420. Л. 118. [↑](#endnote-ref-1397)
1703. Премьера пьесы «Рычи, Китай» С. Третьякова в обработке А. Грановского под названием «Deutscher Uranuffuhrung» состоялась 9 ноября 1929 года в Городском театре (Лейпциг). [↑](#endnote-ref-1398)
1704. Во Франкфурте на Майне премьера состоялась 20 ноября 1919 года в Шаушпильхауз в постановке Фрица Петера Буха. [↑](#endnote-ref-1399)
1705. Меринг Вальтер (1896 – 1981) — немецкий писатель-сатирик. В середине 20‑х годов посещал СССР. [↑](#endnote-ref-1400)
1706. «Сендерл мит дер рехтер фус» *(идиш)* — «Сендерл с правой ноги». В спектакле. «Путешествие Вениамина III» Менахем Мойхер-Сфорима этой фразой Вениамин призывал своего спутника продолжить путь в «землю обетованную». [↑](#footnote-ref-308)
1707. К тому времени роман Арнольда Цвейга уже был опубликован в Москве в издательстве «Современные проблемы» под названием «Трагедия унтера Гриши». «Книжная летопись» зафиксировала его среди книг, поступивших с 6 по 12 августа 1928 года. Госиздат выпустил роман А. Цвейга под названием «Спор об унтере Грише» только в 1938 году. [↑](#endnote-ref-1401)
1708. Премьера спектакля «Спор об унтере Грише» А. Цвейга состоялась 31 марта 1930 года в Немецком театре (Берлин). Художники Георг Гросс и Траугот Мюллер. [↑](#endnote-ref-1402)
1709. М. И. Литваков. [↑](#footnote-ref-309)
1710. Письмо А. М. Грановского С. М. Михоэлсу от 8 декабря 1929 года. Берлин. Автограф // РГАЛИ. Ф. 2693. Оп. 1. Ед. хр. 93. Л. 1 – 2. Частично опубликовано в кн.: М. Гейзер. Соломон Михоэлс. М., 1990. С. 89. [↑](#endnote-ref-1403)