

Настоящее издание продолжает изучение истории утраченных театров города. Ежегодная научная конференция «Петербургские театры, которых нет», проходящая с 2017 г., подтвердила высокий интерес к теме и выявила необходимость обратиться не только к истории театра рубежа веков, но и к театральному процессу последних десятилетий. Исследование охватывает такие разные сценические формы, как увеселительные сады, театральные товарищества, передвижные театры, театры-кабаре, экспериментальные театры конца XIX – первой трети XX века (театр ужасов, светотеатр), альтернативные театры и театральные лаборатории конца XX – начала XXI в. и др.



9 785866 452574



9 785933 562191

ПЕТЕРБУРГСКИЕ ТЕАТРЫ, КОТОРЫХ НЕТ

Выпуски 2-3





МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

# ПЕТЕРБУРГСКИЕ ТЕАТРЫ, КОТОРЫХ НЕТ

Выпуски 2-3

Научное издание



Издательство «Левша. Санкт-Петербург»

Санкт-Петербург  
2020

ББК 85.33(2Р31)  
УДК 792.07(471.23-2)  
П 292

*Издание осуществлено при финансовой поддержке  
Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям*

Петербургские театры, которых нет. Выпуски 2–3 / Российский институт истории искусств; отв. ред. и сост. С. А. Филиппова. – СПб.: ООО «Издательство «Левша. Санкт-Петербург», 2020. – 544 с., 48 илл.

Ответственный редактор и составитель  
кандидат искусствоведения С. А. Филиппова

Рецензенты:

кандидат искусствоведения В. М. Миронова (выпуск 3),  
кандидат искусствоведения А. Л. Порфирьева (выпуск 2),  
кандидат искусствоведения А. Ю. Рясов (выпуск 2),  
кандидат искусствоведения О. А. Федорченко (выпуск 3)

Настоящее издание, включающее в себя второй и третий выпуски исследовательской серии «Петербургские театры, которых нет», продолжает изучение истории утраченных театров города. Основной целью исследования является введение в научный оборот новых документов, материалов и уникальных сведений о прекративших свое существование петербургских театрах. На данный момент целый пласт в истории театральной культуры России, связанный с многочисленными антрепризами и театральными начинаниями на рубежах веков, остается за пределами театроведческой науки. Ежегодная научная конференция «Петербургские театры, которых нет», проходящая с 2017 г., подтвердила высокий интерес к теме и выявила необходимость обратиться не только к истории театра рубежа XIX–XX вв., но и к театральному процессу последних десятилетий, фиксация которого стала одной из важных задач исследования. В настоящем издании сценическая история Петербурга предстает во всем своем многообразии: исследование охватывает такие разные сценические формы, как увеселительные сады, театральные товарищества, передвижные театры, театры-кабаре, экспериментальные театры конца XIX – первой трети XX в. (театр ужасов, светотеатр и др.), альтернативные театры и театральные лаборатории конца XX – начала XXI в. и др. Обращение исследователей к театрам, существовавшим короткое время в контексте общественных переустройств, растворившимся в общей палитре культурной жизни города, играет важную роль для восстановления утраченных страниц истории театра. Издание дополнено именным указателем и указателем драматических и музыкально-драматических произведений.

ISBN 978-5-86845-257-4  
ISBN 978-5-93356-219-1

© РИИИ, текст, иллюстрации, 2020  
© Коллектив авторов, 2020  
© Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства, иллюстрации, 2020  
© ООО «Издательство «Левша. Санкт-Петербург», макет, 2020

## Содержание

От редактора (С. А. Филиппова).....6

### ВЫПУСК 2

Театрально-архитектурные штудии В. Н. Всеволодского-Гернгросса 1910 года (В. А. Харламова).....13

Первые выступления Вирджинии Цукки в России (О. А. Федорченко).....25

Выступления итальянской танцовщицы Антониетты Дель Эры в театре «Аркадия» (1886 год) (И. А. Боглачева).....39

Режиссер Н. А. Попов и актриса М. А. Ведринская на театральных подмостках Северной столицы (Т. Д. Исмагулова).....55

Дом интермедий известный и неизвестный (Ю. Е. Галанина).....75

Балет-пантомима «Лебедь» в неосуществленной постановке В. Э. Мейерхольда на сцене Дома интермедий (1911). Реконструкция замысла (Н. Б. Рогова, А. А. Лопатин).....101

Несколько штрихов к истории Дома интермедий: По письмам М. Кузмина, Е. Зноско-Боровского, Н. Кузнецова (П. В. Дмитриев).....129

«Гамлет» в Передвижном театре П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской (Т. Ю. Быкова).....145

Моисей Левин (1896–1946). «Смерть Тарелкина» в Театре новой драмы (Л. С. Овэс).....157

Петроградский театр ужасов «Гиньоль» 1922 года: Феноменология, действующие лица, репертуарная и библиографическая хроника (Вступительная статья, составление и примечания Е. В. Комиссаровой).....167

Г. Гидони: Светотеатральные проекты 1920-х – 1930-х годов (Вступительная статья, составление и примечания О. В. Колгановой).....215

**Содержание**

**ВЫПУСК 3**

**ТЕАТРЫ КОНЦА XIX – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА**

|   |     |
|---|-----|
| Неизвестные страницы истории летних ораниенбаумских театров<br>конца XIX – начала XX века ( <i>В. М. Игнатенко, Р. В. Мамчиц</i> ).....                                 | 239 |
| Вс. Мейерхольд в Башенном театре Вячеслава Иванова<br>(«Поклонение кресту» П. Кальдерона) ( <i>А. Б. Арефьева</i> ).....  | 253 |
| Териокское товарищество актеров, писателей, художников<br>и музыкантов. Лето 1912 года<br>( <i>Вступительная статья, составление и примечания Ю. Е. Галаниной</i> ).... | 265 |
| «Ба-ба-бо». Из истории петербургских кабаре 1917–1918 годов<br>( <i>С. А. Филиппова</i> ).....  | 323 |
| Эксперименты Экспериментального театра<br>В. Н. Всеволодского-Гернгросса ( <i>В. А. Харламова</i> ).....  | 337 |
| Г. Гидони: Три произведения А. С. Пушкина для светотеатрального<br>исполнения (1931–1933) ( <i>О. В. Колганова</i> ).....   | 347 |

**ТЕАТРЫ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА**

|  |     |
|--|-----|
| Театр, которого нет: Независимые, альтернативные, негосударственные<br>театры, паратеатральные образования и театры-студии<br>Ленинграда – Санкт-Петербурга 1980-х – 1990-х годов ( <i>И. В. Вдовенко</i> )..... | 365 |
| Белый театр: Воспоминания участников театрального проекта<br>( <i>материал подготовлен Л. С. Овэс</i> ).....   | 405 |
| Стенограмма выступления Э. Б. Капелюша.....  | 438 |
| Театр «Фарсы», который был ( <i>Е. И. Горфункель</i> ).....  | 445 |
| «Наш театр» вчера и сегодня ( <i>Е. А. Смирнова</i> ).....   | 457 |
| Указатель драматических и музыкально-драматических<br>произведений.....  | 485 |
| Указатель имен.....  | 498 |
| Список иллюстраций.....  | 535 |
| Сведения об авторах первого – третьего выпусков.....   | 541 |

*Памяти историка Zubовского института  
Тамары Джакешевны Исмагуловой*

## От редактора

В структуру настоящего издания входят второй и третий выпуски исследовательской серии «Петербургские театры, которых нет», призванные ввести в научный оборот новые документы, материалы и уникальные сведения о прекративших свое существование театрах города.

Проблематика исследования охватывает как механизмы организации театрального дела, так и новаторские идеи режиссерского театра и экспериментальные проекты недавнего прошлого. Изучаются неосуществленные постановки и проекты; анализируются сквозные сюжеты, формировавшие единый репертуар театра; рассматриваются судьбы и биографии актеров, режиссеров, художников, творческих дуэтов, забытых театральных коллективов. Возникает объемная картина театрального процесса, но именно такой широкоохватный обзор позволяет детально рассмотреть различные аспекты театрального искусства рубежа XIX–XX вв. и конца XIX – начала XXI в., установить тенденции его развития.

Театральный Петербург не замыкался на сценах императорских, а позднее государственных театров. Авторский коллектив принимает за точку отсчета рассматриваемого периода отмену монополии императорских театров в 1882 г. Реформа придала мощный импульс развитию театрального искусства в России и открыла возможности для создания новых форм как в драматическом театре, так и в музыкальном.

Основной корпус исследовательских статей подготовлен к печати на основе докладов и сообщений одноименных научных конференций, прошедших 18 октября 2017 г. и 8–9 октября 2018 г. в Российском институте истории искусств и объединивших специалистов, занимающихся историей театров Северной столицы.

Вторая научная конференция «Петербургские театры, которых нет» выявила необходимость обратиться не только к истории театра

рубежа XIX–XX вв., но и к театральному процессу недавнего прошлого, который также нуждается в осмыслении и сохранении имеющихся свидетельств. В связи с этим первая часть данного издания (выпуск 2) продолжает изучение сценических форм конца XIX – первой четверти XX в., а вторая часть (выпуск 3) включает в себя два раздела: Театры конца XIX – первой трети XX в. и Театры конца XX – начала XXI в.

Открывает второй выпуск материал В. А. Харламовой «Театрально-архитектурные штудии В. Н. Всеволодского-Гернгросса 1910 года» о работе выдающегося историка театра «Театральные здания в Санкт-Петербурге в XVIII столетии». Статьи О. А. Федорченко «Первые выступления Вирджинии Цукки в России» и И. А. Боглачевой «Выступления итальянской танцовщицы Антониетты Дель Эры в театре “Аркадия” (1886 год)» посвящены балетному искусству Петербурга вне рамок императорской сцены, а именно – увеселительным садам конца XIX в. – сценическим площадкам, альтернативным Мариинскому театру.

В статье Т. Д. Исагуловой «Режиссер Н. А. Попов и актриса М. А. Ведринская на театральных подмостках Северной столицы» анализируется деятельность нескольких петербургских сцен начала XX в. Постановки Нового театра Л. Б. Яворской и Драматического театра В. Ф. Комиссаржевской рассматриваются сквозь призму деятельности режиссера Н. А. Попова и актрисы М. А. Ведринской.

В. Э. Мейерхольду и его деятельности в Доме интермедий посвящен наиболее объемный блок материалов, подготовленный Ю. Е. Галаниной, Н. Б. Роговой, А. А. Лопатиным и П. В. Дмитриевым. В работе Ю. Е. Галаниной «Дом интермедий известный и неизвестный» анализируется художественная программа театра. Статья сопровождается приложением, восстанавливающим творческий и жизненный путь нескольких ключевых для Дома интермедий фигур.

Продолжают разговор о режиссерской лаборатории Мейерхольда Н. Б. Рогова и А. А. Лопатин, анализирующие режиссерский экземпляр либретто балета-пантомимы Ш. Лекока «Лебедь», сохранивший пометки М. А. Кузмина и В. Э. Мейерхольда к неосуществленной постановке в Доме интермедий. Предпринятая авторами статьи реконструкция замысла спектакля отражает поиски режиссера в области формирования пластического диалога и развития темы Рока.

Статья «Несколько штрихов к истории Дома интермедий (по письмам М. Кузмина, Е. Зноско-Боровского, Н. Кузнецова)» построена П. В. Дмитриевым в соответствии с хроникой писем участников Дома интермедий и текстов куплетов, звучавших со сцены. Представленные материалы дополняют раздел о Доме интермедий настоящего выпуска и хронику деятельности этого театра, на основе периодической печати подготовленную Ю. Е. Галаниной для первого выпуска серии «Петербургские театры, которых нет»<sup>1</sup>.

Сюжет статьи Т. Ю. Быковой «“Гамлет” в Передвижном театре П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской» перекликается с сюжетом статьи Т. Д. Исмагуловой. Автор вновь обращает внимание на нередкий для начала XX в. творческий союз режиссера и актрисы. Говоря о Передвижном театре – детище актера и режиссера Гайдебурова и его супруги актрисы Скарской, Т. Ю. Быкова отводит главную роль в его репертуаре «Гамлету» У. Шекспира.

О театральном экспрессионизме идет речь в статье Л. С. Овэс «Моисей Левин (1896–1946). “Смерть Тарелкина” в Театре новой драмы». Творческая судьба художника М. З. Левина и анализ постановки «Смерть Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина (сезон 1922/1923) представлены автором на фоне среза режиссуры и сценографии 1920-х гг.

Материал Е. В. Комиссаровой «Петроградский театр ужасов “Гиньоль” 1922 года: феноменология, действующие лица, репертуарная и библиографическая хроника» знакомит читателей с одним из самых смелых экспериментов 1920-х гг. Автору статьи удалось собрать уникальные сведения едва ли не обо всех участниках предприятия под названием «Гиньоль», составить подлинную летопись театра, просуществовавшего всего несколько месяцев.

Материал следующей статьи – «Г. Гидони: светотеатральные проекты 1920-х – 1930-х годов» – тесно переплетается с историей театра «Гиньоль». В центр повествования О. В. Колганова выводит автора светотеатральных экспериментов Гидони, сотрудничавшего с театром ужасов. Впервые публикуются письма, адресованные Г. Гидони Вс. Мейерхольду.

<sup>1</sup> Галанина Ю. Е. Дом интермедий // Петербургские театры, которых нет. СПб., 2019. Вып. 1. С. 369–512.

Несмотря на свою короткую жизнь, петербургские театры конца XIX – первой четверти XX в. оказывали влияние на формирование сценического языка сразу нескольких эпох, способствовали становлению новых театральных профессий, возникновению проектов, значимых для всего общекультурного пространства.

В третьем выпуске серии «Петербургские театры, которых нет» публикуются исследования, посвященные восстановлению театральной картины Петербурга от исканий эпохи Серебряного века и экспериментальных проектов 1920-х – 1930-х гг. до альтернативных театров и театральных лабораторий 1990-х – 2000-х гг. Новаторство, поиск нестандартных сценических решений, стремительный рост числа небольших театров характерны как для рубежа XIX–XX вв., так и для конца XX столетия.

Первый раздел выпуска открывается материалом «Неизвестные страницы истории летних ораниенбаумских театров конца XIX – начала XX века», подготовленным сотрудниками Краеведческого музея г. Ломоносова В. М. Игнатенко и Р. В. Мамчицем. Театральные сцены Ораниенбаума, на которых выступали лучшие балетные и драматические артисты, предстают здесь как своеобразное отражение артистического мира Петербурга.

Сценическим опытам В. Э. Мейерхольда 1910-х гг. посвящены статьи А. Б. Арефьевой и Ю. Е. Галаниной. В статье Арефьевой «Вс. Мейерхольд в Башенном театре Вячеслава Иванова (“Поклонение кресту” П. Кальдерона)» анализируется постановка Мейерхольда на основе ранее не опубликованного режиссерского экземпляра Мастера. Исследование Ю. Е. Галаниной «Териокское Товарищество актеров, писателей, художников и музыкантов. Лето 1912 года» также основано на неизвестных ранее архивных источниках и дополнено обширными материалами периодической печати и воспоминаниями.

Театры малых форм представлены статьей С. А. Филипповой «“Би-ба-бо”. Из истории петербургских кабаре 1917–1918 годов», повествующей о деятельности одного из забытых театров миниатюр, художественную программу которого определял поэт Н. Я. Агнивцев.

Тему театральных исканий затрагивает ряд материалов о сценических опытах 1920-х – 1930-х гг.: статья В. А. Харламовой «Экспери-

менты Экспериментального театра В. Н. Всеволодского-Гернгросса» о первых шагах будущего Этнографического театра при Русском музее и статья О. В. Колгановой «Г. Гидони: Три произведения А. С. Пушкина для светотеатрального исполнения (1931–1933)», дополненная режиссерскими пояснениями Гидони.

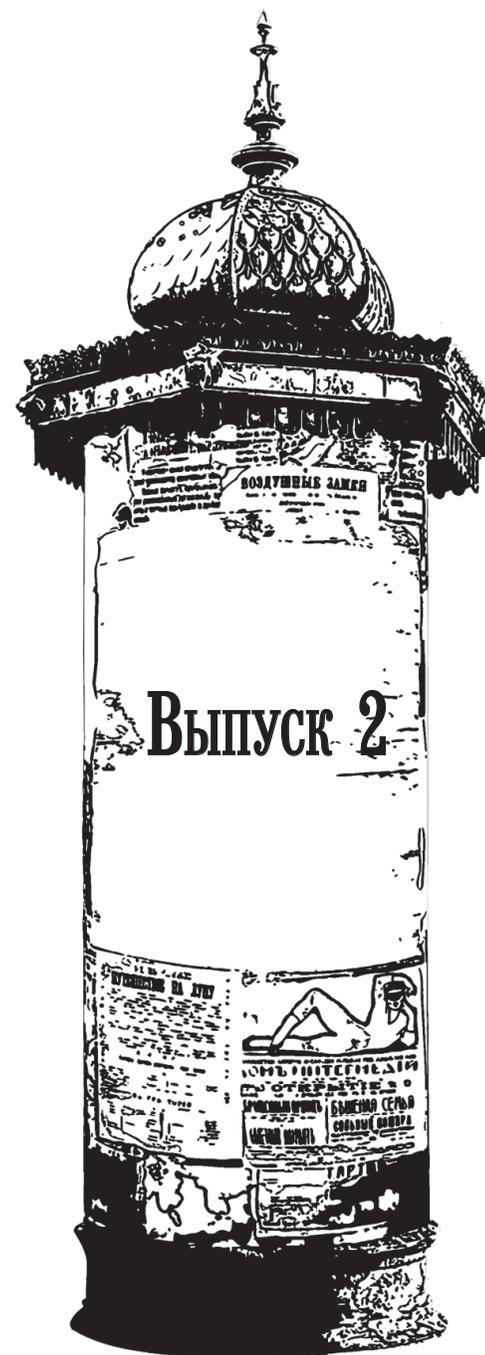
Второй раздел также содержит материалы, включающие воспоминания современников. Театральный контекст неофициального Петербурга конца XX в. раскрывается в обзоре И. В. Вдовенко «Театр, которого нет: Независимые, альтернативные, негосударственные театры, паратеатральные образования и театры-студии Ленинграда – Санкт-Петербурга 1980-х – 1990-х годов».

Деятельность Белого театра Михаила Чавчавадзе отражена в воспоминаниях художника Э. Б. Капелюша, а также в интервью с создателями театра (М. М. Чавчавадзе, Э. Б. Капелюшем) и актером С. С. Дрейденом, подготовленных Л. С. Овэс. О коллективах, созданных Виктором Крамером и Львом Стукаловым и олицетворявших негосударственные театры Петербурга 1990-х – 2000-х гг., рассказывают Е. И. Горфункель (статья «Театр “Фарсы”, который был») и Е. А. Смирнова («Наш театр» вчера и сегодня»).

Специфика издания позволяет объединить разноформатные и на первый взгляд разрозненные материалы из истории петербургских театров.

Издание дополнено указателем драматических и музыкально-драматических произведений и указателем имен.

*С. А. Филиппова*



**Театрально-архитектурные  
штудии  
В. Н. Всеволодского-Гернгросса**



**В. А. Харламова**

**Театрально-архитектурные штудии  
В. Н. Всеволодского-Гернгросса  
1910 года**

В 1910 г. с разницей в пару месяцев, два столичных журнала опубликовали исследования, посвященные театральным зданиям Петербурга и Москвы минувших веков: первой в феврале и марте выступила редакция ежемесячника «Старые годы» со статьей В. Н. Гернгросса «Театральные здания в Санкт-Петербурге в XVIII столетии», второй – редакция Ежегодника императорских театров – с его же статьей «Театральные здания в Москве в XVII и XVIII столетиях».

Это начало пути Всеволодского-Гернгросса (1882–1962) в науку о театре. Две предыдущие его небольшие работы вышли осенью-зимой 1908 г., когда он только окончил Драматические курсы при Императорском театральном училище. Первая статья представляла собой перевод очерка известного польского историка литературы, критика и публициста Вильгельма Фельдмана о Станиславе Пшибышевском<sup>1</sup>; вторая носила публицистический характер и была посвящена просветительным задачам театра<sup>2</sup>.

Обращают на себя внимание несколько обстоятельств. Во-первых, публицистическая и научная деятельность Всеволодского-Гернгросса протекала, если можно так сказать, волнообразно: в 1908 г. он выступает с небольшими материалами; в 1909 г. молчит; в 1910 г. выходят две статьи, о которых речь пойдет ниже, и несколько других; в 1911 г. он снова молчит. Ну и начиная с 1912 г., плодотворнейшего для будущего ученого (он выпустил пять исторических работ и еще одну как

<sup>1</sup> На вершинах декадентства: Станислав Пшибышевский // Б-ка журнала «Театр и искусство». 1908. № XII. С. 41–63 (перевод с польск.).

<sup>2</sup> Театр общественного образования // Театр и искусство. 1908. № 44. С. 767–770; № 45. С. 787–788.

практик театра), его научная деятельность осуществляется практически непрерывно.

Во-вторых, две дебютные публикации оставили значительный след в историко-театральной литературе. Мечта выпускника, вчерашнего студента. Вероятно, подобная источниковедческая известность, что называется, «затерла» сами статьи. Мы привыкли к этим материалам, освоили их. До появления в 1970–1990-х гг. работ выдающихся источниковедов, таких, например, как И. Ф. Петровская, В. В. Сомина, Л. И. Старикова, эти статьи входили в первый ряд источников по истории русского театра XVIII в.

В-третьих, в 1908 г., как уже сказано выше, Гернгросс окончил Драматические курсы и будучи принятым на службу в Александринский театр стал-таки настоящим александринцем, но продолжал еще год обучаться в Горном институте. Кроме того, даже по окончании его несколько лет пытался совмещать две карьеры – артиста и горного инженера. Можно предположить, что второе образование он получал не «для корочки», поскольку с 1911 г. служил в Главном горном управлении и был в распоряжении Монетного двора, а затем Петербургского горного округа и еще в 1917 г. продолжал работать инженером Приемочной комиссии в Земско-городском союзе по снабжению армии. В 1911 г. Гернгросс выпустил популярную брошюру «Добывание каменного угля», которую и сейчас можно получить в фонде РНБ.

Его творческая активность удивительна. Сцена, горное дело, исследовательские работы. А ведь, по сведениям Ежегодника императорских театров, в сезоне 1909/1910 гг. у него было 95 выходов на сцену в шестнадцать постановках, в сезоне 1910/1911 гг. – 96 выходов в двенадцати спектаклях, в 1911/1912 – 91 выход в двенадцати постановках etc. плюс репетиции. Конечно, это были не главные, зачастую эпизодические роли, но, учитывая все остальные нагрузки, это впечатляет. Кроме того, Гернгросс успел активно поучаствовать в ежедневной газете «Санкт-Петербургские театральные ведомости», выходявшей всего два месяца (с 30 августа по 28 октября 1910 г.), опубликовав там десяток небольших статей.

Если рассматривать публикации о театральных зданиях в контексте научного наследия Всеволодского-Гернгросса, можно заметить, что эти материалы стоят несколько особняком. Возможно, в те годы

молодой исследователь еще искал свои темы. В дальнейшем их выкристаллизовалось три: собственно история театра; искусство сценической речи, мелодекламации и обрядовые формы искусства.

Нельзя не отметить, что Всеволодский-Гернгросс был одним из первых авторов, попытавшихся обобщить историю театральных зданий. Предшественники его не ставили себе подобных целей. Так, например, П. Н. Арапов (1796–1861) позиционировал свою «Летопись русского театра» как «справочную книгу репертуаров русских спектаклей»<sup>3</sup>; М. Н. Лонгинов (1823–1875) в публикации «Русский театр в Петербурге и Москве (1749–1774)» построил развернутый «хронологический указатель данных для истории русского театра за первое двадцатипятилетие его существования»<sup>4</sup>; П. О. Морозов (1854–1920) в предисловии к своей «Истории русского театра до половины XVIII столетия» пишет о задаче «представить возможно более полный литературно-исторический и бытовой комментарий»<sup>5</sup> к текстам старинных драматических произведений; Б. В. Варнеке (1874–1944) подготовил свою «Историю русского театра» на основании лекций, читанных для будущих актеров на Драматических курсах при Императорском театральном училище, поэтому в основном он «разбирал пьесы в направлении, важном именно для сценических исполнителей»<sup>6</sup>.

Еще один близкий публикациям Всеволодского-Гернгросса по времени пример – статья М. Бурнашева «Театр при Императорской академии художеств»<sup>7</sup>. Михаил Николаевич Бурнашев (1882–1928), ровесник Всеволодского-Гернгросса, выпускник Училища правоведения, в год публикации был отчислен от службы в архиве Государственного совета и на некоторое время посвятил себя театру: вошел в дирекцию «Старинного театра», в котором поставил два спектакля в сезоне 1907/1908 гг. То есть так же, как Всеволодский-Гернгросс, интересовался историей театра. Публикация в «Старых годах» пред-

<sup>3</sup> Арапов П. Н. Летопись русского театра. СПб., 1861. С. II.

<sup>4</sup> Лонгинов М. Н. Русский театр в Петербурге и Москве: 1749–1774. СПб., 1873. С. 3 (Сб. Отделения русского языка и словесности Императорской академии наук. Т. II. № 1).

<sup>5</sup> Морозов П. О. Очерки из истории русской драмы XVII–XVIII столетий. СПб., 1889. С. III.

<sup>6</sup> Варнеке Б. В. История русского театра. Ч. I: XVII и XVIII век. Казань, 1908. С. II.

<sup>7</sup> Бурнашев М. Театр при Императорской академии художеств // Старые годы. 1907. Июль–сент. С. 391–403.

ставляет собой скорее сообщение: в небольшом по объему материале Бурнашев далеко уходит в исторические рассуждения вокруг заявленной темы и, используя четыре-пять источников, создает эскиз будущего исследования.

С другой стороны, авторы книг по истории Петербурга и составители различных «справочных книжек», атласов и путеводителей, даже таких ценнейших изданий, как «Историческое, географическое и топографическое описание Санкт-Петербурга» А. И. Богданова, дополненное В. Г. Рубаном; «Описание Санкт-Петербурга и уездных городов С.-Петербургской губернии» И. И. Пушкарева, «Планы С.-Петербурга» Н. И. Цылова и др., не уделяли особого внимания театру, вплетая его в единый исторический контекст.

Обратим более пристальный взгляд на журнал «Старые годы», опубликовавший материалы Всеволодского-Гернгросса, посвященные театральному Петербургу XVIII в., и более подробно проанализируем эту работу.

Всеволодский-Гернгросс начинает статью, что называется, с места в карьер: никакого методологического введения, истории вопроса, обзора источников нет и в помине, даже какой-либо вступительный абзац отсутствует. По-видимому, он ставит перед собой задачу отыскать и сообщить читателям массу новых сведений и, порой захлебываясь в этой массе, стремится очистить существующие факты от неточностей их трактовок. И надо сказать, ему, например, удалось впервые определить координаты хронологические (не ранее 1714 г.) и топографические (на углу Сергиевской ул. и Воскресенского пр.) первого же упомянутого им здания, театра царевны Натальи Алексеевны.

Обращает на себя внимание забавная деталь. Всеволодский-Гернгросс создавал картину театрального города, используя информацию, зачастую отличающуюся не только объемом (что понятно, так как отдельные объекты уходят в историю, не оставляя следов), но и принадлежностью к разным сферам. Так, он уточняет местоположение Оперного дома, переделанного из деревянного манежа и находившегося неподалеку от набережной Екатерининского канала. Кроме сведений о топографии театра ему удалось найти: 1) краткие сведения о ремонте и о некоторых переделках в здании в 1745–1746 гг.; 2) упоминание о том, что в нем играла труппа французских актеров

под руководством Шарля Сериньи (Charles Séigny); 3) подробную информацию о пожаре в театре 18 октября 1749 г., в связи с которым Всеволодский-Гернгросс приводит «два интересных документа», занимающих страницу текста, но никакой информации об архитектурном облике или интерьере этого театра не дающих. Так же, например, историю театра в Новом Зимнем доме Всеволодский-Гернгросс предваряет подробной справкой об истории Старого Зимнего дома.

Особый интерес представляет перевод Всеволодским-Гернгроссом фрагмента вступления Дж. Кваренги к изданию «Théâtre de l'Hermitage de Sa Majesté L'Imperatrice de toutes les Russies»<sup>8</sup>, в частности:

<...> Я старался дать архитектуре театра благородный и строгий характер; потому я воспользовался наиболее подходящими друг к другу и к идее здания украшениями. <...> Вместо завитков я поместил в коринфских капителях сценические маски, следуя образцам различных античных капителей <...><sup>9</sup>.

Фрагмент статьи, посвященный Эрмитажному театру, хорошо иллюстрирован, в том числе рисунком П. Гонзаго из собрания князя В. Н. Аргутинского-Долгорукова с видом на театр от набережной, публикацию которого упоминает в очерке «Императорский Эрмитажный театр» В. Я. Курбатов, правда, без указания на автора статьи<sup>10</sup>. Очерк Курбатова – иной пример научного исследования в области театральной архитектуры, безусловно, более академичного, стройного. Автор прослеживает традиции театральной архитектуры, в частности, на примере Эрмитажного театра, который, по его мнению, «представляет совершенно исключительный интерес, с одной стороны, по своему архитектурному значению и, с другой, как завершение ряда дворцовых построек, начинающихся Зимним дворцом»<sup>11</sup>.

Более двадцати театральных зданий и пространств учтены в статье Всеволодского-Гернгросса. Обнаружив в архиве коллекцию чертежей, рисунков, гравюр, карт, литографий и фотографий из раз-

<sup>8</sup> *Quarenghi G.* Théâtre de l'Hermitage de Sa Majesté l'impératrice de toutes les Russies. St. Pétersbourg, 1787.

<sup>9</sup> *Гернгросс (Всеволодский) В.* Театральные здания в Санкт-Петербурге в XVIII столетии // *Старые годы.* 1910. № 3. С. 20.

<sup>10</sup> См.: *Курбатов В.* Императорский Эрмитажный театр // *Ежегодник императорских театров.* 1910. Вып. 5. С. 12.

<sup>11</sup> Там же. С. 3.

личных учреждений ведомства Министерства императорского двора, он публикует относящиеся к своей теме материалы: около двадцати планов, чертежей и архитектурных профилей восьми театральных зданий. Так, например, подробно иллюстрировано здание Большого театра, строительство которого началось в 1775 г.; приведены планы театра в Зимнем дворце, в том числе «чертежи об кровле бывшего адмиральского дому, так же в новом Большом доме оперъ комедии»<sup>12</sup> с собственноручной подписью Ф. Б. Растрелли<sup>13</sup>.

Всеволодский-Гернгросс, по-видимому, благодаря своему инженерному образованию, хорошо читал схемы и чертежи. М. З. Тарановская, отмечает, что в материалах РГИА допущена неточность в Плате первого яруса Оперного дома (документ 1773 г.):

При наклейке клапанов ярусов на план партера ошибочно смещена линия границы оркестра, которая должна проходить у первой предпортальной ложи, соответственно разрезу и плану, помещенному в статье Всеволодского-Гернгросса<sup>14</sup>.

Собственно архитектурных описаний или даже деталей у автора немного: он приводит их для десяти помещений. Причем зачастую опубликованные ранее и хорошо известные источники, использованные Всеволодским-Гернгроссом, в соединении с найденными им планами театров создают объемную картину. Так, например, происходит с «театром в Новом Зимнем доме» (1734 г.): Всеволодский-Гернгросс цитирует одно из дел Придворной конторы, опубликованных в сборнике «Внутренний быт Русского государства...»<sup>15</sup>, в котором дается подробный перечень работ по контракту с «иностраницем, столярных дел мастером» И. Х. Герингом под руководством Растрелли и «строительно-го “деревянных дел” мастера» В. Эхта. Вот фрагмент этого перечня:

Во всех трех апартаментах, положи брусья, наместить полы из досок выскобля в закрытой чистою работою, а потолки подшить досками ж и во

<sup>12</sup> Здесь и далее В. Всеволодский-Гернгросс сохраняет орфографию XVIII в.

<sup>13</sup> См.: *Гернгросс (Всеволодский) В.* Театральные здания в Санкт-Петербурге в XVIII столетии // *Старые годы.* 1910. № 2. С. 9.

<sup>14</sup> *Тарановская М. З.* Архитектура театров Ленинграда: Историко-архитектурный очерк. Л., 1988. С. 31–32.

<sup>15</sup> Внутренний быт Русского государства с 17-го октября 1740 года по 25-е ноября 1741 года, по документам, хранящимся в Московском архиве Министерства юстиции: в 2 кн. М., 1880. Кн. 1: Верховная власть и императорский дом.

все лестницы и места положить нижние брусья и верхние поручни столлярной работы и где быть баласам продолбить дыры, сколько надлежит. <...> Пилястры, базы, капители – столлярною работою. <...> В середине той комедии сделать три стенки полукруглыя из бревен и обшить с обеих сторон досками, выскобля, длиною на 42 сажнях <...><sup>16</sup>.

По крайней мере, сам Всеволодский-Гернгросс, вооружившись планами зданий, с помощью подобных документов составлял свое представление о театральном зале.

Еще в 1873 г. Лонгинов обратил внимание на то, что «при сличении между собою показаний об одном и том же лице или предмете не только различных летописцев театра, но одного и того же повествователя, <...> то оказывается, что одно и то же лицо одновременно находилось и в Петербурге и в Москве; то выходит, что кто-нибудь прославился раньше своих дебютов; то приходится изумляться, видя, что покойники играют на сцене вместе с живыми, выступившими на театре после кончины первых»<sup>17</sup>.

Видимо, поэтому Всеволодский-Гернгросс пытался с помощью сличения разных опубликованных и архивных материалов установить истину. Следы этого благородного труда заметны в тексте: то и дело будто слышен шум спора авторов разных десятилетий и даже столетий.

Вот пример подобного диспута, сконструированного Всеволодским-Гернгроссом:

<...> Пушкирев в своем «Описании Петербурга» ошибочно полагает, что «по старанью царевны Наталии Алексеевны устроен был в Петербурге первый театр <...>». В заблуждение его ввел, очевидно, Рубан, который, действительно так же ошибочно, пишет, что «с перьва комедианской дом был на том месте неподалеку, где потом была канцелярия Главной полиции». А что это было не «с перьва», ясно из дневника Берхгольца, который <...> etc.

Всеволодский-Гернгросс не просто спорит с авторами приведенных им источников, но, опровергая одного, тут же приводит сведения другого, довершая собственное утверждение ссылками на архивные документы.

<sup>16</sup> *Гернгросс (Всеволодский) В.* Театральные здания в Санкт-Петербурге в XVIII столетии // *Старые годы.* 1910. № 2. С. 8.

<sup>17</sup> *Лонгинов М. Н.* Русский театр в Петербурге и Москве: 1749–1774. С. 2.

Всеволодский-Гернгросс-исследователь использует широкий круг источников, более пятидесяти: 24 монографии или сборника, 4 материала из периодики, не говоря уже об архивных документах; около десятка источников – исторические, 7 источников непосредственно связаны с историей театра. Причем в его арсенале не только привычные, принятые историками, изучающими петербургский XVIII в., такие справочные издания, как «Планы Петербурга» Н. И. Цылова, «История Санкт-Петербурга» П. Н. Петрова, «Внутренний быт русского государства» etc., но и достаточно редкие для того времени публикации, например письма Пикара князю Куракину<sup>18</sup> или «О старом Зимнем дворце и палате, в коей скончался Петр Великий» А. Майера<sup>19</sup>.

Важной частью источников Всеволодского-Гернгросса являются, безусловно, архивные материалы. В не так давно вышедшем трехтомнике П. А. Дружинина сказано:

<...> Зачастую привлечение рукописных источников диктуется не столько отсутствием их печатных аналогов, сколько сложностью эвристики печатных источников вообще. <...> Причем это утверждение справедливо как для исследователя отечественной истории середины XX, так и XVIII столетия<sup>20</sup>.

Поэтому отраднo само разнообразие источников статей Всеволодского-Гернгросса. Архивные документы выявлены им в фондах Высочайших повелений по Придворному ведомству, Конторы от строений ее императорского величества домов и садов, Кабинета ее императорского величества, Гоф-интендантской конторы, канцелярии Министерства Двора, коллекции планов и чертежей Министерства императорского двора и Дирекции императорских театров. Безусловно, сегодня структура РГИА совершенно изменилась и в полной мере трудно себе представить объем работы с архивными материалами в начале XIX в. Возможно, структура была проще, что облегчало труд исследователей.

<sup>18</sup> Письма Пикара князю А. Б. Куракину: пер. с фр. подлинников / Сообщ. бар. М. Н. Сердобин // Русская старина. 1870. Т. I. С. 297–321.

<sup>19</sup> Майер А. Л. О старом Зимнем дворце и палате, в коей скончался государь император Петр Великий: сведения, собранные по новейшим е. и. в. ген. инспектора по инженерной части А. Л. Мейером // Вестник Европы. 1872. Кн. 5. С. 5–18.

<sup>20</sup> Дружинин П. А. Идеология и филология: Ленинград, 1940-е годы: документальное исследование. М., 2012. Т. I. С. 9.

При более пристальном изучении обеих статей можно сделать вывод, что это не театрально-архитектурные, в узком смысле, но в отдельных случаях и топографически-хозяйственные или культурно-финансовые исследования: автор анализирует те, уже существующие и вновь найденные источники, которыми он располагает.

Необходимо упомянуть и отличное полиграфическое исполнение обеих работ, особенно это касается статьи о петербургских театрах: гравюры, планы, чертежи, топографические схемы расположения зданий; заставки и концовки; портрет царевны Натальи Алексеевны кисти И. Н. Никитина из бывшей Романовской галереи Зимнего дворца, более десяти гравюр и других иллюстраций. Всё это создает впечатление об исчезнувших театрах как о реально существовавших.

Не удалось обнаружить рецензий, каких-либо откликов современников на эти работы Всеволодского-Гернгросса, что вполне объяснимо. Во-первых, это были статьи никому неизвестного автора, по крайней мере, как автора научных работ по истории театра. Во-вторых, они были опубликованы в двух разных периодических изданиях и не вышли отдельной книгой.

Через четыре года в журнале «Столица и усадьба» появилась небольшая хорошо иллюстрированная статья Г. Лукомского «Старинные театры Санкт-Петербурга», которую сам автор характеризовал как «краткий перечень». Хронологические рамки статьи шире и включают здания XIX в. Лукомский также приводит описания более двадцати театральных зданий и, не ссылаясь конкретно на статью Всеволодского-Гернгросса, пишет, что «очень подробные сведения обо всех этих театрах дает и В. Н. Гернгросс-Всеволодский»<sup>21</sup>.

С. С. Данилов в статье к 30-летию театроведческой деятельности ученого указывает на то, что «практическая осведомленность о театре побудила Всеволодского-Гернгросса как историка театра заняться прежде всего вопросами, которые до него не ставились вовсе. Его первые работы о театральных зданиях в Петербурге и Москве, напечатанные в 1910 г., конкретизировали ту обстановку, в которой протекали театральные события далекого прошлого»<sup>22</sup>.

Профессор доктор архитектуры Г. Б. Бархин в фундаментальном труде 1947 г. «Архитектура театра» представляет множество данных,

<sup>21</sup> Лукомский Г. К. Старинные театры Петербурга // Столица и усадьба. 1914. № 7. С. 10.

<sup>22</sup> Данилов С. В. Н. Всеволодский-Гернгросс // Искусство и жизнь. 1940. № 10. С. 48.

почерпнутых в статье Всеволодского-Гернгросса, и, заканчивая главу, посвященную XVIII в., указывает: «Приведенные сведения о театрах Петербурга взяты из работы В. Гернгросса <...>»<sup>23</sup>.

Пожалуй, первой рецензией на две статьи Всеволодского-Гернгросса стал фрагмент очерка «Историк русского театра» Ю. А. Дмитриева, который оценил «первый подлинно научный труд Вс.», указал, например, что автор «документально установил, что первым по времени театром в Петербурге был театр царевны Натальи Алексеевны, <...> первым установил, что труппа русских актеров, руководимая Ф. Г. Волковым, играла не только на придворном и Головкинском театрах, но и в театре на Морской, посещаемом демократической публикой»<sup>24</sup>.

Тарановская дает краткую, но ценную характеристику: «Из многочисленных дореволюционных публикаций, посвященных архитектуре театров Петербурга, наибольший интерес представляет статья В. Всеволодского-Гернгросса»<sup>25</sup> – с многочисленными отсылками к этой статье.

В заключение необходимо сказать, что Театральная библиотека осенью 2018 г. издала републикацию двух статей В. Н. Всеволодского-Гернгросса, объединив их под одной обложкой<sup>26</sup>. В этом издании уточнены старые ссылки, даны необходимые и более подробные комментарии.

Статьи Всеволодского-Гернгросса «Театральные здания в Санкт-Петербурге в XVIII столетии» и «Театральные здания в Москве в XVII и XVIII столетиях» относятся к самому началу творческого и научного пути Всеволодского-Гернгросса, впоследствии видного ученого, посвятившего многие годы изучению как истории русского театра в целом, так и отдельных ее периодов и тем. И замечательно то, что один из первых исследовательских его опытов стал важной частью источниковой театроведческой базы.

<sup>23</sup> Бархин Г. Б. Архитектура театра. М., 1947. С. 62.

<sup>24</sup> Дмитриев Ю. А. Историк русского театра // Вопросы театра: сб. статей и материалов. М., 1971. С. 214.

<sup>25</sup> Тарановская М. З. Архитектура театров Ленинграда: Историко-архитектурный очерк. С. 11.

<sup>26</sup> См.: Всеволодский-Гернгросс В. Н. Театральные здания в Москве и Санкт-Петербурге / Авт. вступ. ст., примеч., указ. В. А. Харламова; С.-Петерб. гос. Театр. б-ка. СПб., 2018.

## Первые выступления Вирджинии Цукки в России



**О. А. Федорченко**

## **Первые выступления Вирджинии Цукки в России**

В заключительную четверть XIX в. петербургский императорский балет вступал в состоянии величественного покоя. Большая труппа, насчитывающая несколько десятков исполнителей с единой школой и манерой.

В репертуаре труппы было около двух десятков постановок. Ежегодные премьеры представлял маститый балетмейстер Мариус Петипа, чьим именем скоро назовут эту балетную эпоху.

С 1873 г., после отъезда из России немки Адели Гранцовой, Дирекция императорских театров 13 лет не приглашала в Россию иностранных балерин и танцовщиков. Тяжесть репертуара несли на своих плечах две балерины – Екатерина Вазем и Евгения Соколова. Постоянные посетители спектаклей петербургского Большого театра, держатели абонементов и лож, балетоманы томились, скучали и возмущались неповоротливостью Дирекции и снижением общего уровня балетной труппы. «Прозябание нашего балета, его упорный застой отличаются невозмутимым постоянством и никого уже более не удивляют», – писал хроникер «Петербургской газеты»<sup>1</sup>.

Более всего зрителей огорчало отсутствие гастролеров на сцене петербургского Большого театра. Желание видеть на сцене в Петербурге иностранных балерин не было сиюминутной прихотью или капризом. Столица Российской империи справедливо считалась одним из важнейших европейских культурных центров. Гастроли лучших представителей европейского искусства (певцов, музыкантов, артистов, танцовщиков) были органичной частью развития художественного процесса, а помимо этого служили укреплению репутации Рос-

<sup>1</sup> Театральное эхо // Петербургская газета. 1884. 9 окт.

сийской империи как просвещенной монархии и покровительницы искусств.

Но со второй половины 1870-х гг. Дирекцию императорских театров возглавил барон Карл Кистер<sup>2</sup>, славившийся исключительной скупостью. Любые предложения о дополнительных расходах театрального бюджета на выписку в Петербург иностранной звезды решительно пресекались.

Скудость обстановки, отсутствие новых лиц на сцене, высокие цены на места привели к оттоку значительной части публики, посещавшей спектакли императорского балета, и плачевному финансовому результату. Сборы от некоторых балетных спектаклей составляли достаточно скромную сумму – 300–400 руб.<sup>3</sup> В довершение всех балетоманских страданий в феврале 1884 г. в полном блеске таланта покинула сцену и ушла на пенсию 36-летняя прима Екатерина Вазем.

Новый директор Иван Всеволожский понимал необходимость изменений и энергично приступил к делу. В 1884 г. Мариус Петипа и управляющий балетной труппой Александр Фролов отправились в Париж в поисках балерины для ангажемента в Россию. Балетная жизнь французской столицы вращалась вокруг государственной Парижской оперы, где царствовали Рита Сан-Галли (Sangalli) и Розита Мори (Mauri), и частного «Эден театра» (Éden-Théâtre), на сцене которого с огромным триумфом шли блестящие феерии с участием итальянских балерин Вирджинии Цукки (Zucchi) и Елены Корнальба (Cornalba). Петипа и Фролову приглянулись Мори и Цукки, находящиеся в поре творческой зрелости и расцвета таланта. Балерины были примерно одного возраста – Мори исполнилось 34 года, Цукки – 35. Розита Мори обладала репутацией «виртуозки крупного масштаба»<sup>4</sup>, но не владела искусством пантомимы. Вирджиния Цукки считалась лучшей драматической артисткой среди балерин, однако не поражала развитой техникой.

Тем не менее переговоры не привели к заключению контракта: Мори и Цукки запросили неподъемную для дирекции сумму. Балетоманы гневно откликнулись на это решение:

<sup>2</sup> Карл Кистер (1820–1893) находился на посту директора императорских театров в 1875–1881.

<sup>3</sup> Так, например, «Жизель», данная 13 февраля 1884, принесла сбор в 379 руб. См.: Театральное эхо // Петербургская газета. 1884. 26 февр.

<sup>4</sup> Худков С. Н. Всеобщая история танца. М., 2009. С. 564.

Выгодно ли поступила дирекция, поскупившись на дорогостоящий ангажемент г-жи Мори, покажет время, нам же кажется, что дирекция поступила нерасчетливо. Парижская балерина, несомненно, окупилась бы, а главное – возбудила бы интерес публики к балету и оживила бы его<sup>5</sup>.

Некоторые считали, что Петипа надо было ехать не в Париж, а в Милан, где гонорары танцовщиц были невысокими:

В газетах писали, что для Петербурга не могли найти в Италии балерин взамен г-жи Вазем по недоступной дороговизне их; это чистейшая ложь. Чего другого, а балеринами в Италии хоть пруд пруди! Балерины получают здесь лир по 10 за вечер (4 рубля по нынешнему курсу)<sup>6</sup>.

Оценивались ведущие танцовщицы миланской Ла Скала:

Наиболее успеха имели в последнее время в Италии – Эмма Бессоне со страстным выражением глаз и губ, Елена Корнальба, отличающаяся необыкновенною силою техники, Альбертина Флиндт – прелестная блондинка, танцующая теперь в Нью-Йорке, Лимида – туринская балерина, некрасивая собою, но считаемая знатоками первою по искусству, Сози – недавно окончившая курс и занимающая уже выдающееся место в Ла Скала, Антониетта Белла, восхищавшая Флоренцию своею грациозностью и изяществом. Мария Джури чрезвычайно мила<sup>7</sup>.

Центральным же персонажем статьи была Вирджиния Цукки:

Идол итальянской публики, увлекавшая и парижских балетоманов, Цукки, танцующая не особенно важно по технике и лишенная по своим летам легкости, замечательна своею женственностью, обворожительною грациею и выразительною мимикою. Искусство для нея не победа над акробатическими тур-де-форсами, а живая пластика. Она не похожа, как многие знаменитые танцовщицы, с их худыми руками и ногами, на паука, а сложена как греческая богиня. Плечи ея полны, ноги чрезвычайно красивы, но верх совершенства спина совершенно античной статуи, спина всегда сильно декольтированная, от которой приходят в восторг скульпторы. Вообще, это одна из самых восхитительных женщин, когда-либо появляющихся на подмостках. Стоит ей помахать, улыбаясь, ручками, или

<sup>5</sup> Театральный мирок. 1884. 8 сент. С. 3 (сообщено С. А. Конаевым).

<sup>6</sup> Балет в Италии // Театральный мирок. 1884. 3 нояб. С. 4 (сообщено С. А. Конаевым).

<sup>7</sup> Там же.

пройтись по сцене при электрическом свете спиной к публике на пуантах, чтобы в театре начался рев восторга<sup>8</sup>.

Откликом на статью стало приглашение Цукки в Санкт-Петербург. Но не в императорский Большой театр, а в частный театр развлекательного сада «Кинь грусть»<sup>9</sup> в пригороде российской столицы. Организатором выступлений стал антрепренер Михаил Лентовский. Петербуржцы сначала не поверили такой новости; среди балетоманов разгорелись нешуточные страсти: большинство считало, что под именем Цукки приехала другая балерина. Лентовскому пришлось выступить в печати с уверением в «подлинности» Цукки. Весь Петербург в дилижансах, на конке, в экипажах устремился в Новую Деревню.

Для Цукки Лентовский снял роскошную дачу на Каменном острове. Побывавший в гостях у балерины корреспондент описал громадные комнаты, высокие потолки, окна в готическом стиле; комнату-приемную, в которой кроме фортепиано стоял бильярд; уютный будуар, убранный мебелью времен Екатерины и... графин кваса – по словам Цукки, ей очень понравился этот русский напиток.

Дебют Вирджинии Цукки на сцене театра «Кинь грусть» состоялся 6 июня в двух балетных дивертисментах феерии «Путешествие на Луну». Пожалуй, впервые в истории балетного Петербурга на представление частного театра пришло такое количество элитной публики. Не было только Мариуса Петипа.

Цукки выступала в танцевальных сценах феерии, сочиненных хореографом Иосифом Хансеном. Несмотря на плохие условия – тесную и маленькую сцену с неубранной суфлерской будкой, недостаточно подготовленный кордебалет, отсутствие в труппе танцовщика-мужчины для исполнения дуэтов, зрители были в полном восторге:

Г-жа Цукки олицетворяет в себе женственную грацию и пластичность; движения ее необыкновенно мягки и грациозны. В ногах ее большая сила, пуанты могут назваться действительно стальными, с такою легкостью и непринужденностью она исполняет почти все свои танцы,

<sup>8</sup> Балет в Италии // Театральный мирок. 1884. 3 нояб. С. 4 (сообщено С. А. Конаевым).

<sup>9</sup> Подробнее см.: Федорченко О. А. Вирджиния Цукки в театре сада М. В. Лентовского «Кинь грусть» (лето 1885 года) // Петербургские театры, которых нет. СПб., 2019. Вып. 1. С. 7–124.

не сходя с пальцев, а движения рук так изящны и мягки, как нам редко случалось видеть. Апломб у г-жи Цукки великолепный, корпус тела ее гибкий, как молодой тростник, она держит прямо, но особенной элевации итальянская балерина не проявила, может быть, впрочем, потому только, что постановка танцев не дала к тому возможности. Большая часть танцев г-жи Цукки, как мы уже говорили, поставлена на пуантах, и при этом она делает несколько оригинальных па (двойные ронжаны и др.), которых на нашей балетной сцене не делается. <...> В общем, г-жа Цукки имела большой успех и наглядно убедила всех, что она действительно та настоящая Цукки, которую в Италии иначе не называют как «la celebrita dansante»<sup>10</sup>.

Балерина не демонстрировала технических трюков; сила ее искусства состояла в экспрессивном выражении и в той неуловимой прелесть, по которой соскучились балетоманы. Константин Скальковский резюмировал:

Для тех наивных, которые ожидали, что хваленая Цукки будет скакать по сцене и пройдет ногами по потолку, заметим, что достоинство ее танцев и за границу признавалось не в акробатизме и не в силе академических стереотипных пируэтов, доступных каждой хорошей танцовщице с сильными ногами, но именно в неуловимом искусстве танцевать легко, весело, изящно, с душою и огнем, по-видимому, без малейших усилий, а вместе с этим оригинально, смело, грациозно и в высшей степени кокетливо и увлекательно. В то время когда обыкновенно пластические танцовщицы бывают тяжелы и неуклюжи, а воздушные похожи на пауков и редко могут справиться с своими длинными руками, г-жа Цукки представляет замечательное равновесие всех хореографических достоинств<sup>11</sup>.

Искусство Цукки было понятно и неподготовленному зрителю: купцам, ремесленникам, студентам, пришедшим в театр посмотреть на «балерину балетную Цукку»:

- Цукка? А что это обозначает?
- Балерина балетная.
- А балерина-то что значит?

<sup>10</sup> Н. Б. [Безобразов Н. М.]. Театр «Кинь грусть». Дебют Вирджинии Цукки // Минута. 1885. 7 июня. С. 3.

<sup>11</sup> [Скальковский К.А.]. Театр и музыка // Новое время. 1885. 8 июня.

– Ежели с иностранного диалекта перевести, то просто красавица. Которые по разговорной части – те актрисы, а которые пляшут – балерины. Оне балетным языком по-глухонемому показывают, и есть это пантомима. Кто балетный язык знает, тот сейчас может понять, что оне руками показывают.

– Уж будто и всё?

– Всё до капельки. Ино слово руками, ино слово ногами выворачивают. Тут целая ножная словесность происходит. Руку к сердцу прижала, улыбку коварную сделала, ногой отлягнулась – понимай так, что дескать оченно и влюблена.

– Ну, а может она по-балетному сказать: дайте мне кваску попить?

– Конечно, может. Отлягнутся как-нибудь в правый бок, а кулак ко рту приставит – вот и значит, что испить хочет.

– А почему же будет понятно, что она квасу просит, а не пива?

– Да может быть, у них для пива какая-нибудь особая улыбка существует. Ну, сделал кислую улыбку – вот и значит квас<sup>12</sup>.

Первые шестнадцать представлений феерии «Путешествие на Луну» проходили с аншлагами, а билеты продавались по завышенным, «премьерным» ценам. Но Мариуса Петипа по-прежнему не было видно на спектаклях с участием Вирджинии Цукки.

9 июля в театре «Кинь грусть» состоялась премьера феерии «Золотые яблоки» на музыку Одрана. Волшебная сказка вошла в историю благодаря своей продолжительности: спектакль, начавшись в половине девятого вечера, окончился в четыре часа утра, уже при солнечном свете. Сюжет повествовал о принцессе Эгландине, которой покровительствует фея воды. Фея дарит принцессе яблоню с десятью золотыми плодами, каждое из которых соответствует доброму качеству в характере девушки – скромности, великодушию, щедрости и т. д. Отец Эгландины организывает соревнование по приготовлению кроличьего сотэ; награда – рука принцессы. На нее претендуют всевозможные принцы и один рыбак, незадолго до этого спасший тонувшую Эгландину. Конкурент рыбака, принц-злодей, приходит в полночь на Чертов перекресток, чтобы заручиться поддержкой волшебной нечисти, но в кулинарном соревновании рыбак всё же одер-

<sup>12</sup> Лейкин Н. На представлении феерии (сценка) // Петербургская газета. 1885. 4 июля. С. 3.

живает победу. Тогда со стороны злодея следуют всевозможные козни, которые начинаются с похищения золотых яблок, что негативно отражается на характере принцессы. Но всё заканчивается благополучно: добро торжествует, Эгландина и рыбак играют свадьбу.

«Золотые яблоки» запомнились прекрасной сценографией, приятно поразившей всех зрителей, которые «чувствовали себя под влиянием чего-то сказочного, волшебного <...>, что чарует и занимает воображение<sup>13</sup>.

Участие в фантастических сценах спектакля акробатов и гимнастов цирковой труппы «Лаури Лаури» привнесло в феерию элемент мистики и колдовства:

Они то изображают таинственных насекомых, имитируя с необыкновенной точностью природу: их прыжки и полеты в воздухе при изображении, например, летучей мыши приводят в изумление<sup>14</sup>.

Наибольший успех в спектакле имел Шарль Лаури в роли обезьяны: гротеск и буффонада в его номерах вызвали бурную овацию зала:

Г. Лаури с легкостью четвероногого животного полез по стене, взобрался на рампу бельэтажа лож и побежал по узкой полукруглой овальной дощечке. Добравшись до райка, он вдруг повис на воздухе, зачесался на манер обезьяны, издавая крики радости и удовольствия. Некоторые слабонервные дамы вскрикнули от испуга. Затем человек-обезьяна прыгнул на колени какого-то зрителя, снял с его головы шляпу, надел ее, взял у соседа бинокль и, усевшись на узкой рампе, стал осматривать в бинокль публику и сцену. Спустя несколько секунд, бросившись бежать все по той же рампе, находящейся на значительной высоте, он был на сцене, вызвав оглушительные аплодисменты. <...> Перечислить всех его фокусов, исчезновений и превращений мы не беремся. Сказать лишь можем, что из-за него одного стоит побывать в театре сада «Кинь грусть»<sup>15</sup>.

Участие Цукки в «Золотых яблоках» ограничилось выступлением в дивертисменте «Игры», «составленном из аллегорического изображения разных игр, начиная от невинной игры в куклы и кончая <...>

<sup>13</sup> Театр «Кинь грусть»: в 1-й раз «Золотые яблоки», феерия // Петербургская газета. 1885. 11 июля. С. 3.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Театральный курьер // Петербургский листок. 1885. 11 июля. С. 3.

той игрой, уже вовсе не невинной, которая называется любовью»<sup>16</sup>. Цукки в костюме цыганки исполняла сочиненный ею «Танец любви», «полный огня, силы и чувства»<sup>17</sup>. Балерина «самым блистательным образом» доказала, что она «одинаково первоклассная танцовщица как по мимике и грации, так и по технике и по силе носка и пуантов»<sup>18</sup>.

Пожелания публики оценить Цукки не в дивертисментах, а в полномасштабном балете были исполнены 3 августа 1885 г.: для своего бенефиса Цукки сама поставила и отрепетировала сцены из балета «Брама» (композитор К. Даль 'Арджине).

Роль Падманы считалась коронной в репертуаре Цукки: образ жертвенной Баядерки, по общему признанию, был лучшим в галерее ролей итальянской балерины, поэтому она с энтузиазмом взялась за репетиции. Совмещение обязанностей хореографа, репетитора и балерины было вынужденным: балетмейстер Хансен к этому времени покинул Петербург и отправился на постановку балета «Амоге» в Лондон. Цукки, хорошо знакомая со спектаклем, репетировала балетные сцены с артистками кордебалета. Вряд ли было бы правильным назвать ее хореографом: все-таки спектакль был уже сочинен балетмейстером Ипполитом Монплезиром; Цукки выступала лишь как репетитор-постановщик. Но и это требовало больших усилий. Так, например, исполнение пантомимных партий было поручено артистам цирковой антрепризы «Лаури-Лаури», которые также выступали в саду Лентовского. Цирковые артисты, воспитанные на буффонных традициях, не вполне понимали принципы балетной пантомимы.

Недостающих для мимических ролей танцовщиков г-жа Цукки заменила клоунами из труппы Лаури. <...> Приходилось побеждать врожденные привычки, которые у деятелей цирка вошли в плоть и в кровь. «Изобразите на лице скуку», – говорит, например, балерина. Клоуны разевают в виде зевка рот до ушей и так замирают на несколько минут. «Подойдите назад», – командует г-жа Цукки. Немедленно стоящий впереди клоун дает оплеуху стоящему сзади, тот передает третьему и т. д.<sup>19</sup>

<sup>16</sup> Театр и музыка. Феерия в «Кинь грусти» // Новое время. 1885. 11 июля. С. 3.

<sup>17</sup> Буква [Василевский И.]. Петербургские наброски. Как мы веселимся этим летом? // Русские ведомости. 1885. 14 июля. С. 1–2.

<sup>18</sup> Театральный курьер // Петербургский листок. 1885. 11 июля. С. 3.

<sup>19</sup> Z. Бенефис г-жи Цукки // Новое время. 1885. 5 авг. С. 3.

Впрочем, репетирование балета Цукки провела за каких-нибудь десять дней – по отзывам современников, для постановки такого масштабного спектакля на императорской сцене понадобилось бы не менее двух месяцев.

Бенефис Цукки, состоявшийся 3 августа, стал триумфом балерины. В театре Лентовского собрался весь светский и театральный Петербург. По окончании спектакля артистка была признана лучшей балериной Европы:

Появление г-жи Цукки в новом для нас балете «Брама» было положительно событием в области хореографического искусства. <...> Вчера мы убедились, что она, безусловно, в настоящее время первая, не имеющая соперниц, балерина в Европе!<sup>20</sup>

В танцевальных эпизодах Цукки «выказала и искусство, и разнообразие своей техники»<sup>21</sup>; всякая вариация в исполнении балерины отличалась пластической выразительностью:

Каждый ее танец не только состоит из ритмических только движений корпуса рук и ног. Зритель невольно понимает, что хочет изобразить артистка, какой смысл имеет ее па.<sup>22</sup>

Но истинным торжеством Цукки были пантомимные эпизоды. Две сложнейшие драматические сцены танцовщица исполнила великолепно. В первой, где соперница «Калия из ревности наносит удар убийц <...>, г-жа Цукки имела наиболее успеха. Мольбами и угрозами она спасает жизнь своему возлюбленному. Оказав ему эту услугу, она засыпает у его ног. Выражение любви в этот момент удивительно экспрессивно у г-жи Цукки»<sup>23</sup>. Финал балета, сцена самоубийства героини, когда умирающая Падмана «борется между ненавистью и любовью, то прощает, то проклиная <...>, трогают положительно»<sup>24</sup>. Все присутствовавшие на этом историческом спектакле в один голос утверждали: Цукки «возвысилась до Ристори и Сары Бернар»<sup>25</sup>.

<sup>20</sup> Бенефис г-жи Цукки // Петербургская газета. 1885. 5 авг. С. 3.

<sup>21</sup> Z. Бенефис г-жи Цукки // Новое время. 1885. 5 авг. С. 3.

<sup>22</sup> Там же.

<sup>23</sup> Там же.

<sup>24</sup> Там же.

<sup>25</sup> Бенефис г-жи Цукки // Петербургская газета. 1885. 5 авг. С. 3.

Аплодисменты по окончании балета длились 20 минут, танцовщицу вызвали более десяти раз.

6 августа Цукки пригласили выступить вместе с артистами императорских театров на закрытии летнего сезона Красносельского театра. Это была большая честь для танцовщицы летнего развлекательного сада. Практически без репетиций балерина станцевала сложный дуэт с молодым Сергеем Литавкиным, который занимал положение корифея и не был опытным партнером. Цукки достойно выдержала это испытание, усугубленное «ледяным приемом»<sup>26</sup> труппы во время репетиции, о котором не преминули рассказать газетные сплетники.

Ее изящная манера держать себя, грация и какая-то чарующая прелесть быстро произвели благоприятное впечатление, и великосветская публика, обыкновенно сдержанная и чинная, единодушно потребовала повторения лучшей вариации артистки – знаменитого вальса<sup>27</sup>.

Но среди восторженной публики в Красносельском театре по-прежнему отсутствовал Петипа:

На праздник очаровательной артистки собрались все любители искусства в его высшем классическом проявлении, все передовые артисты нашего балета, но, к крайнему удивлению нашему, мы не видали того, который, стоя во главе балета, должен бы первым явиться на подобное торжество – мы говорим о нашем балетмейстере г. Петипа; для нас решительно непостижимо это игнорирование такого крупного первоклассного дарования, как г-жа Цукки<sup>28</sup>.

Намеренная неявка Петипа становилась всё заметнее и принимала черты демонстративного нежелания. Впрочем, как только в прессе появился слух о замене нынешнего хореографа на другого: «Теперь во влиятельных сферах начинают подумывать и о приглашении нового, более внимательного к своему делу, и более современного балетмейстера. Манцотти и Данези являются главными возможными кандидатами»<sup>29</sup>, – Петипа тут же посетил спектакль с участием

<sup>26</sup> Z. Закрытие красносельских спектаклей // Новое время. 1885. 8 авг. С. 2–3.

<sup>27</sup> Там же.

<sup>28</sup> Бенефис г-жи Цукки // Петербургская газета. 1885. 5 авг. С. 3.

<sup>29</sup> Театр и музыка // Новое время. 1885. 11 авг. С. 3.

Цукки. Свое долгое отсутствие он объяснил болезнью ноги и удаленностью дачи в поселке Сиверское от Санкт-Петербурга.

Будет ли ангажирована Цукки на императорскую сцену – этот вопрос занимал балетный Петербург весь август 1885 г.

8 августа корреспондент «Петербургского листка» сообщал: среди артистов императорских театров циркулируют слухи, что балерина будет принята на сцену. 10 августа авторитетное «Новое время» заявляло:

Мы можем сообщить из вполне достоверного источника, что вопрос об ангажементе г-жи Цукки на императорскую балетную сцену до сих пор не решен еще, хотя вопрос этот уже официально возбужден вслед за дебютом ее на Красносельском театре.

11 августа газета «Свет» писала: «Приглашение ее [г-жи Цукки] в нашу балетную труппу может считаться несостоявшимся». 21 августа «Свет» опубликовал сообщение, что «балерина Цукки 19 августа подписала условия своего приглашения», которое было тут же опровергнуто более информированной «Петербургской газетой»:

Известие это следует считать преждевременным. Мы слышали, что дирекция в принципе хотя и решила этот вопрос, но дело остановилось вследствие того, что еще не подыскана вполне удовлетворительная комбинация для заключения условия с названной артисткой<sup>30</sup>.

23 августа все надежды балетоманов развеял «Петербургский листок»:

Никаких официальных переговоров Дирекция с г-жою Цукки не вела. Директор императорских театров ни лично, ни через посредство других лиц никакого ей контракта не вручал, а потому артистка и не могла подписать того, чего нет. Суть всего дела об ангажементе г-жи Цукки сводится к следующему: г. Всеволожский нашел балерину достойною быть (!) в числе наших первых танцовщиц, но на вопрос его: имеются ли в конторе свободные средства для того, чтобы взять г-жу Цукки, контора сообщила, что годовой бюджет расходов уже весь исчислен<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> Театральное эхо // Петербургская газета. 1885. 22 авг. С. 3.

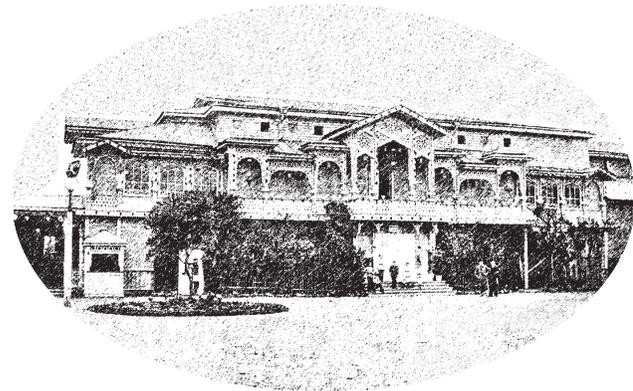
<sup>31</sup> Мимоходом // Петербургский листок. 1885. 23 авг. С. 2.

Но уже на следующий день, 24 августа, пришла счастливая весть: «Новое время» поспешило уведомить балетоманов: «Г-жа Вирджиния Цукки подписала контракт с Дирекцией императорских театров сроком на три месяца, а именно: на декабрь, январь и февраль»<sup>32</sup>. Предполагалось участие балерины в пятнадцати спектаклях, жалованье в 7000 рублей и один бенефис. Цукки торжествовала – она рискнула приехать в незнакомую Россию танцевать на сцене небольшого театра и победила. Начав лето со статуса танцовщицы частной антрепризы с гонораром 150 рублей за выступление, Цукки закончила его в качестве балерины императорских театров и оплатой 450 руб. за спектакль.

На следующий день балерина с контрактом в саквояже отбыла курьерским поездом в Италию. Провожать Цукки на Варшавский вокзал «явилось немало лиц, в числе которых находились один дипломат, несколько атташе иностранных посольств, десяток балетоманов и несколько журналистов, столь ревностно добивавшихся на столбцах их газет ангажемента балерины в нашу балетную труппу. Все имели торжествующий, ликующий вид»<sup>33</sup>.

Так началась эпоха итальянских виртуозок в России. Это была одна из важнейших страниц истории отечественного балета, которую написала Вирджиния Цукки.

## Выступления итальянской танцовщицы Антониетты Дель Эры в театре «Аркадия»



<sup>32</sup> Театр и музыка // Новое время. 1885. 25 авг. С. 3.

<sup>33</sup> Мимоходом // Петербургский листок. 1885. 26 авг. С. 2.

**И. А. Боглачева**

**Выступления итальянской танцовщицы  
Антоньетты Дель Эры  
в театре «Аркадия» (1886 год)**

В последней четверти XIX в. Дмитрий Антипович Поляков и Григорий Александрович Александров были хорошо известны петербуржцам как порядочные, удачливые и энергичные антрепренеры. Одна из их затей – увеселительный сад «Аркадия». Для его устройства в 1880 г. они взяли в Новой деревне у графа Строганова в аренду на 12 лет большой участок с тенистым садом, где по проекту архитектора А. В. Малова выстроили грандиозный комплекс<sup>1</sup>. В центральном здании, украшенном изящной башенкой, располагался зимний сад. Напротив находилась открытая летняя эстрада, слева – закрытый театр в два яруса с прекрасной внутренней отделкой в светло-бирюзовых тонах; потолком, расписанным в разноцветную шашку; позолоченными креслами с красной бархатной обивкой. Сцену украшал занавес с видом «Аркадии», выполненный художником императорских театров И. К. Ланге.

Открытие «Аркадии» состоялось 14 мая 1881 г. Вход стоил один рубль серебром, и это означало, что сад и театр предназначались для состоятельной публики. Поляков и Александров предполагали ставить в театре оперы «Жизнь за царя» М. И. Глинки, «Аиду» Дж. Верди, «Фауста» Ш. Гуно и др. Правда, нужно было получить специальное разрешение, поскольку на такие представления существовала монополия императорских театров, однако судя по всему для предпринимателей это не являлось большим препятствием. Они пригласили в Петербург оперную труппу из Харькова, но часть артистов по неиз-

<sup>1</sup> См.: *Кружнов Ю. Н.* Увеселительные сады // Три века Санкт-Петербурга. СПб., 2009. Т. 2. Девятнадцатый век. Кн. 7 (У–Ч). С. 28–29.

вестным причинам до столицы не доехала, поэтому пришлось ограничиться представлением отдельных сцен из оперных спектаклей<sup>2</sup>.

Управляющие «Аркадией» стали пробовать разные варианты репертуара, стремясь определить, что более всего придется по душе посетителям театра. Весьма быстро выяснилось, что публика предпочитает оперетту. Особым успехом пользовались «Прекрасная Елена» Ж. Оффенбаха и «Зеленый остров» Ш. Лекока. Будучи людьми амбициозными, Поляков и Александров решили пригласить лучшую на то время опереточную труппу из Москвы, возглавляемую известным в обеих столицах антрепренером М. В. Лентовским. Ему-то они и сдали в аренду закрытый театр. Первое выступление труппы Лентовского состоялось 2 июня. Давали оперетту Ф. Зуппе «Фатиница». Успех спектакля был колоссальный, после чего публика просто ломилась на каждое представление. Например, 22 июля, на первый бенефис директоров-учредителей, собралось до шести тысяч зрителей. На открытой сцене давали сборный концерт, а в закрытом театре была представлена военная пантомима «Взятие Плевны».

На следующий сезон «Аркадия» осталась в распоряжении Лентовского. Но случилось непредвиденное – 22 июня 1882 г. по неизвестной причине вспыхнул пожар, в результате которого сгорело не только здание театра, но и ближайшие постройки. Казалось, «Аркадия» исчезла навсегда. Но Лентовский предпринял невероятное. По его настоянию Поляков и Александров вложили все деньги, которые у них на тот момент были, в строительство нового здания театра, открывшегося уже через три недели, 11 июля. В этот день представили оперетту Э. Одрана «Красное солнышко». Публика стала ходить в «Аркадию» не только из любви к искусству, но и чтобы посмотреть на новый театр, который был не хуже прежнего и простоял не один год. В 1883 г. Поляков и Александров передали театр в руки нового антрепренера – И. Я. Сетова (1826–1893), хорошо знакомого петербуржцам артиста русской оперы, талантливого режиссера и администратора. Сетов, «державший» до той поры оперу в Киеве, привез ее в «Аркадию». Он поставил здесь уже ставшую популярной оперетту «Красное солнышко» и феерию «Конек Горбунок, или Дочь луны и Солнца».

<sup>2</sup> См.: Аркадия. Десятилетие со дня ее основания: 1881–1891. СПб., 1891. С. 7–12.

У Сетова в «Аркадии» с российскими исполнителями выступала и парижская певица Монбазон. Смешение языков французского с нижегородским сначала вызывало смех, но потом понравилось<sup>3</sup>.

На следующий сезон, убедившись, что интерес к оперетте падает, Сетов стал искать новых исполнителей. Летом 1885 г. в театре «Кинь грусть» с большим успехом гастролировала итальянская танцовщица Вирджиния Цукки, которая появилась здесь во многом благодаря отмене в 1882 г. монополии императорских театров на представления. Выступления знаменитой итальянки послужили толчком для возрождения в Петербурге моды на балет. Этот факт заставил дирекцию «Аркадии» выписать в 1886 г. танцовщицу Антонинетту Дель Эру.

Родившаяся в 1861 г. в Милане, в театральной семье, Антонинетта получила хорошее хореографическое образование в танцевальной школе при Ла Скала, где обучалась сначала у Карла Блазиса (1795–1878), затем у Аннунциаты Рамачини. Поначалу Дель Эра служила солисткой в Каире, затем выступала в Милане и Мессине. Там и приметил восемнадцатилетнюю танцовщицу театральный агент Карло Дормевиль, который предложил ей гастроль в Берлине.

10 мая 1879 г. Дель Эра впервые появилась на сцене королевского оперного театра в партии Мирры в историческом балете Поля Тальони «Сарданапал». Берлинская публика встретила юную танцовщицу весьма доброжелательно. Понравилась она и дирекции театра, которая предложила артистке контракт. Так Дель Эра стала первой танцовщицей берлинской оперы на долгие годы<sup>4</sup>.

Для большей части петербургских балетоманов артистка была «темной лошадкой», приехавшей, как им казалось, из балетной периферии. Но они забывали о том, что на протяжении многих лет труппу берлинского театра возглавлял один из лучших балетмейстеров Европы – Поль Тальони (1808–1884).

В Петербург Сетов пригласил Дель Эру не одну, а с небольшой балетной труппой под руководством солиста королевского берлинского театра, по совместительству балетмейстера, Макса Глаземана. Де-

<sup>3</sup> См.: Аркадия. Десятилетие со дня ее основания: 1881–1891. С. 13–21.

<sup>4</sup> См.: Dell' Era Antonietta // The Dance encyclopedia. New York, 1967. P. 280; Panwitz S. Antonietta Dell' Era (1861–1845). Primaballerina Berlins zur Zeit des Kaiserreichs. Berlin, 2012. P. 6–14. Далее – Panwitz S. Antonietta Dell' Era; Худяков С. Н. История танцев. СПб., 1915. Ч. 3. С. 386.

бют итальянской танцовщицы на сцене «Аркадии» состоялся 24 мая. В программе спектакля были сцены из балета П. Тальони «Трубадур», где Дель Эра вместе с Глазманом исполнила па де де и па де сенк.

Каким же было первое впечатление, произведенное артисткой на петербуржцев? Многие приняли Антониетту за немку, поскольку она сильно отличалась от итальянок, виденных ими прежде<sup>5</sup>. Это была высокая, стройная блондинка, «с выразительными глазами, с пластично поставленными корпусом, руками и нервной гибкой ногой. Обе трудные вариации в па де сенк и в па де де, по единодушному одобрению публики, были повторены без малейшей тени усталости, с грацией, отчетливостью и вполне филигранною отделкою в деталях»<sup>6</sup>.

Впервые с начала сезона театр был полон и в антрактах высказывались самые лестные отзывы о танцовщице. Работа под руководством Тальони дала положительные результаты. Владея виртуозной техникой, она оставалась грациозной, изящной и воздушной.

В волшебном балете-дивертисменте в трех действиях «Сатанилла» артистка выступила 3 июня. Балет, поставленный Глазманом на основе берлинской версии П. Тальони с учетом ограниченных возможностей частной сцены, смотрелся достойно. Претензии публики были в основном к его скромному оформлению. Звездой спектакля была Дель Эра. Зрителей особенно поразило па де де второго действия, когда балерина, стоя на коленях, поднималась, не сгибая корпуса, прямо на носок и стремительно головою вниз опрокидывалась на руки своего кавалера<sup>7</sup>.

Немного придя в себя от виртуозной техники Дель Эры, балетоманы принялись сравнивать ее с Вирджинией Цукки. К числу почитателей таланта Дель Эры относились все балетные силы, ценившие прежде всего правильность, классичность исполнения; к поклонникам Вирджинии Цукки – представители мужского пола от сорока лет и выше, равнодушные к пластике<sup>8</sup>. Более благоразумные призывали отказаться от сопоставления творчества артисток. В одной из газет писали:

<sup>5</sup> См.: *Скальковский К. А.* Антониетта Дель Эра // *Скальковский К. А.* В театральном мире. СПб., 1899. С. 144.

<sup>6</sup> *П.* [Дебют Дель Эры] // *Петербургская газета.* 1886. 26 мая.

<sup>7</sup> См.: [А. Дель Эра в «Сатанилле»] // *Минута.* 1886. 5 июня.

<sup>8</sup> См.: Там же.

Насколько Дель Эра достигает совершенства в танцах, настолько Цукки достигает его в мимике. Вот почему мы находим несправедливой возможность параллели, сравнения между двумя звездами балета, хотя многие прибегают к этому сравнению и ради одной балерины умаляют качества другой. Цукки и Дель Эра – два разнородных таланта, могущие украшать балет одновременно<sup>9</sup>.

Маститые балетоманы торжествовали. Они говорили, что Дель Эра принадлежит к идеальной школе Марии Тальони (Taglioni)<sup>10</sup>, а Цукки – прямая наследница реалистичной школы Фанни Эльслер (Elssler)<sup>11</sup> и Фанни Черрито (Cerrito)<sup>12</sup>, и радовались тому, что дожили до того времени, когда можно видеть исполнение обеих артисток одновременно<sup>13</sup>.

Имевший успех в Вене балет в трех картинах «Wiener-Walzer» («Венский вальс»), представленный на сцене летнего театра 18 июня в постановке Глазмана, был принят сдержанно. Публику не устраивало многое, начиная с сюжета. Как писал один из газетных репортеров, балет мог понравиться в Вене исключительно из местного патриотизма, поскольку это была «маленькая хореографическо-музыкальная история Вены за сто лет. Каждая картина изображает танцы, преимущественно вальсы, соответствующей эпохи: сто лет назад, полвека назад и настоящие. Танцы эти положены на музыку, знаменитую в свое время, до вальсов Иоганна Штрауса включительно»<sup>14</sup>.

<sup>9</sup> *Петербургский балет* // *Сезон.* 1887. Вып. 1. С. 7.

<sup>10</sup> Мария Тальони (Taglioni) (1804–1884) – представительница итальянской балетной династии Тальони в третьем поколении, одна из центральных фигур балета эпохи романтизма. В 1830-е именно она ввела в балет пачку и впервые продемонстрировала танец на пуантах-пальцах ног. По свидетельству современников, танцы Тальони были воплощением грации и изящества. Выступала в Санкт-Петербурге в 1838–1842.

<sup>11</sup> Фанни Эльслер (Elssler) (1810–1884) – австрийская танцовщица, соперничавшая с Марией Тальони. Не придерживаясь академических канонов, она танцевала «всем телом, от кончиков волос до кончиков пальцев». Большой популярностью пользовались исполняемые ею народные танцы – краковяк, полька, качуча и др. Выступала в России в 1848–1850.

<sup>12</sup> Фанни Черрито (Cerrito) (1817–1909) – итальянская танцовщица. Международное признание получила благодаря виртуозной технике танца, быстроте движений и воздушности. Одна из немногих танцовщиц XIX в., ставшая хореографом. В 1855–1856 гастролировала в Петербурге и Москве.

<sup>13</sup> В это время Вирджиния Цукки выступала на сцене императорских театров.

<sup>14</sup> *Скальковский К.* [Балет «Wiener-Walzer» с участием Дель Эры] // *Новое время.* 1886. 20 июня (2 июля). С. 3.

По мнению зрителей «Аркадии», представленные в балете салонные танцы выглядели недостаточно грациозно и скучно. Довольно интересным оказался лишь чардаш, несколько вульгарно, но с огнем и темпераментом исполненный солисткой труппы Лилэ. Не устраивало публику и отсутствие слаженности не только между танцовщиками, довольно слабыми в хореографическом отношении корифеями, но и музыкантами. Декорации и костюмы не подходили ни содержанию балета, ни маленькой сцене летнего театра. Безусловно, интересным в балете было лишь вставное pas, исполненное Дель Эрой<sup>15</sup>.

«Наша знаменитая гостья была на этот раз в особом ударе, – отмечал репортер, – крошечная сцена “Аркадии” казалась для нее так же тесна, как клетка зоологического сада для львицы, привыкшей гулять свободно в пустыне. Техника этой артистки <...> просто первоклассная. <...> Всё, что делает г-жа Дель Эра, делает необыкновенно правильно, чисто, законченно, легко и блестяще. Никакого усилия незаметно в самых трудных местах. Она имеет много естественной воздушности, но в особенности поражает ее отчетливость и искусство сохранять равновесие в аттитюдах, где корпус принимает неустойчивое положение, она несколько секунд держится на носке, как будто отлитая из металла. Она одинаково хороша и в мелких па, и тогда, когда стремительно летит по сцене или вращается на носке, делая другую рондежамбы. <...> Вчера свое па г-жа Дель Эра закончила удивительно трудным тур-де-форсом – сделала без помощи кавалера тройной круг на носке!»<sup>16</sup>

Следующий дебют танцовщицы состоялся 5 июля в балете «Коппелия». Один из театральных обозревателей восклицал:

Это была не Коппелия, а г-жа Дель Эра, «положенная», или, если хотите, «поставленная», на музыку Делиба. <...> Такой безукоризненной техники Петербург не видел со времен Феррарис<sup>17</sup>, да и не видала давно Европа<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> См.: Плещеев А. Театральная беседа // Театральный мирок. 1886. 21 июня. С. 1–2.

<sup>16</sup> Скальковский К. [Балет «Wiener-Walzer» с участием Дель Эры]. С. 3.

<sup>17</sup> Амалия Феррарис (Ferraris) (1830–1904) – итальянская танцовщица, выдающаяся представительница романтической школы. Чистота и благородство академического стиля сочетались в ее искусстве с высокой технической виртуозностью и пантомимическим мастерством. Воздушность и одухотворенность танца снижали ей славу «второй Тальони». В сезон 1858/1859 выступала в Петербурге.

<sup>18</sup> Скальковский К. Две балерины // Новое время. 1886. 7 (19) июля. С. 3.

В спектакле зрителей ожидала еще одна приятная неожиданность. Они увидели, что и мимическая игра артистки заслуживает похвалы и одобрения. Например, с искренним неподдельным чувством Дель Эра исполнила «легенду о колосе» в первом действии. Балерина придала этому танцу такой поэтичный, трогательный колорит, с такою «нежностью и прелестью» исполняла его, что многим от избытка чувств хотелось расцеловать ее<sup>19</sup>.

В бенефис артистки, состоявшийся 2 августа, были представлены отдельные сцены из «Коппелии» и «Сатаниллы» и третье действие балета «Сильвия, нимфа Дианы». Спектакль не шел на императорской сцене, поэтому даже в сокращенном варианте представлял для зрителей несомненный интерес.

В либретто балета рассказывалось о любви охотника Аминты к одной из нимф богини Дианы Сильвии<sup>20</sup>. Партию Сильвии исполнила Дель Эра, в роли охотника Аминты выступил Глазман, в партии Амура – танцовщица Лилэ. На этом спектакле восхищение талантом артистки достигло апогея. Если прежде журналисты писали, что ее можно сравнить только с Амалией Феррарис, то теперь уверяли, что Дель Эра несомненно более сильная танцовщица, чем Феррарис и даже Адель Гранцова (Grantzow)<sup>21</sup>. Артистка в этом спектакле показала еще один не виданный доселе элемент. Сделав без помощи партнера два круга на носке, что само по себе нелегко, балерина оставалась в положении неустойчивого равновесия, что требовало необыкновенной силы ног<sup>22</sup>.

Но не только техникой поражала Дель Эра. В этом сокращенном до невероятности балете она сумела создать трогательный и чистый образ Сильвии, нимфы Дианы. Один из современников, известный в Петербурге адвокат С. А. Андреевский, видевший этот спектакль, писал:

Необыкновенно стройная, белокурая, с юной улыбкой, воздушная, с белым цветком под косой, она сразу как бы окрыляет вас. Чуть она за-

<sup>19</sup> См.: Плещеев А. А. Наш балет (1673–1899). СПб., 1899. С. 232.

<sup>20</sup> См.: Сильвия, нимфа Дианы: мифологический балет. Соч. Ж. Барбье и Меранта. Муз. Л. Делиба. СПб., 1894.

<sup>21</sup> Адель Гранцова (Grantzow) (1845–1877) – танцовщица немецкого происхождения. Довела свою технику до совершенства и изумляла воздушностью, грацией, быстрой движением, силой пуантов. В 1865–1870 выступала в России.

<sup>22</sup> См.: Скальковский К. [Бенефис Дель Эры] // Новое время. 1886. 4 (16) авг. С. 3.

белеет в углу синеватого фантастического леса, чуть отвернет гибкой и длинной рукой край своей облачной юбочки, вы уже понимаете, что лесной воздух ее унесет, как пух от ивы<sup>23</sup>.

Не только Андреевский, но и целый ряд других балетоманов и поэтов воспели творчество артистки в стихах и прозе. Обозреватель «Нового времени» Алексей Бежецкий<sup>24</sup> посвятил ей поэму под названием «Антоньетта». Речь в ней шла о султানে, утратившем интерес к жизни после смерти любимой наложницы. Его оставляют равнодушным военные победы, богатство, сладкоголосые девы гарема... Кто-то из окружения султана посоветовал ему рассеять тоску плясками итальянской дивы по имени Антоньетта. И вот перед зевающим от скуки правителем:

В юбках тюлевых и пышных,  
В низком шелковом корсаже  
И в трико на стройных ножках  
Появилась Антоньетта.

Так влетает ясным утром  
Птичка резвая в окошко,  
Иль летит листок душистый  
От дыхания Зефира.  
Так легко ступают сильфы,  
При луне в лесу гуляя,  
И трава не гнется даже  
Под ногою их воздушной.

Так вспорхнула Антоньетта,  
Улыбнулась и, султану  
Поцелуй послав рукою,  
На одном носке застыла<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> Цит. по: *Скальковский К.* В театральном мире. С. 205.

<sup>24</sup> А. Бежецкий – литературный псевдоним, настоящая фамилия Алексей Николаевич Маслов (1852–1922), русский инженер-генерал, писатель и публицист, писавший главным образом на военные темы, участник Среднеазиатских походов и Русско-турецкой войны 1877–1878, страстный почитатель балета.

<sup>25</sup> Цит. по: *Плещеев А.* Наш балет. С. 285.

Были почитатели Дель Эры и среди художников, например Константин Маковский (1839–1915). Свидетельство тому выполненный им графический портрет балерины<sup>26</sup>.

По принятой традиции, петербургские балетоманы устроили ужин в честь Дель Эры в ресторане «Фелисьен» на Каменном острове. Вечер прошел мило и оживленно. Артистка очаровала всех любовью, умом, веселостью.

Успех у зрителей, восхищение балетоманов, положительные отзывы прессы омрачались проблемами в труппе, с которой Дель Эра выступала в театре «Аркадия». Глазман, как утверждали осведомленные лица, хотел продвинуть на императорскую сцену свою фаворитку, молодую артистку Лилэ. Журналисты писали о ней как о прилежной танцовщице но, увы, без божественного огня, который зовется талантом. Тем не менее, Глазман позволял себе возмущаться тем, что у Лилэ менее изящные костюмы, чем у Дель Эры, беспричинно затягивал репетиции балета «Коппелия», принося убытки Сетову, и дошел до того, что при представлении балета «Венский вальс» «случайно» передал оркестру ноты совсем не той вариации, которую должна была исполнять Дель Эра. К счастью, артистка быстро сориентировалась и не провалила номер<sup>27</sup>.

В середине августа Глазман неожиданно заявил, что ему нужно срочно вернуться в Берлин, для того чтобы успеть подготовиться к очередному театральному сезону. Естественно, Дель Эра одна выступать не могла, поэтому без прощального бенефиса 23 августа покинула Петербург<sup>28</sup>. Вскоре и Сетов из «Аркадии» перебрался в театр «Кинь грусть». Он сформировал балетную труппу и выписал из Италии балерину Карлотту Брианцу (Brianza)<sup>29</sup>, молодую, красивую

<sup>26</sup> См.: *Худяков С. Н.* История танцев. СПб., 1918. Ч. 4. С. 131–132.

<sup>27</sup> См.: Глазман капризничает // Театральный мирок. 1886. 28 июня. С. 1.

<sup>28</sup> См.: [Дель Эра покидает Петербург] // Театральный мирок. 1886. 23 авг. С. 1.

<sup>29</sup> Карлотта Брианца (Brianza) (1867–1930) – итальянская танцовщица, позднее балетный педагог. Обладала высокой техникой классического танца, свойственной итальянской балетной школе. Выступала в России в 1887–1891. В 1890 первой исполнила партию принцессы Авроры в балете П. И. Чайковского «Спящая красавица», поставленном М. И. Петипа. Последнее выступление состоялось в Лондоне в 1921 в роли феи Карабос («Спящая красавица»), в антрепризе С. П. Дягилева, где она также консультировала танцевавшую партию Авроры Брониславу Нижинскую.

и даровитую. Поляков и Александров в пику ему ангажировали в «Аркадию» балерину Джиованнину Лимида (Limido)<sup>30</sup>, также итальянку. Лимида была некрасива собою, но считалось, что равной ей по технике в мире не было.

Александров в 1885 г., не покидая «Аркадии», самостоятельно купил на Каменноостровском проспекте место и организовал увеселительный сад «Аквариум». Постепенно Поляков и Александров разошлись. Поляков остался в «Аркадии», а Александров ушел к себе в «Аквариум». Полякову не повезло. В 1900 г. вновь случился пожар в «Аркадии», в 1913-м – второй, после чего он так и не оправился. Александрову же улыбалось счастье на Каменноостровском проспекте долгие годы<sup>31</sup>.

Как же сложилась дальнейшая судьба Антониетты Дель Эры? В печати распространялись слухи, что после «Аркадии» ее пригласят в Красносельский театр, затем на императорскую сцену<sup>32</sup>. Балетоманы прилагали реальные усилия для превращения планов в жизнь. Но перестарались. Давление на дирекцию императорских театров было столь настойчивым, что в одной из газет появилась статья под названием «Балетная яма».

Эта «яма» разрослась и окрепла до того, что дерзает даже открыто требовать исполнения своих «желаний» и «требований» от самого балетного начальства <...> Недавно еще, например, мы читали дерзкие и пошлые нападки на императорскую дирекцию за то, что она, изволите ли видеть, не вняла-де советам господ «балетоманов», не пригласила, согласно требованиям их, г-жу Дель Эру. <...> Дело дошло до того, что эта сплотившаяся и связанная группа дерзает <...> подшучивать над «незнанием», «ленью», «оплошностью», чуть не «пристрастием» тех, кому вверены судьбы и интересы императорской сцены<sup>33</sup>.

На следующий год вместо императорских театров балерина по приглашению Лентовского выступала в московском увеселительном саду «Эрмитаж». Ее принимали тепло и радушно.

<sup>30</sup> Джиованнина Лимида (Limido) (1851–1890) – итальянская танцовщица. Современники называли ее «феноменом техники с эссенцией хореографического классицизма». Выступала в Петербурге в 1887.

<sup>31</sup> См.: Плещеев А. Как веселились в столице // Столица и усадьба. 1915. № 44. С. 21–22.

<sup>32</sup> См.: Мечта Дель Эры // Театральный мирок. 1886. 28 июня. С. 1.

<sup>33</sup> Балетная яма // Театральный мирок. 1886. 18 окт. С. 2.

Шло время, в Петербурге на частных и императорской сценах появлялись всё новые и новые итальянки, а о Дель Эре дирекция словно забыла. Зато имя ее появлялось на страницах газет. Например, репортеры утверждали, что артистка будет выступать на императорской сцене в сезон 1887/1888 гг.<sup>34</sup> В наступившем 1888 г. заверяли, что Дель Эра будет исполнять главную партию в готовящемся к постановке балете «Спящая красавица»<sup>35</sup>. Увы, слухи оставались только слухами. И все-таки балерина появилась в Петербурге тогда, когда многие уже перестали ее ждать.

Весной 1892 г. дирекция императорских театров заключила с танцовщицей контракт на срок с 1 ноября 1892 по 6 февраля 1893 г.<sup>36</sup> Первое выступление Дель Эры на сцене Мариинского театра состоялось 8 ноября в партии Авроры в балете «Спящая красавица».

Выступление артистки вызвало широкие отклики в прессе. Выводы были самые противоречивые. Так, К. А. Скальковский уверял, что ранее артистка производила большой эффект потому, что будучи высокого роста танцевала на маленькой сцене театра «Аркадия». Когда она вылетала в каком-нибудь па де де, носок ее сразу упирался в противоположную кулису. На сцене Мариинского театра успех у танцовщицы был средний, потому что через шесть лет она, по словам Скальковского, подурнела и потяжелела<sup>37</sup>.

Несколько иные нюансы содержатся в мемуарах танцовщика Александра Ширяева (1867–1941), которому довелось участвовать с артисткой в одном спектакле. Он писал:

Высокая <...>, с длинными ногами, Дель Эра при своем дебюте в «Спящей красавице» заслонила собою чуть ли не весь кордебалет. Когда она вылетала из-за кулисы, то буквально в два прыжка проходила всю сцену. Ее танец был уверенным, сильным и убедительным<sup>38</sup>.

Александр Плещеев назвал талант балерины поэтическим и возмущался, что кто-то считал, будто артистка танцевала тяжелей:

<sup>34</sup> См.: Балет // Театральный мирок. 1887. 14 нояб. С. 8.

<sup>35</sup> См.: Хроника. Текущие события // Театральный мирок. 1888. 29 дек. С. 3.

<sup>36</sup> См.: О службе балерины Дель Эры // Российский государственный исторический архив. Ф. 497. Оп. 5. Ед. хр. 913. Л. 4. Далее – О службе Дель Эры.

<sup>37</sup> См.: Скальковский К. А. В театральном мире. С. 144.

<sup>38</sup> Ширяев А. В. Петербургский балет: Из воспоминаний артиста Мариинского театра. Л., 1941. С. 147.

Дель Эра осталась все та же. Эта танцовщица представляла собою живое опровержение мнений ценителей балета <...> которые уверяли, что нынешняя «цирковая» техника уничтожила грацию и художественное творчество. С первого до последнего действия г-жа Дель Эра танцевала удивительно, сосредоточивая на себе общее внимание<sup>39</sup>.

Антониетте Дель Эре суждено было стать первой исполнительницей партии феи Драже в балете «Щелкунчик», премьера которого состоялась 6 декабря 1892 г. Поскольку это было первое представление балета, в прессе больше внимания уделяли его постановке, нежели выступлению Дель Эры.

Участовавший в этом спектакле Александр Ширяев отмечал, что постановка «Щелкунчика» Иванову, безусловно, удалась. Отдельные номера были шедеврами, например эффектное адажио феи Драже в «царстве сладостей», потрясающе исполненное Дель Эрой. Адажио изобиловало группами и аттitudами, в которых Дель Эра смогла показать свою неподражаемую грацию и пластику. Балерина задала последующим исполнительницам этой партии очень высокую планку. Далеко не сразу им удалось дотянуться до ее уровня<sup>40</sup>.

В конце декабря 1892 г. Антониетта Дель Эра отправила директору императорских театров И. А. Всеволожскому письмо, в котором сообщала, что, по требованию королевского театра в Берлине, должна немедленно вернуться туда для участия в торжественных спектаклях, посвященных бракосочетанию принцессы Маргариты. Артистка писала:

Я <...> умоляю Вас, Ваше превосходительство, позволить мне 4 января уехать в Берлин на две недели, на эти празднования. Но, если берлинская Дирекция не даст мне разрешения вернуться обратно, я буду очень просить, Ваше превосходительство, расторгнуть со мной контракт без выплаты жалованья <...> в силу чрезвычайных обстоятельств.

Вы поймите, Ваше превосходительство, у меня <...> велико желание вернуться в Санкт-Петербург на мой бенефис, и поверьте, мне это необходимо ради чистой любви к искусству и ради желания быть до-

<sup>39</sup> Плещеев А. Наш балет. С. 358.

<sup>40</sup> См.: Ширяев А. В. Петербургский балет. С. 148.

стойной новой предложенной мне роли. Я также уповаю, что царская семья сочтет возможным присутствовать на бенефисе. Почту за честь быть приглашенной выступить и на будущий год в течение двух месяцев зимнего театрального сезона, если Ваше превосходительство сочтет это возможным<sup>41</sup>.

Королевская опера в Берлине не разрешила артистке вернуться в Санкт-Петербург для продолжения гастролей<sup>42</sup>.

Последний раз на сцене петербургского театра Дель Эра появилась в бенефис Льва Иванова (1834–1901) 5 января 1893 г. в первом действии «Спящей красавицы». Настоящий фурор она произвела в дивертисменте в *grand pas* с Александром Облаковым (1862–1906) и шестью вторыми танцовщицами. Вариации и кода были исполнены ею с редким совершенством, соединяющим в себе удивительную виртуозность с пленительной грацией. На прощание балерине поднесли столько цветов, что она могла устроить дома порядочный зимний сад. На другой день Антониетта Дель Эра покинула Петербург, заставив скорбеть безутешных поклонников.

Подводя итог пребыванию танцовщицы в Петербурге, Александр Плещеев писал:

<...> В конце века, после смерти Лимида, не имевшей достойных соперниц, в Европе остались две замечательные танцовщицы – Антониетта Дель-Эра, Пьерина Леньяни <...> и гениальная мимистка Вирджиния Цукки<sup>43</sup>.

Артистка вернулась в Берлин, сцене которого отдала 30 лет жизни, выйдя в отставку в 1909 г.<sup>44</sup>

Во время Первой мировой войны Дель Эра приняла прусское гражданство. В 1917 г., в возрасте 56-ти лет, вышла замуж за банкира Феликса Марсопа, с которым до этого многие годы жила в гражданском браке. В 1939 г., овдовев, Дель Эра переехала в пригород Берлина Шарлоттенбург, где находилась всю войну. Весной 1945 г. в дом, в котором жила Дель Эра, попала бомба, и пожилая балерина

<sup>41</sup> О службе Дель Эры. Л. 8–8 об (*фр.*). Автор благодарит за перевод Н. Ю. Глинскую.

<sup>42</sup> Там же. Л. 7.

<sup>43</sup> Плещеев А. А. Наш балет. С. 358.

<sup>44</sup> См.: Panwitz S. Antonietta Dell'Era. P. 23–25.

**И. А. Боглачева**

переселилась в соседний, где скончалась спустя несколько недель, 22 июня, в возрасте 84 лет. Поскольку в это время умерших было много, похоронили Дель Эру в общей могиле<sup>45</sup>.

Так закончился земной путь удивительной балерины, сумевшей соединить в своем творчестве итальянскую виртуозность с французской поэтической грацией и пластикой.

## **Режиссер Н. А. Попов и актриса М. А. Ведринская**



<sup>45</sup> См.: *Panwitz S. Antonietta Dell'Era*. P. 26.

**Т. Д. Исмагулова**

**Режиссер Н. А. Попов и актриса М. А. Ведринская  
на театральных подмостках  
Северной столицы**

Режиссер и актриса – самый перспективный тандем в России начала XX в. Настоящая статья посвящена творческому тандему актрисы Марии Андреевны Ведринской (1877–1948) и режиссера Николая Александровича Попова (1871–1949). Оба были выходцами из купеческого сословия и к театру никакого отношения не имели. Из той же среды был К. С. Станиславский, у которого вполне успешно начинал режиссер Попов.

Будущий режиссер был наследником предприятия купцов Поповых. Вероятно, он с радостью передал бы свои права любому из младших братьев, но и они были увлечены театром и не желали менять его на скучную коммерцию.

За многочисленными любительскими спектаклями последовала недолгая работа у Станиславского, и Попов начал профессиональную деятельность в столице. Осенью 1901 г. он собрал в Санкт-Петербурге артистическую группу (и любителей, и дипломированных артистов) под названием «Агс», с которой осуществил ряд благотворительных постановок. Спектакли театрального кружка проходили в зале А. И. Павловой на Троицкой улице<sup>1</sup> и имели успех, вслед за которым Попову последовали приглашения от В. Ф. Комиссаржевской и Л. Б. Яворской ставить в их театрах<sup>2</sup>.

Здесь, кстати, определился круг драматургии для режиссера. Попов предпочитал не бытовые коллизии, а символические и исторические сюжеты, стилизацию под комедию дель арте. Члены кружка,

<sup>1</sup> С 1929 ул. А. Г. Рубинштейна.

<sup>2</sup> См.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Ф. 216. Ед. хр. 299870/16. Л. 1, 1 об.

следуя принципу ансамбля, не помещали свои фамилии в афишах и программах<sup>3</sup>.

3 октября 1901 г. была показана «Втируша» М. Метерлинка «в обрамлении портала по эскизу Е. Е. Лансере»<sup>4</sup>. Исполнители проходили на свои места при открытом занавесе, словно подчеркивая условную природу театра. С помощью звуков, световых деталей, чередования пауз режиссер создавал атмосферу загадочности и тревоги. «Попов ставит Метерлинка. Я мотаю это себе на ус», – отмечал Мейерхольд 28 ноября 1901 г.<sup>5</sup>

В этот день случилось весьма знаменательное для Попова событие: во втором спектакле вечера «Пьеро плачущий и Пьеро смеющийся» Э. Ростана по болезни не смогла выступить актриса-любительница и ее «экстренно, с двух-трех репетиций, заменила в роли Коломбины»<sup>6</sup> Мария Андреевна Ведринская<sup>7</sup>, вскоре ставшая актрисой Василеостровского театра<sup>8</sup>, а впоследствии и женой его главного режиссера. Контракт ее не был «привилегированным»: исполнение ведущих ролей не оговаривалось, жалованье было средним. В дебютном, имевшем наибольший успех спектакле, «Зимней сказке» У. Шекспира, у Ведринской была интермедийная аллегорическая роль Времени, о которой критика отзывалась вполне благосклонно. В нашумевшем

<sup>3</sup> В афишах значится: «актеры его труппы», «актрисы его труппы». Фамилия и инициалы Ведринской вписаны простым карандашом в программу «Пьеро плачущий и Пьеро смеющийся» Э. Ростана около слова «Коломбина», подчеркнутого красным карандашом. См.: Альбом «М. А. Ведринская» ... // РГАЛИ. Ф. 837. Оп. 2. Ед. хр. 891. Л. 15.

<sup>4</sup> Запись в альбоме Н. А. Попова: РГАЛИ. Ф. 837. Оп. 2. Ед. хр. 13. Л. 3.

<sup>5</sup> Письмо В. Э. Мейерхольда А. Н. Тихонову от 28 ноября 1901 // В. Э. Мейерхольд. Наследие. М., 1998. Т. 1. С. 417.

<sup>6</sup> РГАЛИ. Ф. 837. Оп. 2. Ед. хр. 891.

<sup>7</sup> Ведринская Мария Андреевна (1877–1948) – актриса Василеостровского театра, Нового театра, театра В. Ф. Комиссаржевской в Пассаже. С 1906 актриса Александринского театра. В эмиграции выступала на сцене Рижского театра драмы, гастролировала в Германии (Берлине), Франции, Финляндии и Югославии. Подробнее о биографии Ведринской см.: Исмагулова Т. Д. «Символ гонимой русской судьбы...» Актриса Мария Ведринская // Берега. 2003. Вып. 2. С. 13–18.

<sup>8</sup> Сезону Василеостровского театра под руководством молодого режиссера Попова посвящена отдельная статья в первом выпуске серии «Петербургские театры, которых нет». См.: Исмагулова Т. Д. Первый Василеостровский театр под руководством Н. А. Попова (1902 год) // Петербургские театры, которых нет. СПб., 2019. Вып. 1. С. 247–284.

спектакле «Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса, последнем в сезоне, она не выступала вовсе. Главные роли у Ведринской были только в «Госте» Э. Брандеса, «Мюзотте» Г. де Мопассана и небольшой изящной интермедии «Воздушные замки» Н. И. Хмельницкого.

Нужно отметить, что режиссер и актриса всегда стремились работать вместе с Верой Федоровной Комиссаржевской<sup>9</sup>, и только неблагоприятное стечение обстоятельств принуждало их искать другое, временное, театральное дело. Комиссаржевская планировала создать собственный театр, во главе которого должен был стоять Попов; об этом свидетельствует их оживленная переписка.

После завершения работы в Василеостровском театре Попов поставил для Комиссаржевской в Москве «Монну Ванну» Метерлинка. Первый спектакль прошел 6 января 1903 г. (в архиве Попова сохранился режиссерский экземпляр пьесы<sup>10</sup>). Постановка имела успех. На премьере были М. Н. Ермолова, Вл. И. Немирович-Данченко, М. П. Лилина и О. Л. Книппер-Чехова, которая в письме А. П. Чехову подробно рассказала об увиденном<sup>11</sup>. Восторженно откликнулась пресса (единственный негативный отзыв принадлежал В. Я. Брюсову). Но, несмотря на все усилия, для организации дела денег не хватало, пришлось отложить сотрудничество еще на год.

Вместе с Поповым и Ведринской Василеостровский театр покинул Б. С. Неволин. И хотя Попов от имени Комиссаржевской уже вел переговоры о создании для нее театра, в скором времени этого не приходилось ожидать. Тогда режиссер с Ведринской и Неволиным перешел в Новый театр Лидии Борисовны Яворской.

Условия работы на новом месте Попов оговаривал очень подробно. Его список включал 16 пунктов, причем 14-й гласил:

Во время моей службы в театре я в сезон имею право устройства двух спектаклей для детей или юношества для Веры Федоровны Комиссар-

<sup>9</sup> В альбоме, посвященном М. А. Ведринской, Н. А. Попов отметил, что желание стать актрисой у девочки пробудили гастроли Комиссаржевской в Харькове и короткое общение с ней. См.: Альбом «М. А. Ведринская» ... // РГАЛИ. Ф. 837. Оп. 2. Ед. хр. 891. Обл.

<sup>10</sup> См.: Режиссерский экземпляр Н. А. Попова пьесы М. Метерлинка «Монна Ванна», поставленной театром В. Ф. Комиссаржевской // РГАЛИ. Ф. 837. Оп. 2. Ед. хр. 2.

<sup>11</sup> См.: Книппер-Чехова О. Л. Воспоминания и статьи. Переписка с А. П. Чеховым: в 2 ч. М., 1972. Ч. 1. С. 170–171.

жевской и не (подчеркнуто Н. А. Поповым. – Т. И.) имею права режиссировать и играть на других публичных сценах<sup>12</sup>.

Договор включал постановку «в первую половину сезона, до Рождества, четырех многоактных и четырех одноактных пьес», но поставил Попов только три<sup>13</sup>. Первой была шекспировская трагедия «Антоний и Клеопатра». Открытие сезона сочинением Шекспира стало своеобразной традицией режиссера: Василеостровский театр открывался «Зимней сказкой», Малый театр в Москве – комедией «Много шума из ничего», Новый Василеостровский театр – трагедией «Макбет».

Так же как после премьеры Василеостровского театра, критика писала о влиянии на работу Попова немецкой сцены, которое режиссер и не отрицал<sup>14</sup>. Главное, это позволило ему приблизиться к шекспировской театральности, а также ускорить темп спектакля и представить трагедию практически без сокращений.

<...> В отношении внешней постановки и быстроты перемен декорации в «Новом театре», надо отдать справедливость, сделали всё возможное и даже почти невозможное<sup>15</sup>.

Но рецензента утомили перемещения на сцене:

Не успеешь освоиться с содержанием одной картины, действие которой происходит, положим, в Александрии, так тебя уже ташат в Рим; из Рима опять моментально попадаешь в Александрию; оттуда в шатер триумвираторов, затем в зал Клеопатры и т. д., и т. д. <...> Всё это мель-

<sup>12</sup> РГАЛИ. Ф. 837. Оп. 2. Ед. хр. 289. Л. 2.

<sup>13</sup> На самом деле, четыре. В письмах Яворской Попов упоминал о репетиции ее бенефиса: «<...> Необходимо послать пьесу Леандер и Панову, чтобы скорее начать работу над декорациями» (РГАЛИ. Ф. 837. Оп. 2. Ед. хр. 289. Л. 4). Однако последний успешно поставленный им спектакль «Пелеас и Мелисанда» (1904) был «приписан» С. М. Ратову, поскольку 31 декабря 1903 Попов отправил в дирекцию «Нового театра» письмо следующего содержания: «Прошу сделать распоряжение о немедленном снятии с афиш, программ и дальнейших репертуаров “Нового театра” моей фамилии, и с 28 декабря 1903 года не присчитывать причитающееся мне как режиссеру жалованье к моему паю <...>» (РГАЛИ. Ф. 837. Оп. 2. Ед. хр. 289. Л. 6).

<sup>14</sup> Сложность шекспировского произведения для российского театра заключалась прежде всего в «калейдоскопе» сцен, для монтировки которых требовалось особое решение. См.: Исмагулова Т. Д. Первый Василеостровский театр под руководством Н. А. Попова (1902 год) // Петербургские театры, которых нет. Вып. 1. С. 255.

<sup>15</sup> *Л-ий Вл.* Новый театр // Театр и искусство. 1903. № 39. С. 707.

кает, как в кинематографе <...> Голова, в полном смысле, идет кругом. Впрочем, попытка г. Попова заслуживает все же серьезного внимания<sup>16</sup>.

Режиссерские приемы не полностью сработали на небольшой сцене Нового театра, на которой «вернуться негде»<sup>17</sup>.

Поставлен «Антоний и Клеопатра» вообще очень тщательно <...> но все эти виды Рима и Александрии, разных портиков и садов произвели игрушечное впечатление, благодаря малым размерам сцены <...><sup>18</sup>

Сатирический запал рецензента был направлен на хозяйку театра.

Клеопатру изображала, конечно, г-жа Яворская. Когда г-жа Яворская играет Шекспира, то получается <...> слегка ошекспиренный князь Бярятинский <...> В одной газете, аккуратно отмечающей успехи г-жи Яворской, было сказано, что Клеопатра – г-жа Яворская была «несколько модернизированной» <...> «до живой модели современной прелестницы <...> особенность этого модернизированного костюма была в том, что его почти не было»<sup>19</sup>.

Ведринская в спектакле затерялась среди молодежи, «игравшей в прошлом сезоне в Василеостровском театре <...>. “Натасканы” молодые артисты изрядно», – отметил тот же рецензент. Актрису можно узнать на фотографии финального акта трагедии в роли служанки египетской царицы.

Следующей работой Попова у Яворской стала постановка пьесы В. В. Бярятинского «Пляска жизни». Спектакль шел на сцене театра много лет и даже был показан по особому приглашению на императорской сцене. Именно тогда единственный раз главную роль сыграл автор пьесы. Эта постановка значительно улучшила финансовое положение театра<sup>20</sup>. Здесь у Ведринской была небольшая роль, отсылающая к созданному ею образу Времени в «Зимней сказке». Ее персонаж, княгиня

<sup>16</sup> *Л-ий Вл.* Новый театр // Театр и искусство. 1903. № 39. С. 707.

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> Там же. Судя по фотографиям сцен спектакля, костюм героини трагедии соответствовал стилю постановки.

<sup>20</sup> Попов тактично не упоминал, что «Пляска жизни» поставлена им, а только констатировал, что когда он пришел в труппу, «театр еле на ладан дышал». Режиссер писал актрисе: «<...> Теперь же, когда “Новый театр” благодаря пьесе князя работает, как ни один театр в Петербурге, я убедился, что с Вами просто нельзя делать серьезную художественную работу <...>» (Письмо Н. А. Попова к Л. Б. Яворской от 21 декабря 1903 // РГАЛИ. Ф. 837. Оп. 2. Ед. хр. 289. Л. 4).

Брынская, рассказывала сюжет балета, который репетировали персонажи в первом акте. Рецензент «Театра и искусства» заметил:

Мила и грациозна г-жа Ведринская в эпизодической роли княгини Брынской. Вот на редкость приятная актриса, но только не в тех ролях, когда она играет «под Яворскую» <...><sup>21</sup>

Катастрофа разразилась в декабре 1903 г., после премьеры «Мертвого города» Г. д'Аннунцио.

Странно, что эту пьесу ставил не Попов. На самом деле, она значительно больше соответствовала его интересам, чем «Пляска жизни». Вероятно, Яворская предпочла отдать постановку другому режиссеру, скорее всего С. М. Ратову, поскольку одну из главных ролей должна была играть Ведринская. Рецензент «Театра и искусства» писал, что очарование трагедии на сцене исчезло, «многое в ней казалось диким, а многое и смешным <...> Много кривляния и мало величия»<sup>22</sup>. Досталось и актерам:

Г. Баратов, в бенефис которого шел «Мертвый город», то рычал яко лев, то говорил так сладко, словно паточную конфекту (Sic!) кушал <...> Г. Мурский играл Александра <...> это тот же граф Кучургин из «Пляски жизни», только менее естественный по позам и читке. Анна – этот необыкновенно трогательный образ по трагедии – казалась в исполнении г-жи Яворской не только ослепшей, как полагается по пьесе, но и охрипшей. Без зрения и без голоса – это было не особенно трогательно <...><sup>23</sup>

Но заключение рецензента неожиданно: «Декорации – прекрасны»<sup>24</sup> (как будто эти декорации не имели отношения к режиссерской концепции постановки). И они действительно не имели отношения к концепции Ратова. Ибо в условиях работы Попова четвертым пунктом значилось:

Как заведывающий (Sic!) художественной частью я должен быть посвящен в планы о проекте отобранного репертуара и иметь право надзора над выполнением декораций, костюмов, париков и бутафории<sup>25</sup>.

<sup>21</sup> *Линский Вл.* Новый театр // Театр и искусство. 1903. № 44. С. 812.

<sup>22</sup> *Л-ий Вл.* Новый театр // Театр и искусство. 1903. № 50. С. 957.

<sup>23</sup> Там же.

<sup>24</sup> Там же.

<sup>25</sup> РГАЛИ. Ф. 837. Оп. 2. Ед. хр. 289. Л. 1.

К тому же девятый пункт гласил: «Экономии в декоративном деле театра быть не должно»<sup>26</sup>.

Об игре Ведринской тот же рецензент писал:

Лучше других была г-жа Ведринская. По внешности – это идеальная Бьянка-Мария. По грациозности и женственности тоже. На древних гравюрах и картинах я нередко встречал такие прелестные образы<sup>27</sup>.

Ситуация сложилась неоднозначная. За кулисами вывесили «порицание» режиссерской части театра, что Попов, который в тот момент был болен, расценил как намеренное оскорбление и, вероятно, от истины оказался недалек<sup>28</sup>.

Этот конфликт был освещен на страницах журнала «Театр и искусство»:

По какому-то случайному недоразумению, на одно из представлений «Пляски жизни», которая играет давно «без <о>бувки», – что каждый раз торжественно демонстрируется перед публикою – не явился дежурный помощник режиссера. После этого происшествия был вывешен «официальный выговор», подписанный кн. Барятинским, причем косвенно делалось замечание и режиссеру. Н. А. Попов, в свою очередь, также официально вывесил свое «оповещение», не только как режиссера, но и как пайщика театра, и, поблагодарив товарищей из труппы, объявил о своем выходе, вызванном «исключительно небрежным отношением дирекции к принятым обязательствам». Так эти взаимные выговоры и висели, один против другого. Присутствие Н. А. Попова – серьезного и преданного театру человека в театре г-жи Яворской, как мы, впрочем, предвидели заранее, было странным и прискорбным недоразумением <...><sup>29</sup>

В результате 30 декабря 1903 г. Попов отправил владельцам театра записку:

Прошу гг. членов труппы Нового театра (подчеркнуто Поповым. – Т. И.) с 28 декабря не считать меня режиссером этого театра.

<sup>26</sup> РГАЛИ. Ф. 837. Оп. 2. Ед. хр. 289. Л. 2.

<sup>27</sup> *Л-ий Вл.* Новый театр // Театр и искусство. 1903. № 50. С. 957.

<sup>28</sup> «<...> Я до сих пор еще не выхожу, но завтра доктор выпустит меня <...>» (из письма Н. А. Попова Л. Б. Яворской от 21 декабря 1903): РГАЛИ. Ф. 837. Оп. 2. Ед. хр. 289. Л. 4.

<sup>29</sup> Хроника // Театр и искусство. 1904. № 2. С. 45.

Исключительно небрежное отношение антрепризы к данным мне в начале сезона обещаниям вынуждает меня совершенно выйти из состава Дирекции, особенно после того, как один из собственников антрепризы позволил себе вывесить письменное мне порицание.

Считая излишним входить в личные объяснения с антрепризой <...> прошу всех товарищей верить, что покидаю среди сезона театр с большой неохотой, высоко ценя отношение ко мне труппы<sup>30</sup>.

В письме Яворской от 1 января 1904 г. Попов выражал сожаление:

<...> Слова мы с вами о новом направлении в сценическом искусстве говорили одни и те же, но привычки к осуществлению этих слов на деле у нас диаметрально противоположны<sup>31</sup>.

Он вспоминал, что раздражал Яворскую, «отказываясь в две-полторы недели ставить за своей подписью новые пьесы»<sup>32</sup>, и горько резюмировал: «В конце концов, этот сезон свел на нет мою репутацию режиссера, которую в прошлом сезоне я себе составил»<sup>33</sup>.

Из письма явствовало, что Попов действительно рассчитывал на полноценную деятельность «в новом направлении»<sup>34</sup>, однако скепсис обозревателя «Театра и искусства» был оправдан.

Г. Попов и г-жа Яворская – что-то плохо верится <...> Нельзя совместить несовместимое, как сказал, кажется, Козьма Прутков<sup>35</sup>.

В январе 1904 г. было решено арендовать с сентября театр в «Пасаже». В дирекцию вошли пайщики: брат и сестра Комиссаржевские, артист К. В. Бравич, администратор будущего театра Н. Д. Красов, земский деятель М. С. Завойко и режиссер Попов. «Для гастрольных поездок в провинцию» тогда же была сформирована труппа, куда вошли Комиссаржевская и Ведринская<sup>36</sup>.

<sup>30</sup> РГАЛИ. Ф. 837. Оп. 2. Ед. хр. 289. Л. 5.

<sup>31</sup> Там же. Л. 8.

<sup>32</sup> Там же. Л. 8 об.

<sup>33</sup> Там же.

<sup>34</sup> 11 января «в бенефис г-жи Яворской и в честь десятилетия ее сценической деятельности» была поставлена подготовленная Н. А. Поповым пьеса Метерлинка «Пелеас и Мелисанда». Режиссером на афише значился Ратов.

<sup>35</sup> Б. н. Хроника театра и искусства. Слухи и вести // Театр и искусство. 1903. № 34. С. 627.

<sup>36</sup> См.: Б. н. Слухи и вести // Театр и искусство. 1904. № 4. С. 79.

Работе Попова и Ведринской в Драматическом театре до сих пор не уделяли должного внимания. Так, в книге Ю. П. Рыбаковой «В. Ф. Комиссаржевская. Летопись жизни и творчества» (СПб., 1994) имя Ведринской не упомянуто ни разу, но и фигура Попова освещена недостаточно.

Хотя письмо Комиссаржевской Попову о разрыве отношений давно опубликовано<sup>37</sup>, из ответного письма процитированы только несколько фраз. Поскольку текст его заслуживает отдельной публикации, в данной статье приведен предельно лаконичный сюжет.

Комиссаржевская просила Чехова дать разрешение на постановку «Вишневого сада» как первого спектакля ее театра, но писатель уверил актрису, что в пьесе нет для нее подходящей роли. От постановки «Дочери народа (Жанна д'Арк)» Н. П. Анненковой-Бернар отказалась уже сама Комиссаржевская. 15 сентября 1904 г. театр начал свою деятельность спектаклем «Уриэль Акоста», где актриса не была задействована, а режиссер Попов сыграл свою коронную роль Бен Акибы.

Открытие театра Комиссаржевской без участия самой прима – по меньшей мере, странное явление. Образ героини (Юдифи) был создан Анной Петровной Домашевой, хотя Комиссаржевская имела опыт исполнения этой роли в Виленском театре в 1895 г.

На сцене Драматического театра Попов, пытаясь реабилитировать пьесу после провала на Александринской сцене, охотно ставил Чехова: сначала «Дядю Ваню» с Комиссаржевской в роли Сони (позже вторым составом была введена Ведринская), затем «Чайку». Этим спектаклем успешно открылся сезон 1905 г.

Первая исполнительница Нины Заречной, этой пленительной творческой мечты Чехова, – г-жа Комиссаржевская была и остается до сих пор ее единственной исполнительницей. Печально заканчивались и робкие, и дерзновенные попытки создать вторую Нину Заречную. Стоило артистке появиться на сцене с взволнованным вопросом: «Я не опоздала? Конечно, я не опоздала?» – и магический круг, из которого не выйти самому невнимательному зрителю, уже очерчен. И будто не промчались несколько лет со дня первого представления «Чайки»<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> Встречи с прошлым. М., 1978. Вып. 3. С. 367.

<sup>38</sup> Забрежнев Ив. Драматический театр // Театр и искусство. 1905. № 37. С. 587.

Но режиссер сумел реабилитировать не только исполнительницу главной роли, но и самого героя, Треплева.

Меня на этот раз восхитила в исполнении Комиссаржевской пьеса-монолог Треплева. Эта сцена, наиболее вызвавшая в свое время зубо-скальство, – не случайное звено пьесы <...> В этой гениально задуманной интродукции <...> сказался весь новый Чехов<sup>39</sup>.

«Драматический театр на первый план выдвинул начало молодости. И в этом характерность постановки. Старались играть не “Чайку” сочинения Чехова, а “Чайку” жизни Чехова», – подтвердил Осип Дымов<sup>40</sup>.

Попов продолжал ставить современную драматургию, но Ведринская принимала участие только в одном (малоудачном) спектакле – «Мастер» Г. Бара в роли Иды. Зато ее занимали другие режиссеры: в ролях Сони («Дачники»), Наташи («Весенний поток»), в «Иване Мироновиче» Е. Н. Чирикова, где она играла живо и интересно.

Настоящим событием обещала стать «Эльга» Г. Гауптмана, которая должна была пойти «одновременно с ее премьерой в Германии», как сообщал «Театр и искусство» в январе 1905 г.<sup>41</sup> Только что пропущенную цензурой пьесу Попов ставил по свежему переводу г-жи Муравьевой<sup>42</sup>. Ведринская должна была выступить в заглавной роли, но по неизвестной причине в премьерном спектакле 21 января 1905 г. играла Домашева.

На самом деле события развивались подозрительно похоже на те, что происходили в театре Яворской годом ранее, хотя служба Попова и Ведринской в театре Комиссаржевской продолжалась намного дольше, почти три сезона. И. Ф. Петровская отметила, что из тех спектаклей, «в которых не играла Комиссаржевская, зрители хорошо принимали “Весенний поток” А. И. Косоротова (27 декабря 1904, 21 раз, реж. Петровский) и «Эльгу» Гауптмана (21 февраля 1905,

<sup>39</sup> *Забрежнев Ив.* Драматический театр // Театр и искусство. 1905. № 37. С. 587.

<sup>40</sup> *Дымов О.* «Чайка» // Биржевые ведомости. 1905. 2 сент.

<sup>41</sup> См.: Хроника театра и искусства // Театр и искусство. 1905. № 1. С. 2.

<sup>42</sup> Муравьева Александра Захаровна – драматург, переводчица. Для театра В. Ф. Комиссаржевской перевела также пьесу «Мастер» Г. Бара.

28 раз, реж. Попов)»<sup>43</sup>. В обеих постановках в главной роли выступила Ведринская. Чаще играли только прославленных «Дачников» (33 раза) и «Нору» (67 раз за два сезона) Ибсена.

В какой-то момент в Драматическом театре остались только два режиссера – Попов и И. А. Тихомиров, но Тихомиров вскоре тоже ушел, и на его место пригласили Н. Н. Арбатова, которого Попов и Ведринская хорошо знали. Арбатов начал работать над постановкой новой пьесы – «На пути в Сион» Шолома Аша. Пьеса и спектакль вызвали большой интерес. В журнале «Театр и искусство» (1906, № 4) была опубликована большая статья о новой пьесе. А в следующем номере А. Р. Кугель написал краткий, но необычно для себя восторженный отзыв «о том прекрасном ансамбле, который удалось достигнуть <...> о мистической тишине <...> превосходных декорациях, о нежном лунном освещении сцены <...> Всё помогает впечатлению. Роли исполняются отлично. Г-жа Ведринская – настоящая страстная, гордая полячка “Моисеева закона” <...> Большое наслаждение смотреть поэтическое произведение г. Аша в поэтическом исполнении артистов драматического театра!»<sup>44</sup>

Ничто не предвещало разрыва, ведь еще накануне, в сочельник, в Драматическом театре прошла товарищеская елка, где Арбатов поставил *commedia dell'arte* своего сочинения.

Н. А. Попов преоригинально изобразил испанскую танцовщицу. По окончании представления на сцене началось домашнее. В. Ф. Комиссаржевская очаровательно спела несколько романсов, В. Н. Давыдов и трогал своими песнями, и смешил до слез сценами <...><sup>45</sup>

Через месяц, 5 февраля, журнал «Театр и искусство» сообщал, что «Н. А. Попов вышел из дирекции и режиссуры Драматического театра»<sup>46</sup>, а еще через месяц, 12 марта, что «в Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской приглашен вместо Н. А. Попова режиссером В. Э. Мейерхольд»<sup>47</sup>.

<sup>43</sup> *Петровская И.* Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской // Петровская И., Сомина В. Театральный Петербург. Начало XVIII века – октябрь 1917 года. Обзорное-путеводитель. СПб., 1994. С. 283.

<sup>44</sup> *Н. пов.* [Кугель А. Р.]. Драматический театр // Театр и искусство. 1906. № 5. С. 68.

<sup>45</sup> *Б. п.* Маленькая хроника // Театр и искусство. 1906. № 1. С. 6.

<sup>46</sup> *Б. п.* Хроника театра и искусства // Театр и искусство. 1906. № 6. С. 82.

<sup>47</sup> *Б. п.* Хроника театра и искусства // Театр и искусство. 1906. № 11. С. 162.

Выше говорилось, что понять истинные причины ухода Попова из театра Комиссаржевской можно только опубликовав и откомментировав переписку режиссера и актрисы. Брат Веры Федоровны упоминал о письме Ведринской к хозяйке театра, а также ссылался на разговор Попова с Комиссаржевской<sup>48</sup>.

В начале 1906 г. Попов с Ведринской вновь оказались вне сцены. Именно тогда им пришлось разъехаться: Ведринская получила предложение, от которого нельзя было отказаться, и поступила на императорскую сцену, в Александринский театр, поскольку директор императорских театров В. А. Теляковский обновлял труппу. Публикаторы дневников Теляковского отметили:

В этом сезоне в труппу А. Т. (Александринского театра. – Т. И.) из Драматического театра В. Ф. Комиссаржевской перешла М. А. Ведринская, за стремительными успехами которой Теляковский пристально следил<sup>49</sup>.

Ведринская дебютировала в «Перчатке» Б. Бьернсона, затем выступила в «Стенах» С. А. Найденова и «Профессии миссис Уоррен» («Доходы миссис Уоррен») Б. Шоу вместе с М. Г. Савиной. Теляковский особенно ценил в исполнении Ведринской роль Клары Шпор в «Вечной любви» Г. Фабера.

Попов вернулся на Васильевский остров. В зале Дервиза на Среднем проспекте открылся Новый Василеостровский театр, где он занял место главного режиссера. Из бывшего Василеостровского театра сюда перешел Константин Тимофеевич Бережной, а из Драматического театра В. Ф. Комиссаржевской – Владимир Ростиславович Гардин<sup>50</sup>, игравший в «Норе» с Комиссаржевской роль Кростада. В Новом Василеостровском театре он хотел попробовать себя и в режиссуре.

<sup>48</sup> «<...> Что касается Ваших выражений: “Почувствовали признаки таланта у моей жены”, “актерская психология такова”, “чужие успехи отзываются болезненно”, – то все это явная ложь» (из письма Ф. Ф. Комиссаржевского к Н. А. Попову от 7 февраля 1906): РГАЛИ. Ф. 837. Оп. 1. Ед. хр. 180. Л. 5.

<sup>49</sup> *Теляковский В. А.* Дневники директора Императорских театров. М., 2011. Т. 3. 1906–1909. С. 695.

<sup>50</sup> Владимир Ростиславович Гардин (наст. фам. – Благодеров; 1877–1965) – актер, театральный режиссер, кинорежиссер (с 1913 по 1929 снял 67 фильмов), сценарист, педагог, мастер художественного слова. Народный артист СССР.

Попов снова открыл сезон шекспировским спектаклем, на этот раз «Макбетом».

Только страстной преданностью классикам <...> можно объяснить ту затрату энергии и средств, которую Н. А. Попов положил на постановку «Макбета» на небольшой сцене окраинного театра. Костюмы были превосходны, живописны и сделаны по самым «точным» рисункам <...> Очень хороша также и декорация <...> Чудеса создал Н. А. Попов <...> прировняв крохотную сцену для постановки <...><sup>51</sup>

И. Ф. Петровская отметила успех спектакля, который называли «грандиозным в художественном отношении»<sup>52</sup>. Двойная сцена дала возможность показать все эпизоды шекспировской трагедии. Критики особенно выделяли декорации, бутафорию, костюмы, «сыгранность» труппы. Макбета играл Гардин, Макдуфа – И. В. Лерский, «который именно в результате этой работы был приглашен в Александринский театр»<sup>53</sup>. В сезон здесь было поставлено около двадцати пьес, причем новейших. Главный режиссер представил в том числе «Короля лягушек» Д. Экарта (преьера 22 сентября 1906), «Зимний сон» М. Дрейера, «Долг» О. Дымова (26 января 1907).

Вскоре Попов также получил приглашение от Дирекции императорских театров служить режиссером, но не в Александринский театр, а в Малый театр в Москве. С 15 сентября 1907 г. он был зачислен в штат. По ходатайству Теляковского Попов начал работать над созданием спектакля «Много шума из ничего» Шекспира и «как режиссер оказался на высоте своей задачи»<sup>54</sup>. Немирович-Данченко писал: «<...> Сбор полный. Постановка Попова очень изящна, легка, красива, нова для Москвы»<sup>55</sup>.

Попов и Ведринская делали успехи и надеялись воссоединиться на одной сцене. Понимая, что в столицу Попова не возьмут, они попытались перевести Ведринскую в Малый театр при содействии Лен-

<sup>51</sup> *Л-ий Вл.* Новый Василеостровский театр // Театр и искусство. 1906. № 39. С. 592.

<sup>52</sup> Цит. по: *Петровская И.* Зал В. Н. фон Дервиз. Новый Василеостровский театр // Петровская И., Сомина В. Театральный Петербург. Начало XVIII века – октябрь 1917 года. Обзорение-путеводитель. С. 295.

<sup>53</sup> Там же.

<sup>54</sup> *Теляковский В. А.* Дневники директора Императорских театров. Т. 3. 1906–1909. С. 238.

<sup>55</sup> *Немирович-Данченко Вл. И.* Избранные письма: в 2 т. М., 1979. Т. 1. С. 666–667.

ского. Об этом Теляковский сделал запись в своем дневнике<sup>56</sup>. Однако позиция директора была неизменна: муж и жена не могут работать вместе. Теляковский предложил Ведринской некий замысловатый проект – она и Ольга Гзовская, актриса Малого театра, должны были сменять друг друга в одной и той же роли – Теа в драме «Среди цветов» Г. Зудермана – на двух императорских сценах.

Попов всё больше раздражал Теляковского, который подозревал режиссера в каких-то интригах; доверенный сотрудник администрации Московского театра В. А. Нелидов сообщал, что «Попов возбуждает рабочих Малого театра <...>»: «лично его Нелидов видел в разговорах с рабочими, которых он жалел и искал популярности»<sup>57</sup>.

В 1909 г. Попов покинул Малый театр, где он успешно осуществил две шекспировские постановки (в том числе «Отелло» для А. И. Южина), поставил «Коринфское чудо» А. И. Косоротова, «Доходное место» А. Н. Островского, «Просители» М. Е. Салтыкова-Щедрина, «Сестры из Бишофсберга» Г. Гауптмана, «Холопы» П. П. Гнедича, «Белую ворону» Е. Н. Чирикова, «Вожди» А. И. Сумбатова.

Следующие два года Попов провел в Киеве. Он служил директором художественной части и главным режиссером театра Соловцова, где поставил двенадцать пьес, в том числе две по Шекспиру, и занимался издательским делом. Здесь была подготовлена и выпущена его книга о Станиславском<sup>58</sup> и третий сборник пьес «Оле-Лук-Ойе, или Андерсеновы сказки», удостоенный премии К. Н. Незлобина.

Летом 1911 г. появилось сообщение, что в дачном театре в Поповке Ведринская поставила для своего бенефиса «нигде еще не игранную» пьесу «Сибилла Вен», написанную Поповым. В афише упоминалось, что сюжет взят из О. Уайльда. Рецензент не читал романа, но нашел, что пьеса чрезвычайно интересна, написана прекрасным языком и дает весьма выигрышные роли. В спектакле использовался прием

<sup>56</sup> «В разговоре с Ленским (он приехал смотреть Ведринскую) я его предупредил, что стали циркулировать слухи, будто Ведринская собирается перейти в Москву, на что я сказал, что никогда не допущу режиссера и жену на один театр (разговор 8 декабря [1907]).» См.: Теляковский В. А. Дневники директора Императорских театров. Т. 3. 1906–1909. С. 323.

<sup>57</sup> Теляковский В. А. Дневники директора Императорских театров. Т. 3. 1906–1909. С. 282.

<sup>58</sup> Попов Н. А. Константин Сергеевич Станиславский. М.; (Киев?), 1910.

«театра в театре»; сцена представляла собой закулисы: зрители видели изнанку занавеса и обратную сторону декораций. Попов «мастерски использовал эту сцену, несмотря на незначительные средства театра»<sup>59</sup>, но пьеса оказалась не по силам дачной труппе.

Очень хороша была М. А. Ведринская в роли Сибиллы. К счастью, партнеру ее, г. Асланову (игравшему Дориана. – Т. И.), сцены с нею удавались лучше, чем другие<sup>60</sup>.

Актриса «тонко провела свою очень трудную роль, над которой постарался и сам автор. Он дал г-же Ведринской возможность и оттенить эффектные положения в роли, и блеснуть отличной мелодекламацией и грациозными танцами»<sup>61</sup>.

Через два года, в январе 1913-го, пьеса «Сибилла Вен» Э. Я. Стомара (псевдоним Попова) была представлена на сцене Театра Литературно-художественного общества с Ведринской в главной роли. Из «Петербургской газеты» от 29 января Теляковский вырезал отзывы Н. Бр. и Г. В. Ключкова (подпись – Г. Аграев) о «деланной», «вымученной» игре актрисы. Тогда же он записал в дневнике:

Ведринская, мнящая себя необыкновенной артисткой, угнетенной Дирекцией, устроила себе бенефис в Малом театре и, по вырезкам газет, провалилась. Ведринская идет по стопам Гзовской. Вообразив себя призванной изменить драматический театр, его репертуар, исполнение и т. п., увлекаясь Дункан, Далькрозом, танцами, декламацией, они обе забывают то главное, что должны в себе развивать, – это простую и искреннюю игру. А очень жаль, ибо Ведринская сама по себе талантливая и могла бы иметь успех<sup>62</sup>.

Директор, видимо, не читал Уайльда, поскольку в тот вечер именно «вымученно» должна была играть актриса Сибилла Вейн. В многочисленных инсценировках и экранизациях знаменитого романа Уайльда роль Сибиллы оказывается на периферии, а то и вообще исчезает, но сюжетная линия, с ней связанная, чрезвычайно важна для Уайльда.

<sup>59</sup> Я. Дачные театры. Поповка // Театр и искусство. 1911. № 33. С. 614.

<sup>60</sup> Там же.

<sup>61</sup> Там же.

<sup>62</sup> Теляковский В. А. Дневники директора Императорских театров. М., 2016. Т. 4. 1909–1913. С. 622.

Влюбленная в Дориана Грея юная актриса Сибила поверила в реальность счастья, и внезапно, по контрасту, ее театрик показался ей жалким. Вместо шекспировской жизни на сцене она увидела убогие декорации и смешного старого Ромео. В последнем спектакле ее обычная «гениальная» игра сменилась механическим повторением слов. Взбешенный «бездарностью» Сибила, Дориан разорвал назначенную помолвку, а вернувшись домой, заметил жесткую складку у губ своего портрета. Чтобы ее стереть, Дориан решил вернуться к невесте, но, узнав о самоубийстве Сибила, понял, что складка на портрете появилась в момент ее гибели. Именно со смерти Сибила началось падение Дориана, чудовищно изуродовавшее и его портрет, и его самого. По мнению автора романа, реальность, проникая на сцену, разрушает искусство, губительна для него.

В конце лета 1911 г. Попов поставил на сцене Суворинского театра свою пьесу «Оле-Лук-Ойе», в которой он «пожелал соединить всё наиболее характерное в Андерсене в одном произведении»<sup>63</sup>. Рецензент восхищался появлением на сцене «чистых, прозрачных как льдинки, сказок», с их «умилительной» красотой<sup>64</sup>.

Пьесу ставил сам автор, Н. А. Попов, и поставил премило – в тоне добродушных рассказов старого дедушки <...> Прекрасно играли г. Чубинский и г-жа Корчагина – короля и королеву – трогательно, наивно и сердечно. Очень недурна была молодежь: г. Чехов, г-жа Потапенко<sup>65</sup>.

Вероятно, это была одна из первых ролей Михаила Чехова.

И костюмы прекрасные придумал Попов: длинные панталончики придворных девиц были очаровательны. Все до мельчайших подробностей впадало здесь в «детскость», и притом при помощи <...> приемов легких и грациозных, как сказка <...> Н. А. Попову искренне хотелось аплодировать<sup>66</sup>.

<sup>63</sup> В 1914 Попов стал главным режиссером Малого (Суворинского) театра в Петрограде. Поставил спектакли «Козьма Захарыч Минин-Сухорук» А. Н. Островского и «Позор Германии» М. Дальского и Н. А. Корсакова, «Тартюф» Ж. Б. Мольера. Отставка Попова сопровождалась скандалом.

<sup>64</sup> См.: Н. Н. Оле-Лукой // Театр и искусство. 1911. № 35. С. 647.

<sup>65</sup> Там же. С. 647–648.

<sup>66</sup> Там же. С. 648.

К сожалению, не удалось выяснить, где была поставлена арлекиада, принадлежащая перу Н. А. Попова и В. Ф. Ходасевича, «Счастливое заблуждение, или Выбор Пьеретты» (1910-е гг.)<sup>67</sup>. Возможно, она появилась в Москве, в театре «Летучая мышь», среди интермедий «Комизы любви и сватовства» В. Ходасевича, поставленных Поповым.

Заметным событием для Ведринской и Попова стал «Ломоносовский юбилей» – вечер в зале Дворянского собрания в Санкт-Петербурге под названием «Оживленная старина, или Примирение Ломоносова, Сумарокова и Третьяковского» (1911).

На ломоносовском вечере прочитали шесть вещей из Сумарокова, одну из Третьяковского и три – из Ломоносова. Были и другие поэты, даже XX века, – Вл. Н. Соловьев с прологом<sup>68</sup>, одой и арлекинадой<sup>69</sup> <...> «Праздник времени императрицы Елизаветы», – в покоях мецената, которому поэты читают похвальные оды, шуты шутят, певцы поют, балерины танцуют <...> а госпожа Ведринская, с милой шаловливостью, в стихах разоблачает любезничающих на балу Нарцисса и бабочку<sup>70</sup>.

В постановке арлекиады «Арлекин ходатай свадеб» почувствовалась опытная рука любителя стилизованности. В ней красиво выглядела днепровская нимфа – г-жа Челидзь и милым пастушком вышла г-жа Ведринская. Ее менуэт (с Гейротом) очарователен <...> Пел хор и играл шереметевский оркестр<sup>71</sup> <...> Молодежь устроила осаду дворца меценатова и долго держала в полону г-жу Ведринскую, заставляя ее вы-

<sup>67</sup> Текст арлекиады см.: Ходасевич В., Попов Н. Счастливое заблуждение, или Выбор Пьеретты (публикация Д. Волчека) // Митин журнал. 1986. Вып. 11. Сент.-окт. URL: <http://kolonna.mitin.com/archive/mj11/> (дата обращения: 22.04.2020) В тексте примечание: «Беловая рукопись интермедии находится в ЦГАЛИ (сейчас в РГАЛИ. – Т. И.). Там же хранятся черновые заметки В. Ходасевича к отдельным сценкам».

<sup>68</sup> Текст пролога к опере В. Н. Соловьева: «Твои всеильны стрелы / Купидо, нежна страсть! / Любовники, коль смелы / Их ждет блаженна часть <...> Моей другиней станешь / Богиня ей рекла / И враждовать престанешь / Узрев мои дела» (Режиссерские экземпляры Н. А. Попова интермедий для художественного вечера «Оживленная старина» // РГАЛИ. Ф. 837. Оп. 2. Ед. хр. 7. Л. 11 об.–12).

<sup>69</sup> На сцене был представлен «Арлекин – ходатай свадеб», сочинение В. Н. Соловьева. Через год, 9 июня 1912, в терюксском Товариществе актеров, писателей, художников и музыкантов его поставил В. Э. Мейерхольд.

<sup>70</sup> П. Ю. Ломоносовский юбилей // Театр и искусство. 1911. № 46. С. 876.

<sup>71</sup> Оркестр графа Александра Дмитриевича Шереметева.

кладывать многое из ее современного репертуара, вплоть до грациозного рождения Весны в беличьей шкурке<sup>72</sup>, на которую так похожа сама артистка<sup>73</sup>.

Этот спектакль, вероятно, был последней совместной работой Попова и Ведринской. Вскоре они расстались<sup>74</sup>.

28 августа 1913 г. Александр Николаевич Бенуа записал в своем дневнике:

Обедал у Стаховича. Был с Добужинским, Сулержицким и Поповым, который, разехавшись с Ведриной (Sic!), примостился к театру<sup>75</sup>.

К сожалению, трудно установить, в каком городе произошли события, описанные Бенуа (20 августа указывается Варшава, а 31 августа – Берлин) и почему Попов «примостился к театру» именно тогда. И он, и Ведринская «примостились» к нему в 1901 г. Их творческий союз был заметным явлением на фоне театральной жизни Серебряного века.

<sup>72</sup> М. Ведринская прочитала посвященное ей стихотворение С. Городецкого «Ведриночка», где есть такие строки: «В клубочек маленький свернувшись юрко, / Под снегом белеющим – вот так: / Как будто беличьей накрывшись шкуркой, / Дремала я в печальных снах».

<sup>73</sup> П. Ю. Ломоносовский юбилей // Театр и искусство. 1911. № 46. С. 876.

<sup>74</sup> Их брак не был церковным и длился около десяти лет. По официальным документам, Ведринская «девица», хотя она называла Попова мужем. Их свадьба произошла, видимо, около 1903. (В письме к Н. А. Попову из Италии В. Ф. Комиссаржевская передавала «привет Марии Андреевне» и обоим «искренние поздравления». См.: Вера Федоровна Комиссаржевская: Письма актрисы. Воспоминания о ней. Материалы. Л.; М., 1964. С. 141.)

<sup>75</sup> Бенуа А. Дневник 1908–1916. Воспоминания о русском балете. М., 2011. С. 159.

## Дом интермедий



**Ю. Е. Галанина**

## **Дом интермедий известный и неизвестный<sup>1</sup>**

### **Репертуар**

Осенью 1910 г., перед открытием петербургского Дома интермедий, В. Э. Мейерхольд в интервью говорил о том, что репертуар театра будет составлен из небольших пьес особого жанра: «У нас не будет театра, но не будет и кабаре»<sup>2</sup>. Таким в декабре 1908 г. был репертуар театра «Лукоморье», руководимого Мейерхольдом, программа которого объединяла короткие пьесы фольклорного и литературного, драматического, комического и сугубо трагического содержания<sup>3</sup>.

В Доме интермедий (несмотря на наличие в зрительном зале ресторанных столов и закусок) не было важнейших составляющих кабаре: конферансье и импровизации.

Программу своего театра режиссер Мейерхольд строил как единое целое, включающее вступление, основную часть и заключение (дивертисмент, состоящий из сольных номеров).

Первая программа («цикл», по терминологии участников Дома интермедий) начиналась с пролога М. А. Кузмина «Исправленный чужак», текст которого до настоящего времени не обнаружен. Содержание его можно восстановить по мемуарам и рецензиям: некий чужак, покинув жену и дом, покупал у бродячего торговца куклы-автоматы. Однако обнаружив «кукольность» обретенного идеала, чужак возвращался к жене. Оставленные им куклы оживали, чтобы разыграть сле-

<sup>1</sup> См.: Галанина Ю. Е. Дом интермедий // Петербургские театры, которых нет. СПб., 2019. Вып. 1. С. 369–512.

<sup>2</sup> Б. н. Кулисы: Дом интермедий // Биржевые ведомости, веч. вып. 1910. 16 (29) сент. № 11920. С. 5–6.

<sup>3</sup> См.: Замысел «Сверхподмостков». Мейерхольд в 1908 году // Мейерхольдовский сборник. Вып. 2. Мейерхольд и другие. Документы и материалы / Ред.-сост. О. М. Фельдман. М., 2000. С. 251–271.

дующую за прологом пантомиму – «Шарф Коломбины»<sup>4</sup>. В отзывах современников упоминается участие в этом прологе гофмановского «классического Коппелиуса»<sup>5</sup>, кукольных дел мастера, и авторов пантомимы – А. Шницлера<sup>6</sup> и Э. Донаньи<sup>7</sup>.

Таким образом, в прологе Кузмина давалась экспозиция спектакля (сообщались предшествовавшие события – встреча с Коппелиусом и появление кукол) и представлялись участники последующего действия; осуществлялся переход к центральной части программы – пантомиме «Шарф Коломбины». Однако пантомима оказывалась полемичной по отношению к прологу (куклы не были механическими марионетками; жестами и движениями они демонстрировали глубокие и возвышенные переживания).

В следующей за пантомимой пасторали Кузмина «Голландка Лиза» продолжалась тема классического любовного треугольника. На фоне идиллического пейзажа голландской деревни с мельницей, пастухами и стадами готов был разрушиться роман Луки и Лизы, увлекшейся заезжим гостем Петром, назвавшимся «корифеем королевского балета». Однако здоровые деревенские нравы легко помогали преодолеть это препятствие: Лука убеждал наивную Лизу, что ее увлечение актером, балаганным лицедеем (т. е. театром вообще), является неподобающим, срамным и позорным для целомудренной девушки, ведет к распутству. Незамысловатый сюжет пасторали был щедро сдобрен танцами. Перед открытием театра Мейерхольд заявлял о своем желании поставить на сцене исполнителей пьесы Кузмина на коньки<sup>8</sup> (уподобив их героям «голландского романа» американской писательницы М. Э. М. Додж «Серебряные коньки»). В этом отразилось стремление подчеркнуть условность, неправдоподобие сценической ситуации.

<sup>4</sup> См.: Потемкин П. «Доктор Дапертутто» (Из театральных воспоминаний) // Последние новости. Париж. 1926. 13 июня. № 1908. С. 3.

<sup>5</sup> *Solus* [Арабаджин К. И.]. Дом интермедий // Биржевые ведомости, веч. вып. 1910. 13 (26) окт. № 11966. С. 5; Ауслендер С. Петербургские театры. Дом Интермедий // Аполлон. 1912. № 12. <Отд. 2>. С. 26–27.

<sup>6</sup> Артур Шницлер (Schnitzler) (1862–1931) – австрийский писатель, прозаик и драматург.

<sup>7</sup> Эрнэ (Эрнст) Донаньи (Dohnanyi) (1877–1960) – венгерский пианист, дирижер и композитор, автор музыки к пантомиме А. Шницлера «Шарф Коломбины».

<sup>8</sup> См.: Б. н. Около сцены // Санкт-Петербургские театральные ведомости. 1910. 28 сент. (11 окт.). № 29. С. 2.

Насмешкой над идеями второй пьесы становилась третья, шедшая под неумолкающий хохот зрителей комедия П. П. Потемкина и К. Э. Гибшмана «Блэк энд Уайт». В ней любовная тема разрешалась как раз путем театрализации жизни, ее художественного преображения: белокожий Джон перекрашивал свое лицо (фактически надевал маску), чтобы добиться любви негритянки Молли.

Таким образом, первая программа Дома интермедий, состоящая из небольших пьес, не связанных между собой историй о любви, выстраивалась в цельное повествование, в котором отразились размышления Мейерхольда о сущности театра, попытки осмысления и формирования теории театра.

Каждую последующую программу спектаклей в Доме интермедий также предполагалось открывать прологами, над сочинением которых, по сообщению прессы, работали П. П. Потемкин<sup>9</sup> (к «Обращенному принцу» Е. А. Зноско-Боровского<sup>10</sup>), А. Н. Толстой (к «Бешеной семье» И. А. Крылова<sup>11</sup>), С. А. Ауслендер<sup>12</sup> (к «Ревнивому старику» М. Сервантеса)<sup>13</sup>. Однако планы постановок этих прологов не были осуществлены.

Связь между пьесами из репертуара Дома интермедий можно выявить при сопоставлении шедших на сцене и лишь намеченных к представлению драматических миниатюр.

Комедия Зноско-Боровского «Обращенный принц» во второй программе постановок шла без пролога. В этой пьесе искусство (танцы Эльвиры) расценивалось как дьявольское наваждение, подобное чарам вина. Оно завораживало и преображало, превращало бывшего кутилу и ловеласа Принца в преданного влюбленного, обрекало на безответную любовь, заставляло отправляться в опасные путешествия.

<sup>9</sup> Петр Петрович Потемкин (1886–1926) – поэт, драматург, переводчик, мемуарист, сотрудник журнала «Сатирикон». В 1908 в «Лукоморье» Мейерхольд поставил его пьесу «Петрушка», в 1910 – перевод Потемкиным пьесы Э. Хардта «Шут Тантрис» в Александринском театре.

<sup>10</sup> См.: Любовь к трем апельсинам (1914–1916): в 2 т. СПб., 2014. Т. 1. С. 198–234.

<sup>11</sup> Крылов И. А. Сочинения. М., 1946. Т. 2. Драматургия. С. 119–168.

<sup>12</sup> Сергей Абрамович Ауслендер (1886–1937) – прозаик, драматург, критик.

<sup>13</sup> См.: Б. н. Дом интермедий // Биржевые ведомости, веч. вып. 1910. 8 (21) окт. № 11958. С. 5.

Авантюрные приключения героя в комедии соседствовали с разоблачением церковных нравов, лицемерием правителей (благодетелями, сопровождающимися новыми поборами с населения) и кажущейся доблестью рыцарей.

Странствия Принца в поисках прекрасной танцовщицы Эльвиры не увенчались успехом (как и похождения кузминского Исправленного чудака), однако в финале его возлюбленная сама являлась постаревшему Принцу, занявшему престол отца. Согласно тексту пьесы, ее появление оценивалось как «награда любви и верности»<sup>14</sup>. Но возвращение Эльвиры следовало лишь после того, как наследный Принц становился полноправным владельцем, королем. Это позволяет допустить возможность негативного толкования идеального образа Эльвиры, строить предположения о ее расчетливости, а следовательно, и некоем низведении идеала.

Согласно упоминанию в прессе, пролог к «Обращенному принцу» сочинил Потемкин. Из его драматических миниатюр наиболее близкой к пьесе Зноско-Боровского оказывается «буффонада» «Донна Анна, или Свирепая испанка»<sup>15</sup>, действие которой происходит, как и в «Обращенном принце», в некоей «романской» стране. В этой шутке повторяется та же тема (поиски идеала – возлюбленной (ого)). Но в «Донне Анне...» устремленность к идеалу трансформировалась в откровенный обиденный практицизм – прозаическое стремление неприступной героини вступить в законный брак.

Потемкинская Донна Анна, гневно («свирепо») отвергавшая любовников, в поисках мужа перебирала кавалеров, меняла их, была готова отдаться любому, но ни один из них не подходил на роль мужа. По ходу действия выяснялось, что все они связаны с Донной Анной кровным родством (оказывались ее братом, отцом или дедом). Отчаявшись найти мужа среди сеньоров, она принимала предложение простого барабанщика, дробью кастаньет сопровождавшего ее танцы перед женихами.

Без заявленного пролога Толстого была поставлена «Бешеная семья» Крылова, которая, по первоначальному замыслу, должна была

<sup>14</sup> Любовь к трем апельсинам (1914–1916): в 2 т. Т. 1. С. 231.

<sup>15</sup> См.: Дмитриев О. Уникальное собрание пьес Петра Потемкина // Slavic almanac The South African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies. 2011. Vol. 17. № 1. P. 89–92; Потемкин П. Донна Анна, или Свирепая испанка // СПбГТБ. ОРиРК. № 8666; 1/П-64.

открывать третий цикл<sup>16</sup>, но в окончательном варианте была включена во второй цикл и шла вслед за пьесой Зноско-Боровского. На отсутствие ее связи с первой пьесой указывали сольные номера, вставленные между пьесами Зноско-Боровского и Крылова и разделявшие эти произведения в программе.

О подготовке и репетициях интермедии Сервантеса «Ревнивый старик» в печати сообщалось многократно и настойчиво<sup>17</sup>, так как ее постановщиком должен был выступить меценат и директор Дома интермедий М. М. Бонч-Томашевский – человек, от которого зависело финансовое благополучие антрепризы. Однако из-за его разрыва с театром постановка не состоялась. Вступлением к пьесе Сервантеса планировался неопубликованный пролог Ауслендера «Наказанная неучтивость зрителя»<sup>18</sup>, сохранившийся в Петербургской Театральной библиотеке<sup>19</sup>. Согласно этому прологу, на представление в Дом интермедий являлся легендарный идальго Дон Кихот Ламанчский, облаченный в пальто и шляпу XX в., с зонтиком в руках вместо шпаги. Но его отказывались пропустить без билета, необходимость приобретения которого была непонятна прославленному рыцарю. Между героем Сервантеса и сотрудниками театра происходила небольшая перепалка. Оказавшись в зрительном зале, в ожидании представления доблестный Дон Кихот устремлялся на совершение очередных подвигов. Он был готов вступить в борьбу за справедливость с любым человеком, находящимся в зале. Верный Санчо тщетно пытался вручить зрителям перчатку, но благоразумная и осторожная публика XX в. отказывалась принять вызов рыцаря. Дирекция Дома интермедий и вся труппа, собиравшаяся достойно представить про-

<sup>16</sup> См.: Б. н. Дом интермедий // Санкт-Петербургские театральные ведомости. 1910. 7 (20) окт. № 39. С. 2.

<sup>17</sup> См.: Б. н. Дом интермедий // Санкт-Петербургские театральные ведомости. 1910. 7 (20) окт. № 39. С. 2; Б. н. Около сцены // Там же. 15 (28) окт. № 46. С. 3; Б. н. Хроника // Театр и спорт. 1910. 23 окт. № 52. С. 16; Б. н. Около сцены // Санкт-Петербургские театральные ведомости. 1910. 23 окт. (5 нояб.). № 54. С. 1; Б. н. Хроника // Театр и спорт. 1910. 2 нояб. № 62. С. 16; То же с изменениями: Б. н. В Доме Интермедий // Петербургский листок. 1910. 2 нояб. № 301. С. 5.

<sup>18</sup> См.: Б. н. Театр и музыка // Речь. 1910. 22 нояб. (5 дек.). № 321. С. 4; Б. н. Хроника // Театр и спорт. 1910. 20 окт. № 49. С. 19; То же: Б. н. Около сцены // Санкт-Петербургские театральные ведомости. 1910. 20 окт. (2 нояб.). № 51. С. 2.

<sup>19</sup> СПбГТБ. ОРиРК. № 32643 (цензурное разрешение 17 ноября 1910 г.).

изведение знаменитого Сервантеса, выходили на сцену, чтобы приветствовать отважного рыцаря. Актеры назывались именами героев интермедии Сервантеса «Ревнивый старик»: обманутый муж Коньсорес (Sic!), неверная жена Лоренса, сводня Ортигосса (Sic!), наперсница Кристина и т. д. Дон Кихот, рвущийся на защиту оскорбленных, был готов вступить даже за честь неверной жены Лоренсы. Но в пьесе Ауслендера публика, заполнившая зал, не находила ничего героического в поступках Дон Кихота, воспринимала их как нелепые чудачества – классическое литературное наследие было ей явно не по плечу. Прекрасная Лоренса пыталась назначить свидание одному из сидящих в зале, неспособному оценить доблесть испанского рыцаря (в тексте пролога его «говорящая» фамилия Гермафродитов была изменена для цензуры на нейтральную Афродитов). Демонстративный отказ прелестнице вызывал возмущение актеров. Дон Кихот готовился вступить в бой. Афродитова принуждали согласиться и вести себя как положено «настоящему испанцу», после чего должна была разыгрываться интермедия Сервантеса «Ревнивый старик».

В этой веселой бытовой пьесе рассказывалось о плутнях и хитроумных проделках женщин, обманывающих старого ревнивца, пытающегося держать взаперти молодую жену. Яркий комизм этой интермедии не утратил своей остроты и обрел особую актуальность в XX в. благодаря феминистскому движению и противостоял утраченному героизму романтической и трагикомической фигуры Дон Кихота из пролога Ауслендера.

Таким образом, этот пролог, как и «Исправленный чудак» Кузина, должен был подготовить переход к следующей пьесе, вводил испанскую тему и завершался представлением персонажей разыгрываемой интермедии.

Сюжетно объединявшиеся части программы, корреспондируя один сюжет к другому, пародировали и высмеивали современность и ее представителей, которые в изображении авторов Дома интермедий представляли рассудочными и практичными, лишенными идеалов и романтических устремлений прошлого.

Представления Дома интермедий не были отступлением от программных спектаклей, поставленных Мейерхольдом в Александринском театре, они продолжали и развивали их тематику и художествен-

ные приемы. Это легко заметить благодаря использованию в пьесах Дома интермедий знаковых имен – Эльвира и Донна Анна.

Имя Донны Анны из упомянутой пьесы Потемкина вызывало прямые ассоциации с носящей это же имя героиней оперы В. А. Моцарта «Дон Жуан» и вдовой Командора в одной из «Маленьких трагедий» А. С. Пушкина – «Каменный гость». Героиня самой первой пьесы о Дон Жуане – «Севильский соблазнитель» Тирсо де Молины – носила такое же имя. Повторы имен были связаны с именами персонажей в постановке «Дон Жуана» Ж. Б. Мольера<sup>20</sup> в Александринском театре, осуществленной Мейерхольдом одновременно с его деятельностью в Доме интермедий. Премьера «Дон Жуана» на месяц предварила испанскую программу второго цикла Дома интермедий.

Не случайно героиня по имени Донна Анна также появлялась в эпизоде «Обращенного принца». Но в пьесе Зноско-Боровского она оказывалась куртизанкой, которая под покровом ночи спешила на свидание (следует также учесть, что один из преследующих ее друзей Принца носил имя Дон Джованни (аналог имени Дон Жуана)).

Несмотря на то, что в поставленной Мейерхольдом в Александринском театре пьесе Мольера «Дон Жуан» не было героини с именем Донна Анна, ее черты отчасти перешли донье Эльвире, оставленной Дон Жуаном.

Имя Эльвира также неоднократно упоминалось при составлении программы Дома интермедий в переписке участников и в анонсах предстоящих спектаклей. Необходимо уточнить, что осенью 1910 г., накануне открытия Дома интермедий, в восприятии театральной публики это женское имя было связано прежде всего с нашумевшей постановкой пьесы Е. А. Мировича-Дунаева «Графиня Эльвира»<sup>21</sup> в Литейном театре<sup>22</sup> (премьера 6 октября 1910 г.), которая имела большой резонанс. Успех спектакля заключался не в банальном сюжете

<sup>20</sup> Как известно, к сюжету о Дон Жуане Мейерхольд обращался неоднократно. Кроме постановки пьесы Мольера в 1910 и ее возобновления в 1932 режиссер осуществил постановку оперы А. С. Даргомыжского «Каменный гость» в 1917, а в 1935 подготовил радиоспектакль по трагедии А. С. Пушкина «Каменный гость».

<sup>21</sup> *Мирович (Дунаев) Е. А.* Графиня Эльвира. Шарж в 2-х действиях на солдатский спектакль в Н-ском полку // Русская театральная пародия XIX – начала XX века. М., 1976. С. 724–744.

<sup>22</sup> Пьеса ставилась также в Театре-буфф (См.: Новости сезона. М., 1910. № 2063) и в Театре Зоологического сада (Театр. М., 1912. № 1059. С. 22).

(замужество ради денег), а в пародировании нелепостей спектакля из великосветской жизни в исполнении солдат<sup>23</sup>.

В Доме интермедий имя Эльвира было первоначальным названием комедии Зноско-Боровского «Обращенный принц»<sup>24</sup>. В печати сообщалось, что автор изменил заглавие своего произведения из-за одноименной пьесы Мировича-Дунаева<sup>25</sup>.

Кроме Зноско-Боровского пьесу с таким же названием готовил по просьбе Мейерхольда А. Н. Толстой. На одном из вечеров в «Бродячей собаке» он рассказывал об этом так:

Вот недавно в тот сезон  
Я терпел большой урон:  
Мейерхольд ко мне пристал:  
На Галерной снимем зал,  
Инсценируем Эльвиру,  
Прогремим с тобой по миру.  
Прогремели... Я ж готов  
Очутиться без штанов,  
А веселый Мейерхольд  
Увернулся, сделав вольт.  
Весь обрит со всех сторон  
Я терплю большой урон...<sup>26</sup>

Использование имени Эльвира в заглавии двух произведений – Зноско-Боровского и Толстого, как и имени Донны Анны у Потемкина и у того же Зноско-Боровского, указывает на связь этих произведений с мейерхольдовской постановкой «Дон Жуана».

В Доме интермедий на рождественском «Вечере масок – Празднике Арлекинов» анонсировалось неосуществившееся намерение представить зрителям раннюю версию «Дон Жуана», созданную

<sup>23</sup> См.: Л. Литейный театр // Театр и искусство. 1910. № 42. С. 773.

<sup>24</sup> В недатированном письме Мейерхольду Зноско-Боровский упоминал первоначальное название своей пьесы – «Эльвира» (*Зноско-Боровский Е. А. Письма Мейерхольду*. 16 сент. 1909–1917 // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1611. Л. 9). См. ниже, с. 97–98.

<sup>25</sup> См.: Б. н. Дом интермедий // Санкт-Петербургские театральные ведомости. 1910. 7 (20) окт. № 39. С. 2; Б. н. Дом интермедий // Биржевые ведомости, веч. вып. 1910. 8 окт. № 11958. С. 5; Б. н. Хроника // Театр и спорт. 1910. 20 окт. № 49. С. 19.

<sup>26</sup> Памятники культуры. Новые открытия: Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник 1983. Л., 1985. С. 179.

французским писателем К. Д. де Вилье «Le festin de pierre» («Каменный гость») и впервые показанную на русской сцене еще при Петре I – «Комедию о доне Яне и доне Педре»<sup>27</sup> (другое название: «Дон Педро, почитанный шляхта, и Амариллис, дочь его»). В сохранившемся фрагменте этого произведения описывался эпизод ожидания прихода Духа дона Педро, соблазнение доном Яном крестьянки и низведение Духом дона Яна в ад<sup>28</sup>.

Вероятно, в противоположность постановке на императорской сцене 1910 г. эта пьеса петровских времен могла снять классический сюжет с котурнов, упростить его, позволяла отойти от пышности и роскоши спектакля Александринского театра.

Использование старинной лексики и устаревших оборотов (Дон Ян: «Не боялся я тебя в животе твоём, наипаче тебя мертвого бояться не стану»; «Не чаял я, что деревенския девки тако приятны и прохладны»<sup>29</sup> и др.) пародировало напыщенность стиля спектакля эпохи Людовика XIV в Александринском театре.

В «Дон Жуане» Мольера есть сцена встречи Дон Жуана с Призраком (действие пятое, явление пятое) в образе женщины под вуалью, напоминающей Донью Эльвиру, но изменяющей свой облик и предстающей в виде «Времени с косою в руках»<sup>30</sup>.

Возможно, с этим можно связать эпизод из жизни Дома интермедий, относящийся к «Вечеру масок – Празднику Арлекинов». В одном из отзывов на вечер говорилось:

<sup>27</sup> Б. н. Хроника // Театр и спорт. 1910. 22 дек. № 111. С. 15.

<sup>28</sup> Пьеса эта ставилась в 1702–1706 первым публичным театром, организованным Петром I – московской труппой Кунста-Фюрста (История русского драматического театра: в 7 т. М., 1977. Т. 1. С. 93, 430). 27 ноября 1907 пьеса была поставлена учениками Театральной школы им. А. С. Суворина в режиссуре Н. Н. Арбатова (см.: Журнал театра Литературно-художественного общества. Сезон 1907/1908. Вклейка программы). Сохранился цензурный экземпляр отрывка (СПбГТБ. ОРК. № 37282), цензурное разрешение 23 ноября 1907. Выражаю признательность В. А. Харламовой, указавшей мне на эту постановку.

<sup>29</sup> См.: Русские драматические произведения 1672–1725 годов. К 200-летию юбилею русского театра собраны и объяснены Николаем Тихонравовым, профессором Московского университета. СПб., 1874. Т. II. С. 243, 247.

<sup>30</sup> К 1910-м относится возникновение замысла пьесы П. П. Потемкина о Дон Жуане, воплощенной в годы эмиграции в пьесе «Дон Жуан – Супруг Смерти» (см.: *Лежсва И. Дон Жуан – Супруг Смерти Потемкина* // Slavic almanac The South African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies. 2011. Vol. 17. № 1. P. 139–160).

Затем последовали танцы, начавшиеся с оригинально задуманного вступления. Маска-смерть (символ тоски и скуки) стала среди зала. Мимо нее бешено пронесся хорювод молодежи. Смерть присмотрелась к пляшущим, сбросила страшную маску и уже в более веселом костюме вступила в ряды танцующих. Пляшите, чтобы не умереть от тоски. Для Петербурга это не лишено своевременности<sup>31</sup>.

Сведения о рождественских представлениях в Доме интермедий минимальны. Известно, что «сначала была представлена “Самая маленькая и самая большая трагедия”. Затем шло “Еще кое-что”. Трагедия-пантомима была хорошо задумана и комично передавала смешные и тривиальные стороны наших опер и драм. Затем последовал ряд всевозможных “номеров”, в которых не всегда был юмор, но благодушно настроенная публика относилась к ним сочувственно. Закончился спектакль коронной вещью “Дома” “Блэк энд Уайт”»<sup>32</sup>.

Предполагавшаяся постановка «Дон-Ян» русского варианта «Дон-Жуана» из репертуара петровских ассамблей почему-то не состоялась <...><sup>33</sup>

Как известно, в Доме интермедий актеры рассказывались среди зрителей и вовлекали их в действие. Вспоминая подготовленный к Рождеству «Вечер масок – Праздник Арлекинов», О. Высотская писала:

В новогоднюю ночь «Дом интермедий» устроил бал-маскарад, а до бала среди собравшейся публики была разыграна интермедия. Артисты бегали по фойе и по залу, будто бы искали кого-то, кто задерживал спектакль. Всех пришедших спрашивали: «Вы не видели Ваню?» Потом художник Яковлев стал ловить артистов и с ходу тут же на публике гримировать их. Все пошли (уже в гриме!) на сцену через зрительный зал и разыграли маленькую комедию. Затейник, конечно, был Мейерхольд<sup>34</sup>.

<sup>31</sup> К-ов Г. Дом Интермедий // Санкт-Петербургские ведомости. 1910. 31 дек. № 293. С. 7. См. также: *W. Z. [Цедербаум В.] «Вечер масок» // Обозрение театров. 1910. 31 дек. № 1277. С. 22; Кузмин М. А. Дневник 1908–1915. СПб., 2005. С. 686.*

<sup>32</sup> К-ов Г. Дом интермедий // Санкт-Петербургские ведомости. 1910. 31 дек. № 293. С. 7.

<sup>33</sup> Б. п. Театр и музыка // Речь. 1910. 31 дек. (13 янв. 1911). № 358. С. 4.

<sup>34</sup> Высотская О. Мои воспоминания // Театр. 1994. № 4. С. 83.

Суета актеров среди зрителей и поиски какого-то Володи упоминаются и в отзыве о вечере<sup>35</sup>. В записной книжке Мейерхольда 23 декабря 1910 г. имеется зачеркнутая помета: «Записать Володю»<sup>36</sup>.

Среди материалов Петербургской Театральной библиотеки сохранилась небольшая пьеска Потемкина, перед подачей в цензуру осенью 1912 г. озаглавленная «Вася», жанр которой был определен как «интердействие»<sup>37</sup>. Сюжет строится на организованных Режиссером (Михаилом Михайловичем; используется имя покинувшего театр его мецената и директора М. М. Бонч-Томашевского) поисках некоего Васи, без которого невозможно начать представление. Выясняется, что Вася напился валерьянки и, возможно, где-то заснул, его ищут за кулисами, в зрительном зале среди публики, обращаясь к конфузющимся дамам: «У вас нету Васи?» Временами раздаются чей-то возглас «Нашел!», но найденной оказывается то рифма для сонета, в поисках которой томился участвовавший в действии Поэт, то завалившийся в щель медальон, давно потерянный Первой актрисой. Наконец Васю находят спящим за бутафорской клумбой, и представление начинается.

Возможно, упомянутое Мейерхольдом название могло трансформироваться в «Васю», так как среди участников Дома интермедий действительно был человек с таким именем, без которого невозможно было начинать спектакль, – это заведующий музыкальной частью театра Василий (Вилли) Августович Шпис фон Эшенбруг (псевд. В. Шаэ), 1872–1919 – пианист, скрипач, композитор, позднее участвовавший в деятельности кабаре «Бродячая собака», «Привал комедиантов» и др.

Потемкин был одной из самых деятельных фигур в Доме интермедий и, вероятно, едва ли не более других был осведомлен о направлении, которое хотел придать деятельности этого театра Мейерхольд.

<sup>35</sup> См.: Б. п. Театральное эхо. Вечер масок // Петербургская газета. 1910. 30 дек. № 358. С. 7.

<sup>36</sup> Мейерхольд В. Э. Записная книжка 1910 г. // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 780. Л. 106 об.

<sup>37</sup> См.: *Дмитриев О. Уникальное собрание пьес Петра Потемкина // Slavic almanac The South African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies. 2011. Vol. 17. № 1. P. 81–85.*

К сожалению, в Доме интермедий не удалось осуществить значительную часть намеченного репертуара. В газетных анонсах упоминались пьесы Кузмина «Принц с мызы», «Белый ужин (Два Пьеро)» Э. Ростана, переведенная Потемкиным пьеса Г. Гофмансталя «Белый веер», комедия Ж. Реньяра «Ждите меня под вязом», «Комедия о человеке, женившемся на немой» А. Франса, оперетта Л. Делиба «Шесть девиц для замужества», балет-пантомима Ш. Лекока «Лебедь».

Этот перечень позволяет лишь строить предположения о принципах намеченной Мейерхольдом в Доме интермедий программы. Однако как представленные зрителям постановки этого театра, так и лишь намеченные в его репертуаре показывают, что эти работы и замыслы Мейерхольда были тесно связаны с его творчеством на больших сценах и отражали миропонимание Мастера.

### Актеры, режиссеры, участники

Михаил Михайлович Бонч-Томашевский (1883(1887?) – 1921 (1939?)) был директором Дома интермедий, финансировавшим его деятельность. Имеются сведения о его приезде из Харькова в Мюнхен и занятиях в осенний семестр 1906/1907 гг. на экономическом факультете Королевского баварского университета Людвиг-Максимилиана<sup>38</sup>. Вероятно, именно в это время он стал завсегдатаем немецких кабаре.

После разрыва с Домом интермедий Бонч-Томашевский при участии группы художников-футуристов «Союз молодежи» Е. Я. Сагайдачного, А. Ф. Гауша, Э. К. Спандикова и др. в январе-феврале 1911 г. представил публике собственный театр под названием «Трагический балаган». Были показаны народная драма «Царь Максемьян и его непокорный сын Адольфа», затем состоялись хороводные «забавы» с участием публики. Бывший директор Дома интермедий провозглашал ориентацию своей группы на народный театр, в котором он особенно ценил трагическое содержание, подобное раскрывшемуся с такой силой в пантомиме Дома интермедий «Шарф Коломбины», лучшее описание которой было дано Бонч-Томашевским.

<sup>38</sup> См.: Amtliches Verzeichnis des Personals der Lehrer, Beamten und Studierenden an der Königlich Bayerischen Ludwig-Maximilians-Universität zu München. Winter-Semester 1906/1907. München, 1906. S. 136.

Следуя по пути Мейерхольда, в феврале 1911 г. Бонч-Томашевский показал представление своего театра в зале Дервиза на Галерной улице, покинутом Домом интермедий двумя неделями ранее, затем, ровно через месяц после гастрольных выступлений обновленной труппы Дома интермедий в московском Литературно-художественном кружке, в том же зале он познакомил москвичей с постановкой своего «Трагического балагана». Однако, по заключению критиков, спектакли театра Бонч-Томашевского в отличие от вечного, вневременного значения мейерхольдовского «Шарфа Коломбины» имели только историко-этнографическое значение и оставляли равнодушными зрителей<sup>39</sup>.

В апреле 1911 г., выступая с лекцией «От Художественного театра к трагическому балагану», Бонч-Томашевский обнаружил сходство со своим театром и в деятельности расплодившихся к этому времени кабаре: «Кабаре всё время смеется. Это балаганное кривлянье, за которым скрыта трагедия»<sup>40</sup>.

Как режиссер он сделал несколько попыток создать представления, основывающиеся на фольклорных мотивах: «Иван Царевич и Анастасия Прекрасная»<sup>41</sup>, «За тридевять земель»<sup>42</sup>, «Восточные забавы» и др. В 1912–1914 гг. бывший директор Дома интермедий принял активное участие в издании театрального журнала «Маски»<sup>43</sup>.

Примерно к 1913 г. относится обращение Бонч-Томашевского к кинематографу. Очень скоро он стал одним из самых плодовитых кинорежиссеров, выпустив в 1915–1916 гг. едва ли не больше кино-

<sup>39</sup> См.: Н. Эф. [Эфрос Н. Е.]. О царе Максемьяне // Русские ведомости. 1911. 3 нояб. № 253. С. 4; Львов Я. «Царь Максемьян» // Рампа и жизнь. 1911. № 45. 6 нояб. С. 10; Макс-Ли. Трагический балаган (В Художественном кружке) // Студия. 1911. № 6. 5 нояб. С. 7; Архелай [Нелидов В. А.]. Спектакль трагического балагана // Русское слово. 1911. 3 нояб. № 253. С. 6.

<sup>40</sup> См. изложение доклада: Б. п. Театр и музыка // Куранты. Винница, 1911. 24 апр. № 79. С. 4.

<sup>41</sup> СПбГТБ. ОРиРК. № 33977 (цензурное разрешение 2 ноября 1912 г.).

<sup>42</sup> Программа Бала-маскарада «За тридевять земель» // РГАЛИ. Ф. 2691 (М. М. Зенин). Оп. 1. Ед. хр. 15. Л. 4–10.

<sup>43</sup> См., например: Зритель и сцена. 1. Зритель как участник театрального действия (Маски. 1912. № 1). Японский театр (Там же. № 4), «На празднике искусства» и «Театр пародии и гримасы» (Кабаре) (Маски. 1912–1913. № 5), Театр и обряд (Маски. 1912–1913. № 6); Кинематограф и театр (Маски. 1913. № 6); Пантомима А. Шницлера в «Свободном театре» (Маски. 1913–1914. № 2. С. 47–56) и др.

лент, чем кто-либо другой из деятелей кино (в ателье А. Дранкова и А. Ханжонкова снял около пятидесяти фильмов)<sup>44</sup>. В 1916 г. в ленте «Раб земли» он представил сюжет, напоминающий либретто пантомимы А. Шницлера: молодой человек, полюбивший замужнюю женщину, невольно становится виновником гибели ее мужа; соединению влюбленных мешает призрак убитого<sup>45</sup>.

В начале 1914 г. Бонч-Томашевский выпустил брошюру «Книга о танго. Искусство и сексуальность»<sup>46</sup>, в которой провозглашал: «Танго есть новый хоровод XX века».

Весной 1916 г. в Москве в течение месяца давал представления театр «Мозаика», открытый Бонч-Томашевским в помещении Современного театра миниатюр в Мамоновском переулке. Название театра указывало на пеструю смесь произведений самых различных жанров<sup>47</sup>. В частности, сообщалось об успехе «Блэк энд Уайт» (из программы Дома интермедий). Здесь исполнял свои «ариэты» Пьеро – Вергинский.

В середине августа того же года рядом с Московским Художественным театром Бонч-Томашевский открыл новое кабаре «Жар-Птица»<sup>48</sup>, также вскоре прекратившее свое существование<sup>49</sup>.

На события 1917 г. он откликнулся с большим воодушевлением, снял несколько агитационных фильмов. С декабря 1917 г. Бонч-Томашевский обосновался в Киеве. Организованное под его руководством товарищество актеров давало спектакли в Интимном театре с декабря 1917 г. до апреля 1918 г. Затем, до июля 1918 г., Бонч-Томашевский выступал как организатор кабаре, названного подобно театру Мейерхольда «Дом интермедий», в Державном украинском театре (Троицкий народный дом). В репертуар входили «Покрывало

<sup>44</sup> См.: *Короткий В. М.* Операторы и режиссеры русского игрового кино 1897–1921. Биофильмографический справочник. М., 2009. С. 59–68.

<sup>45</sup> Там же. С. 62.

<sup>46</sup> *Бонч-Томашевский М.* Книга о танго. Искусство и сексуальность. М., 1914.

<sup>47</sup> См.: *Тихвинская Л. И.* Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: Кабаре и театр миниатюр в России: 1908–1917. М., 2005. С. 434–435 (Живая история: Повседневная жизнь человечества).

<sup>48</sup> «12 августа открывается в Камергерском переулке, рядом с Художественным театром, новое кабаре под названием “Жар-Птица”» (Театр. 1916. № 1887. С. 5).

<sup>49</sup> См.: Театр. М., 1917. № 1991. 17–18 марта. С. 7; Театральная газета. 1917. № 34–35. С. 14.

Пьеретты», «Восточные забавы»; пьесы, шедшие в «Кривом зеркале»: «Вампука», «Жан Нуар и Анри Заверни».

В 1922 г. следы М. М. Бонч-Томашевского теряются. Высказывалось предположение, что он погиб при нападении банды махновцев на поезд, в котором ехал<sup>50</sup>.

Режиссером-распорядителем (административным помощником Мейерхольда) в Доме интермедий наряду с Б. К. Прониным во втором цикле значился в программах П. М. Попов.

Пантелеймон Михайлович Попов с 1906 г. выступал на любительской сцене. Очевидно, по школе К. И. Даннемана<sup>51</sup> он был учеником Мейерхольда, деятельность которого очень высоко ценил, о чем свидетельствуют его письма к Мейерхольду:

С. Петербург 19/IX 911 г.

Многоуважаемый Всеволод Эмильевич!

Обращаюсь к Вам не как актер к режиссеру, а как ученик к учителю и как человек к человеку. Сознаю хорошо, что постоянными своими просьбами надоел, но что же делать, если я хочу есть и работать. Хочу работать не той актерской, пьяной, на скорую руку, а работы Вашей, хочу быть учеником Вашим до конца. Я знаю и вижу, что Вы ко мне после Интермедии изменились. Не знаю, почему, благодаря ли наговорам дорогих товарищей или Вы сами пришли к убеждению, что я бездарен, хотя с последним не совсем согласен. Надо было видеть, при каких условиях мне приходилось работать. Вы сами видели и знали, что мне, человеку, тогда еще неопытному, не было сил управиться со всеми неурядицами и беспорядками. Вы вспомните, была ли с моей стороны за весь сезон хотя бы одна оплошность? Нет! И не могло быть, потому что я люблю искусство, всему отдаюсь, хочу служить, и мне кажется, что я имею на это маленькое право, ведь Вы сами мне говорили, еще в школе<sup>52</sup>, чтобы я работал, что

<sup>50</sup> См.: *Никулин Л.* Первые шаги (Из воспоминаний) // Искусство кино. 1957. № 11. С. 90.

<sup>51</sup> Аудитория Вс. Мейерхольда при петербургской музыкальной школе К. И. Даннемана существовала в январе – середине февраля 1908. Ее продолжением стала «Студия на Жуковской», деятельность которой протекала в сезоне 1908/1909. См.: К истории Студии на Жуковской. 1908/09 / Подготовка материала Н. Н. Панфиловой и О. М. Фельдмана // Мейерхольдовский сборник. Вып. второй. Мейерхольд и другие. Документы и материалы. С. 290–294.

<sup>52</sup> Очевидно, имеется в виду Музыкальная школа К. И. Даннемана.

у меня есть способности. Я хотел быть актером, Вы меня сделали помощником, так дайте мне развернуться, возьмите к себе помощником, и я докажу, что могу быть достойным учеником своего учителя. Все зависит от Вас. Дайте мне поработать с Вами, и Вы увидите, что я справлюсь со своим делом. Стоит приложить Вам маленькое усилие, чтобы вытащить меня из того болота шаблонности провинции, в которое мне, за неимением средств и места около Вас, приходится опускаться. Я свято верю в то, что Вы возьмете меня к себе и что я буду иметь возможность, хотя бы за гроши, работать с Вами. Всеволод Эмильевич, ведь сделаете это для меня? Буду каждую минуту ждать ответа. Ради Бога ответьте.

Уважающий Вас П. Попов.  
Пушкинская д. 14, кв. 11.

Петроград 1-го ноября 1915

Всеволод Эмильевич, сообщаю Вам, как условились, свой адрес, где служил и т. д.

Все последние 4 сезона служил в Литейном театре, до этого служил, это мой первый сезон, у Вас в Доме Интермедий, начал и в этом сезоне 1915 г. в Литейном театре, но благодаря систематическому безделью, ибо не было ролей, должен был уйти, потому что 5 лет играл не для того, чтобы выходить с подносом...

Очень прошу Вас узнать у Анаст<асии> Алек<сеевны> Сувориной, может быть, кого-нибудь забрали в эту мобилизацию и освободилась вакансия, а в крайнем случае устройте, куда возможно, хочу работы, без нее не могу существовать, и в ней вся жизнь.

Служил всё время простаком и характерным, конечно, вторые роли. Думаю, что Вы не оставите мою просьбу.

Живу на Загородном просп<екте>, д. № 21 кв. № 19. Пантелеймон Михайлович Попов.

Будьте добры сообщить, как Вы говорили письменно, когда Вы поговорите с антрепренерами и как я могу получить рекомендательное письмо.

Готовый к услугам

Ваш П. М. Попов.

Очень прошу не забыть и прислать мне письмо. Нужда велика<sup>53</sup>.

<sup>53</sup> Попов П. М. Письма Мейерхольду В. Э. 19 сент. 1911 – 1 нояб. 1915 // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2250. Л. 1–4.

Кроме указанных Поповым мест службы в 1910 г. он выступал в труппе А. И. Ограновича в Луге, позднее в г. Торопце (1911 г.). Короткое время состоял сотрудником Московского Художественного театра. В 1917 г. – в петроградском Василеостровском театре. С 1919 г. – в рабочем театре «Просвещение» на Обводном канале. Затем работал в театре Мурманской железной дороги. В 1939 г. – артист Мурманского государственного драматического театра. Всего за 30 лет творческой деятельности он сыграл почти 600 ролей<sup>54</sup>.

Среди ведущих артистов Дома интермедий можно назвать Петра Александровича Альбова (?–1914), исполнителя ролей Пьеро в прологе «Исправленный чудак» и в пантомиме «Шарф Коломбины», роли танцора Петра в пасторали «Голландка Лиза» и роли белокожего Джона в «Блэк энд Уайт». Во втором цикле постановок он исполнял роли Пинтуччи в «Обращенном принце» Е. А. Зноско-Боровского и Проныра в «Бешеной семье» И. А. Крылова. Альбов учился в Петербургском университете<sup>55</sup>, окончил Драматические курсы императорского Санкт-Петербургского театрального училища по классу В. Н. Давыдова (1904–1907). Служил в провинции (1908–1909 – в Риге у К. Н. Незлобина) и в Петербурге в Троицком театре. В 1913 г. (апрель – июнь) принял участие в гастрольной поездке Давыдова по Югу России. Погиб на фронте в 1914 г. В некрологе журнала «Театр и искусство» писали:

Дарование его [Альбова], яркое и непосредственное, создало ему значительную известность среди петроградских театралов.

«Петю» Альбова хорошо знали и любили в актерских кружках столицы. Человек он был даровитый, но, к несчастью, довольно беспутный, что сильно мешало его карьере. Альбов был прекрасный товарищ и добрый малый. По амплуа он был простаком, недурно фразировал под музыку и давал веселые фигуры в водевилях и шаржах. В «Блэк энд Уайт» Потемкина он ярко выделялся среди исполнителей<sup>56</sup>.

Высокую оценку дал молодому актеру его учитель В. Н. Давыдов:

<sup>54</sup> См.: Троянker P. Путь актера // Полярная правда. Мурманск, 1939. 28 апр. № 97. С. 3.

<sup>55</sup> ЦГИА СПб. Ф. 14. Оп. 3. Ед. хр. 42013.

<sup>56</sup> Театр и искусство. 1915. № 5. С. 75.

Он кончил нашу театральную школу, человек с университетским образованием, трезвый малый, способный, деловой и милый человек во всех отношениях. <...> Знаю его хорошо потому, что он мой ученик, и я знаю его по школе и на деле, так как он ездил со мной в поездки. Кроме того, он служил у Соболевцова<sup>57</sup> и Незлобина<sup>58</sup>. У него есть репертуар. Отбывая воинскую повинность, должен был бросить театр. Теперь службу только что окончил и нуждается в месте<sup>59</sup>.

В деятельности Дома интермедий участвовала яркая характерная актриса Варвара Николаевна Изюмова. Она исполнила роли Матери Коломбины, Первой ключницы и Нищенки в «Обращенном принце», старухи Горбуры в «Бешеной семье».

Согласно Словарю сценических деятелей, Изюмова родилась в Костроме в 1868 г., получила домашнее образование, впервые выступила на сцене в Ярославле (антреприза Любимова-Деркача), играла маленькие роли. Служила в Житомире. С начала 1890-х гг. выступала в небольших ролях в оперетках, затем в Минске. Оставив оперетку, посвятила себя драме, участвовала в поездках Е. Н. Горева, братьев Адельгейм. Служила в Петербурге, в том числе в народном театре Невского общества и в загородных театрах, играя роли grand-coquette и гранд-дам. Продолжала выступать в провинции<sup>60</sup>.

Ко времени поступления в Дом интермедий Изюмова обладала обширным репертуаром, куда входили такие роли, как Дездемона («Отелло»), Офелия и Королева («Гамлет»), Нина («Маскарад»), Катерина в «Грозе», Кручинина («Без вины виноватые»), Софья в «Горе от ума», Полина в «Доходном месте», Маргарита в «Фаусте» и др.<sup>61</sup>

<sup>57</sup> Николай Иванович Соболевцов-Самарин (1868–1945) – антрепренер. Держал антрепризы в Казани, Саратове, Нижнем Новгороде, Петрозаводске, Одессе, Астрахани и др.

<sup>58</sup> Константин Николаевич Незлобин (Алябьев, 1857–1930) – актер, антрепренер. С 1890-х – антрепренер в Нижнем Новгороде, Риге, Москве, Петербурге и других городах.

<sup>59</sup> Письма В. Н. Давыдова // Театральное наследство: Сообщения, публикации. М., 1956. С. 449.

<sup>60</sup> См.: Словарь сценических деятелей. СПб., 1902. Вып. 8. С. 9.

<sup>61</sup> Театральное агентство Рассохиной. Личные дела: Измайлов-Яновский Григорий Павлович – певец, Измайлова (Кубицкая) Ксения Осиповна – актриса, Измайлова (Дубровская) Юлия Александровна – актриса, Изотова (Крупецкая) Надежда Николаевна – артистка оперы, Изюмова Варвара Николаевна – актриса. 1893–[1918] // РГАЛИ. Ф. 2492. Оп. 1. Ед. хр. 289. Л. 17–22.

В связи с Домом интермедий часто ошибочно называют имя Елизаветы Ивановны Тиме (1884–1968)<sup>62</sup> – актрисы Александринского театра, родной сестры реальной участницы Дома интермедий Анны Ивановны Тиме (в замужестве Гурдова; 1877–1972) – драматической актрисы, художницы. В первом цикле Дома интермедий она играла возлюбленную одного из друзей Пьеро и подругу Коломбины в «Шарфе Коломбины», Лизу в «Голландке Лизе», во втором цикле – Анну в «Обращенном принце». А. И. Тиме в 1907 г. окончила художественные курсы при Академии художеств. Благодаря сохранившимся в материалах Театрального агентства Е. Н. Рассохиной сведениям известно, что весной 1909 г. она окончила драматические курсы А. А. Санина, летом того же года играла в Народном доме г. Изюм Харьковской губернии. На сцене выступала в амплу инжениу и исполняла вторые роли в драме и комедии, в том числе в водевилях с пением и танцами. К 1909 г. освоила довольно обширный репертуар, исполняла роли в пьесах:

«Огни Ивановой ночи» Г. Зудермана (Труда), «Мораль пани Дульской» Г. Залесской (Меля), «Которая из двух?» А. Монье и Э. Мартена (Вдова), «Высшая школа» И. Н. Потапенко (Ольга Валентиновна), «Гибель Содомы» Г. Зудермана (Клерхен), «Джентльмен» А. И. Сумбатова-Южина (Любовь Радлова), «Волшебный вальс» А. М. Шмитгофа (Верочка), «Василиса Мелентьева» А. Н. Островского и С. А. Гедеонова (Царица Анна), «Тартюф» Ж. Б. Мольера (Дорина), «Без вины виноватые» А. Н. Островского (Аннушка), «Ученые женщины» Ж. Б. Мольера (Арманда), «Шашки» Н. Криницкого (Мила), «Родина» Г. Зудермана (фрау Шуман), «Лулу» Ф. Ведекинда (Хозяйка)<sup>63</sup> и др.

Участие А. И. Тиме в деятельности Дома интермедий отразилось в ее переписке с М. А. Кузминым. Она писала:

Многоуважаемый

Михаил Алексеевич!

Прошу Вас сообщить мне, где издана «Голландка Лиза».

В зале Павловой Вы мне говорили, что она на днях должна выйти в каком-то сборнике. Очень прошу мне ответить. Я еду на лето служить в Старую Руссу и антрепренер просит «Голландку».

<sup>62</sup> См.: Тихвинская Л. И. Повседневная жизнь театральной богемы серебряного века: Кабаре и театр миниатюр в России: 1908–1917. С. 110.

<sup>63</sup> РГАЛИ. Ф. 2492. Оп. 1. Ед. хр. 838. Л. 6.

Мой адрес: 3 линия В<асильевский> остр<ов>, д. 10, кв. 10.  
Телеф<он> 506-86.

Уважающая Вас

Ан. Тиме<sup>64</sup>.

Многоуважаемый Михаил Алексеевич!

Очень буду благодарна за писанный экземпляр «Голландки».

Я уеду в Ст<арую> Руссу 30-го мая. Может быть, до этого дня можно будет получить пьесу. Позвольте прислать к Вам и за «Курантами»<sup>65</sup>. Я дам списать номер и сейчас же Вам верну.

Очень рада узнать, что М. Д. Густерина будет служить у Брагина. Я очень много раз ее видала на ученических спектаклях и имела удовольствие 1 раз быть с ней в ложе и познакомиться. Состав же труппы у Брагина я не знаю. Непременно передам ей Ваш привет.

М<ожет> б<ыть>, можно будет устроить так: Вы оставите у себя дома экземпляр «Голландки» и «Куранты», а я через день к Вам пришло за ними.

Затем спишу танец и 30-го утром пришло «Куранты» обратно. Если к тому времени может быть восстановлена песенка, то Вы ее оставите для посланной. Если не успеете, то, м<ожет> б<ыть>, пришлете в Ст<арую> Руссу.

Только, Михаил Алексеевич, прошу Вас не затруднять себя составлением песенки начисто. Достаточно небольшого черного наброска. У меня есть теоретик, который все переписет начисто, а слова песенки, я думаю, что все помню. Я уже ходила по магазинам и спрашивала «Голландку».

Простите за беспокойство, но я обращаюсь к Вам так смело со своей просьбой, потому что помню Вашу любезность и хорошее отношение.

До свидания, Михаил Алексеевич, еще раз простите за беспокойство

Уважающая Вас

Ан. Тиме

18 мая

1911

В<асильевский> о<стров>, 3 л<иния>, <д.>10, <кв.>10.

Тел<ефон> 506-86.

<sup>64</sup> Тиме А. И. Письма (2) М. А. Кузмину 18 мая 1911 и б.д. // РГАЛИ Ф. 232. Оп. 1. Ед. хр 403. Л. 1–3.

<sup>65</sup> Пьеса М. А. Кузмина «Куранты любви».

Меценатом Дома интермедий был также Евгений Александрович Зноско-Боровский (1884–1954) – драматург, прозаик, критик, шахматный маэстро и писатель. Он окончил Александровский лицей, участвовал в Русско-японской войне, был ранен. В 1909–1912 гг. – секретарь редакции журнала «Аполлон», в котором печатал и свои театральные рецензии. Недолгий период финансировал деятельность Дома интермедий. Автор пьесы «Обращенный принц», вошедшей во второй цикл. В спектаклях Дома интермедий участвовала также жена Зноско-Боровского актриса Мария Васильевна Филаретова-Багрова (1882–1946). Воспоминания Зноско-Боровского о деятельности Дома интермедий вошли в его книгу «Русский театр начала XX века» (М., 2014. С. 283–285, 290–293).

Приведем несколько писем Зноско-Боровского Мейерхольду, относящихся к деятельности Дома интермедий:

Дорогой Всеволод Эмильевич,

Посылаю тебе для подписи письма Кузмина и Сапунова<sup>66</sup>: человек «Аполлона» отнесет их, куда ты скажешь. Одну копию письма я оставил у себя, а другую даю Тебе для передачи, если сочтешь нужным, – труппе, через Б. К. Пронина: мне кажется, что такое сообщение этого письма равносильно написанию нового, специально труппе.

Прилагаю еще список ролей, страдающих от возможного ухода известных Тебе лиц.

Мой телефон сегодня: до 2 – 549-73, до 4-х – 536-94, до 5 ½ – 517-83, до 7 ½ – 471-50.

[нрзб.]

Твой Евгений Зноско-Боровский<sup>67</sup>

Дорогой Всеволод Эмильевич,

Как мы условились, посылаю Тебе свою «Эльвиру». Буду Тебе душевно признателен, если Ты прочитаешь ее, сделаешь какие-нибудь пометки, которые я и приму во внимание при переписывании комедии для цензуры.

<sup>66</sup> См.: Труппа Дома интермедий. Письмо в редакцию // Театр и спорт. 1910. 8 нояб. № 68. С. 16. То же // Речь. 1910. 10 (23) нояб. № 309. С. 7; Петербургский листок. 9 нояб. С. 4. Фамилии авторов письма установлены по изд.: Кузмин М. Дневник 1908–1915. С. 683.

<sup>67</sup> Зноско-Боровский Е. А. Письма Мейерхольду // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1611. Л. 7–8.

Может быть, Ты как-нибудь завезешь ее мне на дом или в редакцию, – или пришлешь? Или если надо [нрзб.] хочешь, чтобы я теперь работал? – тогда извести меня. Хоть мог бы все это сделать поскорее.

Любящий тебя

Евгений Зносско-Боровский

Казанская 26, кв. 41<sup>68</sup>

Дорогой Всеволод,

Очень изумился, не получив сегодня не только распределенных ролей в Прологе, но даже экземпляра этой пьесы – из-за этого мы не смогли репетировать ее. Мы могли бы вернуть ее тебе после репетиции.

Поэтому очень прошу тебя привезти сегодня к 6 ч <асам> в <ечера> с распределением ролей. И сегодня после Бешеной семьи продиктуй «Пролог» труппе: пусть перепишут роли и самую пьесу. Уже готовая репетиция назначена на среду. Кто играет в Бешеной семье разные роли? Озаровская? Она еще не ушла из труппы: надо с ней [нрзб.] поезжай ты или пошли кого-нибудь, пусть поговорит и если она уйдет, то пусть даст имеющиеся у нее роли и, м<ожет> б<ыть>, продаст костюм из Пролога для Кареевой<sup>69</sup>.

Пожалуйста, прочитай Ревнивого старика и распредели роли, ибо там всё [нрзб.] напутано: роль Озаровской [нрзб.] передали Кареевой, хотя она явно – Изюмовой.

Очень прошу прочесть Реньяра, ибо при условии постановки Эльвиры, Реньяр, м<ожет> б<ыть>, пойдет в первом цикле?

Когда ты свободен для репетиций в понедельник: сообщи теперь же, ибо мы объявили на 10 ч. (Подчеркнуто Е. Зносско-Боровским. – Ю. Г.) утра.

Ежедневно репетиции от 10 ч. утра и от 4 ч. дня.

Репетиции: понедельник в 10 и в 4 – вся Московская поездка; во вторник – в 10 и в 4 – Эльвира, в среду в 10 и в 4 – Ревнивый старик, Пролог, Бешеная семья.

Пожалуйста, напряги себя на эти дни. Потом будет легче. Теперь же приезжай ежедневно [нрзб.] на эти часа. Если не можешь [нрзб.], мы будем репетировать то, что репетировали последним с тобой.

<sup>68</sup> Зносско-Боровский Е. А. Письма Мейерхольду // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1611. Л. 9.

<sup>69</sup> Исполнительница роли Ужимы, матери Сумбура в «Бешеной семье» И. А. Крылова.

Для каждой пьесы назначь заведующего или режиссера – и для Москвы (общее руководство там – Кузмин). Пролог надо заново поставить, дабы там не было духа Томашевского, то же и Бешеную семью.

Сегодня мне едва ли удастся приехать; мой телефон на вечер 419-11, днем – 32-45.

На остальные вопросы ответ теперь же с посланным.

Твой

Евгений Зносско-Боровский<sup>70</sup>.

Дорогой Всеволод, я, действительно, написал и даже переписал водевил и очень тороплюсь прочитать его Тебе, чтобы, исправив, отдать его в цензуру. Не можешь ли Ты позвонить мне или [нрзб.] чтобы условиться о времени и месте чтения (1/4 часа). Я довольно свободен, и выбирай когда и где – сам. Часов до 11 утра я буду завтра дома.

Твой Евг. Зносско-Боровский<sup>71</sup>

Очень жаль, что вчера разошлись у Гейнц. Я бы хотел как-нибудь побывать у Головина, когда будет Липковская. Скажи мне, когда ты к нему соберешься, и предупреди об этом мне (Sic!)

Целую тебя. Твой Евгений Зносско-Боровский<sup>72</sup>.

В заключение приведем стихотворение Потемкина «Театр» (1911), в котором можно усмотреть отзвуки представления в Доме интермедий:

Три господина смотрели на сцену.

.....

Вот что-то трижды упало,

<sup>70</sup> Зносско-Боровский Е. А. Письма Мейерхольду // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1611. Л. 10–10 об.

<sup>71</sup> Там же. Л. 11. По всей видимости, письмо относится к середине 1911 г. Единственный «водевил» Зносско-Боровского – «Евгений и Параша, или Награжденная верность. Трагедия любви в одном действии с пением и танцами» (СПбГТБ. ОРК. № 51240). Цензурное разрешение 16 июня 1911 г. В этом произведении, действие которого происходит «в наше тревожное время», герои «Медного всадника» А. С. Пушкина (сын дворянина Евгений и бедная крестьянская девушка Параша) обрели счастье благодаря хитрости Парашы, переодетой в мужскую одежду, очаровавшей непримиримого отца Евгения и в финале оказавшейся наследницей огромного состояния. Пьеса сохранила множество литературно-художественных заимствований и ассоциаций: от «Недоросля» Д. И. Фонвизина до «Эмили Галотти» Г. Лессинга.

<sup>72</sup> Зносско-Боровский Е. А. Письма Мейерхольду. Л. 13.

Ю. Е. Галанна

Означая начало,  
И вдруг по рядам,  
Мимо черных фраков,  
Мимо бледно одетых дам,  
Словно связка цветов и знаков,  
Потянулись доктора и паяцы,  
Полишинели, Кассандры, Пьеро,  
И одетые так пестро,  
Точно матрацы,  
Негры, кавалеры и турки,  
А сзади, ведя Арлекина, томно шла Коломбина.  
Вдруг ударили томно смычки,  
И все старички,  
Уроды и турки,  
Словно играя в жмурки,  
Обступили, обещая,  
Окружили, зазывая,  
Задарили, изнывая,  
Коломбину,  
Но та ушла к Арлекину.  
И промолвил один  
Господин  
Умильно:  
«Как это стильно!»  
И промолвил второй:  
«Они своей игрой  
Мне напомнить сумели Боттичелли».  
И промолвил третий:  
«Это совсем Тинторетти!»  
И вдруг мне стало так скучно,  
Что пропал весь мой пыл,  
И я беззвучно  
Ушел и забыл  
Подойти к ним с левой руки  
И сказать, что они дураки<sup>73</sup>.

## Балет-пантомима «Лебедь» в неосуществленной постановке В. Э. Мейерхольда



<sup>73</sup> Поэты «Сатирикона» / Предисл. Г. Е. Рыклина. Вст. ст., биогр. справки, подготовка текста и примеч. Л. А. Евстигнеевой. М.; Л., 1966. С. 100–102.

**Н. Б. Рогова,  
А. А. Лопатин**

**Балет-пантомима «Лебедь» в неосуществленной  
постановке В. Э. Мейерхольда  
на сцене Дома интермедий (1911).  
Реконструкция замысла**

В короткий период существования театра Дом интермедий неосуществленная постановка балета-пантомимы «Лебедь» В. Э. Мейерхольда должна была занять место едва ли не равнозначное его же творению на этой сцене – пантомиме А. Шницлера (Schnitzler) «Шарф Коломбины», поставленной режиссером в 1910 г. и ставшей манифестом модернистского театра. Мы уже посвящали этому нереализованному замыслу отдельную публикацию<sup>1</sup>, в которой сведены два либретто балета-пантомимы – известное, принадлежащее М. М. Фокину (и ранее публиковавшееся), и неизвестное, принадлежащее Мейерхольду (обнаруженное нами в Отделе рукописей и редких книг Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки). Однако существует еще третье либретто (так называемый режиссерский экземпляр) этого балета-пантомимы, которое хранится в Москве, в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ), в фонде В. Э. Мейерхольда (Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. № 72). Будучи малоизученным театроведами, оно позволяет реконструировать замысел, поскольку содержит маргиналии самого Мейерхольда, которые он оставил на полях клавира Шарля Лескока (Charles Lecocq) при подготовке к премьере.

<sup>1</sup> Лопатин А. М. М. Фокин и Вс. Э. Мейерхольд – авторы неосуществленного балета-пантомимы «Лебедь» (1910–1912) // Русская развлекательная культура Серебряного века. 1908–1918 / Сост. Н. Я. Букс, Е. Н. Пенская, отв. ред. Е. Я. Курганов. М., 2017. С. 407–426.

По микрофильмированной копии документа нам удалось прочитать практически все пометки Мейерхольда. С учетом этих пометок мы и берем на себя смелость реконструировать общий замысел неосуществленной постановки, намеренно избрав форму подробного комментария всех записей Мейерхольда, ибо, только отталкиваясь от них, возможно увидеть суть замысла и понять метод его осуществления режиссером.

Итак, либретто балета-пантомимы «Лебедь» представляет собой печатный клавир музыки Шарля Лекока к балету-пантомиме в одном действии «Лебедь» (*Le Cygne*) по либретто Катюля Мендеса (*Catulle Mendès*), поставленному в Париже в 1899 г. в театре Опера-Комик (*Opéra Comique*) (преьера состоялась 20 апреля). Именно этот клавир послужил для Мейерхольда документальным носителем рождения замысла его будущей постановки. Именно на этом клавире он делал карандашные пометки. Либретто, опубликованные нами ранее, написаны рукой Фокина (фонд балетмейстера в Отделе рукописей и редких книг Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки) и рукой Мейерхольда (два экземпляра) – (цензурный фонд, там же).

Необходимо отметить, что текст либретто почти неотличим от уже опубликованных текстов, поэтому проведенный прежде анализ остается в силе (за исключением некоторых поправок). Однако в отличие от петербургских рукописных источников в московском указывается имя одного из непосредственных участников создания текста – поэта Михаила Кузмина. Более того, именно в московской рукописи все переводы с французского выполнены Кузминым (отметки его рукой черными чернилами). Текст Кузмина, на первый взгляд, практически повторяет упомянутые предыдущие тексты либретто, хранящиеся в Петербурге. Но иногда с его текстом полемизирует Мейерхольд, дополняя его или же, наоборот, опровергая.

Нас более интересует другая часть этого рукописного (рукой самого Мейерхольда) документа, которая демонстрирует процесс создания будущего балета-пантомимы «Лебедь». Ее мы и будем подробно анализировать.

На следующем после титула листе клавира обозначены действующие лица пантомимы. Кузмин дотошно переводит с французского их имена. В структуре всех трех либретто они почти неизменны. И Мейерхольд, и Кузмин оставляют всех главных действующих лиц парижской по-

становки. Это Пьеро, Фавн, Гамадриада, Леда. Среди второстепенных персонажей – Негритянки. Нет лишь Нимф полей, лесов, рек. Отдельно выступает «Лебединое пение», которое звучит за сценой в финале постановки. Мейерхольд сохраняет и место действия – «Лавровую рощу на берегу Еврота». Режиссер вводит новый персонаж – Лебеда, появление которого не случайно после постановки балета Фокина (неканоническое название «Умиравший лебедь») на музыку К. Сен-Санса, исполненного Анной Павловой. Античные реалии изначально соседствуют с любимым персонажем Серебряного века – Пьеро, что подчеркивает принципиальную важность постановки.

Тема Пьеро в третий раз должна была появиться в творчестве Мейерхольда после блоковского «Балаганчика» и шницлеровского «Шарфа Коломбины». Впрочем, среди героев знаковой для модерна пантомимы была еще Леда, которую так любили изображать художники от Микеланджело до Сальвадора Дали (кстати, Леда, как мы помним по мифу, всегда выступала в паре с Лебедем). Фавн, по замыслу Мейерхольда (далее это подтверждается), должен был взять на себя миссию Арлекина. Единственный образ, несколько выпадающий из общепринятых в модерне рамок, был образ Гамадриады. Этот античный персонаж – нимфа деревьев – запомнился русскому зрителю и читателю, поскольку неоднократно появлялся как в поэзии, в частности у К. Н. Батюшкова<sup>2</sup>, так и в балете, например у Шарля Дидло, который в апреле 1802 г. поставил в Большом (Каменном) театре Петербурга балет «Фавн и Гамадриада» («Пастух и Гамадриада») на музыку Ф. М. А. Венюа.

За списком персонажей следует перечень предполагаемых исполнителей ролей балета-пантомимы, которых наметил сам Мейерхольд (**Л. 2а**)<sup>3</sup>. Исполнительница роли Леды еще не определена Мейерхольдом – напротив ее имени стоит прочерк. Сложно даже предположить, кому режиссер мог доверить эту роль. Более всего подошла бы Ида Рубинштейн. Но сотрудничество с ней у Мейерхольда еще впереди.

<sup>2</sup> «Тебя и Нимфы ждут, объятья простирая/ И Фавны дикие, кроталами играя./ Придешь, и все к тебе навстречу прибегут/ Из древ Гамадриады,/ Из рек обмытые Наяды,/ И даже сельский поп, Сатир и пьяный плут <...>» (К. Н. Батюшков. Н. И. Гнедичу», 1808).

<sup>3</sup> Данный список нам не был известен ранее, при публикации текста либретто. На него нам указала Ю. Е. Галанина (РИИИ). Подобный список опубликован ею. См.: *Высшая О. Мои воспоминания // Театр. 1994. № 4. С. 96* (комментарий). Этот автограф Мейерхольда целиком приводится в сноске 25 данной публикации.

Режиссером несколько изменены обозначения второстепенных героев и героинь балета-пантомимы «Лебедь» – Грации, Сатирессы, Силены, Негритянки. Напротив каждой названной группы стоят имена предполагаемых исполнителей, актеров Дома интермедий. На роли Граций намечались следующие исполнительницы – Хованская<sup>4</sup>, Высотская<sup>5</sup>, Филаретова<sup>6</sup>; на роли Сатиресс – Гейнц<sup>7</sup> (она же в роли Гамадриады), Тиме, Королева<sup>8</sup>; на роли Силенов намечались актеры Гибшман<sup>9</sup>, Альбов<sup>10</sup>, Виноградов<sup>11</sup> (дублер), Степанов<sup>12</sup>; Не-

<sup>4</sup> Евгения Александровна Хованская (урожд. Куприянова) (1886–1977) – актриса театра и кино, Заслуженная артистка РСФСР (1948). Играла в Доме интермедий (1910–1911), в «Кривом зеркале» (1915–1916), в московском театре «Летучая мышь», в ГОСТИМе. В 1930–1963 – актриса МХАТа. Была женой поэта П. П. Потемкина (до его отъезда в эмиграцию в 1920).

<sup>5</sup> Ольга Николаевна Высотская (1885–1966) – актриса, литературный и театральный деятель. Участвовала в спектаклях Дома интермедий, «Старинного театра», в териокском Товариществе актеров, писателей, художников и музыкантов В. Э. Мейерхольда. Посещала кабаре «Бродячая собака», где в 1912 познакомилась с Н. С. Гумилевым.

<sup>6</sup> Мария Васильевна Филаретова (урожд. Нерпина, по мужу Зноско-Боровская, по сцене Филаретова-Багрова) (1882–1946) – актриса. Жена Е. А. Зноско-Боровского.

<sup>7</sup> Анна Федоровна Гейнц (1885–1928) – актриса театров миниатюр, танцовщица, мимистка. Работала в Доме интермедий, «Старинном театре» (испанский цикл), в театре «Летучая мышь»; участвовала в программах «Бродячей собаки». Была ученицей Мейерхольда с 1907. Исполнительница роли Коломбины в пантомиме «Шарф Коломбины» в Доме интермедий (1910). В 1926 стала актрисой театра им. Мейерхольда. Трагически погибла.

<sup>8</sup> Сведений о Королевой не обнаружено.

<sup>9</sup> Константин Эдуардович Гибшман (фон Гибшман) (1884–1942) – актер комедии и эстрады, конферансье. В 1905–1907 – в Театре В. Ф. Комиссаржевской, в 1907–1908 – в «Товариществе новой драмы» Мейерхольда, в 1908 – в театре-кабаре Мейерхольда «Лукоморье», в 1910–1911 – в Доме интермедий. Выступал в «Бродячей собаке» (1912–1915), «Привале комедиантов» (1916–1919). Работал в студии Мейерхольда на Бородинской (1913), в различных петербургских театрах – в «Веселом театре для пожилых детей» Н. Н. Евреинова и Ф. Ф. Комиссаржевского (1909), «Невском фарсе» В. Лин (1911), Троицком театре миниатюр А. М. Фокина (1911–1913), «Кривом зеркале» А. Р. Кугеля и З. В. Холмской, Н. Н. Евреинова (1913), «Летучей мыши» Н. Ф. Балиева (1913–1914). В 1920–1922 – актер театра Народной комедии, в 1926–1927 – в Ленинградском театре Сатиры, в 1939–1941 – в театре им. Ленсовета. Снимался в кино.

<sup>10</sup> О П. А. Альбове см. в статье Ю. Е. Галаниной «Дом интермедий известный и неизвестный», публикуемой в настоящем издании.

<sup>11</sup> Сведений о Виноградове не обнаружено.

<sup>12</sup> Сведений о Степанове не обнаружено.

гритянок – Карьева<sup>13</sup> (Sic!), Павлушенко<sup>14</sup>. Далее в списке Мейерхольда указывается исполнитель главной роли Пьеро – Кузнецов<sup>15</sup>. Таким образом, наше предположение о том, что роль Пьеро мог исполнить сам Мейерхольд, не находит подтверждения<sup>16</sup>. На роль еще одного главного героя балета-пантомимы – Фавна претендовали три актера – Позняков<sup>17</sup>, Вреден<sup>18</sup>, Петер<sup>19</sup>. На кого из них пал бы выбор Мейерхольда, сказать трудно. Но смеем предположить, что эта роль была бы отдана Познякову, чей портрет тремя годами ранее (1908) написал Валентин Серов. В изображении Познякова явственно прочитываются черты современного Фавна. Думаем, Мейерхольд не упустил бы возможности актуализировать смысл серовского портрета, о чем свидетельствует начертание фамилии «Позняков» на листе (Л. 2/об), который можно условно назвать эскизом сценографии будущей постановки.

Мейерхольд набрасывает эскиз зеркала сцены, предлагая будущему сценографу оттолкнуться от него и реализовать намечающуюся

<sup>13</sup> Можно предположить, что исполнительницей этой роли могла быть Нина Владимировна Алексеева-Месхиева (Алекси-Месхишвили, по мужу Кареева) (1896–1956) – актриса театра Сатиры и Комедии, Заслуженная артистка РСФСР. Играла в театре «Летучая мышь» Н. Ф. Балиева. Дочь грузинского трагика Ладо Месхишвили.

<sup>14</sup> Сведений о Павлушенко не обнаружено.

<sup>15</sup> Николай Дмитриевич Кузнецов (1884?–1942) – актер театра Дом интермедий, адресат поэтического посвящения М. А. Кузмина цикла «Зимнее солнце» (1911). В спектаклях Дома интермедий играл второстепенные роли: Слугу Коппелиуса – в «Исправленном чуде»; слугу Пьеро – в «Шарфе Коломбины»; Луку – в «Голландке Лизе»; Дона Дьего – в «Обращенном принце»; Постана – в «Бешеной семье».

<sup>16</sup> См.: Лопатин А. М. М. Фокин и Вс. Э. Мейерхольд – авторы неосуществленного балета-пантомимы «Лебедь» // Русская развлекательная культура Серебряного века. 1908–1918. С. 411.

<sup>17</sup> Николай Степанович Позняков (1879–1941) – пианист, танцовщик, хореограф, теоретик танца, балетмейстер Большого театра, профессор Московской консерватории по классу фортепиано. Увлекался дунканизмом.

<sup>18</sup> Сведений о Вредене не обнаружено.

<sup>19</sup> Коля Петер (Петров Николай Васильевич) (1890–1964) – актер, режиссер, педагог. Народный артист РСФСР (1945), профессор, доктор искусствоведения. В 1910 переехал из Москвы (учился на курсах А. И. Адашева, состоял в группе сотрудников МХТ) в Петербург, работал в Александринском театре помощником режиссера. Начал выступать в Доме интермедий с песенками и куплетами из репертуара «Летучей мыши» (ранее поставил несколько номеров у Н. Ф. Балиева) под псевдонимом Коля Петер. Один из инициаторов создания кабаре «Бродячая собака», где в 1912–1913 поставил около пятнадцати программ; там же успешно исполнял функции конферансье. Принимал участие в работе «Привала комедиантов».

режиссерскую идею постановки (набросок публикуется впервые). В Доме интермедий на роль главного художника претендовал только Николай Николаевич Сапунов<sup>20</sup>. Скорее всего он и выполнил бы сценографическое оформление этого балета-пантомимы, так как у него уже был успешный опыт работы с «Шарфом Коломбины». Возможно, Сапунов до своей трагической гибели успел бы осуществить новый замысел режиссера. Карандашный эскиз представляет собой условное изображение задника в виде арочной конструкции, по бокам которой помещены решетчатые ограды; в основании их лежат две параллельные базы с двумя окружностями по обеим сторонам (что означают эти окружности, сказать трудно). Пространство, ведущее к авансцене, пусто и ограничивается тремя горизонтальными линиями, скорее всего условно обозначающими лестничный спуск (вполне вероятно, что это был выход в зрительный зал). Спуск завершается волнистой линией, по всей видимости, подразумевающей зеркало воды.

Конечно, по столь беглому наброску-эскизу сложно судить о будущем художественном оформлении сцены. Но уже в нем намечены важнейшие базовые тенденции, которые и будут держать всё действие балета-пантомимы. Это арка, из которой, вероятно, появятся те или иные герои, а также стилизованные балконы с оградой (два по бокам), спускающаяся лестница, по которой герои приближаются к водной глади, и, наконец, само зеркало воды, на котором тоже, возможно, происходили бы события балета-пантомимы.

На второй половине листа помещен рисунок зеркала сцены, выполненный рукой Мейерхольда; поверх этого плохо различимого наброска режиссером вписаны фамилии возможных исполнителей. Помимо имен уже названных актеров впервые появляется имя актрисы Филипповой<sup>21</sup> (среди трех Негритянок) и имя Федотовой<sup>22</sup> (среди Граций). В основном же список повторяет представленный

<sup>20</sup> Николай Николаевич Сапунов (1880–1912) – живописец, театральный художник. Известность получил после оформления блоковского «Балаганчика» в Театре В. Ф. Комиссаржевской в постановке Мейерхольда (1906). В Доме интермедий оформил пантомиму Мейерхольда «Шарф Коломбины» А. Шницлера.

<sup>21</sup> Екатерина Васильевна Филиппова (?–?) – драматическая актриса. Работала в Театре В. Ф. Комиссаржевской в период службы в нем Мейерхольда.

<sup>22</sup> Сведений о Федотовой не обнаружено.

ранее. По всей вероятности, Мейерхольд варьировал возможных исполнителей, зачеркивая одних и вписывая других, намечая нужный ему ансамбль. Этот черновик режиссера дополняет уже известную информацию о постановке.

Далее на клавише следуют карандашные заметки Мейерхольда и текст, написанный черными чернилами рукой Кузмина. Буквально с первых же строк либретто на клавише Мейерхольд вносит изменения, утверждая свое видение будущей начальной сцены пантомимы. И начинается он со слова «Никого», т. е. с пустой сцены (режиссер приписывает на полях «сц<ена> пуста»). Вот почему для Мейерхольда так важно представить себе, каким будет театральное пространство, где начнет разворачиваться драма. Постепенно сцена заполняется героями. Появляется Фавн, который наблюдает, как «служ<анки> ищут запястье<sup>23</sup>» (Л. 5/об). Определен и роковой предмет, вокруг которого завязывается действие балета-пантомимы.

Поиск утраченного запястья словно предвещает роковую потерю Ниной браслета в мейерхольдовском «Маскараде» (1917). Режиссер лишь через год начнет подступать к реализации грандиозного замысла лермонтовской драмы, но тема Рока уже нащупывается им. На Л. 6 Мейерхольд приписывает: «одна служ<анка> ищет недолго запястье», а Кузмин уточняет: «Занавес. RIDEAU<sup>24</sup>». Это означает, что первоначальная мизансцена разворачивалась на просцениуме<sup>25</sup> при закрытом, скорее всего, занавесе. И вот занавес взметнулся вверх (или был раздвинут в боковые кулисы)<sup>26</sup>. Так завершается своеобразный Пролог.

<sup>23</sup> Скорее всего, запястье имеет сакральный смысл (соединение двух концов), какой имели все предметы античной драмы.

<sup>24</sup> Rideau – театральный занавес (фр.)

<sup>25</sup> П. П. Потемкин вспоминал: «Зал был переделан, сцена была вынесена вперед, впервые в России сделан был просцениум с несколькими ступенями, и вместо рядов стульев расставлены были столики. Театр со столиками. То, что не удалось в “Лукоморье”, должно было осуществиться здесь» (Потемкин П. «Доктор Дапертутто» (Из театральных воспоминаний) // Последние новости. Париж, 1926. 13 июня. С. 3. Цит. по: Галанина Ю. К истории петербургского «Дома интермедий» (по неизданной переписке А. А. Голубева и Е. М. Мунт) // На рубеже двух столетий: сб. в честь 60-летия Александра Васильевича Лаврова. М., 2009. С. 99.

<sup>26</sup> К сожалению, точно неизвестно, каким был занавес в Доме интермедий.

Первое действие начинается пантомимой, более чем подробно представленной в пометках Мейерхольда и Кузмина. Кузмин оставляет неизменным жанровое определение всей сцены: «ET PANTOMIME» (Л. 6 об). Понятно, что в балете-пантомиме трудно избежать изначальной жанровой неопределенности. Режиссер сталкивает двух главных героев спектакля – Пьеро и Фавна. Кузмин так переводит французский текст либретто: «Пьеро. Бедный молодой пастух, опершись на посох, погружен в глубокую задумчивость <...> Показывается небольшой фавн». Мейерхольд добавляет: «С виноград<ом>». Понятно, что режиссер апеллирует к знакомому образу микеланджеловского Вакха. Здесь он приписывает, что Фавн «прячет виногр<ад>». В то же время в Фавне должна была мгновенно прочитываться его нетрезвость (как и в микеланджеловской скульптуре), поэтому Кузмин фиксирует состояние героя как «легкое опьянение». После молчаливого «представления» герои замечают друг друга (Кузмин переводит с французского: «Фавн замечает Пьеро») и вступают в безмолвный диалог.

Как этот диалог мог выглядеть в пластическом изображении, нетрудно догадаться. Безусловно, актерами под водительством режиссера находился необходимый ритм движения и использовался язык хореографии. Вот, что пишет актер Дома интермедий А. А. Голубев<sup>27</sup>:

Всеволод Эмильевич говорит комплимент за комплиментом по поводу «ритмичности» моего тела. Я дошел до того, что *танцую* (!!!) на сцене (Курсив наш. – Н. Р., А. Л.), и когда заменил экспромтом Потемкина, протанцевав за него негрятянский танец, то услышал аплодисменты, чего раньше в этой пьесе никогда не было. Может быть, во мне погиб тоже балетчик (!)<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> Андрей Андреевич Голубев (1881–1961) – актер театра Дом интермедий. Актерскую карьеру начинал в провинции, затем выступал в эпизодах в Александринском театре, откуда ушел в экспериментальный театр Доктора Дапертутто. В 1918 – управляющий делами, заместитель заведующего в театральном отделе Наркомпроса. С 1921 – в Кинокомитете Петрограда, с 1925 – председатель Ленинградского отделения ВТО, с 1921 – директор ленинградского Дома ветеранов сцены.

<sup>28</sup> Цит. по: *Галанина Ю.* К истории петербургского «Дома интермедий» (по неизданной переписке А. А. Голубева и Е. М. Мунт) // На рубеже двух столетий: сб. в честь 60-летия А. В. Лаврова. С. 108.

«Балетчиками» (по выражению Голубева) в той или иной степени были все ведущие актеры Дома интермедий – и Гейнц, и Казароза<sup>29</sup>, и Хованская. Танец становился продолжением пантомимы, а пантомима не мыслилась без танца. Мейерхольд задолго до своей Студии на Бородинской, уже на сцене Дома интермедий, именно в пантомимах провозглашает примат ритмического существования актера, который способен средствами пантомимы передать диалог так, что он будет точно понят зрителем.

Вот и в нашем случае, по всей видимости, режиссер ставил перед актерами задачу найти пластический эквивалент для передачи вербального диалога невербальными средствами. Иначе невозможно объяснить, почему он оставляет неизменными диалогические реплики героев, переводимые с французского оригинала Кузминым. «Почему он (“ты” зачеркнуто Кузминым. – Н. Р., А. Л.) печален (или печальны)?» – вопрошает Фавн. Пьеро предстает в своем привычном облике – опечаленный и грустный. Фавн «зовет Пьеро», чтобы развеять его грусть, затем «кистью с виноградом (рукой Мейерхольда. – Н. Р., А. Л.) дразнит Пьеро. Опять танцует» (Л. 7/об).

Обратим внимание на глагол «танцует». Здесь он употребляется впервые, хотя режиссер дополняет его значение наречием «опять». Следовательно, Мейерхольд ставит знак равенства между пантомимой и танцем, что находит отражение в жанровом определении постановки «балет-пантомима».

«Не хочешь ли ты выпить вина?» – написано далее и зачеркнуто рукой Кузмина. Поэт словно боится прямых вопросов, понимая, что

<sup>29</sup> Белла Георгиевна Казароза (наст. фам. Шеншева) (1893–1929) – эстрадная певица, танцовщица. Дебютировала в театре Дом интермедий. Сыграла несколько ролей в его репертуаре: Молли – в скетче П. Потемкина и К. Гишмана «Блэк энд уайт»; Хуанита – в «Обращенном принце» Е. Зноско-Боровского. Исполняла в дивертисментах «Детские песенки» М. Кузмина. Работала в «Старинном театре» (Гитана в «Благочестивой Марте» Тирсо де Молины, 1912), выступала в программах кабаре «Бродячая собака». В Литейном театре сыграла роль Алисы в пародии М. А. Кузмина «Алиса, которая боялась мышей» (1914). Была моделью для художников А. Е. Яковлева, И. И. Нивинского, В. Д. Фалилеева. Ее образ запечатлен в поэзии и прозе А. А. Блока, О. Э. Мандельштама, С. К. Маковского, Н. Тэффи. Покончила с собой в Виши (Франция). См.: Казароза / Изд. Н. Д. Волковым. М., 1930; *Лопатин А.* Три персонажа в поисках любви // Петербургский театральный журнал. 2001. № 24. С. 82–84; *Лопатин А.* Актер дореволюционной эстрады // Театральный мир Петербурга: Коллективная монография. СПб., 2002. Вып. I. С. 143–149.

в пантомиме их необходимо избегать. Но Мейерхольда это несколько не смущает, ибо всякий раз он находит иные краски для воплощения своего замысла. В сцене диалога он предлагает Фавну действовать неожиданно, «сладострастно» (это слово вписано рукой Мейерхольда). Такой нетрадиционный поворот можно объяснить невольным влиянием Кузмина, и эта мотивация в балете-пантомиме в дальнейшем подхватывается режиссером, но не реализуется до конца. Кузмин вписывает слова перевода: «Плащ Пьеро падает. Он печален. Предложение фавна». Какое «предложение» Фавн делает Пьеро, не уточняется. Но из дальнейших пометок и по ответной реакции нетрудно догадаться, что «предложение» было весьма неожиданным, ибо вызвало «негодование Пьеро» (Л. 8) в интерпретации Кузмина.

Режиссер повторяет верно найденный эффект словом «сладострастно». Прямой диалог героев на этом завершается. Далее следуют чисто пантомимные эпизоды, но, видимо, без излишней жестикуляции. Переводчик либретто констатирует, что Пьеро «снова садится печальный», а в это время «Фавн поет» и «его выдают чашечки цветка». Если режиссер ранее наградил этого героя виноградом, то нетрудно вообразить, что во время пения он подносил к лицу букет цветов.

Мейерхольд не против этой детали, но, сковывая движения актера, она вряд ли была уместна в пантомиме. Учитывая, что работа над будущим спектаклем была на начальном этапе, скорее всего эпизод с цветком исчез бы из сценического текста. Словно подтверждая это, Мейерхольд заменяет кузминское «дает ему плодов» на более конкретное «приносит плоды», что локализует и нейтрализует движение пантомимы и придает ей нужное развитие и ритм.

Взаимодействие главных героев завершается тем, что «Фавн замечает на земле запястье» (фраза зачеркнута рукой Мейерхольда, но затем пунктиром восстановлена, что свидетельствует о ее принципиальной важности для развития дальнейшего сюжета балета-пантомимы). В потерянном запястье таится интрига. Однако Кузмин констатирует: «Пьеро влюблен». Влюбленность Пьеро кардинально изменяет дальнейшее развитие пантомимы. Может быть, поэтому утерянное запястье суждено найти именно ему – тому, кто его вообще не искал. Пьеро невольно «замечает в руках запястье» (об этом Мейерхольд делает бледную карандашную пометку).

Почему так повезло печальному Пьеро? Будто отвечая на этот вопрос, Кузмин констатирует: «Он любит знатную даму, ежедневно сюда приходящую со своими служанками». Не зная еще, что утерянное запястье счастливо обретоно, «Негритянки снова ищут». По воле режиссера, вписывающего эту фразу, важное событие свершается незаметно, без излишней суматохи. Затем следуют «признания Пьеро» и неожиданно появляется «греческая (?) мантия (?) Лэды». Такую карандашную пометку, практически не читаемую, делает режиссер. Появление новой героини изменяет мизансцену, и «Пьеро направляется к реке (рампе)».

Последнее лишь подтверждает, что в эскизе сценографии Мейерхольда (см. выше), у ramпы намечалось воспроизвести именно водное пространство. Пруд или озеро заменяется режиссером рекой. Как будущий сценограф решил бы эту задачу, сказать трудно, но можно было использовать цвет (синий, голубой или иные водные оттенки). Однако, словно забывая, что только что речь шла о реке, на обороте этого листа (Л. 9/об) Мейерхольд упоминает озеро. «С холма смотрит в озеро Лэда», – делает Мейерхольд приписку на полях.

По-видимому, эти записи были сделаны на разных репетициях и в дальнейшем «ошибка» не была замечена. Происходящее в этой сцене объясняет Кузмин: «Он видел, как она купалась». Как это напоминает «галантные» сюжеты живописи К. А. Сомова и С. Ю. Судейкина, принадлежавших к тому же кругу художественной богемы Петербурга Серебряного века, что и Кузмин, и Мейерхольд! Судейкин даже оформлял в Доме интермедий спектакль «Обращенный принц»; вполне возможно, он мог быть сценографом и этой постановки (что Сапунов вряд ли бы допустил<sup>30</sup>). Воспроизводя сцену «галантного жанра», ведущую свою родословную от Антуана Ватто, режиссер, конечно же, отсылал будущего зрителя именно к полотнам Сомова и Судейкина. Однако сцена завершается сакраментальной фразой «смех Фавна», которую собственноручно вписывает режиссер. Скорее всего, Мейерхольд подчеркивал, что только Фавну открывается

<sup>30</sup> А. А. Голубев пишет: «<...> Сапунов заботится только о своих выгодах, и все спорится <...> Сапунов не пускает Судейкина, кот<орый>, по-моему, гораздо изящнее и интереснее <...> А главное, вместо всего тонкого и изысканного, как хотели, является все грубое, балаганное, словом, Сапунов повторяет, только хуже, “Балаганчик”». Цит. по: Галанина Ю. К истории петербургского «Дома интермедий»... С. 105.

дальнейшая интрига. Последующие пометки позволяют это почувствовать.

Кузмин вполне конкретно объясняет (Л. 10), что происходит с Пьеро: «От ея (Sic!) взглядов огонь зажегся у него в груди». На этом акцентирует внимание и Мейерхольд, графически изображая большую стрелку, заостряющую внимание на этой фразе в музыкальной партитуре.оборот Л. 10 клавира фиксирует воображаемые дальнейшие действия Пьеро, что в пантомиме должно было выглядеть весьма эффектно. Кузмин пишет: «Он ее любит. Он страстно обнажает ее».

В пантомиме демонстрируется почти кинематографический эффект, ведь языком немного кинематографа была исключительно пантомима и Мейерхольд, снимавшийся в кино (правда, позднее, в 1915–1916 гг.), знал об этом не понаслышке. Однако Фавн немного сомневается, и Кузмин отмечает: «Фавн спрашивает “Кто ты?”» Режиссер решительно зачеркивает следующую фразу Кузмина: «Бедный пастух. Он снова впадает в задумчивость». Такова воля Мейерхольда, не допускающего мотивационных нарушений, как, впрочем, и жанровых.

Словно оправдывая жанровое определение постановки как «балет-пантомима», режиссер вслед за либреттистом вводит чисто танцевальную сцену. «Танец с поясом Леды. Танец Фавна» (Л. 11). Мейерхольд, правда, убирает в переводе Кузмина слово «с поясом», по-видимому, памятуя о том, что такую вольность может не пропустить театральная цензура. В памяти был еще скандал вокруг постановки режиссера на сцене Михайловского театра драмы Оскара Уайльда «Саломея» на музыку А. К. Глазунова с Идой Рубинштейн в главной роли (1908).

Мейерхольд явно осторожничает. Хореография Фокина, особенно в «Танце семи покрывал», вызвала настоящий шок. Спектакль, как известно, был запрещен, но частично всё же осуществлен на вечере художественных танцев в Петербургской консерватории, где Ида Рубинштейн исполнила этот танец с покрывалами. Повторять подобный эффект в номере «с поясом Леды» Мейерхольду явно не хотелось. Можно почти с уверенностью сказать, что Фокин не мог быть привлечен к данной постановке, поскольку выполнял заказы исключительно для Дирекции императорских театров и для С. П. Дягилева в «Русских сезонах».

Скорее всего эти танцы мог поставить у Доктора Дапертутто В. И. Пресняков, который привлекался примерно тогда же для работы над хореографическими номерами в спектакле «Обращенный принц». Однако документального подтверждения это не нашло.

За танцем Леды должен был последовать танец Фавна, во время которого «Фавн старается развеселить Пьеро и пляшет под флейту», как намечал Кузмин. Вместо пляски «под флейту» Мейерхольд предлагает танцевать Фавну «с запястьем», делая соответствующую пометку на полях клавира. Мейерхольд вписывает фразу «Пьеро старается», не объясняя, что же конкретно старается совершить герой.

По всей вероятности, режиссеру еще неизвестно, как осуществить предельно оправданное взаимодействие героев, поэтому он предлагает варианты и тут же легко отказывается от них. Это очевидно прослеживается из следующих помет: «Фавн бросил запястье Пьеро» (рукой Мейерхольда); «Пьеро в отчаянье» (написано и зачеркнуто рукой Кузмина); «Фавн отдал запястье» (написано и зачеркнуто рукой Мейерхольда) (Л. 12). Между переводчиком либретто и режиссером происходит внутренний спор, который находит отражение в данном документе. Это и есть пример черновой работы постановщика и автора драматургического материала.

Однако, несмотря на все усилия Фавна, ему не удастся развеселить печального Пьеро, что следует из красноречивой пометки режиссера «Пьеро грустит». Тогда «Фавн флейтой вызывает нимф» – пишет, но правда, тут же зачеркивает Кузмин. Вновь возникшее недопонимание нужно преодолеть, и Мейерхольд, вспоминая о танце «с поясом», предлагает Фавну действовать, «швыряя пояс», но тут же отказывается от этой идеи и зачеркивает последнюю фразу, вслед за которой намечает, возможно, единственно правильно найденное развитие действия – «Появление сатиресс». Кордебалет несколько снимает напряжение, возникшее между героями, которые продолжают искать утерянный предмет (запястье), хотя он уже благополучно найден в предыдущей сцене пантомимы. Режиссер помечает: «Сатирессы ищут» (Мейерхольд зачеркивает слово «нимфы», заменяя его словом Сатирессы, так как его только что употребил Кузмин). «Увидев Фавна, бросились к нему», – режиссер продолжает продвигать действие, выводя из него «танец нимф», как опять именует Сатиресс Кузмин.

Мейерхольд оставляет эту запись переводчика либретто неизменной, так как всеми силами стремится оправдать жанровое определение своей будущей постановки – балет-пантомима. Поэтому на **Л. 12 об** появляются новые герои – «хромые старцы», исключительно плод фантазии Мейерхольда. Естественно, что они вступают во взаимодействие с героями на сцене. Образуются две группы – Сатирессы и «хромые старцы». «Фавн с сатирессами, дразня стариков» (как вписывает Мейерхольд), наполняют пантомиму живой энергией, придавая ей искомое движение. На обороте **Л. 13** режиссер раскрывает, какими способами это движение будет осуществляться: «Движ<sup>е</sup>ния» восточн<sup>ые</sup> Соло». Последнее слово Мейерхольд заключил в квадратную рамку на полях.

Ориентальная пластика, конечно же, не впервые появившаяся в арсенале художественных средств режиссера, должна была привнести элементы эротизма. Не случайно, что всё дальнейшее развитие пантомимы предлагает Кузмин, а режиссер, видимо, не соглашаясь с ним, подводит его к мысли о невозможности подобного поворота событий, заставляя зачеркнуть эти слова переводчика либретто. Его предложения неожиданны и смелы: Фавн «хочет соблазнить Пьеро». Безусловно, отвергнув саму возможность танца Леды «с поясом», режиссер не готов пойти на еще более рискованное мотивационное решение, которое предлагал Кузмин. Как не вспомнить знаменитые вечера Гафиза в Башне Вячеслава Иванова, в основе мифологии которых были античные и восточные реалии<sup>31</sup>. Но режиссер не готов к такому повороту сценических событий, поэтому предложения Кузмина игнорируются. Однако поэт-переводчик настаивает и предлагает свое видение этой сцены. Так, на **Л. 15** клавира он пишет: «Пьеро противится». Кому или чему? Скорее всего интересам Фавна.

Необходимо отметить, что эротическая пограничность образа Пьеро никогда не выходила за рамки общепринятых моральных норм, хотя в эпоху Серебряного века они подверглись значительному пересмотру. Но даже двуликий Пьеро Александра Вертинского на эстраде не воспринимался гомоэротическим героем. (Певец никогда не переступал грань и балансировал на острие вкусов зрителя, особенно сто-

<sup>31</sup> См. главу «Петербургские гафизиты» в кн.: *Богомолов Н. А.* Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М., 1995. С. 67–99.

личного. Эстрадный образ Вертинского, зародившись в Москве, был принят с восторгом не только в Петербурге, но и по всей России.) Но вероятно, Мейерхольд не желал рискованных аналогий, поэтому был так решителен в выборе, не допуская двусмысленности. Кузмин, вынужденный отступить в личных предпочтениях, лишь констатирует: «Нимфы над ним (над Пьеро. – *Н. Р., А. Л.*) смеются».

Тем и завершается попытка нетрадиционного решения сложных отношений Пьеро и Фавна (брутальность этого героя заставляет назвать его Арлекином). Классический треугольник Пьеро – Арлекин – Коломбина сохраняется приверженцем итальянского театра масок Мейерхольдом. В дальнейшем вместе со своим другом и коллегой В. Н. Соловьевым он будет оставаться верен незыблемым законам балаганного театра и предпочтет традиционное развитие мифологем, излюбленных русским Серебряным веком.

На **Л. 16** клавира Фавн обретает вполне традиционный облик. Режиссер награждает его новыми атрибутами – «тарелками» (имеется в виду музыкальный инструмент, громкими звуками которого герой должен был привлечь внимание Леды и других особ женского пола). Он пользуется инструментом ловко и целеустремленно, направляясь за ней, и «в чаще... дергает ея (Sic!), пристаёт». На обороте **Л. 16** режиссер делает приписку – «Исп<sup>а</sup>ния» (шабаш)).

Любовная страсть, снедающая Фавна, ассоциируется Мейерхольдом с традиционной Испанией. Он только что ставил «Обращенного принца», где испанская тема была заявлена им достаточно живо и привлекла всеобщее внимание. Столичный зритель специально приезжал в Дом интермедий, чтобы насладиться испанским танцем Казарозы, исполняемым на столе. И тут должна была возникнуть псевдо-Испания, мотивы которой переплетались бы с античными и восточными мотивами.

Двумя годами позже появится другое театральное начинание – «Старинный театр» (туда же переключают некоторые актеры Мейерхольда), который поразит воображение современников и вызовет восторженные отклики. В этой же сцене стилизованная испанская вакханалия должна была достигнуть своей вершины. Поэтому режиссер фиксирует внимание на том, что «Фавн догоняет», а «Сатирессы убегают». Вполне возможно, Мейерхольд воспользовался бы

более откровенным эротизмом «вакхических» сцен. Но стремительная бурная мизансцена продолжается недолго и сменяется противоположным по ритму шествием.

Когда страсти утихают, в тишине возникает «кортеж Леды» (музыкальный темп клавира фиксирует «Piano»; видимо, к этому эпизоду режиссер делает приписку «Их еще нет»). Кузмин изображает шествие более или менее подробно, но очень скупыми и короткими фразами (**Л. 17/об**): «Пьеро и нимфы прислушиваются»; «Трубы за сценой»; «Это – принцесса, что выходит из дворца со своими служанками купаться».

Согласно клавиру, где четко обозначено «Marche», вскоре темп шествия приобретает маршевый ритм. И только один герой остается неподвижным. Это «Пьеро с запястьем», как помечает Мейерхольд. Он молча взирает на шествие, которое словно заволаживает его. И тут наступает очередь небольшого дивертисмента. Из группы Сатиресс выделяются «3 девочки-грации с золотыми лицами» – именно так записывает режиссер (слово «девочки» им зачеркнуто). Танец трех граций (со всеми признаками романтического балета) не должен был противоречить общему настроению балета-пантомимы, несмотря на стилистику модерна.

По окончании танца скорее всего именно эти три грации «подходят к Леде» (как отмечает режиссер) и помогают ей. «Оне (Sic!) готовят купанию», – подтверждает Кузмин. «Леда раздевается», – итожит сцену Мейерхольд. Всё-таки режиссер не удержался от легкой эротики, показывая сцену купания Леды. Уже не впервые в пантомиме реализуется этот мотив. Однако его смягчает начатый ранее мини-дивертисмент, так как на сцену выходят две актрисы (режиссер называет их не согласно списку действующих лиц, а по фамилиям) и продолжают танцы. «Тимэ Гейнц 1 Валбрина» – называет возможных исполнительниц Мейерхольд, зачеркивая, правда, единицу и не совсем, по-видимому, правильно читаемую фамилию «Валбрина<sup>32</sup>». Они танцуют «VALSE LENTE» (Sic!) (возможно, аналог танца модерн), который именовали тогда «серпентин», а изобретательницей его была известная американская танцовщица Л. Фул-

<sup>32</sup> Сведений об этой актрисе нами не обнаружено. Скорее всего, ее фамилия звучит несколько иначе, чем у Мейерхольда.

лер<sup>33</sup>. Фуллер в своих необычайных танцах использовала свободно развевающиеся ткани. От нее и пошло всеобщее увлечение танцами с изменчивой формой тканей и лент. Видимо, в данном случае танцевальный дивертисмент призван был продемонстрировать новые достижения в хореографической пластике (хотя танец-серпентин был впервые показан еще в 1891 г.).

На **Л. 21** клавира Мейерхольд отмечает – «в вальсе». Музыка этого вальса звучит довольно долго и повторяется несколько раз. Режиссер не делает здесь купюр, давая возможность звучать вальсу столько, сколько он должен звучать по музыкальному тексту.

Действие сюжета продолжает развиваться. И лишь на **Л. 24** клавира Фавн достигает своей цели, приблизившись к Леде. Мейерхольд собственноручно вписывает имя «Фавн», а Кузмин подробно разворачивает и логически завершает эту картину. «Из целомудрия оне побуждают Леду умолить Венеру накрыть их благодетельной тьмой», – написано и зачеркнуто рукой Кузмина. Кузмин как человек опытный в театральных делах предлагал режиссеру традиционный прием. Мейерхольд как режиссер-новатор не мог принять такого финала сцены. Нам остается только догадываться, что бы он придумал.

Следующая сцена отчасти продолжает тему предыдущей, только герои меняются местами. Место Фавна занимает Пьеро. «Сцена Пьеро с Лэдой (Sic!)» намечалась самим режиссером, но пока он не уточняет детали, послушно следуя за либреттистом, который констатирует: «Молитва к Венере... Лэда склоняется перед статуей Венеры, прочия следуют ея примеру». В отличие от Фавна Пьеро пытается обольстить Леду – молитвенной покорностью судьбе. Но молится-то он со всеми вместе... Венере, античной богине любви. Герои, призванные противостоять друг другу, служат одному божеству. На обороте **Л. 24** Мейерхольд делает пометку: «Пьеро любит Лэдой». Возникает мотив жертвенной любви Пьеро. Мейерхольд переводит явный эротизм предыдущей сцены в духовный регистр. Брутальной любви Арлекина противопоставляется жертвенное чувство Пьеро.

<sup>33</sup> Лои Фуллер (Fuller; наст. имя Мария Луиза) (1862–1928) – американская танцовщица. Одна из наиболее ярких представительниц раннего танца модерн. Излюбленная модель живописцев, графиков и скульпторов рубежа XIX–XX вв. (О. Роден, А. де Тулуз-Лотрек и др.). В ее парижской труппе начинала свою карьеру Айседора Дункан.

Эта тема уже поднималась режиссером в «Шарфе Коломбины», и он считает необходимым обыграть ее в новой пантомиме «Лебедь».

На **Л. 25** клавира режиссер делает помету: «А Лэда видит Лебеда». Вместо Пьеро в знакомом белом балахоне античная героиня видит лебеда. Вернее, желает видеть только то, что предрешено ей судьбой. Мы помним, Зевс, приняв облик лебеда, соединяется с ней, а будущая прекрасная Елена появляется из яйца, которое было снесено Ледой от их любви.

Мейерхольд переводит интонацию этой темы пантомимы в высокий регистр античной мифологии. Пьеро для него инструмент, звучащий в общем ладовом настрое, берущем свое начало в античности, колыбели европейской культуры. Режиссер придает мифу новое звучание. А в дальнейшем развитии пантомимы и ее финале это звучание достигает *crescendo*, т. е., нарастая, приводит всю историю к закономерному концу. Эта же сцена завершается ремаркой Кузмина «Спустилась ночь». Тьма покрывает тайну влюбленных. Через некоторое время, однако, наступает «разочарование Пьеро», как отмечает либреттист. Словно подчеркивая закономерность подобного исхода, он же закольцовывает сцену, констатируя: «Снова темнеет». И на сей раз тьма – предвестник трагедии.

Тема двойничества зримо возникает в пантомиме: белые одеяния Пьеро напоминают лебеда. Двуликий герой продолжает существовать на сцене как единое целое. Подобная метаморфоза была возможна, кстати, в упомянутых танцах модерн «серпентин», когда в движениях тканей возникали и тут же исчезали цветы, фантастические бабочки или птицы.

Образ лебеда – птицы царственной – пережил много метаморфоз, преобразований и изменений: от египетских орнаментов до «Лебединого озера» Мариуса Петипа и Льва Иванова. Мейерхольд, отталкиваясь от овидиевых «Метаморфоз», приходит к полифонии образа Пьеро-Лебеда, его двусмысленности, амбивалентности. На обороте **Л. 26** клавира режиссер оставляет неизменными фразы либреттиста «смутно видится Лебедь», «его видно более ясно»; он становится вполне реальным, если вообще не реалистическим. Фантасмагоричность этих превращений сродни балаганным метаморфозам, хорошо знакомым современникам из практики городского площадного театра.

Амбивалентность – реалистичность образов – рождалась из примитива. Мейерхольд уже в «Шарфе Коломбины» использовал приемы балаганного гротеска на сцене. В пантомиме «Лебедь» он стремился идти по пути магического, фантастического реализма. Это достаточно ясно прочитывается в концепции спектакля, которая определенно выстраивается из его пометок и фраз переводчика либретто. И хотя процесс постановки не был завершен, складывается определенное представление, каким мог быть этот спектакль, что лежало в основе его замысла и как этот замысел мог претвориться.

Кузмин лаконично намечает изменение мотивировок: героиня всё больше претендует на активное начало. Облик Пьеро словно растворяется, и на его место вступает образ Лебеда. «Лебедь близко к Лэде», – бесстрастно констатирует либреттист. Далее следуют «ласки Лэды». Лебедь, судя по всему, бесстрастно принимает их. Как заговорщицы, «женщины становятся стеною перед Лэдой и Лебедем», скрывая от любопытных взоров всё, что происходит между ними. Последнюю фразу Кузмина Мейерхольд перечеркивает карандашом. Вполне целомудренное решение, предложенное Кузминым, почему-то вновь не устраивает режиссера, или же он видит в сцене сокрытия греха не совсем адекватное художественное решение, чересчур натуралистичное. Вполне возможно, именно это заставляет режиссера не следовать за либретто.

По центру **Л. 28** клавира Мейерхольд написал: «Сцена Лэды и Лебеда». Музыкальный темп ее определен как «*Andantino*» – «идущий небольшими шагами». Последовательность этих шагов, видимо, должна была быть довольно строгой, ибо все остальные действия главных героев кажутся нам парадоксальными. Следующие две реплики исходят от самого режиссера. «Фавн научает Пьеро», – пишет Мейерхольд. Однако он не уточняет, чему один герой учит другого. Скорее всего это можно было понять только из пантомимных движений. Реплика либреттиста «Пьеро вооружается палкою. Незаметно прячется за деревьями и бросается на женщин, которые в ужасе разбегаются» позволяет в этом убедиться.

Мотивы агрессии Пьеро трудно объяснимы. Герой не желает подчиняться року и начинает бунтовать. Это впервые происходит с балаганным героем. К такому бунту будет готов *alter ego* Пьеро – Петрушка

из одноименного балета И. Ф. Стравинского в хореографии М. М. Фокина. Но это произойдет несколькими годами позже. А пока, спасаясь от немотивированной агрессии Пьеро, «Лебедь подымается на небо и направляется к холму». Эту ремарку переводчика-либреттиста режиссер должен был воплотить вполне конкретно, как и все последующие действия Пьеро, кажущиеся абсурдными, необъяснимыми.

«Пьеро всходит на камень и попадает палкой в Лебеда», – пишет Кузмин, придерживаясь французского оригинала либретто, не отклоняясь от сюжета. Мейерхольд несколько не противится такому неожиданному развитию событий, никак не поправляя русского либреттиста, который вынужден констатировать, что «Лебедь падает». Пьеро поражает цель с точностью опытного охотника. Таким мог бы быть Фавн. Но робкий Пьеро?! Пантомима приобретает натуралистические черты, буквально документируя все последующие шаги обезумевшего Пьеро: «Пьеро тащит на сцену умирающего Лебеда»; «Он прячет его в густой траве». Этими двумя фразами либреттиста Кузмина, а особенно словосочетанием «умирающий лебедь», мы призваны поверять всё последующее развитие сюжета пантомимы. Безусловно, оно навеяно небезызвестным балетмейстерским опусом Фокина, созданным тремя годами ранее для Анны Павловой. Но здесь мы сталкиваемся с другим «умирающим лебедем»: от непротивления зла насилию до абсолютной победы насилия над целомудрием. Такой смысл прочитывается во всех действиях Пьеро, на первый взгляд кажущихся абсурдными. И тут вдруг в пантомиме, противореча всем законам жанра, начинает звучать голос. «Слышен голос», – констатирует Кузмин. Конечно же, это музыкальная партия солирующего голоса, как танец лебеда у А. Павловой, – гимн жизни и любви. Сложное переплетение смыслов помогает пантомиме обрести вполне актуальное значение.

Сумели бы авторы неосуществленного спектакля донести новые смыслы до зрителя?! В этом нет никаких сомнений, ибо новые художественные формы рождались в эту эпоху с примесью бунтарства, скрывающегося за текстами пометок режиссера, который смело воплощал свой замысел.

На Л. 30 Кузмин записывает: «Это – песнь умирающего Лебеда». Заметим второй раз повторяющееся сочетание «умирающий лебедь».

Грустная песнь прощания с жизнью звучит под строго указанный в клавире Лекоса аккомпанемент: «LE CHANT DU CYGNE», «VOIX DE SOPRANO PIANO». Тишайшее сопрано так же, как музыка К. Сен-Санса, призвано иллюстрировать трагический момент борьбы за жизнь и смирение со смертью. Безусловно, это вносило новое звучание в уже знакомые для русского зрителя мотивы рока. Мейерхольд словно полемизировал с Фокиным и развивал тему в ином направлении. И первым на это реагирует герой, совершивший невольное и немотивированное убийство, – Пьеро. Кузмин констатирует: «Пьеро сначала удивлен, потом смягчается, плачет». Осознанное зло редко встречается в мировой драматургии. Мейерхольд вплотную подойдет к этой теме в «Маскараде». Смеем утверждать, что в балете-пантомиме «Лебедь» режиссер лишь примерялся к ней. Герой «удивлен», а затем «смягчается» и «плачет». Сложнейшее психологическое состояние Пьеро, борьбу светлого и темного начал можно было передать исключительно средствами пантомимы. Именно так обозначена в клавире вся следующая сцена – «PANTOMIME».

На обороте Л. 31 Мейерхольд делает запись: «3 рабыни плакальщицы (подчеркнуто Мейерхольдом. – Н. Р., А. Л.)». Режиссер вновь, теперь уже почти в финале пантомимы, прибегает к помощи хора, коллективного героя. Этим приемом он будет пользоваться довольно часто. «Женщины входят в отчаяньи при виде мертвого лебеда», – добавляет Кузмин. Зло, даже если оно осознано героем, его совершившим, должно быть отомщено. Поэтому «оне преследуют Пьеро, угрожая ему», – заключает Кузмин. Ритмически пантомима обретает черты не размеренного шествия героев, а почти кинематографического преследования виновника трагедии, совершившегося у всех на глазах.

Режиссер на Л. 32 делает ремарку: «Переменить сцену». Означает это смену сценографии или внесение в нее каких-либо новых элементов? Очевидно, что по принципу балаганных «чистых перемен», которые не оставили равнодушным ни одного современника-очевидца, в предфинальном эпизоде пантомимы неожиданно должна была произойти смена декораций. Мейерхольд был способен на подобные режиссерские решения. Что бы он придумал, трудно сказать. В клавире не осталось больше никаких эскизов, кроме начального,

от которого и должен был отталкиваться сценограф спектакля. Но режиссерская воля Мейерхольда диктует именно такое решение следующей сцены.

По мысли режиссера, виновник не должен избежать возмездия. Мейерхольд карандашом перечеркивает фразу Кузмина: «Пьеро хочет скрыться от них, исчезает». Такое развитие событий противоречит этической мотивированности главной сюжетной линии балета-пантомимы и не отвечает законам античной драмы, по образцам которой строится фабула. Однако режиссер собирался ставить пантомиму исходя из современных реалий, поэтому в неосуществленном театральном замысле столь ощутимо дыхание Серебряного века в следующих эпизодах оплакивания погибшей красоты.

Мейерхольд готов последовать за либреттистом, поэтому не спорит с Кузминым, который констатирует: «Выход Лэды». Принесенную жертву героине надо принять и возвести в миф: «Она, приблизившись к Лебедю, преклоняет колена». Понимая, что опасность преследования миновала, «Пьеро, все время следивший за движениями Лэды, хочет подойти к ней». Исполнитель воли Рока должен покаяться. Однако героиня не может смириться с фактом гибели красоты. На обороте Л. 33 клавира следующую фразу Кузмина-либреттиста решительно перечеркивает карандаш режиссера: «Но Лэда в бешенстве подымается, схватывает лук и стрелу, подымается на холм и целится в убегающего Пьеро».

Античная парадигма отмщения за содеянное зло Мейерхольду кажется неактуальной в то время, когда убийство вполне привычно и может остаться безнаказанным. Эта этическая проблема станет центральной в «Маскараде».

На Л. 34 Мейерхольд большими буквами делает пометку «Пьеро упал». Режиссер, решительно не соглашаясь с логикой либреттиста, перечеркивает его вариант: «Стрела летит». По воле случая, она может не долететь до цели. Это не устраивает Мейерхольда, решающего предупредить развитие роковых событий и поражающего виновника трагедии неизбежностью наказания за содеянный грех убийства невинной души птицы-женщины. И действительно, как следует из дальнейших событий либретто, «Женщины смотрят в ту сторону, куда ушел Пьеро, и дают знаками понять, что тот ранен». Режиссер исключает

весомые детали (полет стрелы) ради сохранения главного – неотвратимости мести. До своего апогея мотив возмездия будет доведен в сцене сумасшествия Арбенина.

Как видим, многие мотивы мейерхольдовского «Маскарада» словно бы заранее обозначались в постановке «пустячка» (так некоторые современники именовали спектакли из репертуара Дома интермедий). Завершается сцена фразой Кузмина: «Лэда снова медленно спускается с холма».

Стремительный ритм вновь сменяется размеренным шествием, но на сей раз – похоронной процессией. Режиссер предваряет ее фразой: «Лебеда несут на золотых носилках». Жертва принесена, и необходимо обставить ее соответствующим ритуалом, который напоминает пышные шествия классических балетов, где неизменны такие, например, атрибуты, как «золотые носилки». Мейерхольд не отступает от этой традиции, помещая лебеда на эти носилки. Далее реплики либреттиста остаются неизменными. Они располагаются в следующем порядке: «Погребение»; «Лэда возносит погребальные мольбы за лебеда»; «Негритянки вносят (видимо, одно слово пропущено, скорее всего, «носилки». – Н. Р., А. Л.) на которые кладут лебеда».

Мейерхольд сбоку приписывает одно слово: «Факелы». Факельное шествие должно было подчеркивать, что совершается погребальная церемония (французский текст клавира-либретто однозначно указывает: «CEREMONIE FUNEBRE»). Отблеск этих факелов мы обнаруживаем в эскизах А. Я. Головина к «Маскараду». Несмотря на свою языческую природу, у этой детали в пантомиме было бы вполне ясное метафорическое содержание, близкое к религиозному обряду отпевания в православной церкви, где огонь факелов сменяется отблеском поминальных свечей.

Сцена завершается выносом тела лебеда. Кузмин лишь констатирует это на Л. 35: «Женщины уходят, унося Лебеда». И тут появляется истинный виновник трагедии... Фавн. «Фавн возвращается», – как бы между делом вписывает либреттист. Музыка переходит в Allegretto. Только здесь становится окончательно ясно, что Фавн был подлинным режиссером этой трагической истории. Он умело направил Пьеро на совершение необдуманного и рокового поступка. Доказа-

тельство находим на обороте **Л. 35** клавира, где на полях Мейерхольд делает красноречивую приписку: «Ф<авн> издевает<ся> над ними».

Дионисийское начало побеждает аполлоническое, Хаос празднует победу над гармонией и космосом. Выстроенная форма рушится под натиском стихийных сил природы. Вслед за Фавном появляется Пьеро, что отмечено рукой русского либреттиста: «Входит Пьеро, раненный в шею». Пущенная Ледой стрела легко ранила героя. «Он выражает свое отчаянье, что он убил Лебеда». Для Пьеро показать это пантомимой было легко и естественно.

В почти балетных движениях читалось отчаянье героя, а вывод напрашивался сам собой: «Никто его не полюбит». Пьеро даже не подозревает, что невольно становится орудием убийства. Он остается в рамках общепринятых представлений о герое печального образа. При появлении Леды «Фавн смеется над ним», завершая сцену прямой речью: «Глупец, не бел ли ты, как Лебедь?» Но Фавн не ограничивается этим вопросом и продолжает разговор с Пьеро: «Твои рукава не похожи ли на крылья?».

Мир не может существовать без красоты и гармонии. Это понимает даже «режиссер зла» Фавн, подсказывая Пьеро, что следовало бы симитировать Лебеда. Делается это, естественно, не с целью спасения мира, а для завершения коварного плана. «В сумраке ты придешь к Лэде, которую обманешь», – подсказывает Фавн невинному Пьеро. Однако «Пьеро сомневается», и тогда «Фавн его уговаривает и учит приемам, которых ему нужно держаться».

Далее всё происходит по этому сценарию в жанровых рамках пантомимы. Фавн подсказывает, что должен делать виновный герой: «Пьеро подражает Фавну в движениях птицы». Он будто бы понимает, к чему ведет Фавн, догадывается о его намерениях. «Теперь он спокоен и благодарит фавна», – заключает Кузмин. И вот здесь, на **Л. 39** клавира, режиссер делает удивительную пометку, интерпретировать которую можно по-разному: «Дарит любовь Фавну».

Однако эту реплику не следует понимать буквально. Мейерхольд не поддался влиянию Кузмина – он просто констатировал, что Пьеро благодарит Фавна за выход из положения, за единственную лазейку, которая возможна во всей этой истории. Не дань моде продиктовала режиссеру это решение, а незыблемые законы драматургии. Недаром

в финале сцены Кузмин и Мейерхольд употребляют почти одни и те же слова. Кузмин: «Потом оба уходят»; Мейерхольд: «Уходят». Возможно, у этого финала был тайный смысл. Во всяком случае, пометки фиксируют процесс рождения подобных смыслов.

История Лебеда подходит к своему закономерному финалу. Закономерному, но не традиционному – иначе Мейерхольд, спрятавшийся за маской Доктора Дапертутто, не был бы самим собой. Все страсти отгремели. Финальная сцена начинается со слов «Выход Леды». «Женщины возвращаются», – замечает либреттист. «И проход женщин», – почти вторит ему режиссер. Но дыхание в унисон длится и на сей раз недолго. Всё, что в дальнейшем предлагает либреттист, отвергается Мейерхольдом. «Женщины тихо спускают Лебеда в реку», – пишет Кузмин и безжалостно зачеркивает Мейерхольд. «Лэда снова поместилась под деревом и остается в печальной позе», – режиссер убирает здесь первые два слова. Бесконечные споры и полемика двух авторов завершаются итоговым согласием: «Издали замечают что-то белое. Общее удивленье». Постепенно белое пятно приближается. Эффект неожиданности должен был всех поразить. Поначалу виден силуэт птицы, лебеда, но по мере приближения в ее облике проступают знакомые черты. «Это Пьеро приходит под видом Лебеда». Подобная театральная подмена, обманка, производила бы неожиданное впечатление эффектной метаморфозы. Обманывалась даже Леда, которой казалось на миг, что это Лебедь («Радость Лэды»).

Далее почти дословно повторяется сцена первой встречи с Лебедем. «Она принимает Пьеро со знаком нежности», – отмечает Кузмин. «Женщины, как и прежде, закрывают сцену – Лэду и Пьеро». Пантомима закольцовывается. Предпочтение отдается герою, который борется за свои чувства. Так Пьеро наделяется не свойственной ему активной силой и получает заслуженную награду. Правда, для этого ему приходится имитировать знакомый силуэт птицы. Пускаясь на явный, но не раскрытый обман.

На обороте **Л. 42** клавира начинается «общий финал», который состоит из одной лишь фразы: «Пьеро и Лэда вздеваются», – которую на полях вписывает режиссер, предпочитая сказочно-волшебный исход событий, так напоминающий оперно-балетные эпилоги императорских сцен. Легкая ирония проскальзывает в выборе режиссером

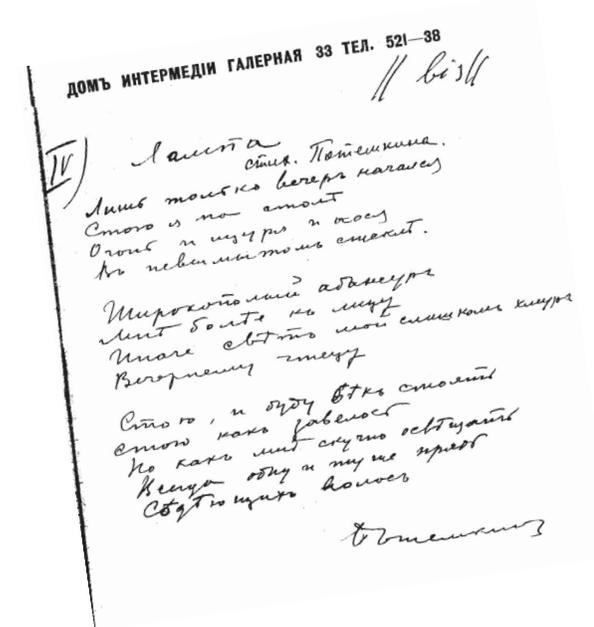
подобного финала. Он закрепляет его традиционным приемом, когда в конце спектакля звучат основные музыкальные темы. Поэтому Мейерхольд записывает: «3 раза попури».

И наконец, последним словом, внесенным режиссером в клавирибretto балета-пантомимы «Лебедь», становится имя одного из главных героев постановки «Фавн», что, конечно же, должно свидетельствовать о коварстве истинного создателя этой истории. Подобный поворот напоминает явление Неизвестного в финале «Маскарада». Только здесь он абсолютно безмолвен, как и положено в пантомиме, и одним своим присутствием утверждал роль главного вершителя Рока.

Замысел Мейерхольда, таким образом, приводился к абсолютно неожиданным интерпретациям знакомых мотивов и тем. Одно лишь перечисление их могло свидетельствовать о многокрасочности режиссерской палитры, которая обогащалась всё новыми и новыми оттенками. Мейерхольд с легкостью соединяет в сценическом тексте как античные сюжеты, так и традиционные маски венецианского карнавала, добываясь создания новых актуальных смыслов. Для этого режиссеру приходится апеллировать к современной театральной практике. И он не боится быть понятым неверно. Поэтому в балете-пантомиме столь естественно возникает тема фокинского «Умиряющего лебедя».

Противоречивый мир человека Серебряного века проявляется почти в каждой сцене этого неосуществленного спектакля. Выбрав в качестве основы сюжетную историю пантомимы Лекока, поставленную в парижской Опера комик в 1899 г., Мейерхольд не боится повторов, ибо его задача – сделать спектакль, звучащий современно и легко прочитываемый зрителем. Следы режиссерской работы над балетом-пантомимой свидетельствуют, что данная постановка должна была стать продолжением вечной темы победы Рока. Пантомима «Лебедь» позволила режиссеру сделать фантастический рывок в интерпретации грандиозного замысла близкого будущего – постановки лермонтовского «Маскарада».

## Несколько штрихов к истории Дома интермедий



**П. В. Дмитриев**

**Несколько штрихов  
к истории Дома интермедий  
(по письмам М. Кузмина, Е. Зноско-Боровского,  
Н. Кузнецова)**

Несмотря на то, что подробной истории Дома интермедий – этого недолговечного театрального предприятия начала XX в. – не существует, прочертить общий хронологический абрис театра не составляет большого труда. Заметим только, что никто из современников и участников этого театрального дела не оставил сколько-нибудь подробных воспоминаний, описаний, поэтому детали, какие-то характерные штрихи мы можем получить прежде всего из сохранившейся переписки либо других рукописных документов, отчетов в периодике и т. д. Поскольку Дом интермедий связан с именем В. Э. Мейерхольда, понятно, что в основе всех исследований будет лежать творческая биография Мейерхольда, написанная Николаем Волковым, ее второй том, охватывающий 1908–1917 гг., т. е. период его службы на императорской сцене, или период «традиционализма».

Кроме того, нельзя не упомянуть двух работ Ю. Е. Галаниной: комментарий к публикации воспоминаний актрисы театра Ольги Высотской<sup>1</sup> и публикацию «К истории петербургского “Дома интермедий” (по неизданной переписке А. А. Голубева и Е. М. Мунт)»<sup>2</sup>. Как раз между этими двумя работами находится и первая наша публикация «Переписка М. А. Кузмина и В. Э. Мейерхольда. 1906–1933», дающая несколько выразительных штрихов к истории Дома интер-

<sup>1</sup> Ольга Высотская. Мои воспоминания / Публ. и подг. текста Ю. Галаниной. Примеч. Ю. Галаниной и О. Фельдмана // Театр. 1994. № 4. С. 77–101.

<sup>2</sup> Галанина Ю. К истории петербургского «Дома интермедий» (по неизданной переписке А. А. Голубева и Е. М. Мунт) // На рубеже двух столетий: сб. в честь 60-летия Александра Васильевича Лаврова. М., 2009. С. 94–119.

медий<sup>3</sup>. Известно, что Кузмин был не только одним из деятельных работников театра, но и некоторое время занимал там что-то вроде административной должности. Двадцать лет назад, когда оформлялась эта публикация, задача заключалась в составлении примечаний к письмам. Мне показалось тогда, что из накопившегося материала можно было бы составить краткую историю Дома интермедий; я на некоторое время увлекся темой и стал собирать дополнительный материал, однако из этой затеи ничего не вышло.

Одним из удобных способов представления сведений является построение некоей хронологической канвы, по которой можно выткать узоры, – цитаты из писем, пьес и стихов, имевших отношение к Дому интермедий, – и делать это таким образом, чтобы опубликованные материалы приводить в цитатах или просто упоминать источники публикации, а в тексте этого «хронографа» поместить и не публиковавшиеся еще документы. То есть была поставлена задача представить всю ту пересортицу материала, если можно так сказать, которая не могла быть включена в комментарий к публикации переписки Кузмина и Мейерхольда.

Итак, **12 октября 1910 г.** открылся первый сезон (или, как он назывался в театре, первый цикл) Дома интермедий.

Как известно, программа начиналась Прологом М. Кузмина «Исправленный чудака». Текст этой пьесы не сохранился, однако содержательная сторона ее более или менее ясна. Считается, что Пролог предназначался для введения, для передачи так сказать «духа пантомимы» Артура Шницлера «Шарф Коломбины». В действительности, дух пантомимы Шницлера довольно страшный, пьеса же Кузмина вполне беззаботная, и задачей ее была, как мы сейчас увидим, скорее, некоторая травестия образов шницлеровской пантомимы как бы для контраста (в том числе для усиления драматического эффекта).

Основой пьесы послужил сюжет из Э. Т. А. Гофмана – истории о докторе Коппелиусе: «куклы» оживали, и персонажи выходили из зала, чтобы участвовать в пантомиме (согласно описанию этого пред-

<sup>3</sup> Переписка М. А. Кузмина и В. Э. Мейерхольда. 1906–1933 // Минувшее: Исторический альманах. СПб., 1996. Вып. 20. С. 337–388. Недавно с некоторыми дополнениями републикована в составе книги: *Дмитриев П. В. М. Кузмин: Разыскания и комментарии.* СПб., 2016. С. 280. (Далее – Дмитриев 2016.)

ставления С. Ауслендером, опубликованному им в «Аполлоне»<sup>4</sup>). Конечно, если бы Пролог дошел до нас, соблазнительно было бы представить сборник «Репертуар Дома интермедий», где были бы собраны все пьесы, разыгранные на сцене Дома интермедий (за три цикла-сезона – два состоявшихся и один объявленный), благо все они сохранились<sup>5</sup>. «Исправленный чудака» открывал бы том и перетекал в «Шарф Коломбины»<sup>6</sup>.

Полный текст «Исправленного чудака» пока не обнаружен, зато сохранился нотный листок с заключительными куплетами из этой пьесы (в фонде Н. В. Петрова – Коли Петера) под заголовком «Куплеты из пролога “Исправленный чудака”, слова и музыка М. Кузмина. 1910. Сентябрь».

1. Всё проходит мимо, мимо,  
И сегодня, как вчера,  
Наша жизнь лишь пантомима  
Не всегда лишь Шницлера!

2. Ах, блаженством и страданьем  
Заниматься нам не впрок!  
Пантомима под названьем:  
«Чудакам прямой урок!»

3. Не любима, нет, любима,  
Зол иль мил к тебе Амур,  
Пантомима, пантомима,  
Только автор не Артур.

<sup>4</sup> *Ауслендер С.* Петербургские театры // Аполлон. 1910. № 10. Сент. Отд. 2. С. 32.

<sup>5</sup> Машинописные цензурованные копии хранятся в собрании С.-Петербургской государственной Театральной библиотеки. На некоторых экземплярах присутствует штамп Дома интермедий.

<sup>6</sup> См.: «Шарф Коломбины». Пантомима Артура Шницлера в 3 д. Перев. М. М. Бонч-Томашевского (Машинопись. 40 л.). «К предст. дозв. СПб., 21 сентября 1910 г. № 25779. Цензор драм. соч. С. Ребров» (СПбГТБ. Шифр – «Пантомимы» (инв. № 19392)). Пока же в публикации 1993 пьесы А. Шницлера с сопутствующим рассказом о постановке Вс. Мейерхольда в тематическом номере журнала «Театр» («Русский модерн») был напечатан не тот перевод, который был представлен в цензуру для разыгрывания на сцене Дома интермедий, а новый. См.: *Шницлер А.* «Подвенечная фата Пьеретты»: Пантомима в трех картинах. Пер. с нем. Елены Марковой // Театр. 1993. № 5. С. 114–120.

4. Посмотрите, полюбуйте,  
Как ведем мы кутерьму,  
Но не плачьте, не волнуйтесь,  
И не верьте никому<sup>7</sup>.

В этой безделице следовало бы отметить важный для творчества, и в особенности театрального творчества Кузмина, мотив «кукольности» людей и одушевленности кукол. В разном виде он присутствует в нескольких его драматических произведениях (начиная как раз с «Исправленного чудака»). Так, в комедии «Венецианские безумцы» (1912) и пантомиме «Духов день в Толедо» (1914) имеется большая кукольная сцена, важная для развития драматического действия, в которое она включена (поскольку в кукольных сценах зеркально отражаются и судьбы сценических персонажей). Пьеса «Рождество Христово» (1912), предназначенная для вертепного (т. е. кукольного) представления, при своем первом представлении на эстраде артистического подвала «Бродячая собака» (1913) была разыграна драматическими актерами и только спустя пять лет (в 1918 г.) – в кукольном детском марионеточном театре. Пьеса «Вторник Мэри» (1917) имеет подзаголовок – «Представление в трех частях для кукол живых или деревянных». Этот подзаголовок не кажется столь странным, если помнить про «взаимообращение»: людей в кукол, и наоборот, – свершающееся на театре и близкое мироощущению Кузмина (если вести речь о его драматическом творчестве). То есть, очевидно, эта пьеса предполагалась как в «живом», так и кукольном исполнении. «Кот в сапогах» (1923) – переделка сказки Перро – написана также для кукол и, пожалуй, единственная в более или менее традиционной манере (хотя и ее можно разыграть в драматическом театре). Наконец, несколько особняком стоят две «драматические фантазии» Кузмина: «Лесок», «лирическая поэма для музыки с объяснительной прозой в трех частях» (1921), и «Ассоциативная поэма в театрально-музыкальной форме», или Театрально-музыкальная сюита в 15 эпизодах «Прогулки Гуля» (1924, 2-я ред. 1928). В обеих этих драматических вещах элемент «кукольности» весьма значителен<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> РГАЛИ. Ф. 2358 (Н. В. Петров). Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 1–2. Рукопись представляет собой пьесу для голоса с фортепиано.

<sup>8</sup> Более подробные сведения о названных произведениях см. в комментариях к изд.: Кузмин М. Театр: в 2 кн. / Сост. А. Тимофеев; под ред. В. Маркова и Ж. Шерона. Berkeley, 1994. (Далее – Кузмин. Театр.)

Из интересных документов за этот период отметим два письма М. Кузмина В. Я. Брюсову (ныне опубликованных).

**20 октября 1910 г.** – сопроводительное письмо Кузмина Брюсову: посылка экземпляра рукописи комедии «Голландка Лиза» (практически сразу после премьеры) для публикации в 1911 г. в сборнике «Северные цветы: Альманах пятый книгоиздательства “Скорпион”». Здесь, между прочим, Кузмин пишет:

<...> В «Северные» же «цветы» я могу предложить только последнюю свою пьесу в 1-м акте «Голландка Лиза», которая теперь идет ежедневно в «Доме Интермедий» и которую я Вам высылаю с этим письмом. Извиняюсь, что это мой режиссерский экземпляр, и надеюсь на сообразительность наборщиков не набирать того, что помещено на оборотах листов и написано от руки<sup>9</sup>.

Вероятно, наборщики оказались не во всем сообразительны, так как в московском альманахе (помимо некоторых рукописных помет) список действующих лиц оказался напечатанным вместе с фамилиями исполнителей<sup>10</sup> (хотя это можно воспринимать и как своеобразную дань традиции, существовавшей в европейском театре с давних времен и бытовавшей в русском театре XVIII в.).

В этом же письме содержится приглашение Брюсова к сотрудничеству в Доме интермедий, на что в письме от 25 октября поэт отвечает согласием и выражает намерение послать какую-то свою пьесу для исполнения в Доме интермедий, что, очевидно, все же не было сделано<sup>11</sup>.

Уже в **октябре 1910 г.** происходит смена руководства Дома интермедий, уход М. Бонч-Томашевского и организация Художественного комитета в составе М. Кузмина, Н. Сапунова, Доктора Дапертутто и (как следует из письма Кузмина к Мейерхольду от 16 ноября 1910 г.<sup>12</sup>) Е. А. Зноско-Боровского.

<sup>9</sup> Переписка М. А. Кузмина с В. Я. Брюсовым // Кузмин Михаил. Стихотворения. Из переписки / Сост., подг. текста, примеч. Н. А. Богомолова. М., 2006. С. 198.

<sup>10</sup> Северные цветы на 1911 год: Альманах пятый издательства «Скорпион». М., 1911. С. 45.

<sup>11</sup> См. Переписка М. А. Кузмина с В. Я. Брюсовым... С. 199–200.

<sup>12</sup> См.: Дмитриев 2016. С. 280.

**4–20 ноября 1910 г.** Кузмин был откомандирован вместе с актером театра Николаем Кузнецовым в Москву для представления Дома интермедий и переговоров о возможных гастролях.

**14 ноября** (в период пребывания Кузмина и Кузнецова в Москве по делам Дома интермедий) – письмо Кузмина В. Я. Брюсову.

**16 ноября** – письмо Кузмина Мейерхольду из Москвы, из номера «Метрополя»<sup>13</sup>.

**3 декабря 1910 г.** состоялось открытие второго цикла (сезона) Дома интермедий с новой программой, в центре которой (как в первом цикле «Шарф Колумбины») была новая постановка Мейерхольда – пьеса Е. Зноско-Боровского «Обращенный принц» (впоследствии опубликована в Журнале доктора Дапертутто «Любовь к трем апельсинам»).

**6 декабря – письмо В. Ф. Нувеля в дирекцию Дома интермедий:**

*В Дирекцию «Дома Интермедии»*

М. Г.

Только что узнал, что в «Доме Интермедий» исполняется мое произведение «Дудочка», на слова Потемкина.

Крайне удивляюсь такому бесцеремонному обращению с чужою художественною собственностью. Никто из Дирекции моего разрешения на исполнение этой вещи не получал, а потому запрещаю впредь исполнять ее в «Доме Интермедий».

*В. Нувель*

6 дек. 1910<sup>14</sup>

Это письмо интересно не само по себе, а как свидетельство поисков нового «песенного» репертуара для той «дивертисментной» части Дома интермедий, которая была представлена песнями на стихи М. Кузмина, П. Потемкина и др.

**7 декабря** – письмо Кузмина к Мейерхольду с жалобами на интриги в театре. Заканчивается оно отказом от руководства театром:

<sup>13</sup> См.: Дмитриев 2016. С. 279–280.

<sup>14</sup> РГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. Ед. хр. 329. Л. 39–39 об.

Я умоляю Вас, если нужно для дела (если Вы сильнее меня), оставайтесь без меня; всю помощь, которую я могу дать, я дам частным образом, – но, ради Бога, позвольте мне уйти из товарищества и комитета. Я физически не могу оставаться, или ты хочешь моей конечной гибели? Я бесповоротно не могу и пишу об этом Жене (Е. А. Зноско-Боровскому. – П. Д.) и Сапунову<sup>15</sup>.

**28 апреля 1911 г.** – письмо Николая Кузнецова к Мейерхольду. Николай Дмитриевич Кузнецов (1889–1941?) – актер Дома интермедий, молодой человек, которым одно время увлекался Кузмин. Хотя этот роман длился непродолжительное время, Кузмин успел, однако, посвятить Н. Кузнецову немало своих произведений. Во-первых, ему посвящена комедия-пастораль «Голландка Лиза», где Кузнецов исполнял роль влюбленного в Лизу крестьянина Луки. Ему же посвящены писавшиеся в это время две комические оперы: «Забава дев» и «Женская верность, или Возвращение Одиссея», поставленные в 1911 г. в петербургском Малом театре<sup>16</sup>. Кроме того, Кузнецову посвящен цикл стихотворений «Зимнее солнце», вошедший в книгу «Осенние озера», вышедшую в 1912 г.

Отметим, что фоном для этого письма явилось важное театральное событие – обсуждение «Маскарада» (к постановке которого Кузмин сочинял музыку) на труппе императорских театров. «Обозрение театра» 29 апреля 1911 г. сообщало в разделе «Хроника»:

Вчера в Александринском театре состоялась беседа режиссера В. Э. Мейерхольда с участвующими в «Маскараде» Лермонтова. Г. Мейерхольд сообщил присутствующим общий замысел постановки пьесы и общий замысел характеристики отдельных действующих лиц «Маскарада», дабы исполнители, сообразуясь с этим, могли работать в данном направлении. (Далее речь идет о распределении ролей. – П. Д.) На беседе присутствовали, кроме участников спектакля, худ<ожник> Головин с двумя помощниками гг. Зандиным и Альмедингеном, новый режиссер Загаров и 2 помощника режиссеров гг. Петров и Пронин. После беседы худ<ожник> Головин и режиссер Мейерхольд планировали сцену<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> Дмитриев 2016. С. 282–283.

<sup>16</sup> Тексты этих пьес опубликованы: Кузмин. Театр.

<sup>17</sup> Обозрение театров. 1911. 29 апр. № 1384. С. 9.

Кузмин в этот день (28 апреля) оставляет запись в дневнике: «Заходил Н<иколай> Дм<итриевич>, гуляли с ним, пил у него чай. Не помню, что делал вечером. Кажется, сидел дома»<sup>18</sup>. В тот же день актер Дома интермедий (уже бывший, судя по всему) Николай Кузнецов пишет письмо Мейерхольду, и вот по какому поводу. Обратимся снова к газетной хронике. 1 мая 1911 г. «Обозрение театров» сообщало:

Оставшиеся билеты на банкет, устраиваемый 4 мая в «Доме Интермедий» для артистов Художественного театра, можно приобрести у Е. А. Зноско-Боровского (Казанская ул., д. № 26, кв. 41, тел. 549–73) и в редакции журн. «Аполлон» (Мойка, 24, тел. 517–83). Цена за билет 10 рублей. В цену за билет входит плата за ужин с вином<sup>19</sup>.

Письмо же посвящено событию, состоявшемуся 3 мая 1911 г. и оставшемуся в памяти современников.

28 апреля 1911

С.-Петербург

Дорогой Всеволод Эмильевич!

Не сердитесь и дочитайте письмо до конца. Исполняя Ваше желание, прилагаю письменное заявление о моем отказе участвовать в спектакле 3 мая; оно адресовано Вам, потому что, надеюсь, Вас не слишком <загруднит> передать содержание его кружку – кроме Вас кому же я мог бы писать?

Я писал Вам письмо еще вчера, но разорвал – ничего не выходило – Вы очень больно задели меня, переведя вопрос о моем отказе на личную почву.

Мне было очень больно обидеть Вас, причинить Вам какую-либо малейшую неприятность, но, рассчитывая на Ваше, правда, – исключительно хорошее отношение ко мне, я обратился к Вам с просьбой «отпустить» меня.

Вы пожелали непременно перевести дело на другую почву – мне страшно жалко, но иначе я не мог поступить: я думал, что Вы войдете в мое положение и захотите понять, что после письма Кузмина и Сапунова<sup>20</sup> условия спектакля страшно изменились: я дал согласие на мое

<sup>18</sup> Кузмин М. Дневник 1908–1915 / Подгот. текста и коммент. Н. А. Богомоллова и С. В. Шумихина. СПб., 2005. С. 279.

<sup>19</sup> Обозрение театров. 1911. 1 мая. № 1386. С. 9.

<sup>20</sup> Имеется в виду недатированное письмо (предположительно конец апреля 1911 г.) Кузмина и Сапунова к Мейерхольду (см. Дмитриев 2016. С. 296–297).

участие тогда, когда в устройстве вечера принимали и они одинаковое участие с Вами и Евгением Александровичем<sup>21</sup> – таким образом – этот спектакль являлся совершенно частным вечером, а не спектаклем возрожденной «II» «Интермедии», каким он является теперь.

Из состава же II «Интермедии», как Вам не безызвестно, я выбыл вместе с другими ушедшими членами «Дома Интермедии». Если в устройстве вечера 3 мая принимали бы участие Сапунов и Кузмин, я имел бы право участвовать в нем, глядя на него как на совершенно частный вечер, а с их отказом от устройства этого спектакля, я, таким образом, остался бы *единственным* представителем ушедшей части труппы «Дома Интермедии», чем, конечно, брал бы большую ответственность на себя, действуя без согласия остальных покинувших «Дом Интермедии». Считая продолжение работы в спектакле 3 мая для себя невыносимым в таких условиях, я взял на себя смелость просить Вас отпустить меня; отчасти при этом мной руководило желание устранить из моего отказа какое-либо *grand cas*<sup>22</sup>, так как всякая сумятица и неприятности мелкого характера отчаянно скверно на меня действуют. Извиняясь за причиняемые мной хлопоты, теперь беру на себя смелость просить Вас передать кружку «Интермедии» письменный отказ от участия в спектакле.

Никакого надувательства с моей стороны – честное слово, не было; если я хоть немного затруднил Вас в постановке (но ведь это так маловероятно, не правда ли?), то я ужасно извиняюсь перед Вами.

Мне страшно, страшно жалко, что все это так вышло, но очень прошу Вас, если можно, войти немного и в мое положение и ради Бога не переводить вопроса на личную почву, ибо мое хорошее отношение к Вам, Всеволод Эмильевич, мне кажется, не требует моих подтверждений.

Вы действительно можете поверить в наличие «надувательства» с моей стороны, как это было Вами сказано вчера, 27 апреля?

Очень горько, если эта пустяшная историйка в самом деле испортила Ваше ко мне отношение. Прошу прощения, если отнял у Вас время этим письмом, но оставлять так дело невыясненным мне показалось невозможным.

Прошу верить, что как бы там ни было, но дни, проведенные в работе под Вашим руководством, останутся одним из самых дорогих воспоминаний этого года.

Если Вы когда-нибудь позвоните мне, и я увижу, что Вы перестали

<sup>21</sup> Е. А. Зноско-Боровским.

<sup>22</sup> *Grand cas* (*фр.*) – огромное значение.

незаслуженно плохо относиться ко мне, то я возьму на себя смелость просить Ваш автограф.

Остаюсь Ваш, всегда готовый к услугам

Николай Кузнецов.

P.S. В белом конвертике заявление кружку, которое Вы можете передать, или тот, по Вашему желанию – единственный мотив моего отказа, изложен в письме к Вам<sup>23</sup>.

Вечер 3 мая состоялся. Он назывался «Закрытый вечер». Программа сохранилась. В первом отделении – «Шарф Коломбины» с обновленным составом исполнителей (напомню, что роль Пьеро была доверена художнику Василию Шухаеву). А во втором отделении были, так сказать, концертные номера. Здесь мы видим практически всё то, что и раньше: «Детские песни» и «Александрийские песни» Кузмина в исполнении Казарозы. «Она улыбалась» (из репертуара «Летучей мыши») в исполнении Коли Петера. «Амалию» П. Потемкина на музыку А. П. Н (т. е. Альфреда Павловича Нурок) в исполнении К. Э. Гибшмана и – в такой же комбинации (Нурок – Потемкин) «Песенки» последнего исполнялись Пуркуапа (Юрием Озаровским).

Ниже публикуются несколько текстов из этого репертуара. (Рукописи хранятся в Цензурном фонде Театральной библиотеки; стихотворения пронумерованы, три из них (№ 2–4) – предположительно автографы П. П. Потемкина; все они написаны пером на фирменной бумаге: «ДОМЪ ИНТЕРМЕДИИ ГАЛЕРНАЯ 33 ТЕЛ. 521–38» – и сопровождаются разрешительной цензорской надписью «К исполнению дозволено. СПб., 11 октября 1910 г.»). Нам неизвестно, точно ли все эти стихотворения П. П. Потемкина опубликованы, два из них («Амалия» и «Лакомый кусочек») не обнаружены напечатанными.

#### 1) Амалия

*Куплеты П. П. Потемкина*

Амалия, Амалия,

Как вам идет амалия,

Какой у вас капотик,

Как мал ваш чудный ротик.

В гостиной вышивания,

В корзиночках вязанья...

Всё прелесть: стул ли, пуф ли,

Подчасник в виде туфли,

Посуда – чистый никель,

За чаем пумперникель...

Но всё ж прелестней вдвое

У вас всё остальное.

Амалия, Амалия,

О, Боже, что за талия,

Как алы ваши щечки,

Приглажены височки.

Всегда так вымыт чисто

Ваш фартук из батиста,

Рубины в каждой мочке,

Ажурные чулочки...

Как сини ваши глазки

Как туги вам подвязки,

Но все ж прелестней вдвое

У вас всё остальное.

Амалия, Амалия,

Но что же будет далее?

Что день, то на вершочек

Всё шире поясочек,

Всё взбалмошней капризы,

Побиты все сервизы.

Хоть счастлив я и очень,

Что смысл капризов точен,

Что всё желанье ваше

Назвать меня папашей...

Но всё ж прелестней вдвое

У вас всё остальное.

#### 2) Китайский болванчик<sup>24</sup>

На камине, на карнизе

Я стою, пуглив и дик,

<sup>23</sup> РГАЛИ. Ф. 998 (Мейерхольд В. Э.). Оп. 1. Ед. хр. 1815. Подчеркнутое передано полужирным курсивом. Вложение, о котором в своем постскриптуме пишет Кузнецов, эта единица хранения не содержит.

<sup>24</sup> Опул.: *Потемкин П.* Герань: Книга стихов. СПб., 1912. С. 40–41. (Из второго раздела «Герань стыдливая», второе стихотворение цикла «Комната».) Ниже отмечены разночтения опубликованного текста и рукописи.

И фарфоровой маркизе  
 Всё кажу, кажу язык.  
 Голова моя качается, качается<sup>25</sup>,  
 И язык фарфоровый извивается.  
 Став в насмешливую позу,  
 От меня невдалеке  
 Стережет маркиза розу  
 В нарумяненной руке.  
 Только день пробить спокойным,  
 Головою не качать –  
 И маркиза сердцем знойным  
 Будет мне принадлежать.  
 Голова моя качается, качается,  
 И язык фарфоровый извивается.  
 О, хозяева, тираны,  
 Сжальтесь, сжальтесь надо мной!  
 Не касайтесь свежей раны  
 Легкомысленной рукой!  
 Я смешон своей маркизе!  
 О маркиза, не кляни,  
 Каждый день в слепом капризе  
 Кок мой дергают они!  
 Голова моя качается, качается,  
 И язык фарфоровый извивается.

### III) Лакомый кусочек

Аннетт любил я всей душой,  
 Всецело мной она владела,  
 Любил ее за нрав благой,  
 За пышно-розовое тело.  
 Смиренный, набожный и кроткий,  
 Я знал, что мне любовь – чума,  
 Но родинкой на подбородке  
 Меня Аннетт свела с ума.  
 Я целовал ее умильно  
 На дню раз 86,  
 А родинку, любвеобильный,  
 Готов был откусить и съесть.

<sup>25</sup> В опубликованном тексте в рефрене «качается» повторяется не два, а три раза; кроме того, присутствует разделение на строфы.

Уж я не мог хотя б отчасти  
 Умерить взбалмошный каприз,  
 И вот на днях в припадке страсти  
 Я подбородок ей отгрыз.  
 Он был так вкусен и приятен,  
 Что был не в силах я, ей-ей,  
 Испробовав родимых пятен,  
 Не пробовать других частей.  
 Отгрыз я уши, нос и губы,  
 Все десять пальцев обглодал,  
 Как волк прожорливый и грубый,  
 Я всё жевал, жевал, жевал.  
 Хоть все куски и были сладки,  
 И я не мог их не хвалить,  
 Но, Господи, ее накладки,  
 Увы, не мог я проглотить.

И вот последнее в этом ряду стихотворение, предназначавшееся, очевидно, к исполнению на бис, как это следует из пометы вверху листа.

### IV) Лампа<sup>26</sup>

Лишь только вечер начался,  
 Стою я на столе,  
 Огонь и щуря, и кося  
 В невымытом стекле.

Широкополый абажур  
 Мне более к лицу, –  
 Иначе свет мой слишком хмур  
 Вечернему чтецу.

Стою и буду век стоять,  
 Стою, как завелось<sup>27</sup>,  
 Но как мне скучно освещать  
 Всегда одну и ту же прядь  
 Седеющих волос.

<sup>26</sup> Опул.: *Потемкин П.* Герань: Книга стихов. СПб., 1912. С. 39. (Из второго раздела «Герань стыдливая», первое стихотворение цикла «Комната».) Мы отметили одно разночтение опубликованного текста и рукописи; пунктуационные разночтения мы не приводим. Впоследствии это стихотворение было перепечатано в сб. П. Потемкина «Отцветшая герань: То, чего не будет» (Берлин; Пб.; М., 1923. С. 122).

<sup>27</sup> В опубликованном тексте «повелось».

Теперь можно датировать приведенные тексты – «не позднее октября 1910 г.» (напомним, что поэтический сборник П. Потемкина «Герань», куда включены два стихотворения из приведенных здесь, вышел в 1912 г.).

В заключение отметим, что кроме архивных документов полезно заглядывать и в опубликованные материалы. Например, совершенно не исследованной темой является последний эпизод из истории Дома интермедий – его непродолжительные гастроли в Москве осенью 1911 г. в целях возобновления деятельности театра, которому, увы, всё же не суждено было возродиться. Мы знаем, что гастроли проходили в помещении московского Театрально-художественного кружка (Б. Дмитровка, д. Вострякова). Напомним, что в томе переписки Мейерхольда<sup>28</sup> опубликовано письмо Мейерхольда к Сергею Маковскому от 23 сентября 1911 г., редактору журнала «Аполлон», чьим автором (в его ранний период) был и Мейерхольд; постановки же его привлекали самое пристальное внимание критиков «Аполлона».

Многоуважаемый, дорогой Сергей Константинович,

Борис Константинович Пронин является к Вам с просьбой от членов кружка «Дом интермедий» помочь устроиться в зале будущей французской выставки на несколько ближайших дней для репетирования пьес, готовящихся к постановке в Москве в Литературно-художественном кружке.

Буду весьма признателен, если Вы окажете кружку содействие.

Уважающий Вас *Вс. Мейерхольд*<sup>29</sup>.

Вероятнее всего, в письме идет речь о выставке «Сто лет французской живописи», организованной журналом «Аполлон» и торжественно открытой 17 января 1912 г. в особняке княгини З. И. Юсуповой (графини де Шово) по адресу Литейный, 42. В 1908–1910 гг. здесь располагался театр «Кривое зеркало», где был удобный для репетиций театральный зал, на который рассчитывал Мейерхольд. Состоялись ли репетиции к московским гастролям, неизвестно.

<sup>28</sup> Мейерхольд В. Э. Переписка. 1896–1939 / Сост. В. П. Коршунова и М. М. Ситковецкая. М., 1976.

<sup>29</sup> Мейерхольд В. Э. Переписка. С. 141.

## «Гамлет» в Передвижном театре



**Т. Ю. Быкова**

**«Гамлет» в Передвижном театре  
П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской**

«С 1903 года, когда в Народном доме С. В. Паниной<sup>1</sup> впервые открылся занавес Общедоступного театра, и далее, с 1905 года <...> Н. Ф. Скарской и мною был основан театр Передвижной, с тех пор оба театра, объединенные единым художественным руководством и общностью артистических сил, все теснее сочетались в один неделимый творческий организм»<sup>2</sup>, – вспоминал П. П. Гайдебуров.

Первый драматический Передвижной театр (Передвижной театр), существовавший в 1905–1928 гг., был создан Павлом Павловичем Гайдебуровым (1877–1960) и Надеждой Федоровной Скарской (1869–1958) на основе труппы Общедоступного театра. Его создатели были постоянными руководителями и ведущими актерами театра; в период 1905–1919 гг. там работал в качестве актера и режиссера А. А. Брянцев<sup>3</sup>. Деятельность Передвижного театра носила просветительский характер. «Общедоступные театры» получили распространение с 1880-х гг. и были рассчитаны на широкий круг зрителей.

В репертуаре Передвижного театра были произведения А. П. Чехова, А. Н. Островского, Н. В. Гоголя, Л. Н. Толстого, И. С. Тургенева,

<sup>1</sup> Графиня Софья Владимировна Панина (1871–1957). На ее средства был построен Лиговский народный дом в Петербурге.

<sup>2</sup> *Гайдебуров П. П.* Нашим будущим зрителям // Гайдебуров П. П. Литературное наследие. М., 1977. С. 221.

<sup>3</sup> Александр Александрович Брянцев (1883–1961) – актер, режиссер, педагог. В 1904 поступил помощником режиссера в Общедоступный театр П. П. Гайдебурова. В 1905 участвовал в организации Передвижного театра, в 1919 вместе с Гайдебуровым организовал театральный отдел Петроградского внешкольного института, где преподавал. В 1921 возглавил комиссию по организации театра для детей в Петрограде. В 1922 создал Театр юных зрителей, которым руководил до конца жизни. С 1980 Театр юных зрителей носит имя А. А. Брянцева.

Г. Гауптмана; одним из лучших спектаклей стала «Антигона» Софокла в постановке Брянцева. Зимой труппа Передвижного театра играла в Лиговском народном доме, где почти каждую неделю ставили новый спектакль, а весной с несколькими постановками выезжала на четыре-пять месяцев в провинцию. Передвижной театр открылся постановкой по пьесе Г. Ибсена «Маленький Эйольф» (Рита – Скарская, Альмерс – Гайдебуров). Скарская была одной из первых актрис, сыгравших на русской сцене героинь пьес Ибсена. Гайдебуров отмечал, «что участвовать с нею в исполнении ибсеновских пьес было такое же наслаждение, как играть музыку Грига»<sup>4</sup>.

Надежда Федоровна по своей природе была актриса «не сольного – дуэтного, диалогического звучания»<sup>5</sup>. Прослужив один сезон в МХТ, она ушла. В 1900–1901 гг. Надежда Федоровна уехала играть к К. Н. Незлобину<sup>6</sup> в Нижний Новгород. Гайдебуров в это время служил в Гельсингфорсе у Н. С. Васильевой<sup>7</sup> на амплу первых любовников. С сезона 1901/1902 гг. начались совместные выступления Гайдебурова и Скарской в антрепризе, которую Павел Павлович организовал в Елизаветграде. С тех пор они не расставались<sup>8</sup> – Скарская стала женой Гайдебурова и его соратницей по строительству театра.

В творческой биографии Гайдебурова Чехов сыграл значительную роль: режиссером были поставлены в Общедоступном и Передвижном театрах все чеховские пьесы, во всех он участвовал как актер. Одной из программных работ «передвижников» стала пьеса У. Шекспира «Гамлет», к ней Гайдебуров вновь и вновь возвращался «в поисках более глубокого и современного истолкования классической трагедии»<sup>9</sup>.

Постановка «Гамлета» в первой редакции состоялась в сезон 1907/1908 гг. и была осуществлена тогда еще начинающим режис-

<sup>4</sup> Стрельцова Е. И. Частный театр в России. М., 2009. С. 493.

<sup>5</sup> Там же. С. 492.

<sup>6</sup> Константин Николаевич Незлобин (Алябьев) (1857–1930) – антрепренер, актер, режиссер.

<sup>7</sup> Надежда Сергеевна Васильева-Танеева (1852–1920) – драматическая актриса, режиссер, антрепренер.

<sup>8</sup> См.: Скарская Н. Ф., Гайдебуров П. П. Страницы автобиографий. Елизаветград // Гайдебуров П. П. Литературное наследие. С. 89–116.

<sup>9</sup> Дрейден С. Д. Дело жизни Гайдебурова // Гайдебуров П. П. Литературное наследие. С. 37.

сером А. Я. Таировым (1885–1950) под общим руководством Гайдебурова. Гамлета играл Гайдебуров. Он был необыкновенно красив: романтические локоны, бархат, золотое шитье. Второй вариант шекспировской трагедии – спектакль 1911 г., поставленный А. П. Зоновым<sup>10</sup>, – «был радикально переосмыслен. Кульминацией спектакля стала финальная дуэль. “Идея образа Гамлета” зарождалась эскизно в таировском варианте спектакля»<sup>11</sup>. В постановке 1911 г. его облик (роль Датского принца снова исполнял Гайдебуров) окончательно сформировался; тень отца Гамлета навсегда исчезла со сцены Передвижного театра – «бутафорская ее театральность не уживалась с глубиной, полетностью и реалистичностью гамлетовской борьбы. По тем же причинам выпала сцена похорон Офелии с дракой в ее могиле. А сцена дуэли, напротив, все росла в своем значении как образ *победоносной* гибели принца»<sup>12</sup>.

В сезон 1917/1918 гг. Гайдебуров поставил «Гамлета» в своей редакции, он же играл принца Датского. 8 октября 1922 г., после трехлетнего перерыва, в Передвижном театре шекспировская трагедия была возобновлена. В основе постановки лежал перевод А. Л. Соколовского (1883), который отличался от других переводов: М. П. Вронченко (1828), Н. А. Полевого (1837), П. П. Гнедича (1892) и К. Р. (1899).

Критик Н. Носков, говоря о сокращениях в тексте шекспировской трагедии, высказал сомнение: «Все это вряд ли может считаться оправданным»<sup>13</sup>. Другой рецензент был более категоричен:

Сразу режет ухо его (перевода. – Т. Б.) страшная неровность, а, временами, и излишняя опрошенность. Ясно, что <...> намерение было наилучшее – выбрать все лучшее из всех переводов, а в результате впечатление получилось пестрое<sup>14</sup>.

Историк Н. Н. Розенталь считал, что сценический текст получился вполне удовлетворительным. Он высказал два замечания: «одно –

<sup>10</sup> Аркадий Павлович Зонов (1875–1922) – режиссер.

<sup>11</sup> Стрельцова Е. И. Частный театр в России. С. 505–506.

<sup>12</sup> Гайдебуров П. П. Что вспомнилось ... (Из набросков ко второй книге воспоминаний) // Гайдебуров П. П. Литературное наследие. С. 181.

<sup>13</sup> Носков Н. «Гамлет» в Передвижном театре // Жизнь искусства. 1922. 17 окт. С. 1.

<sup>14</sup> Н. Ж. Л. «Гамлет» в Передвижном театре Гайдебурова и Скарской // Ежегодник государственных академических театров. 1922. № 7. С. 19.

формальное, другое – по существу: 1) неправильно заменять в датском имени Гильденстерн звук *c* звуком *ш*, произнося Гильденштерн, 2) хотелось бы услышать в заключительных словах Гамлета после сцены с призраком более широкое определение враждебной герою силы, чем “злоба дня”<sup>15</sup>.

Рецензент отмечал что шекспировская пьеса поставлена в Передвижном театре с существенными купюрами, тем не менее самой роли Гамлета сокращения почти не коснулись, и даже оставлена была «выпускавшаяся ранее сцена на кладбище»<sup>16</sup>.

Пять актов пьесы в постановке Гайдебурова были сведены к четырем. Трагедия Шекспира заканчивается приходом Фортинбраса, английских послов, похоронным маршем и пушечной пальбой. В гайдебуровской постановке Фортинбраса не было. Финал спектакля зафиксирован в одной из рецензий:

Умерла за сценой отравленная королева, за сценой же умер отравленный Гамлетом король. Умирает отравленный своим же оружием Лазрт, обменявшись братским поцелуем со смертельно им раненым Гамлетом и, наконец, умирает на сцене сам Гамлет, заповедуя Горацио рассказать эту печальную историю. Гамлет умер, большая пауза, чуть меркнет свет. Горацио поднимает плащ и покрывает им тело Гамлета, произносит последние слова: «Какое сердце биться перестало» и по мере того, как он их произносит, меркнет свет<sup>17</sup>.

Но такая вольность с шекспировским текстом, его осовременивание критиками не принималась. «Можно дойти до того, что начать ставить “Гамлета” в современных костюмах. Но это уже будет не шекспировский “Гамлет”. Тогда уж лучше ставить современную драму на тему Шекспира, с современным героем <...>»<sup>18</sup>, – сетовал рецензент, считая, что историческая шекспировская трагедия «должна оставаться в рамках своего времени»<sup>19</sup>.

<sup>15</sup> Розенталь Н. Н. «Гамлет» в Передвижном театре П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской // Там же. С. 16–17.

<sup>16</sup> Там же. С. 17.

<sup>17</sup> Н. Ж. Л. «Гамлет» в Передвижном театре Гайдебурова и Скарской // Еженедельник государственных академических театров. 1922. № 7. С. 19.

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> Там же.

Протесты вызвало купирование в гайдебуровской постановке тени отца Гамлета. Те слова, что должен был произносить призрак, произносил, галлюцинируя, сам Гамлет. Розенталь находил, что такое режиссерское решение, «может быть, несколько дерзкое, но, во всяком случае, не оскорбительное для Шекспира»<sup>20</sup>; оно выделяло в пьесе «нравственную трагедию Гамлета, упразднив параллелизм действия и исключив из него метафизический элемент»<sup>21</sup>.

Пытаясь оправдать столь радикальное вмешательство в текст, рецензент писал, что можно поддаться очарованию гайдебуровской игры и забыть, что его Гамлет пребывал в галлюцинации, и «действительно увидеть на сцене призрак»<sup>22</sup>. Он подчеркивал, что именно «в чуде превращения невидимого в видимое»<sup>23</sup> и заключена истинная цель художественного творчества.

Носков в своем отзыве на гайдебуровскую постановку противоречив.

Художественная трактовка отдельных образов и сцен и вся трагедия в целом пострадали от купюр. Если ее второстепенные образы важны не сами по себе, но как характеризующие *главный образ – Гамлета, то купюры отразились именно на силе его выявления*»<sup>24</sup> (Курсив мой. – Т. Б.).

По мнению рецензента, сокращение сцен с участием Фортинбраса привело к тому, что смысл последних слов Гамлета не был столь значителен. Носков настаивал на невозможности упразднить Фортинбраса, так как его выход в финальной сцене – мощный заключительный аккорд трагедии. «Сокращения не усилили, а ослабили общее впечатление трагедии»<sup>25</sup> (Курсив мой. – Т. Б.) – такой вывод сделал критик, оценивая работу театра над текстом трагедии. Однако, характеризуя «сценическую постановку с единственной неподвижной декорацией»<sup>26</sup>, Носков отмечал: «Трагедия, полная движения у Шекспи-

<sup>20</sup> Розенталь Н. Н. «Гамлет» в Передвижном театре П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской // Еженедельник государственных академических театров. 1922. № 7. С. 17.

<sup>21</sup> Там же.

<sup>22</sup> Там же.

<sup>23</sup> Там же.

<sup>24</sup> Носков Н. «Гамлет» в Передвижном театре // Жизнь искусства. 1922. 17 окт. С. 1.

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> Там же.

ра, переводится подчеркнуто в статику. *Сделанные кунюры при таком плане постановки необходимы»*<sup>27</sup> (Курсив мой. – Т. Б.).

В спектакле Гайдебурова была общая монтировка, и она диктовала переходы, мизансцены и отдельные выходы актеров:

В глубине, на возвышении, на черном фоне, два тронных бронзовых кресла в обрамлении светло-красных драпировок. Два горящих в вечерних сценах факела по бокам и ряд бронзовых светильников вдоль площадки как бы образуют вторую рампу – это задний план. Восемь широких серых ступеней к авансцене – это средний план. Авансцена в обрамлении темно-лиловых драпировок и, наконец, выступающий вытянутым полукругом в зрительный зал просцениум – вот и вся декорация<sup>28</sup>.

На протяжении всего спектакля декорация не менялась, и только в сцене с могильщиками – на просцениуме сцены – лестница и тронный зал завешивались черным занавесом.

Декоративное оформление оценивалось критиками полярно: от полного неприятия условных декораций до искреннего восхищения.

Одни рецензенты усматривали в таком новаторстве устаревшую оригинальность М. Рейнхардта: по их мнению, это был «Рейнхардт для бедных». Другие отзывались об оформлении спектакля весьма лестно, находя, что декорация и костюмы удачно гармонируют и создают красочное зрелище.

Декоративное решение постановки было разработано Зоновым, Брянцевым и художником К. Э. Тиром (1871–?). Костюмы исполнены по указаниям Скарской, Гайдебурова и Г. И. Питоева<sup>29</sup>. Музыка написана А. Н. Кудрявцевым<sup>30</sup>.

Отзывы относительно исполнения Гайдебуровым роли Гамлета разделились. Так, некоторые рецензенты писали о Гамлете Гайдебурова как о молодящейся развалине с безобразной фигурой; отмечали его сюсюканье и пришепетывание; саму постановку называли безвкусной, бездарной и видели в ней не шекспировскую трагедию, а

<sup>27</sup> Носков Н. «Гамлет» в Передвижном театре // Жизнь искусства. 1922. 17 окт. С. 1.

<sup>28</sup> Н. Ж. Л. «Гамлет» в Передвижном театре Гайдебурова и Скарской // Ежедневник государственных академических театров. 1922. № 7. С. 18.

<sup>29</sup> Георгий Иванович Питоев (Жорж Питоев, 1884–1939) – русский и французский актер, режиссер.

<sup>30</sup> Александр Николаевич Кудрявцев – пианист, заведующий музыкальной частью Передвижного театра.

мещанскую слезливую драму. И даже выносился приговор: Гайдебурову не стоит больше играть Гамлета.

Напротив, по мнению Носкова, интерпретация Гамлета Гайдебуровым была интересна и оригинальна.

Гайдебуров дает цельный внутренний образ. <...> Внешне – слова и жесты – не заслоняют внутренних переживаний. Контраст между «поймой» всего окружающего и отсутствием всякой позы у Гамлета – убедителен. Начиная от наружного вида, костюма, грима и дикции – полный отказ от всяких эффектов. Слова не убивают мысль<sup>31</sup>.

Носков находил, что гайдебуровский принц Датский – это Гамлет в понимании думающего актера XX века<sup>32</sup>. Еще более высока оценка Розенталя. Он считал, что исполнение Гайдебурова – это вдохновенное проникновение в знаменитую роль и, возможно, лучшее воплощение образа Гамлета в России<sup>33</sup>. По мнению Розенталя, представленный шекспировский образ – достижение Гайдебурова; талант актера значительно вырос по сравнению с его игрой три года тому назад.

Артист настолько слился с ролью, что его исполнение невозможно судить посредством той рационалистической критики, которая исходит из обычного анализа характера Гамлета. Гайдебуров воспринял в себя этот характер не аналитически, а синтетически, создав живое, органически развивающееся лицо, являющее в себе много различных черт, объединенных выдержанным внутренним единством<sup>34</sup>.

Критик подчеркивал, что образ решался Гайдебуровым не односторонне: либо темперамент, либо рассудок.

Сценическое торжество Гайдебурова объясняется, конечно, гармоничностью сочетания в творчестве <...> и эмоциональных, и интеллектуальных элементов<sup>35</sup>.

<sup>31</sup> Носков Н. «Гамлет» в Передвижном театре // Жизнь искусства. 1922. 17 окт. С. 1.

<sup>32</sup> См.: Там же.

<sup>33</sup> См.: Розенталь Н. Н. «Гамлет» в Передвижном театре П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской // Ежедневник государственных академических театров. 1922. № 7. С. 17.

<sup>34</sup> Там же.

<sup>35</sup> Там же.

Розенталь увидел в исполнении Гайдебурова только один неудачный момент – в сцене с матерью, «где, артист, произнося обличительную речь Гамлета, несколько злоупотребил скороговоркой и мог бы быть более убеждающе выразителен»<sup>36</sup>.

В 1927 г. критик Г. К. Крыжицкий оставил довольно лаконичный, но не категоричный отзыв об игре Гайдебурова:

Не так уж плох и сам Гайдебуров, хотя, конечно, немного странно видеть Гамлета столь пожилым <...> К тому же дефект речи (сильная шепелявость) портит впечатление от в целом неплохо проработанной роли. Особенно удались комические моменты <...><sup>37</sup>

Он полагал, что в гайдебуровской постановке «плохой ансамбль и в целом слабое исполнение. <...> Королева (Скарская) – определенно “тяжелый случай” на театре»<sup>38</sup>.

После премьерных спектаклей Розенталь писал о Скарской как о прекрасной артистке, «художественно оттенившей все детали в характере королевы Гертруды»<sup>39</sup>. Другие рецензенты не разделяли такого восторженного мнения.

Игра А. С. Белогорского, исполнявшего роль короля Клавдия, оценивалась также неоднозначно. Некоторые критики видели в его исполнении мертвенность; он был похож скорее на куклу, чем на живого, страдающего и таящего в своей душе огромное преступление человека.

Противоположно таким отзывам мнение Розенталя:

Продуманно и правдиво изобразил короля Клавдия А. С. Белогорский. В его исполнении – это отнюдь не традиционный злодей с зычным голосом и предательским гримом; в душе шекспировского Клавдия дремлет присущее каждому преступнику сознание мучительности совершенного им греха, которое, между прочим, проявляется в его покаянной, хотя и бессильной молитве; эту черту, обычно игнорируемую исполнителями, несмотря на то, что именно она прежде всего придает образу

<sup>36</sup> Розенталь Н. Н. «Гамлет» в Передвижном театре П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской // Еженедельник государственных академических театров. 1922. № 7. С. 17.

<sup>37</sup> Крыжицкий Г. К. «Гамлет» в Передвижном // Рабочий и театр. 1927. № 49. С. 5.

<sup>38</sup> Там же.

<sup>39</sup> Розенталь Н. Н. «Гамлет» в Передвижном театре П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской // Еженедельник государственных академических театров. 1922. № 7. С. 17.

человечность, А. С. Белогорский ярко выразил посредством особых оттенков речи, произвольных нервных восклицаний и игры бегающих глаз <...><sup>40</sup>

Носков сравнил статуарное расположение отдельных фигур и групп в гайдебуровской постановке с шахматными фигурами, которые «движутся по определенным линиям, подчиненные общему ходу игры»<sup>41</sup>. По его мнению, это «дает красивые заголовки (например, сцена представления)», но в восприятии всей трагедии приводит к «подчеркнутой манерности»<sup>42</sup>. Критик особо выделил игру Белогорского и Скарской. Он подчеркнул, что созданные им образы Клавдия и Гертруды колоритны не только «по внешней зарисовке», но и по «внутренним переживаниям»<sup>43</sup>.

Последняя редакция «Гамлета» на сцене Передвижного театра вызвала неоднозначную оценку театральной критики. Полемика велась вокруг декоративной стороны спектакля; комбинированного сценического текста со многими существенными купюрами. Революционно упраздненными оказались многие сцены. Например, в гайдебуровской постановке не было рассказа Гамлета о подмене письма и о спасении; похорон Офелии, бунта Лаэрта и др. Благодаря сокращению текста достигалась индивидуализация героев шекспировской трагедии, и в первую очередь образа принца Датского.

Сценическая интерпретация «Гамлета» в Передвижном театре прозвучала по-новому, хотя и вызвала разногласия среди зрителей. Как писал Носков, «здесь, конечно, может быть много возражений. <...> Но возможность такого спора не умаляет, а углубляет интерес постановки, возводит ее на степень явления театральной жизни»<sup>44</sup>.

Для Гайдебурова важна была духовная наполненность образа Гамлета, которая связывалась им с дуэлью. Поэтому сокращались сцены, замедлявшие, по мнению режиссера, путь шекспировского героя к поединку. Гамлет Гайдебурова бился не с одним Лаэртом.

<sup>40</sup> Розенталь Н. Н. «Гамлет» в Передвижном театре П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской // Еженедельник государственных академических театров. 1922. № 7. С. 17.

<sup>41</sup> Носков Н. «Гамлет» в Передвижном театре // Жизнь искусства. 1922. 17 окт. С. 1.

<sup>42</sup> Там же.

<sup>43</sup> Там же.

<sup>44</sup> Там же.

Е. И. Стрельцова, подробно разбирая финальную сцену дуэли, показала, что это был поединок «духовного поля битвы»<sup>45</sup>.

Гайдебуров монтировал пьесу, жестко переводя ее в сферу религиозных представлений о мире.

И потому победительна гибель принца. Главным аргументом его победы становилась идея предсмертного прощения. Оно – великая ответственность за жизнь. Оно – противоядие. Оно дает цельность духа<sup>46</sup>.

Первый вариант «Гамлета» в Передвижном театре, по признанию самого Гайдебурова, был эскизным и решался вполне традиционно. Во второй и последующих редакциях вносились поправки, развивалась режиссерская идея – воплощение «образа победоносной гибели принца»<sup>47</sup>.

## Моисей Левин. «Смерть Тарелкина» в Театре новой драмы



<sup>45</sup> Стрельцова Е. И. Частный театр в России. С. 508.

<sup>46</sup> Там же. С. 509.

<sup>47</sup> Гайдебуров П. П. Что вспомнилось ... (Из набросков ко второй книге воспоминаний) // Гайдебуров П. П. Литературное наследие. С. 181.

**Л. С. Овэс**

**Моисей Левин (1896–1946).  
«Смерть Тарелкина»  
в Театре новой драмы**

Моисей Левин появился в Петрограде в начале 1918-го. Ему было 22 года. Он был вдовцом, виновным (как считал сам) в смерти жены (заразившейся чумой в находившемся под его командованием санитарном поезде), участником Первой мировой, прошедшим через ее ад и позже воссоздавшим его в театре. Драматизм исторических и личных обстоятельств переживался еврейским сознанием с изначально присущим ему трагизмом. Словесный портрет Моисея Левина, принадлежащий Вадиму Шверубовичу, рисует «человека мужественной красоты»:

Вроде некрасив, но похож на древнееврейского маккавея. Решительный. Огромное чувство юмора <...> В нем была отвага бойца. Сердился, когда было несерьезное отношение к делу, гневался глубоко и серьезно, не как баба<sup>1</sup>.

Он был родом из Вильно, через который проходила граница зоны оседлости, где концентрация еврейского населения достигала 90 %.

Культура идиш органично корреспондировала с авангардными европейскими исканиями. Кубизм, футуризм, экспрессионизм наносили свои следы на подготовленную народной культурой почву. М. Шагал и О. Цадкин, Х. Липшиц и М. Кислинг, И. Чайков и Л. Инденбаум, Н. Альтман и Х. Сутин чувствовали себя на редкость комфортно в парижском улье. Левина, родившегося позже, но в той же зоне оседлости, более других направлений привле-

<sup>1</sup> Из беседы автора статьи с В. Шверубовичем. Архив автора.

кал экспрессионизм. С ним сближали органичный для еврейского менталитета трагизм, гротесковость мироощущения, деформация формы.

После окончания Виленского художественного училища отец отослал его в Иерусалим. Вернувшись менее чем через год, он оказался сначала в царской, затем в Красной армии – начальником санитарного поезда. Параллельно оформлял спектакли в театре Политуправления Красной армии (ПУОКР) и др. В 1919–1920 гг. Левина видели на Курсах мастерства сценических постановок (КУРМАСЦЕП) В. Э. Мейерхольда; в том же году он поступил в Высшие художественные мастерские (ВХУТЕМАС). Студенческий билет подписан Альтманом. Из учебы ничего не вышло. Но он всё равно стал представителем левого фронта, одним из ярчайших мастеров ленинградского сценографического авангарда 1920-х. На Курсы мастерства сценических постановок его скорее всего привела учившаяся там Е. П. Якунина, вторая жена художника. Она же, по словам режиссера А. Л. Грипича, познакомила его с режиссурой Лиговского театра.

Театр, созданный в 1921 г. мейерхольдовцами А. Грипичем, К. Державиным, В. Соловьевым и К. Тверским, располагался на углу Тамбовской и Прилуцкой ул., в Народном доме графини Паниной. Работали в нем художники, вышедшие из КУРМАСЦЕПа: Л. Мангуби, С. Приселков, Е. Якунина, Е. Слоцова. Театр просуществовал всего год, но Моисей Левин успел сделать эскизы к «Человеку, который смеется» по В. Гюго для режиссера В. Соловьева. Они остались неосуществленными. Спектакль пошел в декорациях С. Приселкова.

В сезоне 1922/1923 гг. Моисей Левин оформил в Театре новой драмы, сформировавшемся на развалинах Лиговского, спектакли режиссера Грипича «Смерть Тарелкина» А. В. Сухова-Кобылина и «Падение Елены Лей» А. И. Пиотровского.

Театр новой драмы просуществовал не дольше Лиговского, но вошел в историю театра как экспрессионистический. Возглавил его Грипич. Труппа и режиссерский штаб почти те же, что в Лиговском. Помещение новое – Моховая, 35, первый этаж под аудиторией б. Те-

нишевского училища. Запущенный зал на 450 мест надо было отремонтировать и покрасить. В результате получился белый зал с синей полосой балкона, синий и золотой занавесы (всё по эскизам М. Левина).

Грипич рассказал, как Левин нашел пластический образ «Смерти Тарелкина»: «Взял коробку от торта, приплюснул сверху. Сдвинутая в картонных плоскостях, она зажила, стала странной. Ее осветили. И вдруг появились люди. Кошмар».

«Смерть Тарелкина» прочитывалась Грипичем как «сгусток жизни, не умещавшейся в обычное представление о человеческих отношениях, нормальном общественном устройстве, об общечеловеческом понятии добра и зла». Это «фантазмагория, страшная “комедия-шутка”»<sup>2</sup>. Режиссер был убежден: пьеса глубоко современна и требует иных, новых, средств выразительности. Он нашел их: контрастное построение сцен, такое же контрастное переживание действующих лиц, эксцентризм, сатира, преувеличенный пафос, гротеск.

Обычно экспрессионистическую драматургию переводили в план сатирического гротеска. Грипич сделал наоборот. Сатиру и гротеск Сухова-Кобылина он окрасил в экспрессионистические тона. Реальное и фантастическое слились в стремительном и напряженном, трагически насыщенном действии.

Несколько наклонных плоскостей представляли чердак, где жил Тарелкин. Отсюда уходила убогая лесенка, беря начало в левой части сцены. За плоскостью была спальня. Грипич считал Левина «мастером плоскостей»; был уверен, что именно он сделал их в театре одним из главных средств сценографического выражения. Крашенные плоскости определяли решение «Человека, который смеется». Они же, только теперь темные, создавали абрис дома, который вот-вот должен был рухнуть; сооружения, покосившиеся стены которого стали пластической метафорой невыносимости существования.

Снизу по лестнице, вслед за Марфушей, входили Варравин и чиновники. Варравин оставлял возле лестницы зонтик, чиновники – ка-

<sup>2</sup> Из воспоминаний А. Л. Грипича. Архив автора.

лоши, и все вместе уходили за стену – в спальню Тарелкина. Оттуда выносили гроб. Своими длинными наклеенными носами чиновники принюхивались к содержимому сильно гипертрофированного по форме гроба, потом с отвращением воротили носы в сторону. Процессию возглавлял катафальщик с фонарем, в цилиндре и черной хламиде. Сюртук Варравина, хламида катафальщика – всё было утрировано. Костюмы обрабатывались лично художником, поддувались, прописывались.

Упрекавший театр за потертость служебного сюртука Варравина рецензент<sup>3</sup> был не прав. Денег у театра, конечно, не было, но изношенность костюма была сознательной. Все костюмы были выдержаны в серо-зеленой гамме: форменные зеленые у чиновников, синий – у начальника.

Во втором действии атмосфера ужаса нагнеталась; в третьем, в сцене допроса в полицейской части (с пытками, выламыванием рук, мучением жаждой), доходила до апогея. Грипич применял приемы гиньоля: Тарелкин жаждал напиток, ему подносили, но не давали. От веселья допрашивающего его Расплюева веяло смертью.

В «Смерти Тарелкина» рампы не было. Не было и фурок, требующих глубины сцены. Художник разрушал портал, отказывался от софитов и кулисных лампинеонов; выбрасывал вперед просцениум, соединяя его ступенями со зрительным залом. Он делал это не для Сухова-Кобылина; так по его проекту был перестроен находившийся здесь прежде театр. Подобная планировка была опробована еще в Лиговском театре. (Любовь к просцениуму естественна и органична для учеников Мейерхольда, вышедших из Студии на Бородинской.)

Экспрессионистический стиль требовал более интенсивной степени общения с залом, иного градуса театрального действия, экспансии на зрителя.

За «Смертью Тарелкина» Сухова-Кобылина режиссеру виделась тень «Носа» и «Шинели». Грипич сознательно шел от Н. В. Гоголя, не скрывая своего интереса к немецкому художнику Г. Гроссу.

<sup>3</sup> См.: Г. К. Впечатления. «Смерть Тарелкина» // Музыка и театр. 1922. № 10. 28 нояб. С. 3–4.

Ни одного лица на сцене – сплошные рожи. Смех зрителей замирал на губах. Экспрессионизм не оставлял надежды, не признавал иллюзий. Не было их к тому времени и у М. Левина.

Актриса Н. Г. Волотова, исполнявшая роль тетки Тарелкина, вспоминала, что «главную роль в решении спектакля играл художник М. Левин, декорации были интересны и страшны»<sup>4</sup>.

С первого же спектакля Левин входил в театр как сорежиссер. Режиссура стала его второй профессией. В истории отечественного кино он известен как соавтор Л. Арнштама по фильму «Подруги» (1935), создатель картины «Путешествие в Арзрум» (1937). Скрываясь от сталинских репрессий в Казахстане, Левин снял картины «Амангельды» (1938) и «Райхан» (1940), ставшие классикой национального кинематографа; написал статью «Изобразительная режиссура», посвященную профессии художника театра<sup>5</sup>.

Оценивая в «Смерти Тарелкина» «покосившиеся изломанные стенки, кривые, узкие лестницы-переходы, неожиданные углы и профили, тревожное освещение, рассекавшее площадку на ряд отдельных планировочных мест», режиссер К. К. Тверской, автор единственной монографии о Левине, заметил: Левиным нарушены все законы перспективного письма<sup>6</sup>.

Одной из черт еврейской изобразительной культуры было одновременное применение элементов прямой и обратной перспективы. В сценографических опытах 1920-х – 1930-х гг. Левин активно использовал этот прием.

Деформация – излюбленный метод культуры идиш, близкий экспрессионизму. Через гротеск она в родственных отношениях с разнообразными явлениями мировой культуры.

Гротескность левинского дарования воплотилась в фантастических формах. Монстры на эскизах к «Венчанью Хьюга» (неосуществленная постановка 1924 г. Экспериментальной студии С. Радлова),

<sup>4</sup> Из архива Г. М. Левитина.

<sup>5</sup> Статья впервые напечатана в журнале «Театр и драматургия». 1935. № 10. С. 17–19.

<sup>6</sup> См.: Тверской К. К. М. З. Левин. Пять лет работы в театре. 1922–1927. Л., 1927. С. 8–11.

черты и бесы «Сорочинской ярмарки» в Малом оперном театре (1931 г.) выныривают словно из бездны средневекового еврейского фольклора.

В 1886 г. В. В. Стасов с бароном Давидом Гинзбургом выпустили альбом «Древний еврейский орнамент по старинным рукописям». В конце 1991 г. девяностолетняя художница Е. Б. Словоцова рассказывала мне, что опытный художник кино Левин советовал ей, начинающей художнице студии «Совкино», учиться на орнаменте, убеждал, что тот отлично служит настройке глаза в пластике, композиции, цвете<sup>7</sup>. Художник и исследователь еврейского искусства Б. Аронсон писал в книге «Современная еврейская графика» (Берлин, 1924):

Орнамент никогда не бывает натуралистическим. Сама линия орнамента предопределяет его подчеркнутую отвлеченность, каллиграфичность, фантастическую игру завитков, росчерков, зигзагов, узорчатую и усложненную вариацию утолщенных и волосных линий, создающих иллюзорный объем.

В наследии Левина нет работ, созданных по законам жизнелюбия. Ни одной натуралистической декорации! И это в 1930-е – 1940-е, когда на сценах, по меткому замечанию Н. П. Акимова, доминировали «кабинеты заведующих». Эскиз к «Чудесному сплаву» В. Киршона (МХАТ, 1934) демонстрирует почти японскую графическую изысканность; костюмы к «Падению Елены Лей» (Театр новой драмы, 1923) и «Воццеку» (ГАТОБ, 1927) – совершенное владение двумя главными элементами графики: линией и пятном.

Фольклорную пластическую традицию художник театра и кино Моисей Левин вывел из плоскости в объем, воплотив в сценическом пространстве.

К экспрессионизму были причастны и другие ленинградские художники: Ю. Анненков, В. Дмитриев, Н. Акимов, А. Рыков. Но для единственного, Левина, ощущение времени и национальные истоки совпали.

<sup>7</sup> Из бесед автора статьи с Е. Б. Словоцовой. См.: Словоцова Е. Сейчас вспоминаю... // Искусство Ленинграда. 1991. № 7. С. 76.

Многие его работы в государственных театрах развивали, а иногда и буквально повторяли найденное на сценических площадках, перестававших существовать. Тверской утверждал, что в постановке «Смерти Пазухина» на сцене Акдрамы (Академического театра драмы) в 1926 г. Левин «с некоторыми <...> изменениями, вызванными главным образом масштабами сцены, повторяет <...> сделанный им два года назад макет “Тарелкина” в декорациях 1, 3 и 4 актов и лишь во второй картине дает совершенно новую, богатую форму, уводящую его к экспрессионизму <...>»<sup>8</sup>.

В оформлении «Пушкина и Дантеса» (Акдрама) видны следы «Метелицы» Красного театра, в «Гибели пяти» БДТ – «Хозяйки» Передвижного театра П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской.

Исчезавшие театры были разными по творческому почерку и устройству. В трех из них Левин совмещал функции художника с административными: около года был директором Театра новой драмы, заведовал постановочной частью театра «Комедия» и Красного театра.

Он работал невероятно много. Журнал «Рабочий и театр» увещевал его:

Удел ли совместителя не сладок?  
Но ты умерь пыл творчества в пути:  
И вместо ста театров и площадок  
Работай только... в двадцати!

Для Левина, как и для многих других мастеров отечественной сцены, театры, родившиеся и умершие в 1920-е – первой половине 1930-х, сыграли роль лаборатории, мастерской, инкубатора. Найденное и наработанное там питало долгие годы. В творческой жизни Левина таких театров было восемнадцать. Он работал на этих площадках с 1920 по 1934 г., четырнадцать лет из тридцати шести, большую половину театральной жизни. С них началась его творческая жизнь.

1920 г. – Красная армия. Западный фронт; 1921 г. – Театр политических инсценировок при Политуправлении Петроградского

<sup>8</sup> Тверской К. К. М. З. Левин. Пять лет работы в театре. 1922–1927. С. 18.

**Л. С. Овэс**

военного округа; 1922 г. – Лиговский театр; 1923 г. – Театр новой драмы, Передвижной театр Гайдебурова и Скарской, Институт сценических искусств, Центральная агитстудия Губполитпросвета; 1924 г. – Исследовательская сценическая лаборатория С. Радлова, Студия Габима в Москве; 1925 г. – Красный театр, театр «Комедия»; 1926 г. – Театр «Комедия» и студия Красного театра; 1927 г. – Ленинградский еврейский театр; 1928 г. – МХАТ II, Драматический театр Госнардома; 1930 г. – Драматический театр Госнардома (дважды); 1931 г. – Ленинградский ТРАМ; Ленинградский мюзик-холл; 1932 г. – МХАТ II; 1933 г. – Московский мюзик-холл; 1934 г. – Московский мюзик-холл и Театр ВЦСПС.

## **Петроградский театр ужасов «Гиньоль»**



**Е. В. Комиссарова**

**Петроградский театр ужасов «Гиньоль» 1922 года:  
феноменология, действующие лица, репертуарная  
и библиографическая хроника**

«Гиньоль» очень страшен ночью, когда мимо него проходишь, своими удавленниками и скелетами на плакатах»<sup>1</sup>, – констатировал Влад Королевич<sup>2</sup>, приглашенный драматург «Свободного театра»<sup>3</sup>.

С июля по ноябрь 1922 г. труппа «Гиньоля» под руководством Валентина Артуровича Трахтенберга<sup>4</sup> арендовала бывший кинотеатр «Арс» (Невский пр., внутренний флигель, д. 108; ныне кинотеатр «Нева»).

Сколько-нибудь громкого имени в профессиональной среде Трахтенберг не имел, но при создании собственного театра опирался на некоторый авторитет драматурга и литературного деятеля. В 1922 г. он мог отрекомендовываться как член литературного отдела Дома искусств и действительный член Дома литераторов, имеющий хорошую репутацию в глазах театрального отдела Наркомпроса (Петро-

<sup>1</sup> *Королевич В.* Балаганы и балаганчики (Прогулка по Невскому) // *Обозрение театров и спорта.* 1922. 1 дек. № 50. С. 6.

<sup>2</sup> Владимир Владимирович Королевич (1894–1969) – писатель, драматург, журналист, очеркист медиаккультуры. В октябре 1922 переехал в Петроград; его новые пьесы были приобретены «Свободным театром». См.: Приезд Влада Королевича // *Обозрение театров и спорта.* 1922. 20 окт. № 16. С. 7; В Свободном театре // *Музыка и театр.* 1922. № 6. 31 окт. С. 7.

<sup>3</sup> Антрепризный «Свободный театр» Григория Юдовского открылся в 1922 по адресу Невский пр., 72 и работал до 1928. В репертуаре преобладали комические и сатирические миниатюры; ведущим актером стал Л. О. Утесов. См.: *Уварова Е. Д.* Эстрадный театр: миниатюры, обозрения, мюзик-холлы. М., 1983. С. 170–173.

<sup>4</sup> Валентин Артурович Трахтенберг (1888–1937) – драматург, режиссер, антрепренер, театральный пиар-технолог, киносценарист.

градское отделение ТЕО) после получения в марте 1921 г. одной из трех поощрительных премий на конкурсе новых пьес<sup>5</sup>.

Впрочем, ни одна из этих скромных регалий не согласовывалась с лидерством в коммерческом жанровом театре, да и сам Трахтенберг впоследствии не стремился украшать свое резюме «гиньольным» этапом карьеры. Если исключить из поля зрения публикации лета-осени 1922 г., то медиа-досье Трахтенберга продемонстрирует своеобразный заговор молчания вокруг темы «театр ужасов». В итоге, драматург остался в истории отечественного театра рядовым советским автором, чья дебютная пьеса «Новая женщина» (1916) была запрещена царской цензурой, а в качестве этапов творческого пути достойны упоминания разве что «Великий коммунарь» (1920), «Король бокса» (1924), «Новая земля» (1924), «Штурм Перекопа» (1927) да «Поэт и барабанщик» (1937)<sup>6</sup>.

Так еще при жизни своего создателя «Гиньоль» оказался полностью забыт, став слепым пятном на карте петербургской культуры<sup>7</sup>. Необходимость впервые ввести в научный оборот связанные с единственным (?) советским «театром ужасов» даты, имена, факты чрезвычайно затрудняет задачу последовательного изложения истории «Гиньоля», даже такой недолгой<sup>8</sup>.

Открылся «Гиньоль» 11 июля 1922 г. программой инсценировок по прозе Эдгара Аллана По. Благожелательный рецензент был сдержан:

<...> Маленький театр, технически оборудованный скверно, где нет декораций, должной бутафории и главное – где отсутствуют более или менее серьезные артистические силы<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> См.: Литературная жизнь России 1920-х годов. События. Отзывы современников. Библиография. М., 2005. Т. 1. Ч. 1. Москва и Петроград, 1917–1920 гг. С. 634.

<sup>6</sup> См.: В. А. Трахтенберг: [Некролог] // Рабочий и театр. 1937. № 12. Дек. С. 62.

<sup>7</sup> Честь возвращения «Гиньоля» в поле зрения исследователей принадлежит Д. И. Золотницкому, включившему сведения о театре в свою знаменитую тематическую картотеку, хранящуюся в СПбГТБ. Краткая справка о петроградском театре «Гиньоль» в печатном издании впервые появилась в 2003 году (см.: *Алянский Ю. Л.* Увеселительные заведения старого Петербурга. СПб., 2003. С. 87).

<sup>8</sup> Первая попытка была предпринята немногим ранее в статье обзорного характера. См.: *Комиссарова Е. В.* Петроградский театр ужасов «Гиньоль» 1922 года. Вехи краткой истории, репертуар и нэповский маркетинг // Записки Санкт-Петербургской театральной библиотеки. СПб., 2018. Вып. 14. С. 36–84. Текст статьи размещен в открытом доступе на сайте СПбГТБ (<http://sptl.spb.ru>).

<sup>9</sup> *Марк Евгеньич.* Театр Переживаний («Гиньоль») (открытие 11 июля) // Жизнь искусства. 1922. 18 июля. № 28. С. 4.

Зато рецензент, разругавший премьеру вдрызг, не пожалел ярких красок:

<...> Голый «ужас на ужасе», бой часов, мефистофельские гримы, привидение-покойница, гроб черного дерева, два удушения и т. д.<sup>10</sup>

Тот же Королевич писал о «Гиньоле»:

Ты меня пугаешь, а мне не страшно, только холодно, сыро и частенько скучно. Но вдруг в тусклой скуке прорезывается яркий облик бульварного романа <...><sup>11</sup>.

Формально жанровый, фактически это был авторский театр Трахтенберга, создававшего пьесы с ролями по числу и рангам актеров труппы. По-настоящему успешную и резонансную пьесу он так и не написал, подменяя остросюжетность вычурностью коллизий.

В декабре 1923 г. Трахтенберг выступил в журнале «Жизнь искусства» с заметкой о дефиците репертуара, соответствующего конъюнктуре<sup>12</sup>. На его взгляд, современному театру остро не хватало пьес *фабульных*, пьес *действия*, причем в немногих имеющихся образцах театр не смог бы конкурировать с детективным кинематографом. Созданные им самим в 1910-х – 1930-х гг. пьесы исчисляются десятками и отличаются удивительным жанровым разнообразием в диапазоне от салонных мелодрам и комедий формата «Кривого зеркала» до социально-философских аллегорий, либретто советской героической оперы «Штурм Перекопа»<sup>13</sup> и водевилей для колхозной сцены.

За 5 месяцев творческий коллектив «Гиньоля» поставил в 17 программах 23 пьесы, более половины которых принадлежали перу художественного руководителя. Похвального отзыва в печати удостоилась депрессивно-мистическая драма Трахтенберга «Немой звонарь», а хорошую кассу приносил лишь спектакль по его же пьесе «Операция профессора Дуэзна», полный хичкоковского саспенса.

<sup>10</sup> *Сторицын П. И.* Гиньоль на Невском (Театр «Гиньоль») // Жизнь искусства. 1922. 25 июля. № 29. С. 4.

<sup>11</sup> *Королевич Влад.* Балаганы и балаганчики (Прогулка по Невскому) // Обзорение театров и спорта. 1922. 1 дек. № 50. С. 6.

<sup>12</sup> См.: *Трахтенберг В.* Мысли драматурга // Жизнь искусства. 1923. № 49. 11 дек. С. 9.

<sup>13</sup> Совместно с А. Ф. Мокиным (1927).

Возможно, когда-нибудь этот факт займет свое место в исторической морфологии раннесоветского театра.

Противопоставив детище Трахтенберга парижскому «Гран-Гиньолю», критик Мартын Двинский назвал скромный петроградский аналог театром психоанализа. Не имея возможности выйти за пределы сегмента малобюджетных зрелищ, театр специализировался на простых в постановке пьесах со сценами избыточного психологического насилия.

Восемнадцатилетний критик Н. Верховский<sup>14</sup> уже в августе предсказал судьбу театра:

Поставив целью давать сильные переживания, театр дает трафаретные, маленькие страхи, которые только слегка трогают нервы публики, да и то той публики, которая властно требует у театра щекочущей мелодрамы. <...> Пьесы становятся искусственными и нарочито устрашающими, дешевыми. Если театр не сделает крутого поворота и не будет более серьезно относиться к своему названию, ему грозит опасность оказаться занятой игрушкой в руках публики<sup>15</sup>.

Опасности поджидали, впрочем, со всех сторон. Помещение считалось аварийным: из 333 посадочных мест эксплуатировалось только 170. Договор субаренды в сентябре был перезаключен из-за необходимости капитального ремонта водопровода, канализации, стояков и полов<sup>16</sup>.

Неясна степень вмешательства драматической цензуры в репертуар «театра ужасов». Так, возможна связь между запретительной деятельностью петроградского Реперткома; произошедшим в конце октября срывом постановки пьесы Трахтенберга «Обнаженный мозг» и переносом премьеры пьесы Г. Ге «Спасайтесь!» с 7 на 14 ноября. Неудивительно, что «Гиньоль» одним из первых проявил лояльность к элементам советизации коммерческих театров: отчитался о создании художественного совета. В любом случае, пе-

<sup>14</sup> Никита Юрьевич Верховский (1903–1954) – театральный критик. Сын поэта, переводчика Ю. Н. Верховского.

<sup>15</sup> Верховский Н. Ю. Театр публики. Гиньоль // Жизнь искусства. 1922. 30 авг. № 34. С. 2.

<sup>16</sup> См.: Договор № 3218 [о сдаче в аренду театра «Гиньоль» (бывший «Арс»)], 14 сент. 1922 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 30. Оп. 1. Ед. хр. 13. Л. 1–2.

троградская драматическая цензура успевала в тот период дать ответ только примерно по 30% пьес<sup>17</sup>, и ниоткуда не следует, что заявки «Гиньоля» могли бы рассматриваться оперативно.

Еще в октябре спектакли «Гиньоля» находили чистенько, мило сделанными, хвалили за тщательную и старательную постановку дела, однако уже в середине ноября называли театром с плохими сборами. «Гиньоль» проигрывал в конкуренции с только что обновленным репертуаром кинематографов<sup>18</sup>. Ударная премьера ноября – новая трагикомедия Ге «Спасайтесь!» – вызвала уничижительные отзывы, а также эпиграмму В. Лебедева<sup>19</sup>, карикатуру художника Г. Храписа<sup>20</sup> и что-то вроде словесной стычки драматурга с рецензентом Мартыном Двинским, когда они столкнулись в кабинете Ю. М. Юрьева<sup>21</sup>, – по итогам обмена мнениями рецензент потребовал письменных извинений. Ноябрьем же датируется внезапный и бескомпромиссный конфликт с еженедельником «Музыка и театр» в лице его владельца Н. Д. Бернштейна<sup>22</sup>.

Можно было использовать черный пиар и стать самым скандальным театром сезона, но гиньольевцы предпочли воспроизвести бесславный опыт предшественника, дореволюционного гиньольного Литейного театра Вениамина Казанского<sup>23</sup>. Как тот превратился в

<sup>17</sup> См.: Шапиро Р. А. О деятельности театрального отдела Петрогубполитпросвета (беседа с заведующим) ТЕО Р. А. Шапиро // Музыка и театр. 1923. № 9. 6 марта. С. 4.

<sup>18</sup> Во второй половине октября заведующий Севзапкино Д. И. Лещенко привез из Берлина сразу 30 новых фильмов. См.: Двинский М. «Петроградским театрам грозит большая опасность...» // Обозрение театров и спорта. 1922. 15 окт. № 12. С. 5.

<sup>19</sup> Лебедев В. «Спасайтесь!»: [Эпиграмма] // Жизнь искусства. 1922. 21 нояб. № 46. С. 3.

<sup>20</sup> Храпис Г. К постановке пьесы «Спасайтесь!» Г. Г. Ге в театре «Гиньоль»: [Карикатура] // Обозрение театров и спорта. 1922. 23 нояб. № 43. С. 9: рис.

<sup>21</sup> См.: [Бернштейн Н. Д.?]. Критический конфликт: [Заметка-фельетон] // Музыка и театр. 1922. № 11. 5 дек. С. 7.

<sup>22</sup> Николай Давидович (Натан Давид) Бернштейн (1876–1938) – театральный журналист, в 1922–1924 владелец, редактор и колумнист петроградского еженедельника «Музыка и театр».

<sup>23</sup> Вениамин Александрович Казанский (Соршер) (1869–1913) – актер, режиссер, антрепренер, переводчик и передельщик пьес. В январе 1909 открыл «Театр ужасов» на Литейном пр., но начиная с октября того же года постепенно репрофилировал его под театр фарсов и мелодрам (в сезоне 1911/1912 – театр «Мозаика»). См.: Золотницкий Д. И. Фарс... и что там еще?: Театр фарса в России, 1893–1917. СПб., 2007. С. 356–366, 549.

театр мелодраматических переживаний «Мозаика», так и «Гиньоль» преобразовался в мелодраматический «Театр переживаний», не прдержавшийся и трех месяцев в условиях жесточайшей конкуренции на рынке эротоманских зрелищ.

Театр «Гиньоль» наиболее интересен как модель медиа-проекта в нэповском шоу-бизнесе – инвестиционный проект без инвестора, в целом провальный, но привлекший к себе внимание профессионального сообщества. Этот второй в Петербурге опыт создания театра гиньольных пьес родился не из любви к жанру, а скорее из ложно понятой конъюнктуры.

Фанатичную преданность феноменам массовой культуры никто из членов творческого коллектива не продемонстрировал, больше полагаясь на расчетливо просчитанный успех. В ход шли многие маркетинговые инструменты – актеры-селебрити, псевдозаграничный репертуар, обещание новаторских спецэффектов, пиар-акции в СМИ, намеки на бурную светскую жизнь в кулуарах, показная советизация, итоговый (провальный) ребрендинг.

За всеми этими действиями чувствуется противоречивость адресации. И для профессионального сообщества, и для публики, и для самого себя театр не представлял какой-либо цельный феномен, как не существовало и какого-либо внятного определения жанра. В оценке А. А. Гвоздева наиболее заметным стал отказ от западной модели сценичности:

У нас «Гиньоль» получил совершенно самостоятельное, русское развитие. В основу исполняемых пьес положено переживание, эмоция. Быту, фабуле, внешним эффектам и буафории отведено второстепенное место. <...> Русская литература богата темами и произведениями характера, подходящего к этим заданиям: «Палата № 6» Чехова, «Красный смех» Андреева и др<угие>, оставшиеся от эпохи т<ак> н<азываемого> безвременья, уже чужой и ненужной<sup>24</sup>.

Причастность к делам «Гиньоля» поэта Владимира Пяста, композитора Анатолия Канкаровича, хореографа Ивана Чекрыгина говорит в пользу версии о попытке сотрудников Института живого слова сделать театр площадкой сценических новаций. Но их ставка на Вален-

<sup>24</sup> [Гвоздев А. А.]. «Театр ужасов» // Красная газета, веч. вып. 1922. 13 нояб. № 40. С. 3.

тина Трахтенберга не могла оправдаться, поскольку для него оказалась характерна декларативная открытость творческим экспериментам без их реализации. В пресс-релизах рекламировались световые декорации Григория Гидони; создание открытого дискуссионного и закрытого увеселительного клубов для театральных деятелей; набор студентов в школу актерского мастерства для жанрового театра – ничто из этого не было воплощено.

«Гиньоль» позиционировал себя конкурентом академических театров, подчеркивая курс на «подлинное» искусство и исполнение спектаклей без суфлера. Меж тем претензии на причастность к высокому искусству противоречили очевидной для современников задаче удержаться на плаву в качестве составной части нэповского шоу-бизнеса.

В такой ситуации поддержка дерзких выскочек профессиональным сообществом оказалась невозможной. Коллеги не ценили «Гиньоль» выше, чем театр-однодневку, впоследствии отождествляли с аттрактивными массовыми зрелищами<sup>25</sup>, а само его название превратилось в своего рода ярлык дурновкусицы.

Итак, медиапрезентации перед коллегами принесли театру только ущерб. А что же зрители? Ведущим приемом ориентированной на зрителей рекламы стала мистификация. Сочинения Трахтенберга объявлялись новинками иностранных авторов, хотя только шедшая под его собственным именем пьеса имела в театре стабильный успех.

Настойчивость в стремлении выдать отечественный продукт за импортные новинки говорит о расчете на аудиторию, заинтересованную в восстановлении довоенных культурных связей и влияний. Увы, неприкрытое продвижение приоритетов предыдущего поколения привело к отталкиванию перспективной молодежной аудитории. Мемуары С. Л. Цимбала<sup>26</sup>, в ту пору пятнадцатилетнего школьника,

<sup>25</sup> «Синий сигнал» – американский аттракцион, выдержавший будто бы 1200 рядовых аншлагов в Нью-Йорке, – оказался просто-напросто довольно посредственным гиньолем. Подобные пьесы шли некогда в «Театре ужасов» на Невском. В «Сигнале» все элементы гиньоля налицо: револьверы, авантюристы, убийства, драки, душераздирающие вопли. И все это показано только для того, чтобы оправдать появление на сцене «всамделишного» паровоза» (Б. «Синий сигнал»: [Рецензия] // Рабочий и театр. 1926. № 42. 19 окт. С. 19).

<sup>26</sup> Сергей Львович Цимбал (1907–1978) – театровед, театральный критик.

начинаются с едких замечаний в адрес «Гиньоля» как «крохотного и наивно-напыщенного и пошлого театратора», который он посещал с одноклассниками ради «Операции профессора Дуазна», раздражаясь «дешевеньким подражательством никем не принимаемого всерьез театратора, в котором и творчества не было никакого, но зато был избыток самого бесстыдного нэповского предпринимательства»<sup>27</sup>.

Изначальный маркетинговый просчет «Гиньоля» очевиден. Какие «ужасы» могли бы привлечь в зрительный зал людей, переживших мировую и Гражданскую войны, массовый голод, пандемию гриппа, катастрофическое обнищание и уличный бандитизм? Обытовленные дореволюционным театром личные неврозы и фрустрации ходким товаром не считались, а ведь именно на них делали ставку гиньольевцы. Публика же голосовала ногами и кошельками за новинки киноэкранов, с их калейдоскопической сменой зрелищ, за безобидные старенькие водевили и модные танцы. К концу 1922 г. в Петрограде насчитывалось 150 кинотеатров и 100 кабаре<sup>28</sup>. «Театры ужасов» журнальный обозреватель поставил в один ряд с развлечениями устаревшими и проигравшими – кинемофонами и чревовещателями<sup>29</sup>. Добавим сюда холод и сырость в неотопляемом зале «Гиньоля», и непривлекательность формы подачи зрелищ окончательно перевесит любые красоты содержания.

Тем не менее говорить об отсутствии каких-либо успехов не приходится. «Операция профессора Дуазна» удержалась в активном фонде российского развлекательного театра и еще в 1924–1926 гг. кочевала по клубным и провинциальным сценам<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> Цимбал С. Л. Разные театральные времена. Л., 1969. С. 3.

<sup>28</sup> См.: И тут, и там, и то, и это // Обозрение кинематографов, эстрады, арены и стадиона. 1922. № 3. 26–31 дек. С. 3.

<sup>29</sup> См.: Там же. С. 2.

<sup>30</sup> Летом 1924 «Операцию...» режиссировал на Кабельном заводе в Москве Эраст Гарин. В том же году пьесу поставила труппа, выступавшая в Народном доме Челябинска (будущий Челябинский академический театр драмы). Летом 1926 в г. Остров Псковской губ. среди пьес, имевших коммерческий успех, числилась «трилогия о профессоре Дуазне (репертуара парижского театра ужасов Гиньоля)». См.: Ученик чародея. Книга об Эрасте Гарине. М., 2004. С. 139; Челябинск: Энциклопедия / Сост.: В. С. Боже, В. А. Черноземцев. Челябинск, 2001. URL: <http://www.book-chel.ru> (дата обращения: 16.04.2020); *Болотников М.* Остров: [Обзор летнего сезона Ленинградского драматического ансамбля под руководством Б. А. Борисова-Милина и В. Л. Тарского] // Жизнь искусства. 1926. № 38. 21 сент. С. 18.

Сам Трахтенберг оставался деятелем сегмента массовой культуры, хотя и стремился к более высокому рангу. В 1924 г. он участвовал в конкурсе революционных пьес, где его полная библейских аллюзий аллегорическая драма «Чудо-корабль (Новая земля)» получила похвальные отзывы. Но в большие солидные театры его не приглашали, и в 1925 г. Трахтенберг работал «очередным» режиссером труппы при Доме просвещения им. Тимирязева (Обводный кан., 147)<sup>31</sup>. Год спустя вместе с А. В. Чаровым<sup>32</sup> организовал передвижной Театр новой эстрады, для которого написал водевиль «Веселые контрреволюционеры». Реалии эпохи подсказывают, что сам эстрадный театр был создан исключительно как антреприза с целью демонстрации данного спектакля. Планы сорвались сразу: просмотровая комиссия культурно-просветительного отдела Ленинградского губернского совета профессиональных союзов (Культотдел ЛГСПС) не допустила водевиль к показу на клубных площадках, посчитав его «дешевой халтурой»<sup>33</sup>.

Жажда признания реализовывалась Трахтенбергом в публичной деятельности, стремлении быть на виду у профессионального общества. Вершины литературно-административной карьеры – членства в президиуме Драмсоюза – Трахтенберг достиг уже в 1927 г.<sup>34</sup> Тем не менее ряд его произведений вскоре попал в список запрещенных к постановке<sup>35</sup>. Пьесы Трахтенберга запрещались и ранее, как, например, драма революционной тематики «Преступление Нелли Ванстон»<sup>36</sup>.

Старые связи Трахтенберг не обрывал: совместно с В. А. Мазуркевичем около 1928 г. написал пьесу «Подруга вора», а сотрудничал

<sup>31</sup> См.: При Доме Просвещения им. Тимирязева: [Справочные сведения] // Весь Ленинград на 1925 год: Адресная и справочная книга г. Ленинграда. [Л., 1925]. С. 166 (1-я паг.).

<sup>32</sup> Александр Васильевич Чаров (наст. фам. Бочаров; 1898–1942) – эстрадный артист, драматург, в годы НЭПа создатель Комического хора А. Чарова. См.: *Кравчинский М. Э.* Песни и развлечения эпохи НЭПа. Н. Новгород, 2015. С. 293; *Блокада, 1941–1944*, Ленинград: Книга Памяти. СПб., 2006. Т. 33.

<sup>33</sup> См.: *Чоглоков А.* Театр «Новой эстрады» // Рабочий и театр. 1926. № 41. 12 окт. С. 11.

<sup>34</sup> См.: У ленинградских драматургов // Жизнь искусства. 1927. № 18. 3 мая. С. 21.

<sup>35</sup> См.: Репертуарный указатель ГРК. М., 1929. С. 114; Репертуарный указатель. М.; Л., 1931. Т. 2. С. 33.

<sup>36</sup> См.: Список № 9 разрешенных и запрещенных Главреперткомом пьес, 1925 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 31. Оп. 2. Ед. хр. 21. Л. 93.

ство с композитором А. И. Канкаровичем возобновил при создании в 1930 г. музыкальной комедии «Молодость (Победа проф. Тюфякова)».

Многолетнее поддержание деловых и творческих контактов внутри распавшегося коллектива «Гиньоля» можно проследить и по прилагаемому к настоящей статье своду биографических справок. Собственно, в отсутствие источников (дневников, писем, мемуаров) только эти многолетние связи служат основанием для вывода о том, что бесславный опыт работы в «Гиньоле» не был воспринят как личный провал и повод для взаимных обвинений ни Трахтенбергом, ни его коллегами.

Так какую же оценку дать месту «Гиньоля» в театральном процессе нэповского Петрограда? Мы видим театр, заявленный как воссоздание привлекательного иностранного образца в обществе, где благоприятная для него культура пока не сложилась. Костяк репертуара составили вполне традиционные салонно-криминальные драмы, не дающие достаточных оснований называться гиньольными пьесами. Их постановка сопровождалась не столько поиском конгениальных театральных форм, сколько ритуальными пиар-акциями несуществующих сервисов и предложений на рынке зрелищ, означающих подделку, имитацию чего-либо желаемого – будь то «зарубежное» происхождение пьес, «звездный» статус актеров или мифическая влиятельность в среде бомонда.

«Гиньоль» являл собой своего рода карго-культ «запретных плодов» буржуазной культуры. С такой точки зрения, успехи и неудачи этого театра – свидетельство стремительной динамики той нарождающейся «магии» Страны Советов, которая все увереннее вытесняла теряющую актуальность магию вчерашнего дня.

#### Репертуарная хроника театра «Гиньоль»<sup>37</sup>

**Программа: «Безумец и смерть» и «Дьявольский напиток»**

**В. А. Трахтенберга**

(Программа, посвященная Эдгару По)

Премьера 11 июля 1922 г.

<sup>37</sup> Хроника премьер и «возобновлений» составлена на основе анонсов и программ, публиковавшихся в городской отраслевой прессе («Жизнь искусства», «Еженедельник Петроградских академических театров», «Обозрение театров и спорта», «Музыка и театр»).

Режиссер С. М. Гусинов

**«Безумец и смерть»** (по мотивам новеллы «Береника»)

**«Дьявольский напиток (Бочка Амонтильядо)»**

По новелле «Бочонок Амонтильядо»

**«Операция профессора Дуазна» В. А. Трахтенберга**

18–24 июля 1922 г. («Вечер сильных ощущений»)

25–30 июля 1922 г.: ввиду колоссального успеха «Вечера сильных ощущений» продолжены еще на одну неделю в том же составе актеров

Режиссер С. М. Гусинов

**Программа: «Выстрел» и «Игра в смерть [Ящик с сигарами]»**

**В. А. Трахтенберга**

Премьера и показы 1–6 августа 1922 г.

Режиссер В. А. Трахтенберг

**«Выстрел»**

По одноименному произведению А. С. Пушкина<sup>38</sup>

**«Судьба Дуазна» В. А. Трахтенберга**, вторая часть трилогии «Профессор Дуазн», продолжение пьесы «Операция профессора Дуазна»

Премьера и показы 8–15 августа 1922 г.

Режиссер В. А. Трахтенберг

**Программа: «Ее преступление»<sup>39</sup> Б. Н. Устинова, «Полубог»**

**В. А. Трахтенберга**

Премьера и показы 22–28 августа 1922 г.

Режиссер В. А. Трахтенберг

**«Кто убийца?» В. А. Трахтенберга**, третья часть трилогии «Профессор Дуазн»

Премьера 30 августа 1922 г.

Режиссер В. А. Трахтенберг

<sup>38</sup> Автор инсценировки не установлен.

<sup>39</sup> Пьеса известна также под названием «Вор (Ее преступление)».

**«Преступление Анны Кордье» В. А. Трахтенберга**

Премьера и показы 12–14 сентября 1922 г.

Режиссер В. А. Трахтенберг

**«Немой звонарь» В. А. Трахтенберга**

По мотивам А. де Мюссе

Премьера и показы 14–18 сентября 1922 г.

**Программа: «Кончитта» Д. Норберти<sup>40</sup>, «Он»<sup>41</sup> О. Метенье**

Премьера и показы 26 сентября – 2 октября 1922 г.

Режиссер П. В. Кузнецов

**«Черная рука (Мафия)» В. А. Мазуркевича**

Премьера и показы 3–8 октября 1922 г.

Режиссер В. А. Мазуркевич

**«Заглянувший в бездну (Невидимка)» В. А. Трахтенберга**

Премьера и показы 10–15 октября 1922 г.

Режиссер В. А. Трахтенберг

**Программа: «Ровно в 12! (Без смены)» Е. Вольтера, «Человек, который видел дьявола» Г. Леру**

Премьера и показы 17–22 октября 1922 г.

Переводчик Ф. Н. Латернер

**«Ровно в 12! (Без смены)»**

Режиссер В. А. Трахтенберг

**«Человек, который видел дьявола»**

Режиссер В. А. Греммин

<sup>40</sup> *Норберти Дж.* Кончитта: Драма в 2 картинах / Пер. с итал. Л. Л. Пальмского. Пг., 1916.

<sup>41</sup> Русские переводы публиковались дважды: перевод Р. З. Чинарова – в литографии С. Ф. Рассохина отдельным малотиражным изданием (1905), перевод Н. Ф. Арбенина – в третьей книге «Библиотеки театра и искусства» (1906). Также существовал перевод баронессы А. И. Радошевской, ставившийся в 1903 труппой А. П. Ленского (см. архив СПбГТБ. Ф. 3. Ед. хр. 368).

**«Тайна “Пороховой бочки”» В. А. Трахтенберга**

Премьера и показы 24–29 октября 1922 г.<sup>42</sup>

Режиссер П. В. Кузнецов

**Программа: «В когтях дьявола (Палач)» В. Г. Маршала, «Клуб обреченных» В. А. Трахтенберга**

Премьера и показы 31 октября – 5 ноября 1922 г.

**«В когтях дьявола (Палач)»**

Режиссер В. А. Греммин

**«Клуб обреченных»**

Режиссер В. А. Мазуркевич

**«Операция профессора Дуазна» В. А. Трахтенберга**

Возобновление 9–12 ноября 1922 г. в новом составе актеров<sup>43</sup>

Режиссер С. М. Гусинов

**«Спасайтесь!» Г. Г. Ге**

Премьера и показы 14–19 ноября 1922 г.

Режиссер П. В. Кузнецов (под наблюдением автора)

**«В 23-м этаже» В. А. Трахтенберга<sup>44</sup>**

Премьера и показы 21–26 ноября 1922 г.

Режиссер В. А. Трахтенберг

**«Роковая женщина (Эпизод парижанки)» В. А. Трахтенберга**

Премьера и показы 27 ноября – 5 декабря 1922 г.

Режиссер В. А. Греммин

<sup>42</sup> Либо 24–31 октября. См.: Музыка и театр. 1922. 24 окт. № 5. С. 18.

<sup>43</sup> Возобновление в новом составе актеров связано со срывом премьеры трагикомедии «Спасайтесь!» Г. Г. Ге. Рекламный слоган: «Гвоздь сезона, сенсационная пьеса, выдержавшая 40 рядовых представлений».

<sup>44</sup> В анонсах «Жизни искусства» автором пьесы назван А. Вольтер (либо А. Вальтер). Авторство В. А. Трахтенберга указано в рекламной публикации: «В 23-м этаже»: [Программа] // Ежедельник Петроградских государственных академических театров. 1922. № 10. 21–26 нояб. Приложение: Программы [с 21 по 26 ноября 1922 г.]. С. 14.

**«Спасайтесь!» Г. Г. Ге**Разовое возобновление 28 ноября 1922 г.<sup>45</sup>**Драматурги, творческий и технический персонал  
театра «Гиньоль»**

**Артурова И.**, актриса на возрастные эпизодические роли. Также упоминалась под именами М. Д. Артурова (Трахтенберг)<sup>46</sup>, М. Д. Артурова-Трахтенберг, М. А. Артурова-Трахтенберг<sup>47</sup>.

В 1927 г. в Вышнем Волочке коллектив ленинградских артистов драмы во главе с режиссером В. А. Греминым отметил двадцатипятилетие сценической деятельности М. Д. Артуровой-Трахтенберг, «выступавшей ранее в ряде провинциальных городов»<sup>48</sup>.

Исполненные роли: Сестра милосердия («Операция профессора Дуэзна»); Старуха Клемм («Игра в смерть»); Нянька («Судьба Дуэзна»); графиня, Мать графа Д'Монтье («Кто убийца?»); Эмилия Бонге («Преступление Анны Кордые»); 1-я старуха («Немой звонарь»); Тетка Дрике («Он»); Лоренца, кормилица («Черная рука (Мафия)»); Мать («Заглянувший в бездну»); Старуха («Человек, который видел дьявола»); Камеристка Сильва («В когтях дьявола»); Телеграфистка («Спасайтесь!»).

**Богданов**, художник. Возможно, это Степан Иванович Богданов, известный как художник-декоратор «Нового Театра» (ул. Марата, 58)<sup>49</sup>, где подвизалась и М. Л. Володарская.

Художник программы спектаклей «Человек, который видел дьявола» и «Ровно в 12!», автор новой декорации к спектаклю «Роковая женщина (Эпизод парижанки)».

**Богущ**, актриса.

Исполненная роль: Ероднения, мать («Немой звонарь»).

**Болконская**, актриса.

Исполненная роль: Мэри («Ровно в 12!»).

<sup>45</sup> См.: Жизнь искусства. 1922. 28 нояб. № 47. С. 11.

<sup>46</sup> Гиньоль (Театр Переживаний) // Весь Петроград на 1923 год: Адресная и справочная книга Петрограда. Пг., 1923. С. 238.

<sup>47</sup> М. А. Артурова-Трахтенберг (Вышний Волочек): [Фотопортрет] // Рабис. 1927. № 14. 19 апр. С. 12.

<sup>48</sup> См.: В Вышнем Волочке // Жизнь искусства. 1927. № 13. 29 марта. С. 15.

<sup>49</sup> Весь Ленинград на 1924 год: Адресная и справочная книга г. Ленинграда. [Л., 1924]. С. 293 (1-я паг.), 29 (2-я паг.).

**Бунина Фрида Ильинична**, актриса Театра новой драмы.

Заявлена исполнительницей роли: Ксении («Спасайтесь!»), во втором составе).

**Васильев**. Предоставил парики для спектакля «Заглянувший в бездну (Невидимка)» и для программы спектаклей «Человек, который видел дьявола» и «Ровно в 12!»

**Володарская Мария Львовна** (в анонсах также Н. Володарская), актриса. В адресной книге на 1924 г. указана как Мария Львовна Володарская-Маршал<sup>50</sup>, актриса и председатель распорядительного совета «Нового Театра». Вероятно, супруга В. Г. Маршала. В адресной книге на 1925 г. указана под фамилией Володарская<sup>51</sup> и числится актрисой труппы при Доме просвещения им. Тимирязева (Обводный кан., 147), где «очередным» режиссером работал Трахтенберг. В 1929–1930 гг. Володарская числилась артисткой театра «Драма и комедия»<sup>52</sup>, в труппу которого входил и Г. Н. Гаярин.

Осенью 1925 г. артисты Гремин и Володарская должны были исполнить роли Николая II и его супруги Александры Федоровны в премьерной для новоорганизованного «Театра драмы и комедии»<sup>53</sup> пьесе М. Е. Волохова и П. А. Арского «Конец Романовых»<sup>54</sup>, но премьеру

<sup>50</sup> Весь Ленинград на 1924 год: Адресная и справочная книга г. Ленинграда. С. 53 (2-я паг.).

<sup>51</sup> Весь Ленинград на 1925 год: Адресная и справочная книга г. Ленинграда. С. 77 (2-я паг.).

<sup>52</sup> Передвижной театр «Драма и комедия» («Ленинградский театр драмы и комедии») под художественным руководством И. К. Самарина-Эльского открылся не позднее 1928. Сколько-нибудь значительной роли в художественной жизни не играл. См.: Самарин-Эльский, И. К. Тетради с записями репертуара Ленинградского театра «Драма и комедия» за 1928–1942 гг., сведениями о деятельности театра, списками коллектива театра, выездных спектаклей и др. // РГАЛИ. Ф. 2761. Оп. 1. Ед. хр. 7. 1928–1942. Л. 1–105; Премьера в театре «Драма и комедия» // Жизнь искусства. 1929. № 44. 4 нояб. С. 18; Театральный и музыкальный справочник на 1929 год по СССР. М.; Л., 1929. С. 269; Весь Ленинград и Ленинградская область на 1930 год: Адресная и справочная книга. Л., [1930]. Ч. 1. С. 256; Ленинград: Путеводитель. Л., 1933. Т. 2. С. 561.

<sup>53</sup> «Театр драмы и комедии» – артистический коллектив под управлением В. И. Абраменко и художественным руководством Г. К. Крыжицкого, организованный Ленинградским Посредрабисом (посредническим бюро по найму и распределению работников искусств) осенью 1925 (см.: «Театр Драмы и Комедии» // Жизнь искусства. 1925. № 44. 3 нояб. С. 19). Ни одного представления этот театр так и не дал.

<sup>54</sup> См.: Конец Романовых: [Программа] // Театры и зрелища: программы и либретто с 3 по 8 ноября: Приложение к журналу «Жизнь искусства». 1925. № 44. [3 нояб.] С. 14; Конец Романовых: [Программа] // Рабочий и театр. 1925. № 44. 3 нояб. С. 30–31.

сорвал запрет Главреперткома<sup>55</sup>, и на этом «Театр драмы и комедии» свое существование бесславно закончил, так и не начав.

Исполненные роли: Виргиния Руаль («Игра в смерть (Ящик с сигарами)»); Мэри Д'Монтье («Судьба Дуазна»); Она («Ее преступление»); Мэри Дуазн («Кто убийца?»); Анна Кордые («Преступление Анны Кордые»); Анна Ланская («Немой звонарь»); Кончитта («Кончитта»); Джульетта, дочь прокурора Берлезе («Черная рука»); Она («Заглянувший в бездну»); Клерели («Человек, который видел дьявола»); танцовщица Мария дель-Коста («В когтях дьявола»); Мэри Д'Монтье («Операция профессора Дуазна», новый состав и юбилейный спектакль 12 ноября); Мария Ильинишна Беспалова («Спасайтесь!»); Джемми, невеста Морстона («В 23-м этаже»); Юлия Тааль («Роковая женщина»).

Об участии актрисы в спектакле «Заглянувший в бездну» рецензент заметил: «Главная женская роль совершенно не подходит к внешним данным Володарской. Настоятельно советуем переменить эту навязчивую *idée fixe*»<sup>56</sup>.

**Галл-Вулих Марк Ананьевич** (31.10.1892–1952), актер, кинорежиссер. С 1923 г. артист Госакдрамы<sup>57</sup> (бывшего Александринского театра).

25 января 1923 г. Галл вышел на сцену Александринского театра вместе с И. Н. Морвилем в постановке «Антоний и Клеопатра» по пьесе У. Шекспира – первый в крохотной роли стража, второй во второплановой роли Тирея, сторонника Цезаря. На Александринскую сцену Галл попал в качестве ученика Школы русской драмы (Школы-студии) им. В. Н. Давыдова<sup>58</sup>.

В Адресной книге на 1924 г. указан как Вулих-Галл Марк Ананьевич<sup>59</sup>. Числился киноартистом, окончившим Школу экранных ис-

<sup>55</sup> См.: «Секретно. Срочно. В Ленинградский Гублит. 30 окт. 1925. Вх. 2/XI-25 г.»: [Отношение Главреперткома] // ЦГАЛИ СПб. Ф. 31. Оп. 2. Ед. хр. 34. Л. 8.

<sup>56</sup> Глаз. И. «Заглянувший в бездну» // Обзорение театров и спорта. 1922. 18 окт. № 14. С. 7.

<sup>57</sup> См.: Театрально-музыкальный календарь-справочник на 1923-й год. Пг., 1923. С. 223. Указан под именем Марк Ананьевич Галл.

<sup>58</sup> См.: В воскресенье, 6 мая в 18-й раз: Антоний и Клеопатра: [Анонс спектакля] // Еженедельник Петроградских государственных академических театров. 1923. № 35. 1 мая. С. 22.

<sup>59</sup> Весь Ленинград на 1924 год: Адресная и справочная книга г. Ленинграда. С. 55 (2-я паг.).

кусств, и помощником кинорежиссера. В 1927 г. Марк Галл снялся в роли техника Штифта в фильме Семена Тимошенко «Турбина № 3», где играл и Петр Кузнецов.

«У Галла нет, к сожалению, театральной внешности и очень мало техники, хотя играет он старательно», – констатировал рецензент одного из спектаклей «Гиньоля»<sup>60</sup>.

Исполненные роли: Маска («Безумец и смерть»); Теофиль Вольнар («Операция профессора Дуазна»; «Судьба Дуазна»; «Кто убийца?»); Слуга Потапыч («Выстрел»); Павел Николаевич Медников («Полубог»); Артур Бинг («Преступление Анны Кордые»); Управляющий («Немой звонарь»).

**Гаярин Герман Николаевич** (Грибоедов-Гаярин<sup>61</sup>), актер. В анонсах ошибочно указывался и как Гаерин. Впоследствии артист Ленинградского театра «Драма и комедия».

Исполненные роли: Вик («Безумец и смерть»); Жозеф, служитель при клинике («Операция профессора Дуазна»); Бурцов («Выстрел»); Камердинер Жозеф («Судьба Дуазна»); Профессор Теран («Полубог»); Он («Ее преступление»); Камердинер Жозеф («Кто убийца?»); Слуга Жак («Немой звонарь»); Педро («Кончитта»); Журналист Лючиани («Черная рука»); Отец («Заглянувший в бездну»); Матис («Человек, который видел дьявола»); Драколь («Тайна “Пороховой бочки”»); Председатель клуба обреченных сэр Честер («Клуб обреченных»); Михаил Афанасьевич Беспалов («Спасайтесь!»), во втором составе); Начальник уголовного розыска Триффлет либо Эдвард Кей («В 23-м этаже»); Буфетчик («Роковая женщина»).

**Ге Григорий Григорьевич** (1867–1942), актер Александринского театра, режиссер, драматург, автор пьесы «Трильби» (1897), популярной и востребованной коммерческими театрами вплоть до конца 1920-х гг.<sup>62</sup>

Автор трагикомедии «Спасайтесь!». Первоначально запланированная на период праздничных революционных торжеств премьера

<sup>60</sup> М. В. Проф. Дуазн (в «Гиньоле»): [Рецензия] // Жизнь искусства. 1922. 22–28 авг. № 33. С. 2.

<sup>61</sup> См.: Весь Петроград на 1923 год: Адресная и справочная книга г. Петрограда. С. 135 (2-я паг.).

<sup>62</sup> См.: Морозова И. Ю., Рейтблат А. И. Ге Григорий Григорьевич // Русские писатели, 1800–1917: Биографический словарь. М., 1989. Т. 1. С. 532–533.

была отложена на неделю без объяснения причин. Спектакль вызвал единодушно негативную реакцию критиков.

**Гидони Григорий Иосифович** (1895–1937), художник-график, искусствовед, один из первых в СССР специалистов в области светомузыкального оформления<sup>63</sup>. Автор пьесы «Голова Иоанна Крестителя». Занимался художественным переводом с западноевропейских языков; выполнил перевод одноактной пьесы «Чудная летняя ночь» Катюль Мендеса<sup>64</sup>, упоминавшейся среди планируемых к постановке в «Гиньоле».

Автор декораций для спектакля «Заглянувший в бездну». В октябре 1922 г. разработывал проект светового оформления своей пьесы «Голова Иоанна Крестителя», включенной в репертуарный план «Гиньоля», но не поставленной<sup>65</sup>.

**Гидони Евгения Иосифовна** (1901/1902–1954), актриса, младшая сестра искусствоведа Александра Гидони и художника Григория Гидони. В июне 1922 г. закончила Школу русской драмы (Школу-студию) им. В. Н. Давыдова<sup>66</sup>. В августе-сентябре выходила на сцену «Гиньоля», но оставила Театр ужасов ради участия в проектах академической сцены, первым из которых стала бы работа группы артистов б. Александринского театра в антрепризе Соловцова в Киеве<sup>67</sup>.

Карьера в Государственном академическом театре драмы оказалась успешной. Е. И. Гидони сыграла такие роли, как Хармиана в «Антонии и Клеопатре» У. Шекспира<sup>68</sup>, Анна Вельцель в «Ткачах» Г. Гауптмана<sup>69</sup>, Укротительница львов Зинида в пьесе «Тот, кто полу-

<sup>63</sup> См.: Колганова О. В. Звукосветовые эксперименты Г. И. Гидони // Сравнительное искусствоведение – XXI век. СПб., 2014–2015. Вып. 1. Ч. 2. С. 163–169.

<sup>64</sup> См.: Колганова О. В. Художник и изобретатель Григорий Гидони // Ленинградский мариолог. 1937–1938. СПб., 2012. Т. 12. С. 565–570.

<sup>65</sup> См.: «Следующей вторичной премьерой театра “Гиньоль” будет...»: [Хроникальное сообщение] // Обозрение театров и спорта. 1922. 7 окт. № 5. С. 6.

<sup>66</sup> См.: Андреев А. Идущие на смену // Вестник театра и искусства. Пг., 1922. 15 июня. № 31. С. 4.

<sup>67</sup> См.: Б. п. Ангажементы в Россию // Сегодня: Ежедн. газ. Рига, 1922. 15 окт. № 233. С. 5.

<sup>68</sup> Введена с 18 апреля 1923 г. вместо Н. С. Рашевской. См.: Антоний и Клеопатра: [Программа на 17 и 18 апр.] // Жизнь искусства. 1923. № 15. 17 апр. С. 26.

<sup>69</sup> См.: Ткачи: [Анонс спектакля] // Ежедневник Петроградских государственных академических театров. 1923. № 35. 1 мая. С. 19–20.

чает пощечины» Л. Н. Андреева<sup>70</sup> и, наконец, Мирра в «Сарданапале» Д. Г. Байрона.

Это молодая актриса с несомненными данными героини, которых так мало на русской сцене. Она обладает сильным, гибким голосом, прекрасной фигурой, выразительным лицом. Заметно еще отсутствие необходимого опыта <...>. Но все же и она дала образец благородной, хотя и сухой, театральности<sup>71</sup>.

Также в 1924 г. Е. И. Гидони вместе с И. Н. Морвилем выходила на сцену Малого оперного театра в ролях второго плана в спектаклях «Рыцарь Ланваль» по драме Эдуарда Штуккена и «Эуген Несчастный» по трагедии Эрнста Толлера<sup>72</sup>.

После замужества, с 1927 г., Е. И. Гидони жила и работала в Литве, продолжая артистическую карьеру в профессиональных труппах Каунаса и Вильнюса.

Исполненные роли: Мария Алексеевна, жена графа Нулина («Выстрел»); Клодина («Полубог»); Клара Вольнар («Кто убийца?»); Тереза Бюссаль («Преступление Анны Кордье»); Виолетта («Он»).

**Гремин Владимир Александрович**, актер театра и кино, режиссер. На сцене с 1916 г.<sup>73</sup>, в кино с 1942 г. Работал под фамилиями Гремин и Гримо-Гремин<sup>74</sup>; настоящая фамилия Гримо<sup>75</sup>. В послевоенные годы актер драматических театров Казани, Пскова. Заслуженный артист Татарской АССР.

<sup>70</sup> См.: «В пьесу “Тот, кто получает пощечины” введены новые исполнители...»: [Хроникальное сообщение] // Театр. 1923. № 13. 25 дек. С. 17.

<sup>71</sup> Абашидзе С. Мысли и параллели: [Рецензия на спектакли «Сарданапал» и «Бунт машин»] // Ежедневник Академических театров. 1924. № 10. 22 апр. С. 4–5.

<sup>72</sup> См.: [Анонс премьеры спектакля «Рыцарь Ланваль» 12 мая в Актате Малый оперный (б. Михайловский)] // Ежедневник академических театров. 1924. Приложение к № 35. С. 15; [Анонс спектакля «Эуген Несчастный» в новом составе 4 и 7 июня в Актате Малый оперный (б. Михайловский)] // Ежедневник академических театров. 1924. № 16. 3 июня. С. 27.

<sup>73</sup> См.: Гремин В. А. Полвека в искусстве // Вечерний Ленинград. 1966. 24 авг. С. 1: портр.

<sup>74</sup> См.: Письмо Б. А. Смирнову от Гремина Владимира Александровича. 13 мая 1963 // РГАЛИ. Ф. 3243. Оп. 1. Ед. хр. 186. Л. 1; Личное дело Гримо-Гремينا Владимира Александровича. 4 мая 1957–19 мая 1957 // РГАЛИ. Ф. 2095. Оп. 1. Ед. хр. 384. Л. 1–4.

<sup>75</sup> См.: Весь Петроград на 1917 год: Адресная и справочная книга г. Петрограда. [Пг., 1917]. С. 186. Персоналия: Гримо Владимир Александрович, Мытнинская, 4.

Ведущий актер труппы театра «Гиньоль» (наряду с П. В. Кузнецовым), режиссер-постановщик и член художественного совета. С декабря 1922 г. назначен управляющим труппой<sup>76</sup>. В посвященной «Гиньолю» хронике и рекламе упоминается как В. Гремин либо В. А. Гремин и лишь однажды как Вл. Гремин<sup>77</sup>. Также встречается псевдоним В. Гремон (возможно, типографская опечатка)<sup>78</sup>.

Поставил спектакли: «Человек, который видел дьявола», «В когтях дьявола», «Роковая женщина».

Исполненные роли: Лорд Лорн («Безумец и смерть»); Профессор Эмиль Дуаэн («Операция профессора Дуаэна»); Граф Нулин («Выстрел»); Теодор Руаль («Игра в смерть»); Профессор Эмиль Дуаэн («Судьба Дуаэна»); негр Джек («Полубог»); Профессор Эмиль Дуаэн («Кто убийца?»); Альберт Кордые («Преступление Анны Кордые»); Профессор Эрик («Немой звонарь»); Паскуалитто («Кончитта»); Следователь Рибольди («Черная рука»); Невидимка («Заглянувший в бездну»); Дик Андерсон («Ровно в 12!»); Джек Блэк («Тайна «Пороховой бочки»»); Журналист Джордж Гордон («Клуб обреченных»); Яков Беспалов («Спасайтесь!»); Морстон, заведующий телефонной станцией («В 23-м этаже»); Скульптор Марсель Жуаль («Роковая женщина»).

**Грибовский В. В.**, администратор спектаклей «Гиньоля» с 1 августа 1922 г.

**Гусинов Семен Матвеевич** (1892 – не ранее 1947), режиссер. По данным архивов, в 1940-х гг. работал режиссером кино и цирка<sup>79</sup>.

Постановщик спектаклей «Безумец и смерть» и «Дьявольский напиток» (совместно с В. А. Трахтенбергом), «Операция профессора Дуаэна».

<sup>76</sup> См.: Еженедельник Петроградских государственных академических театров. 1922. № 12. 3 дек. С. 42.

<sup>77</sup> См.: «Человек, который видел дьявола»; «Ровно в 12!»; Постановка Вл. Гремина и Вл. Трахтенберга: [Анонс спектакля] // Жизнь искусства. 1922. 17 окт. № 41. С. 8.

<sup>78</sup> См.: Еженедельник Петроградских государственных академических театров. 1922. № 8. 5 нояб. С. 85.

<sup>79</sup> См.: Гусинов Семен Матвеевич, режиссер. 3 янв. – 22 февр. 1940 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 257 (Киностудия «Ленфильм»). Оп. 19-1. Ед. хр. 148; Личное дело Гусинова Семёна Матвеевича, 1892 г. р., режиссера. 20 февраля 1947 // РГАЛИ. Ф. 2499 (Союзгосцирк). Оп. 4. Ед. хр. 1403. Л. 1–6.

**Дарманская**, актриса.

Исполненная роль: 2-я старуха («Немой звонарь»).

**Канкарович Анатолий Исаевич** (1885–1956), дирижер, композитор, разработчик теоретических вопросов декламации, педагог Института живого слова (читал курсы теории музыки и мелодики речи<sup>80</sup>). В 1923 г. штатный сотрудник отделов театрально-музыкальной критики журнала «Жизнь искусства» и газеты «Петроградская правда».

В сентябре 1922 г. инициатор либо соавтор идеи открытия при театре «Гиньоль» профессионального дискуссионного клуба «Ложа Святой Мельпомены», устроенного по образцу масонских лож. Участие в делах «Гиньоля» связано с поиском нового места работы: в октябре 1922 г. сообщалось, что Канкарович выбыл из состава преподавателей Института живого слова<sup>81</sup>. Трансформация «Гиньоля» в «Театр переживаний» сопровождалась возобновлением планов создания при театре клуба А. Канкаровича и В. Трахтенберга «Ложа Мельпомены»<sup>82</sup>. В частности, сообщалось о подготовке в ближайшие дни диспутов на темы «Театр будущего» и «Немой и Говорящий». Состоялись ли диспуты, неизвестно.

В дальнейшем Канкарович – автор проекта «Единственного Музыкального Театра»<sup>83</sup>. Являясь сторонником идеи программирующего влияния музыки на социум, ратовал за упорядочение репертуара исполняемых публично музыкальных произведений. Так, в 1924 г. выступил на страницах «Красной газеты» с полемическими заметками на тему хаотичности музыкального оформления предприятий общепита и культурного досуга граждан включая увеселительный репертуар для антрактов в Академическом театре драмы<sup>84</sup>.

<sup>80</sup> См.: Программа курса лекций «Музыка как наука». Лектор А. И. Канкарович; Программа курса лекций «Музыка как элемент живого слова». Лектор А. И. Канкарович // Записки Института живого слова. [Пг.], 1919. [Вып.] 1. С. 66–69, 74–75.

<sup>81</sup> См.: Б. п. Институт «Живого слова»: [Заметка] // Еженедельник Петроградских государственных академических театров. 1922. № 6. 22–29 окт. С. 49–50.

<sup>82</sup> См.: «Театр Переживаний»: [Обзор деятельности] // Жизнь искусства. 1922. 5 дек. № 48. С. 4.

<sup>83</sup> См.: *Пяст В. А.* Новые искания в театре // Сегодня: Еженедельник литературы, театра, искусства [издаваемый поэтической группой «Неоклассики»]. 1922. № 9/10. 21–28 нояб. С. 5.

<sup>84</sup> См.: *Канкарович А. И.* Музыканты, засучите рукава!.: (Музыка и революция – мысли и наблюдения) // Красная газета. 1924. 7 дек. № 281. С. 4; *Канкарович А. И.* Музыка в Драматическом театре // Красная газета. 1924. 11 дек. № 284. С. 5.

В 1930 г. создал музыкальную комедию «Молодость (Победа проф. Тюфякова)» на либретто В. А. Трахтенберга.

**Кенашева Л.**, актриса.

Исполненная роль: Графиня Мэри Д'Монтье («Операция профессора Дуазна»).

**Короглуева Инна Сергеевна** (1897–1970), актриса. Супруга актера П. В. Кузнецова, мать артиста балета Святослава Кузнецова (1930–1992). В анонсах указывалась также как Кор-Оглуева, иногда Оглуева. Закончила семь классов частной гимназии Филипповой в Ростове-на-Дону, в феврале 1924 г. состояла в Государственном академическом театральном училище ученицей Драматического отдела им. В. Н. Давыдова<sup>85</sup>.

Исполненные роли: Горничная Рокси («Тайна “Пороховой бочки”»); Долли («Клуб обреченных»); Ксения («Спасайтесь!»); Горничная («Роковая женщина»).

**Крючков Н.**, тапер.

Музыкальное сопровождение к спектаклям «Заглянувший в бездну»; «В когтях дьявола» и «Клуб обреченных».

«В тон пьесы подобрана пианистом Крючковым музыка, недурно исполнявшаяся как им, так и его партнером – скрипачом Негриус»<sup>86</sup>.

**Кузнецов Петр Васильевич** (1881–1940), актер, режиссер. В 1910-х гг. артист Суворинского (Малого) театра на Фонтанке. Супруг актрисы И. С. Короглуевой.

Ведущий актер труппы театра «Гиньоль» – единственный, чье имя на афишах указывалось целиком, а не инициалом. Постановщик спектаклей «Кончитта», «Он», «Тайна “Пороховой бочки”», «Спасайтесь». Также заявлялось о начале репетиций Кузнецовым спектакля «Ее глаза»<sup>87</sup>.

Исполненные роли: Марн («Безумец и смерть»); Граф Д'Монтье («Операция профессора Дуазна», «Судьба Дуазна», «Кто убийца?»);

<sup>85</sup> См.: Короглуева Инна Сергеевна. 1920–1924 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 259 (Школа Русской драмы). Оп. 2. Ед. хр. 426. Л. 1–3.

<sup>86</sup> Б. н. Юбилей В. А. Трахтенберга: [Заметка с рецензией на спектакль «Заглянувший в бездну»] // Обозрение театров и спорта. 1922. 22 окт. № 18. С. 6.

<sup>87</sup> См.: «С большим успехом прошла в театре премьера...: [Хроникальное сообщение] // Еженедельник Петроградских государственных академических театров. 1922. № 12. 3 дек. С. 41.

Леон Бирн («Игра в смерть»); Эдмон Ренмар («Полубог»); Октав Кордые («Преступление Анны Кордые»); Граф Ланской («Немой звонарь»); Лука Мартине («Он»); Падре Антонио («Черная рука»); Друг («Заглянувший в бездну»); Человек («Человек, который видел дьявола»); Джон Мессон («Тайна “Пороховой бочки”»); Военный прокурор Игнацио Вирда («В когтях дьявола»); Беспалов («Спасайтесь»); Сегварт («В 23-м этаже»); Виноторговец Эмиль Дор («Роковая женщина»).

О роли графа Д'Монтье критик писал: «Кузнецов прекрасен в своей роли. Играет верно и уверенно. Жесты его, хотя и рассчитанные, красивы, увлекательны и закончены. Слаба немного дикция»<sup>88</sup>.

**Лебединская**, актриса.

Исполненная роль: Чемберс («Тайна “Пороховой бочки”»).

**Мазуркевич Владимир Александрович** (1871–1942), актер, драматург, переводчик. Непосредственно в «Гиньоль» перешел из «Маленького театра»<sup>89</sup>, в начале 1910-х гг. входил в авторский коллектив Театра миниатюр на Троицкой площади. В 1922 г. член правления Петроградского отдела Всероссийского союза писателей и действительный член Дома литераторов. В 1923–1925 гг. член правления Союза драматических и музыкальных писателей. Творческое содружество с Трахтенбергом не прекратил: около 1928 г. они совместно написали пьесу «Подруга вора».

Для «Гиньоля» написал и сам поставил пьесу «Черная рука (Мафия)», также поставил пьесу «Клуб обреченных».

Исполненные роли: Безелотти («Преступление Анны Кордые»); Чтец пролога («Немой звонарь»); Паоло («Кончитта»); Прокурор суда Берлезе («Черная рука»); Садовник («Заглянувший в бездну»); Мать («Человек, который видел дьявола»); Уильстон («Тайна “Пороховой бочки”»); Сыщик Юарец («В когтях дьявола»); Клорель, он же Ольнель («Операция профессора Дуазна», новый состав и юбилейный спектакль 12 ноября); Хулиган Ноган («Спасайтесь!»); Начальник уголовного розыска Триффлет либо Эдвард Кей («В 23-м этаже»); Пьяный студент («Роковая женщина»).

<sup>88</sup> М. В. Проф. Дуэн (в «Гиньоле») // Жизнь искусства. 1922. 22–28 авг. № 33. С. 2.

<sup>89</sup> Располагался по адресу Невский, 102.

**Маршал Владимир (Вольдемар) Гугович** (1880 – не позднее 1944), самодеятельный артист, драматург, член Союза драматических писателей. Вероятно, супруг актрисы М. Л. Володарской. Единственный кандидат на роль инвестора постановок «Гиньоля». Специалист по статистическому учету в промышленности, до революции чиновник Министерства финансов, в 1930-х гг. преподаватель Учебно-производственного комбината Наркомлегпрома. В 1937–1938 гг. подготовил два учебных пособия по инвентаризации незавершенных производств. Был репрессирован как «социально опасный элемент», скончался в Онеглаге не позднее 1944 г.<sup>90</sup>

Автор поставленной на сцене «Гиньоля» пьесы «В когтях дьявола (Палач)».

Исполненные роли: Картежник («Черная рука (Мафия)»); Член клуба обреченных Джон Грубе («Клуб обреченных»).

**Миткевич**, актриса. Вероятнее всего, это Ольга Николаевна Миткевич (урожд. Жолтко; ? – 1941), вдова писателя Власа Дорошенко. В 1919–1931 гг. была актрисой Большого драматического театра. Имя актрисы Миткевич-Жолтко (sic!) промелькнуло в конце августа 1922 г. в программах театра «Аквариум» (Каменноостровский пр., 10)<sup>91</sup>. В марте 1923 г. в программах нескольких спектаклей «Палас-театра» указана Миткевич-Жолтко<sup>92</sup>. По данным на февраль 1924 г., О. Н. Миткевич состояла в театральной комиссии Театрального общества<sup>93</sup>.

Исполненная роль: Морелла («Безумец и смерть»). По мнению критика, «на сцене была красивая, дебелая женщина, но не было обаятельной Мореллы»<sup>94</sup>.

**Морвиль Иван Николаевич** (Морвиль-Федорович; 1877 – не ранее 1929), артист драмы академических театров, также артист фарсовых театров.

<sup>90</sup> См.: Ленинградский мартиролог. СПб., 2014. Т. 12. URL: <http://visz.nlr.ru/person/book/t12> (дата обращения: 17.04.2020).

<sup>91</sup> См.: Флирт в моторе: Оперетта в 3 д.: [Программа театра «Аквариум»] // Жизнь искусства. 1922. 30 авг. № 34. С. 8.

<sup>92</sup> См., например, Жизнь искусства. 1923. № 12. 27 марта. С. 30.

<sup>93</sup> См.: «Среды» Театрального общества // Театр. 1924. № 5/6. 5 февр. С. 10.

<sup>94</sup> *Марк Евгеньевич*. Театр Переживаний («Гиньоля») (открытие 11 июля): [Рецензия] // Жизнь искусства. 1922. 18 июля. № 28. С. 4.

Согласно биограмме, родился в Оренбурге, образование получил в оренбургском Кадетском корпусе<sup>95</sup>. Артистический опыт приобрел в антрепризных театрах Самары, Оренбурга, Таганрога, Житомира, Петербурга, Минска, Витебска, Москвы, Орла, Новочеркаска, Ростова, Таганрога, Иркутска, пока не закрепился в труппе петербургского Народного дома, где выступал в амплу драматических любовников, молодых героев и неврастеников. В адресных книгах указан как артист Иван Николаевич Морвиль-Федорович<sup>96</sup>; также под фамилией Федорович-Морвиль<sup>97</sup>.

В 1924 г. выступал на сцене Малого оперного театра в одних спектаклях с актрисой Е. И. Гидони.

По воспоминаниям Ю. М. Юрьева, это был «талантливый артист, пробывший на ролях героев на сцене петербургского Народного дома, а после Октябрьской революции до конца своих дней игравший в бывшем Александринском театре»<sup>98</sup>. По-видимому, относительно последних дней Морвиля мемуарист ошибся. Действительно, справочник репертуара Александринского театра зафиксировал участие Морвиля в премьерных постановках только по май 1926 г.<sup>99</sup>; и в городской адресной книге на 1927 г. Морвиль (Морвиль-Федорович) не указан. Но в 1929 г. рекламное фото артиста Морвиля разместил Крымский государственный драматический театр<sup>100</sup>, что свидетельствует о продолжении карьеры вне Александринской сцены.

В Александринском театре Морвиль выходил на сцену в ролях второго-третьего плана, а если и в главных ролях, то вторым-третьим составом. В период работы театра «Гиньоля» в спектаклях

<sup>95</sup> См.: И. Н. Морвиль: [Биографическая справка] // Иллюстрированный вестник культуры, научно-воспитательного, технического и торгово-промышленного прогресса России: [Сб. биографических материалов]. СПб., 1914. Вып. 3. С. 7 (10-я pag.): портр.

<sup>96</sup> См.: Весь Ленинград на 1925 год: Адресная и справочная книга г. Ленинграда. С. 269 (2-я pag.); Весь Ленинград на 1926 год: Адресная и справочная книга г. Ленинграда. [Л., 1926]. С. 240 (2-я pag.).

<sup>97</sup> См.: Весь Ленинград на 1926 год: Адресная и справочная книга г. Ленинграда. С. 362 (2-я pag.).

<sup>98</sup> *Юрьев Ю. М.* Записки: в 2 т. Л.; М., 1963. Т. 2. С. 295.

<sup>99</sup> См.: Репертуар Александринского театра, 1917–2012: Премьеры и возобновления. СПб., 2013.

<sup>100</sup> См.: Арт. Морвиль (Крымгосдрамтеатр): [Студийный фотопортрет] // Жизнь искусства. 1929. № 41. 13 окт. С. 11.

Александринского театра Морвиль задействован не был: в роли князя Гадаева он участвовал в премьере пьесы «Старый закал» А. И. Сумбатова-Южина 8 июня 1922 г., а новые – по-прежнему небольшие – роли исполнил уже только 4 ноября на премьере спектакля «Ночь» по пьесе М. Мартине и 30 декабря на премьере новой постановки «Дамы с камелиями» А. Дюма-сына.

В «Гиньоле» Морвиль участник премьер с 11 июля по 3 октября, затем с 27 ноября. Специализировался на ролях злодеев. Критика отмечала его прекрасную мимику. Образы положительных героев ему также удавались, что отмечено журналистом Мартыном Двинским:

Смотрел в «Гиньоле» один акт из «Роковой женщины». И впервые увидел Морвиля в роли благородного героя – инженера Кодэ. И несказанно удивился, тем более что Морвиль успешно справился и с «благородным» амплуа<sup>101</sup>.

Исполненные роли: одна из двух ролей в спектакле «Дьявольский напиток»; Доктор Клирель, он же Ольнелль («Операция профессора Дуаэна», «Судьба Дуаэна»); Сильвио («Выстрел»); Вор («Ее преступление»); Шофер Оскар («Кто убийца?»); Марсель Дюро («Преступление Анны Кордые»); Неизвестный («Немой звонарь»); Хосе Гарсиа («Кончитта»); Герцог Санта-Кроче («Черная рука»); Инженер Гастон Кодэ («Роковая женщина»).

**Негриус**, скрипач.

Участник музыкального сопровождения спектакля «Заглянувший в бездну».

**Одинцова**, актриса.

Исполненные роли: Чуркина («Спасайтесь!»); Луиза («Роковая женщина»).

**Панин**, актер.

Исполненная роль: Том («Тайна “Пороховой бочки”»).

**Пяст Владимир Алексеевич** (1886–1940), поэт-символист, критик. Друг Александра Блока. В 1919–1924 сотрудник Института живого слова<sup>102</sup>.

<sup>101</sup> Двинский М. «Смотрел в “Гиньоле” один акт из “Роковой женщины”...» // Обзорные театров и спорта. 1922. 2 дек. № 51. С. 5.

<sup>102</sup> См.: Тименчик Р. Д. Пяст Владимир Алексеевич // Русские писатели, 1800–1917: Биографический словарь. М., 2007. Т. 5. С. 228–231.

Знакомство Трахтенберга и Пяста могло состояться задолго до организации театра «Гиньоль». Так, например, оба выступали на вечере Союза деятелей художественной литературы 7 июля 1918 г.<sup>103</sup>

Заинтересованность Трахтенберга в том, чтобы удержать деятелей Института живого слова (Пяста, А. И. Канкаровича, И. И. Чекрыгина) в одном медийном пространстве с коммерческим театром, может быть как-то связана с проектом петроградского Экспериментального театра<sup>104</sup> на базе Института живого слова. В частности, Пяст довольно активно интересовался перспективами нового театрального строительства<sup>105</sup>. Начало деятельности Экспериментального театра под эгидой художественного сектора Государственного ученого совета датируют январем 1922 г. Летом был утвержден устав; с осени сценическую площадку планировалось делить со сторонними коллективами, «в центре которых не стоит культура слова»<sup>106</sup>. С одной стороны, Институт фактически выживали из его же помещения; с другой – появился шанс, пусть и призрачный, на бюджетное финансирование театральных проектов Института вне его стен.

На премьерном спектакле «Гиньоля» 11 июля 1922 г. В. А. Пяст исполнил декламацию стихов Эдгара Аллана По в переводе К. Д. Бальмонта<sup>107</sup>. В статье «Новые искания в театре» выказал осведомленность о текущих делах «Гиньоля» и поставил его в число театров с передовым экспериментальным репертуаром<sup>108</sup>.

**Светлов Борис Николаевич** (Потемкин; 1880–1943), актер и режиссер Александринского театра в 1918–1942 гг.

Исполнил одну из двух ролей в спектакле «Дьявольский напиток».

<sup>103</sup> См.: Литературная жизнь России 1920-х годов. События. Отзывы современников. Библиография. Т. 1. Ч. 1: Москва и Петроград, 1917–1920 гг. С. 226.

<sup>104</sup> См. статью В. А. Харламовой «Эксперименты Экспериментального театра В. Н. Всеволодского-Гернгросса» в настоящем издании.

<sup>105</sup> См.: Пяст В. А. Театр слова и театр движения // Искусство старое и новое / Под ред. К. Эрберга. Пг., 1921. Кн. 1. С. 75–85.

<sup>106</sup> Назаров К. Экспериментальный театр (беседа с Всеволодским) // Жизнь искусства. 1922. 12 сент. № 36. С. 5.

<sup>107</sup> См.: Сторицын П. И. Гиньоль на Невском (Театр «Гиньоль») // Жизнь искусства. 1922. 25 июля. № 29. С. 4.

<sup>108</sup> См.: Пяст В. А. Новые искания в театре // Сегодня. 1922. № 9/10. 21–28 нояб. С. 4–5.

**Скрыдлов Алексей Николаевич** (Мишагин-Скрыдлов, князь Мишагин) (1901–1966), эстрадный певец, исполнитель романсов. К театральной карьере, по-видимому, не стремился, но иногда выходил на сцену. Так, в марте 1923 г. Скрыдлов стал партнером В. Л. Юрневой по драматической импровизации на тему «Дамы с камелиями» на «Нашей Пятнице» в «Свободном театре»<sup>109</sup>, а в феврале 1924 г. театр «Вольная Комедия» анонсировал бенефис артиста в оперетте П. Эрлиха «Джон Брайтон»<sup>110</sup>.

По происхождению сын адмирала Н. И. Скрыдлова. Княжеский титул унаследовал по материнской линии. С 1927 г. в эмиграции<sup>111</sup>.

Исполненная роль: Орсо («Кончитта»).

**Соловьев Мих.**, актер-эпизодник, помощник режиссера.

Исполненные роли: Судья («Кто убийца?»); Немой звонарь («Немой звонарь»); Хуан («Кончитта»); Лакей («Клуб обреченных»); Санитар («В 23-м этаже»).

**Тимофеев**, светотехник.

Обеспечил световые эффекты для спектакля «Заглянувший в бездну».

**Томский Г.** (или Т.), актер.

Исполненные роли: Адвокат Камбеллара («Черная рука»); Молодой человек («Заглянувший в бездну»); Вильгельм («Человек, который видел дьявола»); Полисмен («Тайна “Пороховой бочки”»); Член клуба обреченных Симон Таппертит («Клуб обреченных»); Хулиган Ноган («Спасайтесь!»; во втором составе); Человек из похоронного бюро («В 23-м этаже»); Франт («Роковая женщина»).

**Устинов Б. Н.**, драматург.

Автор пьесы «Ее преступление».

**Филиппов**, актер.

Исполненная роль: Врач («Выстрел» по повести А. С. Пушкина).

**Чекрыгин Иван Иванович** (1880–1942), хореограф, балетный танцовщик и композитор. Старший брат балетмейстера Александра

<sup>109</sup> См.: М. К. Карнавал костюма // Жизнь искусства. 1923. № 13. 2 апр. С. 11.

<sup>110</sup> См.: «В субботу, 16 февраля, в театре «Вольной Комедии» состоится показательный спектакль А. Н. Скрыдлова...» // Театр. 1924. № 7. 12 февр. С. 16.

<sup>111</sup> См.: Скрыдлов (Мишагин-Скрыдлов, князь Мишагин) Алексей Николаевич // Российское зарубежье во Франции, 1919–2000: Биографический словарь. М., 2010. Т. 3. С. 124–125.

Чекрыгина, педагог Института живого слова<sup>112</sup>, руководитель собственной балетной студии.

Поставил танцы для спектакля «В когтях дьявола».

**Чехов Вл.**, актер-эпизодник.

Исполненные роли: Нотариус («Судьба Дуэна»); Полицейский («Ее преступление»); Следователь («Кто убийца?»); Чиновник («Преступление Анны Кордые»); Лакей («Немой звонарь»); Рамон («Кончитта»); Джузеппе, слуга прокурора Берлезе («Черная рука»); Кадет («Заглянувший в бездну (Невидимка)»); Кондуктор Чарлей («Ровно в 12!»); Макс («Тайна “Пороховой бочки”»); Член клуба обреченных Гашфорд («Клуб обреченных»); Ассистент Теофиль Вольнар («Операция профессора Дуэна», новый состав и юбилейный спектакль 12 ноября); Яков Беспалов («Спасайтесь!», во втором составе); Доктор Гаррет («В 23-м этаже»); Слуга («Роковая женщина»).

**Шпиллер Д.**, актер-эпизодник и суфлер.

Исполненные роли: Лакей Макс («Операция профессора Дуэна»); секундант («Выстрел»); Лакей («Игра в смерть»); Макс, слуга графа Д'Монтье («Судьба Дуэна»); Сторож в тюрьме («Кто убийца?»); Следователь («Преступление Анны Кордые»).

**Яхнин Марк Абрамович**, актер Театра новой драмы<sup>113</sup>.

Исполненные роли: Аллан («Человек, который видел дьявола»); Депутат Лоренцо Гомец («В когтях дьявола (Палач)»).

### Библиографическая хроника театра «Гиньоль»

**1922 г.**

**9 мая**

«В Петрограде открывается театр Гиньоль (“театр ужасов”) под режиссерством С. М. Гусинова. В репертуар войдут наиболее яркие пьесы этого жанра русских и иностранных авторов»<sup>114</sup>.

**11 мая**

«В 20-х числах мая предполагается открытие театра “Гиньоль”

<sup>112</sup> См.: Личный состав педагогического персонала Института живого слова в 1918–19 академическом году // Записки Института живого слова. [Пг.], 1919. [Вып.] 1. С. 104.

<sup>113</sup> Театр Новой Драмы: [Справочные сведения] // Театрально-музыкальный календарь-справочник на 1923 год. С. 185.

<sup>114</sup> [Сообщение-анонс] // Жизнь искусства. 1922. 9 мая. № 18. С. 5.

(Guignol), по образцу существующего в Париже “Grand Guignol”. Театр ставит своей целью показать ужасы жизни, <...>»<sup>115</sup>.

#### 11 июля

«11-го июля открывается театр “Гиньоль”. Для открытия пойдут инсценированные произведения Эдгара По»<sup>116</sup>.

#### 18 июля

Опубликована рецензия на премьерный спектакль: «Перед поднятием занавеса главный руководитель театра, В. Трахтенберг, обратился к публике с небольшой вступительной речью. “Мы все, – сказал Трахтенберг, – будем стремиться к тому, чтобы дать зрителю подлинное искусство <...>”. И это заявление, плюс программа первого спектакля, в которой отсутствовал балаганный репертуар наших маленьких театров с их традиционными “цыганами”, “Алешей-Ша” и проч., вселяло уверенность, что слова Трахтенберга будут действительно превращены в факты – в жизнь. Тут необходимо остановиться и сразу указать на некоторые недостатки, которые, в случае их внедрения “надолго и всерьез”, могут опрокинуть все художественные замыслы инициаторов театра. Равнение взято на московский “Художественный”. Но, увы, только во внешних, декоративных формах: секундный мрак в зале и на сцене до поднятия занавеса (иллюзорный эффект), монументальность сцены и находящихся на ней актеров (картинность, фигуральность) и, наконец, отсутствие суфлера, что означает длительную зубрежку и дрессировку ролей. Все это, по-моему, минус. Не потому, конечно, что эти явления антихудожественны, а потому, что... Ведь тут только маленький театр, технически оборудованный скверно, где нет декораций, должной бутафории и главное – где отсутствуют более или менее серьезные артистические силы. Тогда получится только подражание, что, с художественной точки зрения, хуже плохой (но настоящей по своей природе) игры. Не заметить этого и не исправить значит с первых шагов стать на ложный путь, ибо подражание, пусть даже хорошее, никогда не даст серьезного впечатления, как это и случилось, о чем

<sup>115</sup> Информация и цитата приведены по картотеке Д. И. Золотницкого, хранящейся в СПбГТБ. См.: Новый театр: [Сообщение-анонс] // Петроградская правда. 1922. 11 мая. № 103. С. 4.

<sup>116</sup> [Сообщение-анонс] // Жизнь искусства. 1922. 11 июля. № 27. С. 5.

скажем ниже. Затем – о репертуаре. Конечно, Эдгар По может дать богатый материал для нервов, выражаясь вульгарно, – но для вещей По нужны иные толкователи, нежели те, которыми блеснул на своем открытии театр. Нужны большие таланты и опытные в техническом отношении актеры. И, дав материал для сцены, По, при отсутствии серьезных исполнителей, ничего не даст зрителю, кроме разве дешевых эффектов. <...>»<sup>117</sup>.

#### 25 июля

«Затем последовала пьеса “Безумец и смерть”. Ее нельзя назвать даже кашею из По, ибо последнему принадлежали лишь имена Береника и Морелла. Все же прочее Вал. Трахтенберг сочинил уже сам. И как сочинил! Без малейшей мотивировки, без малейшей завязки; голый “ужас на ужасе”, бой часов, мекфистофельские гримы, привидение-покойница, гроб черного дерева, два удушения и т. д.»<sup>118</sup>.

#### 8 августа

Опубликована положительная рецензия на программу из спектаклей «Выстрел» и «Игра в смерть»: «Маленькая, удивительно красивая повесть Пушкина нашла себе удачное воплощение на подмостках нового Театра Переживаний. Хорошо играл Гремин, даровитый актер, еще не вполне нашедший себя, но имеющий в запасе достаточно артистической силы. Морвиль дал яркий, определенно очерченный образ Пушкинского Сильвио. Мила Гидони в роли Маши. Вместе с “Выстрелом” идет пьеса Вал. Трахтенберга “Игра в смерть”. Пьеса задумана и сделана хорошо и смотрится с интересом»<sup>119</sup>.

#### 15 августа

«В репертуар театра “Гиньоль” включен инсценированный рассказ Октава Мирбо “Сад пыток”»<sup>120</sup>.

#### 22 августа

Опубликована отрицательная рецензия на спектакль «Судьба

<sup>117</sup> *Марк Евгеньич*. Театр Переживаний («Гиньоль») (открытие 11 июля) // Жизнь искусства. 1922. 18 июля. № 28. С. 4.

<sup>118</sup> *Сторицын П.* Гиньоль на Невском (Театр «Гиньоль»: [Рецензия]) // Жизнь искусства. 1922. 25 июля. № 29. С. 4.

<sup>119</sup> *С. Д.* Театр Переживаний (Гиньоль) («Выстрел» Пушкина): [Рецензия] // Жизнь искусства. 1922. 8–15 авг. № 31. С. 5.

<sup>120</sup> [Хроникальное сообщение] // Жизнь искусства. 1922. 15–21 авг. № 32. С. 6.

Дуэна»: «Знаменитый автор “Похождений Шерлока Холмса”, Конан Дойль, в России имел уже одного неудачного подражателя в лице Брешко-Брешковского. Всё то, что у Конан Дойля, благодаря его блестящему таланту, читалось захватывающе, у Брешковского отдавало гнилью. В “Гиньоле” поставлена вторая часть трилогии “Проф<фессор> Дуээн”. Не вдаваясь в содержание, более или менее понятное из вышесказанного, скажем несколько слов об исполнителях. Роль Дуээна исполняет Гремин, а графа Д’Монтье – Кузнецов. И когда смотришь их игру, не знаешь, кто в данном случае ошибся: автор ли “Дуээна”, случайно сделавший главным героем своей пьесы вместо графа – Дуээна, или Гремин, плохо играющий. Потому что зрительный зал всё время держит под впечатлением не Дуээн-Гремин, а Монтье-Кузнецов»<sup>121</sup>.

### 30 августа

Критик Никита Верховский дал неблагоприятный прогноз перспектив театра ужасов: «Театр Гиньоль называется театром ужасов и переживаний, а со сцены так и веет Пинкертоном. Правда, он, как таковой или под псевдонимом, перед публикой не появляется, но незримо присутствует в театре и сокрушается, что не может сойти с грошевой, радужной обложки и достойно проявить свои таланты. Под названием ужаса театр преподносит нам вещи, которые даже не страшны, а только сияются стать страшными. В этом основной недостаток театра, усугубленный еще и тем, что даже примитивный страх небрежно обрабатывается. Поставив целью давать сильные переживания, театр дает трафаретные, маленькие страхи, которые только слегка трогают нервы публики, да и то той публики, которая властно требует у театра щекочущей мелодрамы. И не “Гиньоль” показывает публике свои постановки, а публика их заказывает театру, который мог оказаться очень интересным, а сделался *театром публики*. <...> Театр “Гиньоль”, пойдя по скользкому пути мелодрамы, сбивается на неверный тон и теряет необходимое чувство меры. Пьесы становятся искусственными и нарочито устрашающими, дешевыми. Если театр не сделает крутого поворота и не будет более серьезно относиться к

<sup>121</sup> М. В. Проф. Дуээн (в «Гиньоле»): [Рецензия] // Жизнь искусства. 1922. 22–28 авг. № 33. С. 2.

своему названию, ему грозит опасность оказаться занятной игрушкой в руках публики. И какой публики! А та часть зрителей, мнение которой для театра безусловно ценно, уже поговаривает с улыбкой о сушеных негритянках»<sup>122</sup>.

«Зимний сезон в театре “Переживаний” открывается в первых числах сентября пьесой Э. Т. А. Гофмана “Двойник”<sup>123</sup> в постановке В. Трахтенберга»<sup>124</sup>.

### 19 сентября

«При “Театре Переживаний” учреждается ложа “Святой Мельпомены”. Устав ложи заключается в следующем. Все члены ее дают клятву всеми силами культивировать искусство, подняв его общими усилиями на возможно большую художественную высоту – быть истинными “братьями” по искусству. Дисциплина должна быть на первом месте. Из среды членов ложи выбирается “великий мастер”, который является идейным руководителем всей ложи. Остальные работники делятся на “мастеров” и “подмастерьев”. Ложа даже выработала форму жетона: лира, два факела, череп и две руки. Будущее покажет, насколько ложе “святой Мельпомены” удастся осуществить на деле свои задачи, но любопытно было бы знать, кто причислил Мельпомену к лику святых»<sup>125</sup>.

«Трилогия Вал. Трахтенберга “Профессор Дуээн” переводится на французский язык. Пьеса пойдет в Парижском театре Grand Guignol»<sup>126</sup>.

«В “театре переживаний” к зимнему сезону намечено несколько пьес. Среди них: “Сад пыток”<sup>127</sup> – Окт. Мирбо; “Полубог” – В. Трахтенберга; “Дом сумасшедших”<sup>128</sup> – по Э. Поэ; “Талисман факира” – В. Трахтенберга; “Синагога Сатаны” – Пшибышевского; “Мертвая

<sup>122</sup> Верховский Н. Театр публики. Гиньол: [Рецензия на спектакль «Полубог» и анализ деятельности театра] // Жизнь искусства. 1922. 30 авг. № 34. С. 2.

<sup>123</sup> Пьеса не была поставлена, либо премьера сорвалась.

<sup>124</sup> Хроника // Жизнь искусства. 1922. 30 авг. № 34. С. 7.

<sup>125</sup> Двинский М. Большие претензии // Жизнь искусства. 1922. 19 сент. № 37. С. 7.

<sup>126</sup> [Хроникальное сообщение] // Там же. С. 8.

<sup>127</sup> Трахтенберг В. А. Сад пыток: по роману Октава Мирбо: Пьеса в 3 карт. с прологом. Б. м., б. г. [Пг., 1922?]. 41 с. Машинопись; хранится в ОРИРК СПбГТБ.

<sup>128</sup> Возможно, речь шла о следующей пьесе: *Росточин Артур*. В доме сумасшедших: Драма в 2 д.: Инсценировка. Б. м., б. г. 26 с. Машинопись; хранится в ОРИРК СПбГТБ.

петля” – В. Трахтенберга; “Царь Голод” – Андреева<sup>129</sup>. Предполагаются вечера Гофмана, Уэльса<sup>130</sup> и Дж. Лондона<sup>131</sup>.

### 1 октября

«В театре переживаний “Гиньоль” готовится постановка пьесы Мазуркевича “Мафия” и “Невидимка” Вал. Трахтенберга. В непродолжительном времени пойдет пьеса французского писателя Леру “Человек, который видел дьявола”, выдержавшая триста представлений в Париже в театре “Гранд-Гиньоль”. В ближайшем будущем “Гиньоль” организует ряд вечеров, на которых деятельность Гиньоль будет представлена в карикатурном и сатирическом жанре. Участниками этих вечеров будут сами же артисты “Гиньоля”. В этих вечерах предполагается выступление целого ряда литературоведов и ученых, интересующихся выявлением психоанализа в публике и среди исполнителей пьес. Первый вечер будет закрытый. При театре открывается студия для подготовки артистов-исполнителей пьес переживаний в стиле “Гиньоль”»<sup>132</sup>.

### 3 октября

Опубликовано либретто пьесы «Черная рука (Мафия)»<sup>133</sup>.

### 6 октября

Опубликована отрицательная рецензия на участие А. Скрыдлова в спектакле «Кончитта»<sup>134</sup>.

Опубликована отрицательная рецензия на спектакль «Черная рука (Мафия)»<sup>135</sup>.

### 7 октября

«Следующей вторичной премьерой театра “Гиньоль” будет новая пьеса В. Трахтенберга “Невидимка (Заглянувший в бездну)” в постановке художника Гидони. Интересна сценическая интерпретация

<sup>129</sup> Андреев Л. Н. Царь Голод: Представление в пяти картинах с прологом / Рисунки Е. Лансере. СПб., 1908.

<sup>130</sup> Герберта Уэллса?

<sup>131</sup> Гиньоль: [Перечень готовящихся к постановке пьес] // Жизнь искусства. 1922. 19 сент. № 37. С. 8.

<sup>132</sup> Гиньоль // Еженедельник Петроградских государственных академических театров. 1922. № 3. 1 окт. С. 60.

<sup>133</sup> Черная рука (Мафия) (Sic!): с 3 по 8 октября ежедневно: [Программа спектакля и либретто пьесы] / Театр «Гиньоль» // Обозрение театров и спорта. 1922. 3 окт. № 1. С. 14.

<sup>134</sup> Л. З. Интимный «песельник» в театре «Гиньоль» // Обозрение театров и спорта. 1922. 6 окт. № 4. С. 9.

<sup>135</sup> О. К. Театр «Гиньоль». Черная рука // Там же. С. 9.

пьесы, так как часть ее изображает сон, видимый одним из действующих лиц. Затем предполагается “Чудная летняя ночь” в 1 д. Катюль Мендеса и “Голова Иоанна Крестителя”, мыслимая Г. Г. Гидони<sup>136</sup> в плане световых декораций; последняя – новость театральной техники, о которой пока только говорят еще у нас в России. Одной из следующих постановок пойдет “Человек, который видел дьявола” Леру, прошедшая 300 раз в парижском “Гиньоле”»<sup>137</sup>.

### 10 октября

Опубликована положительная рецензия на спектакль «Немой звонарь»: «<...> Вал. Трахтенберг очень удачно использовал для сцены «Гиньоля» эту вечную легенду, олицетворив ее в живых образах. Два актера – Кузнецов и Гремин – дали всё то, что только можно было извлечь из этой легенды. Первый всего в нескольких движениях и словах дал вполне законченный образ графа Ланского – человека жизни, ее желающего и ее находящего. Второй, в гораздо более томительных сценах, показал смерть. Он, граф Эрик из легендарного замка с “Немым звонарем”, жил в смерти, трупом, и умер тогда, когда пришла случайно жизнь. Неплоха была в роли графини Ланской Володарская, и хорошо играл Морвиль «тень» графа Эрика, как всегда блеснув своей прекрасной мимикой. Смотрится пьеса с интересом»<sup>138</sup>.

«За два месяца существования театр переживаний (Гиньоль) кое-что дал настоящего – о котором можно говорить как о подлинном искусстве. Этот театр изгнал халтуру, которая так вгнездилась в наши театры и театрики. “Гиньоль” – театр работы! Конечно, еще много придется перенести этому театру, много на пути его будет преград, – но если он их преодолет, если будет еще строже относиться к себе, к своим ошибкам и недочетам (которых и у него достаточно), то он, несомненно, завоюет себе положение – определенное место. Театр дал за этот период интереснейшую трилогию В. Трахтенберга “Профессор Дуаэн” – очень яркую и талантливую вещь, за исключением последней части трилогии. И актеры “Гиньоля” почувствовали, поняли творчество автора и создали четкие образы»<sup>139</sup>.

<sup>136</sup> Ошибка в оригинале. Речь идет о Григории Иосифовиче Гидони.

<sup>137</sup> Хроника // Обозрение театров и спорта. 1922. 7 окт. № 5. С. 6.

<sup>138</sup> М. В. «Немой звонарь» в «Гиньоле» // Жизнь искусства. 1922. 10 окт. № 40. С. 6.

<sup>139</sup> Око. Театр переживаний (Гиньоль) // Обозрение театров и спорта. 1922. 10 окт. № 7. С. 9.

**15 октября**

«В настоящее время идет с большим успехом пьеса В. Трахтенберга «Заглянувший в бездну». В воскресенье, 15 октября, пьеса идет в последний раз, и этот день совпадает с юбилейным днем драматурга Трахтенберга (15-летие литературной деятельности)»<sup>140</sup>.

«Следующей постановкой в театре «Гиньоль» будет последняя новинка «Тайна пороховой бочки» Вампеза, идущая сейчас в Америке.

В репертуар театра «Гиньоль» включены следующие пьесы: «Отец Фивейский» Л. Андреева<sup>141</sup>, «Палата № 6» Чехова, «Калиостро и женщина» В. Трахтенберга, «Крейцера соната» Л. Толстого, «Демон в человеке» В. Мазуркевича<sup>142</sup>, «Обнаженный мозг» В. Трахтенберга, «Тайна Инженерного замка» Жерве и пьесы Боцяновского, Лашерлези, Дюллон, Джека Лондона и др. Руководитель театра «Гиньоль», драматург В. Трахтенберг, в настоящее время опять работает над репертуаром театра и разработкой плана будущей работы. В театре «Гиньоль» усиленно репетируются новинка парижского театра «Гран-Гиньоль» «Человек, который видел Дьявола» и новинка лондонского сезона «Ровно в 12»»<sup>143</sup>.

**18 октября**

Опубликована рецензия на спектакль «Заглянувший в бездну» с пересказом сюжета и критикой воплощения<sup>144</sup>.

**22 октября**

«15 октября состоялось чествование драматурга В. Трахтенберга по случаю исполненного 15-летия его литературной деятельности. В театре «Гиньоль» образован художественный совет, в который входят заведующий литературно-художественной частью В. Трахтенберг и артисты Гремли (Sic!) и Кузнецов. Следующей постановкой намечены «Обнаженный мозг». В дальнейшем пойдет «Тайна пороховой бочки», в которых (Sic!) рисуется драма отца и сына – врожденных

<sup>140</sup> Хроника // Обозрение театров и спорта. 1922. 15 окт. № 12. С. 6.

<sup>141</sup> Имеется в виду инсценировка повести Л. Н. Андреева «Жизнь Василия Фивейского».

<sup>142</sup> О завершении работы драматурга над пьесой отдельно сообщалось 21 ноября.

<sup>143</sup> Гиньоль // Еженедельник Петроградских государственных академических театров. 1922. № 5. 15 окт. С. 42.

<sup>144</sup> Глаз. И. «Заглянувший в бездну» // Обозрение театров и спорта. 1922. 18 окт. № 14. С. 7.

дегенератов. Театр «Гиньоль» намерен дать ряд спектаклей в окрестностях Петрограда»<sup>145</sup>.

Опубликована заметка-репортаж о юбилейном вечере В. А. Трахтенберга с рецензией на спектакль «Заглянувший в бездну»: «15 октября в театре «Гиньоль» (Переживаний) в день исполненного 15-летия литературной деятельности В. А. Трахтенберга шла принадлежащая его перу пьеса «Заглянувший в бездну» (Невидимка). И пьеса, и чествование юбиляра оставляют чувство удовлетворения, с каким мы посетили этот театр. <...> В одном из антрактов автора чествовали. На сцене собрались артисты труппы и гости этого дня; в искренних, теплых словах была высказана благодарность ему за результаты литературной работы, проделанной им на протяжении 15-ти лет. Говорились речи, приветствия, адреса, с оттенением хороших качеств В. А. и как человека (от Союза драматических и музыкальных писателей – Мазуркевич). Публика, собравшаяся несмотря на дурную погоду в сравнительно большом количестве, шумно приветствовала юбиляра. Театр (очень небольшой), и постановка в нем дела заметно тщательна и старательна, невзирая на отсутствие материальных средств. Вместе с артистами администрация и прочие сотрудники составляют тесно спаянную семью, что, конечно, может только способствовать успеху театра»<sup>146</sup>.

Опубликована журналистская заметка на основе программного заявления, лексику которого В. А. Трахтенберг будет воспроизводить и несколько лет спустя: «Новый театр Гиньоль, вернее «Театр Переживаний», как правильно указано в подзаголовке афиши этого театра, задался интересной целью создать новый жанр. Это не подражание душераздирающему парижскому театру «Гранд-Гиньоль», где дается голый ужас, – это нечто совершенно новое и интересное. Это театр переживаний, театр фабулы, занятости, психологических (сильных) эмоций – психоанализа. Театр отвергает быт – тусклый и анемичный – он берет лишь яркие моменты, которые могут взволновать зрителя, дает ему картины, написанные сочными мазками. И это не театр улицы, где «потрафляют» и преподносят в угоду публике всякие блюда, – нет, этот театр ведет определенную линию, и его репертуар – и

<sup>145</sup> Гиньоль // Еженедельник Петроградских государственных академических театров. 1922. № 6. 22–29 окт. С. 48.

<sup>146</sup> Б. И. Юбилей В. А. Трахтенберга: [Заметка с рецензией на спектакль «Заглянувший в бездну»] // Обозрение театров и спорта. 1922. 22 окт. № 18. С. 6.

вся работа – ведется в этом направлении. Что получится из этого, конечно, сказать трудно – время тяжелое, и хватит ли сил выдержать, устоять – это вопрос будущего. Но работа в театре идет дружная. Для театра “Гиньоль” нужны и особые актеры, и свежие силы. Таким специфическим гиньоль-актером являются Греммин и Кузнецов, сумевшие найти соответствующий данному театру тон»<sup>147</sup>.

### 23 октября

«В воскресенье, 15 октября, театр праздновал юбилей пятнадцатилетней литературной деятельности заведующего литературно-художественной частью театра переживаний “Гиньоль” и его драматурга Валентина Артуровича Трахтенберга. Шла пьеса юбиляра “Заглянувший в бездну (Невидимка)”, написанная автором пятнадцать лет тому назад»<sup>148</sup>.

### 24 октября

«Ближайшими постановками театра “Гиньоль” будут пьесы “Мafia” В. Мазуркевича, “Невидимка” Вал. Трахтенберга и “Человек, который видел дьявола” Леру»<sup>149</sup>.

«В Нью-Йоркском театре “Гранд-Гиньоль” недавно произошел следующий эпизод. <...> Пила, которая должна была по ходу действия остановиться у самой головы привязанного соперника, – по каким-то неизвестным причинам не остановилась, а вонзилась в голову. К счастью, пила разрежала только головной покров кожи и актер Стансон не погиб. <...> Актер Стансон от пережитого в несколько секунд весь поседел. Наш “Гиньоль” до таких ужасов еще не дошел. Валентин Трахтенберг, подтянись!»<sup>150</sup>

### 29 октября

«Драматургом Вал. Трахтенбергом получена в рукописи пьеса молодого датского драматурга Ганса Экнер “Аборт”<sup>151</sup>. Пьеса очень

<sup>147</sup> Двинский М. «Новый театр Гиньоль...» // Обозрение театров и спорта. 1922. 22 окт. № 18. С. 5.

<sup>148</sup> Информация и цитата приведены по картотеке Д. И. Золотницкого, хранящейся в СПбГТБ. См.: Театр «Гиньоль» // Последние новости. 1922. 23 окт. № 14. С. 4.

<sup>149</sup> Хроника // Жизнь искусства. 1922. 24 окт. № 42. С. 7.

<sup>150</sup> Двинский М. [Заметка о несчастном случае на сцене в Нью-Йорке] // Обозрение театров и спорта. 1922. 24 окт. № 19. С. 6.

<sup>151</sup> Через неделю последовало сообщение, что Политпросветом не разрешена к постановке пьеса немецкого драматурга Экслера «Аборт» (см.: Запрещение пьесы // Еженедельник Петроградских государственных академических театров. 1922. № 8. 5 нояб. С. 86). Несколько лет спустя театральной библиотекой В. Л. Тарского «Рампа» распространялась пьеса В. А. Трахтенберга «Аборт (О ребенке, который не жил)».

интересна в психологическом смысле – разрешает нравственную проблему. Пьеса заинтересовала даже ученый мир. К постановке намечена новинка венских театров “Роковая женщина”. В “Театре переживаний” (“Гиньоль”) (Sic!) усиленно готовятся к новой постановке пьесы В. Трахтенберга “Обнаженный мозг”. Пьеса психологическая, дающая большую интересную работу артистам»<sup>152</sup>.

### 31 октября

Опубликована эпиграмма на театры жанра «гиньоль»: «Загробный мир, большие страсти, / Безумье, страх, порок и боль – / Все это – составные части, / А в сумме будет Гиньоль»<sup>153</sup>.

### 5 ноября

«В репертуар т<еатра> “Гиньоль” (Театр Переживаний) включена новая пьеса Брайтона (псевдоним) «Необычайное и необходимое преступление»<sup>154</sup>. Самая необыкновенная пьеса. Интерес этой пьесы, помимо оригинального сюжета, заключается в самой постановке. Автор вводит на сцену 4 стену. Занавес уничтожается. Декорация представляет фасад особняка, в котором происходит вся пьеса; перед особняком палисадник, который находится в публике. Пьеса весьма занимательна по совершенно новым неожиданным трюкам. Ставит пьесу Вал. Трахтенберг. Новые декорации худ. Богданова. Следующей новинкой является новая пьеса А. Вальтера «Роковая женщина», ставит пьесу В. Греммон (Sic!). В репертуар театра “Гиньоль” в скором времени войдет новая американская динамическая пьеса Гудстона “23 этаж” в 6 картинах. В театр “Гиньоль” включены пьесы: “Спасайтесь!” Гр. Ге, “Танго смерти” М. Двинского, “Тайна Пальмиры” Форна и др.»<sup>155</sup>.

«В репертуар театра “Гиньоль” включена одноактная пьеса Сергея Нельдихена “У фонаря пьяной лягушки”»<sup>156</sup>.

### 12 ноября

«12 ноября состоялось 50-е представление пьесы Трахтенберга “Операция профессора Дуаэна”. Усиленно готовится к постановке

<sup>152</sup> Гиньоль // Еженедельник Петроградских государственных академических театров. 1922. № 7. 29 окт. С. 40.

<sup>153</sup> Б. и. Театр-Гиньоль: [Эпиграмма] // Обозрение театров и спорта. 1922. 31 окт. № 25. С. 7.

<sup>154</sup> Пьеса не была поставлена, либо премьера сорвалась.

<sup>155</sup> Гиньоль // Еженедельник Петроградских государственных академических театров. 1922. № 8. 5 нояб. С. 85.

<sup>156</sup> Хроника // Обозрение театров и спорта. 1922. 5–8 нояб. № 30. С. 14.

ке новая мелодрама Ге “Спасайтесь”. Намечена к постановке новая историческая пьеса<sup>157</sup> “Тайна балерины”<sup>158</sup>.

Опубликована славословица к чествованию В. А. Трахтенберга: «Одним из самых интересных и талантливых из современных драматургов является, несомненно, Вал. Трахтенберг. Маленького роста, в золотом пенсне, из под которых (Sic!) глядят умные, проникновенные глаза. Скромный, порой даже застенчивый. Он удивительно работоспособен; пишет уже сравнительно давно, но по своей совсем не нужной для него скромности оставался долгое время в тени. У него громадный запас материала, написанный им и еще до сих пор не весь использованный. В. Трахтенберг, несомненно, является предтечей новой драматургии. Он создал в этот год новый театр с особенным своим оригинальным репертуаром. Он совсем другого склада драматург, чем прежние. У него на первом месте фабульность, переживания, доведенная до максимума сжатость, и при этом пьесы его всегда затрагивают интересные темы. Все они волнуют, все они психологические и даже глубокие, несмотря на кажущуюся на первый взгляд мелодраматичность. Трахтенберг прекрасный знаток сцены, его пьесы живут на сцене, в них масса сценического движения, динамики и при этом блестящий диалог, которым Трахтенберг владеет в совершенстве. Трахтенберг, конечно, драматург в полном смысле этого слова, который создает особую школу, от которого можно ожидать многого. Он еще молод, он торопится жить. У него много ошибок, иногда даже грубых ошибок, но всё у него свежо и талантливо. Я уверен, что не ошибусь в своей характеристике дарования Трахтенберга. Я хочу быть смелым и не боюсь подобно другим критикам отдать должное. И вот пройдет 2–3 года, и мои пророчества сбудутся, и о Трахтенберге будут писать не только наши критики, но и на Западе, и всё это потому, что пьесы Трахтенберга интернациональны, они будут понятны и близки всем. Уже сейчас переводятся его пьесы на иностранные языки. Переводятся: трилогия “Проф. Дуээн” (Sic!), “Немой звонарь”, “Полубог”, “Невидимка” и др. Его пьесы клад для режиссера и

<sup>157</sup> Возможно, название «Тайна балерины» принадлежало какому-то раннему варианту более поздней пьесы В. А. Трахтенберга о Николае II и Матильде Кшесинской «Роман императора» (1925).

<sup>158</sup> Гиньоль // Ежедельник Петроградских государственных академических театров. 1922. № 9. 12 нояб. С. 48.

актера, в них бездна материала, который дает интереснейшую работу. Я жду от Трахтенберга новых достижений, и я уверен, что он их даст. Кроме того, Трахтенберг показал себя как интересный, чуткий, вдумчивый и оригинальный режиссер»<sup>159</sup>.

### 13 ноября

Опубликована заметка А. А. Гвоздева о гиньольных театрах: «<...> У нас “Гиньоль” получил совершенно самостоятельное, русское развитие. В основу исполняемых пьес положено переживание, эмоция. Быту, фабуле, внешним эффектам и бутафории отведено второстепенное место. Из русских писателей работают для театра В. В. Трахтенберг (Sic!), Ф. Латернер, В. Мазуркевич, В. Боцяновский и В. Пяст. Русская литература богата темами и произведениями характера, подходящего к этим заданиям: “Палата № 6” Чехова, “Красный смех” Андреева и др., оставшиеся от эпохи т<ак> н<азываемого> безвременья, уже чужой и ненужной. Человек со здоровыми нервами в такой театр не пойдет. Человеческая жизнь так многогранна, так богата, что в ней специально вылавливать эмоции одного порядка можно в изобилии, но художественно ли создавать вокруг них целый театр? Спецификация театров, совершающаяся в настоящее время, – “Театр Смеха”, “Театр Ужасов”, – показательна: само название отдает меркантилизмом, чувствуется название “на спрос”»<sup>160</sup>.

### 14 ноября

«Драматург В. Трахтенберг заканчивает книгу “История пьесы”. Пьесы В. Трахтенберга “Операция профессора Дуээн” и “Немой Звонарь” приобретены книгоиздательством “Мысль” в полную собственность»<sup>161</sup>.

В журнале Н. Д. Бернштейна опубликована критика статусных претензий В. А. Трахтенберга: «<...> Надо, чтобы больше было шуму и разговоров, – это главное для так называемого левого течения. Остальное “одна сплошная нелепость”. В Камерном театре готовится к постановке роман-мелодрама Честертон “Человек, который стал четвергом” <...> Я привел примеры московской театральной жизни,

<sup>159</sup> Бродский И. Драматург Вал. Трахтенберг // Обозрение театров и спорта. 1922. 12 нояб. № 34. С. 6.

<sup>160</sup> А. Гв.-. [Гвоздев А. А.]. «Театр ужасов»: [Краткий очерк истории гиньольных театров] // Красная газета, веч. вып. 1922. 13 нояб. № 40. С. 3.

<sup>161</sup> [Хроника] // Жизнь искусства. 1922. 14 нояб. № 45. С. 4.

чтобы ясно представить себе, какая разница между Москвой и Петербургом». Так пишет один из антрепренеров театрального (говоря словами “Правды”) вертепешки, торгующего гнилым, залежалым и, по существу, вредным и бессмысленным театральным “товаром”. Возмущается, что в Москве ставят “Человек, который стал четвергом”, когда он в Петрограде просвещает такой культурной пьесой, как “Человек, который видел дьявола”. <...> Как тут не представить себе ясно разницу между Москвой и Петроградом. Не хватает только, чтобы русско-американский драматург Шершеневич написал бы московско-петроградскую мелодраму под заглавием “Трахтенберг, чья бы корова мычала, наша бы молчала” <...>»<sup>162</sup>.

«С сегодняшнего дня в “Гиньоле” идет новая мелодрама Ге»<sup>163</sup>.

### 17 ноября

Опубликована положительная рецензия на 50-е представление спектакля «Операция профессора Дуазна»: «<...> Сюжет пьесы, несмотря на свою оригинальность, настолько жизнен, настолько возможен в нашей действительности, что кажется вырванным из недавнего прошлого и воплощен в драматическом исполнении. Надо отдать справедливость, сцена операции сделана автором красиво, с знанием не только психологии врачей, но и техники самой операции»<sup>164</sup>.

### 18 ноября

Опубликована отрицательная рецензия на спектакль по пьесе Г. Г. Ге «Спасайтесь!»: «Неправдоподобно, нелепо, – сценическая ситуация сшита белыми нитками. Я удивляюсь Ге, который мог написать такую белиберду. Где его вкус? Но возмущаюсь Трахтенбергом, который ее поставил<sup>165</sup>. Право, обидно, что сценические силы “Гиньоля” были потрачены на эту ненужную постановку. Ге написал “Спасайтесь”. Спасайтесь, кто может, от... подобных пьес»<sup>166</sup>.

<sup>162</sup> [Бернштейн Н. Д.?). Чья бы корова...: [Рецензия на заметку В. А. Трахтенберга] // Музыка и театр. 1922. № 8. 14 нояб. С. 7.

<sup>163</sup> Двинский М. «С сегодняшнего дня...»: [Критический отзыв] // Обозрение театров и спорта. 1922. 14 нояб. № 35. С. 8.

<sup>164</sup> А. Н.-Ш. [Николаев-Шевырев А. Д.?). Операция «профессора Дуазна» В. Трахтенберга: [Рецензия] // Обозрение театров и спорта. 1922. 17 нояб. № 38. С. 7–8.

<sup>165</sup> Упрек В. А. Трахтенбергу как завлиту, а не режиссеру. Согласно программам спектакля, постановщиком являлся П. В. Кузнецов.

<sup>166</sup> Двинский М. «Смотрел в “Гиньоле” новую мелодраму Ге...» // Обозрение театров и спорта. 1922. 18 нояб. № 39. С. 6.

### 19 ноября

«Следующей постановкой явится новая американская динамическая мелодрама Вальтера “В 23 этаже”. Ставит пьесу Вал. Трахтенберг. В репертуар театра вошли: новая пьеса Горбатова “Смерть красоты” и “Роковая женщина” Вал. Трахтенберга. “Театр Переживаний” получил предложение на три гастролы в Москву с трилогией Вал. Трахтенберга “Профессор Дуазн”»<sup>167</sup>

### 21 ноября

Опубликована эпиграмма В. Лебедева: «Гласит откровенно реклама / (Там с ней на короткой ноге!): / Спасайтесь! – здесь ставится драма / Григорья Григорьевича Ге!»<sup>168</sup>.

Театр «Гиньоль» упомянут в статье В. А. Пяста «Новые искания в театре»: «<...> Если до последней поры наличность воли не являлась обязательной для русского характера, то в революционное время стали мы лицом к лицу с зарождением в нашей стране массовой воли. Этот факт не может не повлиять на индивидуальные характеры, и некоторые данные за это уже замаячили на горизонте нашего искусства. Во-первых, я имею в виду оригинальные пьесы, полные чисто драматической, театральной жизни, <как> “Равви” О. Форш, и Вал. Трахтенберга, написанные им для созданного им в Петербурге театра “Гиньоль”»<sup>169</sup>.

«В. Мазуркевич написал пьесу “Демон в человеке”»<sup>170</sup>.

### 23 ноября

Опубликована карикатура Г. Храписа на спектакль «Спасайтесь!» по пьесе Г. Г. Ге<sup>171</sup>.

### 28 ноября

«“Посадник”, “Страсть”, “Губернатор”, “Спасайтесь!” и, наконец, “Ню”. Какая пестрота. Какое изобилие “новинок”! Сколько новшества! И... сколько тоски и скуки!.. Бедный зритель! Четыре с лишним

<sup>167</sup> Гиньоль // Еженедельник Петроградских государственных академических театров. 1922. № 10. 19 нояб. С. 54.

<sup>168</sup> Лебедев В. «Спасайтесь!»: [Эпиграмма] // Жизнь искусства. 1922. 21 нояб. № 46. С. 3.

<sup>169</sup> Пяст В. А. Новые искания в театре // Сегодня. 1922. № 9/10. 21–28 нояб. С. 5.

<sup>170</sup> [Хроникальное сообщение] // Жизнь искусства. 1922. 21 нояб. № 46. С. 4.

<sup>171</sup> Храпис Г. К постановке пьесы «Спасайтесь» Г. Г. Ге в театре «Гиньоль»: [Карикатура] // Обозрение театров и спорта. 1922. 23 нояб. № 43. С. 9: рис.

года события гнали его вперед. Хотел – не хотел – а все же двигался за жизнью. А люди из умерших старых театров пришли и словно на аркане тащат его назад – к вчерашнему дню. <...>»<sup>172</sup>

«Пугалом наших дней является американщина. Страшно боится этой заразы и Вал. Трахтенберг, который предостерегает своих читателей об этой грозящей им опасности: “Москва не на шутку хочет угнаться за Новым Светом – за шумным, бездушным Нью-Йорком, с небоскребами, подъемными трамваями, метрополитеном. Этой заразы, очень опасной и губительной для искусства, пока нет здесь у нас в Петрограде. У нас определенно скучно, серо – но все же у нас подлинное искусство”. Словом, скука, серость – стимулы подлинного искусства. Вот эта махровая скука и имеется налицо в подлинном искусстве “театра переживаний – Гиньоль”, которым так “талантливо” заведывает сам Вал. Трахтенберг»<sup>173</sup>.

### 1 декабря

«“Гиньоль” очень страшен ночью, когда мимо него проходишь, своими удавленниками и скелетами на плакатах, но, по существу, ада: “Ты меня пугаешь, а мне не страшно, только холодно, сыро и частенько скучно”. Но вдруг в тусклой скуке прорезывается яркий облик бульварного романа в образе талантливого героя ужасов П. Кузнецова (напр<имер>, “В когтях дьявола”<sup>174</sup>). Театр ли “Гиньоль”, утверждать не могу, скорее это Вридзам<sup>175</sup> журнала “Мир приключений”, теперь ведь издательство вещь дорогая»<sup>176</sup>.

«Смотрел в “Гиньоле” один акт из “Роковой женщины”. И впервые увидел Морвиля в роли благородного героя – инженера Кодэ. И несказанно удивился, тем более что Морвиль успешно справился и

<sup>172</sup> М. В. «Ню» («Вольная комедия», 22 ноября): [Рецензия] // Жизнь искусства. 1922. 28 нояб. № 47. С. 2.

<sup>173</sup> Б. п. «Подлинное искусство»: [Критическая заметка] // Музыка и театр. 1922. № 10. 28 нояб. С. 6.

<sup>174</sup> Упоминание пьесы «В когтях дьявола» указывает на посещение В. В. Королевичем театра «Гиньоль» в промежутке между 31 октября и 5 ноября, когда помещение уже начали протапливать. Предупреждение «театр отапливается» впервые появилось в анонсах как раз в связи с этим спектаклем (см.: Жизнь искусства. 1922. 31 окт. № 43. С. 8).

<sup>175</sup> Вридзам – временно исполняющий должность заместителя.

<sup>176</sup> Королевич В. Балаганы и балаганчики: (Прогулка по Невскому) // Обзорение театров и спорта. 1922. 1 дек. № 50. С. 6.

с “благородным” амплуа. Характерно, что в течение одного акта раздается десять звонков и горничная столько же раз открывает двери. Не слишком ли много, Трахтенберг?»<sup>177</sup>

«С большим успехом прошла в театре премьера новой пьесы Вал. Трахтенберга «Роковая женщина». Особенно хороши были Петр Кузнецов, Н. Володарская и В. А. Гремин»<sup>178</sup>.

### 5 декабря

«В “Гиньоле” зажаривают пьесы всё более и более “убийственные” и добрались уже до “23-го этажа” (таково название очередной новинки), где на сцене сразу обнаруживается 6 трупов. Роли трупов, говорят, очень недурно исполнены местными артистами <...>»<sup>179</sup>.

«Театр “Гиньоль” как таковой прекратил свое существование. Его заменил “Театр переживаний”. Задачей нового театра явится – отразить театр современности путем постановок исключительно новых, еще не игранных в России с Октябрьской революции пьес, и по преимуществу с острой фабулой и яркой динамикой, но без того «специфического» ужаса, который отличает театры типа “Гиньоль”. “Театр переживаний” открывается новой пьесой Вал. Трахтенберга – трагикомедией в 3-х актах “Необычайное занятие”<sup>180</sup>. Управ<яющим> труппой назначен артист В. Гремин. При “Театре Пережив<аний>” открывается “Ложа Мельпомены”, которой в ближайшие дни будут устроены два диспута на темы “Театр будущего” и “Немой и Говорящий”. Организаторами “Ложи” являются А. Канкарович и В. Трахтенберг»<sup>181</sup>.

«Уютный кабинет Ю. М. Юрьева чуть ли не сделался ареной весьма неприятного инцидента между Гр. Ге и М. Двинским. Первому не понравилась заметка второго о его пьесе “Спасайтесь”, ну и... Исход имевшего место крупного разговора неизвестен, т<ак> к<ак> Двин-

<sup>177</sup> Двинский М. «Смотрел в “Гиньоле” один акт из “Роковой женщины”...» // Обзорение театров и спорта. 1922. 2 дек. № 51. С. 5.

<sup>178</sup> Гиньоль // Еженедельник Петроградских государственных академических театров. 1922. № 12. 3 дек. С. 41.

<sup>179</sup> Бентовин Б. И. Петербургские письма. IV // Театр и музыка. 1922. № 10. 5 дек. С. 191.

<sup>180</sup> Трахтенберг В. А. Необычайное занятие [Вторая Эрна]: Трагикомедия в 4-х действиях. [Петроград, 1922]. Машинопись; хранится в ОКХ СПбГТБ.

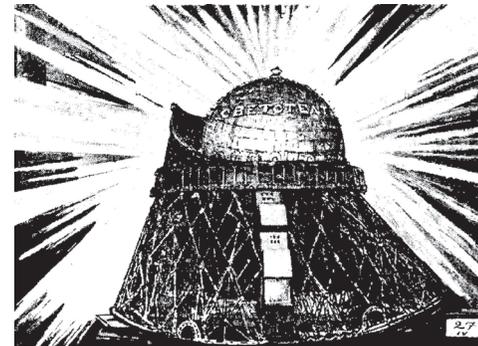
<sup>181</sup> «Театр Переживаний»: [Обзор деятельности] // Жизнь искусства. 1922. 5 дек. № 48. С. 4.

**Е. В. Комиссарова**

ский потребовал письменное извинение. Во всяком случае, не мешало бы Сорабису подумать над созданием кассы страхования пишущих о театрах от страдающих болезненным самолюбием театральных деятелей. Такой подотдел Сорабиса мог бы в честь Ге называться кружком “Спасайтесь”...»<sup>182</sup>

«В репертуар театра “Гиньоль” включены пьесы “Спасайтесь” Гр. Ге и “Танго смерти” М. Двинского. Выбор пьес совершенно правильный, ибо в пожарном отношении этот театрик как бы наводит на особые размышления. Не мешало бы предупредить, чтобы на самом деле не раздавались бы крики “Спасайтесь” <...>»<sup>183</sup>

## Светотеатр Г. Гидони



<sup>182</sup> [Бернштейн Н. Д.?]. Критический конфликт: [Заметка-фельетон] // Музыка и театр. 1922. № 11. 5 дек. С. 7.

<sup>183</sup> [Бернштейн Н. Д.?]. Берегитесь!.. : [Микро-фельетон] // Там же. С. 7.

**О. В. Колганова**

## **Г. Гидони: светотеатральные проекты 1920-х — 1930-х годов<sup>1</sup>**

Среди ленинградских афиш и анонсов 1920-х – 1930-х гг. упоминаний о светотеатральных постановках и светотеатре крайне мало. В действительности у светотеатра не было ни самостоятельной площадки, ни штатных актеров и музыкантов, ни регулярных показов. Однако в культурном поле Ленинграда и отчасти Москвы светотеатр все же существовал. Автором идеи был художник, историк искусства, изобретатель, драматург Григорий Иосифович Гидони (1895–1937).

Когда именно художник задумал светотеатр, установить достаточно сложно. Самая ранняя дата, встречающаяся в известных нам источниках, – 1925 г. Упоминание об этом мы находим в Библиографическом словаре «Художники народов СССР» (1976)<sup>2</sup>. Однако архивных документов и других свидетельств, подтверждающих возникновение идеи светотеатра именно в это время, нами не обнаружено.

Действительно, 1925 г. для Г. Гидони был весьма плодотворен и насыщен событиями, связанными с изобретением световых декораций и светооркестра (патент на приспособление для получения световых декораций на прозрачном экране; доклады о светооркестре и светокрасочности в Государственном институте истории искусств; ряд положительных отзывов в прессе).

Более или менее четко концепция светотеатра сформировалась у автора, по всей видимости, к 1930 г., когда вышла в свет его книга «Искусство света и цвета». Судя по тексту этого издания и другим публикациям, а также архивным документам, в концепцию светотеатра

<sup>1</sup> Благодаря Генри Копельман-Гидони, внучатого племянника Г. И. Гидони (Вильнюс), а также ведущего библиотекаря СПбГТБ Е. В. Комиссарову за помощь в подготовке настоящей статьи.

<sup>2</sup> Художники народов СССР: Библиографический словарь: в 6 т. М., 1976. Т. 3. С. 37.

автор вкладывал смыслы, далеко выходящие за пределы театрального искусства: идеи Gesamtkunstwerk (всеобъемлющее произведение искусства), синтеза движения, слова, звука и света (цвета). Гидони был увлечен новым искусством света и цвета, которое тесно связывал, с одной стороны, с «точными науками: физикой и ее отделами (оптикой, фотометрией, электричеством и светотехникой); естественными науками (физиологией, психофизикой, биологией, медициной), и с другой – со всеми существующими искусствами (живопись, музыка, поэзия, театр и т. д.)»<sup>3</sup>. В итоге, художник предполагал создать светотейатр, под куполом которого разыгрывались бы представления, объединяющие свет и цвет со звучанием, пластикой, декламацией, кино, архитектурой, а также открыть институт изучения света и цвета. Эти направления своей работы он обозначил на схеме, опубликованной в книге «Искусство света и цвета»<sup>4</sup> (см. ил. 31).

К воплощению светотейатра и института изучения света и цвета Гидони приложил немало усилий. За пределами данной статьи оставим его попытки создания института света и краски (цвета) при Академии наук СССР (1926), исследования в области искусства света и цвета при Акустической лаборатории Физико-технического института ВСНХ (1931) и идеи, положенные в основу работы группы «Свет – искусству», созданной при светотехнической лаборатории Государственного оптического института<sup>5</sup>. Остановимся на попытках создания светотейатра в целом, а также на отдельных светотейатральных проектах художника.

Безусловно, большую роль в жизни Г. Гидони играла семья. Отец Григория – Иосиф Хаимович Гидони (1861–1916) – был выпускником юридического факультета Петербургского университета. Семья Гидони проживала в Ковне. Иосиф Хаимович являлся не только членом самых разных обществ<sup>6</sup>, но и многолетним председателем прав-

<sup>3</sup> Гидони Г. И. Искусство света и цвета: Введение. Л., 1930. С. 3.

<sup>4</sup> Там же. С. 1.

<sup>5</sup> См.: Лазарев Д. Н. Мемуары / Под общ. ред. Т. С. Юдовиной. СПб., 2012. С. 25.

<sup>6</sup> И. Х. Гидони был действительным членом Ковенского общества эсперантистов, действительным членом Ковенской губернской ученой архивной комиссии, членом Педагогического комитета и Попечительского совета ковенского коммерческого училища, правления Общества вспомоществования недостаточным ученикам ковенской мужской гимназии, Ковенского общества любителей чтения, Совета ковенской еврейской богадельни (сведения из личной переписки с Г. Копельман-Гидони).

ления Ковенского еврейского музыкально-драматического общества, существовавшего с 1908 по 1914 г. По мнению правнука И. Х. Гидони – Г. Копельман-Гидони, «деятельность Общества включала в себя, помимо прочего, организацию и деятельность, по сути, первой постоянно действовавшей на территории современной Литвы еврейской театральной труппы. Иосиф Хаимович проявил себя здесь не только как культуртрегер, но и как антрепренер»<sup>7</sup>.

Младшая сестра Григория, Евгения Иосифовна Гидони (1901–1954), стала актрисой. В 1922 г. она закончила Школу русской драмы при Александринском театре (ее учителями были Е. П. Карпов, Ю. М. Юрьев, Л. С. Вивьен). Е. Гидони выступала на сцене Александринского и других театров Петрограда и Ленинграда («Гиньоль», «Карусель», «Свободный театр»)<sup>8</sup>. Первым ее мужем был любимый ученик В. Н. Давыдова – Валентин Иванович Лебедев, с которым они вместе учились в Школе русской драмы. Приведем фрагмент письма от внука Евгении Гидони – Генри Копельман-Гидони:

Ближайшими личными друзьями бабушки были – с молодости и до конца жизни – Рина Зеленая, Николай и Нина Черкасовы, Леонид Утесов, Леонид Трауберг. Она была также хорошо знакома с Евгением Шварцем, Михаилом Зощенко <...><sup>9</sup>

Старший брат Г. Гидони, Александр Гидони (1885–1943), был искусствоведом, драматургом; печатался в журналах «Аполлон», «Театр и искусство», «Новый журнал для всех» и др.; был автором монографий о Н. Рерихе и О. Родене, а также ряда пьес и сценария к кинофильму «Кровь неотмщенная». Одна из пьес А. Гидони ставилась в Большом драматическом театре.

Сам Григорий Гидони, как и брат, также пробовал себя в драматургии. В 1920 г. были опубликованы две его пьесы – «Звезда коммуны» и «Месть мужика»<sup>10</sup>. Сохранились сведения о постановке в оперном театре Народного дома пьесы Г. Гидони «Гибель коммуны»

<sup>7</sup> Из личной переписки с Г. Копельман-Гидони.

<sup>8</sup> С театром «Гиньоль» сотрудничал и сам Г. Гидони. См. ниже.

<sup>9</sup> Из личной переписки с Г. Копельман-Гидони.

<sup>10</sup> Гидони Г. И. Звезда коммуны: Пьеса в 3 действиях. Пг., 1920; Гидони Г. И. Месть мужика: Исторический эпизод в 3 актах из эпохи Великой французской революции. Пг., 1920.

(18 марта 1920 г.). Вероятно, речь шла о постановке опубликованной пьесы «Звезда коммуны», но с другим названием.

В 1918 г. Г. Гидони вместе с Н. Гумилевым пытался организовать Камерный театр. Об этом мы читаем в письме Гумилева А. Л. Волинскому, датированном второй половиной июля – сентябрем 1918 г.:

В скором времени в помещении журнала «Аполлон» открывается камерный театр, рассчитанный всего на шестьдесят зрителей. Репертуаром заведует Н. Гумилев, художественною частью Г. Гидони, постановками В. Соловьев и С. Радлов. Труппа состоит из бывших учеников студии Мейерхольда, ныне закрытой. На билеты будет открыта запись. К постановке предполагается «Киклоп» Еврипида в переводе Иннокентия Анненского, «Мистерия Адама» анонима XII века, перевод М. Лозинского, «Подвиг Хokusая», японская драма XVIII века, и «Сид» Корнеля в переводе Н. Гумилева<sup>11</sup>.

Информационный материал о театре, а также о вышедших и планирующихся к изданию книгах Гумилев предлагал Волинскому для публикации в газете «Биржевые ведомости». Однако газета была уже закрыта. В комментариях к этому письму, составленным коллективом авторов, читаем:

Проект Камерного театра при «Аполлоне» восходит, очевидно, с одной стороны, к театральным экспериментам 1915 г. С. К. Маковского и Ю. Л. Сазоновой-Слонимской, в результате которых возникла гумилевская пьеса для кукольного театра «Дитя Аллаха» <...>. С труппой Мейерхольда Гумилев общался перед войной, летом 1914 г. в Териоках <...>. Проект остался неосуществленным<sup>12</sup>.

О тесной связи Г. Гидони с ленинградской театальной средой 1920-х – 1930-х гг. свидетельствует и целый ряд выполненных им экслибрисов. К ним можно отнести экслибрисы Евгении, сестры художника (см. ил. 32); актера Александринского театра В. Н. Давыдова (цинкография и линолеум, 1925); артистки театра им. С. М. Кирова Т. А. Трояновской (цинкография, 1931); артиста оперы и оперетты С. В. Балашова (цинкография, 1932); театальной критика, театрове-

<sup>11</sup> Гумилев Н. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. М., 2007. Т. 8. Письма. С. 211.

<sup>12</sup> Там же. С. 560.

да, профессора Высшего театрального училища имени Б. В. Щукина П. И. Новицкого (цинкография, 1925).

В начале 1920-х Гидони исполнил серию гравюр артистов Н. Н. Ходотова, Р. Б. Аполлонского, Б. А. Горина-Горйинова, Е. П. Корчагиной-Александровской, В. В. Холодной<sup>13</sup>, шарж на актера В. В. Максимова<sup>14</sup>. Известен также принадлежащий руке Г. Гидони портрет ведущего артиста театра «Гиньоль» П. В. Кузнецова (1922)<sup>15</sup>.

Близкой светотейатру теме была посвящена одна из первых известных нам статей Г. Гидони в области пропагандируемого им нового искусства света и цвета, в которой молодой художник рассуждал о кризисе европейского искусства, в частности, театра, а также о проблеме *световых декораций*<sup>16</sup>.

Разрабатывать тему световых декораций художник, с его собственных слов, начал еще в 1919 г.<sup>17</sup> 13 августа 1920 г. Г. Гидони подал заявленное свидетельство на «приспособление для получения световых декораций на прозрачном экране»<sup>18</sup>. Однако патент на изобретение был получен лишь спустя шесть лет<sup>19</sup>.

Пока изобретение Г. Гидони, имеющее «целью главным образом иллюзорность декораций (отсутствие грубой предметности)», рассматривалось в Комитете по делам изобретений при ВСНХ, художник продолжал поиски в направлении нового искусства света и цвета. В 1922 г. он участвовал в постановке театра Гиньоль «Невидимка»

<sup>13</sup> См.: Обзорение кинематографов, эстрады, арены и стадиона: Ежедневный бюллетень. 1923 г. № 3. С. 1.

<sup>14</sup> См.: Обзорение кинематографов, эстрады, арены и стадиона. 1923. № 2. С. 1.

<sup>15</sup> В настоящее время портрет находится в Галерее искусств KGallery в Санкт-Петербурге. См. иллюстрацию к статье Е. В. Комиссаровой «Петроградский театр ужасов “Гиньоль” 1922 года: феноменология, действующие лица, репертуарная и библиографическая хроника» в настоящем издании.

<sup>16</sup> Гидони (Sic!) Г. Световые декорации (Кризис театра и проблема театальной декорации) // Жизнь искусства. 1920. 4 марта. № 388. С. 2.

<sup>17</sup> См.: Колганова О. В. «Суггилум vitae» Григория Иосифовича Гидони: Документ из архива Российского института истории искусств (1928) // Временник Зубовского института. 2012. Вып. 8. С. 74–87.

<sup>18</sup> Гидони Г. И. Приспособление для получения световых декораций на прозрачном экране: Патент на изобретение № 527. Оpubл. 15.09.1924 [Электронный ресурс] // База патентов СССР. URL: <http://patentdb.su/3-527-prisposoblenie-dlya-polucheniya-svetovoykh-dekoracii-na-prozrachnom-ehkrane.html> (дата обращения: 22.04.2020).

<sup>19</sup> См.: Тур [братья Тур]. О судьбах открытия // Ленинградская правда. 1926. 31 авг. № 199. С. 1.

(Заглянувший в бездну)<sup>20</sup> в качестве художника-оформителя. Судя по анонсу в «Обзрении театров и спорта», автором световых эффектов к этой пьесе был некий Тимофеев<sup>21</sup>. Г. Гидони лишь планировал осуществить постановку в своей световой интерпретации. Он собирался принять участие и в других постановках, в том числе со световыми декорациями. В хроникальном сообщении из «Обзрения театров и спорта» за 7 октября 1922 г., в частности, читаем:

Следующей вторичной премьерой театра «Гиньоль» будет новая пьеса В. Трахтенберга «Невидимка (Заглянувший в бездну)» в постановке художника Гидони. Интересна сценическая интерпретация пьесы, так как часть ее изображает сон, видимый одним из действующих лиц. Затем предполагается «Чудная летняя ночь»<sup>22</sup> в 1 д. Катюль Мендеса и «Голова Иоанна Крестителя»<sup>23</sup>, мыслимая Г. Г. Гидони<sup>24</sup> в плане *световых декораций*; последняя – новость театральной техники, о которой пока только говорят еще у нас в России<sup>25</sup> (Курсив наш. – О. К.).

Однако, по всей видимости, эти проекты Г. Гидони, как и многие другие, остались неосуществленными. Причины могли быть самыми разными. Не удалась, возможно, чисто техническая сторона дела.

Для театра «Гиньоль» Г. Гидони оформил ряд афиш, в частности, к постановкам В. Трахтенберга «Немой звонарь» и «Преступление Анны Кордье».

Из реальных светотейатральных воплощений кроме домашних показов, проходивших на квартире художника (наб. р. Фонтанка, 28),

<sup>20</sup> Автор пьесы был Валентин Трахтенберг. Премьера состоялась 10 октября 1922. См. статью Е. В. Комиссаровой «Петроградский театр ужасов “Гиньоль” 1922 года: феноменология, действующие лица, репертуарная и библиографическая хроника» в настоящем издании.

<sup>21</sup> См.: Б. н. «Следующей вторичной премьерой театра “Гиньоль” будет...»: [Хроникальное сообщение] // Обзрение театров и спорта. 1922. 7 окт. № 5. С. 6.

<sup>22</sup> Перевод «Чудной ночи» К. Мендеса сделан самим Г. Гидони, о чем он сообщает в жизнеописании, сохранившемся в архиве РИИИ. См. Колганова О. В. «Curriculum vitae» Григория Иосифовича Гидони: Документ из архива РИИИ (1928) // Временник Зубовского института. 2012. Вып. 8. С. 83.

<sup>23</sup> Автор пьесы – Г. И. Гидони. См.: Колганова О. В. «Curriculum vitae» Григория Иосифовича Гидони: Документ из архива Российского института истории искусств (1928)]. См. также статью Е. В. Комиссаровой, публикуемую в настоящем издании.

<sup>24</sup> Ошибка в оригинале. Имеется в виду Григорий Иосифович Гидони.

<sup>25</sup> Б. н. «Следующей вторичной премьерой театра “Гиньоль” будет...»: [Хроникальное сообщение] // Обзрение театров и спорта. 1922. 7 окт. № 5. С. 6.

нам известно лишь одно представление для широкой аудитории – Первый вечер искусства света и цвета. Оно состоялось 26 мая 1928 г. в конференц-зале Академии наук СССР в Ленинграде. В этот день перед публикой демонстрировались модель здания светотейатра и различные сценические номера в отделениях светомузыки, светодекламации, светохореографии<sup>26</sup>. В светоконцерте приняли участие известные исполнители. Анонс Первого вечера искусства света и цвета был опубликован в Красной газете:

Сегодня в Большом зале Академии наук состоятся посвященные памяти Доменико Эль Греко и А. Н. Скрябина открытое заседание и первый вечер «Искусства света и цвета», на котором после доклада Г. И. Гидони о «Новом искусстве света и цвета» впервые в программе светоконцерта будут исполнены произведения – Скрябина, Моцарта, Рамо-Годовского, Бетховена, Шопена, Глинки, Мусоргского, Глазунова, Римского-Корсакова, Щербачева и Чайковского – в отделениях светомузыки, светодекламации, пения и светохореографии, артистами Н. Рождественским, Т. Трояновской, Н. Михайловым<sup>27</sup>, К. Шмидтом и В. Пестовским. Впервые исполняемые световые партии ведет автор Г. Гидони на электрических светооркестровых аппаратах для малого светоконцертного исполнения конструкции автора-исполнителя. В перерывах между отделениями демонстрация первого сооружения свето-архитектуры – модели светотейатра нового искусства<sup>28</sup>.

О состоявшемся Первом вечере искусства света и цвета свидетельствует сохранившаяся в ряде архивов программка. Она вышла к началу концерта. Указанный тираж – 500 экземпляров. Обратим внимание на экземпляр программки из Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ). Он был приложен Г. Гидони к письму, адресованному В. Э. Мейерхольду (текст письма см. в Приложении к настоящей статье). На лицевой части программки дарственная надпись: «Великому мастеру Театра Всеволоду Эмильевичу Мейерхольду, от лица Нового Искусства – Григорий Гидони»<sup>29</sup>.

<sup>26</sup> См.: Колганова О. В. Первый вечер Искусства света и цвета Г. Гидони // Opera musicologica. 2017. № 4 [34]. С. 72–94.

<sup>27</sup> Ошибка в оригинале. Имеется в виду М. М. Михайлов.

<sup>28</sup> Б. н. Свето-концерт в Академии наук // Красная газета, веч. вып. 1928. 26 мая. № 143 (1813). С. 4.

<sup>29</sup> РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1363. Л. 3.

Гидони интересовался экспериментами режиссера в области светового оформления спектаклей. В «*Curriculum vitae*», хранящемся в архиве РИИИ, он, в частности, писал:

Как один из первых опытов (разработанной световой партитуры. – О. К.) укажу блестящую постановку «Ревизора» В. Э. Мейерхольда, в которой этот мастер театра впервые подошел к этой задаче (закономерного и организованного соответствия света со звуковыми нарастаниями и музыкального и драматического содержания. – О. К.), но ограниченный существующими возможностями и отсутствием достаточно гибкого по управлению светоаппарата – мог дать лишь намек (в сцене «Торжество как торжество»), мог произвести лишь недостаточную попытку разрешения стоящей перед ним задачи<sup>30</sup>.

Г. Гидони предлагал использовать в театре светооркестровый аппарат собственного изобретения (самостоятельно либо со световыми декорациями), который заменил бы рампу и софиты.

Как известно, В. Э. Мейерхольд тщательным образом продумывал световую составляющую своих постановок. Приведем его высказывание о принципах построения световой партитуры спектакля «Дама с камелиями»<sup>31</sup>:

Нам пришлось потратить много труда <...>, чтобы создать расположение световых лучей таким образом, что актер <...> двигается на сценической площадке, попадая то в освещенное желтым цветом место <...> то выходя из желтого луча в голубой луч, синий луч, он на пути попадает в три ряда полос – то от полуосвещения, то от четверть освещения, то становится в тень... Это дает нам возможность включить свет в ряд музыкальных явлений <...> Нас интересует подчеркивание с помощью <...> отдельных курсивов света отдельных эмоциональных волн <...>.

Пока это воспринимается зрителем бессознательно<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> Архив РИИИ. Оп. 6. Ед. хр. 40 (Документы с 23.05.28 по 1933 г.). Документ опубликован: Колганова О. В. «*Curriculum vitae*» Григория Иосифовича Гидони: Документ из архива Российского института истории искусств (1928) // Временник Зубовского института. 2012. Вып. 8. Зубовский институт: страницы истории. С. 82.

<sup>31</sup> Спектакль «Дама с камелиями» был поставлен В. Мейерхольдом в 1934. Художник И. Лейстиков. В главной роли – З. Райх.

<sup>32</sup> Цит. по: Нечаев В. К вопросу о документальном наследии В. Э. Мейерхольда // Мейерхольд, режиссура в перспективе века: Материалы симпозиума критиков и историков театра. Париж, 6–12 ноября 2000 г. М., 2001. С. 65.

На титульном листе программки Первого вечера искусства света и цвета было помещено изображение задуманного художником светотейатра<sup>33</sup> (см. ил. 33). Это грандиозное сооружение должно было стать своеобразным храмом нового искусства света и цвета и объединить светоцветовые идеи художника. В программке Вечера в перерывах между отделениями светоконцерта была заявлена демонстрация «первого сооружения в области светотейатральной архитектуры – модели светотейатра нового искусства». Однако ни одного отзыва современников об этом событии пока не обнаружено.

В правом нижнем углу рисунка, очевидно, стоит дата его создания: апрель 1927 г. Отметим, что в период с апреля по октябрь этого года художник работал и над другим масштабным проектом – макетом Светопамятника десятилетию Октябрьской революции. О нем известно значительно больше, чем о светотейатре. Макет Светопамятника, согласно описаниям, величиной в полтора-два человеческих роста, выставлялся на Юбилейной сессии Центрального исполнительного комитета СССР во Дворце Урицкого<sup>34</sup> в октябре 1927 г. Мы располагаем как отзывами в прессе<sup>35</sup>, так и комплексом архивных документов, посвященных этому памятнику.

Некоторые сведения о светотейатре содержатся в книге Г. Гидони о художнике Гюставе Курбэ (1933)<sup>36</sup>. Уже перед самым выходом ее в печать автор включает в издание таблицу «Искусства света и цвета» со следующим комментарием:

<sup>33</sup> Позже аналогичный рисунок был опубликован на обложке книги Г. И. Гидони «Искусство света и цвета: Введение» (Л., 1930).

<sup>34</sup> В настоящее время – Таврический дворец.

<sup>35</sup> Б. К. Свето-памятник X-летия Октябрьской революции // Красная газета, веч. вып. 1926. 27 нояб. С. 4; Пяст В. Светопамятник Гидони // Красная газета, веч. вып. 1927. 18 сент. С. 4; Б. н. Светопамятник Октябрьской революции // Вечерняя Москва. 1927. 24 окт. С. 2; Б. н. Свето-памятник X-летия Октябрьской революции // Ленинградская правда. 1927. 11 нояб. С. 5; Браудо Е. Свет и музыка // Огонек. 1928. № 40 (288). С. 15. См. также: Галеев Б. М. «Я памятник воздвиг...» (О пионере светового искусства Г. Гидони) // День и ночь: Литературный журнал для семейного чтения. Красноярск, 1999. № 4. Электронная версия. URL: <http://www.krasdin.ru/1999-4/s034.htm> (дата обращения 22.04.2020).

<sup>36</sup> Гидони Г. И. Гюстав Курбэ: Художник-коммунар: Жизнь и творчество, политическая деятельность: С диалогом на отдельном листе об искусстве света и цвета; С 13 гравюрами на дереве, 4 автолиногравюрами, 3 тоновыми воспроизведениями и 24 графическими воспроизведениями картин мастера работы Г. И. Гидони, с синоптической таблицей-каталогом творчества Г. Курбэ, указателем литературы и воспроизведений. Л., 1933.

Радостная для меня весть об осуществлении, наконец, В. Э. Мейерхольдом одного из главных принципов моего светотейатра, принципа, проводившегося мною и ранее докладного моего сообщения в Академии наук 26 мая 1928 г., а позже изложенного в книге «Каменный гость» А. С. Пушкина для светотейатра, а именно принципа **расположения сцены в центре зрительного зала** – весть эта полная для меня ободряющих надежду заставляет дать схему-таблицу «Искусство света и цвета» в самую последнюю минуту перед выходом книги в свет<sup>37</sup> (Выделено автором. – Г. Г.).

В качестве дополнительной информации о светотейатре в таблице, вклеенной в книгу, приведены следующие слова:

Светотейатр характеризуется, во-первых, сценой ареной-перитеатром, во-вторых, сферообразным купольным оборудованием здания, связанного с световыми декорациями и широчайшим использованием света и светомузыки в отношении оформления, и, наконец, в-третьих, полифонией действия в отношении драматургическом<sup>38</sup>.

В аналогичной таблице, ранее опубликованной в книге «Искусство света и цвета», этот комментарий отсутствовал.

Как пишет А. Борисов, «много времени уделил Гидони составлению проекта этого первого в мире тейатра. По его мнению, он должен был напоминать цирк со сферическим потолком и большой ареной. Вместо обычных декораций – световые, представляющие собой систему прозрачных экранов, связанных со сплошь дырчатými кулисами и множеством разноцветных лампочек. Они, подобно световой рекламе, составят необходимые по сюжету композиции»<sup>39</sup>.

В настоящее время известны лишь немногие светоцветовые партии, созданные Г. Гидони для изобретенного им светооркестра<sup>40</sup> и ис-

<sup>37</sup> Гидони Г. И. Гюстав Курбэ: Художник-коммунар: Жизнь и творчество, политическая деятельность: С диалогом на отдельном листе об искусстве света и цвета; С 13 гравюрами на дереве, 4 автолиногравюрами, 3 тоновыми воспроизведениями и 24 графическими воспроизведениями картин мастера работы Г. И. Гидони, с синоптической таблицей-каталогом творчества Г. Курбэ, указателем литературы и воспроизведений. Л., 1933. С. 123.

<sup>38</sup> Там же (вклейка).

<sup>39</sup> Борисов А. Первый проект светотейатра // Строительный рабочий. 1967. 20 мая. С. 4.

<sup>40</sup> «Свето-оркестр изобретения Гидони составляет тот же оркестр, но “играющий” с помощью света. Оркестр, в котором световые инструменты, точно согласуясь с музыкальными, воздействуют уже не только на слуховые впечатления, но и на зрительные. Инструменты – “свето-скрипки”, “свето-виолончели”, “свето-фаготы”, “свето-бас”, “свето-барабан” и т. д.» (Ленинградская правда. 1925, 20 мая. С. 5).

полнения на запатентованных им светоцветовых аппаратах. Изданы лишь световая партитура «Прометей» А. Н. Скрябина в расшифровке Г. М. Римского-Корсакова и оформлении Е. А. Шолпо (после докладов Г. Гидони в ГИИИ в 1925 г.)<sup>41</sup>, а также пушкинские сочинения для светотейатрального и светоконцертного исполнения «Каменный гость», «Леда», «Фавн и пастушка»<sup>42</sup>. Отдельные фрагменты светоцветовых партий к произведениям из области светотейатра и светодекламации были опубликованы в книге «Искусство света и цвета». В отношении светотейатра прежде всего обращает на себя внимание фрагмент светоцветовой партии к первому явлению первого действия «Гамлета» (Терраса перед дворцом), опус которого обозначен автором за номером 2 (см. ил. 34). Видимо, исполнение первых своих аранжировок Г. Гидони видел именно в области светотейатра.

Жизнь художника оборвалась трагически. 10 ноября 1937 г. он был расстрелян как «японский шпион». За отсутствием состава преступления Г. Гидони был реабилитирован 18 ноября 1957 г.<sup>43</sup> Неизданными остались множество его работ, в том числе связанные с темами тейатра, света в тейатре и светотейатра. К ним относятся «Электричество в современном тейатре», «Кризис современных тейатра и драматургии и проблема Света в тейатре», «Светотейатр (Sic!), как разрешение кризиса современных тейатра и драматургии». Судьба этих работ неизвестна.

<sup>41</sup> А. Scriabine. Prométhée. Luce. Op. 60. Расшифровка по системе Г. Гидони Г. М. Римского-Корсакова. 1925 г. // De musica: Временник отдела теории и истории музыки. Л., 1926. Вып. 2. С. 100–102.

<sup>42</sup> Гидони Г. И. Каменный гость А. С. Пушкина для светотейатра / Текст А. С. Пушкина с режиссерской свето-цветовой партией изобретателя светооркестра Г. И. Гидони для светотейатрального исполнения на электрических свето-цветовых, светооркестровых аппаратах; С 9 примечаниями к тексту и к свето-цветовой партии, 9 оригинальными гравюрами на дереве и 2 оригинальными литографиями. Л., 1931; Гидони Г. И., Пушкин А. С. Леда: Кантата: Подражание Парни: Для свето-концертного исполнения со свето-цветовой партией Г. И. Гидони. Л., 1933; Гидони Г. И., Пушкин А. С. Фавн и пастушка. Картины (Подражание Парни). Для светотейатрального исполнения со свето-цветовой партией Г. И. Гидони. Л., 1933.

<sup>43</sup> Архив УФСБ по Санкт-Петербургу и Ленинградской области. Дело П-32718. Л. 106.

## Публикации. Письма

**Приписка Г. И. Гидони к письму В. А. Пяста В. Э. Мейерхольду от 22 мая 1925 г. // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2282. Л. 10–11.**

Да, как всегда, Владимир Алексеевич спешит и не дает спокойно изложить [в] чем дело. Опыты т. Экскузовича<sup>1</sup> – [с'est] vieux comme le monde<sup>2</sup>! и достойно новаторских устремлений и возможностей заправки АКТеатров<sup>3</sup>. По отношению к моему аппарату это – рупор к телефону, Соха – к трактору.

В этом смысле, конечно, многоуважаемый Всеволод Эмильевич, поймите и «allusion»<sup>4</sup> на опыты Экскузовича и карикатурно.

Я начинаю наступление по всему флангу сегодня на девятый год, когда кончил уединенную научную работу, и прошли смех, издевка и неверие. В Вас верить привык.

Гидони

**Отзыв заведующего художественным отделом главнауки П. И. Новицкого о светооркестре Г. И. Гидони<sup>5</sup> // Санкт-Петербургский филиал архива РАН. Ф. 2. Оп. 1-1926. Ед. хр. 7. Ч. II. Л. 137–164.**

**[Не позднее 30 июня 1926 г.]**

<sup>1</sup> Иван Васильевич Экскузович (1882–1942) – гражданский инженер, театральный художник. Автор проектов реконструкции театральных зданий. Управляющий Государственными академическими театрами Москвы и Ленинграда (1924–1928). Автор книги «Техника театральной сцены в прошлом и настоящем» (Л., 1930).

<sup>2</sup> vieux comme le monde – старо как мир (фр.).

<sup>3</sup> Академических театров.

<sup>4</sup> allusion – намек, аллюзия (фр.).

<sup>5</sup> Отзыв был включен в комплект документов докладной записки «По вопросу о создании института по изучению света и краски в их научном и художественном приложениях к жизни» в качестве одного из приложений. Как и другие документы, отзыв был адресован академику А. Е. Ферсману с копией А. В. Луначарскому. Докладная записка подана художником совместно с заведующим фотометрической лабораторией Оптического института профессором С. О. Майзелем. На комплекте документов стоит штамп с входящим номером и датой подачи – 23 июля 1926 г. Следовательно, отзыв П. И. Новицкого датируется не ранее этого срока.

Заведующий художественным отделом главнауки П. И. Новицкий<sup>6</sup> дал следующую оценку изобретения Г. И. Гидони:

Изобретение Гидони в области световой декорации сцены очень ценно, так как должно произвести целый переворот в театральной технике, потому что плоскостные декорации отжили свой век – теперь в театрах объемные декорации. Таким образом, проблема освещения становится особо актуальной для театра.

Для разрешения этой проблемы существуют два способа. Первый – при помощи проекционного фонаря на специальной площадке и второй – при помощи специального аппарата, который просвечивает ряд материалов. Проекционный фонарь несовершенен, не устраняет грубой светотени, актеры при таком освещении стеснены в своих движениях, не могут выйти за пределы очерченного круга, иначе получится тень.

Эти недостатки совершенно устраняются аппаратом, изобретенным Гидони.

Он дает совершенно ровное освещение, без светотеней, и, благодаря этому аппарату, постановщик может как угодно управлять светом, в каких угодно световых комбинациях. Таким образом, этим изобретением проблема освещения на сцене разрешена.

Это не прожекторство, а научная работа, проверенная специалистами и компетентными научными учреждениями Ленинграда. Вопрос идет уже не о проверке его, а о выполнении самого аппарата и об его применении.

**Фрагмент из Curriculum vitae Григория Гидони // Архив РИИИ. Оп. 6. Ед. хр. 40.**

**[Не позднее 10 февраля 1928 г.]**

<sup>6</sup> Павел Иванович Новицкий (1888–1971) – советский искусствовед, театральный критик, театровед, литературовед, педагог, государственный деятель. Как и Г. И. Гидони, П. И. Новицкий родился в Ковенской губернии, но не в Ковенском, а в Тельшевском уезде. Отец П. И. Новицкого был мировым судьей, отец Г. И. Гидони – присяжным поверенным. С 1922 Новицкий работал в Наркомпросе РСФСР, заведовал отделом музеев и Художественным отделом Главнауки Наркомпроса. В 1925 входил в состав правления Государственного института истории искусств (ГИИИ). Именно в 1925 Гидони прочитал доклады о светооркестре и светокрасочности в ГИИИ. В этом же году, вероятно, в качестве благодарности за поддержку Гидони исполнил для Новицкого экслибрис в технике цинкового клише. Экслибрис опубликован в Портретно-иконографических книжных знаках Г. И. Гидони (Л., 1934).

Переходя к театру в широком смысле, поскольку в равной мере очевидна необходимость некоего закономерного и организованного соответствия света со звуковыми нарастаниями и музыкального и драматического содержания (опера, балет, драма, оперетта), а также поскольку ни одно из современных театральных зрелищ не может обойтись без разработанной световой партитуры (как один из первых опытов укажу блестящую постановку «Ревизора» В. Э. Мейерхольда, в которой этот мастер театра, впервые подошел к этой задаче, но ограниченный существующими возможностями и отсутствием достаточно гибкого по управлению светоаппарата – мог дать лишь намек (в сцене «Торжество как торжество»), мог произвести лишь недостаточную попытку разрешения стоящей перед ним задачи), – постольку в области театральной, учитывая реформу, производимую в освещении сцены применением моего светооркестрового аппарата (самостоятельно либо со световыми декорациями), аппарата, уничтожающего рампу, софиты и отрицающего превалирующее сегодня на сцене значение и роль проецируемого света, учитывая реформу, позволяющую внести музыкальную четкость и органичность в управлении светом, я вынужден был приступить к разработке первых свето-красочных партитур, причем выбрал в опере, драме, трагедии: «Гамлета», «Кармен», переведенную мной небольшую пьесу К. Мендеса «Чудная ночь»<sup>7</sup> и две собственные пьесы: «Голова Иоанна», [несколько слов зачеркнуто. – О. К.] и балет «Мельмот Скиталец»<sup>8</sup> (в частности, вещи, написанные с учетом возможности световых декораций и светооркестровых аппаратов). Одновременно приступил к оборудованию первого макета световых декораций к первому действию «Гамлета».

**Письмо Г. И. Гидони В. Э. Мейерхольду с программой Первого вечера «Искусства света и цвета» // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1363. Л. 1–4.  
[Май 1928 г.]**

<sup>7</sup> Пьеса К. Мендеса «Чудная летняя ночь» была запланирована к постановке в театре «Гиньоль» в 1922.

<sup>8</sup> Балета с таким названием не существует. По всей видимости, автор имеет в виду опыт постановки в распространенном в то время жанре пластической композиции по мотивам пьесы Ч. Р. Метьюрина «Мельмот Скиталец».

Многоуважаемый Всеволод Эмильевич!

Я имею веские основания быть обиженным Вами. Обиженным дважды.

1) Я сообщил о светооркестре – Я получил нелепый ответ от кого-то из Ваших помощников.

2) Я пытался передать Вам – уже лично на этот раз – перво-степенной важности неопубликованные и никому неизвестные материалы (вполне оправдывающие<sup>9</sup> Вашу постановку «Ревизора») – при всем содействии, оказанном мне m-me Рейх<sup>10</sup> – попытка моя была безуспешна. Совсем недавно узнал я, что в этом malentendu<sup>11</sup> повинны некоторые люди.

А так как взгляд мой, кратко формулируя, Гоббсовское<sup>12</sup> и Вольтеровское изречение, таков, что большинство людей – сволочь (простите), то Вы поймете мое последнее нынешнее третье обращение.

Я посылаю Вам, величайшему мастеру сегодняшнего театра, извещение о явлении в свет нового искусства света и цвета. В театре это искусство более чем кому-либо – близко и нужно Вашему Театру. Если Вы захотите, я рад до моего отъезда<sup>13</sup> предложить Вам то, что мною достигнуто, и – если мы сойдемся – мои услуги лично, [хотя бы к постановке настоящего Гамлета<sup>14</sup>]<sup>15</sup>.

С уважением, готовый к услугам изобретатель светооркестра, автор светопамятника Октябрьской революции Григорий Гидони<sup>16</sup>.

Ленинград. Фонтанка 28 кв. 11.

<sup>9</sup> «научно-документальными данными» (прим. Г. И. Гидони).

<sup>10</sup> Имеется в виду З. Н. Райх – российская и советская театральная актриса, жена В. Э. Мейерхольда.

<sup>11</sup> malentendu – недоразумение, недопонимание, непонимание, неправильное понимание (фр.).

<sup>12</sup> Томас Гоббс (1588–1679) – английский философ-материалист.

<sup>13</sup> Примерно с середины 1920-х Г. Гидони тщетно пытался выехать из страны со своими светоконцертами. Об этом свидетельствуют его письма, в частности, к сестре (см.: *Копельман-Гидони Г.* Из писем художника Григория Гидони и его сына Клера // Ленинградский мартиролог. 1937–1938 / Ред. А. Я. Разумов. СПб., 2012. Т. 12. С. 560–565).

<sup>14</sup> См. фрагмент светоцветовой аранжировки «Гамлета» (Гидони Г. Искусство света и цвета. Л., 1930. С. 28).

<sup>15</sup> Последняя фраза дописана другими чернилами, по всей видимости, позже.

<sup>16</sup> Со времени изобретения Г. И. Гидони светооркестра и разработки проекта светопамятника он подписывается так в письмах и отдельных документах.

**Фрагмент примечания из книги: Гидони Г. И. Гюстав Курбэ: Художник-коммунар: Жизнь и творчество, политическая деятельность. Л., 1933. С. 121.**

<...> Всякое правильное светотейатральное исполнение характеризуется 3-мя обязательными условиями. В отношении сценическом: во-первых – отказом от сцены-коробки и переходом к сцене-арене (амфитеатру или перитеатру), разбитой на три концентрических круга, осуществляющей впервые полифонию действия в театре, во-вторых – в отношении светотехническом: сферообразно-купольным оборудованием здания как наиболее отвечающего задачам правильного использования возможностей светотехники и получения максимальной насыщенности светом и цветом.

Заметим, что из этих двух условий уже вытекают, во 1-х) – неизбежный отказ, возможно, после разных предварительных компромиссных решений, но в конечном счете – отказ обязательный от писаной декорации с переходом к световой (светоцветовому использованию плоскостей), во 2-х) – отказ от пестряди театрального костюма, и, конечно, в 3-х) – от бессмысленности существующих способов гримировки. Великие возможности света и цвета все это делают бесцельным и смешным. Какая декорация может сравниться с воздействием и эффектами электрического света и цвета, дрожащего, перебегающего, заливающего предметы и актеров, сверкающего на сцене. Грубейшая бутафория оживает, чудесно преображенная, подобно – великий живописный пример! – навозной куче в картине Рембрандта «Подаяние филистимлянину»; навозной куче, так залитой солнцем, так живописно «сделанной», что она кажется сверкающим драгоценным камнем. А для лиц и фигур актеров – нужны ли в светотейатре пестрота костюма и грим?

Грубый стол – ящик, простая скамья, рваный холст – все чудесно оживает, светится, мерцает подобно – другой пример – люльке Рембрандта в «Св. Семействе» Эрмитажа или «Латам св. Луи» Эль Греко в Прадо. А для лиц – что нужно для подчеркивания рисунка, экспрессии и типажа, кроме пудры, черного карандаша и париков? Но логика и художественная значительность Искусства света и цвета на сцене, впервые, наконец, связывающего, осуществляющего единство

всех отдельных и, зачастую, противоречиво борющихся элементов спектакля (режиссура, декоративное оформление, игра актера, текст пьесы) – они же определяют и 3-е обязательное условие, обращенное к драматургу, к режиссеру и к актеру, вместе взятым.

Ускорение темпов действия, всегда строго размеренного, ритмом света фильтрующего текст от нагромождений всякой «литературы», чуждой рисунку театральному действию, введение впервые полифонии – до контрапункта включительно! В театральном действии – от драматурга; создание окончательного и единого, слитого со всеми входящими элементами образа спектакля – от режиссера; и наконец, от актера возврат к полному использованию возможностей человеческого тела, наконец-то отказывающегося от фронтальной игры, неизбежной в квадрате плоскости современной сцены-коробки.

Умышленный отказ от половины своих пластических возможностей в течение нескольких веков в европейском театре, особенно в балете, представляется вопиющей бессмысленностью, которая вскрывается особенно наглядно при сравнении с кино. Мы анализировали выше различие плоскостных и пространственных задач в живописи, и пора понять, что возможности плоскости-экрана сегодня принадлежат всецело кино (приведем как пример эффект игры спиной Яннинга в «Варьете»), чего не сделать, очевидно, ни одному актеру в плоскости театальной коробки), что сила театра, наоборот, в глубине, в пространственном движении.

Свет, полифония, многообразие, богатство глубинной игры, богатство декоративного оформления спектакля – все недостижимое для других искусств и извечно присущее настоящему театру – вот что несет на сцену искусство света и цвета в светотейатре!

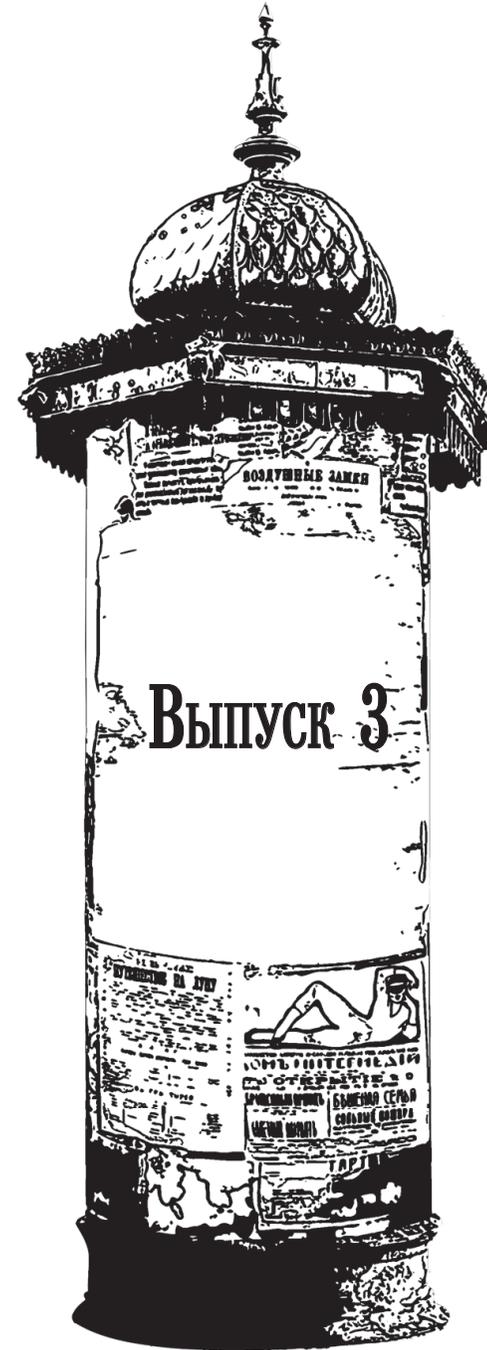
**Дарственная надпись Г. Гидони В. Э. Мейерхольду на верстке книги о Н. В. Гоголе<sup>17</sup> // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2712. Л. 1.**

**[После 1926 г.]**

<sup>17</sup> Так ошибочно назван этот документ в описи фонда 998 «Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874–1940) – режиссер». Книга, о верстке которой идет речь, была посвящена не Н. В. Гоголю, а Г. Курбэ, и вышла она, как и многие другие книги Г. Гидони, на средства автора лишь в 1933 г. См.: Гидони Г. И. Гюстав Курбэ: Художник-коммунар: Жизнь и творчество, политическая деятельность. Л., 1933.

О. В. Колганова

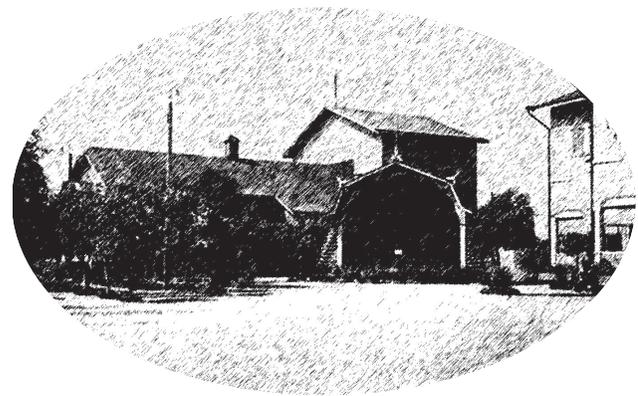
Я Вам хотел это (ЗАЧЕРКНУТО) [поднести] (?) это письмо (неизданное Гоголя), защищающее Вашего «Ревизора» – давно. Вы сами виноваты в том, что его не получили. Шлю Вам его, прочтите и судите, как относится к В. Э. Мейерхольду, великому режиссеру, художник Гидони, изобретатель светооркестра, и всеми затравленный за свои способности человек. Эту книгу мне не дают выпустить.



# Театры конца XIX – первой трети XX века



## Ораниенбаумские театры



**В. М. Игнатенко**

**Р. В. Мамчиц**

**Неизвестные страницы истории  
летних ораниенбаумских театров  
конца XIX — начала XX века**

Ораниенбаум XIX в. представлял собой тихий удаленный от столицы пригород, в котором любили проводить летнее время жители Санкт-Петербурга. 7 июня 1864 г. началось регулярное железнодорожное сообщение со столицей, что увеличило поток дачников в Ораниенбаум. Нужно отметить, что дачный сезон начинался после Пасхи и заканчивался в середине октября. Здесь отдыхали писатели, художники, музыканты, артисты, известные ученые, путешественники и видные государственные деятели. Каждое воскресенье в город приезжали жители столицы, чтобы насладиться чудесными приморскими пейзажами, побродить по дорожкам парков, послушать местный военный духовой оркестр. Иногда оркестр располагался близ станции и встречал пассажиров звуками маршей, вальсов или мазурок.

В 1867 г. в Ораниенбауме вблизи вокзала на средства барона К. К. Фелейзена<sup>1</sup> был построен и открыт Летний театр. Фелейзен был театралом, нередко посещал столичные зрелища. Будучи человеком предприимчивым и дальновидным, он понимал, что от спектаклей и концертов можно получить большую прибыль, поэтому не побоялся вложить деньги в строительство театра.

На площади близ здания ораниенбаумского вокзала (на месте огородов дворцового правления) по строгому плану Фелейзена разбили

---

<sup>1</sup> Константин Карлович Фелейзен (1804–1870) – купец 1-й гильдии, «баденский консул и кавалер», гофмаклер Санкт-Петербургской биржи, банкир. Долгое время был управляющим банкирского дома барона Штиглица, являлся фактическим владельцем ораниенбаумской железной дороги.

сад с фонтаном, цветниками и беседками. Середину сада украшало деревянное здание театра, построенное в древнерусском стиле архитектором Ф. Л. Миллером. Газета «Антракт» писала:

На восточной стороне Ораниенбаумского парка на суммы и заботы барона Фелейзена, владельца ораниенбаумской железной дороги, выстроено новое здание, достаточное для помещения 300–400 человек публики. Внутри вы увидите прежде всего возвышение и площадку для оркестра и сцены во время театральных представлений; внизу перед сценой место для музыки с выходом под сценою; затем партер с рядами кресел, близко, а потому неудобно расставленными; вокруг кресел – галерея на возвышении, а выше устроены кругом партера ложи. У сцены, по обе стороны внизу, имеется также по одной большой ложе. Наверху амфитеатра, или, попросту, райка, – нет. Стало быть, простому бедному люду сюда не полагается заходить. Перила лож и потолок убраны резьбою; кругом же все ложи и сцена драпированы красным сукном; кресла и стулья новые, плетеные. На середине висит довольно большая люстра, а кругом здания у лож размещены конкетки в 4 свечи. Вообще надобно отдать справедливость, что здание выстроено со вкусом и некоторою роскошью. <...><sup>2</sup>

К основному зданию театра примыкала удобная летняя эстрада, где перед концертами играл военный духовой оркестр.

В историческом архиве (РГИА) сохранился акт обследования здания театра 1874 г, из которого следует:

<...> Здание деревянное без печей, стены состоят из столбов, обшитых снаружи и внутри досками, за исключением части, занятой сценой, где стены бревенчатые, покрытые железом. Главный корпус без галерей имеет длину 13 сажений, шириной 9,5 сажений. С боковых сторон главного корпуса пристроены крытые галереи шириной в 2,5 и 3,5 сажений, из которых одна служит помещением для кассы и хранения верхнего платья публики (гардероб), а другая для буфета. От стен 2-х галерей у главного фасада здания идут перпендикулярно две другие, служащие проходом на площадь и Нижнюю улицу, каждая из них длины от 15 сажений, шириной 2 сажени. В расстоянии 4 аршин от галереи, занимаемой буфетом, находится деревянный флигель одноэтажный длиной 6 сажений, шириной 3 сажени, в котором помещается кухня и прачечная. Здание театра

<sup>2</sup> Смесь // Антракт. 1867. 13 авг. С. 5.

задним фасадом отстоит от межи владельца торговых бань (Рубакина) на 4 аршина. <...> Для вентиляции есть две вытяжные трубы в потолке. Пол, как в здании, так и в галереях приподнят на 1 аршин. Зал освещается керосиновыми лампами. <...><sup>3</sup>

Кроме спектаклей и концертов в театре и в саду устраивались танцевальные вечера и «иногo рода увеселения». Плата на «концерты в саду» составляла 20 коп. со взрослых и 10 коп. с детей. Плата за места в театре была от 15 руб. (ложе-бенуар) до 75 коп. (боковые скамейки). Для сравнения скажем, что месячная зарплата рабочего составляла 15–20 руб. Принадлежал театр Управлению Балтийской железной дороги. Открытие театра состоялось 20 июля 1867 г.

В те годы перед основным спектаклем показывали небольшой водевиль, во время которого разрешалось входить в зал и занимать свои места. В первое время здесь выступали различные оркестры и любительская труппа. Уже в первом сезоне наряду с простенькими водевилями были поставлены комедии В. А. Дьяченко и пьесы А. Н. Островского.

Широкую известность Ораниенбаумскому летнему театру принесли талантливые антрепренеры, работавшие здесь в конце XIX в. Это А. Ф. Сазонов, брат известного режиссера и артиста Н. Ф. Сазонова; М. М. Петипа, сын знаменитого балетмейстера; И. П. Зазулин, С. М. Сосновский. Так, газета «Театральный мирок» сообщала:

В воскресенье, 25 мая, состоялось открытие ораниенбаумского театра, арендованного г<оспо>жою Л. П. Петипа. Режиссером и главным администратором театра состоит известный артист императорских театров М. М. Петипа. Вся сцена переделана заново и довольно красиво. Декорации хотя миниатюрны, но довольно хорошо выполнены; аксессуары также. Никогда еще в ораниенбаумском театре не было такой чистой обстановки. Первый спектакль прошел с успехом и почти при полном сборе. Дана была комическая опера Зуппе «Гасконец», с г. Бастуновым<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Об освидетельствовании здания театра Общества Балтийской ж.д. в г. Ораниенбауме // ЦГИА СПб. Ф. 256. Оп. 4. Ед. хр. 61.

<sup>4</sup> Эдмонд Дави(ы)дович Бастунов (псевд. Агнесов) (1853–1913) – оперный певец (баритон), драматический актер, писатель, переводчик. Выступал в труппе театра сада «Эрмитаж» в Москве (1884–1886), в московском частном театре Ф. А. Корша (1893–1894), в петербургском Малом (Суворинском) театре (1895–1912, с перерывами). Преподавал драматическое искусство в Театральной школе А. С. Суворина.

(Крустильяк) и г<оспо>жою Львовою (Мери) в главных ролях. <...> Г-жа Львова – прекрасная колоратурная певица с безукоризненно поставленным голосом и хорошою фразировкою. Это одна из немногих опереточных певиц, получивших серьезную музыкальную подготовку. Прочие исполнители старались поддерживать ансамбль. <...> Хор весьма удовлетворителен, но слабый оркестр г. Хаика много вредил исполнителям. В общем, первый спектакль произвел на публику благоприятное впечатление. В среду, 23 мая, шла оперетка «Корневильские колокола», а в непродолжительном времени, вероятно, в пятницу, 5-го, состоится 1-й драматический спектакль, в котором пойдет драма Дюма «La dame aux camélias» при участии М. М. Петипа (Арман) и М. В. Мазуровской (Маргарита Готье). В половине июня начнутся гастрольи Давыдова-Далидина<sup>5</sup>.

На сцене театра ставились драмы и комедии, оперы и балеты, оперетты и водевили. Зрители рукоплескали выдающимся мастерам К. А. Варламову, А. П. Ленскому, А. И. Сумбатову-Южину, Д. М. Леоновой, О. Ф. Козловской. Восторженно встречали М. Н. Ермолову, Г. Н. Федотову, М. Г. Савину, В. Ф. Комиссаржевскую. В письме Н. В. Туркину от 30 мая 1894 г. Вера Федоровна писала:

Вчера я играла в первый раз, но не в Озерках, а в Ораниенбауме, так как наша труппа через воскресенье играет там. <...> Играла я вчера «Если женщина решила, <то поставит на своем>» (играла Сонечку. – В. И., Р. М.) и Булатникову во «Флирте» <...> Успех я имела, насколько его можно иметь у петербургской публики <...> После окончания «Женщина решила» меня вызывали три раза, что считается много, тем более что публика спешила на поезд. Но критики, если только они порядочные критики, должны меня выругать <...> По-моему, такое состояние для актера то же, что паралич для рук пианиста<sup>6</sup>.

Известный драматург и актер московского Малого театра А. И. Сумбатов-Южин отметил:

Играю летом (1881. – В. И., Р. М.) в Ораниенбауме с Ермоловой Мулина («Невольницы»), и чиновника в «Горькой судьбине» и, наконец, Карла

<sup>5</sup> Петербургский театральный курьер. Ораниенбаум // Театральный мирок. 1886. 31 мая. С. 4.

<sup>6</sup> Вера Федоровна Комиссаржевская. Письма актрисы, воспоминания о ней, материалы / Ред.-сост. А. Я. Альтшуллер. Л.; М., 1964. С. 38.

Моора с Ленским там же. Это был мой фурорный блестящий успех. Я решил идти на сцену<sup>7</sup>.

Выдающийся мастер сцены В. Н. Давыдов вспоминал:

Впервые появился я перед петербургской публикой, исключительным вниманием которой мне суждено было пользоваться более сорока лет, на сцене ораниенбаумского театра. <...> Играть <...> было приятно, а присутствие серьезных компетентных критиков обеспечивало добросовестные отзывы о работе. Первой ролью моей была роль кутилы купчика Сиводушина в пьесе «Нищие духом» (Н. А. Потехина. – В. И., Р. М.). Несмотря на участие в спектакле Федотовой, с гордостью скажу, что все внимание, однако, было сосредоточено на мне как на дебютанте, о котором уже сообщали газеты, ожидая очень многого <...> Где теперь в дачных театрах вы увидите «Гамлета», «Укрощение строптивой», «Дон-Жуана», «Много шума из ничего», «Горе от ума»? А в тот сезон (1880/1881 гг. – В. И., Р. М.) эти пьесы в одном и том же театре проходили несколько раз, собирая всегда полный зал публики, специально приезжавшей смотреть Ленского, Федотову, Ермолову и насладиться Самариным. <...> Отношение актеров к делу было изумительное. Ленский и Федотова репетировали так тщательно и с таким наслаждением отдавались работе, что можно было подумать, что они готовятся к премьере московского Малого театра. <...> Особенно хороши были дела в Ораниенбауме, где, несмотря на возвышенные цены, сборы были большие. <...> Одновременно с игрою на ораниенбаумской сцене дебютировал я в Александринском театре<sup>8</sup>.

С участием М. Н. Ермоловой летом 1881 г. состоялось представление пьесы А. Н. Островского «Невольницы». Главная женская роль Евлалии предназначалась автором М. Г. Савиной, но актриса отказалась от непривычного для себя амплуа, и роль была передана Ермоловой, оценившей новизну произведения. Артист и историк театра Ю. М. Юрьев после тридцатилетнего цензурного запрета трагедии А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» одно из первых выступлений в роли царя Федора осуществил в августе 1899 г. в Ораниенбауме.

<sup>7</sup> Южин-Сумбатов А. И. Записи, статьи, письма. М.; Л., 1951. С. 49.

<sup>8</sup> Давыдов В. Н. Рассказ о прошлом. Л.; М., 1962. С. 213–216.

В 90-х гг. XIX в. в Ораниенбауме подолгу жила солистка Мариинского театра М. И. Долина, так как здесь служил ее муж, ротмистр И. В. Горленко. Певица часто выступала на сцене Летнего театра в благотворительных концертах и привлекала к участию в них своих товарищей по театру. На ораниенбаумской сцене звучал великолепный голос выдающегося оперного певца Ф. И. Стравинского. Сразу после окончания Петербургской консерватории в 1873 г., перед отъездом в Киев, он исполнял здесь роли Сусанина («Жизнь за царя» М. Глинки) и графа Родольфо («Сомнамбула» В. Беллини). В Ораниенбауме проживала семья И. И. Холодовского (двоюродного брата А. К. Стравинской, супруги певца). Творческая аура дачного города, возможность общения с интересными людьми определили решение Федора Игнатьевича снять дачу на сезон 1882 г., когда семья ожидала рождение третьего сына – Игоря.

6 августа 1896 г. «в музыкально-драматическом вечере в пользу общества вспомоществования недостаточным ученикам Ревельского железнодорожного училища и состоящих при училище железнодорожных школах общежитий в Ораниенбауме с участием М. Н. Пржебылецкой (сопрано) и Е. В. Вольф-Израэля (виолончель)»<sup>9</sup> принимал участие Ф. И. Шаляпин. Устроительницей концерта была М. И. Долина. Шаляпин исполнил романс Чайковского «Благословляю вас, леса» и Шумана «Два гренадера».

19 июля 1901 г. театр не мог вместить всех желающих – выступал Л. В. Собинов, голос которого завораживал слушателей. 8 августа того же года пела А. Д. Вяльцева, а 12 августа – вновь Ф. И. Шаляпин. Были исполнены «Забытый» Мусоргского, куплеты Мефистофеля («Фауст») и другие произведения. Очевидцы вспоминали:

«...» Федор Иванович был чем-то недоволен. Он нетерпеливо махнул рукой аккомпаниатору и, не ожидая, пока стихнут аплодисменты, «...» начал петь. Могучий бас заполнил зал, словно вытеснив весь воздух. «...» А перед нами стоял уже не Шаляпин, а старик Сусанин, голос его звучал взволнованно и гневно<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Муратова В. Театральная жизнь в Ораниенбауме // Город Апельсинового Дерева: Сб. рефератов школьников-победителей историко-краеведческих чтений / Под ред. Г. Б. Гржбовской. Ломоносов, 2003. Ч. 2. С. 71.

<sup>10</sup> Цит. по: Там же. С. 73.

Год от года расширялся репертуар. Наряду с произведениями И. П. Зазулина, И. В. Шпажинского, И. И. Мясницкого, А. Н. Островского ставились пьесы Н. В. Гоголя, А. С. Грибоедова, У. Шекспира и Ф. Шиллера. В саду звучала музыка П. И. Чайковского, М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, Дж. Верди, В. Беллини.

На сцене Летнего театра блистательно выступали известная итальянская балерина В. Цукки (1889)<sup>11</sup> и французская певица К. Кордые (1892). По этому поводу Е. Латкина, вдова золотопромышленника, записала:

А у нас в Ораниенбауме уже свершилось великое событие. 6-е число июля танцевала в театре знаменитая Цукка, и народу, как непротолченная ступа, и места в 2 раза дороже, вот до чего дожил наш город Ораниенбаум <...><sup>12</sup>

В 1896 г. театр арендовал А. М. Горин-Горяйнов, а сад и эстраду в саду – С. В. Мальшев. В саду играл оркестр из приглашенных музыкантов под управлением приглашенных капельмейстеров. Особенно газеты хвалили М. Ф. Келера<sup>13</sup>.

В ночь на 12 июня 1908 г. от удара молнии возник пожар, который за несколько часов уничтожил и здание театра, и декорации, и богатейшую музыкальную библиотеку. Приглашенные актеры разошлись по разным театрам. В городе был объявлен сбор денежных средств для оказания материальной помощи музыкантам, инструменты которых погибли при пожаре.

В советское время на месте летнего театра была сформирована площадь Жертв революции с братской могилой, могилой генерал-майора А. И. Сафронова и сквером. В настоящее время площадь носит название Привокзальная.

Город недолго оставался без театра. В июне 1909 г. городской голова Ораниенбаумской городской управы М. В. Волков обратился

<sup>11</sup> См. статью О. А. Федорченко «Первые выступления Вирджинии Цукки в России», публикуемую в настоящем издании, а также: Федорченко О. А. Вирджиния Цукки в театре сада М. В. Лентовского «Кинь грусть» (лето 1885 года) // Петербургские театры, которых нет. СПб., 2019. Вып. 1. С. 7–124.

<sup>12</sup> Парахуда В. Театр на побережье // Нева. 2003. № 12. С. 248–251.

<sup>13</sup> Мориц Федорович Келер (1855–?) – композитор, дирижер. С 1873 член оркестра Бильзе в Берлине. С 1880 служил в составе оркестра императорского Михайловского театра, с 1898 – дирижер этого оркестра.

к губернатору Санкт-Петербурга с просьбой на городские средства разрешить строительство театра близ Сидоровского канала; были предоставлены чертежи. Запросом № 1769 от 2 июня 1909 г. Ораниенбаумского полицмейстера в Санкт-Петербургское губернское строительное отделение была изложена просьба «<...> до утверждения чертежей немедленно приступить к работам по возведению нового деревянного городского театра и служб к нему на правой дамбе Сидоровского канала»<sup>14</sup>. Газеты писали, что строительство нового городского театра началось 21 мая и завершится к 5 июля, а уже с 15 июля в новом театре будут давать спектакли. Публика не верила, чтобы в такой короткий срок можно было возвести театр на 1 400 мест, эстраду для музыкантов, декорационный зал, кухню, уборную со сторожкой, ледник, входной павильон с кассами – отдельные здания, выстроенные с соблюдением пожарных правил<sup>15</sup>.

Строительство театра возглавил гражданский инженер Н. И. Котович<sup>16</sup>. Вскоре, по личному поручению МВД и Министерства императорского двора, он был командирован в Полтаву, где к 200-летию Полтавской битвы на поле минувшего сражения возвел различные сооружения, в том числе деревянные трибуны для участников торжеств и свиты императора Николая II. Все работы в Ораниенбауме были предоставлены молодому инженеру А. И. Холенкову, сыну гласного Ораниенбаумской думы, который к этому времени уже выстроил здание склада приборов и пособий для войск Офицерской стрелковой школы.

Для удобства пассажиров была устроена крытая платформа, к которой подходили специальные театральные поезда. Крытая галерея вела к самому входу в театр.

Сверх всяких ожиданий, подрядчик г. Соболев выстроил театр с упомянутыми зданиями на целую неделю ранее обусловленного срока и 30 июня предполагает за окончанием работ отслужить благодарственный молебен. На сравнительно небольшой площади среди садика, который ко

<sup>14</sup> О рассмотрении проекта театра в г. Ораниенбауме; чертежи // ЦГИА СПб. Ф. 256. Оп. 29. Ед. хр. 64.

<sup>15</sup> См.: *Ив. С.* Постройка Ораниенбаумского театра // Котлин. 1909. 26 июня. С. 4.

<sup>16</sup> Николай Иванович Котович (1875–1934) – архитектор. Закончил Институт гражданских инженеров. Строил доходные дома, театры и кинотеатры, церкви, производственные сооружения.

дню открытия спектаклей будет приведен в порядок, возвышается грандиозное здание театра, обширное, высокое, прочной постройки, окрашенное в защитный зеленоватый цвет. Планировка внутри не представляет никакой опасности в случае пожара. Буфетное здание с концертным залом очень удобное и красиво<sup>17</sup>.

Театр представлял собой деревянное здание на высоком фундаменте, с верандой и двумя входными лестницами на первом этаже. Центр здания был отмечен остроконечным фронтоном типа терема и балконом с тремя окнами. Центральное окно – прямоугольное, а два боковых имели срезанные фронтоны. Боковые крыши были также отмечены фронтонами типа терема, но меньших размеров. Веранда представляла собой галерею на столбах.

Остальные театральные постройки не оставляют желать лучшего. Кухня, например, высокая, обширная, с массой света, оборудована в совершенстве. Здание уборных, насколько возможно, устроено и обставлено прекрасно. В саду устроен цветник. Заботами городского общественного управления и контрагента его, известного знатока театрального дела Л. Я. Никольского<sup>18</sup>, для ораниенбаумцев и приезжей дачной петербургской публики создан прелестный уголок, где действительно можно будет отдохнуть и за недорогую плату получить массу развлечений<sup>19</sup>.

В новом театре по воскресеньям и вторникам проходили драматические спектакли с участием лучших сил петербургских и провинциальных театров, по средам – сеансы кинематографа петербургского театра «Модерн», по четвергам – оперетты с участием любимых примадонн и премьеров петербургских театров, по пятницам – представления жанра «Кабаре» и «Театра сильных ощущений», детские спектакли с участием детского балета Чистякова, по субботам – симфонические концерты, дивертисмент и танцевальные вечера. На открытой сцене – разнообразная садовая программа. Билет в театр давал право

<sup>17</sup> Цит. по: *Кондрьяненко В.* Листая старые газеты // Балтийский луч. 1991. 1 мая. С. 3.

<sup>18</sup> Леонид Яковлевич Никольский (Щербов, наст. фам. Биязи) (1850–1920) – актер, антрепренер. Служил в Александринском театре (1887–1918).

<sup>19</sup> Цит. по: *Кондрьяненко В.* Листая старые газеты // Балтийский луч. 1991. 1 мая. С. 3.

не платить за вход в сад. Если покупался билет в сад, по желанию можно было посмотреть спектакль на особых местах. Последний пароход отходил в два часа ночи, последний поезд в Петербург – в 0 час. 30 мин. пополуночи. Такое расписание давало возможность публике после спектакля спокойно поужинать и посмотреть садовую программу<sup>20</sup>.

Газета «Котлин» писала:

4 июля в 7 часов вечера в Ораниенбаумском саду состоялось открытие музыкальных вечеров. <...> На окруженной цветником эстраде-раковине играл оркестр 147-го пехотного полка под режиссерством В. Ивановского. В антракте на сцене открытого балкона ресторана особенно понравился публике квинтет труппы Корделио. <...> 5 июля в театральном зале в 12 часов дня собрались городской голова М. В. Волков с супругой, представители городского управления, члены строительной комиссии, дирекция со штатом служащих, строители, приглашенные гости и публика. Здесь перед сценой в партере местным городским духовенством собора был отслужен благодарственный молебен, а затем окроплены святой водой все здания театра. В числе приглашенных были: начальник северо-западной железной дороги инженер путей сообщения д.с.с. Ф. М. Валуев, управляющий дворцами их высочеств герцогов Мекленбург-Стрелицких В. И. Розанов, командир Самарского полка Т. К. Ваденшерна, кронштадтский городской голова В. Г. Гуляев и много других. По окончании молебствия все присутствующие направились на балкон ресторана, где фотографом И. Я. Яковлевым был сделан снимок группой, а затем состоялась чудно сервированная разнообразная закуска. За шампанским первую здравицу за государя императора, государынь императриц и наследника престола предложил городской голова М. В. Волков. Здравница эта покрыта была восторженным «Ура!» присутствующих с многократным пением гимна совместно с оркестром. <...> В 8 1/2 ч. вечера в закрытом театре была поставлена 3-х-актная комедия «Губернская Клеопатра». Исполнители неоднократно вызывались восторженною публикой. Последняя, восхищенная игрой г-жи Огинской-Босэ и г. Далматова, бросала на сцену букеты цветов. Оживление было полное. Остается от души поблагодарить городское управление, администрацию сада и театра и строителей за их громадные труды по созданию нового храма искусств<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> См.: *Ив. С.* К открытию Ораниенбаумского театра // Котлин. 1909. 7 мая. С. 3.

<sup>21</sup> *Дачник.* Открытие Ораниенбаумского театра и сада // Котлин. 1909. 7 июля. С. 4.

Л. Я. Никольский по договору с Ораниенбаумской городской управой взял в аренду городской театр на правой дамбе Сидоровского канала с целым рядом сооружений и землю с садом театра и строениями общей площадью 2269,2 кв. саж. на 11 с половиной лет до 1 января 1921 г. Всё необходимое для театра и буфета движимое имущество, а также всю арматуру для электрического освещения, которая по окончании срока аренды должна была перейти в собственность города, приобретал сам Никольский за собственный счет<sup>22</sup>. Однако уже в 1911 г. арендатором городского театра и сада стал В. А. Барри, инженер путей сообщения. В 1914 г. театр и сад взял в аренду Б. С. Неволин<sup>23</sup>.

Шла Первая мировая война, публика практически не посещала ресторан; в театре проводились преимущественно благотворительные концерты и спектакли. Неволин нес убытки и не смог заплатить городу за аренду театра.

Сезон 1915 г. был открыт 28 июня спектаклем по пьесе С. Ф. Сабурова «Двуличный муж», после чего в прессе было опубликовано сообщение об уходе Неволина из театра:

Редакцией газеты «Котлин» получена телеграмма от прошлого-летнего антрепренера театра при городском саде Б. С. Неволина следующего содержания: «Прошу покорнейше напечатать: двумя спектаклями 28 и 29 июня ограничилась моя деятельность в Ораниенбаумском театре в этом сезоне. С дальнейшими спектаклями в этом театре ничего общего не имею и вряд ли когда-нибудь иметь буду»<sup>24</sup>.

Такая позиция Неволина объясняется тем, что на его прошение Ораниенбаумской думе в связи с понесенными убытками снизить арендную плату за театр был дан ответ о снижении арендной платы только на 1915 г., с полным погашением долга за аренду театра в 1914 г.

<sup>22</sup> См.: Договоры о сдаче в аренду жилых и нежилых зданий жителями Петергофа, Ораниенбаума и пригородов // ЦГИА СПб. Ф. 780. Оп. 1. Ед. хр. 687.

<sup>23</sup> Борис Семенович Неволин (псевд.: Ариель; Беа; О. А.; Эпикур и Б. Н.) – драматург, критик, сотрудник газеты «Речь». Работал в различных Петербургских театрах: Василеостровском, в театре Л. Б. Яворской (1900-е гг.), Новом драматическом, Троицком, был одним из руководителей Литейного театра.

<sup>24</sup> Ораниенбаумский театр // Котлин. 1915. № 153. С. 4.

13 марта 1921 г. здание театра и купальни на дамбе Сидоровского канала сгорели от попадания снаряда во время Кронштадтского восстания и более не восстанавливались.

В 2012 г. представители общественных организаций города Ломоносова выступили с инициативой сделать зоной отдыха горожан участок дамбы Сидоровского канала, где ранее располагался театр, разбить сквер с названием Театральный. К сожалению, положительный ответ не был получен. Сейчас о существовании летних театров в г. Ораниенбауме напоминает название мостика через р. Карасту по Привокзальной улице – Театральный<sup>25</sup>.

## Вс. Мейерхольд в Башенном театре Вячеслава Иванова



<sup>25</sup> Постановление Правительства СПб № 1429, пункт 2 от 10.12.2009.

**А. Б. Арефьева**

**Вс. Мейерхольд в Башенном театре Вячеслава Иванова  
(«Поклонение кресту» П. Кальдерона)**

Данная работа посвящена Всеволоду Мейерхольду как первому в России режиссеру, обратившемуся к творчеству Педро Кальдерона (Pedro Calderón de la Barca). Несмотря на огромный корпус материалов о Мейерхольде, «испанская» тема в его творчестве, равно как и интерес к культуре испанского барокко в целом, крайне редко в отечественном театроведении становились предметом пристального изучения.

При этом интерес русского театра к фигуре П. Кальдерона в начале XX в. чрезвычайно характерен, ведь становление режиссерского театра в России наряду с пристальным интересом к русской тематике (народным сказкам, историческим сюжетам и т. д.) проявляется и в изучении совсем не русской театральности. И здесь важен не столько отход от «своего», сколько «духовный космополитизм», проникновение в культурную почву инородного. Обращение к «большому времени» и «большому пространству» свойственно не только русскому театру, но и поэзии, музыке, живописи начала XX в.

Примечательно, что увлеченность Кальдероном у Мейерхольда родилась в недрах символизма и оказалась напрямую связана с его сближением с Вячеславом Ивановым. Их знакомство состоялось, как известно, в 1906 г. И влияние Иванова на театропонимание Мейерхольда оказалось огромным.

Соотношение театра и религии обретает для Мейерхольда новые обертоны: мистериальность Метерлинка сменяется «соборностью» Вячеслава Иванова, который сам задумается о создании театра. Название, очищающе-спасительное, уже придумано – «Факелы». Мейерхольд ими «загорается». Называет трагедию наиболее важным жанром для нового театра. Но мечте о театре не суждено было сбыть-

ся большей частью по причинам финансовым. Однако через четыре года, после работы в театре Комиссаржевской, после нескольких месяцев гастролей по югу России и начала службы в Александринском театре, Мейерхольд и Иванов снова задумываются о совместной деятельности и на этот раз задумка реализуется в постановке любительского спектакля на «Башне».

Сближение с Ивановым и его соборным театром для Мейерхольда совпадает с началом пути в глубь кальдероновской драматургии.

Впрочем, выбор «Поклонения кресту» для постановки был сделан компанией актеров-любителей, завсегдатаев «Башни». Им же принадлежало и распределение ролей. Вера Шварсалон, падчерица (а вскоре и жена) Вяч. И. Иванова, «выбрала себе мужскую роль»<sup>1</sup> (роль Эусебио).

План постановки разрабатывался артистами, по их собственному признанию, месяцами. Однако есть все основания полагать, что, включившись в репетиции на позднем этапе (Мейерхольда пригласили буквально перед премьерой), режиссер начал всё с самого начала – с работы над текстом, о чем прямо свидетельствует сохранившийся режиссерский экземпляр пьесы<sup>2</sup>.

«Поклонение кресту» на «Башне» шло в переводе К. Д. Бальмонта. В предисловии к своим переводам пьес испанского драматурга поэт писал об особой музыкальности и звучности его текстов:

Уже самая форма драм Кальдерона сразу обращает на себя внимание. Его стихи, легкие и быстрые, как движение ветра, капризно переходят от одного размера к другому. То они рифмованы, то они белые, то перед нами возникают условные стансы, то появляются во всей своей торжественности пышные сонеты. Конечно, в переводе это может ощущаться лишь отчасти. В рифмованных стихах я связываю рифмой лишь вторую и четвертую строку, дабы иметь возможность не уклоняться от текста и передавать его с наивозможной близостью. Тем не менее я передаю все или почти все перемены испанского ритма. При передаче таких стильных вещей, как драмы Кальдерона, главной задачей переводчика должно быть стремление передать все личные, национальные и временные особенности. Этим стремлением я и руководствовался главным образом,

<sup>1</sup> Иванова Л. В. Воспоминания. Книга об отце. Париж, 1990. С. 40.

<sup>2</sup> См.: Кальдерон П. Поклонение кресту. Пер. К. Д. Бальмонта. Вып. 2. М., 1902. Режиссерский экземпляр Вс. Мейерхольда // РГБ. ОР. Ф. 109. Оп. 45. Ед. хр. 39.

стараясь, конечно, в то же время придать русскому стиху возможно большую звучность<sup>3</sup>.

При этом Мейерхольд, ценя Бальмонта-поэта, довольно суров с его переводом как материалом для сцены. В режиссерском экземпляре много сокращений текста, изменений имен героев. Реплики, которые принадлежат одним героям, режиссер отдает другим. Что стоит за сокращениями и изменениями?

Ответ на этот вопрос находим у самого режиссера, который будто вступает в заочный диалог с переводчиком:

<...> Если мы возьмем перевод Бальмонта, большого любителя разукрашивания текста, и сравним его с Кальдероном, то увидим, что Бальмонт вводит много вольностей, раздвигая подробности, разукрашивая их. Перевод Бальмонта прекрасный, но при исполнении монолога следует всегда считаться с этим разукрашиванием подробностей, и если актер, исполняя монолог, будет напирать на подробности, то в результате получится ерунда. <...> Украшения, введенные Бальмонтом, не характерны для Кальдерона, их выдвигать не следует еще и потому, что всякая слабость барочности легче лезет в ухо; эти украшения не следует акцентировать<sup>4</sup>.

Но только ли в украшениях дело? В чем состоял авторский замысел «Поклонения кресту»? С пьесой какого типа Мейерхольду предстояла работа? И каков оказывается «чертеж» его спектакля на бумаге?

Мейерхольд в этот период страстно изучает театральные эпохи прошлого и многому учится как режиссер. Что нам самим важно знать об испанском театре XVII в., чтобы понять логику Мейерхольда?

Театральное представление в публичном театре в Испании XVII в., в коррале, рассчитано на то, чтобы зрители могли представить себе всё то, что на сцене воплотить по тем или иным причинам было невозможно. Эту зрительскую способность такой тип театра и развивал. Кальдерон знал: уши – глаза воображения. Условность декораций, использующихся на сцене коррала, с лихвой компенсировалась безусловностью зрительского восприятия.

<sup>3</sup> Бальмонт К. Д. Предисловие // Кальдерон П. Сочинения / Пер. К. Д. Бальмонта. М., 1902. Вып. 2. Философские и героические драмы с пояснительными статьями. С. 664–665.

<sup>4</sup> Цит. по: Творческое наследие Вс. Э. Мейерхольда / Ред.-сост. Л. Д. Вендровская, А. В. Февральский. М., 1978. С. 52–53.

Именно это свойство кальдероновской драматургии особенно остро осознал Мейерхольд, сочиняя спектакль в «Башне». В работе над текстом «Поклонения кресту» прежде всего обращает на себя внимание заботливо создаваемая режиссером звуковая партитура спектакля. Текст пестрит ремарками Мейерхольда: «шум за сценой», «шорох за сценой», «шум за оградой», «голоса за сценой», «стук за сценой». Мейерхольд вслед за Кальдероном, «минуя» перевод, вернее, только отгалкиваясь от него, стремится создать ощущение, что события за сценой не менее интересны, чем на ней. Самыми простыми средствами – звуком и шумом – он достраивает внесценическое действие, столь характерное и необходимое для пьес Кальдерона. Ведь звук и шум в его пьесах призваны расширить границы сценического пространства, наполнить окружающий мир дыханием, дать зрителям ощутить его пульс.

Но не только количество шумовых эффектов Мейерхольд умножает в несколько раз. Он виртуозно выстраивает систему пауз, зон молчания на сцене. Текст для постановки полон указаний на паузы, которые, конечно, должны были «прозвучать» особенно эффектно в насыщенном всевозможными звуками, шумами, криками пространстве. Уроки «немого театра» Метерлинка, умение выразить эмоцию молча не могли пройти зря.

Кроме того, Мейерхольд подробно расписывает, откуда и куда выходит актер («входит слева», «входит справа», «уходит за костюмом. Возвращается сразу слева»<sup>5</sup>). Он почти всегда указывает и характер выхода героя на сцену – «быстро входит», «вбегает». То есть, работая над текстом бальмонтовского перевода, Мейерхольд педалирует все только намеченные драматургом сценические ходы и приемы. Мейерхольду нужна квинтэссенция, «выжимка» Кальдерона. Напевно-кантиленного Бальмонта он делает сценически действенным, более драматичным и конфликтным, приближая к первоисточнику.

Более того, Мейерхольд принимает программное решение не воссоздавать места действия пьес, Сиену, монастырь, господские комнаты, к тому же у самого Кальдерона весьма условные. Так, холм, на котором возвышается крест, оказывается в мейерхольдовском спектакле стулом, покрытым тканью. Сократив и частично переработав бальмонтовский перевод, Мейерхольд стремится воскресить дух испанского театра.

<sup>5</sup> Кальдерон П. «Поклонение кресту». Пер. К. Д. Бальмонта. Вып. 2. М., 1902. Режиссерский экземпляр Вс. Мейерхольда // РГБ. ОР. Ф. 109. Оп. 45. Ед. хр. 39.

Первые читки и распределение ролей заняли относительно немного времени. Сам спектакль репетировался хоть и долго, но сумбурно и как будто всегда второпях. Перед премьерой репетиции длились с шести вечера до середины следующего дня – почти 18 часов без перерыва. И в день показа репетировали, что называется, «до последнего». Спектакль начался в 11 часов вечера, закончился глубокой ночью.

«Хоромное действие» – стихотворение Вячеслава Иванова, написанное на следующий день после показа спектакля, – точная и удивительно емкая, хоть и шутивная рецензия на постановку.

Иванов начинает с представления героев.

Менга, с честью вчера  
Ты носила свой повойник!  
А прекрасная сестра<sup>6</sup>  
Впрямь была святой разбойник.

В яму Хиль спустил осла;  
С Тирсо Хиля ты тузила.  
Круглолика и смугла,  
Юлия изобразила

Гордость девы молодой,  
Страсть монахини мятежной  
В залу мерной чередой  
Долетал подсказ прилежный<sup>7</sup>.

В последних двух строках про «подсказ» речь о суфлере. Даже за долгие месяцы подготовки к спектаклю далеко не всем удалось выучить текст роли.

Больше всего нервничал режиссер.

Мейерхольд, кляня, моля,  
Прядал лют, как Петр Великий  
При оснастке корабля,  
Вездесущий, многоликий.

Что представляло собой пространство мейерхольдовского спектакля по Кальдерону?

<sup>6</sup> Роль Менги исполняла дочь Вяч. Иванова Лидия (ей и посвящено стихотворение).

<sup>7</sup> Иванова Л. В. Воспоминания. Книга об отце. С. 40–41.

Несмотря на то, что спектакль, в сущности, был любительским, Мейерхольд, подключившись к его воплощению, приглашает для оформления профессионального художника:

Кто шатром волшебным свил  
Алый холст, червонный, черный?  
В черной шапочке ходил  
Мэтр-Судейкин по уборной.

«Весь фон сцены был заткан, завешен, закрыт бесконечными развернутыми, разложенными, перегнутыми, сбитыми и пышно взбитыми свитками тысяч аршин тканей, разных, но преимущественно красных и черных тонов. В квартире Вячеслава Иванова хранились вот такие колоссальные куски и штуки старинных и не очень материй. Тут были всякие сукна, бархаты, шелка. Большинство было съедено молью; в виде платья – это было бы совершенно неприемлемо, но в виде драпировок – прекрасно», – пишет В. А. Пяст<sup>8</sup>.

В своих мемуарах он указывает на преимущественно красно-черную цветовую гамму; Е. А. Зноско-Боровский, секретарь редакции журнала «Аполлон», в рецензии на спектакль добавляет к красному еще и желтый (и тогда оживают цвета испанского флага); вспоминает темно-зеленый фон и красно-желто-серо-голубые костюмы. В глубине комнаты висела скрытая от глаз зрителей лампа, которая множила цвета, придавая всему оттенок таинственности.

Из тканей были сшиты и две пышные пыльно-золотые завесы, которые по окончании каждой картины задегивали с двух сторон слуги просцениума. Они же должны были в антрактах держать концы завес.

Сцену складками завес  
Закрывали арапчага...

Исполнителей арапчат нашли тоже в «Башне». Ими на время представления стали дети «башенного» швейцара. Пяст вспоминает:

Когда малышей подвели к Мейерхольду, он засунул руку в ранее заготовленный таз с разведенной, по-видимому, на дегте, сажею и всей пятерней вымазал лицо и кисти рук каждому из двух мальчиков, – чем те остались несказанно довольны<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Пяст В. А. Встречи. М., 1929. С. 120.

<sup>9</sup> Там же.

К спектаклю детей нарядили в чалмы и балахоны.

С арапчатами, впервые появившимися здесь, в домашнем спектакле на «Башне», Мейерхольд больше не расстанется. Занятые уже через полгода в «Дон Жуане» Александринского театра, они войдут в хрестоматию.

Главная мужская роль «святого разбойника» как уже было сказано, звучала в исполнении Веры Шварсалон. (Примечательно, что через пять лет в Александринском театре, ставя «Стойкого принца», Мейерхольд выберет на роль Дона Фернандо Нину Коваленскую.) К сожалению, об ее игре и внешнем облике почти ничего неизвестно. Но попробовать найти ключ к типу актерского существования в этом спектакле мы всё же можем благодаря размышлениям Зноско-Боровского о невозможности русских актеров состязаться с южанами-испанцами в темпераменте:

Разыгрывая испанскую пьесу, мы не можем «повторить» испанского актера, хотя бы мы и усвоили все его приемы. То, что мы знаем о нем <...>, говорит нам о большом искусстве со многими, публикой освященными традициями, связанном с громадным темпераментом, экспрессией, яркостью и страстностью. И какой, как бы хорош он ни был, русский актер может в этом равняться с ними? А на маленькой сцене Башенного театра – да он бы попросту все стены переломал<sup>10</sup>.

То есть бьющей через край актерской экспрессии, повышенной экзальтированности, которую можно ожидать от начинающих свой путь артистов, в этом спектакле не было. За каждым актером была закреплена одна, но яркая черта, одна краска роли:

Курсио, отец, был строг,  
Черноокий и отважный.

В шлеме был нелеп и мил  
Наш Октавио. И злобен  
Дон-Лисардо, – только хил.  
Фра-Альберто – преподобен.

Внешний облик актеров, судя по всему, многое «доигрывал» за них. Грим был подчеркнута рукотворен и ироничен в своей условности. Затылок, темя и виски священника Альберто были вымазаны клеем, голова придавлена кружком, вырезанным из белой плотной бумаги,

<sup>10</sup> Зноско-Боровский Е. А. «Башенный театр» // Аполлон. 1910. № 8. Май-июнь. С. 36.

обозначавшим тонзуру. На шее из той же бумаги был наклеен белый крест. На голове Рикардо была живописная чалма, а его лицо – в черной краске – для создания эффекта смуглости и обветренности кожи.

Возвращаясь к пространству спектакля, нужно напомнить, что важным свойством режиссуры Мейерхольд считал умение оценить игровые возможности сценической площадки. Комната в «Башне», где игралось «Поклонение кресту», была совсем небольшой. Кроме того, в ней не было ни намека на возвышение, так что создатели спектакля решили сделать сцену прямо на полу. Глубины подобное театральное пространство тоже не предполагало, но, по мнению Владимира Пяста, это оказалось только на руку режиссеру:

Сцена в двух измерениях уже давно занимала Вс. Мейерхольда. Ему мешала глубина в некоторых постановках Театра Комиссаржевской. Здесь сами условия диктовали необходимость сделать плоские картины из всех мизансцен пьесы<sup>11</sup>.

Однако, столкнувшись с полным отсутствием глубины и высоты, Мейерхольд делает всё, чтобы имитировать их подобие.

Массовые сцены в спектакле, хотя число их участников было сведено до трех-четырех (так, например, шайка разбойников была сокращена до одного бандита Рикардо), были решены с помощью «барельефов». Для этого использовали огромные свернутые ковры, положенные на полу арьерсцены так, что стоя на них, артисты становились выше тех, кто был впереди. Так, на крохотном пространстве Мейерхольд самыми простыми средствами добивается иллюзии заполненности сцены людьми, а главное подчеркнутой условности перспективы.

Будто бы из ничего рождался и эффект высоты сцены.

Громадный ковер изображал «задник», из-за которого, еле дыша от страшной тесноты, стоя на самом высоком из стульев, имевшихся в доме, выглядывала плотно прижатая к стене Юлия в одной из сцен, где Эусебио разговаривал с нею: она смотрела на него из окна замка, – он же глядел на нее вверх, помнится, пощипывая струны гитары<sup>12</sup>.

Так изящно и остроумно Мейерхольд находит выход и обыгрывает «высотные» сцены, которые в двухэтажных испанских корралях решались, разумеется, проще.

<sup>11</sup> Пяст В. А. Встречи. С. 121.

<sup>12</sup> Там же.

Примечательно, что речь идет о сцене в монастыре (Пяст неверно называет его замком), в келью которого у Кальдерона Эусебио поднимается по лестнице. Судя по описаниям, комнаты Юлии в спектакле Мейерхольда не было, было лишь окно, из которого смотрела главная героиня. И хотя у Кальдерона ни окна, ни сцены под окном нет, необходимость Эусебио подниматься вверх к Юлии не отрицалась Мейерхольдом.

Лестницы в доме Вячеслава Иванова не оказалось, и Владимир Пяст принес из своей домашней библиотеки деревянную переносную лестницу, в основании почти квадратную, представлявшую собой нечто вроде половины прямоугольной призмы. Она была выше человеческого роста, с длинной палкой, за которую мог придерживаться влезавший на верхние ступеньки.

Мейерхольду лестница очень понравилась, но дверь между комнатами была узка и мала, лестница через нее не проходила, и встал вопрос, как ее вынести на сцену.

Несите сюда! – воскликнул Мейерхольд, показывая рукой на <...> дверь, через которую входила публика в столовую из соседней комнаты.

– То есть как? Из публики? Через зрителей?

– Ну, конечно, да. Именно так. Пусть все расступаются<sup>13</sup>.

Иванов тоже вспоминает об этой лестнице:

Помню сжатые уста,  
Злость и гибкость леопарда  
И склоненье у Креста...  
Страшен был бандит Рихардо! –  
Лестницу он уволок  
Чрез партер с осанкой важной.

Мейерхольд предельно обнажает сценическое действие, нарушает, казалось бы, все мыслимые и немыслимые театральные каноны и делает это, с одной стороны, вынужденно, с другой – вполне демонстративно. Да, он должен «вписывать» свой спектакль в малоприспособленное для театра пространство ивановской «Башни», но условность игры для Мейерхольда оказывается принципиальной. «Если надо прятаться – прячутся за занавес; если надо засыпать травой или ветками – попро-

<sup>13</sup> Пяст В. А. Встречи. С. 121.

сту натягивают ковер, устилающий пол; если надо спешно уйти – не стесняются сойти в зрительный зал»<sup>14</sup>, – писал Зноско-Боровский.

Но как предложенное Судейкиным решение сценического пространства соотносится с замыслом режиссера «воссоздать дух испанского театра»? Ведь завесы и шторы, если и использовались в испанских театрах, то лишь в глубине сцены, чтобы закрыть секции корраля, которые были не нужны в данный момент, и в кулисной системе придворных театров... В этом пиршестве ткани было то самое важное, что родило «башенный» спектакль с его предшественниками XVII в.: неприкрытая театральная броскость, карнавал красок, буйство цвета как такового. Не стремясь восстановить сценические реалии кальдероновской Испании, создатели спектакля заботились прежде всего об эмоциональной, неподвластной исторической памяти природе зрительского восприятия.

«Поклонение кресту» на «Башне» оказалось не просто «интимным», камерным спектаклем. Это был именно домашний, любительский спектакль, разыгранный в нескрываемо шутовском тоне, с подчеркнута игровым, игривым акцентом, как будто невзначай.

В распоряжении Мейерхольда оказалось пространство, предназначенное скорее для семейных капустников и чудачеств, но оно было использовано им как пространство для эксперимента. После «настоящих» театров – Комиссаржевской и Александринского – отсутствие сцены у Иванова располагало Мейерхольда к неожиданным сценическим ходам, не говоря уже об общей стилистике и настроении спектакля. Мейерхольд оберегает театр от смертельного для него падения меры условности. Изобретательная простота – вот способ возвращения к старине. Семейный статус спектакля подарил постановке внутреннюю свободу, непринужденность и возможность выбора сценических средств самых необычайных, немислимых в профессиональном театре, что совпало с сутью воскрешаемого Мейерхольдом барочного испанского театра.

Так вакхический приход,  
Для искусства без урона,  
В девятьсот десятый год  
Правил действо Кальдерона.

## Териокское Товарищество актеров, писателей, художников и музыкантов



<sup>14</sup> Зноско-Боровский Е. А. «Башенный театр» // Аполлон. 1910. № 8. Май-июнь. С. 35.

**Ю. Е. Галанина**

**Териокское Товарищество  
актеров, писателей, художников и музыкантов.  
Лето 1912 года**

Весной 1912 г. у петербургских театральных деятелей родилась идея организации экспериментального летнего театра вблизи Петербурга, в Териоках<sup>1</sup>, на территории Великого княжества Финляндского, входившего в состав Российской империи. Здесь можно было ставить пьесы, запрещенные цензурой в России. Инициатором этого замысла стала жена поэта Александра Блока – начинающая актриса Любовь Дмитриевна Блок – при поддержке ее подруги актрисы В. П. Веригиной<sup>2</sup>, связанной с В. Э. Мейерхольдом сотрудничеством во многих антрепризах 1905–1910 гг. По утверждению А. А. Мгеброва<sup>3</sup>, идея создания нового театрального товарищества возникла в знаменитом кабаре «Бродячая собака» как альтернатива этому кабаре<sup>4</sup>. Созданию театра предшествовало несколько собраний на квартире Блока и его матери.

Новый театр с самого начала был задуман как театральное товарищество с коллегиальным актерским самоуправлением. Товарищество было организовано группой в составе: Л. Д. Блок (по сцене Басарги-

<sup>1</sup> Ныне г. Зеленогорск Курортного района Санкт-Петербурга.

<sup>2</sup> Валентина Петровна Веригина (по мужу Бычкова, 1882–1974) – драматическая актриса, мемуарист. Участвовала в многочисленных начинаниях В. Э. Мейерхольда: в Театре-студии МХТ (1905), Товариществе новой драмы, Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской (1906–1907), в Студии на Бородинской и др. В териокском Товариществе участвовала в постановках пантомим «Влюбленные» на музыку К. Дебюсси и «Арлекин – ходатай свадеб» В. Соловьева (Смеральдина), пьес «Как важно быть серьезным» О. Уайльда, «Виновны-невиновны» А. Стриндберга (Генриетта).

<sup>3</sup> Александр Амельевич Мгебров (1884–1966) – драматический актер, мемуарист. Выступал на сцене МХТ, в «Старинном театре» (1911/1912). В териокском Товариществе в пантомиме «Арлекин – ходатай свадеб» (Панталон), в пьесах «Поклонение Кресту» П. Кальдерона (Эусебио), «Виновны-невиновны» (Морис).

<sup>4</sup> См.: Мгебров А. А. Жизнь в театре: в 2 т. М.; Л., 1932. Т. 2. С. 190. См. ниже, с. 297.

на), В. П. Веригина, Н. П. Бычков (по сцене Измайлов)<sup>5</sup>, А. А. Мгебров, В. В. Чекан, Н. Н. Сапунов, Б. К. Пронин. «О Мейерхольде, которому потом некоторые газеты приписали эту затею, – как утверждала Веригина, – вначале не было речи. В то время он разошелся с Прониным и не бывал в “Бродячей собаке”»<sup>6</sup>. Первоначально предполагалось пригласить режиссером Е. Б. Вахтангова, но, имея другие планы на лето, он отказался от участия<sup>7</sup>. Однако вскоре, по предложению Л. Д. Блок, к созданию театра был привлечен Мейерхольд. С ним к Товариществу присоединились В. Н. Соловьев<sup>8</sup> и Н. И. Кульбин<sup>9</sup>, который привел в качестве помощника Ю. М. Бонди<sup>10</sup>. Именно здесь, в Териоках, состоялось знакомство Мейерхольда с семейством Бонди.

В создании Товарищества артистов, писателей, художников и музыкантов Л. Д. Блок принимала самое деятельное участие: на ее средства в основном финансировалась его деятельность<sup>11</sup>. Вероятно,

<sup>5</sup> Николай Павлович Бычков (1882–1971) – инженер; муж В. П. Веригиной. В териокской антрепризе выступил как актер и пайщик товарищества.

<sup>6</sup> *Веригина В. П.* Воспоминания об Александре Блоке // Александр Блок в воспоминаниях современников. М., 1980. Т. 1. С. 464.

<sup>7</sup> См.: Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства: в 2 т. / Ред.-сост. В. В. Иванов. М., 2011. Т. 1. С. 296.

<sup>8</sup> Владимир Николаевич Соловьев (1888–1941) – режиссер, педагог и театральный критик. Театральную деятельность начал как рецензент в журналах «Студия», «Новая студия», «Аполлон», «Любовь к трем апельсинам». Один из ближайших сподвижников Мейерхольда в 1910-х. В Териоках поставил две интермедии М. де Сервантеса: «Саламанская пещера» и «Два болтуна».

<sup>9</sup> Николай Иванович Кульбин (1868–1917) – доктор медицины, профессор Военно-медицинской академии, художник-футурист, организатор группы художников «Треугольник». Автор занавеса для териокской антрепризы, «синтетического портрета» А. Стриндберга и сценического оформления к «Арлекину – ходатаю свадеб», «Что иногда нужно женщине» О. Уайльда и др.

<sup>10</sup> Юрий (Георгий) Михайлович Бонди (1889–1926) – театральный художник, автор сценического оформления к спектаклю «Винновы-невинновы» по пьесе А. Стриндберга. К деятельности териокского Товарищества и последующему сотрудничеству с Мейерхольдом были также причастны братья и сестра Ю. М. Бонди: Сергей Михайлович (1891–1983) – филолог, пушкинист; Алексей Михайлович (1892–1952) – актер и драматург, Наталья Михайловна (Наврозова, 1894–?) – актриса, пианистка, педагог; участвовала в деятельности Студии Мейерхольда на Бородинской, играла в его постановке «Смерть Тарелкина».

<sup>11</sup> А. А. Мгебров писал, что жена Блока пожелала «внести значительный пай в организацию нового театра, вместе с мужем Веригиной, Бычковым» (*Мгебров А. А.* Жизнь в театре. См. ниже, с. 297). Веригина же утверждала, что териокское Товарищество «финансировалось <...> в основном Любовью Дмитриевной Блок <...>» (*Веригина В. П.* По дорогам исканий // Встречи с Мейерхольдом: сб. воспоминаний. М., 1967. С. 50).

именно она выступила организатором «артистической коммуны» театра<sup>12</sup>. В неопубликованных воспоминаниях о Мейерхольде В. Алперс, ошибочно приписывая создание «коммуны» поэту, рассказывала:

Александром Блоком была организована по европейскому лад<u> Северная коммуна – по образцу отеля. Была снята дача<sup>13</sup> америк<анского> посланника со всем инвентарем. Дача была распланирована – т. е. 1-й этаж был парадный – зал с зеркалами в позолоченных рамках, <...> мебель готического стиля. Зала была удобна для репетиций и театральной работы. 2-й этаж – бельэтаж был построен в северном стиле, где находились жилые комнаты, где расселились артисты, приглашенные в «Северную коммуны», организованную Блоком. Среди комнат была комната Любви Дмитриевны, урожд<енной> Менделеевой, жены Александра Блока<sup>14</sup>.

К созданию териокского Товарищества Блок был непричастен. В дневнике он писал о жене: «Маленькая большей частью отчуждена от меня своим театром <...>»<sup>15</sup>.

Спектакли давали в местном театре «Казино», одном из крупнейших пригородных театров, расположенных в Финляндии. В Териоках Мейерхольд получил большую свободу творчества, которая в значительной степени была определена финансовым вкладом Л. Д. Блок. Можно было не идти на поводу у зрителя, приехавшего отдохнуть и требовавшего прежде всего развлечений. Как и прежде, режиссер стремился к «полной отрешенности от рутины старой сцены»<sup>16</sup>. Постановки в Финляндии давали возможность ставить пьесы, запрещенные в России. Театр в загородной местности, расположенный в парке на берегу залива, побуждал вырваться за пределы узкого сценического пространства. Мейерхольд всегда мечтал об уничтожении рампы, отделяющей актеров от публики, об установлении тесной связи со зрителем, его вовлечении в спектакль. Устройство нового теа-

<sup>12</sup> См.: *Чекан-Мгеброва В.* Записи // СПбГМТиМИ. ГИК 13185. Л. 25.

<sup>13</sup> В начале XX в. здание было известно под названием вилла «Лепони».

<sup>14</sup> *Алперс В. В.* О Мейерхольде: Воспоминания // РНБ. ОР. Ф. 1201. Ед. хр. 97. Л. 9. О демократизме териокской коммуны вспоминал и А. Мгебров (*Мгебров А. А.* Жизнь в театре. См. ниже, с. 299).

<sup>15</sup> *Блок А.* Собр. соч.: в 8 т. М.; Л., 1960–1963. Т. 7. С. 143 (далее в скобках: *Блок*, номер тома и страницы).

<sup>16</sup> *Бабенчиков М.* Териокский театр Товарищества актеров, музыкантов, писателей и живописцев // Мейерхольд в русской театральной критике: 1892–1918 / Сост. и коммент. Н. В. Песочинского, Е. А. Кухты, Н. А. Таршис. М., 1997. С. 255.

тра началось с разрушения традиционной сценической коробки – были сняты кулисы, нависшие над сценой падуги, обнажилась сценическая площадка. Спектакли могли идти на просцениуме и в глубине сцены.

В труппу входили близкие Мейерхольду В. П. Веригина, А. А. Голубев<sup>17</sup>, В. А. Подгорный<sup>18</sup>, В. Н. Соловьев, В. П. Лачинов<sup>19</sup>, актеры «Старинного театра» А. А. Мгебров, В. В. Чекан<sup>20</sup> и др. Большое значение Мейерхольд придавал художественному оформлению постановок. К участию в Товариществе были привлечены художники Н. Н. Сапунов, Н. И. Кульбин и Ю. М. Бонди. Как сообщала газета «Речь», в Териоках предполагались постановки «интермедий, пантомим, commedia del'arte и пр.», т. е. о серьезной драматургии сначала речи не шло. Там же перечислялись организаторы новой антрепризы – Мейерхольд, выступающий под псевдонимом «Доктор Дапертутто»<sup>21</sup>, «поэт А. Блок и его жена, артистка Л. Д. Блок, художник Кульбин, режиссер Б. К. Пронин и мн<огие> др<угие>»<sup>22</sup>.

28 мая 1912 г., перед отъездом жены в Териоки, поэт сделал в дневнике важную запись, свидетельствующую о его колебаниях в отношении к Мейерхольду, о не до конца изжитых симпатиях к модернистскому театру:

<...> Переменилось много в духе предприятия, как мне кажется. В начале они хотели большого идейного дела, учиться и т. д. Но не знали, были

<sup>17</sup> Андрей Андреевич Голубев (1881–1961) – актер и режиссер. Был женат на свояченице В. Э. Мейерхольда Е. М. Мунт. Под руководством Мейерхольда служил в театре В. Ф. Комиссаржевской, принимал участие в его гастрольной поездке весной 1908, был занят в блоковских спектаклях (1914). В Териоках сыграл роль Алджерона в комедии О. Уайльда «Что иногда нужно женщине» («Как важно быть серьезным»).

<sup>18</sup> Владимир Афанасьевич Подгорный (1887–1944) – драматический актер. Сотрудничал с Мейерхольдом во многих театральные антрепризах. В Териоках выступил в интермедии М. де Сервантеса «Два болтуна».

<sup>19</sup> Владимир Павлович Лачинов (1866(?) – после 1929) – актер, режиссер, переводчик, сценарист. В Териоках как актер выступил в интермедии «Два болтуна», также был режиссером постановки пьесы Б. Шоу «Ни за что бы вы этого не сказали».

<sup>20</sup> Виктория Владимировна Чекан (1888 (1893?)–1974) – драматическая актриса. Окончила Театральное училище, участвовала в спектаклях «Старинного театра». В териокской антрепризе была занята в пантомимах «Влюбленные» и «Арлекин – ходатай свадеб» (Аурелия), в «Поклонении кресту» (Юлия), «Семнадцатилетние» М. Дрейера (Эрика); также выступала в дивертисменте.

<sup>21</sup> Поступив в 1908 на службу в императорские театры, Мейерхольд не имел права выступать под своей фамилией вне сцен этих театров.

<sup>22</sup> Б. н. Театр и музыка // Речь. 1912. 28 мая. № 143. С. 4.

впотьмах, бродили ощупью. Понемногу стали присоединяться предприимчивые модернисты, и, как всюду теперь, оказались и талантливыми и находчивыми, быстро наложили свою руку и ... вместо БОЛЬШОГО дела, традиционного, на которое никто не способен, возникло талантливое декадентское МАЛЕНЬКОЕ дело. Тут нашлись и руки и пафос. Речи были о Шекспире и идеях, дело пошло прежде всего о мейерхольдовских пантомимах, Кузмин с Сапуновым сватают Кроммелинков и т. д., – до чего дойдет, посмотрим, не хочу осуждать сразу (Блок, 7, 146).

Сезон териокского Товарищества артистов, художников, писателей и музыкантов, неоднократно откладывавшийся, начался 9 июня. Первый вечер после вступительных речей<sup>23</sup> открывался пантомимой «Влюбленные»<sup>24</sup>, сочиненной и поставленной Мейерхольдом. Пантомима по мотивам картины Англады Камарасы «Серенада»<sup>25</sup> шла под музыку К. Дебюсси. В мемуарах Веригиной сохранилось описание этой пантомимы:

Участвовало шесть человек. Мгебров – скрипач, Донской и Измайлов (псевдоним Бычкова) – кавалеры, Л. Д. Блок, Веригина, Высотская (потом Чекан) – дамы.

Скрипач как бы вызывал своей музыкой пары влюбленных. Они появлялись справа и слева. Кавалеры с гитарами, на которых они как бы играли.

<...> Пары действовали по обеим сторонам сцены. В середину выходила одинокая женщина, отвергнутая кем-то или не встретившая возлюбленного. Волна движения шла из центра, от одинокой фигуры и движения других становились интенсивнее, усложнялись. Немой диалог становился оживленнее. Он заключал в себе ласку, сомнение, ревность,

<sup>23</sup> В письме матери 10 июня 1912, описывая открытие театра, Блок писал: «Спектаклю предшествовали две речи – Кульбина и Мейерхольда, очень запутанные и дилетантские (к счастью – короткие), содержания (насколько я сумел уловить) очень мне враждебного (о людях как о куклах, об искусстве как о “счастье”). Впечатление у меня было неприятное, и не хотелось идти на дачу пить чай <...>» (Блок, 8, 392).

<sup>24</sup> См.: Галанина Ю., Фельдман О. Мейерхольд в работе над пантомимой «Влюбленные». 1911–1912 // Вопросы театра. Prosaenium. 2019. № 1–2. С. 364–383. По мнению современного исследователя, «в качестве литературной основы пантомимы “Влюбленные”, вероятно, была использована одноименная пьеса французского писателя и драматурга Октава Мирбо» (Лопатин А. А. «Шарф Коломбины» и «Двенадцать пантомим» – неизвестные авторские либретто постановок В. Э. Мейерхольда // Труды Государственного музея истории Санкт-Петербурга. СПб., 1999. Вып. IV. С. 326).

<sup>25</sup> См.: Веригина В. П. По дорогам исканий. С. 52. Репродукция картины была воспроизведена в журнале «Аполлон». 1911. № 9.

радость свидания. Эта радость выливалась в танец, который почти сейчас же обрывался, и снова возникал любовный диалог<sup>26</sup>.

Начало спектаклей в новом театре было замечено критикой. Особо отмечалась пантомима «Влюбленные». Веригиной запомнилось, что пантомима «Влюбленные» «не произвела впечатления на Блока. Очевидно, он увидел в ней черты дилетантизма». Действительно, никто из участников «не был профессионален в испанском танце, который возникал по ходу действия, на короткие моменты»<sup>27</sup>.

На открытии театра в Териоках также была исполнена интермедия Сервантеса «Два болтуна»<sup>28</sup>.

Поставленная 10 июня «Хозяйка гостиницы» («Трактирщица») К. Гольдони прошла при полупустом зале незамеченной<sup>29</sup>. Сведения об этой постановке в печати не отражены.

16 июня в Териоках вместо намеченной комедии Мольера «Мнимый больной» Мейерхольдом была поставлена пьеса О. Уайльда «Что иногда нужно женщине» («Как важно быть серьезным») <sup>30</sup>. В дневнике Блок отметил: «<...> Спектакль, в котором чувствовалась работа, хотя и очень короткая, был весь опять ни к чему» (Блок, 7, 151).

17 июня в Териокском театре были показаны интермедии Сервантеса «Саламанская пещера» и «Ревнивый старик», шедшие в постановке В. Н. Соловьева.

М. Бабенчиков<sup>31</sup> в купированном при перепечатке фрагменте статьи писал:

<sup>26</sup> Веригина В. П. По дорогам исканий. С. 52.

<sup>27</sup> Веригина В. П. Воспоминания об Александре Блоке. С. 465. См. также: Веригина В. Памяти Любови Дмитриевны Менделеевой-Блок // Звезда. 1980. № 10. С. 164.

<sup>28</sup> См.: Вас-ий Л. [Василевский Л. М.]. Театр в Териоках // Речь. 1912. 11 (24) июня. № 157. С. 3.

<sup>29</sup> См.: Волков Н. Мейерхольд: в 2 т. М.; Л., 1929. Т. 2. С. 235.

<sup>30</sup> См.: Вас-ий Л. [Василевский Л. М.]. Театр в Териоках // Речь. 1912. 11 (24) июня. № 157. С. 3. Этот же спектакль намечалось повторить 8 июля на станции Оллила (ныне Солнечное Курортного района Санкт-Петербурга). См.: Б. п. Театр и музыка // Речь. 1912. 7 июля. № 183. С. 3.

<sup>31</sup> Михаил Васильевич Бабенчиков (1890–1957) – искусствовед, художественный критик, мемуарист. Автор работ по изобразительному искусству народов СССР, пропагандист творчества Н. К. Рериха, с которым поддерживал близкие отношения на протяжении длительного времени. См.: Бабенчиков М. В. В. Э. Мейерхольд. Воспоминания. Черновые наброски. [1950–е] // РГАЛИ. Ф. 2094. Оп. 1. Ед. хр. 135; Бабенчиков М. В. Из века в век. Книга воспоминаний о современниках (Люди русской культуры). Черновые наброски. 1920 и 1950-е гг. // РГАЛИ. Ф. 2094. Оп. 1. Ед. хр. 14.

Особенность этих двух, между собою сходных постановок (режиссер Вольмар Люсциниус) в следующем: принцип постановки (для обеих один и тот же) – традиции литературного балагана, характерный притом полным устранением бытового элемента пьес. Постановка на ширмах (в «Саламанкской пещере» окраска их коричнево-красноватая с нарисованными на них арбалетами, оружием, иконами). Построение фигур строго геометрическое, в «Саламанкской пещере» главное действующее лицо в центре. В читке стремление передать певучесть испанского языка<sup>32</sup>.

24 июня в Териокском «Казино» шла пьеса Б. Шоу «Доходы мистрис Уаррен» (современный перевод – «Профессия миссис Уоррен»). В заглавной роли выступила Л. Д. Блок (Блок, 7, 153; 8, 394).

В Петров день, 29 июня, в Териоках предполагалось устроить «большое маскарадное представление», получившее название «Веселая ночь на берегу Финского залива». Идея представления принадлежала Н. Н. Сапунову, в 1906 г. оформлявшему первую постановку блоковского «Балаганчика». Сведения об этом замысле сохранились в публикуемых воспоминаниях В. Н. Соловьева и А. А. Мгеброва<sup>33</sup>. Мистический ужас, исходящий от придуманных художником фантастических персонажей маскарада, отразился в его работе над мейерхольдовским «Шарфом Коломбины» в Доме интермедий (1910 г.) и был одной из важнейших тем творчества Сапунова. Вероятно, ее воплощению в териокском маскараде художник придавал большое значение. Позднее Мейерхольд утверждал, что именно Сапунов открыл ему новый путь – к гротеску<sup>34</sup> – художественному приему, который в грубо комических формах «углубляет быт до той грани, когда он перестает являть собой только натуральное»<sup>35</sup>. Опираясь на воспоминания Соловьева, биограф Мейерхольда Н. Д. Волков писал:

Среди участников «веселой ночи» в качестве главной дурацкой персоны Сапунову представлялся некий исполинских размеров шарлатан, с выпяченным вперед животом, который «поспевает всюду вовремя»,

<sup>32</sup> Бабенчиков М. Териокский театр Товарищества актеров, музыкантов, писателей и живописцев // Новая студия. 1912. № 7–10. См. также: Б. п. Театр в Териоках // Биржевые ведомости, веч. вып. 1912. 18 июня. № 12994. С. 5.

<sup>33</sup> См. ниже, с. 305–306, 318–319.

<sup>34</sup> См.: Театр. 2004. № 2. С. 96; Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: в 2 ч. / Ком. А. В. Февральского. М., 1968. Ч. 1 (1891–1917). С. 226.

<sup>35</sup> Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: в 2 ч. Ч. 1. (1891–1917). С. 226.

пугает мечтающих влюбленных, бьет палкой скупого посетителя, насмехается над гордецами и т. д. Но судьба шарлатана predetermined. К нему подкрадывается смерть – «девушка с бумажной косой», и шарлатан перестает существовать<sup>36</sup>.

14 июня Блок записал в дневнике:

Меня звали по телефону в Териоки Кузмин, Сапунов и К°, желающие устраивать в Петров день «Карнавал». Все идет своим путем. Скоро все серьезное будет затерто, да и состоится ли еще? Публика способствует этому весьма: за пантомимы выручили 200 рублей, а за Гольдони ... 30<sup>37</sup>! Я не возмущаюсь этим, все люди должны делать то, что им предназначено <...> (Блок, 7, 150).

Планы устройства карнавала остались неосуществленными. Поездка в Териоки, принять участие в которой приглашали Блока, стала роковой для Сапунова – в ночь на 15 июня он утонул в Финском заливе. На участников териокского Товарищества, как и на весь художественный мир Петербурга, это произвело тяжелейшее впечатление.

27 июня в письме к матери поэт сообщал о предстоящем стриндберговском вечере<sup>38</sup> и о вечере памяти Н. Н. Сапунова, на котором предполагалась постановка «Балаганчика». Блок отметил:

Мейерхольд своим талантом покорила себе всю труппу, и Любу в том числе. Я плохо знаю его идеи, Люба говорит, что он очень развился и окреп в последние годы, когда мы с ним почти не виделись.

В труппе, конечно, раздоры, но надежды не теряются. Публики мало, но это не смущает

Бедна моя дорога, –

Но это не страшит,

Как говорил где-то Сологуб<sup>39</sup>.

<...> В Петров день еду смотреть Кальдерона <...> («Поклонение Кресту») (Блок, 8, 395).

<sup>36</sup> Волков Н. Мейерхольд. Т. 2. С. 237.

<sup>37</sup> По сообщению журнала «Театр и искусство» (1912. № 26. С. 515), «“Хозяйка гостиницы” сделала сбор в 40 р.».

<sup>38</sup> «Там Пяст будет говорить вступительное слово и обтесывать актеров, из которых многие плохо понимают Стриндберга» (Блок, 8, 394–395).

<sup>39</sup> Имеется в виду стихотворение Ф. Сологуба «О, жизнь моя без хлеба...» (1898). Приведенные Блоком строки отличаются от оригинала: «Близка моя могила, / Но это не страшит...»

3 июля в письме к матери Блок упоминал готовящуюся постановку пьесы П. Кальдерона «Поклонение Кресту» (Блок, 8, 397). Вероятно, речь шла о намечавшейся постановке на открытом воздухе при свете факелов<sup>40</sup>.

30 июня была показана комедия Б. Шоу «Ни за что бы вы этого не сказали»<sup>41</sup> (современное название «Поживем – увидим»). По сообщению газеты «Речь», пьеса шла в постановке В. Лачинова, но, по сути, в ней принял непосредственное участие Мейерхольд – он включился в подготовку спектакля за несколько дней до премьеры<sup>42</sup>.

После смерти Сапунова спектакли териокского Товарищества проходили под знаком гибели художника, что ярче всего отразилось в постановке пьесы А. Стриндберга<sup>43</sup>.

14 июля в Териоках состоялся стриндберговский спектакль. Пьеса «Преступление и преступление» шла под названием «Виновны – не виновны». Обращение к Стриндбергу, безусловно, было подсказано Блоком, переживавшим тогда период страстного увлечения творчеством шведского писателя.

Л. Д. Блок играла роль Жанны, простой, незаметной женщины, подруги писателя Мориса (его роль исполнял А. А. Мгебров), оставленной им ради другой – скульпторши Генриетты. Бытовая коллизия получала в пьесе высокое мистическое звучание. С первого появления на сцене Жанна, а позднее и Морис говорили о предчувствии чего-то страшного. Морис, сначала пытавшийся избежать знакомства с красавицей Генриеттой, оказался словно соединен с ней чьей-то невидимой рукой. Решив расстаться с Жанной, Морис идет проститься с дочерью. После встречи с ним девочка неожиданно умирает. Смерть

<sup>40</sup> См.: Мгебров А. Жизнь в театре. См. ниже, с. 292. См. также: Жестяников М. Териоки // Артист и сцена. 1912. № 10. С. 14–15. О предполагаемой постановке на открытом воздухе также сообщала газета «Речь» (1912. 27 июля. № 203. С. 5).

<sup>41</sup> См. анонс этого спектакля и его повтора 1 августа на станции Оллила: Бл. Театр и музыка // Речь. 1912. 28 июня. № 174. С. 3. По утверждению Мгеброва, спектакль впервые был показан 15 июля (Мгебров А. Жизнь в театре. См. ниже, с. 316). О подготовке спектакля см.: Высокская О. Мои воспоминания // Театр. 1994. № 4. С. 92.

<sup>42</sup> См.: Веригина В. По дорогам исканий. С. 56–57; Мгебров А. Жизнь в театре. См. ниже, с. 316. 1 июля этот спектакль показали на станции Оллила в театре «Прометей» (Речь. 1912. 28 июля. № 174. С. 3). См. также сообщение о прошедшем «с большим успехом» спектакле 1 июля на станции Оллила: Там же. 7 июля. № 183. С. 3.

<sup>43</sup> См.: Мгебров А. Жизнь в театре (См. ниже, с. 309); Пяст В. Встречи. М., 1997. С. 353.

ребенка необъяснима. Общественное мнение обвиняет писателя и его новую подругу. Их «катастрофическая любовь»<sup>44</sup> оказывается причиной гибели ребенка. Этой трагедии предшествовал разговор художника с Генриеттой, во время которого им были неловко обронены слова о том, что было бы лучше, если бы его ребенка вовсе не было на свете. Страшную фразу никто не мог слышать, Морис невиновен, но неосторожно произнесенные слова влекут за собой роковые последствия. Строже, чем людской суд, Морис судит себя за эту обмолвку. Человеческая судьба predeterminedена свыше. Земная жизнь, с ее удовольствиями, слава, которой только что добился Морис, оказываются призрачными. В пьесе отразились «мучения совести, мистическое сознание ответственности» человека<sup>45</sup>.

Блестящую и эффектную роль роковой разлучницы – Генриетты исполняла В. П. Веригина<sup>46</sup>.

Спектакль произвел глубокое впечатление на Блока. По свидетельству Веригиной, поэт был потрясен и после первого представления признал: «Тут Мейерхольд временами гениален»<sup>47</sup>.

В письме матери 15 июля Блок писал о стриндберговском спектакле:

Спектакль был весь праздничный и, несмотря на некоторые частные неудачи, был настоящий. <...> Все первое действие Люба не сходила со сцены и наконец по-настоящему понравилась мне как актриса: очень сильно играла. Действие происходит в церкви, Жанна (которую она играла) стоит среди церкви с ребенком на руках и произносит слова полные страшных предчувствий (пьеса написана тогда же, когда «Inferno»<sup>48</sup>);

<sup>44</sup> Веригина В. П. Воспоминания об Александре Блоке. С. 467.

<sup>45</sup> Пяст В. Встречи. С. 353.

<sup>46</sup> Как утверждала Веригина, жена поэта никогда не претендовала на первые роли: «<...> Скромность ее, особенно в том, что касалось ролей, была даже чрезмерной. В терюкском “деле”, которое в основном финансировалось ею, она ни разу не попросила поставить что-нибудь для себя» (Веригина В. П. Памяти Любови Дмитриевны Менделеевой-Блок // Звезда. 1980. № 10. С. 164). См. также: Веригина В. По дорогам исканий. С. 57.

<sup>47</sup> Веригина В. По дорогам исканий. С. 54, 56.

<sup>48</sup> Автобиографическая книга Стриндберга «Ад» (1897). О связи этих двух произведений Стриндберга см.: Пяст Вл. О некоторых драмах Стриндберга. «Преступление и преступление» // Жизнь искусства. 1920. 6 февр. № 364. С. 1; 7–8 февр. № 365/366. С. 2.

Люба говорила наконец своим, очень сильным по звуку и по выражению голосом, который очень шел к языку Стриндберга. Впервые услышав этот язык со сцены, я поразился: простота доведена до размеров пугающих: жизнь души переведена на язык математических формул, а эти формулы в свою очередь написаны условными знаками, напоминающими зигзаги молний на черной туче. <...> Все восемь картин на сцене, не ярко освещенной, – задний фон – сине-черный занавес, сквозь который просвечивают беспорядочные огни. Иногда появляется на нем красное пятно, все время мелькают на нем то бутылки с вином (парижское кафе), то лоснящийся цилиндр и узкий сюртук героя, которого математика Рока загоняет в ужасное; <...> вдруг среди кафе, в сценическом положении, почти нелепом, проскальзывают черты Софокловой трагедии; полицейский комиссар вдруг неожиданно и нелепо начинает напоминать вестника древней трагедии (Блок, 8, 398–399).

Такой высокой оценки деятельности Мейерхольда Блок еще никогда не давал, и никогда позднее режиссер не заслужит такого признания поэта.

Мнение Блока о спектакле разделял и друг поэта Е. П. Иванов (Блок, 8, 398–399), Вл. Пяст<sup>49</sup> и др.

А. Мгебров высоко ценил образ Жанны, созданный Л. Д. Блок<sup>50</sup>. В. П. Веригина вспоминала, как Любовь Дмитриевна строила образ своей героини:

Тут динамика действия разрешалась внутренним содержанием. Во всем ее существо чувствовалось сдержанное волнение – любовь, нежность... Действие на кладбище у могилы Марион было особенно сильным. Глубокое горе передавалось Любовью Дмитриевной статично. Мейерхольд не дал почти никаких указаний, касающихся этой сцены, положась на силу внутреннего огня исполнительницы. В. В. Чекан, вспоминая этот спектакль, сказала мне: «Даже теперь, через пятьдесят лет, я помню сцену у креста ребенка – поникшую фигурку в черном. Без единого жеста Л. Д. Блок передавала глубокую материнскую скорбь. Этот образ, насыщенный эмоцией, доходящий до отчаяния, не могу забыть до сих пор»<sup>51</sup>.

<sup>49</sup> Пяст В. Встречи. С. 161.

<sup>50</sup> Мгебров А. Жизнь в театре. См. ниже, с. 313–314.

<sup>51</sup> Веригина В. По дорогам исканий. С. 55.

Постановка пьесы Стриндберга имела большой успех. Вскоре один из спектаклей «Виновны – невиновны» был показан в Куоккале у И. Е. Репина<sup>52</sup>.

В оставшиеся до конца сезона недели шла напряженная работа. К этому времени окончательно определилось, что териокская антреприза оказалась убыточной, и на общем собрании было решено изменить репертуар и давать спектакли не два раза в неделю по субботам и воскресеньям, как это было раньше, а чаще. Мейерхольд уехал в Петербург готовиться к новому сезону в императорских театрах, в Териоках бывал наездами. Ставили небольшие пьесы, дивертисменты и для привлечения публики устраивали танцы после спектакля. Режиссерами постановок выступили В. Н. Соловьев и К. Э. Гибшман<sup>53</sup>. Одновременно «для поднятия сборов» в Териоках было устроено кабаре с участием Гибшмана, Мгеброва, Донского и других, исполнявших номера из репертуара «Кривого зеркала»<sup>54</sup>.

1 августа Блок сообщал матери:

Люба пишет следующее: она может приехать после 12-го, в субботу 4-го – Любин бенефис! (Мисс Гобс – я не поеду). 11-го – конец спектаклей.

5 августа:

В Териоки я так и не ездил; вчера был Любин бенефис, мне было бы как-то неловко<sup>55</sup>.

Для своего бенефиса 4 августа 1912 г. Л. Д. Блок выбрала комедию Джерома К. Джерома «Мисс Гоббс». Внешне это тривиальная история на тему «укрощение строптивой». Героиня Любови Дмитриевны, Генриетта Гоббс, умная, миловидная и элегантная девушка, полная достоинства, воспитана мужененавистническими проповедями тетки. Генриетта намерена учредить женский клуб для защиты замужних женщин от порабощения мужьями и произносит страстные речи о женском достоинстве<sup>56</sup>. Однако вся энергия героини растрачивается понапрасну, и пьеса заканчивается тривиальным браком.

<sup>52</sup> См.: *Высотская О.* Мои воспоминания. С. 91. Репин был в териокском театре 17–20 июня и 1 июля (*Чуковский К.* Дневник: 1901–1929. М., 1991. С. 50–51).

<sup>53</sup> См.: *Высотская О.* Мои воспоминания. С. 90–91.

<sup>54</sup> *Жестяников М.* Териоки // *Артист и сцена.* 1912. № 10. С. 14–15.

<sup>55</sup> *Блок А.* Письма к родным: в 2 т. М.; Л., 1932. Т. 2. С. 226–227.

<sup>56</sup> Там же. С. 573.

В связи с этой постановкой в печати сообщалось:

Из членов труппы следует еще указать на энергичную, трудолюбивую артистку г-жу Блок, с успехом выступившую в заглавной роли в пьесе «Мисс Гоббс», в «Саламанкской пещере» Сервантеса и в других пьесах<sup>57</sup>.

Териокские спектакли должны были закончиться 11 августа<sup>58</sup>. По свидетельству В. Чекан, сезон завершился постановкой пьесы М. Дрейера «Семнадцатилетние», в которой Л. Д. Блок выступила как режиссер<sup>59</sup>.

В советские годы вилла «Лепони» сгорела дотла. Но лето 1912 г. всё же вошло в историю театрального искусства. Это были месяцы напряженной работы Мейерхольда с актерами, которые отмечали, что замечания режиссера на репетициях приносят больше пользы, чем его витиеватые речи. Териокское Товарищество искало новые пути в искусстве, его постановки способствовали дальнейшему развитию сценических форм.

\* \* \*

К сожалению, деятельность териокского Товарищества актеров, писателей, художников и музыкантов никогда не была темой серьезного научного исследования.

В публикуемый свод материалов о деятельности териокской антрепризы вошли хроникальные заметки, статьи и рецензии, посвященные этому театру, дополненные малоизвестными документами из архивных собраний. За пределами приведенных источников остались обширные воспоминания В. П. Веригиной, в разных вариантах и под разными названиями издававшиеся в 1974–1980 гг., а также описание Ю. М. Бонди спектакля «Виновны – невиновны» (*Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы: в 2 ч. Ч. 1 (1891–1917). С. 242–243); статья М. Бабенчикова «Териокский театр Товарищества актеров, музыкантов, писателей и живописцев», републикованная в 1997 г. (*Мейерхольд в русской театральной критике: 1892–1918 / Сост. и коммент. Н. В. Песочинского, Е. А. Кухты, Н. А. Таршис.* М., 1997. С. 250–255).

Орфография и пунктуация публикуемых материалов приведены в соответствии с современными нормами.

<sup>57</sup> *Жестяников М.* Териоки // *Артист и сцена.* 1912. № 10. С. 14–15.

<sup>58</sup> См.: *Блок А.* Письма к родным. С. 225–226.

<sup>59</sup> См.: *Чекан-Мгеброва В.* Записи // СПбГМТиМИ. ГИК 13185. Л. 26.

## Публикации. Мемуары

**Пронин Б. Письмо Е. Б. Вахтангову. [7 мая 1912 г.] // Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства / Ред.-сост. В. В. Иванов: в 2 т. М., 2011. Т. 1. С. 296.**

Театр в Териоках нами снят; Вас считаем в составе труппы Товарищества и ждем не позднее 3–4 июня. Думаю, что на днях мне удастся отправить пьесы и роли, если найдете время, разберитесь в них. Очень прошу сообщать о всяком свободном актере, которого можно было бы не без пользы присоединить к Товариществу...

**Б. п. Театр и музыка // Речь. 1912. 28 мая (11 июня). № 143. С. 4.**

В териокском «Казино» Товарищество актеров, художников, писателей и музыкантов, группировавшихся ранее вокруг «Бродячей собаки», открывает в субботу 2 июня летний сезон интермедий, пантомим, *commedia dell'arte* и пр.

В состав Товарищества, между прочим, вошли: известный режиссер, скрывающийся под псевдонимом «Доктор Дапертутто», поэт А. Блок и его жена, артистка Л. Д. Блок, художник Кульбин, режиссер Б. К. Пронин и мн<огие> др<угие>.

Для открытия спектаклей ставятся две пантомимы (в постановке Доктора Дапертутто) и две «*commedia dell'arte*». Один из ближайших вечеров предполагается посвятить Стриндбергу, о котором А. А. Блок прочтет реферат<sup>1</sup>.

**Б. п. Театр и музыка // Речь. 1912. 1 (14) июня. № 147. С. 5.**

3 июня кружок молодых актеров, писателей, художников и музыкантов открывает сезон в театре «Казино» в Териоках<sup>2</sup>. Для открытия

<sup>1</sup> 28 мая 1912 Блок писал в дневнике: «Сегодня бестактная заметка в “Речи” о Териокском предпринятии, где пропущены Веригина, Мгебров и др. “настоящие актеры”, а упомянуты Мейерхольд, Кульбин, Пронин, я (!) и Люба... Кто давал заметку? – Любе она неприятна. И с какой стати упоминать ее, ничего еще не сделавшую? Да еще в качестве “жены поэта”» (Блок, 7, 146).

<sup>2</sup> Здание местного «Казино» с концертно-театральным залом на двести человек арендовал «интеллигентный молодой швед В. И. Ионкер. Искушенный в таких делах Пронин быстро нашел к нему подход, и Ионкер согласился сдать театр на проценты от билетов, в которые тогда, честно сказать, мало кто верил. Казино представляло собой небольшой деревянный сарай, окрашенный в желтый цвет. Постройка архитектора Ю. Ф. Бруни по заказу “Общества благоустройства дачной жизни в Териоках”.

идут две пантомимы в постановке Доктора Дапертутто, одна из интермедий Сервантеса и четыре «пролога», которые прочтут: Доктор Дапертутто, Н. И. Кульбин, Вл. Соловьев и А. Мгебров.

В труппу кружка входят: г-жи Блок, Веригина, Слонимская, Чекан, гг. Голубев, Мгебров, Подгорный, Лачинов, Сазонов, Гибшман и др. Режиссирует Б. Пронин; декорации Н. Кульбина.

Для следующих спектаклей пойдут комедии Сервантеса, Мольера, Гольдони.

**Б. п. У рампы // Биржевые ведомости, веч. вып. 1912. 1 июня. № 12969. С. 6.**

Завтра, 2 июня, открывается дачный театр в Териоках. В состав труппы входят: г-жи Чекан, Слонимская, Павлова, Радомская, Высоцкая, Веригина; гг. Блок, Голубев, Гибшман, Донской, Мгебров, Лачинов, Пронин, Миклашевский, Подгорный, Иванов. Одним из руководителей дела является г. Мейерхольд.

В репертуар войдут преимущественно пьесы, шедшие в Доме интермедий, «Старинном театре» и кабачке «Бродячая собака».

Как нам передают, финны, владельцы театра, ни за что не хотели сдать на этот сезон териокский театр русскому товариществу артистов, так как все прошедшие сезоны оканчивались крахами и скандалами.

По их словам, артисты, игравшие ранее в этом театре, топтали садовые аллеи, бросали бутылки в цветные (Sic!) клумбы и вообще безобразили.

– Бывало идет пьеса в 4-х актах, а все исполнители уже совершенно пьяны к третьему акту.

Ввиду этого финны решили было совершенно заколотить театр.

Для открытия спектаклей пойдут пантомимы Дапертутто, интермедия Сервантеса и четыре пролога, которые будут прочитаны некоторыми артистами труппы.

Внутри был песчаный пол, его закрыли серым сукном и вкопали длинные скамейки для зрителей. Из грубых досок сколотили небольшие и довольно неудобные подмостки. На них художники были вынуждены изодраться в изобразительности, ни о какой “технике сцены” не приходилось говорить» (Смирнова О. Актерская обитель «Лепони» // URL: <https://terijoki.spb.ru/history/templ.php?page=leponi> (дата обращения: 23.04.2020)).

**Биржевые ведомости, веч. вып. 1912. 2 июня. № 12968. С. 4.**

Завтра в Териоках в «Казино» открывает сезон кружок молодых актеров, писателей, художников и музыкантов.

**Б. п. В Териоках // Воскресная вечерняя газета. 1912. 3 июня. № 2. С. 7.**

Сегодня, 3 июня, в Териоках начинаются спектакли художественного театра. В деле принимают участие некоторые молодые писатели и поэты и много артистов из б<ывшей> труппы В. Ф. Комиссаржевской.

Режиссирует спектакли известный артист-режиссер, скрывающийся в частных театрах под псевдонимом «Доктор Дапертутто».

**Б. п. Хроника // Театр и искусство. 1912. № 23. 3 июня. С. 466.**

3 июня в Териоках кружок молодых актеров, писателей, художников и музыкантов открывает сезон в театре «Казино». В труппу кружка входят: г-жи Блок, Веригина, Слонимская, Чекан, гг. Голубев, Мгебров, Подгорный, Лачинов, Сазонов, Гибшман и др.

**Б. п. Териоки // Вечернее время. 1912. 4 (17) июня. № 161. С. 3.**

Весь Петербург интересовался «Бродячей собакой» – интимным театром-кабачком в подвале на Михайловской площади.

Поэтому когда стало известно в Териоках, что во главе здешнего летнего театра становится Б. Пронин – один из организаторов «Бродячей собаки», что в импровизированной труппе принимают участие деятели того же «подвала», а декорации пишет сам глава российских футуристов д<окто>р Кульбин, териокские дачники с нетерпением стали ожидать субботы 2 июня, объявленного начала спектаклей.

Несмотря на дождик и ветер, публики собралось очень много. Немало приехало и петербуржцев.

Увы! Союз «Бродячей собаки» и крайнего футуризма разрешился самой зеленой «декадентской» скукой! Спектакль состоял из четырех длиннейших лекций-прологов, двух пантомим (вероятно, для отдыха от четырех болтунов-лекторов), а в заключение интермедии Сервантеса.

Правда, были аплодисменты, но лишь среди самых неисправимых модернистов.

**Б. п. Театр и музыка // Вечернее время. 1912. 4 (17) июня. № 161. С. 4.**

Театр в Териоках снят Товариществом актеров, писателей, художников и музыкантов. Открытие сезона состоится в субботу, 9 июня. В первый вечер пойдут две пантомимы, три «пролога» и интермедия. 10 июня, в воскресенье, идет «Хозяйка гостиницы» Гольдони. Дальнейший репертуар: «Мнимый больной» Мольера, «вечер в память Стриндберга», «Каменный гость» Пушкина и новая пантомима «День рождения инфанты».

*Блок Л. Д., Веригина В. П., Высоцкая О. Н., Павлова Е., Чекан В. В., Егоров А., Доктор Дапертутто (псевд.), Кузьмин-Караваев К., Мгебров А., Лачинов В., Соловьев В., Подгорный В., Донской В. Письмо в редакцию // Биржевые ведомости, веч. вып. 1912. 5 июня.*

М<илостивый > Г<осударь>, г. редактор!

Позвольте через посредство вашей газеты выразить протест против неблагоприятного отношения редакции «Вечернего времени» к нашему молодому делу.

Во вчерашнем № газеты (№ 161) помещена анонимная рецензия, отрицательно оценивающая открытие нашего театра в Териоках. На самом деле, никакого спектакля не было, открытие отложено на 9 июня, и, следовательно, весь отзыв от начала до конца представляет сплошной недоброжелательный вымысел<sup>3</sup>.

**Б. п. Театр и музыка // Речь. 1912. 5 (18) июня. № 151. С. 4.**

Открытие сезона Товарищества артистов, писателей, художников и музыкантов в териокском театре 3 июня не состоялось и отложено на следующую субботу, 9 июня.

**Териокский театр // Новое время. 1912. 5 июня. № 13013. С. 5.**

В этом сезоне снят Товариществом актеров, писателей, художников и музыкантов. Репертуар намечен следующий: в день открытия <9 июня> 2 пантомимы, 3 пролога и интермедия, 10-го – «Хозяйка

<sup>3</sup> См.: Веригина В. П. Воспоминания. Л., 1974. С. 178.

гостиницы» Гольдони, дальше пойдут «Каменный гость», «Поклонение кресту», «Мнимый больной», «Сумурун» и др.

Спектакли будут даваться по субботам и воскресеньям.

**Вас<илевск>ий Л. Театр в Териоках // Речь. 1912. 11 (24) июня. № 157. С. 3.**

Первый вечер Товарищества актеров, художников, писателей и музыкантов, сгруппировавшего членов бывшего Дома интермедий и «Старинного театра», привлек почти полный зал териокского «Казино» и в общем произвел отличное впечатление.

В предшествовавшем спектаклю «прологе» – точнее, просто кратком реферате известного художника-новатора, скрывшегося под псевдонимом г. Кульминанте<sup>4</sup>, проводилась мысль о том, что инициаторы видят истинное искусство не том, чтобы копировать природу, а напротив, в условном выявлении души вещей и явлений. В реферате нашлось немало рискованных по своей огульности положений, что отчасти надо отнести, быть может, на долю волнения докладчика.

Пролог «Доктора Дапертутто», под которым, как это уже не раз сообщалось в печати, скрывается Вс. Мейерхольд, от искусства вообще перевел беседу в плоскость театра. Мейерхольд остановился на принципе марионеточного театра Крэга, причем рядом с излюбленной своей условностью игры поставил почему-то и «угловатость»: даже чисто кукольный театр не требует непременно угловатости, которая есть родная сестра неуклюжести. Образная речь докладчика вызвала дружное одобрение.

Очень стильной и выразительной оказалась сочиненная Доктором Дапертутто пантомима «Влюбленные» (к прелюдам Клода Дебюсси). Интересны Блок, Веригина, Ансельм, Чекан и особенно Донской. Превосходны костюмы – здесь. Как и в остальной части программы; кстати, отметим оригинальный по краскам прозрачный занавес Кульбина.

Интермедия Сервантеса «Два болтуна» знакома по спектаклям «Старинного театра»; здесь выделялись Подгорный, Л. Блок и Лачинов.

Г-жа Чекан, так счастливо зарекомендовавшая себя в «Фуэнте Овехуна» (в «Старинном театре»), совсем неудачна в пушкинском

<sup>4</sup> Имеется в виду Н. И. Кульбин. *Culminante (фр.)* – достигший высшей точки, самый высокий.

«Торжестве Вакха»: стремительность и буйный темперамент артистки здесь как-то не слились с текстом, звучавшим приподнято и фальшиво.

Кроме красиво спетых А. Егоровым романсов финских композиторов (Пальмгрена, Мелартина и Кнорринг) в программу вошла брызжущая жизнью, яркая арлекинада В. Соловьева «Арлекин – ходатай свадеб».

Здесь прекрасными актерами для этого жанра показали себя Егоров, Донской, Мгебров, Веригина и одна актриса, которая заменила заболевшую Высотскую; эта замена не оговорена в программе<sup>5</sup>.

Ближайшие спектакли этого свежего, молодого предприятия – значенная на вчера, 10 июня, «Трактирщица» Гольдони и на 16 июня комедия Мольера.

**Магула Г. † Сапунов // Новое время. 1912. 16 июня. № 13024. С. 13.**

Утонул художник Сапунов...

В прекрасную тихую погоду в Териоках колония молодых людей поехала кататься на лодке, <...> лодка опрокинулась и подоспевшая на помощь яхта спасла всех, кроме Сапунова.

**Б. и. Театр и музыка // Речь. 1912. 17 (30) июня. № 163. С. 5.**

В театре териокского «Казино» сегодня, 17 июня, будут поставлены две интермедии Сервантеса «Ревнивый муж»<sup>6</sup> и «Саламанкская пещера». Кроме того, будет повторена пантомима В. Н. Соловьева «Арлекин – ходатай свадеб».

**Потемкин А. Театр в Териоках // Биржевые ведомости, веч. вып. 1912. 18 июня. № 12994. С. 5.**

Товарищество актеров, писателей, художников и музыкантов, задавшись целью дать ряд художественных спектаклей, объявило легкомысленной дачной публике войну. Дачники по привычке ждут от летнего театра фарса или оперетки, а товарищество преподносит им Оскара Уайльда, Стриндберга, Пушкина, Ибсена и старика Сервантеса.

<sup>5</sup> О. Н. Высотскую, повредившую ногу, заменила В. В. Чекан. См.: *Веригина В. П. По дорогам исканий // Встречи с Мейерхольдом. С. 52; Высотская О. Мои воспоминания. С. 89, 100.*

<sup>6</sup> Имеется в виду интермедия Сервантеса «Ревнивый старик».

Поставлены были две интермедии Сервантеса: «Ревнивый старик» и «Саламанкская пещера». Кроме того, под управлением талантливого доктора Дапертутто (псевдоним очень известного режиссера) поставлена была арлекиада В. Н. Соловьева под музыку Гайдна и Арали (Sic!).

Публика собралась в достаточном количестве, ожидая увидеть что-то очень смешное по современным дачным понятиям. Однако разочарование быстро наступило. Оказалось, что териокским дачникам нет никакого дела до юмора Сервантеса и до веселой итальянской комедии.

– Это не театр, а сумасшедший дом! – раздавались громкие голоса...

Несколько человек аплодировало, видимо, проникшись прелестью новизны. Большая часть публики усердно шикала.

После арлекиады публика разделилась на два враждебных лагеря. Одни требовали повторения пьесы сначала, другие энергично шикали и кричали:

– Не надо! Деньги назад!

Неизвестно, чем кончился бы скандал, но оказалось, что г. Донской, исполнявший роль Арлекина с легкостью и грацией Нижинского, повредил себе ногу, перепрыгивая через стол, о чем и было заявлено публике одним из артистов.

Перед самым спектаклем испортилось электричество, пришлось зажечь свечи и расставить их на сцене в живописном беспорядке в бутылках из-под финского лимонада.

Знатоки находили, что Сервантес и арлекиада значительно выиграла при таком освещении.

Труппа молодая, весьма старательная. «Саламанкская пещера» была разыграна г-оспо>жами Блок и Павловой, гг. Лачиновым, Егоровым, Брифом, Кузьминым-Караваевым и Григорьевым весьма оживленно и весело. Что касается арлекиады, то исполнение этой, написанной в старых итальянских тонах шутки требует от артистов большей техники. Поставлена арлекиада доктором Дапертутто превосходно, в стиле старинного художника Калло. Великолепны костюмы художника Еремеева.

Под конец спектакля какая-то девица прочитала ультрадекадентское стихотворение:

Хочешь, будем собирать звезды,  
Хочешь, будем собирать камни.

Из публики девице кричали:

– Мы хотим, чтобы вы нам отдали назад деньги.

Следующий вечер посвящается памяти Стриндберга. Речь произнесет В. А. Пяст<sup>7</sup>. Поставлена будет «Винновыне – невинновыне», драма Стриндберга в 8-ми картинах в постановке доктора Дапертутто.

**Б. п. (Алексей Курбский?). Дачные театры // Театр и искусство. 1912. № 26. 24 июня. С. 515.**

В Териоках открытие сезона состоялось в субботу, 9 июня. Для первого спектакля были поставлены пролог «Влюбленные» доктора Дапертутто, «Два болтуна» Сервантеса, «Арлекин» и концертное отделение. Сбор 190 рублей. Данная на второй спектакль комедия Гольдони «Хозяйка гостиницы» сделала сбор в 40 р. Третьим спектаклем шла комедия Уайльда «Что иногда нужно женщине». В 4-й спектакль были поставлены старинные интермедии Сервантеса «Ревнивый старик» и «Саламанкская пещера».

**Б. п. У рампы // Биржевые ведомости, веч. вып. 1912. 28 июня (11 июля). № 13006. С. 5.**

Завтра, 29 июня, в Териокском казино труппою Товарищества артистов, художников, музыкантов и писателей представлено будет «Поклонение кресту» Кальдерона в постановке д-ра Дапертутто. В субботу, 30 июня, идет веселая комедия Б. Шоу «Ни за что бы вы этого не сказали» в постановке В. Лачинова, а 1 июля та же комедия ставится териокской труппой в театре в Оллила.

**Б. п. Театр и музыка // Речь. 1912. 28 июня (11 июля). № 174. С. 3.**

В пятницу, 29 июня, в териокском казино труппою Товарищества артистов, художников, музыкантов и писателей представлено будет «Поклонение кресту» Кальдерона в постановке доктора Дапертутто.

<sup>7</sup> См.: Пяст Вл. О некоторых драмах Стриндберга: «Преступление и преступление» // Жизнь искусства. 1920. 6 февр. № 364. С. 1; 7–8 февр. № 365/366. С. 2.

В субботу, 30 июня, идет веселая комедия Б. Шоу «Ни за что бы вы этого не сказали» в постановке В. Лачинова; 1 июля труппа повторяет комедию Шоу в Оллиле.

**Базилевский В. Петербургские этюды // Рампа и жизнь. 1912. № 27. 1 июля. С. 9.**

<...> Недоумение вызвала среди многочисленно собравшейся публики постановка Товарищества артистов, художников и писателей, задавшихся целью дать ряд художественных спектаклей, в териокском театре интермедии Сервантеса «Ревнивый старик», и «Саламан<кской> пещеры». Часть зрителей энергично требовала обратно деньги, полагая, вероятно, что подобный жанр не подходит к развлечениям летнего сезона. Всё же, несмотря на неудачи, Товарищество провело спектакль и предполагает ставить второй «вечер», посвященный памяти Стриндберга. Идет драма в 8 карт<инах> «Винновный – невинный» (Sic!) в постановке доктора Дапертутто (псевдоним александринского режиссера) <...>

**Б. н. Маленький фельетон. Из дачных мест (От собственных корреспондентов) // Петербургская газета. 1912. 4 июля. № 181.**

Териоки замечательны морем, пылью и яхтсменами. <...> По слухам, г. Мейерхольд хотел дать здесь какое-то водяное представление, особенность которого должна была заключаться в том, что все купающиеся должны были плавать и нырять не так, как обыкновенно, а спирально, упираясь в бесконечность.

Но так как такое сенсационное представление, разумеется, потребовало огромного числа репетиций, то оно, к сожалению, отложено на неопределенное время.

**Б. н. Театр и музыка // Речь. 1912. 4 (17) июля. № 180. С. 3.**

4 июля в 2 часа дня в Кронштадте состоятся похороны утонувшего в море около Териок художника Н. Н. Сапунова.

**Б. н. Театр и музыка // Речь. 1912. 7 (20) июля. № 183. С. 3.**

Товарищество актеров, писателей художников и музыкантов, основанное в Териоках, с большим успехом гастролировало в прошлое

воскресенье<sup>8</sup> на ст<анции> Оллила в театре «Прометей». 8 июля в том же театре состоится второй спектакль Товарищества, поставлена будет знаменитая комедия Оскара Уайльда, названная почему-то «Что иногда нужно женщине».

**Б. н. Хроника // Рампа и жизнь. 1912 № 28. 8 июля. С. 7.**

В Кронштадте, на косе северного фарватера, приливом выбросило на берег тело утонувшего художника Н. Н. Сапунова.

Производивший вскрытие тела доктор Богородицкий передает следующее: «Я вынес заключение, что художник Сапунов утонул, и только. Никаких следов от ударов, полученных якобы о борта опрокинутой лодки, я не нашел. Труп сильно изменился, посинел, и кое-где на теле появились пятна гнилостного происхождения».

5 июля, в 20-й день по трагической кончине Н. Н. Сапунова, в церкви при Румянцевском музее по инициативе членов художественного общества «Мир искусства» было совершено заупокойное богослужение. Почтить память покойного собралось немного народа. Присутствовали некоторые художники, знакомые. После богослужения протоиерей В. И. Попов сказал краткое прочувствованное слово, в котором отметил участвовавшие в последнее время случаи трагической гибели представителей искусства.

**Б. н. Театр и музыка // Речь. 1912. 14 (27) июля. № 190. С. 3.**

Товарищество актеров, писателей художников и музыкантов в Териоках устраивает в субботу, 14 июля, вечер, посвященный памяти Августа Стриндберга. Представлена будет нигде еще не шедшая пьеса Стриндберга «Винновны-невинны?» в постановке д<окто>ра Дапертутто. Перед спектаклем произнесет речь поэт В. А. Пяст. 15-го пьеса будет повторена в Оллиле.

**Б. н. Хроника // Рампа и жизнь. 1912. № 29. 15 июля. С. 6.**

Покойный Н. Н. Сапунов последнее время перед смертью работал над большой картиной «Цветы и фарфор». Картина эта была художником почти закончена, и он получил предложение продать ее музею Императора Александра III в Петербурге. Эскизы костюмов для

<sup>8</sup> Воскресенье 1 июля 1912.

пьесы «Принцесса Турандот», заказанные театром К. Н. Незлобина, художник успел сдать и написать эскизы для двух декораций к этой пьесе.

В Москву на днях приехал брат покойного художника Кл. Н. Сапунов<sup>9</sup>. Будучи в Петербурге, он две недели старался отыскать тело брата и, отчаявшись в поисках, решил пустить в воду свой венок, но наутро прочел сообщение о том, что тело выловлено в Кронштадте.

**Б. п. Театр и музыка // Речь. 1912. 27 июля (9 авг.). № 203. С. 5.**

29 июля в 2 часа дня в «Мариоки»<sup>10</sup> во владении Е. Е. Картавцева (Черная речка, Райволо)<sup>11</sup> группой артистов «Старинного театра» и др. с непосредственным участием доктора Дапертутто (псевдоним одного из наших передовых режиссеров) устраивается впервые под открытым небом на склоне холма представление. Будет разыграна драма XVI века «Поклонение кресту» Кальдерона. Билеты заблаговременно можно получить: Териоки, касса театра «Казино» (Товарищество артистов, музыкантов, писателей и художников); на Черной речке, дача Лозинских и при въезде в «Мариоки».

**Б. п. Театр и музыка // Речь. 1912. 21 авг. (3 сент.). № 228. С. 4.**

Почти все дачные театры в окрестностях Петербурга закончили сезон, который оказался не очень удачным для предпринимателей. С большим или меньшим дефицитом закончили сезон в Озерках, Ольгине, Териоках, Ораниенбауме, Куоккале, Тайцах, Ермоловской и Дудергофе.

**Чекан В. В. Записи // СПбГМТнМИ. ГИК 13185. Л. 25.**

Неожиданно приехал ко мне Мгебров со своим отцом и пригласил на лето в Териоки, где можно было играть «Саломею» Оскара Уайльда. Главным режиссером был выбран В. Э. Мейерхольд,

<sup>9</sup> Клавдий Николаевич Сапунов (?–1915) – брат Н. Н. Сапунова, художник, сценограф. Работал в МХТ в 1902–1903 и 1909–1915.

<sup>10</sup> Имение Мариоки принадлежало Евгению Епафродитовичу Картавцеву и его жене Марии Всеволодовне, романистке, дочери писателя В. В. Крестовского. До 1917 было своеобразным загородным салоном петербургской интеллигенции. В годы революции вилла была уничтожена. Земли имения вошли в состав поселка Молодежное Курортного района Санкт-Петербурга.

<sup>11</sup> Ныне Роцино, поселок Ленинградской области.

зав<едующий> лит<ературной> частью Блок, а женой Блока была организована артистическая коммуна. На берегу моря ею же снята великолепная дача американского посланника, и каждому участнику полагалась комната и стол. О материальных выгодах не было даже и мысли. Первая половина сезона прошла как продолжение испанского <сезона> Старинного театра. Сыграли ряд пантомим под звуки Дебюсси, интермедий Сервантеса: «Саламанкская пещера», «Поклонение кресту» опять того же Кальдерона.

Сезон закончила без Мейерхольда Людмила (Sic!) Блок, поставив «Семнадцатилетних», в которой экспромтной работой была проведена моя «Эрика», бурная и непокорная.

**Жестянников М. Териоки // Артист и сцена. 1912. № 10. С. 14–15.**

За всё время существования местного театра закончившийся театральный сезон был первым, благополучно доведенным до конца.

Главная причина заключается в том, что театр находился в руках труппы интеллигентных артистов во главе с В. Э. Мейерхольдом, чуждых антрепренерской спекуляции и наживы. Это же послужило причиной того, что дачникам в этом сезоне не пришлось пробавляться мелодрамами, фарсами и разной подобной дребеденью, а любоваться, в полном смысле этого слова, художественными пьесами и постановками таких режиссеров, как доктор Дапертутто (псевдоним В. Э. Мейерхольда), г. Пронин (руководитель кабаре «Бродячая собака») и других.

Лучшим спектаклем сезона необходимо, безусловно, счесть пьесу Кальдерона «Поклонение кресту». Эта пьеса, к сожалению, запрещена к постановке в России. Кальдероновские пьесы все в высшей степени театральны. Но все его пьесы проникнуты известной тенденцией – оригинальным понятием вопроса чести. Честь у Кальдерона не есть добродетель в том смысле, как понимаем ее мы, а нечто совершенно противоположное. Чтобы сдержать свое слово, можно нарушить все законы нравственности и справедливости, и обиду следует смыть кровью. Вот тенденция кальдероновских пьес.

«Поклонение кресту» – пьеса, безусловно, трудная для постановки, режиссеру в ней предоставлено огромное поле для творчества и

г. Мейерхольд сделал всё, что можно сделать для сохранения стиля старой эпохи в театре нашего времени. Его успех у публики разделили и исполнители Мгебров (Эзуебио) (Sic!) и Чекан (Юлия). Остальные исполнители второстепенных ролей были на своих местах. Мгебров и Чекан дали несколько красивых моментов, их диалоги вызвали восторг своим, если можно так выразиться, тоном, силой. Жаль только, что не удалась предполагавшаяся постановка этой пьесы на открытом воздухе (на склоне холма близ Черной речки) при свете факелов и <в> естественных декорациях самой природы. «Поклонение кресту» прошло два раза подряд – факт для дачной местности небывалый.

Второй новой постановкой г. Мейерхольда было «Виновны – невиновны» г. Стриндберга. Пьесе предшествовал интересный доклад г. Пяста о покойном драматурге.

Кроме Кальдерона и Стриндберга был дан целый ряд других пьес, и среди них целая серия английских: «Что иногда нужно женщине. Легкомысленная комедия для серьезных людей» Оскара Уайльда, «Доходы мисс Уоррен», «Ни за что бы вы этого не сказали» и др.

Последняя пьеса имела у публики успех благодаря талантливому исполнению своей роли г. Гибшманом, к сожалению, вступившим в труппу лишь в конце сезона. В пьесе Уайльда имели успех: Веригина (на зиму приглашенная в Оренбург), Чекан (на предстоящую зиму приглашенная в Панаевский театр), гг. Донской и Голубев.

Из членов труппы следует еще указать на энергичную трудолюбивую артистку г-жу Блок, с успехом выступившую в заглавной роли в пьесе «Мисс Гобс», в «Саламанкской пещере» Сервантеса и др <угих> пьесах.

Материальным успехом похвастаться нельзя, вот почему к концу сезона для поднятия сборов пришлось обратиться к помощи «кабаре». Устроенное дважды, оно не могло рассчитывать на художественный успех, раз такому артисту, как Мгеброву, пришлось увеселять публику. Эти «кабаре» держались исключительно на «мастерах сих дел», Гибшмане и Донском, артисте «Кривого зеркала». Репертуар был составлен из пьес и трюков, уже знакомых публике по прошлой зиме<sup>12</sup>. Успех имела торжественная кантата:

<sup>12</sup> Имеется в виду репертуар театров «Дом интермедий» и «Кривое зеркало».

Чтобы наше Казино  
Не было упразднено.

Куплеты поэта Потемкина на «злобы териокского дня» скучны.

В спектакле-кабаре принял участие певец г. Акимов, со вкусом исполнивший несколько веселых романсов.

**Псковитинов Е.<sup>13</sup> Современные искания в области театра и последние театральные постановки. В. Ф. Комиссаржевская. Мейерхольд. Постановки Мейерхольда в Александринском театре. Териокское товарищество артистов, музыкантов и художников // Тифлисский листок. 1913. 3 сент. № 190.**

<...> Особенно интересны были постановки Мейерхольда прошлым летним сезоном в Териоках, где театр держала группа художников, артистов и музыкантов (Товарищество).

Во главе стояли Мейерхольд – как режиссер, Н. И. Кульбин (теоретик нового искусства) – как художник.

Мейерхольд тут был совсем независим и мог проявить себя многообразнее, свободнее. В териокских постановках всецело отразился определенный этап его режиссерского творчества, являющийся пока тем результатом, к которому Мейерхольд пришел.

Тут «просто» стало еще проще. Простота дошла до намека, и зрителю самому многое приходилось дополнять воображением. Это было такое режиссерское творчество, которое пробуждало творческое внимание зрителя. Попытка слияния зрителя и художника сцены, что, в сущности, является целью и современной живописи.

Намеками рассказать картину, да так, чтобы и зрителю на короткое время можно было бы стать художником. Таким образом, внимание зрителя обостряется, он делается более чутким.

<sup>13</sup> Евгений Константинович Псковитинов (? – после 1919) – художник, живописец, график, иллюстратор и плакатист. Участвовал в апреле 1912 в выставке Н. И. Кульбина «Старое и новое в искусстве», в деятельности объединения «Треугольник»; был основателем художественного общества «Зритель». Жил в Петербурге, Новгороде. Пскове, Ставрополе и других городах. В июле-сентябре 1913 активно печатал в «Тифлисском листке» заметки о художественной жизни Петербурга, о грузинских художниках и пр. Отзыв о постановках в Териоках представляет спектакли со стороны художественного оформления и воссоздает множество его деталей, ранее неизвестных.

Творчество детей в рисунках всё из намеков, но для других детей в намеках целая жизнь. Фигуру рисуют линейно, глаза – точки, в предметах видно главное, показавшее ребенка. Часто мы не понимаем их рисунков, потеряв свежесть восприятия. Дети же прекрасно понимают друг друга, свой особый графический язык. У них сильно работает воображение.

Чтобы пояснить рельефнее то, чего добивается Мейерхольд, я расскажу про отдельные постановки и их детали.

Шла пьеса Кальдерона «Поклонение кресту». Декорации в общепринятом смысле отсутствовали. Их заменяли подвижные игры<sup>14</sup>. Некоторые ширмы были покрыты примитивными фресками – изображениями монахов простой орнаментики – одними линиями. Нужно было отразить в постановке примитивно-религиозное содержание старой испанской пьесы.

Сцена с ширмами, с плотно натянутой тканью на них, поставленными так, чтобы образовать напоминание комнаты, с покрытием сверху – намек на потолок с надписью над ним «Поклонение кресту». Окруженная графически параллельными линиями сцена напоминала воскрешенную старую гравюру, увеличенную до необычных размеров. По бокам ширм стояли светильники. За сценой звучал монастырский звон. Актеры выходили с одной стороны и уходили в другую.

Когда нужно было изменить положение ширм, на сцену являлись мальчики в черных с белым костюмах и на глазах зрителей совершали необходимые передвижения. И это не шокировало зрителя.

Вся пьеса шла особым темпом, проникнутым мистицизмом, молитвой, благоговейно. Жесты, походка и голоса актеров – всё было связано с декорациями, проникнуто одной идеей.

Несмотря на подобное упрощение, зритель чувствовал себя то в храме, то в келье, и так отчетливо выступала при такой обстановке игра актеров – каждый фальшивый жест, каждое слово, произнесенное не в тон, резали зрение и слух.

Почти такие же ширмы, гладкие, иногда окрашенные в белый цвет, фигурировали и в других пьесах. Если не было ширм, то всё же было синтетично-просто.

<sup>14</sup> Видимо, ошибка в оригинале. Правильно: «ширмы».

Шли пьесы Б. Шоу, Стриндберга, Джером Джерома, Оскара Уайльда, Сервантеса, разные по содержанию, разные по эпохам. Но общее связывало их вместе.

Особенно отчетливо запомнились некоторые сцены в пьесах Стриндберга.

Зрителю нужно показать кабачок. В красках сцены преобладает зеленое, вплоть до шапочки на голове кабатчицы<sup>15</sup>. На заднем плане – стена с прорезами, обвитыми ветвями винограда, может быть, и не винограда, но так казалось. От кабачка даже пахло вином.

И затем еще одно, что отличало постановки Мейерхольда, – это то, что костюмы актеров соответствовали психологии содержания и давали общее красивое пятно с декорациями.

Перед вами сцена «В загородном ресторане в Париже» (Стриндберг). Почти ночь. Огромное венецианское окно с цветными стеклами (бумага), зелеными, красными. Наиболее резко красное стекло. Диван, два кресла, два высоких черных светильника по 4 свечи. Две фигуры – мужская в черном, женская в ярко-красном платье. Всё тонет в полумгле. Жутко. И пятна красного, черного, зеленого так умело брошены, жутко красиво.

Кладбище. Просто стена с плоскими деревьями, вернее, тенями деревьев. Издали эти тени узловатые и вытянутые, словно руки, почти черными силуэтами на густо черно-синем фоне. Кое-где кресты. Нет реальных могил, реально избитой (Sic!) листвы, раскрашенных бутафорских стволов, но то, что есть, дает впечатление кладбища – и достаточно.

В Булонском лесу. Большая комната, боковые кулисы – ширмы. Сзади во весь план окно, такое, какое бывает на верандах, с редким переплетом. На фоне апельсинно-желтого неба редко разбросаны обнаженные или со скудной листвой ветви. Вяло плетутся ветви. Под окном диван. Что-то болезненное, тягучее в красках и формах, и то, что переживают действующие лица, также мучительно тягуче. Наступает рассвет, лучи солнца вяло оранжевыми полосами пронизывают туман.

Никакая реальная постановка не дала бы такой силы.

Между прочим, почти все декорации в териокском театре делались из мишуры – бумага и тонкие бруски дерева. Дешевыми средствами

<sup>15</sup> Эту роль с успехом исполняла Е. П. Кульбина – жена Н. И. Кульбина.

достигали богатства впечатлений. Актеры сами ставили и передвигали декорации и мебель.

Правой рукой Мейерхольда и Кульбина в Териоках был молодой художник Ю. М. Бонди, приглашенный впоследствии в Москву в «Летучую мышь» ставить «Наполеона».

Примеров, приведенных мною, думаю, достаточно, чтобы пояснить, чего ищет Мейерхольд. Остается резюмировать сказанное.

Мейерхольд, несомненно, человек с темпераментом, увлекающийся (иногда это ему вредит). Теперешний символ веры его – простота, дать главное широкими штрихами, размашистым мазком, сосредоточить внимание зрителя, не утомляя его мелочами. Затем сделать постановки психологичными настолько, чтобы и предметы оживали, подчеркивали настроение действующих лиц, чтобы впечатления глаза сливались в гармонию с впечатлениями слуха.

И потому почти всегда перед каждым действием в постановке Мейерхольда играет музыка. С мелодией, уже заставляющей многое предчувствовать, подготавливающей, подчиняющей внимание зрителя, с этой мелодией, то бурной, то меланхоличной, то в темпе марша, открывается занавес. Музыка смолкает, и начинается действие, вернее продолжается, потому что начало действия уже в мелодии.

Мейерхольд не прочь там, где нужно, сгустить краски.

Он хочет, чтобы зритель приходил в театр не только наслаждаться, но и переживать, еще и творить.

Театр Мейерхольда – для избранных, для людей с интеллектуальным вкусом. И в Териоках театр не всегда давал сборы. Но зато те, кто шел в театр, не забудут никогда звучных, просто красивых толкований пьес Кальдерона, Стриндберга, О. Уайльда, Сервантеса и др.

Чем проще, тем сильнее и красивее, – так понимает Мейерхольд.

**Мзгбров А. А. Жизнь в театре: в 2 т. / Коммент. Э. А. Старка. М.; Л., 1932. Т. 2. С. 189–222.**

Театр в Териоках летом 1912 года

После смерти «Старинного театра», весной 1912 г., в голове Пронина и моей стали возникать некие мечтания, сначала совсем туманные, потом всё более и более реальные. Мечтания эти касались организации интересного живого театра.

Приближалось лето; хотелось его использовать как можно лучше и продуктивнее; наши мысли вертелись вокруг Мейерхольда, потому что его тень в образе доктора Дапертутто незримо и загадочно куда-то манила...

Потребность организации театра чувствовалась многими: только что умер «Старинный театр», такой яркий и увлекательный; в «Бродячей собаке» день ото дня становилось всё душнее, особенно после официального ее открытия 1 января 1912 года. Она далеко не удовлетворила возложенных на нее надежд, но всё же успела выдвинуть целый ряд лиц, если не вполне однородных, то, во всяком случае, достаточно культурных для взаимного объединения; среди них в этом отношении призрачно мелькнул образ Блока и совсем реально его жены – Любви Дмитриевны, охотно пожелавшей внести свой значительный пай в организацию нового театра вместе с мужем Веригиной, Бычковым. Любовь Дмитриевна вошла в театр как актриса в содружестве с Веригиной; далеко не призрачно – трагично мелькнул Сапунов; затем Билибин и Владимир Соловьев, еще совсем тогда юный Константин Тверской, Михаил Кузмин, семья Алперс, оба брата Бонди, Владимир Пяст, Н. И. Кульбин, Лачинов и многие другие. За организацию театра взялись мы с Прониным. Скоро Пронин со свойственным ему энтузиазмом отыскал в Териоках заброшенную огромную дачу с большим парком, когда-то принадлежавшую американскому посланнику. В этой даче и решено было устроить театральную коммуны во главе с Мейерхольдом.

Мне предстояло впервые столкнуться с Мейерхольдом на работе. Наступала весна и с нею – знаменитые на весь мир белые петербургские ночи, которые друзья «Бродячей собаки» особенно чувствовали, любили и понимали. К тому же времени относится мое интимное и дружественное сближение со Всеволодом Эмильевичем. До сих пор я жил в сфере его окружения, и это отчасти потому, что Мейерхольд не вполне дружелюбно относился к «Старинному театру» и к Евреינוву. Они вообще, по-видимому, недолюбливали друг друга, хотя и сохраняли при встречах всегда приятное лицо и старались говорить друг о друге с неизменным уважением.

В весенние белые ночи начались наши первые репетиции к предстоящему сезону в Териоках. Впрочем, они мало походили на репе-

тиции. Я не знаю, как охарактеризовать то, что было. Мейерхольд в те дни не однажды приходил вместе с Борисом Прониным в квартиру моих родных, и здесь, шутя, как будто играя, в духе импровизации, творил первые контуры и блики тех пантомим, которыми потом открылся замечательный сезон териокского театра.

Мне особенно запомнился один из подобных вечеров, когда Мейерхольд, зажженный непринужденностью и ребячливостью молодежи, собравшейся у нас (большинство молодых актеров и актрис, составивших потом труппу териокского театра), вдруг превратился в шалуна и затейника. Отыскав какую-то огромную соломенную шляпу, он окутал себя в пестрые ткани и, сев на корточки, таинственно стал делать вид, что играет на тростниковой дудочке под импровизацию моей матери, которая очень его увлекала. Скоро и мы все стали невольно импровизировать какую-то совершенно фантастическую пантомиму, теперь уже под безмолвные звуки простой палочки, казавшейся в руках Мейерхольда действительно колдующей тростниковой настоящей дудочкой. С удивительным умением и мастерством двигались по маленькой палочке пальцы Мейерхольда; движением их и еще рук, плеч, головы и всего тела, а также и своей поразительной мимикой Мейерхольд создавал впечатление подлинных звуков, заставлявших нас с захватывающим увлечением поддаваться их колдовству... Пронин же тогда особенно восторженно носился с образом Иоганна Крейсlera.

Итак, в вечер, о котором я говорю, совершенно как бы случайно, но по-настоящему вдохновенно, зародилась первая мейерхольдовская пантомима, ставшая потом, в течение ряда лет, центром многих устремлений и из которой в результате и выросло многое, чем еще теперь так поражает Мейерхольд<sup>16</sup>.

Приближались дни нашего скорого всеобщего переселения в Териоки – всеобщего потому, что идеей териокского театра загорелись очень многие из прониных мансард.

<sup>16</sup> Первая мейерхольдовская пантомима была осуществлена гораздо раньше, именно в Доме интермедий, когда 9 октября 1910 г. им была поставлена пантомима Шницлера-Донаньи «Шарф Коломбины» в декорациях и костюмах Сапунова. Постановка эта имела большой успех, а для эволюции режиссерского лика Мейерхольда явилась настолько значительной, что исследователь его творчества Н. Д. Волков даже считает ее наряду с «Дон Жуаном» Мольера, поставленным в Александринском театре 9 ноября того же года, «началом новой режиссерской манеры Мейерхольда» (прим. А. А. Мзброва).

Так как в Териоках предполагалась постановка «Саломеи»<sup>17</sup> Оскара Уайльда, я увлек с нами и Викторину Чекан, мечтавшую играть Саломею.

В сущности говоря, мы поселились в Териоках настоящей коммуной, в буквальном смысле этого слова; ни на какой заработок никто из нас не рассчитывал, да и рассчитывать было трудно. Нашей основной задачей было прежде всего по-настоящему близко соприкоснуться с искусством, а отнюдь не стать коммерческим предприятием. Поэтому мы стремились только отработать скромный обед и право на жизнь в снятой на риск териокской даче, где мы и разместились по принципу абсолютного равенства, причем предусмотрено и предугадано было всё, чтобы не могло возникнуть никаких обид, зависти и нареканий.

Мейерхольд же возлагал на этот сезон большие надежды. Ему хотелось в группе друзей попробовать свои силы для осуществления мечты о свободном театре, который не шел бы на поводу у зрителя, но поднимал его силою энтузиазма и мастерства до высот самодевуемого значения театра и человеческой жизни.

Для театра был снят на очень выгодных условиях териокский курзал, предоставленный в полное наше распоряжение, и мы тотчас же принялись за преобразование самой сцены: Мейерхольд сорвал кулисы, падуго, одним словом, все, что могло напоминать о театральной коробке. На обнаженной таким образом площадке были развешены большие серые полотнища, и театр словно превратился в корабль, вернее, в палубу большого парусного судна на океане. И тогда приступили к работе. Работали страстно, упорно... Наша работа началась с той самой пантомимы, первые вдохновенные взлеты которой появились на описанном мною вечере<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> «Саломея», драма в одном акте Оскара Уайльда, в которой чрезвычайно сжато и в то же время остро и насыщенно воплощено доходящее до иступления чувство страсти (прим. А. А. Мзброва).

<sup>18</sup> Речь идет о пантомиме «Арлекин – ходатай свадеб», первоначально поставленной Мейерхольдом в ноябре 1911 в зале б. Дворянского собрания на вечере артистки Александринского театра М. А. Ведринской. Вот что по поводу териокской постановки писал Михаил Бабенчиков в московском журнале «Новая студия»: «Общий тон, в котором режиссер (доктор Дапертутто) инспирировал указанную пантомиму, – манера Калло. Обстановка, упрощенная до крайности, пестрота костюмов, в которых преобладали коричнево-красноватый, желтые и зеленые тона, декорации, написанные Кульбиным, – всё это, согласно общему замыслу театра, должно было создавать подходящую оправу для наивного, яркого, несколько буффонадного характера итальянской комедии <...> Движения актеров, их мимика, жесты были четки, легки, если можно так сказать, чеканны» («Новая студия», 1912. № 7) (прим. А. А. Мзброва).

Во что же развернулась эта пантомима? В моих воспоминаниях она сохранила знойно-страстные, испанские, певучие настроения в странном сочетании с глубоко философской, загадочной и чисто немецкой фантастикой романтической эпохи, когда полновластно царил дух великого и загадочного Гофмана и его персонажа Иоганна Крейсlera, обнимавшего собою весь мир.

Каково было вообще содержание нашей пантомимы, я точно не помню. Да это и не важно. Важно то, что она поднимала нас всех. Под звуки случайных импровизаций все мы словно облекались в иные одежды и приобретали иные лики, постигая совершенно далекий от обычного ритм мира.

Мы разрабатывали пантомиму под музыку Дебюсси или шумановский «Карнавал», и самый ритм музыки обязывал к чему-то. Мейерхольд требовал только одного – четкости. Он требовал, чтобы жесты, мимика, всё подчинялось тайнам музыкального ритма, рожденного от вдохновенно-экстатического настроения...

Мне как раз пришлось изображать Иоганна Крейсlera. У меня осталось в памяти только то, что всё мое тело перевоплощалось в жуткий образ, в котором трепетали мои нервы; лицо мое вытягивалось и удлинялось, нос обострялся, глаза расширялись и устремлялись в пространство, руки же действительно ощущали маленькую волшебную скрипку, и я, чудилось мне, изгибаясь в причудливом ритме и темпе, водил по ней волшебным смычком, глубоко веря, что извлекаю из этой скрипки чудесные звуки, под которые в безмолвном напряжении возникали Коломбины и Пьеро, страстно стремившиеся друг к другу. Они наполняли базарную площадь, и тогда все люди становились масками и отдавались во власть фантастики. Кто-то под звуки моей скрипки, с испанской страстностью, вдруг вскакивал на бочку; кто-то также внезапно начинал петь старинную, скорбную песню о чем-то далеком; кто-то гневно стремился отнять у Арлекина его Коломбину; иные же рыдали и плакали вместе с печальным Пьеро, и все вместе дерзко пытались отнять у небес огонь Прометея, все вместе хотели и жаждали любви. Но любовь то ускользала, то снова охватывала всех.

Таково было содержание этой пантомимы, если оно действительно было. Мы отдали ей много мучительно-страстного напряжения,

много долгих дней, и она была вдохновенным преодолением большого и еще неизведанного мастерства.

Одновременно с пантомимой, Владимир Соловьев готовил интермедии Сервантеса<sup>19</sup>. Эти интермедии увлекательно сочетались с нашей работой и дополняли ее.

В самом деле, какой гений жил в этом испанском художнике, одинаково умевшем любить и ненавидеть, смеяться и рыдать! Даже находясь пять лет в тяжелом плену у мавров, Сервантес сумел остаться жизнерадостным до конца.

Наряду с печальным образом рыцаря без страха и упрека, смешного и вместе великого Дон Кихота, Сервантес, с неподражаемым благородным юмором, любил создавать своих шуточных студентов, вечно влюбленных, постоянно попадающих впросак, в силу своей милой наивности и смешного идеализма; их вечные неудачи сопровождались тысячами самых невероятных комических приключений, увлекательных до последней степени.

Наше первое выступление в Териоках в общем было весьма замечательно.

Кстати сказать, без пошлости не обошлось: еще до премьеры в петербургских газетах появилась рецензия о ней. В этой статье много говорилось о зеленой скуке, которую якобы развел Мейерхольд открытием териокского сезона. Очевидно, рецензенту была поставлена очередная задача написать рецензию о премьеры, но, может быть, он случайно не попал в театр в день премьеры и рецензию написал наугад, по общей мерке тех рецензий, какие должны были писаться вообще о Мейерхольде. К счастью (я говорю, к счастью, в смысле должной оценки тогдашних рецензий), в силу того, что премьеры была отложена, рецензент попал впросак, как и общественно-официальное театральное мнение. Мы, т. е. вся труппа, разумеется, были глубоко возмущены всем этим и написали опровержение, в котором выразили наш протест; однако этот протест послужил лишь к тому, что в течение всего лета все постановки театра самым упорным образом

<sup>19</sup> <...> В Териокском театре были поставлены две из них: «Саламанкская пещера» и «Ревнивый старик» (прим. А. А. Мзброва).

бойкотировались петербургской прессой, и только за то, что мы ее разоблачили<sup>20</sup>.

Следом за пантомимой и интермедиями началась увлекательная работа над «Поклонением кресту» Кальдерона<sup>21</sup>, необыкновенно романтической по своей театральности поэмой.

Вот вкратце ее содержание.

Разбойник Эусебио, главный герой поэмы, не помнит ни родства, ни дней своего детства; он не знает предела отчаянию, тоске и таящейся в нем безумной, неизведанной любви к чему-то глубоко человеческому и, вместе, чуждому от обычных норм жизни, с ее установленными законами. Эусебио, пламенный юноша, охваченный страстями всего человеческого мира, мечется по океану жизни в страстной жажде найти оправдание своему существованию; он глубоко чувствует жизнь, как какое-то высокое для него призвание. Но он – разбойник; вокруг него стан безумцев, ни с кем и ни с чем не считающихся, которыми он страстно предводительствует, чтобы утверждать в мире вечно неизбывный закон кипучей человеческой воли и поклонение чему-то неведомому, что для него воплотилось в светозарном и фантастическом кресте.

<sup>20</sup> Петербургская пресса действительно проявила весьма мало внимания к театру в Териоках. Даже такой откликнувшийся на все театральные явления журнал, как «Театр и искусство», и тот за всё лето поместил об этом деле лишь следующие строки: «В Териоках открытие сезона состоялось в субботу, 9 июня. Для первого спектакля был поставлен пролог “Влюбленные” доктора Дапертутто, “Два болтуна” Сервантеса, “Арлекин” и концертное отделение. Сбор 190 рублей. Данная на второй спектакль комедия Гольдони “Хозяйка гостиницы” сделала сбор в 40 р. Третьим спектаклем шла комедия Уайльда “Что иногда нужно женщине”. В 4-й спектакль были поставлены старинные интермедии Сервантеса “Ревнивый старик” и “Саламанкская пещера» («Театр и искусство», 1912 г., № 26) (прим. А. А. Мгеброва).

<sup>21</sup> Драма Кальдерона «Поклонение кресту» написана до 1620 г. и принадлежит к числу его юношеских произведений, что особенно удивительно, если принять во внимание глубину ее религиозно-философского замысла, характерного для Кальдерона, истого представителя своей эпохи и своей нации. Поэт написал ее будучи на военной службе и путешествуя по Италии, чем объясняется то, что действие пьесы происходит в Сиене; это, впрочем, чисто внешняя декорация, на фоне которой действуют чистокровные испанцы во всеоружии своих чисто испанских мыслей, чувств и страстей. На русский язык драма переведена К. Бальмонтом и напечатана среди других философских и героических драм во 2-м выпуске сочинений Кальдерона, изд. М. и С. Сабашниковых. М., 1902 (прим. А. А. Мгеброва).

Эусебио ищет... Он пленен призраком радостной красоты, воспетой когда-то его детским сердцем. Жизнь обманула мечты и грезы, нежность она превратила в суровость, суровость облекла безумием, безумие – преступлением и преступление зажгла как утверждение жизни.

Эусебио хочет вырваться из пут мещанства, хотя и прикрывающего моральной законностью, но исповедующего ненависть вместо любви. На пути своих устремлений он находит Юлию. Она прекрасным и нежным цветом случайно расцвела на ниве лжи, зла и глупости.

Эусебио, сокрушитель всех человеческих законов и установлений, влюбляется в светловолосую и кроткую Юлию. От этой любви рождаются страшные противоречия для его мятежного духа; любовь сложными запутанными комбинациями приводит всё существо его к своему первоисточнику, к великому поклонению кресту, прожегшему когда-то его душу...

Кальдерон слишком большой гений, чтобы можно было его измерять мерками нашего обычного анализа или нашим сегодняшним здравым смыслом. Для нас достаточно, что сквозь весь его мистицизм, который надо принимать как колорит современной ему эпохи, звучит поразительный ритм, гармония и, несомненно, настоящая театральность: после сцен глубочайшего драматического пафоса Кальдерон, например, тотчас же необыкновенно красочно отображает человеческий юмор; он соединяет свое философское мировосприятие с самыми реальными, глубоко близкими для человека образами. Они – это здравый смысл, заключенный в каждом простом сердце, в народной мудрости и в том, что ее воплощает. Эти образы – лики самого народа. Шуты Кальдерона такие же жизнерадостные, красочные и полнокровные, как и шуты Шекспира. В этом его настоящее величие. Невзирая на весь свой католический мистицизм, Кальдерон в то же время как великий художник не мог не утверждать реальный смысл всякого живого и полнокровного человеческого бытия. Вот почему он – догматик по идеологии – в то же время величайший художник по своей огромной поэтической стихии.

В работе над Кальдероном Мейерхольд превзошел самого себя. С необыкновенным увлечением творил он ритм кальдероновской театральности. Как художник Мейерхольд прекрасно понимал, что

Кальдерона необходимо подавать в величайшем напряжении всех человеческих сил, и он работал в плане большой пластической стремительности, к сожалению, лишь иногда перегибая палку и, в увлечении силой кальдероновской стихии, прививая нам, актерам, некоторую чрезмерную распластанность движений за счет, быть может, основного смысла. При этом его, разумеется, увлекала не католическая сущность кальдероновской поэзии, но ее остов, канва, по которой можно было создавать какие угодно узоры, что и делал Мейерхольд, заставляя нас воплощать с максимальной выразительностью самые замысловатые и трудные пластические моменты. За основной принцип постановки Мейерхольдом была взята самая крайняя условность – так, вместо деревьев, например, мы опускали контуры – блики из белого миткаля; Мейерхольд впервые тогда попробовал широко использовать принцип условных ширм. Ширмы, полотнища из белого миткаля на серо-грубом фоне сцены, и свет в разнообразных комбинациях – вот всё декоративно-художественное оформление этой постановки. И оно было далеко не плохо. Кальдерон с большим благородством прозвучал тогда на нашей сцене<sup>22</sup>. Спектакль получился очень свежий, собрал весьма изысканную публику, и Блок отвел ему в своем дневнике соответствующее место<sup>23</sup>.

Вспоминая всё, что связано с этим прекрасным спектаклем, не могу не упомянуть о том, как мы мечтали с Всеволодом Эмильевичем

<sup>22</sup> По поводу этой постановки Н. Д. Волков пишет: «Стремясь создать такую обстановку, которая помогла бы игре актеров и в которой лучше всего мог выявиться дух Кальдерона, и в то же время стремясь к крайней упрощенности, Мейерхольд в качестве основной декорации выбрал белый шатер, заднее полотно которого было разрезано на узкие вертикальные полосы, и через промежутки между ними входили и уходили актеры. На этом заднике был нарисован длинный ряд синих крестов, причем линия их, высокая у краев сцены, постепенно понижалась к середине... В игре актеров Мейерхольд стремился достичь прежде всего преодоления романтической читки путем более прочных и ударных интонаций, “выразительностью своей напоминавших удары рапир”. В драматических местах стремились передать элемент суровости и религиозно-культового начала, в комических – впечатление неустанно бьющего пульса жизни» (Н. Д. Волков, Мейерхольд, т. II, с. 342–244) (прим. А. А. Мгеброва).

<sup>23</sup> «В первом действии *Кальдерона* (!), где играли лучше всего, Мгебров и Чекан подчеркивали свои отношения, ввели мотив танца апашей. Итак: Кальдерон: 1) в переводе Бальмонта; 2) в исполнении модернистов; 3) с декорациями “более чем условными”. И *однако* этот “католический мистицизм” был выражен, как едва ли выразили бы его обыкновенные актеры» («Дневник Ал. Блока. 1911–13». Под ред. П. Н. Медведева. Изд. писателей в Ленинграде, 1928. С. 113) (прим. А. А. Мгеброва).

чем развернуть постановку «Поклонения кресту» на воздухе в грандиозном масштабе. С этой целью мы всей коммуной отправились в местечко за Териоками, называемое «Черной речкой», на дачу неизвестной писательницы Крестовской с чудесным парком фруктовых деревьев, перемешанных с роскошными кустами сирени и роз. Там была замечательная лестница, спускавшаяся от дачи вниз к прелестным раввинам и полям. Вот об этой-то лестнице мы и мечтали с Мейерхольдом. У нас возник план развернуть «Поклонение кресту» ночью, при свете горящих факелов, с огромной толпой всего окрестного населения. К сожалению, мечта не осуществилась, так как мы немного запоздали с нею. Северное лето кратко, как сон, и мы пропустили возможные мгновения.

Спектакль Кальдерона оставил во мне светлые воспоминания о Мейерхольде. Мейерхольд показал здесь пример того, что художнику прежде всего нужна здоровая трезвая жизнь, огромный труд и нормальный отдых. Несмотря на бунт, которым была полна его душа, Мейерхольд любил свой отдых у моря, часы спокойной гармонии и простого наслаждения жизнью. Мы работали в парке, в лесу, днем, когда светило яркое солнце, и вечером, когда это солнце озаряло нас своими закатными красками. Я помню Мейерхольда всегда в белом, чистом, простом и легком полотняном костюме – или нежащимся на песке у моря, или бодро работающим в семейной обстановке. В то время он был полон любви к своей семье, к детям и к маленьким, но значительным радостям, которые несет подобная любовь. Всё это многому тогда меня научило и многим обогатило. И я работал над ролью Эусебио с не меньшей страстностью, чем я работал над Патриком.

Эти дни тем более останутся памятными мне, что с Эусебио я познал еще и вдохновение любви моей, в которой обрел спутника жизни – Викторину Чекан.

В эти чудесные летние месяцы нашу териокскую коммуны посещало немало людей. Одним из постоянных гостей среди других поэтов и художников был и Николай Николаевич Сапунов. Однажды он приехал в самый разгар нашей работы над Кальдероном. Он, как всегда, и в этот приезд увлекал всех нас своей неизбывной любовью к пышным фантастическим карнавалам. Теперь он предлагал устроить

грандиозный северный карнавал с шествием масок, причем заботу о масках всецело брал на себя<sup>24</sup>.

Остановился Сапунов в моей маленькой комнатке. И вот, лежа друг против друга, мы несколько ночей напролет страстно мечтали с ним о предстоящем карнавале, о масках, о возможности чудесного воплощения в них его замечательной фантазии.

Теперь я расскажу об одном маленьком происшествии, случившемся за неделю до гибели Сапунова и явившемся как бы предзнаменованием этой гибели.

Однажды мы сидели с Сапуновым на эспланаде териокского пляжа, пили вино и мечтали о том же карнавале. Когда наступил глубокий вечер, вдруг захотелось уехать в море на парусной лодке. Тотчас же составила компания: Виктория Чекан, В. Н. Соловьев, певец Егоров и я. Сапунов же сказал: «Ну, я сегодня не поеду, потому что Мгебров пойдет по морю, яко по суху», и он не поехал, весело труня надо мною. Накануне же Чекан говорила мне: «Все твердят о любви. Я не верю, что в любви можно решиться на всё».

Всё вместе в этот вечер глубоко взволновало мою душу. И вот, когда мы выехали далеко в море, я, скорбя о том, что человек не всегда может быть понят, вдруг встал во весь свой рост в лодке с розой в руке, подаренной мне Чекан, и, высоко взмахнув розою навстречу восходящему солнцу, бросился в море. Парусная лодка, несомая ветром, в одно мгновение отлетела от меня. Этого я не предвидел и, разумеется, стал тонуть. Освещенные солнцем морские круги скоро стали душить меня. «Как легка человеческая смерть», – подумалось мне тогда. «Еще каких-нибудь два-три мгновения, и солнце и море поглотят меня». Но почему-то мне всё же было странно радостно.

На лодке в то время происходило большое смятение... В свете утренней зари я видел растерянных и смущенных людей, не знавших, что делать. Особенно запомнилась мне призрачная фигура Соловьева, черной тенью долгое время беспомощно маячившая по яхте. Хорошо запомнил я и неистовый крик самой Чекан, когда, обессиленный, я стал тонуть и торжествующе, во всю мощь моих легких,

<sup>24</sup> Карнавал предполагалось устроить в ночь на 29 июня – день Петра и Павла. Была избрана специальная комиссия, в состав которой кроме Сапунова вошли В. Н. Соловьев и некоторые другие члены териокского Товарищества. <...> (прим. А. А. Мгеброва).

крикнул: «Прощай, Виктория», – в первый раз назвав ее по имени. В ответ на мой крик ее голос патетически прорезал воздух, и до моих ушей донесся отчаянный призыв, в котором было только мое имя... «Мгебров, держитесь! Держитесь, Мгебров!» – кричала она и сначала опустила, потом вдруг снова поднялась. Это дало мне бодрость, и я стал соображать. Надо было вывести их из растерянности, подсказать, что нужно было делать. В свою очередь я стал кричать: «Сверните паруса и гребите ко мне». Меня услышали, и через несколько минут я был принят на борт уже почти в совершенном забытьи.

Как раз через неделю снова собралась компания, чтобы идти в море: М. А. Кузмин, художницы Бебутова<sup>25</sup> и Яковлева<sup>26</sup> и красавица Белла Назарбек<sup>27</sup>, о которой я упоминал выше; ею был увлечен Сапунов, так что на этот раз поехал и он. Меня также пригласили, но в последний момент, когда я должен был уехать, в коридоре нашей дачи мне вдруг встретился Мейерхольд; он вынырнул из глубины коридора, как истый доктор Дапертутто, и, таинственно остановившись против меня, погрозил мне пальцем и тихо, многозначительно проговорил: «Не ездите сегодня никуда. Помните, что у вас завтра спектакль». Я послушался. Скоро, в ту же ночь, разыгралась страшная трагедия, которая темным ужасом легла на всю нашу дальнейшую жизнь в Териоках: далеко в море лодка каким-то образом перевернулась, и в то время, как все держались за нее, крича о помощи, Сапунов незаметно для других исчез и утонул... Никогда я не забуду лиц тех, кто спасся: они были жалкими и растерянными до ужаса...

В первые мгновения смерть Сапунова придавила всех совершенно. Но скоро явилось безумное желание вырвать у моря его жертву. Мы отыскивали водолазов, с которыми в ту же ночь я и Чекан отправились на поиски. В лодке были сети, багры и даже водолазные собаки.

Целую ночь и весь следующий день мы провели в море. Но поиски остались безрезультатными. Водолазы много раз спускались в

<sup>25</sup> Елена Михайловна Бебутова (1892–1970) – художница, сценограф.

<sup>26</sup> Любовь Васильевна Шапорина (урожд. Яковлева; 1879–1967) – художница, мемуарист (см.: Шапорина. Дневник: в 2 т. М., 2012), жена композитора Ю. А. Шапорина. См. также: Шапорина Л. В. О Н. Н. Сапунове / Публ. А. Г. Носовой // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2001 год. СПб., 2006. С. 266–286.

<sup>27</sup> Белла Назарбек (урожд. Елена Аветисовна Назарбекян, по мужу Санникова, «принцесса», 1893–1941) – выпускница Петербургской консерватории; подруга В. В. Алперс, причастной к деятельности териокского Товарищества.

глубину, раскидывали огромные сети, шарили баграми, спускали собак, но – бесполезно... Тело Сапунова исчезло для тех мгновений безвозвратно; море выбросило его только на одиннадцатый день где-то далеко, далеко у Кронштадта.

Вспоминаю я рассвет и восход солнца в часы поисков. Какой иронией звучало тогда море в ответ нашей скорби! Оно было гладкое, блестящее, ровное, как зеркало, и ласковое. Казалось, оно действительно улыбалось, нежно баюкая нашу маленькую лодочку, и словно пело нам о любви и светозарной радости. Но не оно ли, это море, только что отняло от нас любимого человека?

Только на другой день мы, бесконечно усталые и подавленные, вернулись на берег. Здесь, среди жадно ожидавших нас, мне также навсегда запомнились некоторые лица: особенно фигура и лицо художницы Л. В. Яковлевой после того, как мы объявили, что тела не нашли. Она не произнесла в ответ ни звука. Вся вытянувшись стрелой, она осталась стоять у моря, с безумным взглядом, устремленным куда-то далеко, далеко в пространство. Я помню, как на лице ее в то время горели лучи солнца, но горели так, словно вдруг что-то остановилось, будто самый солнечный свет прекратил на мгновение свое движение в этом лице, – так был он холоден и отражался в нем как бы мертвым серебром. Рассказывали, что когда все держались за перевернутую лодку, рука Сапунова скользнула по руке Яковлевой перед тем, как он утонул, чего никто не заметил, кроме нее, но спасти, по ее словам, она его не могла, по его же вине<sup>28</sup>.

Итак, Сапунов погиб. Погибли исключительное дарование и исключительный человек.

Для всех нас наступили совсем иные дни. Гибель Сапунова своим ужасом омрачила горизонт нашей творческой безмятежности.

Но в его смерти было и еще что-то, что не может не возникать, когда случаются события, выходящие из круга обычной человеческой

<sup>28</sup> Можно думать, что не все до сих пор ясно в этом печальном факте. По крайней мере, вот что пишет В. Пяст: «Н. Н. Сапунов весной 1911 г. переживал такой глубокий душевный кризис, так лихорадочно бросался от беспробудной работы к беспробудным кутежам, так искал в лице А. А. Блока исповедника-утешителя, так не раз собирался покончить собой, что, можно думать, принял смерть в мелкх волнах Финского залива с вождением как избавительницу от чрезмерных для живого существа мучений раздвоенности» (В. Пяст. Встречи. Изд-во «Федерация». М., 1929. С. 243) (прим. А. А. Мгеброва).

жизни. Разве гибель даже рядового человека не обостряет невольно дремлющие в глубине совести многие вопросы; например о том, как мы относились к этому человеку? были ли к нему внимательны? всё ли было гармонично в нас с ним?

Тем более не могла не вызвать подобных вопросов смерть такого человека, как Сапунов. Эти острые и подчас бессознательные вопросы, в сущности, почти безмолвны, но действие их огромно.

Не оттого ли, быть может, мы тогда совершенно стихийно, в подавленности от неожиданно надвинувшейся на нас трагедии, вдруг ухватились за Стриндберга<sup>29</sup>, этого острого и загадочного человека современности, который как никто пытался ставить и творчески разрешать именно сложные вопросы о человеческой совести, об общей вине и ответственности?

Мне кажется, что действительно никто другой не умеет так, как Стриндберг, открытыми глазами напряженно вглядываться в мир, во все его загадки и тайны, еще не разрешенные окончательно человеческим разумом. В некоторых своих произведениях Стриндберг, между прочим, со страстностью доказывает, что многое в человеке влияет не только на людей, но даже и на окружающие предметы, не говоря уже о животных и растениях.

Много можно было бы сказать о совершенно своеобразном и исключительно стриндберговском подходе к жизни, но сейчас меня интересует другое. И именно вопрос о смерти Сапунова.

И пусть не подумает никто, будто я намерен кого-нибудь обвинять в этой столь горестной смерти. Я хочу только попытаться найти

<sup>29</sup> Стриндберг, Август (ум. в 1912 г.), знаменитый шведский писатель. Некоторыми чертами своего таланта близко напоминал Достоевского. Глубокий психолог, мысли которого вращались преимущественно вокруг проблемы пола. В своих многочисленных романах и в пьесах в особенности Стриндберг выказывает себя убежденным ненавистником женщин, но это женоненавистничество надо понимать шире, ибо корень вопроса, по Стриндбергу, лежит не в гармонии двух полов, а наоборот, в полном диссонансе, в вечной борьбе, в постоянном столкновении контрастов со всеми протекающими отсюда последствиями. При этом Стриндберг развивает все свои, подчас столь спорные и рискованные, положения с неумолимой логикой и убедительностью. Психологический анализ, которому Стриндберг подвергает действия и переживания своих героев, при большой дозе автобиографичности, приводит его к глубоко пессимистическому взгляду на жизнь и является в этом отношении драгоценным документом для характеристики мировоззрения значительной части интеллигенции конца XIX века (прим. А. А. Мгеброва).

оформление тому бессознательному, чем живут в иные мгновения художники, и на примере событий нашей териокской жизни поставить вопрос: может ли это бессознательное влиять на пути, какие мы иногда выбираем. Повторяю, я не берусь разрешать эти вопросы, я их только ставлю. В этом смысле слова, в смерти Сапунова важно сопоставление отдельных моментов с общей нашей работой, тем более потому, что случайно или не случайно, но именно после смерти Сапунова возникло желание поставить такую пьесу, как «Винные – невинные» Стриндберга. Только с этими оговорками я позволю себе в связи с гибелью Сапунова ряд подсознательных и совершенно не разрешенных никем фактических вопросов.

Сапунов, между прочим, в день своей смерти, особенно серьезно говорил о своей заветной мечте – осуществлении в Териоках северного карнавала с общей помощью всех нас и самого Мейерхольда. Однако реального осуществления его мечты не предвиделось: Всеволод Эмильевич почему-то уклонился от этого разговора; Сапунов, в тот день грустный, уехал в море.

Кстати, надо заметить, что Сапунов, как многие большие художники, особенно кисти, не любил очень много убеждать; несмотря на то, что он был сам по себе прекрасный рассказчик, во многих случаях он предпочитал молчание всему. Но в своем молчании Сапунов, надо сказать, знал и видел всё. От его пытливого взора ничто не ускользало. Им он словно разоблачал всего человека до конца и умел замечательно отличать фальшивое от настоящего. Подобных взоров, подобной пытливости, разумеется, не все выносят. Ко всему тому, Сапунов всем своим существом вносил немало беспокойства всюду, где бы ни появлялся. Для людей, любящих нормальный, здоровый труд, всё это не вполне выносимо. Вот, например, Мейерхольд и Сапунов – они по-разному относились к тому, чем оба жили. Если Мейерхольд и был пленен и зачарован, скажем, фантастикой Гоцци, то пленение это было больше внешним, от познания ее; в Сапунове же фантастика была самой стихией, и ему ничего и никого не нужно было изучать, чтобы пребывать в ней. Недаром он не только любил отображение масок – он жил с ними, и жизнь его преломлялась в них. Стихия была истинным его призванием, а не одной лишь преемственностью и случайным ее увлечением. Недаром и в его внешности было что-то от

стихии, от глубокого востока, что-то суровое, азиатское, татарское; он был коренаст, сравнительно небольшого роста, с лицом слегка скуластым и упрямым, словно высеченным крепким резцом, как все татарские лица. «Сапун» – настоящее древнетатарское слово, и оно корнем сидело в нем.

Удивительно, что у Сапунова, кажется, не было никого из близких – он жил в полном одиночестве... Жизнь и смерть его однородны. Пожалеть его буквально было некому, в обычном смысле этого слова<sup>30</sup>. Семейей его была одна богема, которая, разумеется, любила Сапунова. Но это – иная любовь, она далеко не простая и не просто человеческая. И жалость богемы совсем иная... Я помню, например, что как ни подавлены были мы с Чекан в те часы, когда искали в море тело Сапунова, и как ни хотели быть гневными к морю, поглотившему его, всё же море примирило наши души и с ним, и с трагедией, ворвавшейся к нам. И тогда о смерти думалось по-иному, думалось, что именно он, порожденный стихией, вернулся в ее же объятия. В те мгновения навстречу нашей грусти звучала и победная радость за того, кто сумел даже в такой краткий миг, какой была его жизнь, оставить по себе огромный творческий след, такой же огромный и вечный, как вечен и огромен мир...

Но вернемся к нашей жизни в Териоках.

После смерти Сапунова на нашу жизнь надвинулись сумерки. Но это не были сумерки бесплодного уныния. Они вызвали в нас настроение, подобное тому, которое возникает, когда после шумного летнего дня на землю спускается вечер и первые звездочки загораются на не совсем еще потемневшем небе. Тогда душу охватывает необыкновенно сладостная грусть, ее боишься спугнуть, потому что она с огромной силой будит дремлющее творчество. И вот такие сумерки,

<sup>30</sup> Бывший близким другом Сапунова режиссер Федор Комиссаржевский так характеризует его как человека: «Несмотря на нашу близость, Сапунов никогда не рассказывал мне своей жизни до нашего знакомства, и я думаю, там было это “тяжелое”, что угнетало его всю жизнь; вероятно, нужда, лишения, борьба за свое место в жизни, завоевать которое ему удалось нелегко. Должно быть, благодаря этому, он был очень скрытен, подозрителен, иногда зол, боялся завистников и соперников. Но, несмотря на все это, “граф”, как мы его называли в нашем кругу за его всегда безупречный костюм и джентльменство, был необыкновенно добрым, отзывчивым, веселым и высокопорядочным человеком» (Федор Комиссаржевский. Памяти друга. Театр и искусство>. 1912. № 26) (прим. А. А. Мгеброва).

к которым вдобавок примешивалась еще иная грусть, еще больше обостряли впечатлительность и творческие силы. И странно, в самом деле, – если над «Поклонением кресту» мы трудились в самые яркие, солнечные дни, часто даже рано по утрам, то над Стриндбергом работа почти всегда начиналась с конца дня, в закатные его мгновения, и это было совсем невольным...

«Виновные – невинные»...

Что же это за пьеса, которая так пленила Мейерхольда и за которую он так страстно ухватился после Кальдерона?

Мне до сих пор кажется, повторяю, что для Мейерхольда желание поставить Стриндберга, быть может, невольно, бессознательно для него, возникло в связи с трагедией, постигшей всех нас. В пьесе «Виновные – невинные» Стриндберг, как всегда, остро ставит вопрос об ответственности человеческой мысли даже тогда, когда она не высказывается вслух. Таким образом, он как бы спрашивает, возможно ли при наличии духовной заостренности современной культуры не признавать того, что духовная виновность не вызывала бы подчас целый ряд событий даже тогда, когда человек фактически и юридически не совершает никаких преступлений.

Действие своей психологической драмы Стриндберг как бы нарочно переносит в Париж, в этот кипучий центр самых больших противоречий, грехов и преступлений, особенно в области любви, в отношениях между мужчиной и женщиной и еще в отношении к ребенку, часто идущему вслед за любовью.

Но это внешняя, фактическая сторона пьесы. Сущность же ее и есть тот общий вопрос, о котором я говорю, вопрос о действии самой человеческой мысли, даже без фактического ее выявления.

Для Стриндберга, по-видимому, все равно, кого уничтожает и кому приносит вред эта мысль, тому ли, кто ее допустил, или тому, против которого она была направлена, хотя бы даже и бессознательно. Очевидно, для него важно главным образом то, что раз рожденная, мысль влечет за собой следствия, точно так же, как один неверный шахматный ход влечет ряд таких же неверных и подчас пагубных других ходов...

И с обычным своим искусством Стриндберг сплетает сложную и тонкую драматургическую ткань, с беспощадной последовательно-

стью нагромождая ряд блестящих аргументаций в пользу неопровержимости занимающей его мысли, воссоздавая перед зрителем ряд интригующих драматических моментов.

Вокруг нашей работы над такой волнующей, полной остро поставленной проблемы пьесой сплотились все: одни непосредственным участием в ней, другие – осторожным и тихим к ней благоговением. К первым принадлежали все участники этой работы, вместе с самим Мейерхольдом и художником Бонди; ко вторым – прелестная семья Алперс, Владимир Пяст (восторженный энтузиаст Стриндберга), еще – В. Н. Соловьев, Н. И. Кульбин и многие другие.

Я уже говорил, что в те мгновения мы жили в сумерках. Сумеречность как бы поглотила всех нас. От нее шел и весь метод работы Мейерхольда над Стриндбергом. На этот раз он и работал совсем по-особенному: быстро, стремительно и вместе так, словно шел с закрытыми глазами.

Представьте себе человека, лишенного зрения, которому нужно во чтобы то ни стало подняться на высокую гору во имя какого-то глубокого, страстного и неведомого побуждения. Представьте еще себе, что путь на эту гору очень опасен и время для подъема ограничено. Если же сила побуждения у этого человека действительно велика, то он, даже и слепой, будет двигаться очень скоро. Его будет толкать вперед экстаз, охвативший его. Руки его с необыкновенной силой, быть может, лучше даже чем у зрячего, станут цепляться за кусты и сучья самых отвесных скал, преодолевая их опасности и трудности.

Такова была работа Мейерхольда; он вел ее экстазно, словно и впрямь с закрытыми глазами, в увлекательно-стремительном темпе и ритме. Это так много давало нам – актерам.

Какой-то особенный ритм движений, своеобразно пластичный, своеобразно насыщенный и, при всей стремительности, глубоко сдержанный, какая-то особенная музыка рождалась во всем этом. Казалось, мы также шли вслепую к тайнам, к которым подводил нас дух Стриндберга. Например, сцена, на кладбище Монпарнас. Помню, однажды мы репетировали ее в прекрасный летний вечер. Розовые сумеречные краски северного лета тихо скользили по нашему большому задумчивому парку и словно превращали его в кипарисовую рощу кладбища, где Жанна с Марион ожидали Мориса. Л. Д. Блок

была очень хорошей Жанной: ее высокая фигура, простое и вместе женственное лицо в полной мере отвечали стриндберговскому образу Жанны – этой несложной, на первый взгляд, женщины, таящей, однако, под своей простотой горячее человеческое сердце и трогательную глубокую душу. Блок, освещенная закатными красками, стояла тогда робкая и не знающая, что ей, в сущности, надо было делать, как любить свою маленькую Марион, как ожидать Мориса. Для Любви Дмитриевны, завладевшей сердцем такого утонченного человека, как Блок, всё это было как будто чуждым. Однако серебряные сумерки, тихая ласка тех, кто окружал нас, наконец, слепой взор самого Мейерхольда, обогащенный чуткостью именно слепых, чудесно преображал всю ее в простой и трогательный женский образ. Именно с нею мне достаточно было одного, едва заметного, движения Мейерхольда, ведущего меня на напряжении внутренней и внешней статики, чтобы во всей полноте почувствовать сценический от Стриндберга момент... Здесь вся сила была в выдержке, в большой скупости отдельных движений и острой четкости их. От всего этого и исходил Мейерхольд, развивая постепенно, всё больше и больше, стремительный ритм на огромной статике.

Работа над Стриндбергом была как раз противоположна работе над «Поклонением кресту». Там все – движение, распластанность и головокружительная динамика, здесь – четкость и насыщенная статика. Отсюда захватывающий ритм внутреннего потрясения, идущего из самых глубин человеческого существа.

Замечательны были некоторые детали нашей работы, которыми Мейерхольд стремился дать тот самый Париж, что живет в сердцах каждого утонченного и изысканного художника: Париж – в едва уловимых тонкостях, в движениях рук, кистей рук; Париж – в перчатке, в том, как Генриетта или Морис владеют ею; Париж – в кашне, небрежно закинутае вокруг шеи Мориса. За всей сложностью психологической драмы, Мейерхольд не упускал ни одной из этих деталей и вдохновенно над ними работал.

Юрий Бонди прекрасно уловил характер стриндберговской драмы. Простыми мазками, почти намеками, не мудрствуя лукаво, он дал Париж и Стриндберга. Замечательно, например, был сделан в смысле художественного оформления Булонский лес, где Бонди при-

менил принцип светящегося транспаранта. Деревья были вырезаны из папиросной бумаги, и по этим контурам легли другие – чуть меньше; всё освещалось внутренним светом, дававшим поразительное впечатление воздушности. Простая полукруглая скамья, слепленная из картона, одна единственная на фоне этих светящихся деревьев, прекрасно помогала создать иллюзию Булонского леса.

Очень хороша была Веригина в Генриетте. Ее изящная, полная изысканной прелести фигура, красивые, тонкие плечи, умение обыгрывать каждую мелочь – всё вместе звучало неподдельным эстетизмом и большой правдою.

О постановке Стриндберга много говорили заранее и, несмотря на бойкот прессы, на первое представление собралась совершенно исключительная публика; многие специально приехали из Москвы, и из Швеции даже прибыла дочь Стриндберга, оставшаяся очень довольной спектаклем. Память о нем сохранилась у многих. Еще не так давно на страницах уже нашей прессы о нем восторженно свидетельствовал Пяст<sup>31</sup>.

Роль Мориса, созданная мною с помощью Мейерхольда, навсегда останется одним из лучших воспоминаний на всем моем сценическом пути.

Мне думается, это потому только, что тогда нас всех объединяло нечто от настоящего, когда остро звучал чрезвычайно важный для художника вопрос: отделимо ли его «я» от жизни по существу или нет?

<sup>31</sup> В. Пяст писал по поводу этого спектакля следующее: «<...> Мгебров был во время спектакля в таком ударе, что поистине превзошел себя. От многих произносимых им слов занималось дыхание не только у меня, но чувствовалось во всем пропитанном солью воздухе зрительном зале. Отлично изображала очень эффектно одетая в шляпе с током, играющая перчатками В. П. Веригина подругу художника в дни его удачи – Генриетту. Только та вышла у нее скорее шведкой, чем парижанкой. Хороша была и в роли несчастной жены Мориса – Жанны Л. Д. Блок. Осталась в памяти колоритная фигура буфетчицы в баре в изображении Е. П. Кульбиной. Словом, представление было “цельное” – “на славу”» (В. Пяст. Встречи. Изд-во «Федерация», М., 1929. С. 240–241). Оформлявший же спектакль Ю. М. Бонди говорит следующее: «Все декорации (и все действия) были заключены в широкую траурную раму; в глубине этой рамы ставились и вешались ажурные экраны, изображавшие комнаты ресторанов, стволы деревьев на кладбище, деревья в аллее сада. За ними были натянуты прозрачные сплошного цвета материи. Они освещались сзади, но фигуры актеров выступали силуэтами на фоне желтого неба. Сцена должна была иметь постоянно вид картины» (Н. Д. Волков. Мейерхольд. Т. II. С. 239) (прим. А. А. Мгеброва).

Почему именно тогда этот вопрос звучал так остро и даже для Мейерхольда, заставив его идти стихийно и смело навстречу не только одной сценической форме, как он шел всегда, но и содержанию в полной покоренности и подчиненности автору, которого в дальнейшем он стал так упорно отвергать и так самовластно с ним обращаться?

Я утверждаю, потому что Мейерхольд и все мы находились в те мгновения под обаянием такого громадного художника, каким был Сапунов, а также потому, что мы сами были юны. Тогда Мейерхольд еще любил по-настоящему юность; он объединял ее вокруг себя в силу искреннего энтузиазма, а не просто по формальному сознанию необходимости во что бы то ни стало опираться на молодежь.

Последней постановкой в Териоках была комедия Шоу<sup>32</sup>, от которой у меня не осталось почти никакого воспоминания; это не значит, что она была неинтересна. Шоу интересен вообще, но нам, живущим всегда в стихийности, саркастический ритм его драматургии не может не казаться затяжным и подчас излишним, что великолепно учел и Мейерхольд. На одной из последних репетиций, где нам никак не удавался очень длинный и затяжной последний акт, он вдруг, одним росчерком пера, весь этот акт уничтожил; но чтобы спасти положение, т. е. сохранить шоуовскую, именно шоуовскую театральность, Мейерхольд придумал поразительно наивный и вместе глубоко театральный эффект: картину долгих английских примирений, специфически английских психологических измышлений он превратил в торжественный карнавал красочной фантастики. Шоу, наверное, сам не подозревал, что в нем могла таиться подобная фантастика. Мейерхольд и Бонди украсили всю сцену разноцветными фонариками; мы все были облечены в причудливые маски, и по шоуовской канве Мейерхольд выткал своеобразный и очень увлекательный карнавал. В общем, он выиграл большую игру; Шоу был принят отлично. Этим спектаклем завершился наш сезон.

<sup>32</sup> «Ни за что бы вы этого не сказали», комедия Бернарда Шоу, была поставлена в териокском театре 15 июля, т. е. на другой день после стриндберговского вечера. «При постановке этой пьесы, — пишет Н. Д. Волков, — Мейерхольд широко применил перемонтаж сценического текста, и комедия Шоу на териокской сцене шла в сильно измененном виде» (прим. А. А. Мзгброва).

**Вл. Соловьев. Воспоминания о Сапунове // Аполлон. 1916. № 1. С. 16–19.**

Николай Сапунов, нашедший нечаянную смерть в водах Финского залива, принадлежал к числу тех немногих людей, около которых еще при их жизни складывается и создается легенда. Всегда изысканно одетый, более изысканно, чем того требовал кодекс правил хорошего вкуса, Сапунов поражал своих знакомых и близких странным поведением. Живя последние годы своей жизни преимущественно в Москве, он появлялся в Петрограде внезапно и быстро и точно так же быстро и внезапно исчезал из него на многие месяцы. Входил он в комнату по-особому, как-то незаметно, иногда весь вечер сидел молча, а иногда всё время спорил, спорил горячо, отстаивая те взгляды, в которые он сам не верил и которые он защищал лишь потому, что никак не мог примириться с мнением своего собеседника, отстаивавшего обыкновенно формулу житейской повседневности. Любил покойный в обществе своих друзей в любое время дня и ночи бесцельно бродить по Петрограду. В белые ночи, разгуливая по улицам, он казался театральным волшебником, который, не имея в кармане ни гроша, угощал своих приятелей полдюжиной шампанского, вытаскивая с ловкостью циркового фокусника одну бутылку за другой из карманов своего пальто...

Покойный любил в Петрограде здания с кариатидами, но особенно он любил на Васильевском острове те маленькие комнаты с гераниумом и кисейными занавесками, где жили дамы, «вещие колдуньи, лет неопределенных», которые по кофейной гуще, по обручальному кольцу в стакане воды и по картам могли рассказать пришедшему к ним человеку, какова его судьба и что с ним случится «в ближайший день». Одна из них, раскладывая на столе засаленные карты и рассказывая художнику о прелестях черноокой красавицы, бубновой дамы, предсказала ему смерть от воды.

Весной 1912 года открыл свою деятельность в Териоках театр Товарищества актеров, музыкантов, писателей и художников. Сапунов, еще занятый работой над «Принцессой Турандот» для московского театра К. Незлобина, намеревался отдать свой летний досуг этому делу. Доктор Дапертутто, принимавший участие в спектаклях, этого Товарищества вместе с Сапуновым, предполагал поставить «Каменного гостя» Пушкина и большую пантомиму на сюжет уайльдовского рассказа «День рождения инфанты».

Насколько я помню, на 29 июня – день Петра и Павла – было назначено Товариществом большое маскарадное представление. Избрали распорядительную комиссию. В состав ее вошли: Сапунов, я и еще другие, имен которых сейчас не припомню. Заседания комиссии, согласно установившейся традиции, происходили на эспланаде перед казино, где помещался театр Товарищества. Сапунов принимал деятельное участие в этих заседаниях. Он настаивал на том, чтобы вся обширная программа маскарада «Веселая ночь на берегу Финского залива» была распределена между отдельными балаганами. Его занимала мысль, что в одном из балаганов должна быть показана публичке «настоящая испанская драма» – «Сила любви и ненависти». Дело представлялось ему так. Зрители, желающие увидеть испанскую пьесу, входят в небольшое помещение. Когда, утомленные долгим и тщетным ожиданием представления, они начинают выражать свое неудовольствие, занавес с купидонами взвивается, и глазам зрителей открывается второй занавес. На нем нарисована дурацкая рожа с чрезмерно вытянутым носом, а под нею подпись: «Вы, требующие исполнения испанской пьесы, не доросли еще до ее понимания. В награду за уплаченные в кассу балагана деньги вы можете бесплатно увидеть свое собственное изображение».

Понятие «дурацкой рожи» существенно важно для понимания последних (главным образом декоративных) работ Сапунова. Оно впервые было применено им при постановке пантомимы «Шарф Колумбины» в Доме интермедий. Художник, согласно заданию режиссера (Доктора Дапертутто), разрабатывая картину бала, изобразил родителей Колумбины, тапера, распорядителя танцев, и гостей не в той романтически-слащавой манере, как принято показывать зрителям Пьеро и Арлекина, но в виде масок, причем маскам он придал особое, русское толкование.

Понятие «рожи» частично отразилось во всех его постановках последнего периода; недаром Сапунов был первым русским художником, которому принадлежала слава и честь ставить одну из драматических сказок Карло Гоцци. Составляя программу маскарада на берегу Финского залива, Сапунов очень любил говорить «о рожах, которые могут запугать до смерти». Он мечтал об устройстве такого балагана, где бы за плату показывали удивительные и странные вещи. Этот балаган должен был изображать ночной трактир. Здесь существуют осо-

бые перспективы. Фигуры сидящих и пьющих вино как-то по-особому сдвинуты. Входящий в балаган должен остолбенеть от открывшегося перед ним зрелища. В середине у столиков, в углах без столиков, везде и повсюду в полутьме сидят мрачные фигуры, ударяя руками в такт звону бокалов: неясная груда нагроможденных друг на друга тел. И вдруг этот ночной трактир заливают потоки света. Вошедшему в балаган становится понятно, куда он попал и кто сидит за столиками. Это горькие пьяницы. Лиц у них нет. Вместо лиц рожи, рожи налево, рожи направо, повсюду рожи. Рожи сидят сосредоточенно, что-то обдумывая. Вдруг рожи начинают хохотать, и как хохочут! От хохота рож трещат деревянные стены под холщовым навесом... И зритель, забыв про плату, испуганно спешит вон из этого проклятого балагана.

Необыкновенной рожей должен был обладать и шарлатан, главная дурацкая персона несостоявшегося маскарада. Исполинских размеров, с выпяченным вперед животом, шарлатан движется по саду среди масок (все посетители маскарада обязаны быть в масках и костюмах). Он поспекает всюду вовремя, внезапным своим появлением пугает сверх меры замечтавшихся влюбленных, наказывает ударом палки скупого посетителя, не пожелавшего купить еще десяток серпантинных лент, сбивает спесь с надменных и гордых, которые, согласно своему положению, не могут смеяться и весело хохотать. Незаметно, шаг за шагом, к шарлатану подкрадывается смерть, девушка с бумажной косой. Наступает трагический момент. Шарлатан перестает существовать. Его ходули падают. Величественная «рожа», с двумя красными кружками вместо румянца, лежит в пыли. На месте когда-то существовавшего театрального мага в остроконечной астрологической шапке со змеей и звездами валяется балахон, в длинных складках которого барахтается маленький человечек, предлагающий почтенной публике купить волшебные пилюли, испытанное средство от несчастной любви...

Вот о каком маскараде мечтал Сапунов. Ему казалось необходимым, чтобы посетители маскарада не только были в масках. По его мысли, они должны были стать сами актерами, участниками театрального представления. Для каждого из них он хотел написать особую «дурацкую рожу». Комические театральные персонажи и дурацкие рожи образовывали для Сапунова особый мир, мир фантастически реальный и реально-фантастический. С этим миром художник был связан узами таинственной дружбы.

Неожиданная смерть Сапунова невольно заставляет вспомнить малоизвестную историю об одном итальянском художнике. Мастер Николо снискивал себе пропитание, а также любовь многих женщин Рима, изготавливая чудесные деревянные куклы для театра марионеток. Мирную жизнь художника разрушила его артистическая гордость. Таинственных обитателей кукольного мира он захотел ввести в наш мир, где есть огонь и воздух, земля и вода. Он возмечтал сделать живых людей из театральных кукол, с которыми вел нескончаемые беседы во время своих работ и достижений. Взамен сердца в грудь кукол он думал вложить часовой механизм. Но он забыл, что актеры театра марионеток не могут иметь собственного отражения. И вот, когда в назначенный час вошли в комнату ученики мастера Николо, то они увидели своего учителя лежащего бездыханным с часовым механизмом в руках...

Есть что-то общее между этим легендарным художником и покойным Сапуновым. Оба они пытались перенести силой своего искусства мир фантастический в реальные рамки нашего существования. Сапунов нашел трагическое и значительное там, где большинство видело только смешное и забавное. Через свое понимание «рожи» он подошел к потустороннему миру, пытаясь приподнять завесу, отделяющую его от нас. И смерть, выбор которой очень часто имеет мудрый смысл, положила предел его дерзновениям.

Из всех работ покойного Сапунова мне особенно близка одна, о которой, быть может, знают очень немногие. Я говорю о театральном флаге териокского Товарищества. Флаг этот был шит по эскизу Сапунова. На лиловом фоне белый улыбающийся Пьеро. Брови его сдвинуты, но он весел, складки губ образуют ироническую усмешку. Когда флаг был шит, Сапунов расписал его красками. Но краски недостаточно еще высохли, как кто-то, быть может, сам художник, задел флаг рукавом. Краски немного сдвинулись с места, исчезла ироническая усмешка, и ее заменила трагическая складка губ, знаменующая страдание и предчувствие смерти.

Смерть Сапунова поразила всех нас, членов Товарищества. Мы жили в то время все вместе, на одной даче, вблизи моря. Еще вечером видели Сапунова на пляже. Сквозь сон слышали, что в яхт-клубе звонили в тревожный колокол. Ранним утром обитатели нашей дачи узнали, что Сапунов утонул. В тот же день служили панихиду в русской церкви в Териоках. Было жутко и страшно, когда священник про-

возгласил «вечную память новопреставленному рабу Божьему Николаю». Отсутствие гроба и покойника в церкви подчеркивало всю значительность происходящего... Целое лето, ежедневно идя в «Казино», на своем пути мы видели сапуновский флаг, висевший у входа в театр. Летний зной и осенние дожди изменили цвета флага. Тона поблекли, но трагическая улыбка белого Пьеро осталась неизменной.

**Соловьев В. Н. «Арлекинад» Либретто. Рукопись М. В. Бабенчикова. 1910-е гг. // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 3094.**

**Арлекинад** (написанная так, как мне диктовал В. Н. Соловьев)

Декоративным фоном служил находящийся в глубине театра занавес, расписанный так: на черепичной кровле, еле ее касаясь, не то сидит, не то идет по ней в пестром костюме как будто Арлекин с лицом, вымазанным мукой. Он смотрит на луну, глупую и желтую, – вместе он и она приготовились смотреть, что им покажут заезжие итальянские комедианты. Немного поближе к зрителю стояли две ширмы с атрибутами *Commedia dell'arte*, как то: маски, бубен, палочка Арлекина. Назначение ширм изображать из себя город перед пышным и богатым домом П<анталона>. Под аккорды веселой итальянской музыки выходил автор Арлекинады и бумажным пером своей шляпы чертил приветствие публике. Затем призывал актеров к представлению. Один за другим под звуки той же музыки выходили: С<ильвий>, А<урелия>, Д<октор>, П<анталон>, Сильв<ий>, и, как будто догоняя их, вслед за ними бежал Арлекин, который еще разумудрялся своей палочкой ударить по головам стариков. Автор читал пролог, в его нелепом чтении с выкриками и нарочитыми паузами было что-то специфическое, свойственное буффонаде. Актеры, мимируя, представляли то, что им говорил автор: о намерении П<анталона> выдать свою дочь Аурелию за докт<ора>, о любви нежных любовников С<ильвия> и А<урелии> и о любви Арлекина к С<меральдине>. Автор подходил вплотную к публике и просил у нее P<lausum> d<ate><sup>33</sup>, затем ложился на краю просцениума. Актеры равномерными прыжками разбегались в разные стороны, чтобы

<sup>33</sup> Plausum date! (похлопайте! – *лат.*) – заключительное обращение актеров к публике в народных театрах на протяжении нескольких столетий.

готовиться к представлению. Весело прибежал Арлекин, начинал жаловаться на скудость П<анталона>, выходила С<меральдина> медленно, в такт музыке ударяя бубном, замечала Арлекина, давала ему пирог. Автор незаметно подкрадывался, отнимал пирог у Арлекина, и с ним бежал в публику, Арлекин пускался в погоню за автором. Они бегали среди публики до тех пор, пока Арлекин являлся победителем. Представление возобновлялось. Как бы крадучись, оглядываясь все время, приходил П<анталон>, разлучал любовников, бил Арлекина. П<анталон> уходил улещивать С<меральдину>. Следовали звуки одной из сонат Г<айдна>. Над одной из ширм показывалась фигура А<урелии>, она ожидала любовника. Завернутый в плащ, крадучись, заглядывая иногда в кулису, входил С<ильвий>. Он замечал А<урелию>, та сходила с ширм, и начинался любовн<ый> дуэт разыгрываемый P. A. et P. A. (Sic!), опять появлялся П<анталон> и разлучал любовников. С<ильвий> деревянным мечом, который он держал в правой руке, отрубал бумажный нос П<анталона> и уносил его за кулисы<sup>34</sup>. Медленно входил доктор и достав из мешка новый нос, приставлял его П<анталону>. П<анталон>, будучи излечен, обещал дочь свою А<урелию>. На ширмах появлялись две фигуры стариков, П<анталона> и Док<тора>. Радуюсь предстоящей свадьбе, четверо любовников, С<меральдина>, Ар<лекин>, А<урелия> и С<ильвий>, обдумывали план. С<меральдина> била в бубен, выходил докт<ор> и просил у нее разрешения поцеловать ее, та отказывала. Под звуки An<dante> Rel<igioso> выходил Арл<ескин> с длинной бородой в костюме волхва в высокой длинной шляпе со звездами, чертил на полу заколдованный круг и ставил туда докт<ора>, у которого от страха тряслись ноги. Докт<ор> целовал С<меральдину>, Арлек<ин> на сцену вытаскивал П<анталона> и, колотя палочкой доктора, верхом на нем уезжал за кулисы. П<анталон>, приставая к С<меральдине>, наконец целовал ее, но тут появлялись Арл<ескин> с нежн<ыми> любовник<ми> А<урелией> и С<ильвием>. П<анталон> должен был согласиться на их брак. Невзначай выходил доктор. Арлекинада кончалась. Появлялся торжествующий автор, соединял руки актеров, которые, отвесив низкий поклон публике, выстроившись все в один ряд, с традиционным криком уходили за кулисы.

## «Би-ба-бо»



<sup>34</sup> и уносил его за кулисы вписано над строкой.

С. А. Филипова

## «Би-ба-бо». Из истории петербургских кабаре 1917–1918 годов

О театре-кабаре, названном в честь знакомой всем перчаточной куклы, именуемой би-ба-бо, известно на сегодняшний день немного. Труппа «Би-ба-бо»<sup>1</sup> выступала в Петрограде с 6 января 1917 г. до августа 1918 г. – изначально в подвале «Пассажа» на Итальянской, летом 1918 г. – в саду «Аквариум» на Каменноостровском. Театру миниатюр «Би-ба-бо» не посвящено ни одной статьи, в которой бы освещался и анализировался петербургский период его существования. Есть только редкие упоминания в ряду других эстрадных коллективов времен революции. Лишь в книгах Ю. Л. Алянског<sup>2</sup> и Е. З. Куферштейн<sup>3</sup> опубликованы небольшие тексты об этом коллективе. Сохранившиеся материалы периодической печати позволяют определить основные художественные принципы этого театра, место, которое он занимал на театральной карте города.

Общеизвестно, что труппа «Би-ба-бо» в августе 1918 г. перебралась в Киев, сменив название на «Кривой Джимми» (позднее – на «Гротеск» и обратно – на «Кривой Джимми»), впоследствии гастролировала по Югу России, затем переехала в Москву. В 1924 г. именно на базе этой труппы, объединившейся с коллективом кабаре «Летучая мышь», был создан Московский театр сатиры. Во многом поэтому внимание исследователей, как правило, концентрируется на прогрессивших на всю страну «Летучей мыши» и «Кривом Джимми»,

<sup>1</sup> В настоящей статье используется наиболее распространенный вариант написания – «Би-ба-бо».

<sup>2</sup> Алянский Ю. Би-Ба-Бо // Алянский Ю. Увеселительные заведения старого Петербурга. СПб., 2003. С. 47–49.

<sup>3</sup> Куферштейн Е. Бродячие комедианты. Театр «Би-ба-бо» // Куферштейн Е. Странник нечаянный. Книга о Николае Агнивцеве – поэте и драматурге. СПб., 1998. С. 28–39.

в то время как «Би-ба-бо» и его петроградский период остаются в тени, хотя в 1917–1918 гг. это кабаре пользовалось большой популярностью у зрителей, чему есть множество свидетельств в периодической печати того времени.

Идея создания кабаре в 1917 г. не была оригинальной – тогда по всей стране пронеслась, по словам Л. И. Тихвинской, «кабаретная эпидемия»<sup>4</sup>, начавшаяся с открытия в Москве «Летучей мыши» (1908). Эта форма театра миниатюр была настолько популярна, что и название «Би-ба-бо» уже использовалось ранее – в Одессе (1909). Руководил одесским кабаре эстрадный артист А. Г. Алексеев<sup>5</sup>. В его воспоминаниях<sup>6</sup> содержатся важные сведения о том, что одесские «би-ба-бошники» даже толком не знали, кто такой конферансье. Репертуар одесситы заимствовали у «Кривого зеркала». Петроградский «Би-ба-бо» и возник значительно позже, и по характеру был иным. В первую очередь благодаря своим создателям и ведущим исполнителям.

В дирекцию театра в первые полгода его существования входили известный режиссер К. А. Марджанов<sup>7</sup>, до того успешно руководивший московским Свободным театром и петроградским театром «Буфф», и знаменитая артистка оперетты Н. И. Тамара<sup>8</sup>. «Би-ба-бо» было в первую очередь детищем Тамары, непревзойденной исполнительницы цыганских песен, которую буквально обожал Петроград. Театрального и музыкального образования она не получила, но по исполнению ее ставили в один ряд с Л. Кавальери<sup>9</sup> и А. Д. Вяльце-

<sup>4</sup> Тихвинская Л. И. Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: Кабаре и театр миниатюр в России: 1908–1917. М., 2005. С. 12.

<sup>5</sup> Алексей Григорьевич Алексеев (1887–1985) – актер, конферансье, театральный деятель. В 1918–1921 руководил кабаре «Гротеск» (Ростов-на-Дону), в 1922–1924 – кабаре «Кривой Джимми» в его московский период. В 1924–1928 возглавлял Московский театр сатиры. Позже служил в Московском театре оперетты, Московском театре миниатюр, Иркутском театре оперетты, МАЛЕГОТе.

<sup>6</sup> Алексеев А. Г. Серьезное и смешное. Полвека в театре и на эстраде. М., 1967. С. 14.

<sup>7</sup> Константин Александрович Марджанов (Котэ Марджанишвили) (1872–1933) – актер, театральный и кинорежиссер, сценарист.

<sup>8</sup> Наталия Ивановна Тамара (наст. фам. Митина-Буйницкая, по другим данным – Бабичева) (1873–1934) – певица, артистка оперетты. Неоднократно выступала в театрах, возглавляемых Марджановым, в частности, в 1920-е, входила в труппу Государственного театра комической оперы под руководством К. А. Марджанова.

<sup>9</sup> Лина Кавальери (Cavalieri) (1874–1944) – итальянская оперная певица.

вой<sup>10</sup>. При упоминании «Би-ба-бо», как правило, говорят о других его создателях, умалчивая о Тамаре, хотя, вероятнее всего, именно она на собственные средства первое время содержала театр. По городу ходили легенды не только о ее таланте, но и о ее богатствах, драгоценностях, костюмах, автомобилях и экипажах.

Уже в августе 1917 г. Тамара и Марджанов покинули театр. Дирекцию возглавил князь Илико Мачабели, режиссером стал Б. А. Бертельс<sup>11</sup>. Роль Марджанова в жизни «Би-ба-бо» на его петроградском этапе определить трудно, однако в 1919 г. режиссер воссоединился с оставленной труппой, уже именованной «Кривой Джимми», в Киеве.

Идеологами творческих поисков «Би-ба-бо» с первых дней его существования были поэт Н. Я. Агнивцев<sup>12</sup>, выполнявший обязанности заведующего литературно-художественной частью, и актер Ф. Н. Курихин<sup>13</sup>, выступавший и в качестве конферансье. В числе сотрудников были также художники Н. В. Ремизов<sup>14</sup> и А. А. Радаков<sup>15</sup>, создатель

<sup>10</sup> Анастасия Дмитриевна Вяльцева (1871–1913) – певица, артистка оперетты.

<sup>11</sup> Борис Александрович Бертельс (1889–1954) – театральный режиссер. Выпускник театральной школы при Театре Литературно-художественного общества. В 1920-е работал в театрах Петрозаводска, Смоленска, Ярославля, Харькова, Витебска, Симферополя. С 1935 по 1941 – главный режиссер театра им. А. В. Луначарского в Севастополе.

<sup>12</sup> Николай Яковлевич Агнивцев (1888–1932) – поэт, драматург, детский писатель. Сотрудничал с журналами «Сатирикон», «Новый Сатирикон», «Столица и усадьба», «Крокодил» и др.

<sup>13</sup> Федор Николаевич Курихин (1881/1882–1951) – актер театра и кино, конферансье. В 1906 окончил Драматические курсы при Александринском театре по классу В. Н. Давыдова. Актер «Старинного театра», «Кривого зеркала», Московского театра сатиры. Исполнил более двадцати ролей в кино.

<sup>14</sup> Николай Владимирович Ремизов (наст. фам. Васильев, псевд. Ре-Ми) (1887–1975) – художник театра и кино, карикатурист, график, живописец. Один из ведущих художников журнала «Сатирикон» (позднее «Новый Сатирикон»). В начале 1920-х – художник кабаре «Летучая мышь». С 1922 в США, где сотрудничал с балетными (оформил более двадцати постановок) и драматическими труппами (автор сценографии к спектаклям М. Рейнхардта и М. Чехова), работал в Голливуде (художник-постановщик более тридцати кинокартин).

<sup>15</sup> Алексей Александрович Радаков (1877–1942) – театральный художник, карикатурист. Один из ведущих художников журнала «Сатирикон» (позднее «Новый Сатирикон»). Сотрудничал также с сатирическими журналами «Лапоть», «Бегемот», «Бич», «Смеяч», «Безбожник». Автор сценографии к спектаклям Большого драматического театра, Литейного театра и др.

жанра музыкальных юморесок Ю. А. Юргенсон<sup>16</sup>, заведующий музыкальной частью Н. Н. Спельман, балетмейстер П. В. Яковлев; одним из ведущих исполнителей наряду с Курихиным был И. А. Вольский<sup>17</sup>. В труппу петроградского «Би-ба-бо» также входили: Е. Н. Неверова<sup>18</sup>, А. Ф. Перегонец<sup>19</sup> (пришла в августе 1917 г. вместе с Бергельсом), В. Ф. Тарнавский (актер и заведующий сценой), С. К. Этьен (актер и администратор). В периодической печати упоминаются артисты Балакирева, Валенская, Дегар, Ирина, Судейкина 1-я<sup>20</sup>, Судейкина 2-я<sup>21</sup>, Габрин, Ермолов, Казарин, Михайлов, Разумный, Нелидов, Яковлев. Все исполнители параллельно выступали и на других сценах.

Информации о том, почему создатели кабаре избрали такое название, пока обнаружить не удалось. На эмблеме театра была изображена голова би-ба-бо в цилиндре; если первое время би-ба-бо с выбивающимися из-под цилиндра белокурыми волосами выглядел добродушно даже на фоне черного перевернутого треугольника, по углам которого отдельно стояли «БИ», «БА», «БО», то со временем эмблема театра приобрела более мрачный вид: с черного квадрата зрителям в крохотном цилиндре на огромной голове улыбался лысый би-ба-бо со

<sup>16</sup> Юрий А. Юргенсон (?–1926) – композитор, артист эстрады. В 1920-х выступал в театрах миниатюр с программой «Ю-Ю-Ю» («Юморески Юрия Юргенсона»). В 1924–1926 – заведующий музыкальной частью Московского театра сатиры.

<sup>17</sup> Иван Александрович Вольский (наст. фам. Кошек) (1889–1961) – актер. В 1914 окончил театральное училище при Александринском театре по классу А. И. Долинова, любимый ученик М. Г. Савиной. В 1934 основал собственный театр – «Ансамбль старинных водевилей», существовавший вплоть до 1950-х. Снялся в эпизодах нескольких кинокартин: «Пирогов» (1947), «Дон Кихот» (1957), «Шинель» (1959).

<sup>18</sup> Елена Николаевна Неверова – актриса. Супруга актера Ф. Н. Курихина. В 1920-е – 1930-е – актриса Московского театра сатиры.

<sup>19</sup> Александра Федоровна Перегонец (1895–1944) – актриса. Исполнительница роли Ихошки в фильме «Аэлита» (1924, реж. Я. А. Протазанов). В 1931–1944 – актриса Крымского русского театра им. М. Горького. Убита фашистами как член подпольной организации. Подвиг Перегонец и ее коллег в годы Великой Отечественной войны лег в основу фильма «Они были актерами» (1981, реж. Г. Г. Натансон). О жизни и творчестве актрисы см.: *Ландау С. Г.* Александра Перегонец. Судьба актрисы. М., 1990.

<sup>20</sup> Вероятно, Клавдия Сергеевна Судейкина – артистка «Кривого Джимми», впоследствии Московского театра сатиры, супруга актера и режиссера Л. Л. Оболенского.

<sup>21</sup> Вероятно, Зинаида Сергеевна Судейкина (1902–1979) – балерина, эстрадная танцовщица, актриса. Сестра К. С. Судейкиной. В 1925–1931 – актриса Московского театра сатиры.

зловещим взглядом<sup>22</sup>. Возможно, в этом отразилась атмосфера ужаса, постепенно наполнявшая город. Также можно предположить, что первая эмблема была создана Ре-Ми, вторая – Радаковым.

Е. А. Зноско-Боровский упрекал кабаре в лишенном «подлинной артистичности»<sup>23</sup> названии, что весьма спорно, учитывая театральную природу этой формы куклы, ее популярность и простоту управления ею. Суть перчаточной куклы, при использовании которой мгновенно возникает театр коротких сценок и импровизаций, стала определяющей для нового кабаре. Актеры «Би-ба-бо» демонстрировали технику моментального переключения от одного образа к другому, что в принципе свойственно кабаретным представлениям. Закономерно, что многие исполнители, в том числе Федор Курихин, позже нашли себя в кино.

Дарование Курихина как нельзя больше подходило к жанру кино и к системе театра миниатюр:

Складом ума, склонностью улавливать смешное в характерах и поведении людей, умением тонко передавать, сценически воспроизводить наблюденные смешные характеры, веселым нравом, природным чувством юмора он был создан для комедийного театра. <...> Курихин обладал счастливым актерским даром, он умел одним сценическим штрихом охарактеризовать персонаж, роль которого исполнял<sup>24</sup>.

Конферанс Курихина был стержнем каждой программы «Би-ба-бо» и «Кривого Джимми»; любой отклик в прессе носил восторженный оттенок: «Хороший актер г. Курихин, но как конферансье он просто незаменим и неисповедим»<sup>25</sup>.

Второй ключевой фигурой как для «Би-ба-бо», так и для «Кривого Джимми», безусловно, был Николай Агнивцев. Экстравагантный в публичных выступлениях и в то же время скромный и ранимый в обычной жизни, он был таким и в творчестве, полном изобретательного юмора и лирики. Подобным был и его театр. Произведения

<sup>22</sup> Второй из описанных вариантов эмблемы относится к лету 1918, когда артисты «Би-ба-бо» незадолго до отъезда из Петрограда выступали в саду «Аквариум».

<sup>23</sup> *Зноско-Боровский Е.* Петроградские кабаре // Биржевые ведомости, утр. вып. 1917. 20 февр. С. 6.

<sup>24</sup> *Краснянский Э. Б.* Встречи в пути. Страницы воспоминаний: Театр. Эстрада. Цирк. М., 1967. С. 348.

<sup>25</sup> *Некто [Земский Я. Д.].* «Би-ба-бо» // Обозрение театров. 1918. 21–22 июня. С. 6.

Агнивцева составляли основу репертуара «Би-ба-бо». В разное время в программу театра входили миниатюры «Где она?», «Фауст», «Урок музыки», «Танго нуар», «Белая сказка», «Буржуй и пролетарии», «Кудесник», «Американский роман», «Джиоконда», «Женщина, какова она есть», «Г-жа Чио-Сан из Киотто», «Кудесник», «Молли», «Рубль и марка», «Рыдайте струны», «Три козла», «Фривольные песенки», «Частушки» и др. Были поставлены также «Арлекинада» и «Ку-Ка-Ре-Ку» С. М. Надеждина, «Пьеса Курихина».

Характер этого кабаре подчеркивался специально сочиненным Агнивцевым гимном под названием «Песенка о Би-ба-бо»<sup>26</sup>:

Кто этот странный джентельмэн  
В халате <,> а<?>  
Что, в силу всяких перемен,  
Сюда зачем-то влез...  
    Все суета и прах и тлен...  
    Но кто же этот джентельмэн,  
Что одинаково хорош в халате и в жабо...  
    – Би-ба-бо.  
Кого легко уговорить  
На всяческую чушь.  
Похохотать и подурить  
И поплясать к тому же.  
    Кого, зато, повесить нос –  
    И никогда-с, – <и> низачто-с  
Уговорить бы не сумел сам даже Мирабо  
    – Би-ба-бо.

В газете «Петроградский листок» приведен еще один куплет песенки:

Кто, бросая женщин в дрожь,  
Одинаково хорош  
И в халате, и в жабо  
    Би-ба-бо!<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Текст приводится в орфографии оригинала по машинописной копии: *Агнивцев Н.* «Песенка о Би-ба-бо» <...> // ЦГАЛИ СПб. Ф. 218. Оп. 1. Ед. хр. 56. Л. 8.

<sup>27</sup> «Би-ба-бо» (Открытие) // Петроградский листок. 1917. 7 янв. С. 4.

Тексты Агнивцева, а вместе с ними и сам «Би-ба-бо» сталкивали миры ужасающей действительности и театра (вне зависимости от того, где выступали артисты, в подвале или в Железном театре и Розовом зале «Аквариума»). На дверях кабаре висел плакат, призывающий пришедших очнуться после всех переживаний, которые окружали их в городе: «Да улыбнитесь же вы, черт возьми!» Критики воспринимали эту фразу однозначно как чересчур грубую, очевидно, однако, что в ней скрыта дружеская интонация с нотками отчаяния. Резкости и злобы в юморе «Би-ба-бо» практически не было – в противовес тому, что происходило на улицах Петрограда. В основном стиль выступлений определяли тексты Агнивцева и работа Курихина, которому, по воспоминаниям режиссера Э. Б. Краснянского, «не была свойственна злая сатира, ему были близки юмор, ирония, и в этом заключалось своеобразие его таланта»<sup>28</sup>.

Зноско-Боровский упрекал новый театр в слабых актерских силах<sup>29</sup>, что идет вразрез с остальными откликами на исполнительское искусство труппы «Би-ба-бо»; обвинял критик и в подражательности московскому кабаре «Летучая мышь»:

<...> Декорации с отверстиями для актерских голов и рук; конференсье, говорящий стихи, в которые вставляют свои реплики актеры; это не ново, и о смелости говорить не приходится<sup>30</sup>.

На самом деле, то, что ориентироваться «Би-ба-бо» будет на московскую «Летучую мышь», было заявлено Тamarой еще в декабре 1916 г., когда анонсировалось открытие нового театра миниатюр<sup>31</sup>. Стилиевая близость двух кабаре очевидна и потому, что для «Летучей мыши» также писал Агнивцев.

В словах Зноско-Боровского важнее другое – описание декораций с использованием тантамаресок. Критик не был единственным, отмечавшим вторичность «Би-ба-бо» в отношении этого приема:

<sup>28</sup> *Краснянский Э. Б.* Встречи в пути. Страницы воспоминаний: Театр. Эстрада. Цирк. С. 348.

<sup>29</sup> См.: *Зноско-Боровский Е.* Петроградские кабаре // Биржевые ведомости, утр. вып. 1917. 20 февр. С. 6.

<sup>30</sup> Там же.

<sup>31</sup> См.: К открытию «Би-ба-бо» // Петроградский листок. 1916. 28 дек. С. 4.

Другим сценам могли бы «бибабошники» оставить такие пустяки, как «Джиоконда». Давно использована тема этой картины, и особенно этот прием: актер или актриса в прорезе декорации<sup>32</sup>.

В «Би-ба-бо», действительно, активно применяли и развивали этот прием. В обозрении Агнивцева «Где она?» в картине «На распутии трех дорог» исполнители ролей богатырей Ильи, Добрыни и Алеши разговаривали из прорезей в копии картины В. М. Васнецова. Подобное заимствование из «Летучей мыши» Н. Ф. Балиева и Литейного театра Б. С. Неволина – своего рода перевертыш куклы «Би-ба-бо». Не кукла надевалась на пальцы артистов, позволяя управлять ее руками и головой, а напротив, голова и руки актера вставлялись в декорацию. Возникла некая истинно театральная двойственность.

Летом 1918 г. кабаре «Би-ба-бо» выступало в саду «Аквариум». Критики пришли в восторг от того, что театр вышел из подвала на свет, что программы кабаре может посещать большее количество зрителей. Основная часть материалов периодики связана именно с этим периодом. Так, Б. П. Никонов писал:

В выходках и выдумках Курихина, Агнивцева и К° столько молодого задора, свежести и блеска, что не нравиться они не могут. <...> Мы страшно устали. И надо сказать горькую правду: страшно состарились за пережитой год. И все кругом нас состарилось <...>. Нет веры, нет надежды, нет добрых порывов. Нет смеха. Площадное гоготание и хихиканье сумасшедших – это не смех, а кошмар. А тут смеются! Чистым, жизнерадостным смехом молодости. Какой благотворный источник, какое сладкое зелье этот смех!<sup>33</sup>

Аналогичный отзыв был напечатан несколькими днями ранее:

«Би-ба-бо» – молодость. И притом молодость бесспорно талантливая. Здесь все талантливо – актеры, авторы, пьесы, декорации<sup>34</sup>.

Годы существования кабаре – 1917–1918 – были переломными и для страны, и для Петрограда. В попытке отрешиться от распространявшихся в городе грабежей, убийств и голода художественные руководители и артисты «Би-ба-бо» демонстрировали, что в любую мину-

<sup>32</sup> Л. Премьера в «Би-ба-бо» // Новый вечерний час. 1918. 6 июля.

<sup>33</sup> Н-В [Никонов Б. П.]. БИ-БА-БО // Обозрение театров. 1918. 26 июня. С. 6.

<sup>34</sup> Некто [Земский Я. Д.]. «Би-ба-бо» // Обозрение театров. 1918. 21–22 июня. С. 6.

ту смех может обернуться серьезными переживаниями. Таков был творческий почерк «Би-ба-бо», свойственный театрам-кабаре, – переплетение искреннего изящного смеха с интонацией надрыва и глубокой печали. Эта черта более всего привлекала зрителей в «Би-ба-бо» вне зависимости от площадки, на которой выступали артисты:

Милые, остроумные бибабошники! Умно поступаете, уделяя больше места трогательно-грустному, чем потешному. Потеха и хохот застревают теперь в горле. Когда сидим без хлеба, лучше отдаться мечтам и грезам<sup>35</sup>.

В игре артистов присутствовали элементы гротеска в сочетании с лирикой. Как нельзя лучше такому стилю соответствовали работы романтика Агнивцева. Удавалось придать своей игре лирический мотив и уникальной актрисе Александре Перегонец:

Миниатюрная, изящная фигурка, тихий, но впечатляющий голос, ласкающая лиричность и комедийная задорность, подкупающее сценическое обаяние <...><sup>36</sup>

Одна из основных примет любого кабаре и, в частности, «Би-ба-бо» – куплеты и частушки. Вольский и Курихин были непревзойденными мастерами этого жанра. Среди куплетов «Би-ба-бо» встречались и злободневные. В первой программе кабаре критики особенно выделяли номер «Похороны провизии»:

К обеду был стол совершенно готов,  
Но вышла с обедом ошибка...  
Прощай, о, провизия всяких сортов,  
Прощай, Кузмичевская рыбка  
Прощай, о, провизия всяких сортов.  
Прощай, Кузмичевская рыбка...  
Печально бродя средь полуночной тьмы,  
Взгляни, о, голодный прохожий,  
Как плакали, плакали, плакали мы,  
И плакали денежки тоже.

<sup>35</sup> Тамарин Н. Театр Аквариум // Обозрение театров. 1918. 29 июня. С. 4.

<sup>36</sup> Краснянский Э. Б. Встречи в пути. Страницы воспоминаний: Театр. Эстрада. Цирк. С. 87.

Как плакали, плакали, плакали мы  
И плакали денежки тоже...<sup>37</sup>

Сохранившийся машинописный текст содержит указание на то, что этот фрагмент должен был исполняться хором. Очевидно, имеется в виду пародийный «Хор братьев Зайцевых», номера которого неизменно завершали каждую программу «Би-ба-бо». Описание хора сохранилось в воспоминаниях Краснянского:

<...> «Трактирный» хор, со странным составом исполнителей. Можно было легко догадаться, что один из них – опустившийся певец, другой – спившийся дьякон, третий – случайно затесавшийся человек, остальные – разновидности этих образов. Пели они несусветную чушь. Вроде:

В далеких ущельях Кавказа  
Царица Тамара жила.  
На ней треугольная шляпа  
И серый походный сюртук...<sup>38</sup>

Или:

Невеста была в белом платье<sup>39</sup>,  
Жених был весь в черных штанах<sup>40</sup>.

Создателем и руководителем хора был Иван Вольский, который и сам часто выступал в качестве автора. Одно из его сочинений (трудно точно определить, времени «Би-ба-бо» или «Кривого Джимми») вошло в фильм Г. М. Козинцева и Л. З. Трауберга «Возвращение Максима» (1937), где песню «Очаровательный носочек...» исполнил Б. П. Чирков. Оригинал опубликован в воспоминаниях внучки Вольского – народной артистки России О. В. Волковой:

Очаровательный носочек,  
Так изячно вздернутый,  
Подарю я вам платочек,  
Аккуратно свернутый...

<sup>37</sup> Текст приводится в орфографии оригинала по машинописной копии: *Агницев Н.* «Песенка о Би-ба-бо» <...> // ЦГАЛИ СПб. Ф. 218. Оп. 1. Ед. хр. 56. Л. 9.

<sup>38</sup> Пародия на стихотворение М. Ю. Лермонтова «Тамара».

<sup>39</sup> Пародия на песню «У церкви стояла карета».

<sup>40</sup> *Краснянский Э. Б.* Встречи в пути. Страницы воспоминаний: Театр. Эстрада. Цирк. С. 85.

Сколько раз,  
Ein, zwei, drei,  
Из-за вас,  
Ein, zwei, drei,  
Мучилси,  
Ein, zwei, drei,  
Томилси.  
Один,  
Ein, zwei, drei – раз  
Из-за  
Ein, zwei, drei – вас  
Чуть не удавилси-и-и-и  
Ein, zwei, drei<sup>41</sup>.

Куплеты Вольского были не менее значимы для «Би-ба-бо», а впоследствии и для «Кривого Джимми», чем уникальный конферанс Курихина, однако историками театра актеру уделено несправедливо мало внимания. Яркий трагифарсовый актер, мастер кафешантана, автор и исполнитель частушек выступал в петербургском Малом театре, «Интимном театре» Б. С. Неволина, театре «Кривое зеркало». Правила игры, заданные театром малых форм, как нельзя больше соответствовали дарованию Вольского: «<...> его лицо, будто гуттаперчевое, могло выражать множество самых разнообразных состояний, настроений, неуловимо сменяющих друг друга»<sup>42</sup>. Любовь к карикатурам, куплетам и эпиграммам артист пронес через всю жизнь, не оставляя их ни после ареста в 1918 г., ни после Великой Отечественной войны.

В конце июня – первых числах июля 1918 г. Вольский читал со сцены частушки, которые исполнял уже в течение полугода:

Грабят, режут тут и там,  
Отдохнут и снова...  
Неудобно что-то нам  
Без городского!..<sup>43</sup>

Для лета 1918 г. это было достаточно смело, учитывая, что многие петроградские городовые были убиты еще в дни Февральской рево-

<sup>41</sup> *Волкова О. В.* Мои адреса. СПб., 2009. С. 37.

<sup>42</sup> Там же. С. 28.

<sup>43</sup> Цит. по: *Леонардо.* Премьера в «Би-ба-бо» // Новый вечерний час. 1918. 27 июня.

люции. Уже на следующий день после доноса «Красной газеты» за Вольским пришли комиссары, а в печати появились сообщения: «Арестован артист “Би-ба-бо” г. Вольский за исполнение частушек»<sup>44</sup>. При личном содействии А. В. Луначарского актер был освобожден уже через сутки. Он использовал арест в качестве материала для новых частушек «с намеками на свое заключение “по недоразумению”»<sup>45</sup>.

Несмотря на быстро разрешившуюся ситуацию с арестом одного из ведущих актеров, «Би-ба-бо» больше не мог существовать в условиях Петрограда того времени. Отправившись на гастроли по Югу страны, любимцы публики Курихин, Вольский и Перегонец быстро заняли ключевые роли и в обновленной труппе «Кривого Джимми».

Сценическая история театра-кабаре «Би-ба-бо» оказалась недолгой, однако этому небольшому коллективу удалось увести петроградского зрителя от суровой действительности 1917–1918 гг. в поэтический мир изящной фантазии и искрометного юмора.

## Экспериментальный театр В. Н. Всеволодского-Гернгросса



<sup>44</sup> Рампа // Новые ведомости, веч. вып. 1918. 3 июля.

<sup>45</sup> Ъ. Железный театр. «Би-ба-бо» в Аквариуме // Обозрение театров. 1918. 9–10 июля. С. 6.

**В. А. Харламова**

**Эксперименты Экспериментального театра  
В. Н. Всеволодского-Гернгросса**

В титульной для исследовательской серии статье А. И. Пиотровского Экспериментальный театр не упоминается<sup>1</sup>. Тем не менее, в истории и даже топографии театрального Петрограда – Ленинграда он занимал определенное место. Сегодня ситуация кажется двойственной. С одной стороны, деятельность Экспериментального театра подробно изучена. Стоит назвать публикации доктора исторических наук профессора Т. М. Смирновой<sup>2</sup>, тщательно поработавшей с материалами петербургских архивохранилищ, и дипломную работу выпускницы РГГУ М. Е. Белиловской<sup>3</sup>, которая собрала огромный архивный материал, но не могла просмотреть *de visu* петербургские документы.

С другой стороны, многие мемуаристы и почти все авторы исследований, в той или иной степени касающихся Экспериментального театра, ведут его историю с 1923 г. и, опуская «мелочи» или вскользь упоминая несколько событий, сразу переходят к спектаклю «Обряд

<sup>1</sup> См.: *Пиотровский А. И.* Театры, которых уже нет... // Рабочий и театр. 1932. № 29–30. С. 6–7.

<sup>2</sup> См.: *Смирнова Т. М.* Фольклорный театр В. Всеволодского (Экспериментальный и Этнографический театры в Ленинграде) // Клио. 2016. № 10. С. 154–174; *Смирнова Т. М.* Экспериментальный и Этнографический театры // Смирнова Т. М. Театральная жизнь многонационального Петрограда – Ленинграда: 1917–1941 / СПб. гос. Театр. б-ка. СПб., 2016.

<sup>3</sup> *Белиловская М. Е.* Институт Живого Слова, 1918–1924 гг. Опыт реконструкции фонда / РГГУ, Ист.-арх. ин-т. М., 1997 // URL: [https://www.academia.edu/29607083/%D0%98%D0%BD%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%82%D1%83%D1%82\\_%D0%96%D0%B8%D0%B2%D0%BE%D0%B3%D0%BE\\_%D0%A1%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B0\\_1918-1924\\_%D0%B3%D0%B3\\_%D0%9E%D0%BF%D1%8B%D1%82\\_%D1%80%D0%B5%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D1%81%D1%82%D1%80%D1%83%D0%BA%D1%86%D0%B8%D0%B8\\_%D1%84%D0%BE%D0%BD%D0%B4%D0%B0](https://www.academia.edu/29607083/%D0%98%D0%BD%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%82%D1%83%D1%82_%D0%96%D0%B8%D0%B2%D0%BE%D0%B3%D0%BE_%D0%A1%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B0_1918-1924_%D0%B3%D0%B3_%D0%9E%D0%BF%D1%8B%D1%82_%D1%80%D0%B5%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D1%81%D1%82%D1%80%D1%83%D0%BA%D1%86%D0%B8%D0%B8_%D1%84%D0%BE%D0%BD%D0%B4%D0%B0) (дата обращения: 04.06.2020).

русской народной свадьбы» как наиболее известной постановке коллектива, а от него к Этнографическому театру при Русском музее.

Между тем этому спектаклю предшествовали годы учебы, работы, разнонаправленных творческих поисков даже не одного человека, а целой группы единомышленников. А еще прежде – годы мечтаний создателя и руководителя театра артиста, ученого, театрального педагога и режиссера В. Н. Всеволодского-Гернгросса. Сам Всеволодский вспоминал:

А я мечтал <...> о построении нового театра в духе Ницше, Вяч. Иванова и др. <...> о создании «соборного действия», полного экстаза и синтезирующего в себе музыку, поэзию, речь, песню, пластическое движение и танец. Отгалкивались мы от античности и искали мотивов в русском хороводе<sup>4</sup>.

Эти строки неопубликованных воспоминаний написаны гораздо позже, в 1933 г., но отсылают нас к 1919 г., к началу деятельности созданного по инициативе и под руководством Всеволодского уникального учебного заведения – Института живого слова.

Среди экспериментов Всеволодского наибольший интерес вызывает хоровая декламация. Вопросы голоса и речи, интонации, декламирования, звучащего слова интересовали Всеволодского еще со времен учебы в классе Ю. Э. Озаровского на Драматических курсах при Императорском театральном училище. Он автор трех книг и нескольких статей на эту тему<sup>5</sup>.

Открытие Института живого слова почти реализовало его мечту: так скрупулезно была составлена учебная программа, в основу которой был положен научно-теоретический подход: в нее входили, например, общая фонетика (акустика, анатомия и психофизиология органов речи и слуха, гигиена голоса, патология и терапия органов речи и слуха, сравнительный очерк произношений); психология речи и мышления; развитие детской речи в связи с психологией ребенка, музыка речи, постановка дыхания, исправление дикции и произношения, мимика и жест в связи со словом и т. д. – всего около пятидесяти

<sup>4</sup> *Всеволодский-[Гернгросс] В. Н.* Светлой памяти О. А. Александровой: [маш.] // РНБ. ОР. Ф. 1000. Оп. 2. Ч. 1. Ед. хр. 274. Л. 12.

<sup>5</sup> Среди них: *Научные основы искусства речи.* СПб., 1918; *Теория русской речевой интонации.* Пг., 1922; *Искусство декламации: Научно-популярное руководство для актеров, слушателей театр. учеб. заведений, педагогов, членов худож. кружков и учащихся ед. труд. школ / Кн. сектор ЛГОНО.* Л., 1925.

аспектов Слова<sup>6</sup>. И это уже не говоря о блестящих педагогах – видных ученых, писателях и поэтах и замечательных практиках театра.

Интересные подробности о первых уроках хоровой декламации приведены в неопубликованных мемуарах Н. А. Абрамсон, студентки Института живого слова. На театральном факультете она училась в студии Е. И. Тиме, но, как и все студенты, обязана была посещать занятия, которые вел Всеволодский.

Помню, как мы играли «Левый марш» Маяковского, «Конницу» Садофьева, «Главную улицу» Демьяна Бедного и целый ряд других стихотворений. Очень эффектно звучала «Конница». Весь хор ритмично читал: «Конница, конница...», получалось: ци-конни, ци-конни... На этом фоне солисты громко вещали:

Стремительно грозно-могучая!  
Вулканно-пылающе жгучая!  
Красная конница!  
Красная лава!  
Кто пред тобой не преклонится,  
Кто не прославит!

Получалось впечатление действительно мчащейся конницы. С хоровой декламацией мы много выступали, всегда пользовались большим успехом<sup>7</sup>.

Так же серьезно Всеволодский в дальнейшем подходил и к постановке дела в театре. Производственный план Экспериментального театра, утвержденный общим собранием коллектива 24 сентября 1925 г., включал такие методы работ, как «художественное рассказывание, художественный пересказ, художественная лекция, иллюстрированная лекция, литературные вечера, вечера хоровой декламации...». В плане подробно разъяснено, что значит художественное рассказывание («текстуальная передача рассказа из современной жизни городской и деревенской»), художественный пересказ («передача своими словами современных крупных беллетристических произведений в целях популяризации книги»), художественная лекция (проведение кампаний по значительнейшим общественно-политическим

<sup>6</sup> См.: *Временник Театрального отдела Народного комиссариата по просвещению.* М.; Пг., 1918. Нояб. С. 16.

<sup>7</sup> *Абрамсон Н. А.* Воспоминания об Институте живого слова. 1977: [маш.; рук.] // СПбГТБ. Ф. 15. Е. И. Тиме. Л. 49–50.

вопросам с компиляцией посвященной им художественной литературы и правительственных документов») и т. п.<sup>8</sup>

Одну из книг – «Искусство декламации: Научно-популярное руководство для актеров, слушателей театральных учебных заведений, педагогов, членов художественных кружков и учащихся единой трудовой школы» Всеволодский посвятил ученикам, «членам студии Ленинградского Государственного Экспериментального театра, в сотрудничестве с которыми с 1919 по 1924 г. было на практике разработано всё, о чем ниже идет речь»<sup>9</sup>.

Первое упоминание об Экспериментальном театре в прессе относится, на самом деле, не к 1923, а к 1921 г. В заметке «Экспериментальный театр» автор, скрывающийся за криптонимом «В.», анонсировал предстоящие показы «опытных постановок студии Экспериментального театра при Институте Живого слова»<sup>10</sup>. А через год вышла настоящая небольшая рецензия на закрытый вечер Студии Экспериментального театра<sup>11</sup>. Причем в 1921–1923 гг. в словосочетании «студия экспериментального театра» два первых слова писали со строчной буквы, отмечая тем самым качественную характеристику, а не название. Начиная с весны 1923 г., Экспериментальный театр – постоянный гость театральной периодики и «четвертых» полос городских газет, хотя, надо признать, публиковались не только рецензии, но зачастую заметки и сообщения о его бедственном материальном положении.

В указанной заметке сообщается важная информация:

Студия разрабатывает теоретически и практически проблему амфитеатра, т. е. той формы театра, которая время от времени воскресает в руках того или другого идеолога. <...> Характерно для постановки студии – отсутствие сцены, заменяемой ареной (орхестрой), и связанное с этим отсутствие декораций, заменяемых светоцветовыми эффектами; характерно также сближение артистических костюмов с одеждой зрителя, с которым, в идее (Sic!), актер должен смешиваться. Действие идет преимущественно на арене, однако в иных случаях и в крестообразных проходах и в амфитеатре<sup>12</sup>.

<sup>8</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 260. Оп. 1. Ед. хр. 598. Л. 17–17 об.

<sup>9</sup> *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Искусство декламации: Научно-популярное руководство для актеров, слушателей театральных учебных заведений, педагогов, членов художественных кружков и учащихся единой трудовой школы. Л., 1925. С. 2.

<sup>10</sup> Жизнь искусства. 1921. 27 дек. № 823.

<sup>11</sup> *Кутрянов Н.* В Институте Живого Слова // Записки Передвижного театра П. П. Гайдубурова и Н. Ф. Скарской. 1922. № 35. 24 окт. С. 4.

<sup>12</sup> В. Экспериментальный театр // Жизнь искусства. 1921. 27 дек.

Да, вторым экспериментом Всеволодского стал амфитеатр, арена. Н. А. Абрамсон вспоминала:

Наша студия и студия Всеволодского совместно собрали деньги на постройку сцены. Сцена была выполнена по эскизам В. Н. Всеволодского и представляла из себя ряд деревянных, обшитых фанерой ящиков разной ширины и высоты. Из них для спектаклей Всеволодского монтировались 4 сектора амфитеатра<sup>13</sup>.

Сам руководитель театра предполагал, что все спектакли будут идти подобным образом:

Наш театр разрешает все свои постановки на арене, открытый взору со всех сторон, как, например, в античном театре или в цирке. <...> Актеры могут давать представления в любой обстановке, они, так сказать, приносят театр с собой и в себе, им не нужна сложная машина, специальные установки и здания старого театра<sup>14</sup>.

Об отсутствии грима, обстановки и других привычных примет спектакля с восторгом писала в личном письме ученица Всеволодского актриса Экспериментального театра О. Александрова. Страницы ее писем приводит Всеволодский:

В кругу, как в цирке, а со всех сторон зрители... И так близко, что, проходя по арене, почти касались их. Это создает единение зрителя с актером. Получается впечатление, что не театр – а жизнь. Зрители – участники, а не зрители. Вот этого нам и нужно <...><sup>15</sup>.

В условиях амфитеатра в 1923 г. была сыграна премьера драматической поэмы в четырех действиях «Небожественная комедия» З. Красинского в редакции и постановке Всеволодского с музыкой Ю. Н. Тюлина. Писатель и критик М. Л. Слонимский, рецензируя спектакль, особенно хвалил массовые сцены:

Сцена экспериментального театра – арена цирка, зрители – в амфитеатре. Этим, а также чередованием света и тьмы удачно разрешается вопрос о частой смене места действия. Арена цирка в качестве сцены удобна также и для массовых сцен. <...> Музыка Ю. Тюлина, сопровождавшая поэму, усиливала впечатление от этого во многих отношениях замечательного спектакля<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> *Абрамсон Н. А.* Воспоминания об Институте живого слова. С. 70.

<sup>14</sup> Экспериментальный театр (В. Всеволодский о предстоящем сезоне Государственного Экспериментального театра) // Красная газета, веч. вып. 1923. 10 сент. С. 3.

<sup>15</sup> *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Светлой памяти О. А. Александровой... Л. 16 об.

<sup>16</sup> *Слонимский М.* «Небожественная комедия» (Государственный Экспериментальный театр) // Жизнь искусства. 1923. № 46. 20 нояб. С. 10.

А вот режиссера, критика, театроведа Г. К. Крыжицкого прием амфитеатра не устроил, в его рецензии едкая ирония:

Жаль только, что всё это проделывается несколько кустарно... Умершие на середине арены, которым надлежит исчезнуть в темноте, еще не успевают уйти за кулисы, как дают свет и видите свежего покойника, поспешно улепетьявающего с арены, как в японском театре!<sup>17</sup>

Однако надеждам Всеволодского в полной мере реализоваться не удалось: после студийных спектаклей в большом зале здания Кредитного общества, что напротив Александринского театра, и одного сезона в Александровском зале б. Городской Думы на Невском, 33 театр лишился амфитеатра, а затем скитался по разным площадкам.

Еще один эксперимент, о котором необходимо вспомнить в первую очередь потому, что сам краткий период существования этого эксперимента связан с привычным расколом представителей критического цеха. Речь идет о небольшом номере, придуманном и поставленном двумя, казалось бы, не соединяемыми в сознании театральными практиками, Всеволодским-Гернгроссом и Георгием Баланчивадзе, незадолго до отъезда последнего за границу.

В 1923 г. труппа «Молодой балет» только что появилась на петроградской сцене. По-видимому, Всеволодский сочувствовал новаторским поискам молодого балетмейстера и предложил для дебюта труппы 1 июня зал Экспериментального театра. «Гвоздем программы был марш funèbre Шопена в постановке Жоржа Баланчивадзе», – вспоминал один из участников этого дебюта<sup>18</sup>. Через две недели состоялся совместный концерт двух коллективов в Павловске, по мнению Б. Эрбштейна, «совершенно ошибочно соединенных в общей афише». Для автора рецензии, сотрудничавшего с юной труппой и создававшего главным образом не тексты, а театральные костюмы, приоритет балета был неоспорим: он не только безапелляционно обругал артистов-декламаторов, но и отметил:

Во вступительном слове Всеволодский заявил о желании экспериментального театра «протянуть руку помощи» балету, но это излишне, так как конструктивность, лежащая в основе балета, гораздо ближе будущему искусству, чем беспомощная бесформенность экспериментального театра<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> Крыжицкий Г. «Небожественная комедия» // Театр: еженед. петрогр. гос. театров. 1923. № 8. 20 нояб. С. 15.

<sup>18</sup> Волков С. История культуры Санкт-Петербурга с основания до наших дней. М., 2001. С. 295 (Сер. «История великих цивилизаций»).

<sup>19</sup> Эрбштейн [Борис]. Экспериментальный театр и «молодой балет» в Павловске // Красная газета, веч. вып. 1923. 17 июля. С. 3.

Абрамсон вспоминала, как после смерти А. Блока Всеволодский «сделал со своей студией поэму “Двенадцать”». Впервые исполнили ее на вечере, посвященном памяти Блока, а потом много выступали в разных концертах. Поэма была разбита на голоса и хор. Всё было точно выверено. Это была настоящая партитура. <...> В любом зале, в любой аудитории поэма принималась прекрасно<sup>20</sup>. Говоря о своем впечатлении от постановки Всеволодского, Э. Старк писал:

Техническая законченность исполнения особенно дала себя чувствовать в поэме Блока «Двенадцать», которая вся полна напряжения сменяющихся ритмов, характеризующих грозу и бурю революции. Этот вихрь ритмов был изумительно передан студийцами экспериментального театра<sup>21</sup>.

Эту хоровую декламацию «Двенадцати», поставленную Всеволодским, использовал Баланчин для «Молодого балета»: балетные артисты танцевали под аккомпанемент хора артистов-декламаторов. Всего дважды повторенное представление баланчинского номера – малоизвестный факт как в биографии Баланчина, так и в истории Экспериментального театра. Как правило, дотошных историков балета, не пропустивших этот хореографический фрагмент, не интересует уникальность аккомпанирующего инструмента в виде хора голосов без музыки. А дотошные историки драматического театра, если и припоминают гернгроссовскую постановку «Двенадцати», то вне ее связи с хореографией. Замечательной в этом отношении является попытка И. Р. Складневской обобщить найденные сведения о раннем этапе творчества Дж. Баланчина<sup>22</sup>. Использованные ею материалы можно дополнить еще несколькими цитатами из источников разных лет, которые помогли бы приоткрыть почти столетнюю завесу времени и увидеть происходящее.

Так, С. Волков называет этот номер «одной из его (Всеволодского. – В. Х.) самых сенсационных постановок».

Стихи Блока (декламируя которые труппа Всеволодского виртуозно играла контрастами темпов и динамики, сопоставлением «хора» и «солистов», мужских и женских голосов самых разнообразных тембров) давали изощренную ритмическую основу. Это было броское и увлекательное зрелище<sup>23</sup>.

О. Левенков характеризует «Двенадцать» как «один из самых смелых экспериментов».

<sup>20</sup> Абрамсон Н. А. Воспоминания об Институте живого слова. Л. 50.

<sup>21</sup> Старк Э. Новая форма большого искусства // Красная газета. 1923. 10 июня. С. 4.

<sup>22</sup> Складневская И. Р. Формирование темы // Театр. 2004. № 3. С. 82–87 (Баланчин: прошлое и настоящее).

<sup>23</sup> Волков С. История культуры Санкт-Петербурга с основания до наших дней. С. 296.

Пятьдесят чтецов исполняли фрагменты из поэмы Блока <...> и стихи других авторов. Групповое хореографическое действие разыгрывалось в национальных русских костюмах и включало также частушки. <...> Соотношение музыкального строя с мелодическим и ритмическим строением стиха давно интересовало Баланчина.

Его занимала идея создания нового, собственно хореографического смысла на основе стихотворной декламации и ритма, изначально организовавшего прежний текст – поэтический и организовававшего теперь новый – танцевальный<sup>24</sup>.

Дочь Всеволодского, О. В. Всеволодская-Голушкевич, рассматривала «Двенадцать» как «танцевально-пантомимное действие».

Видимо, именно искусство «оркестровки» декламационной композиции, созданной Всеволодом Николаевичем в «Двенадцати» и поразившей Г. Баланчивадзе еще во время его посещений постановок в Институте живого слова, позволила ему воспринять голосовую партитуру как музыкально-ритмическое начало сочиненного им танцевального действия. В «Двенадцати», по более поздним воспоминаниям Дж. Баланчина, участвовало более тринадцати танцовщиков в костюмах того времени и хора в пятьдесят человек (явное преувеличение балетмейстера), одетых в толстовки<sup>25</sup>.

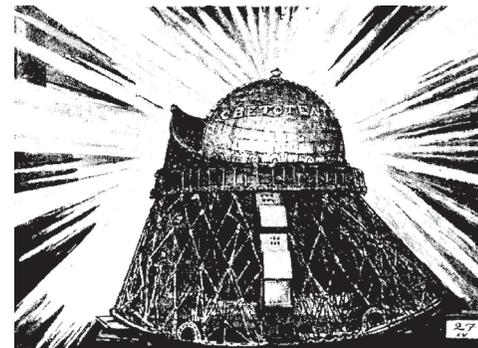
«Обряд русской народной свадьбы» был последней премьерой, сыгранной в Александровском зале б. Городской думы. Но театр не прекратил своего существования – только в 1930 г. он стал Этнографическим театром при Государственном Русском музее. До этого события, будучи фактически бездомным, Экспериментальный театр осуществил еще ряд постановок, таких как «Крепостной театр», «Стенька Разин», «Пушкин», «Вождь» (памяти умершего тогда Ленина). В «Вожде» участвовал бывший кларнетист оркестра Экспериментального театра, ставший на короткое время его актером, Ю. В. Толубеев, а роль рассказчика исполнял сам В. Н. Всеволодский-Гернгросс.

На сегодняшний день полный репертуар театра, к сожалению, не зафиксирован. Существуют разночтения в названиях спектаклей, датах премьер и проч. Эта работа ждет своего исследователя.

<sup>24</sup> Левенков О. Джордж Баланчин. Часть 1-я. Пермь, 2007. С. 54.

<sup>25</sup> Советский балет. 1990. № 4 (июль – авг.). С. 44.

## Г. Гидони: Три произведения А. С. Пушкина для светотеатрального исполнения



**О. В. Колганова**

**Г. Гидони: Три произведения А. С. Пушкина  
для светотеатрального исполнения (1931–1933)<sup>1</sup>**

При керосиновой лампе НА ПАМЯТЬ  
с «мечтой» о светотеатре.

*(Надпись на экслибрисе С. Майзеля,  
созданном Г. Гидони в 1927 г.)*

В середине 1920-х гг. ленинградский художник и изобретатель Григорий Иосифович Гидони (1895–1937) вместе с заведующим фотометрической лабораторией Оптического института профессором Сергеем Осиповичем Майзелем (1882–1955) еще только мечтали о реализации масштабных светотеатральных проектов. Однако уже в 1928 г. состоялся Первый вечер искусства света и цвета, в 1930 г. вышла книга «Искусство света и цвета»<sup>2</sup>, а в период с 1931 по 1933 г. художник издал три брошюры со светоцветовыми партиями к сочинениям А. С. Пушкина: «Каменный гость»<sup>3</sup>, «Фавн и пастушка»<sup>4</sup>, «Леда»<sup>5</sup>.

Эти произведения предназначались для светотеатрального и светоконцертного исполнения и, согласно авторской концепции об ис-

<sup>1</sup> Статья является продолжением работы «Г. Гидони: светотеатральные проекты 1920-х – 1930-х годов», публикуемой во втором выпуске настоящего издания.

<sup>2</sup> Гидони Г. И. Искусство света и цвета: Введение. Л., 1930.

<sup>3</sup> Гидони Г. И. Каменный гость А. С. Пушкина для светотеатра / Текст А. С. Пушкина с режиссерской свето-цветовой партией изобретателя светооркестра Г. И. Гидони для светотеатрального исполнения на электрических свето-цветовых, светооркестровых аппаратах; С 9 примечаниями к тексту и к свето-цветовой партии, 9 оригинальными гравюрами на дереве и 2 оригинальными литографиями. Л., 1931.

<sup>4</sup> Гидони Г. И., Пушкин А. С. Фавн и пастушка. Картины (Подражание Парни). Для светотеатрального исполнения со свето-цветовой партией Г. И. Гидони. Л., 1933.

<sup>5</sup> Гидони Г. И., Пушкин А. С. Леда: Кантата: Подражание Парни: Для светоконцертного исполнения со свето-цветовой партией Г. И. Гидони. Л., 1933.

кусстве света и цвета, репрезентировали направление светотеатра и светодекламации. Первая из них – светоцветовая партия к «Каменному гостю» – была издана под эгидой Российского театрального общества и «по распоряжению лаборатории Искусства<sup>6</sup> света и цвета»<sup>7</sup>. На титульных листах двух других брошюр значилась только упомянутая лаборатория. Судя по тому, что единственным сотрудником лаборатории был сам художник, «Леда» и «Фавн и пастушка» были изданы на средства автора.

Целый ряд других «партитур для светоконцертного исполнения», обозначенных, например, в книге «Гюстав Курбэ: Художник-коммунар»<sup>8</sup> под рубрикой «Выходят из печати», нам не удалось пока обнаружить. В их числе «Интернационал» для светоркестра и рояля (известен только его фрагмент, опубликованный в журнале «Экран»<sup>9</sup>); световая симфония «Солнцу»; «The Opening of the Seventh Seal» – A Poem for the Giant Light Orchestra with Declamation, Orchestra, Chorus, Radio and Aromas<sup>10</sup>. В жизнеописании Г. Гидони, сохранившемся в архиве Российского института истории искусств, читаем также о других подготовленных для исполнения сочинениях:

<...> Заканчивается аранжировка «Марсельезы», «Пятой Рапсодии Листа», финала Девятой симфонии Бетховена, хора второго акта «Орфея» Глюка, «Шехеразады» Римского-Корсакова, частей балета «Сильвия» Делиба, увертюры «Руслан и Людмила» Глинки, что вместе с отпечатанным уже «Прометеем» Скрябина, одним романсом Прокофьева и «Симфонической мистерией» А. Пащенко, согласно желанию автора, свето-красочным образом аранжируемой, создает первый свето-цветовой репертуар ближайших светоконцертов<sup>11</sup>.

<sup>6</sup> Здесь и далее в цитатах сохраняется орфография оригинала.

<sup>7</sup> О лаборатории искусства света и цвета см.: Колганова О. В. Первый вечер Искусства света и цвета Г. Гидони // Opera musicologica. Научный журнал Санкт-Петербургской консерватории. 2017. № 4 [34]. С. 72–94.

<sup>8</sup> Гидони Г. И. Гюстав Курбэ: Художник-коммунар: Жизнь и творчество, политическая деятельность. Л., 1933. С. 125.

<sup>9</sup> Кейлин В. Световой памятник Ильичу // Экран. 1927. № 4. С. 12.

<sup>10</sup> «Открытие седьмой печати» – Поэма для большого светоркестра, декламации, оркестра, хора, радио и ароматов (англ.).

<sup>11</sup> Колганова О. В. «Circulium vitae» Григория Иосифовича Гидони: Документ из архива Российского института истории искусств (1928) // Временник Zubovskogo института. СПб., 2012. Вып. 8. Zubovskiy institut: Stranitsy istorii. С. 82.

О существовании некоторых аранжировок Гидони мы узнаем по публикации их фрагментов в книге «Искусство света и цвета», а также по экслибрису композитора и дирижера И. С. Миклашевского<sup>12</sup>, созданному Гидони и содержащему примеры светоцветовых партий к ариям из опер В. Беллини и Патетической сонате Л. ван Бетховена; почтовой карточке к 100-летию со дня смерти Бетховена, на которой размещен фрагмент светоцветовой аранжировки финала Девятой симфонии.

В качестве вспомогательного материала для исполнения своих аранжировок художник подготовил Атлас светофильтров для светоркестрового исполнения в двух частях («часть I – применительно к основной гамме цветов – 10 таблиц ручной раскраски; часть II – применительно четвертитоновой цветовой гамме – 12 таблиц ручной раскраски»)<sup>13</sup>. Дополнительную информацию о светоцветовых аранжировках Гидони дает программа Первого вечера искусства света и цвета, состоявшегося в Большом конференц-зале Академии наук СССР в Ленинграде 26 мая 1928 г. Судя по ней, в отделениях светомызыки, светодекламации и пения, светохореографии зрителям были представлены 22 номера со светоцветовым сопровождением в исполнении автора и его помощника Иосифа Пастера.

Неизвестно, какая именно аранжировка была обозначена Гидони первым опусом. Однако второй его опус (это был фрагмент из «Гамлета». Действие первое. Явление I. Терраса перед дворцом)<sup>14</sup> и последние три брошюры к сочинениям Пушкина были связаны именно со светотеатром и светодекламацией.

Кроме собственно светоцветовой партии гидониевские издания «Каменного гостя», «Фавна и пастушки», «Леды» (см. ил. 57, 58, 59), содержат ориентировочные наброски к постановкам в виде исполненных автором гравюр на дереве, литографий, схем ритма композиции. Значительная часть экземпляров была раскрашена Гидони от руки (см. ил. 57, 58). Брошюры снабжены комментариями и пояс-

<sup>12</sup> См.: Колганова О. В. Композитор/дирижер И. С. Миклашевский и художник/изобретатель Г. И. Гидони: История одного экслибриса // Научный вестник Московской консерватории. 2018. № 1 (32). С. 132–147.

<sup>13</sup> К сожалению, об издании Атласа нам ничего неизвестно.

<sup>14</sup> Фрагмент опубликован в кн.: Гидони Г. И. Искусство света и цвета: Введение. С. 28.

нениями относительно светоцветового инструментария, особенностей исполнения светоцветовой партии; режиссерскими ремарками. Наиболее значимые комментарии автора приведены в Приложении к настоящей статье.

В первом из публикуемых нами текстов содержится примечание к светоцветовой партии и постановке «Каменного гостя». Здесь отражены взгляды автора на светотеатральное представление в целом, его видение светотеатра в сценическом и светотехническом отношении, рассмотрены преимущества светотеатра в плане театральной декорации, костюма, гримировки.

Во втором тексте, имеющем заголовок «От автора свето-цветовой партии», дан комментарий к изданию светоцветовой партии к кантате Пушкина «Леда»<sup>15</sup>. Автор делает акцент на особенностях работы в сфере светодекламации, а также пишет об исследовании им вопросов «ритмики, метрики, фонетики и семантики стиха по отношению к новому элементу – свету». По его мнению, в светодекламации «необходимо прежде всего равняться на музыку стиха <...> в гётевском и бетховенском смысле»<sup>16</sup>. В итоге, Гидони приходит к выводу, что «между светом и стихом мостом является музыка»<sup>17</sup>.

В третьем тексте приводится пояснение автора к светоцветовой партии «Леды». Это последнее из известных нам описаний процесса исполнения светоцветовых партий Гидони. В нем дается изображение светоцветового пульта, патент на который художник получил в 1931 г.<sup>18</sup>, а также описание особенностей исполнительского процесса и расшифровка условных обозначений к светоцветовой партии. Обозначения имеют сходство с элементами нотации. В своей светоцветовой партитуре Гидони оперирует «цветными диезами и бемолями», «тремоло», «лигами», «цветовыми паузами», «восьмиступенной гаммой цветов по спектру».

<sup>15</sup> Пушкинская «Леда» является вольным подражанием стихотворению французского поэта Э. Парни «Dans la forêt silencieuse où l'Eurotas parmi les fleurs roule son onde paresseuse...». Аналогичное сочинение есть у Е. Баратынского.

<sup>16</sup> Гидони Г. И., Пушкин А. С. Леда: Кантата: Подражание Парни: Для свето-концертного исполнения со свето-цветовой партией Г. И. Гидони. С. 10.

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> Гидони Г. И. Распределительный пульт: Патент на изобретение № 22778. Оpubл. 30.09.1931 // База патентов СССР [Электронный ресурс]. URL: <http://patentdb.su/3-22778-raspredelitelnyjj-pult.html> (дата обращения: 07.05.2020).

Судя по конструкции, аппарат Гидони воспроизводил некие светоцветовые фоны и не способен был работать с абстрактными формами. Формами становились, по всей видимости, фигуры актеров, декламаторов, музыкантов, танцоров или же сами помещения, где происходили показы. Иными словами, искусство света и цвета Гидони, на начальном этапе происходившее из изобретенных и запатентованных им световых декораций, в большей степени было ориентировано именно на театр. Принципиально иным было оптофоническое искусство его современника – художника В. Баранова-Россине (1888–1944)<sup>19</sup>, который при помощи изобретенного им оптофона проецировал цвета и формы исключительно на экран. Г. Гидони в своих аранжировках оперировал насыщенностью света и оттенками цветов в приложении их к сценическому действию, звуку, жесту, архитектуре.

Некоторые принципы светоцветовой трактовки сценического действия видны по следующим двум примечаниям к «Каменному гостю»:

*Примечание 4 – Лепорелло (про себя)*

Как указано в свето-цветовой партии, синий цвет V/13<sup>20</sup>, тремолируя от V к VI в интенсивности, становится более светлым при словах уходящего и в тени Дон Жуана: «Войдем в Мадрид», следуя за ним – Лепорелло – произносит свои слова про себя, освещенный прямым светом прожектора (вышедшей из-за облаков лучей)<sup>21</sup>.

*Примечание 9 (Входит статуя Командора. Дона-Анна падает)*

Театрально богатейший простор для использования возможностей света. Не вдаваясь пока в описание разработанного к светотеатральной

<sup>19</sup> О пересечениях в творческих судьбах В. Баранова-Россине и Г. Гидони см.: Колганова О. В. Светозвуковой инструментарий В. Баранова-Россине и Г. Гидони // Вопросы инструментоведения [отв. ред. И. В. Мацневский, ред.-сост. О. В. Колганова]. СПб., 2017–2018. Вып. 11: сб. статей и материалов XI Международного конгресса «Благодатовские чтения». С. 229–239.

<sup>20</sup> Римскими цифрами обозначены градации освещенности (всего их было восемь). Арабскими цифрами помечалась гамма цветов (их было 24). См. пояснения автора к светоцветовой партии «Леды» в Приложении.

<sup>21</sup> Гидони Г. И. Каменный гость А. С. Пушкина для светотеатра / Текст А. С. Пушкина с режиссерской свето-цветовой партией изобретателя светоркестра Г. И. Гидони для светотеатрального исполнения на электрических свето-цветовых, светоркестровых аппаратах; С 9 примечаниями к тексту и к свето-цветовой партии, 9 оригинальными гравюрами на дереве и 2 оригинальными литографиями. С. 40.

постановке всего сценического и светотехнического оформления, укажу в пояснение к свето-цветовой партии, что в общем нарастании жути освещения на сцене (IV/22 – мутно, темно-зеленый цвет, идущий, темолируя, к большому освещению), – ужас Доны-Анны характеризуется сначала вспышкой яркого света (испуг), а затем мгновенным полным исключением (Дона-Анна падает).

Снова вспышка света и со словами командора «Я на зов явился» перемена цвета: сцена погружения в зловещий синий трупный цвет (допустим, свет Мура)<sup>22</sup>.

\* \* \*

В 1980–1990 гг. одной из светоцветовых партий Гидони заинтересовался российский ученый, философ, футуролог, писатель и художник Лев Николаевич Мельников (1941–2011). В журнале «Техника молодежи» он опубликовал две статьи: «Цвет стихов Пушкина» (1986)<sup>23</sup> и «Раскрасим пушкинские строки» (1999)<sup>24</sup>, где рассказывал о творчестве Гидони и приводил примеры собственных расшифровок светотеатральных партий художника, в частности, отдельных сцен из «Фавна и пастушки» (см. ил. 60). Цифрами в изображении обозначены отдельные сцены картины [1. Психологический портрет юной Пастушки (начало первой картины). 2. Одиночество и тоска Пастушки (середина). 3. Сны и грезы о любви (конец)].

Для исполнения пушкинских сочинений со светоцветовой партией Гидони Мельников предложил свой вариант расшифровки. Он также опубликовал схему пульта светоцветового аппарата Гидони в расшифровке Ф. И. Юрьева.

К сожалению, в работах Мельникова отсутствуют сведения о том, была ли воплощена его расшифровка. Тем не менее можно предположить, что изучение творчества Гидони каким-то образом повлияло на работы и изобретения ученого. Заметим, что сам Мельников был

<sup>22</sup> Гидони Г. И. Каменный гость А. С. Пушкина для светотеатра / Текст А. С. Пушкина с режиссерской свето-цветовой партией изобретателя светооркестра Г. И. Гидони для светотеатрального исполнения на электрических свето-цветовых, светооркестровых аппаратах; С 9 примечаниями к тексту и к свето-цветовой партии, 9 оригинальными гравюрами на дереве и 2 оригинальными литографиями. С. 42.

<sup>23</sup> Мельников Л. Цвет стихов Пушкина // Техника молодежи. 1986. № 3. С. 61.

<sup>24</sup> Мельников Л. Н. Раскрасим пушкинские строки // Техника молодежи. 1999. № 6. С. 18–19, 56.

одним из авторов книги «Проектирование условий жизни и работы космонавтов»<sup>25</sup>, соавтором патентов «Светозвуковое устройство для психологической релаксации»<sup>26</sup> и «Способ релаксации» (путем воздействия на человека световыми и звуковыми сигналами с постоянной периодичностью)<sup>27</sup>.

\* \* \*

Из нескольких десятков светоцветовых аранжировок Гидони с именем А. С. Пушкина были связаны не только «Каменный гость», «Фавн и пастушка», «Леда». Известны также его светоцветовые интерпретации отрывка «Клеопатра» из «Египетских ночей», четверостишия «Надо мной в лазури ясной»<sup>28</sup>, стихотворений «Отрывок» («Не розу Пафосскую...»), «Вакхическая песня»<sup>29</sup>. В отделении светодекламации и пения на Первом вечере искусства света и цвета были представлены также романсы А. К. Глазунова «Близ мест, где царствует Венеция златая» и М. И. Глинки «Я здесь, Инезилья» на стихи Пушкина.

Пушкинская тема для Гидони была важна и в другом контексте. В среде пушкинистов он известен как человек, спасший письма А. Н. Карамзина, повествующие о смерти поэта. Читаем об этом в его жизнеописании:

В 1922 г. я приступил к работе над спасенными мной при покупке хлеба «Письмами А. Н. Карамзина из заграницы в 1836–1837 г.», работе ныне законченной и имеющей выйти в свет под редакцией Б. Л. Модза-

<sup>25</sup> Проектирование условий жизни и работы космонавтов / Н. Н. Гуровский, Ф. П. Космолинский, Л. Н. Мельников. 2-е изд., перераб. и доп. М., 1985.

<sup>26</sup> URL: <https://findpatent.ru/patent/146/1463309.html> (дата обращения: 24.04.2020).

<sup>27</sup> URL: <https://findpatent.ru/patent/111/1119700.html> (дата обращения: 24.04.2020).

<sup>28</sup> Фрагменты аранжировок опубликованы в книге: Гидони Г. И. Искусство света и цвета: Введение. С. 27–28.

<sup>29</sup> Были исполнены на Первом вечере искусства света и цвета другом художника В. Пястом (Владимир Алексеевич Пестовский [В. Пяст] (1886–1940) – русский поэт-символист, прозаик, литературный критик, переводчик, один из биографов А. Блока). О деятельности Пяста см. также материалы Е. В. Комиссаровой «Петроградский театр ужасов “Гиньоль” 1922 года: феноменология, действующие лица, репертуарная и библиографическая хроника», А. Б. Арефьевой «Вс. Мейерхольд в Башенном театре Вячеслава Иванова (“Поклонение кресту” П. Кальдерона)» и Ю. Е. Галаниной «Терюкское Товарищество актеров, писателей, художников и музыкантов. Лето 1912 года», опубликованные в настоящем издании (прим. ред.).

левского<sup>30</sup>, с моей вступительной статьей и примечаниями, относящимися к путешествию автора по Франции и Италии. Оригиналы писем, относящихся к Пушкину (письмо о смерти А. С. Пушкина и пр.), переданы мною во Всесоюзную Академию наук.

На подготовку этого издания Гидони пришлось взять ссуду, о чем свидетельствует запись в одном из документов его личного дела<sup>31</sup>. Однако о судьбе издания так же, как и о многих других работах автора, нам пока ничего не известно.

В 1925 г. на словесное отделение Государственного института истории искусств поступил И. Л. Андроников, который впоследствии писал о найденных Г. И. Гидони письмах:

В 1921 году ленинградский искусствовед Г. И. Гидони, развернув купленный в булочной хлеб, обнаружил, что на обертку были пущены старинные, большого формата письма, в которых шла речь о дуэли и смерти Пушкина. Оказалось, что автор их – сын знаменитого историка Андрей Карамзин, который писал из Баден-Бадена в Петербург матери и сестре Е. А. и С. Н. Карамзиным о том впечатлении, которое произвело на него известие о гибели Пушкина. Гидони передал эти письма в Пушкинский Дом<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> Борис Львович Модзалевский (1874–1928) – генеалог, библиограф, историк русской литературы, публикатор и комментатор сочинений А. С. Пушкина, член-корреспондент РАН (1918) и АН СССР (1925). Один из создателей Пушкинского Дома. В своем жизнеописании Г. Гидони упоминает о том, что для Б. Л. Модзалевского им был исполнен экслибрис (см. Колганова О. В. «Curriculum vitae» Григория Иосифовича Гидони: Документ из архива Российского института истории искусств (1928) // Временник Зубовского института. 2012. Вып. 8. Зубовский институт: Страницы истории. С. 79).

<sup>31</sup> Архив РИИИ. Оп. 6. Ед. хр. 40 (документы с 23.05.28 по 1933 г.). Л. 11.

<sup>32</sup> Андроников И. Л. Личная собственность // И. Л. Андроников. Избранные произведения: в 2 т. М., 1975. Т. 1. Рассказы литературоведа. С. 63–88.

## Приложение

### Примечания и режиссерские пояснения к свето-цветовой партии и постановке «Каменного гостя»<sup>1</sup>.

*Примечание 1.* Для светотейатрального представления

Воздерживаясь пока от подробного описания архитектурного и светотехнического устройства и оборудования 1-го светотейатра-стационара по проекту и системе Г. И. Гидони (описание его дается в книгах моих «Искусство света и цвета»<sup>2</sup>, – в первом и 2-м дополненном изданиях его – и специально в брошюре «Светотейатр как решение кризиса современных театра и драматургии»<sup>3</sup>), подчеркнем, что всякое правильное светотейатральное исполнение характеризуется 3-мя обязательными условиями. В отношении сценическом:

Во 1-х – отказом от сцены-коробки и переходом к сцене-арене (амфитеатру или перитеатру), разбитой на три концентрических круга, осуществляющей впервые полифонию действия в театре, во 2-х – в отношении светотехническом: сферообразно-купольным оборудованием здания как наиболее отвечающем задачам правильного использования возможностей светотехники и получения максимальной насыщенности светом и цветом.

Заметим, что из этих двух условий уже вытекают, во 1-х) – неизбежный отказ, возможно, после разных предварительных компромиссных решений, но, в конечном счете, – отказ обязательный от писаной декорации, с переходом к световой (свето-цветовому использованию плоскостей), во 2-х) – отказ от пестряди театрального костюма и, конечно, в 3-х) – от бессмысленности существующих способов гримировки. Великие возможности света и цвета всё это

<sup>1</sup> Гидони Г. И. Каменный гость А. С. Пушкина для светотейатра / Текст А. С. Пушкина с режиссерской свето-цветовой партией изобретателя светотейатра Г. И. Гидони для светотейатрального исполнения на электрических свето-цветовых, светотейатровых аппаратах; С 9 примечаниями к тексту и к свето-цветовой партии, 9 оригинальными гравюрами на дереве и 2 оригинальными литографиями. Л., 1931. С. 37–38.

<sup>2</sup> Гидони Г. И. Искусство света и цвета: Введение. Л., 1930. О втором, дополненном издании книги нам ничего неизвестно.

<sup>3</sup> Эта брошюра не числится в каталогах государственных российских библиотек, однако упоминания о ней содержатся в ряде изданий самого автора.

делают бесцельным и смешным. Какая декорация может сравниться с воздействием и эффектами электрического света и цвета, дрожащего, перебегающего, заливающего предметы и актеров, сверкающего на сцене. Грубейшая бутафория оживает, чудесно преображенная, подобно – великий живописный пример! – навозной куче в картине Рембрандта «Подаяние филистимлянину»; навозной куче, так залитой солнцем, так живописно «сделанной», что она кажется сверкающим драгоценным камнем. А для лиц и фигур актеров – нужны ли в светотеатре пестрота костюма и грим?

Грубый стол – ящик, простая скамья, рваный холст – всё чудесно оживает, светится, мерцает подобно – другой пример – люльке Рембрандта в «Св. семействе» Эрмитажа или «Латам св. Луи» Эль Греко в Прадо. А для лиц – что нужно для подчеркивания рисунка, экспрессии и типажа, кроме пудры, черного карандаша и париков? Но логика и художественная значительность Искусства света и цвета на сцене, впервые наконец связывающего, осуществляющего единство всех отдельных и, зачастую, противоречиво борющихся элементов спектакля (режиссура, декоративное оформление, игра актера, текст пьесы) – они же определяют и 3-е обязательное условие, обращенное к драматургу, к режиссеру и к актеру вместе взятым.

Ускорение темпов действия, всегда строго размеренного, ритмом света, фильтрующего текст от нагромождений всякой «литературы», чуждой рисунку театрального действия, введение впервые полифонии – до контрапункта включительно! В театральной действительности – от драматурга; создание окончательного и единого, слитого со всеми входящими элементами образа спектакля – от режиссера; и наконец, от актера возврат к полному использованию возможностей человеческого тела, наконец-то отказывающегося от фронтальной игры, неизбежной в квадрате плоскости современной сцены-коробки.

Умышленный отказ от половины своих пластических возможностей в течение нескольких веков в Европейском театре (особенно в балете) представляется вопиющей бессмысленностью, которая вскрывается особенно наглядно при сравнении с кино.

Пора понять, что возможности плоскости-экрана сегодня принадлежат всецело кино (приведем как пример эффект игры спиной Ян-

нингса в «Варьете»<sup>4</sup>, чего не сделать, очевидно, ни одному актеру в плоскости театральной коробки), что сила театра, наоборот, в глубине, в пространственном движении.

Свет, полифония, многообразие, богатство глубинной игры, богатство декоративного оформления спектакля – всё недостижимое для других искусств и извечно присущее настоящему театру – вот, что несет на сцену искусство света и цвета в светотеатре.

**От автора свето-цветовой партии**<sup>5</sup> (комментарий автора к изданию светоцветовой партии к кантате А. С. Пушкина «Леда»).

Только сейчас, после многолетних усилий и работы, подготовлены аппаратура и электрооборудование, которые позволяют наконец приступить к первым публичным светоконцертам и светотеатральным постановкам. Тогда же станет понятно значение моих цифр, вызывающих пока, в лучшем случае, лишь равнодушные... удивление. Но ... *lascia dir le gente*<sup>6</sup>!

В большой специальной статье, сейчас только выходящей, я впервые излагаю и пытаюсь установить предпосылки и основные законы свето-цветовой интерпретации вообще и, в частности, в области светодекламации, исследую вопросы ритмики, метрики, фонетики и семантики стиха по отношению к новому элементу – свету.

«Музыка – та подлинная стихия, в которой возникает и в которую возвращается всякая поэзия, как реки в море», – любил повторять Гёте.

Опыт моей работы в светомузыке (в частности, светорепетиции и светомузыкальное исполнение первых светоцветовых партитур для светооркестра) с очевидностью убеждает в том, что и в светодекламации, отказываясь, конечно, от наивно-иллюстративных подходов необходимо прежде всего равняться на музыку стиха, музыку стиха в гётевском и бетховенском смысле, как это, впрочем, обяза-

<sup>4</sup> В фильме «Варьете» (1925; реж. Э. А. Дюпон) немецкий актер и продюсер Эмиль Яннингс (1884–1950) сыграл главную роль.

<sup>5</sup> Гидони Г. И., Пушкин А. С. Леда: Кантата: Подражание Парни: Для свето-концертного исполнения со свето-цветовой партией Г. И. Гидони. Л., 1933. С. 10.

<sup>6</sup> Окончание изречения «*Segui il tuo corso e lascia dir le genti*» («Следуй своим путем и пусть люди говорят, [что хотят]») (лат.).

тельно и для всякой настоящей декламации. Между светом и стихом мостом является музыка. Однако до какой степени и до какого предела? В какой мере должен быть выделен и отражен другой, зрительно-образный элемент стиха, ведь тот же Гёте утверждал, что «по сравнению с глазом слух немое чувство». Что же должно быть определяющим критерием в свето-цветовой интерпретации стиха? Но если здесь немислимо разобрать все эти вопросы, то я рад всё же отметить, что сегодня уже вполне своевременно ставить исследуемые мною вопросы.

Задачи социалистического реализма выдвинули сегодня перед музыкой несколько обязательных положений.

Современная эпоха требует от музыки:

а) максимального развития метроритмической стороны музыки, обогащая ее неизмеримо усложнившейся ритмикой и полиритмикой окружающей нас действительности;

б) максимального расширения тембровых возможностей музыки, обогащения их новыми возможностями, соответственно современной технике, и введения в музыкально-творческую практику новых инструментов (шумовых и электрических) и новых видов звукообразований (см. «О социалистическом реализме в музыке»: Б. Пшибышевский. Советское искусство. № 24 – 1933).

Эти тезисы всемерно оправдывают мои искания в светотеатре, светомызыке, светодекламации на новом пути к великим возможностям Искусства света и цвета.

На этом пути моя световая Леда лишь небольшой отрезок его, и всё же даже она выводит наконец стихи поэта, эту «музыку в прозе», по выражению Гёте, «из темной рощицы» старого канонического усвоения стиха на залитые светом просторы, к красочности, к полифоническому богатству и исключительному динамизму пришедшего «Искусства света и цвета».

C. L. A. I. R.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Некоторые печатные работы Г. Гидони подписывал «CLAIR» («светлый», «ясный», «прозрачный» в переводе с французского). Вероятно, это слово имело для автора и какие-то другие значения, так как в отдельных случаях, как, например, в этом варианте, подпись встречается в виде аббревиатуры: «C.L.A.I.R.». Иногда слово «CLAIR» становится составной частью рисунка. Примечательно, что одного из своих сыновей художник назвал Клером.

### А. С. Пушкин. «Леда». Пояснение к светоцветовой партии Г. И. Гидони<sup>8</sup>.

Исполняется по свето-цветовому пульту Г. И. Гидони следующей схемы (см. ил. 61).

Скала «Luce» – интенсивность света от О – отсутствие света через I–VIII (по скале римской нумерации) до А (Luce) – ослепительной максимальной освещенности (итого 10 ступеней освещенности света).

Скала «Colog» – арабские цифры – общая гамма цветов (четвертитонная).

|                       |                              |
|-----------------------|------------------------------|
| 1 2 3 – желтые        | 13 14 15 – синие             |
| 4 5 6 – оранжевые     | 16 17 18 – голубые           |
| 7 8 9 – красные       | 19 20 21 – зеленые           |
| 10 11 12 – фиолетовые | 22 23 24 – зеленовато-желтые |

В свето-цветовом пульте средний столбец – основная восьмиступенная гамма цветов по спектру. Отметим, что разбивка спектра на восемь основных цветов помимо всех оснований художественно-музыкального порядка (см. книгу «Искусство света и цвета») совпала с восьмиступенным рядом Леонардо да Винчи и с разметкой классической таблицы Бунзена с восемью главными фраунгоферовыми линиями.

Крайние ряды арабских цифр 1–22 и 3–24 – понижения и повышения (цветные дизезы и цветные бемоли).

Условные обозначения к свето-цветовой партии Ph. C. / P. P. – Photo Chromo Piccolo Primo – светооркестровый малый свето-цветовой аппарат изобретения и конструкции Г. И. Гидони (Патент Ком<итета> по дел<ам> изобр<етений> при ВСНХ № 527 и авт<орское> свид<етельство> Ком<итета> по делам изобретений при СТО № 2278 – mod 1926).

Цифры римской нумерации – смены интенсивности света по свето-цветовому пульту Г. И. Гидони. Цифры арабской нумерации – смены цветов, О – вспышки белого света, п – выключение света.

<sup>8</sup> Гидони Г. И., Пушкин А. С. Леда: Кантата: Подражание Парни: Для светоконцертного исполнения со свето-цветовой партией Г. И. Гидони. С. 11.

**О. В. Колганова**

Скобки (лиги), связывающие римские цифры, указывают движение, нарастание или ослабление света по реостатам, П – выключение цвета (цветовые паузы); волнистая линия – световые и цветовые тремоло; полоса – повторение предыдущего света или цвета.

Время – темп исполнения – устанавливается режиссурой или чтецом по метроному Менцеля<sup>9</sup> или по фотометроному Г. И. Гидони.

При исполнении

Кроме даваемого пояснения к свето-цветовой партии руководствоваться книгами того же автора «Искусство Света и Цвета» (Ленинград, 1930), «Каменный гость» для светотеатра (1931) и свето-цветовой партией «Интернационала».

Patented in U. S. S. R.

## **Театры конца XX – начала XXI века**



<sup>9</sup> Имеется в виду метроном, изобретенный немецким механиком, пианистом и педагогом И. Н. Мельцелем.

**Независимые, альтернативные,  
негосударственные театры,  
паратheatральные образования  
и театры-студии**



**И. В. Вдовенко**

**Театр, которого нет:  
Независимые, альтернативные,  
негосударственные театры,  
паратрагальные образования и театры-студии  
Ленинграда — Санкт-Петербурга  
1980-х — 1990-х годов**

Говоря об альтернативных театрах Ленинграда — Петербурга 1980-х — 1990-х гг., практически невозможно точно сформулировать однозначного названия того типа театра, о котором собственно идет речь. Наиболее часто встречающееся наименование — театр-студия. Это понятие действительно поглощает основную массу театров, входящих в зону нашего интереса, однако не все. Дело здесь в первую очередь в том, что само значение словосочетания «театр-студия» на протяжении двадцати лет неоднократно менялось. Причем наиболее интенсивно оно менялось именно в тот промежуток, который нас прежде всего интересует (примерно с 1984 по 1995 г.). Именно в течение 10–11 лет «другой», или «альтернативный» (официальному театру), театр чуть было не оформился в нечто целостное, нечто, что, казалось, должно было (или, во всяком случае, могло) прийти на смену «старому» театру, но не пришло (или пришло в некоей более отдаленной перспективе, если мы учитываем сегодняшнее присутствие на петербургской сцене таких лидеров «альтернативного» театрального движения 1990-х, как Андрей Могучий и Вячеслав Полунин). При этом интуитивно нам (во всяком случае, тем, кто профессионально занимается театром и его историей) понятно, о чем идет речь, и что это было за театральное движение. Вопрос только в том, что мы (как это ни странно) так до конца и не определили не только его конкретные координаты, но и (по всей видимости) довольно смутно пред-

ставляем себе его историю (во всяком случае, судя по некоторым последним попыткам вернуться к этой теме<sup>1</sup>).

На самом деле, удивительно, что до сих пор не появилось ни одной собственно научной работы, более или менее полно описывающей это явление и дающей ему хоть какую-нибудь оценку. Единственное исследование, посвященное негосударственным театрам этого времени, – книга Е. Марковой<sup>2</sup>, во-первых, вышла двадцать лет назад, а во-вторых, представляет собой критическое описание нескольких (бесспорно заслуживающих того) выдающихся театров<sup>3</sup>, но не самого явления в его развитии. Несколько более или менее объемных журнальных публикаций и подборок материалов также относятся в буквальном смысле к прошлому веку и имеют дело со случайным набором конкретных примеров<sup>4</sup>. Упомянувшиеся же выше обсуждения представляют собой скорее несколько сумбурные (хотя и крайне

<sup>1</sup> Здесь я имею в виду в первую очередь обсуждения на страницах журнала «Театр»: диалог Н. Песочинского и Д. Ренанского (Андеграунд, которого не было // Театр. 2011. № 4. С. 26–33) и совсем недавний разговор, в котором принимали участие Ж. Заречкая, А. Могучий, Н. Песочинский, Е. Козлов, М. Исаев и А. Платунов (Феномен петербургского независимого театра 90-х // Театр. 2018. № 35. С. 76–99).

<sup>2</sup> *Markova E. Off Nevsky Prospekt: St. Petersburg's Theatre Studios in the 1980s and 1990s* / Translated by K. Cook. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1998.

<sup>3</sup> Текст книги составляют главы-очерки, посвященные Сергею Дрейдену; театрам «Суббота», «Особняк», «Тетта Mobile», «Лицдеи», «Диклон», «Шарманка» и Формальному театру. Книга собрана из газетных статей, ранее опубликованных на русском языке и несколько расширенных до книжного формата (например, глава о «Тетта Mobile» – в газете Смена за 14 июня 1991; глава о Полунине частично опубликована в газете «Ленинградский рабочий» за 3 января 1986 и т. д.).

<sup>4</sup> Здесь в первую очередь необходимо отметить обзорную статью М. Дмитриевской «Что делать, Владимир? – Не знаю, Константин...» (Театр. 1989. № 8. С. 68–81); подборку студенческих рецензий на работы театров-студий под общим названием «Студии и студенты» в № 1 журнала «Современная драматургия» за 1990 (в которую входит единственный более или менее полный список ленинградских студий конца 1980-х, составленный К. Ефремовой, а также статьи о спектаклях Театра реального искусства, театра-студии Ленинградского дворца молодежи, «Народного дома» и театра «Отражения»); обсуждение итогов первого Ленинградского фестиваля театров-студий «Время менять звезды», в котором принимали участие члены жюри фестиваля и режиссеры-победители С. Гогун, А. Могучий, Е. Козлов, Е. Угрюмов (Смена. 1990. 28 июля), а также № 17 газеты «Антракт» за 1990, практически полностью посвященной ленинградским театрам-студиям (обзорная статья Е. Марковой, отдельные статьи о театрах «Особняк», «Санкт-Петербург», «Интератель», «Кукла», Ленинградском камерном театре В. Койфмана, театре «ДаНет», театре-студии «На Лесном», студии Э. Горошевского и С. Дрейдене).

любопытные) личные воспоминания, чем попытку документального восстановления реальной картины (и здесь, конечно, стоит сказать, что настоящая заметка носит поверхностно-обзорный характер и также не претендует на полноту, хотя в основе своей более опирается на документы, чем на воспоминания).

Для начала попробуем определиться собственно с названием. Итак: театры-студии. Как было уже сказано, само по себе это словосочетание претерпело некоторое терминологическое изменение, пришедшее как раз на интересующий нас период. Если в самом начале 1980-х гг. оно обозначало фактически единственную «переходную» форму существования театра между «любительским» и «профессиональным» (наследуя в этом традиции, сформированной мхатовскими студиями), то к началу 1990-х скорее отсылало к некоторому крайне специфическому «духу студийности» (по сути также застоявшемуся, как дух «большого» «профессионального» театра, и в этом смысле не для всех приемлемому). Тогда в качестве названий «небольших» «неформальных» театров (позиционирующих себя как «альтернативные» по отношению к «большим») начинают использоваться такие определения, как «лаборатория», «мастерская» или даже просто «группа»<sup>5</sup>. И здесь, конечно, важен именно временной промежуток.

В начале 1980-х под общим названием «театр-студия» понимались:

**детская или подростковая театральная студия** при каком-либо официальном учреждении, чаще всего ДК, доме (или дворце) пионеров (позднее – Молодежном центре). Подобного рода студия представляла собой скорее театральный кружок, хотя некоторые из таких кружков функционировали как настоящие театры (например, ТЮТ при ЦДП под руководством Е. Сазонова);

**студенческий театр** при высшем учебном заведении. Руководителями таких театров нередко были серьезные профессиональные режиссеры с собственным видением театра. Многие из этих театров имели многолетние традиции (например, студенческий театр ЛГУ);

**народный театр** – по сути та же театральная студия при ДК, только для взрослых. Так же, как студенческими театрами, народными

<sup>5</sup> См.: Вдовенко И. Мастерская Клина при ВОТМе (1989–1994) и принципы лабораторного театра // ШАГИ/STEPS. 2019. Т. 5. № 4. С. 72–90.

руководили профессиональные педагоги и режиссеры (получавшие зарплату в организации-учредителе согласно тарифной сетке). При этом в народных театрах нередко играли и профессиональные (т. е. закончившие официальное профильное учебное заведение) или полупрофессиональные (т. е. получившие студийное театральное образование) актеры, пришедшие для работы с руководящим студией режиссером;

**собственно «театр-студия»**, т. е. переходный этап между непрофессиональным (любительским) и профессиональным театром. Достаточно редкое для начала 1980-х гг., но возможное явление, связанное в первую очередь с выпускными курсами театрального института, на базе которых планируется (с той или иной степенью вероятности) создать театр, либо с объединением профессиональных актеров, не востребованных в профессиональных театрах и пытающихся через студийную кооперацию получить официальный статус (например, в структуре Ленконцерта), который в идеальной ситуации со временем мог быть конвертирован в полноценный театр;

**«государственная театр-студия»** – редчайший пример преодоления барьера любительского и профессионального театра. Само по себе название «театр студия» понималось также (а возможно, даже в первую очередь) и в смысле собственно духа студийности согласно известной вахтанговской формулировке «студия – это идейно сплоченный коллектив»<sup>6</sup> (сплоченный обычно вокруг лидера, способного вдохновить студийцев своими идеями). В этом смысле последний расцвет собственно студийного движения в Ленинграде приходится на самый конец 1970-х. Причем здесь мы можем выделить десятку основных студий-лидеров (художественные качества которых могли составить некоторую конкуренцию «большим» государственным театрам). Это театр-клуб при ЛДХС «Суббота» (рук. Юрий Смирнов-Несвицкий), народный театр ДК им. С. М. Кирова «Скворечник» (Владислав Андрушкевич), народный театр ДК Ленсовета (Людмила Мартынова), театр-студия ДК им. В. И. Ленина «Четыре окошка» (Лев Шварц и Татьяна Жаковская), народный театр ДК Первой пятилетки «Перекресток» (Вениамин Фильштинский), народный театр

<sup>6</sup> Захава Б. Е. Вахтангов и его Студия. Л., 1927. С. 76.

ДК им. Володарского «Синий мост» (Гета Яновская), народный театр ДК им. Ильича (Александр Бируля), студенческий театр ЛИИЖТ «Студио» (Владимир Малыщицкий), студенческий театр ЛГУ (Вадим Голиков), студенческий театр ЛТИ ЦБП (Владимир Бродянский), театр-студия «Радуга» при ЛГУ (Эрик Горошевский).

Все эти театры (как мы видим) руководимы профессионалами – режиссерами или театроведами, «переквалифицировавшимися в режиссеров» (Смирнов-Несвицкий, Жаковская). У всех есть своя художественная программа. Все пользуются определенной известностью. И в то же время все они не очень сильно отличаются от профессиональных театров именно в содержательном смысле (т. е. в смысле видения собственно театра). Многие (или даже можно сказать практически все) режиссеры, работающие в этих студиях, перемещаются из собственно государственных театров в студию и обратно. Голиков руководит театром Комедии; его съедают; он уходит в студию ЛГУ, но параллельно спокойно продолжает ставить в государственных театрах. Яновская берет за работу в студии в момент неустроенности. Малыщицкий параллельно с работой в студии ставит в БДТ и Театре им. В. Ф. Комиссаржевской, а чуть позже его студия получает официальный государственный статус, и т. д.

То есть на самом деле мы видим, что практическое различие между студией и государственным театром (с точки зрения режиссуры и собственно театральной формы) невелико. И все эти десять театров могли бы при определенных условиях стать государственными (хотя бы на уровне государственных театров-студий), но не стали. И в этом также (на мой взгляд) заключалась причина упадка в ранние 1980-е того студийного движения, которое мы видим в 1960-х – 1970-х.

Действительно, за всё это время (поздние 1970-е, ранние 1980-е) в Ленинграде статус «государственных» получили только три театра: «Время» (созданный А. Куницыным на базе собственного курса ЛГИТМиКа<sup>7</sup>), «Эксперимент» (созданный В. Харитоновым сначала на базе Ленконцерта) и «Молодежный» (организованный на базе театра-студии В. Малыщицкого при ЛИИЖТе). Характерно, что эти

<sup>7</sup> Дипломный студенческий спектакль курса «В профиль и анфас» завоевал награду театрального конкурса в Братиславе (1978), после чего и было принято решение о создании на его базе театра.

три театра представляли три модели организации (на базе учебного курса, на базе профессионального объединения, на базе любительского театра-студии). И как мы понимаем, желающих повторить их судьбу была масса. Однако больше никаких новых государственных театров в Ленинграде создавать не планировалось. И уж тем более не планировалось выделение каким-то театрам новых театральных площадок. О чем было неоднократно заявлено во всех соответствующих инстанциях (что в свою очередь также не могло служить поднятию духа у прочих театров-студий, полупрофессиональных объединений, выпускающихся в никуда курсов и профессиональных коллективов, имеющих государственную регистрацию, собственный репертуар, но не имеющих своей площадки<sup>8</sup>).

Любопытна, кстати, и дальнейшая судьба этих трех театров. Ни один из них не дожил до нашего времени, каждый по-разному, но каждый в связи с одной и той же причиной – отсутствием театрального здания. Первым получил его театр Малышицкого. Силами студийцев оно было приведено в порядок, однако через некоторое время сам Малышицкий был отстранен от руководства театром. В 1983 г. его место занял Е. Падве, которого также через некоторое время (в 1989 г.) сменил С. Спивак. Можно ли сказать, что этот театр существует? Как место – да. Как театр – нет (он был продолжен в ином месте, и опять как студия). Фактически та же история с театром «Эксперимент» (только на десять с небольшим лет позже). В момент создания театра собственного здания он не имел, затем ему было передано помещение бывшего кинотеатра «Арс» на пл. Л. Толстого, однако в 1990-е выяснилось, что собственником помещения является не театр, а город, после чего в 1995 г. «Эксперимент» был ликвидирован,

<sup>8</sup> В качестве примера можно привести Молодой театр (официальное название в 1980-х – Ленинградский государственный драматический ансамбль «Молодой театр»). Театр был создан в 1970-е при Областном управлении культуры в качестве коллектива для будущего областного ТЮЗа (Ленинградского областного драматического Театра для юношества города и области), а после отказа от этой идеи (до войны в Ленинграде было три ТЮЗа, и идея вернуться к этому количеству витала в воздухе до самой Перестройки) был передан в структуру Ленконцерта. В 1980-е в театре работали многие профессиональные режиссеры (В. Смирнов, К. Черномозов, В. Ткач, С. Спивак); театру постоянно обещали собственное помещение, но так и не дали. В 1989 (после того как С. Спивак возглавил Молодежный театр) Молодой театр вошел в Молодежный и перестал существовать как отдельная единица.

его место занял театр «Русская антреприза им. Андрея Миронова», а сам театр был «продолжен» его основателем в другом месте, и снова на «любительских» началах. И наконец, театр А. Куницына «Время». В момент создания он также не имел своего здания, но ему (в отличие от двух других театров, о которых мы говорили только что) несколько не повезло с датой появления на свет. Планировалось, что в 1983 г. он станет основным резидентом нового театрально-концертного зала «Время», однако в 1984 г., когда зал наконец был сдан, «театр заселили туда но не на правах хозяев, а на общих основаниях»<sup>9</sup>, т. е. зал «Время» сразу начал эксплуатироваться Ленконцертом в качестве общей прокатной площадки для самых разных коллективов<sup>10</sup>, что через некоторое время и привело театр к невозможности дальнейшего существования в новых экономических условиях конца 1980-х.

На примере этих театров мы видим, что вопрос с собственным зданием (собственной площадкой, собственной репетиционной базой) являлся для театров-студий, театров, готовых сменить статус с любительского на профессиональный, ключевым. Несколько позже мы к этому вопросу вернемся, но сейчас попробуем уяснить для себя окончательно, что собственно считается театром, который мы относим к категории «другого» (условно-«альтернативного», негосударственного, независимого) театра 1980-х –1990-х. Только ли театры-студии (подобные описанным выше)?

Здесь есть два способа. И оба, на первый взгляд, возможны. Сложение (т. е. способ, при котором мы складываем все возможные приходящие нам в голову формы театра: и студии, и лаборатории, и независимые проекты, и появившиеся чуть позднее антрепризы, и что угодно) и вычитание (когда мы просто отталкиваемся от списка существовавших на 1980 г. государственных театров, и, соответственно, всё, что не входит в этот список, оказывается искомым). Последний способ кажется более предпочтительным, но и тут всё не так просто, хотя бы потому, что в результате вычитания «государственных» театров мы получаем «негосударственные», что для первой

<sup>9</sup> Соколинский Е. Решается судьба театра // Театральная жизнь. 1984. № 7. С. 8.

<sup>10</sup> Так, например, кроме театра «Время» на этой сцене постоянно играл спектакли Молодой театр, эстрадные коллективы, входившие в систему Ленконцерта, хоры, ВИА и др. В конце 1980-х к старым коллективам Ленконцерта добавились и новые независимые театры-студии, такие как АСК, Гунго и т. п.

половины 1980-х – нонсенс (все любительские театры-студии были государственными, и именно поэтому государство предоставляло им помещение, руководителю – зарплату; выдавало разрешение на показ спектакля и т. д.). Тогда – «непрофессиональные»? Но опять же, как было сказано выше, понятие профессионализма применительно к тем же театрам-студиям оказывается размытым. При этом необходимо учитывать и изменения, которые происходят в 1980-е в театре в непосредственной связи с общими (политическими и экономическими) изменениями в стране. Здесь нужно отметить несколько дат, разделив интересующий нас период на несколько частей.

Первой датой следует назвать август 1986 г. – начало (так до конца и не проведенной) театральной реформы в СССР (точкой отсчета здесь, на мой взгляд, следует считать принятие Совмином СССР постановления «О комплексном эксперименте в театре»). С этого момента театры, участвующие в эксперименте, начинают работать в новых условиях. Никто больше не диктует театру количество играемых спектаклей в сезон. Никто не диктует количество новых премьер. Никто (кроме худсовета театра) не принимает спектакль. Театры получают возможность самостоятельно устанавливать цены на билеты и выплачивать надбавки к зарплатам из фонда дополнительной заработной платы (формируемого из заработанных денег).

Параллельно общему эксперименту, касающемуся «больших» «государственных» театров», начинается эксперимент, касающийся и «малых», «до-сей-поры-не-государственных». В начале 1987 г. выходит постановление «Положения о театре-студии на бригадном (коллективном) подряде», фактически уравнивающее вчерашний бесправный «театр-студию» с государственным театром, участвующим в эксперименте. И тут возникает любопытный момент – в Москве сам факт принятия этого постановления вызвал лавинообразный рост новых театров. Как отмечает один из авторов экономического блока театральной реформы Геннадий Дадамян, «к концу 1987 г. только в Москве открылось около 300 театров-студий (в 1985-м во всей России было 330 театров)»<sup>11</sup>. Причем дело не столько в регистрации новых студий, сколько в коренных изменениях, произошедших за год: в октя-

<sup>11</sup> Дадамян Г. Театр одного продюсера // Отечественные записки. 2005. № 4 (25).

бре 1986 г. (т. е. еще до принятия нового положения) семь московских театров-студий (А. Васильева, О. Табакова, С. Враговой, М. Розовского, С. Кургиняна, М. Щепенко, В. Спесивцева) получают статус государственных театров. В ноябре того же года в Москве проводится первый Фестиваль театров-студий «Игры в Лефортово». Через полгода начинает функционировать ВОТМ, предлагающий любым театральным группам (прошедшим «вступительный экзамен») льготные условия функционирования – площадки для репетиций, возможности проката спектаклей и в идеале – создание нового театра с получением собственного здания, причем всё это с текущей зарплатой прямо сейчас, в репетиционный период<sup>12</sup>. И что здесь важно отметить, что всё это касается исключительно Москвы. В Ленинграде постановление, запускающее ход реформы, аналогичной московской, выйдет только через два года – в июле 1988-го. Причем ленинградская реформа будет отличаться от московской коренным образом: в ней смогут принять участие только коллективы, специально отобранные для нее, «находящиеся на профессиональном уровне», т. е. некие «правильные» (с точки зрения правления СТД, городского худсовета и управления культуры) театры-студии. И это очень важный момент, в некотором смысле являющийся определяющим для понимания не просто различия происходящего в Москве и Ленинграде, но и собственно самой ленинградской специфики, во многом возникающей именно отсюда. Потому что (на мой взгляд) именно в качестве реакции на эти «правильные» театры-студии (отобранные неизвестно кем, неизвестно на каких основаниях и по каким критериям) на поверхность выйдут какие-то другие, неправильные, маргинальные (уже не по отношению к большим государственным театрам, а по отношению к этим – «правильным»). Но для того, чтобы увидеть и понять, как это происходит, нам нужно вернуться, во-первых, к вопросу о собственно этих новых театрах, которым как бы еще только предстоит возникнуть, т. е. к вопросу о формировании, среде, центрах (или, если угодно, – габитусе). И во-вторых, к вопросу о театральных площадках.

Выше мы уже говорили о «традиционных» драматических театрах-студиях начала 1980-х (представляющих собой как бы некую

<sup>12</sup> См.: Вдовенко И. Клим: Опыт сквозной биографии. Часть первая: Портрет на фоне уходящей эпохи. СПб., 2015.

во многом дублирующую большой государственный театр структуру). Однако помимо них можно отметить еще как минимум три центра формирования идентичности: мимический, музыкальный и художественный, – которые во многом и станут основой будущего «неофициального», или «неправильного», студийного движения.

1. **Пантомима.** Ленинград традиционно, начиная с конца 1950-х гг., был главным советским центром возрождения разгромленной в 1930-х гг. пантомимы. Как писала об этом еще в 1980-х Елена Маркова (один из главных специалистов по пантомиме среди российских театроведов, сама – выходец из пантомимической студии и педагог<sup>13</sup>), именно в Ленинграде возникла первая любительская студия «Мим», откуда вышли советские звезды этого вида искусства: Борис Агешин, Анатолий Елизаров, Александр Скворцов, Феликс Агаджанян, Вячеслав Полунин. Именно в Ленинграде в начале 1970-х гг. был организован и первый в стране клуб энтузиастов пантомимы<sup>14</sup>.

В 1980-х наиболее активно это движение в Ленинграде представляли студии Николая Никитина, «Диклон» Юрия Кретова, «Тетта Mobile» Вадима Михеенко, «Мимигранты» Александра Плюща. Но в первую очередь – мимический и пантомимический центр, связанный с Вячеславом Полуниным, в начале 1980-х базирующийся в ЛДМ. Отсюда выйдут «Лицедеи», «Дерево» Антона Адасинского, «Гунго» Сергея Гогуня (занимавшегося позднее у Никитина, но первый толчок получившего всё же в студии Полунина). Это вообще будет один из главных (в энергетическом смысле) центров нового театра 1990-х, связанных и с концепцией уличного искусства. Первый фестиваль уличных театров «Мим-парад-82» организованный Полуниным еще в тот момент, когда это казалось невозможным, Всесоюзный

<sup>13</sup> Помимо лекций и спецкурсов для театроведов Е. Маркова в конце 1970-х вела в ЛГИТМиКе экспериментальный курс пантомимы. Фрагменты личного дневника, отслеживающего судьбу учеников ее курса в 1980-х, изданы (см.: *Маркова Е.* Пантомимический дневник. СПб., 2017).

<sup>14</sup> Сказанное в этом абзаце представляет собой несколько переформулированную цитату из Е. Марковой. См.: *Кравцов А.* Мим-парад-87 // Смена. 1987. 29 апр. (При этом само явление, описанное в этой статье, крайне любопытно: мим-парад – программа-ревью, которую Маркова придумала и вела совместно с режиссером В. Дружининым. Она состояла из пантомимических номеров, исполняемых разными артистами и скрепляющих их рассказов Марковой о разных направлениях в пантомиме. Состав участников мим-парада менялся от представления к представлению.)

фестиваль уличного театра (1987), Школа уличного театра «Лицедей-Лицей», организованная в том же 1987 г. на острове Тотлебен в Финском заливе, «Конгресс дураков» в ЛДМ 1988-м и, наконец, грандиозный Полунинский «Караван мира» в 1989-м, собравший огромное количество участников и превративший Европу в единое театральное пространство.

Мимическое (пантомимическое, пластическое, танцевальное, связанное со свободным движением и клоунадой) движение внутри театров-студий можно охарактеризовать как самое массовое. Собственно пластический театр в его разных формах в 1980-х – начале 1990-х воспринимался в качестве чуть ли не единственной альтернативы окостеневшему «официальному» драматическому. При этом «мимические» (или «пантомимические») студии (называвшиеся не только «студия пантомимы» или «студия мимического театра», но и «студия пластики», «студия движения», «танцевально-пантомимическая студия», равно как и «эстрадная студия», «эстрадно-цирковая студия», «студия клоунады и пантомимы»<sup>15</sup> и т. п.) составляли как бы параллельную сеть с собственно театральными студиями при ДК, причем иногда с явным перевесом в сторону пантомимы. Так, в одном ДК могли действовать театральная, пантомимическая и пластическая студии (или не «пластическая», а «студия ритмики и движения», или «клоунады», или «эстрадно-цирковая» студия), причем руководители двух «нетеатральных» студий могли быть выходцами из одной общей «материнской» студии, в конечном итоге, восходя к одному из основных пантомимических центров.

2. **Перформансы, связанные с музыкой** (в первую очередь альтернативной поп- и рок-музыкой). Круг ленинградского рок-клуба, где некоторые концерты какой-то момент начинают приобретать чуть большую театральность (и театрализацию), превращаясь в своего рода шоу. Здесь следует отметить определенные сращения. Так, например, выходец из полунинского центра Антон Адасинский прежде чем основать в 1988 г. собственный театр «Дерево», два года работает с группой АВИА ленинградского рок-клуба, сочетая собственно игру на музыкальных инструментах (гитара, труба) с пантомимическими выступлениями и организацией музыкально-пантомимического шоу

<sup>15</sup> Все номинации подлинные.

в духе соц-арта (раннесоветская эстетика – парад физкультурников и пр.). В упоминавшемся уже театре Э. Горошевского еще в ранний период его существования играют музыканты группы «Аквариум» (в первую очередь нужно отметить флейтиста Андрея (Дюшу) Романова, некоторое время практически профессионально занимавшегося театром у Горошевского). Анатолий (Джорж) Гуницкий (автор поэтических текстов ряда песен и сооснователь «Аквариума») пишет пьесы, которые идут в студии Горошевского (а с середины 1980-х и в других театрах, в первую очередь в Театре Абсурда Марка Гиндина).

Отдельно, конечно, нужно отметить всё, что связано с деятельностью Сергея Курехина и группы «Поп-механика», начиная от ранних чисто музыкальных перформансов середины 1980-х (относящихся к явлениям альтернативной, скрытой от глаз широкой общественности контр-культуры) до собственных публичных представлений зрелой «Поп-механики» середины 1990-х, представлявших собой совершенно оригинальное художественное явление на стыке музыкального перформанса, фрик-шоу и площадного театра. Деятельность Сергея Курехина на протяжении этого десятилетия (с середины 1980-х до середины 1990-х) также можно обозначить как своего рода маргинальный центр художественной жизни города, связанный не только с музыкой, но и с ленинградским авангардом и молодежной контркультурой в целом. Достаточно вспомнить его работу в кино с Сергеем Дебижевым («Два капитана 2»), выступление с Сергеем Шолоховым в программе «Пятое колесо» (лекция «Ленин – гриб»)<sup>16</sup> и т. д.

В среде, близкой к ленинградскому рок-клубу, происходили и наиболее радикальные контркультурные театральные акции, скорее близкие к классическому перформансу, чем собственно к драматическому

<sup>16</sup> По воспоминаниям участников, эта лекция являлась чистой импровизацией, так же, как и лекция в дебижевском фильме, и это достаточно важный момент, который роднит то, что делает С. Курехин, с тем, что делает Б. Юхананов примерно в то же самое время, и практически прямо противопоставляет происходящее здесь – в молодежной среде, в контркультуре – официальной театральной культуре того времени, из которой театральная импровизация, способность к производству (часто бессмысленного, абсурдного, но живого) текста практически полностью изгнана. Текст в официальном «государственном» спектакле, идущем на сцене государственного театра, должен быть написан профессиональным драматургом, залитован, пропущен через систему согласований и только затем произнесен актером, причем произнесен «правильно», без искажений и оценок авторской интенции.

театру. Например, в перформансах Родиона были задействованы не профессиональные актеры, а знаковые фигуры андеграундной арт-тусовки, в том числе музыканты Георгий Гурьянов и Юрий Каспарян из группы «Кино», Наташа Пивоварова из «Колибри». Сам Родион был одноклассником и близким другом Майка Науменко из «Зоопарка» и завсегдатаем рок-клуба.

Помимо среды, близкой к рок-клубу, ориентированной именно на рок-музыку, с середины 1980-х возникает и несколько иная музыкальная среда (точнее молодежная субкультура, связанная с музыкой) – брейкеры. С 1986 г. в Ленинграде начинают активно работать несколько студий брейк-данса (частично связанные со студиями пантомимы и современного танца), из которых в первую очередь нужно упомянуть группу Вадима Михеенко «Terra Mobile». В середине 1980-х в «Terra Mobile» будет танцевать брейк и Станислав Варкки (более известный под псевдонимом Кася). Позднее Кася также будет сотрудничать с Полуниным и «Лицедеями», создаст собственный театр «Перекатиполье» (затем переименованный им в «Королевский Жираф»).

3. **Художники.** Ранние акции и перформансы художников-нонконформистов. Куклы. Сотрудничество-сообщничество Бориса Позниозовского и Михаила Хусида. Идея нового синтеза актера и предмета. Организация театра «ДаНет». Сотрудничество Михаила Хусида и Юрия Нолева-Соболева, организация Интерстудио (1990) и фестиваля КУКАРТ, посвященного театру кукол и синтетическому театру (1993).

Здесь характерно то, что работа с предметом (изображением, куклой, объектом) становится своего рода ключом, призванным заново открыть собственно театральное измерение. Причем связано это опять же с окостенелостью традиционных театральных форм позднесоветского театра, в котором предмет практически лишается своей сущностной составляющей арт-объекта и начинает использоваться исключительно утилитарно. Отсюда многочисленные опыты самого разного толка, приводящие, с одной стороны, к таким явлениям современной российской сцены, как Инженерный театр АХЕ (выделившийся из ДаНет в 1990 г.) или театр Яны Туминой (генезис которого находится в той же самой плоскости), а с другой – такой театр, как «Шарманка» Эдуарда Берсудского.

Кстати, любопытно, что (в отличие, например, от Хусида или Семченко с Исаевым) Берсудский не имел никакого официального художественного образования. По его собственным рассказам, в 1970-х гг. он был подмастерьем скульптора Бориса Воробьева, но официального статуса (а вместе с ним и возможности выставляться) не имел. В 1970-х гг. Берсудский принимает участие в нескольких неофициальных выставках ленинградских нонконформистов (в том числе известной выставке 1974 г. на квартире Константина Кузьминского). Примерно в то же время начинает делать «кинематы» (движущиеся скульптуры). В 1987 г. он знакомится с Татьяной Жаковской (студия «Четыре окошка»), которая и предлагает ему превратить показ кинематов в спектакль – так возникает «Шарманка».

Важным моментом здесь является само это взаимопроникновение и сотрудничество людей, приходящих друг к другу из разных центров, но вместе создающих некую единую сеть, вначале, в 1980-х и начале 1990-х, альтернативную официальной (а затем – во второй половине 1990-х как бы отчасти сливающуюся с ней или заменяющую ее). Понизовский сотрудничает с Хусидом, на курсе которого в «Интерстудио» в конце 1990-х будут преподавать Геннадий Тростянецкий и Лев Эренбург (создавший свой Небольшой драматический театр в 1999 г. на базе этого курса). При этом Тростянецкий изначально (еще до учебы у Георгия Товстоногова в ЛГИТМИКе) занимается в студии пантомимы (и одновременно в кружке Театра кукол) и создает свою первую студию «Синий троллейбус» еще в 1972 г. В 1984–1985 гг. основатель группы «Новые художники» Тимур Новиков ставит совместно с Эриком Горошевским на территории его студии при Клубе-81 спектакль по Д. Хармсу «Балет трех неразлучников» (музыку к которому пишут члены группы «Новые композиторы»). В том же сезоне он играет в постановках Родиона «Анна Каренина» и «Идиот» (эти три работы входят в историю ленинградского нонконформистского искусства под названием «Новый театр»). Во второй половине 1980-х группа художников «СВОИ», базирующаяся на Пушкинской, 10, рядом с Понизовским и Новиковым, сотрудничает с Антоном Адасинским в оформлении его спектаклей в ЛДМе, а также проводит перформансы на Пушкинской, в которых участвуют актеры «Дерева», в частности, Алексей Меркушев, который в начале

1990-х создаст собственный пластический театр «ОФ». Художники Павел Семченко и Максим Исаев, сотрудничавшие в 1980-х с Понизовским, в 1990-м создают собственный Инженерный театр АХЕ, в спектаклях которого начиная с середины 1990-х также будут принимать участие многие выходцы из «Дерева». Владимир Волков (музыкант, создатель «Волковтрио») в середине 1980-х участвует в концертах курехинской «Поп-механики» и перформансах группы «СВОИ» на Пушкинской, 10, а в 1990-х и 2000-х делает ряд проектов с АХЕ (в том числе отдельный спектакль с Семченко) и т. д., и т. п.

4. «Другие» драматические студии. Еще одним важным моментом, повлиявшим на дальнейший студийный процесс, является возникновение в середине 1980-х (практически накануне Перестройки и последовавшей буквально сразу за ее объявлением театральной реформы) как бы новой собственно драматической сети театров-студий, напрямую не связанных со старыми и вообще с существующей официальной театральной системой (или связанных, но не на непосредственном уровне). Я имею в виду действительно независимые студии (лаборатории, группы), которые появляются и руководятся людьми, не получившими собственно официального театрального (в первую очередь режиссерского) образования (т. е., со старой студийной точки зрения, непрофессионалами). Такова, например, студия «Театр на подоконнике» Сергея Добротворского, появляющаяся в 1984 г., или Театральная лаборатория Вадима Максимова (также 1984 г.). Оба эти проекта во многом можно назвать по-настоящему исследовательскими, пытающимися заново открыть возможности театра (причем возможности некогда уже открытые, но официальным советским театром намеренно замалчиваемые). Сюда же, по всей видимости, следует отнести и группу «Театр Театр» Бориса Юхананова (переехавшего в 1985 г. в Ленинград и тем самым как бы демонстративно «вышедшего из системы»<sup>17</sup>).

<sup>17</sup> Следует отметить, что Юхананов (в отличие от остальных своих однокашников по васьильевскому курсу) в тот момент еще не получил диплома театрального института, т. е. официально режиссером считаться не мог. При этом после приостановки работы над своими (на тот момент закрытыми) московскими дипломными спектаклями – «Наблюдателем» и «Мизантропом» – он не ищет других вариантов. Более того, его переезд в Ленинград и учреждение Театра Театра были своего рода демонстративным отказом от «игры по правилам», от постановки «нормального» спектакля в «нормальном» государственном театре (позднее он все же получит диплом, но это произойдет уже после описываемого периода).

Важным моментом в деятельности этих новых групп мне кажется их широта, желание охватить «больше, чем просто театр». Добротворский занимается театром и кино, пишет оригинальные художественные тексты, пытается издавать собственный журнал. Юхананов помимо театра занимается кино и теорией театра, снимает целый ряд видеороманов, издает собственный журнал. Максимов также издает собственный журнал, проводит научные исследования, пытается самостоятельно разобраться в различных театральных системах, на экспериментальном уровне найти подтверждение их работоспособности (чем, впрочем, занимаются и все остальные). Любопытно, кстати, что эти, казалось бы, стоящие особняком исследования в результате оказываются чуть ли не мейнстримом (в смысле перечисленных выше иных, недраматических центров). Так, например, именно из Лаборатории Вадима Максимова выйдет До-Театр Евгения Козлова, работавший на стыке физического и танцевального театра и ставший одним из главных событий ленинградской альтернативной сцены начала 1990-х.

Теперь вернемся к вопросу о площадках. Театр в отличие от литературы (и даже изобразительного искусства) – публичное мероприятие, подразумевающее коммуникацию со зрителем, происходящую в публичных пространствах. В этом смысле вопрос места для театра (в особенности для театра традиционного типа, не перформансивного, не театра спонтанных акций) является первостепенным.

Где (в каких пространствах) в 1980-е возможно было представление спектаклей негосударственных театров (т. е. театров, групп, коллективов, студий – неважно)? Единственные (более или менее подпадающие под определение «театральные») помещения – помещения разного рода домов культуры и театрально-концертных залов (в особенности провинциальных: областных, районных), в которые «с гастрольями» могли приехать такие спектакли. Однако для гастрольной деятельности они должны были получать регистрацию в системе Ленконцерта, и, таким образом, говорить о них как о негосударственных любительских в полном смысле нельзя. Более того – наоборот, эти площадки стоит фактически вычеркнуть из списка. Так называемые самостоятельные работы профессиональных актеров и режиссеров (в первую очередь выполненные в рамках каких-нибудь «до-

полнительных курсов» или «мастерских повышения квалификации») могли показываться во Дворце работников искусств (ныне – Дом актера на Невском, 86) или в помещениях Театрального института. Но именно показываться, а не идти.

На втором месте – площадки, связанные непосредственно «по месту прописки» с теми студиями (театрами, театрально-кружками), которые показывали на них свои работы. Это прежде всего актовые и концертные залы учебных заведений, в первую очередь высшей школы. И собственно сцены разнообразных ДК (практически в каждом из которых существовала своя театральная студия или кружок, иногда несколько). Сюда же нужно отнести и совсем небольшие залы, существовавшие вне специального театрального статуса, но в которых могли заниматься театральные группы и студии в разного рода городских и районных детских и молодежных учреждениях – от ЛДМ и дворцов и домов пионеров до детских (и молодежных, т. е. взрослых) студий при ЖЭКах, советах ветеранов, Красных уголках и пр. (можно отметить, что, например, известный петербургский театр «Особняк» – главный должитель среди негосударственных театров, отметивший недавно свое тридцатилетие, изначально возникает именно в придомовом помещении районного Совета ветеранов, также как Театр Дождей, расположившийся в помещении Красного уголка РЭУ).

Третье место (несколько неожиданное) занимали музеи и творческие союзы (каждый из которых имел собственное помещение). Спектакли, например, в Союзе архитекторов (или Союзе композиторов, или Доме ученых) могли стать (и становились) подлинными событиями полуофициальной художественной жизни города (достаточно отметить такие работы Николая Беяка, как «Сцена из “Фауста”» в Доме архитектора или «Осенняя скука» в музее-квартире Н. А. Некрасова). Это была лазейка, то ли по недосмотру, то ли намеренно оставленная властями (для возможности контролировать и отслеживать все проявления текущего художественного процесса). Некоторые спектакли годами шли в подобных помещениях, прикрываясь тематической близостью, необходимостью исполнения в исторических интерьерах и т. д. То же относится к пригородным дворцово-парковым зонам, в которых особый статус залов при музеях позволял вполне официально проводить не только лекции или концерты, но и тематические (в

том числе театральные) вечера. Чуть позднее на базе музейных залов возникнут постоянно действующие театральные площадки со своим репертуаром, политикой и нередко своими театрами (достаточно отметить площадку музея Достоевского, на которой в 1982 г. состоялся первый концерт-перформанс «Поп-механики» и затем на постоянной основе будут работать Белый театр и позднее – Наш театр; площадку Театрального музея на которой до сих пор идут спектакли, и т. д.).

Говоря о площадках, стоит, вероятно, особо отметить, что в отличие, например, от музыкальных (таких, как Рок-клуб на ул. Рубинштейна) в течение 1980-х в городе так и не появилось ни одной условно-независимой, условно-альтернативной театральной площадки для выступления любительских (негосударственных) театральных коллективов. Что в свою очередь может быть расценено как явный маркер отсутствия какого-то общего движения в среде негосударственных театров, а также отсутствия ощущения опасности для власти и строя, исходящей из этой среды. Более того, сам по себе Рок-клуб в 1980-е расположился на площадке ЛДХС, на которой в 1970-е приписанные к нему театры-студии могли показывать (и показывали) свои спектакли (нередко с обсуждением). Это важный момент. Ведь, как известно, ленинградский Рок-клуб был создан в 1981 г. по инициативе КГБ именно как площадка для канализации энергии, протестных настроений и контроля за музыкантами. Следом за Рок-клубом в 1982 г. был создан подобный же Клуб-81, в котором также под контролем КГБ и Ленинградского отделения Союза писателей объединились писатели – представители независимой культуры и основные авторы самиздата. В Клубе-81 были согласованы отдельные секции: прозы, поэзии, художественного перевода, критики. Была даже секция музыки (в которую входили такие знаковые фигуры, как Борис Гребенщиков и Сергей Курехин). Но ни театральной, ни даже драматургической секции не было. Вернее, изначально такая секция планировалась именно как секция со своей площадкой, которая должна стать местом объединения «независимых» драматургов и режиссеров, связанных с экспериментальным театром. Однако в окончательный состав клуба была включена только студия Эрика Горошевского, которой выделили репетиционное помещение, не предназначенное (и не использовавшееся официально) для показа спектаклей. Тем не

менее именно на площадке Клуба-81 в середине 1980-х проходили наиболее радикальные контркультурные театральные акции. Первые публичные читки. Первые полуофициальные театральные перформансы Родиона, Тимура Новикова и т. п.

Вернемся к ходу театральной реформы в Ленинграде (и его отличию от Москвы). Как уже было сказано, основные нормативные документы, касающиеся реформы, были приняты Совмином в 1986 – начале 1987 г. То, что собственно принятие локализации их на местном уровне отложилось почти на два года, дало первый любопытный результат: возникновение опережающих инициатив, как бы обходящих эту проблему.

Во-первых, в течение 1987 г. возникли (уже на официальных основаниях) три театра при музеях. Первым была театр-студия «Студия-87» под руководством В. Малышицкого, оформленная как подразделение музея-заповедника в г. Пушкине. Далее – Историко-революционный театр при Музее истории Ленинграда и, наконец, театр-студия «Четвертая стена» Вадима Жука при Музее музыкального и театрального искусства.

После чего возникло еще два театра, предложивших собственные варианты проведения реформы. Первым стал Молодежный театр-студия «Двенадцать», сформированный на базе курса Игоря Горбачева, выпущенного в ЛГИТМИКе. В качестве учредителя театра выступил Комитет комсомола Кировского завода (но всем людям, связанным с театром, было понятно, что двигателем здесь выступал именно мастер курса, без поддержки которого ничего подобного бы не произошло<sup>18</sup>).

Другая модель была предложена театром «Отражение» (руководитель Александр Карозин) в Красном Селе, где учредителем оказалось не предприятие (как в первом случае), а райисполком, причем

<sup>18</sup> Информация, распространяемая в связи с открытием нового театра, гласила: «Идея реализована с помощью руководства Академического театра драмы им. А. С. Пушкина, горкома комсомола и ЦК ВЛКСМ, администрации и общественных организаций объединения «Кировский завод». В театре-студии будут играть выпускники курса Игоря Олеговича Горбачева. Возглавит коллектив режиссер Пушкинского театра Станислав Илюхин. <...> На первых порах ребята будут играть в ДК им. Газа. Потом получат собственное помещение» (Маркова Е., Андреева А. «Двенадцать» и другие // Ленинградский рабочий. 1987. 16 окт. С. 12).

инициатива исходила от театра, который предложил свои услуги по развитию культурной инфраструктуры района. На момент организации предполагалось, что район создаст для управления делами театра специальный орган – Совет учредителей, куда войдут представители райкома партии, райисполкома и промышленных предприятий района.

Именно эти две модели были взяты за основу Ленинградским управлением культуры для создания предложения о проведении эксперимента «театр-студия на коллективном подряде» (и в этом было отличие от московского эксперимента): вновь создаваемый театр-студия должен был найти себе учредителя, который брал на себя определенную ответственность за создаваемый коллектив. Решение Исполнительного комитета Ленинградского городского Совета народных депутатов 10 июня 1988 г. № 438 «О проведении комплексного социально-экономического эксперимента “театр-студия на коллективном подряде”» гласило:

1. Принять предложение Главного управления культуры о проведении с 1 июня 1988 г. комплексного эксперимента по созданию театров-студий на коллективном подряде, распространив на них порядок создания коллективов, согласованный с Министерством культуры СССР, Министерством культуры РСФСР и Госкомтрудом СССР.

2. Главному управлению культуры, Ленинградской организации Союза театральных деятелей РСФСР:

2.1 До 1 июля 1988 г. определить коллективы театров-студий, участвующих в эксперименте;

2.2. Совместно с ленинградским отделением Всероссийского музыкального общества до 25 июля 1988 г. утвердить типовое Положение о театре-студии на коллективном подряде.

3. Установить что:

3.1. Театры-студии являются государственными театрально-зрелищными организациями на основе самокупаемости на принципах коллективного подряда.

3.2. Договоры коллективного подряда с театрами-студиями могут заключать организации, учреждения и предприятия независимо от ведомственного подчинения по рекомендации Главного управления культуры.

3.3. Главное управление культуры утверждает театрам студиям: норматив образования фонда дополнительной заработной платы <...>

норматив отчислений в городской бюджет и организации-учредителю <...>

3.4. Вся сумма фактической прибыли, за исключением средств, подлежащих отчислению <...>, остается в распоряжении театра-студии. <...>

3.5. Общий фонд оплаты труда театра-студии формируется из двух составных частей:

основной заработной платы, распределяемой по тарифам, ставкам и должностным окладам штатных и нештатных работников в соответствии с условиями оплаты труда персонала театрально-зрелищных предприятий, предусмотренными постановлениями ЦК КПСС, Совета Министров СССР и ВЦСПС от 24 декабря 1976 г. № 1057 <...>

дополнительной заработной платы, распределяемой между членами коллектива по коэффициенту трудового участия.

4. Предоставить театрам-студиям право на оплату труда сверх установленного учреждениям и организациям плана по труду <...>

5. Распространить на театры-студии:

5.1. Порядок установления цен на билеты <...> предусмотренный постановлением Совета министров РСФСР от 28 марта 1986 г. № 126 и от 20 января 1988 г. № 20<sup>19</sup>.

5.2. Положение о порядке формирования репертуара и контроля за качеством спектаклей театров, участвующих в эксперименте, утвержденное приказом Министерства культуры СССР от 1 сентября 1986 г. № 358 «Об утверждении положений о художественном совете театра и порядке формирования репертуара и контроля за качеством спектаклей театров, участвующих в комплексном эксперименте по совершенствованию управления и по повышению эффективности деятельности театров»<sup>20</sup>.

В этом постановлении есть два важных момента: первый – необходимость рекомендации управления культуры для участия в эксперименте (пункт 3.2) и второй – социальные гарантии (т. е. базовая зарплата по тарифам и окладам – пункт 3.5). Однако ни то, ни другое

<sup>19</sup> Для театров, участвующих в эксперименте, это означало практически свободное установление цен на билеты (в отличие от театров, в эксперименте не участвующих, для которых они устанавливались в соответствии с нормативами, разрабатываемыми Минкультом).

<sup>20</sup> О проведении комплексного социально-экономического эксперимента «театр-студия на коллективном подряде». Решение Исполнительного комитета Ленинградского городского Совета народных депутатов 10 июня 1988 года № 438 // Бюллетень Исполкома Ленсовета депутатов трудящихся. 1988. № 18. С. 7–8.

(на уровне механизмов реализации) прописано не было (и мы увидим, что через некоторое время это сыграет свою роль).

Кроме того, существенным моментом, отличающим ленинградскую реформу от московской, была и ставка на профессионализм как критерий отбора (не упоминаемая непосредственно в постановлении, но подразумеваемая). По этому поводу начальник отдела драматических театров Главного управления культуры Исполкома Ленсовета Т. Отюгова писала:

Москвичи проводят эксперимент в основном по переводу любительских студий на профессиональную основу. Некоторые из них известны ленинградцам по гастроям: студия на Юго-Западе, студия «У Никитских ворот». Мы же предлагаем эксперимент на сугубо профессиональной основе. Возглавляют или будут возглавлять театры-студии профессиональные режиссеры<sup>21</sup>.

Ей вторил и непосредственно занимавшийся «реформой» старший инспектор Главного управления культуры Исполкома Ленсовета С. Ильченко:

Основные экономические идеи проводимого эксперимента заимствованы у его московского предшественника с той лишь разницей, что участвуют в нем в основном уже существующие профессиональные театры-студии (в Москве же любители приобретали статус профессионалов). Ими руководят профессиональные режиссеры и актеры<sup>22</sup>.

Кем же были эти профессионалы? Согласно пункту 2 Решения в течение июня 1988 г. ЛО СТД и управление культуры создали список из двенадцати участвующих в эксперименте театров-студий в который вошли:

театр-студия под рук. Л. Малеванной,  
театр-студия «Петербург» Григория Михайлова<sup>23</sup>,  
театр-студия «Бенефис» под руководством М. Боярского,

<sup>21</sup> Отюгова Т. Доказать творчеством // Вечерний Ленинград. 1988. 29 июня.

<sup>22</sup> Ильченко С. Честь называться театром. Эксперимент продолжается // Ленинградская правда. 1988. 20 окт.

<sup>23</sup> Не стоит путать этот театр с салоном-театром «Санкт-Петербург» Е. Лукошкова (с 1988).

Передвижной театр Виктора Явича<sup>24</sup>,  
театр-студия «Народный дом» Льва Рахлина,  
театр-студия под руководством С. Сильницкого<sup>25</sup>,  
театр-студия под руководством Льва Стукалова<sup>26</sup>,  
Интерьерный театр Николая Беляка,  
студия «На Чернышевского, 3» Эрика Горошевского,  
театр-студия «Кукла» Евгения Угрюмова,  
театр-студия при ДК профтехобразования под руководством А. Яковлева,  
экспериментальный рок-театр «Секрет» при объединении «Ленконцерт»<sup>27</sup>.

Естественно, и сам этот список, и критерии отбора (никем нигде не оглашенные) вызвали в среде «театральной общественности» самые разные вопросы, главный из которых заключался в том, что само традиционное (идущее от мхатовских студий) представление о том, каким должен быть идеальный театр-студия (т. е. такой театр-студия, который в качестве награды получает от государства статус «официального» театра), здесь было явно нарушено. Идеальный

<sup>24</sup> Другое название: театр-студия «Мост» (учредитель – объединение Сестрорецкий курорт).

<sup>25</sup> Мне, к сожалению, ничего не удалось узнать об этой студии, вплоть до имени ее руководителя. Упоминание о том, что студия участвует в эксперименте, содержится в статье С. Ильченко (на тот момент занимавшего должность старшего инспектора Главного управления культуры) «Честь называться театром» (Ленинградская правда. 1988. 20 окт. № 242). В числе ленинградских студий, функционирующих в дальнейшем, она отсутствует. В каталоге Театральной библиотеки и списке театров-студий Е. Ефремовой также не значится.

<sup>26</sup> Спектакль Л. Стукалова «Лягушки», поставленный в 1980 в Мастерской молодого актера и режиссера ЛЮ ВТО (где он прошел всего несколько раз), в 1987 был возобновлен и вошел в репертуар созданного В. Жуком театра «Четвертая стена». Именно на базе этого спектакля обсуждалась возможность создания студии. О том, что она включена в список, пишет все тот же Ильченко в статье «Проводится эксперимент» (Ленинградский рабочий. 1988. 22 июля). В реальности (как театр) эта студия так и не была создана (и конечно, она не имеет отношения к «Нашему театру», созданному Л. Стукаловым в 2000).

<sup>27</sup> Список приводится по статьям: Отюгова Т. Доказать творчеством // Вечерний Ленинград. 1988. 29 июня; Ильченко С. Проводится эксперимент // Ленинградский рабочий. 1988. 22 июля; Ильченко С. Честь называться театром. Эксперимент продолжается // Ленинградская правда. 1988. 20 окт. Официального документа, в котором были бы перечислены эти студии (равно как и протоколов заседаний, связанных с его принятием), мне найти не удалось.

театр-студия должен был формироваться вокруг режиссера, обладающего собственным художественным видением и пониманием театра и демонстрирующего достаточно высокий художественный уровень. Представленный же список не подтверждает этого представления. Если исключить из него студии Сильницкого и Стукалова (как было уже сказано, не существующие), а также кукольный театр Угрюмова и студию «Секрет» (никакой студией не бывшую), у нас останется два «нормальных» (старых, известных в городе, сложившихся вокруг режиссера с некоторой собственной концепцией) театра – Горошевского и Беляка (тоже, конечно, не без вопросов, но хоть как-то). И все остальные – не очень понятно почему именно выделяемые, практически никому неизвестные (как коллективы), возглавляемые либо актерами (Малеванная, Михайлов, Боярский), либо драматургами не первого ряда (Яковлев), либо режиссерами, ничем выдающимся себя не проявившими (Явич, Рахлин). Причем про большинство этих коллективов было сразу понятно, что никакой концепции или даже оригинальной идеи (кроме банальной идеи заработать или что-то получить от спонсоров, государства) у них нет. Многие из них об этом и сами прямо заявляли. Например, Боярский, который в первом же интервью о своем новом театре сказал, что о творческой программе пока ничего определенного он сказать не может, труппа театра тоже пока находится «в стадии создания», идей о репертуаре пока нет, помещения нет. И лишь одно «можно сказать твердо: работать “на энтузиазме” мы больше не будем»<sup>28</sup>. То же самое относится к «Секрету» (практически сразу воспользовавшемуся новым статусом и укатившему на гастроли, на которых цены на билеты были установлены чуть ли не вдвое выше обычных). Театры Малеванной и Льва Рахлина практически сразу (и открыто) начали упрекать в протекционизме (т. е. в том, что им оказывается открытая поддержка: Малеванной – со стороны руководства БДТ, предоставившего ей репетиционную базу и помощь служб; Льву Рахлину – со стороны Мюзик-холла, возглавляемого его отцом), как писала об этом Литературная газета: «эксперимент должен был проводиться на конкурсной основе. Увы, конкурса не было»<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> Смирнова И. С чего начинается «Бенефис» // Ленинградский рабочий. 1988. 21 окт.

<sup>29</sup> Путренко Т. Бедный Набоков .... // Литературная газета. 1988. 14 дек.

Сюда же можно приплюсовать и ситуацию с театром «Двенадцать», который получил официальный статус только из-за того, что в его основе был курс И. Горбачева, что означало практически официальную поддержку Пушкинского театра; в сходной ситуации находился и театр одного актера «Приют комедианта» Юрия Томошевского, без поддержки и «покровительства» Товстоногова не получивший бы в 1987 г. ни официального статуса, ни первого собственного помещения, и т. д.

Впрочем, подобное положение привело и к некоторым, вероятно, изначально не прогнозируемым (со стороны авторов ленинградской реформы) последствиям. Если статус государственного официального театра отныне присуждается не лучшим из лучших (и даже не вернейшим из верных), значит, на него может претендовать практически любой. В результате количество студий, участвующих в эксперименте, сначала увеличилось с 12 до 16, а затем и вовсе было объявлено, что присоединиться к эксперименту можно будет и в процессе. Главное – найти подходящего учредителя. В результате, за считанные месяцы после объявления начала эксперимента к первым отобранным студиям самостоятельно присоединилось не меньше десяти сходных с ними драматических коллективов, «управляемых профессионалами».

К сожалению, в рамках данной работы мы не можем подробно остановиться ни на деятельности этих студий, ни на ходе и положениях самой ленинградской театральной реформы, однако несколько самых общих слов сказать необходимо. Дело в том, что (если отрезать от всего вышесказанного) определенный смысл у предложенной в Ленинграде схемы возникновения новых театров все же был. Просто концепция, которая за ней стояла, сегодня практически ускользает от понимания (точнее сказать, не только концепция, но и связанная с ней перспектива развития). Дело в том, что здесь обязательно нужно учитывать два вектора: первый – вектор происходящих перемен, в котором изменения (даруемые свыше свободы) воспринимались как благо, как нечто, воспользовавшись чем, можно будет преодолеть «застойные явления», которые скапливались как минимум последние десять лет. Причем скапливались не именно в театре, а вообще. Заводы, зарабатывая деньги, не могли сами решать, на что их тратить (так же, как, имея мощности, не могли сами решать,

что им производить). Районные власти не могли сами (без одобрения партийного руководства и разрешения сверху) затевать какие-то новшества. Ну и сами театры, люди театра без разрешения сверху (вне существующих нормативов, рамки которых сковывали практически любую инициативу<sup>30</sup>) не могли, как мы уже говорили, практически ничего.

И в этом смысле ленинградская реформа была своего рода попыткой догнать ускользающее время, разом решить всё, что было не решено за последние как минимум десять лет. Ничего нового здесь не придумывалось, всё уже давно было накоплено и куда-то отложено (как спектакль Стукалова, который семь лет не игрался, и вдруг оказалось, что его наконец-то можно играть и даже продавать на него билеты). Раньше у выпускающегося из института курса не было возможности стать театром, сейчас она появилась. Раньше невозможно было просто так, не пройдя инстанций, взять и поставить какую-то пьесу, сейчас она появилась. Раньше спектакль сдавался городскому худсовету, его могли «зарубить» партработники, сейчас выпуск переходил в ведение самого театра. При этом вопросы финансирования, организации, социальных гарантий работникам упускались из виду самими творческими людьми. Но организаторы театрального процесса (Управление культуры, правление СТД) именно о них думали в первую очередь. И предложенная модель, в которой богатые промышленные предприятия (типа Кировского или Ижорского заводов, объединения «Светлана» и пр.), а также местные (городские, районные) органы управления становятся учредителями и берут на себя основное бремя организационных забот, могла сработать.

По своему типу эта модель может быть обозначена как территориально-корпоративная. И при социализме условно-китайского типа (т. е. при регулируемой полукапиталистической экономике с установленными квотами социальных гарантий и партийном контроле) она вполне может существовать, даже быть плодотворной.

Если район обязан заниматься культурным воспитанием населения, и на это ему оставляют (что важно – именно оставляют – за-

<sup>30</sup> Ю. Смирнов-Несвицкий, например, в 1988 жаловался, что деятельность народных театров при домах культуры регламентируется полностью устаревшей инструкцией ВЦСПС 1950-х (!) гг. См.: *Смирнов-Несвицкий Ю.* От «Скворечника» до «Перекрестка» / беседа вела М. Токарева // Ленинградская правда. 1988. 8 июля.

работанные им, а не выделяют из центра государственные) деньги, то театр (местный, районный или, как сейчас говорят, муниципальный) ему, на самом деле, не просто удобен, но даже нужен (ведь дело именно в выполнении обязательств профессионалами, в чью работу не нужно вмешиваться). То же самое с крупными корпорациями (заводами, объединениями), имевшими в тот момент на своем балансе огромное количество социальных объектов, таких как дома и дворцы культуры, дома отдыха, детские сады, пионерские лагеря, и т. п. Собственный театр просто включался бы в эту структуру, практически не обременяя ее. Но здесь оказывается важен именно второй вектор – уверенность в завтрашнем дне, в том, что изменения, происходящие в стране, не затронут ее основ, что всё останется по-прежнему, только станет лучше – «как надо, а не как у нас обычно происходит».

Если посмотреть на происходящее с точки зрения оригинальности самих предлагаемых театрами концепций, то и здесь на самом деле можно увидеть много интересного (я не говорю о художественной содержательности конкретной продукции или направлении работы студии: поэтический театр у Горошевского, взрослый кукольный театр у Угрюмова). Речь идет именно о предполагаемых моделях функционирования театра, отличных от традиционных и общепринятых на тот момент. Сама по себе эта ориентированность на корпоративное сосуществование (работу с меценатами и спонсорами, как тогда – не очень верно – об этом говорили) могла дать в перспективе крайне любопытные результаты.

Например, театр-студия «Товарищество драматических артистов» (руководитель – С. Е. Фридлянд, учредитель – МКЦ Ленинского района), ставящий своей задачей «возрождение традиции балаганного уличного ярмарочного искусства» (актеры «играют на любых площадках, в том числе импровизационных»<sup>31</sup>), предлагает революционное для своего времени решение. В его репертуаре несколько детских спектаклей, рассчитанных на разный возраст, и театр заключает договор с ДЛТ, согласно которому родители, приходящие в универмаг с детьми, могут сдать детей на спектакль, получив тем самым время на стояние в очереди и совершение покупок<sup>32</sup> (т. е., иными словами,

<sup>31</sup> *Котлярский М.* Актеры, правьте ремесло // Вечерний Ленинград. 1988. 15 нояб.

<sup>32</sup> Там же.

речь идет не просто о сотрудничестве с крупной торговой фирмой, но о профессиональной коммерческой анимации, которая как факт не существовала в тот момент в СССР и которая значительно позже придет в Россию с Запада). Или театр «Частная опера» Ефима Школьника, базовая идея которого звучала как «опера в рабочий полдень». Предполагалось, что театр будет ставить оперные представления в формате 45 минут, подходящие для демонстрации в обеденный перерыв на крупных ленинградских заводах – Кировском, «Позитроне», Электросиле, «Полиграфмаше»<sup>33</sup>, причем всё это обсуждалось на полном серьезе: велись переговоры с администрациями заводов, были выпущены две 45-минутные программы, которые можно было показывать прямо в цехах. Да и кажущиеся сегодня более традиционными (а на тот момент воспринимавшиеся как новаторские) концепции: тематического музейного театра (Вадим Жук), исторически-интерьерного театра (Николай Беляк) или театра-салона (Евгений Лукошков) – были вполне любопытны и могли бы состояться, если бы общая ситуация оставалась стабильной<sup>34</sup>.

И здесь, конечно, важно понимать, что на самом деле к 1989 г. время уже было упущено. Изменения, происходившие в стране, шли с такой скоростью и в такую сторону, которую никто не предполагал. И здесь не то, что новым, старым театрам-студиям было уже не выжить. Государство устранив, отдавая решение вопросов на местное усмотрение, не передавало новым актерам вместе со свободами никаких обязанностей. В результате на местах начало происходить вполне закономерное (но для самих театральных людей абсолютно неожиданное) сужение возможностей. Как, например, в то же самое

<sup>33</sup> См.: *Дергачева Е.* Опера в рабочий полдень // Ленинградский рабочий. 1989. 20 окт.

<sup>34</sup> Концепция салон-театра, предлагаемая в середине 1980-х Е. Лукошковым (салон-театр «Санкт-Петербург»), вообще (если отбросить элемент ретро, обращенности в дореволюционное прошлое, на котором обычно все заикливаются, но который всего лишь дань духу времени) очень напоминает концепцию культурно-досугового центра на базе библиотеки (активно внедряемую Минкультом непосредственно в 2010-е) или театрально-культурного центра (со своим лекторием, издательством, возможностью демонстрации фильмов, проведения концертов, сетью кафе и пр.), осуществленную Юханановым в Электротеатре и (частично) Фокиным в Александринском театре (Новая сцена). Концепция тематического музейного театра в настоящий момент реализуется в виде разнообразных музейных перформансов (в первую очередь как модель, пришедшая в начале 2000-х с Запада через внедрение института кураторства).

время говорил Юрий Смирнов-Несвицкий (руководитель одного из старейших на тот момент ленинградских театров-студий):

[Проблема сегодняшнего существования народного театра или театра-студии в том, что] оно ничем и никем не гарантировано. Вот, скажем, у нас во Дворце культуры работников пищевой промышленности прекрасный молодой директор <...> Но вообразим на миг, что ситуация изменилась. «Хороший» директор уходит, и приходит «плохой». Какие в этом случае остаются права у театра? Да никаких. Его помещение могут занять, а коллектив выставить на улицу. <...> В ДК им. Володарского у театральной студии отняли часть помещения – туда студийцев теперь пускают «из милости». В ДК им. Крупской театр работает в атмосфере вокзальной суеты; посетители в пальто и шапках; зимой холодно. Исчезли из поля зрения такие самобытные театральные коллективы, как «Скворечник» и «Синий мост» <...> Особо скажу об интереснейшем народном театре «Перекресток». Его многолетний руководитель профессиональный режиссер В. Фильштинский не только переведен в совместители (с окладом в 40 руб.), но и выведен из художественного совета Дворца культуры им. Первой пятилетки как «нештатный сотрудник» <...> Платные кружки вытесняют бесплатные. Народный театр незаметно оказывается на одной доске с курсами машинного вязания или студией аэробики. Конечно, хозрасчет нужен, и всё же в учреждениях культуры заработок не должен быть самоцелью <...> Во Дворце культуры пищевиков мне показали бумагу от бухгалтера пивзавода. Бухгалтер отказывает дворцу в полагающихся ему отчислениях, так как, по ее мнению, Дворец культуры пивзаводу не нужен <...> Клуб стал напоминать прокатную контору для пассивной «массы»: крутят «киношку» с развлекательными фильмами <...><sup>35</sup>.

Иными словами, проблема заключалась в том, что всё происходило параллельно и очень быстро. Реформа запускалась в расчете на поддержку крупных предприятий, местных управленческих структур (комсомольских, профсоюзных, советских) и районных администраций, но как раз в этот момент все эти структуры начинают уклоняться от даже уже привычно возлагаемых на них обязанностей (вроде содержания собственных ДК; обеспечения досуга своих работников; повышения их «духовного и интеллектуального уровня» и т. п.).

<sup>35</sup> *Смирнов-Несвицкий Ю.* От «Скворечника» до «Перекрестка» / Беседу вела М. Токарева // Ленинградская правда. 1988. 8 июля.

Сколько же было «новых» и сколько – хоть примерно – «старых» студий в Ленинграде на момент выхода реформы из-под контроля? Официальные представители правления ВТО и управления культуры того времени называли общую цифру 40–50<sup>36</sup>. Е. Маркова в предисловии к своей книге о театрах-студиях говорит о примерно двухстах на самом пике, в сезон 1988/1989 гг.<sup>37</sup> Сегодня почему-то принято говорить о каких-то совершенно невообразимых числах. Например, Андрей Могучий в интервью Никите Елисееву упоминает о четырехстах театрах-студиях<sup>38</sup>; то же самое (со ссылкой на подсчеты Людмилы Коробовой и список студий, составленный Катей Ефремовой) утверждает Жанна Зарецкая<sup>39</sup>. Впрочем, в самом этом списке цифра несколько скромнее. Согласно ему на 1990 г. в Ленинграде был 71 театр-студия<sup>40</sup>. При этом, что особенно важно для понимания, о каких театрах-студиях идет речь, – эти театры (за исключением трех<sup>41</sup>) упоминаются с указанной организацией-учредителем (т. е. все они являются студиями, участвовавшими в эксперименте «театр-студия на бригадном подряде»).

Что же касается собственно разделения на «старые» и «новые», то из 71 включенного в этот список театра 45 основаны в промежуток

<sup>36</sup> См.: *Отюгова Т.* Доказать творчеством // Вечерний Ленинград. 1988. 29 июня.

<sup>37</sup> *Markova E.* Off Nevsky Prospekt: St. Petersburg's Theatre Studios in the 1980s and 1990s / Translated by K. Cook.

<sup>38</sup> «В начале 90-х в Ленинграде работало порядка четырехсот студий» (Театр жив // Управление бизнесом. 2015. № 24. Ноябрь. С. 77).

<sup>39</sup> См.: Феномен петербургского независимого театра 90-х // Театр. 2018. № 35.

<sup>40</sup> Список Ефремовой в целом удовлетворительный, хотя и соответствует скорее 1989 г. (а не 1990). Причем некоторые включенные в него театры-студии на момент публикации уже не существовали (театр на Подоконнике, Историко-революционный театр); некоторые были реформированы и имели другое название («Дельфин» уже два года назывался «Гунго»); некоторые не очень верно отнесены к театрам-студиям (Театр моды). Кроме того, в списке допущены незначительные ошибки: театром «Глагол» руководил А. Боршевский; Молодой театр был основан в 1975, а не в 1987; «Дерево» не в 1986, а в 1988; театр «Отражение», наоборот, не в 1989, а в 1987. Студия Горошевского тоже возникла существенно раньше 1983 – в 1976. В 12 случаях даты основания театров не указаны. Подчас вызывают сомнения названные учредители. В список не внесены некоторые существовавшие на тот момент студии, но, в общем, он отражает существовавшее положение дел.

<sup>41</sup> Театр на подоконнике С. Добротворского (к 1988 уже не существовавший), Театр интеллектуальной моды С. Петрова (не совсем театр) и Новый театр Тимура Новикова (тоже не совсем театр, а скорее название, придуманное для трех перформансов, прошедших в сезон 1984/1985).

между 1987 и 1989 гг. (причем 32 приходится на 1988 г., 7 на 1987 г. и 6 на 1989 г.). То есть (даже с учетом того, что список неполный и нам известно еще как минимум 15–16 театров, функционировавших в 1989 г., но в него не вошедших<sup>42</sup>) мы видим, что «новых» театров почти вдвое больше, чем «старых», и что основной пик создания новых театров приходится на 1988 г. – год запуска программы «театр-студия на бригадном подряде». Иными словами, все эти студии в тот момент решили стать профессиональными театрами. И это, конечно, невероятная ситуация. В особенности потому, что за 1988 г. в городе не появилось ни одного нового театрального зала. Не была открыта ни одна общая площадка, на которой студии (пускай в очередь) могли бы показать свой репертуар публике. Не был запущен обещанный (аналогичный уже упоминавшимся выше московским) фестиваль театров-студий.

Впрочем, относительно фестиваля не совсем так. Примерно в середине сезона 1988/1989 гг. (20–28 декабря 1988 г.) на малой сцене БДТ состоялся Первый смотр (или, по другим документам, «показ») театров-студий Ленинграда, проводимый по инициативе ЛО СТД РСФСР. Его целью было продемонстрировать «театральной общественности», с одной стороны, работоспособность самой идеи ленинградской театральной реформы, а с другой – «высокий художественный уровень» имеющихся в наличии студий и разнообразие форм организации и подходов к приобретению статуса официального театра. Для смотра было отобрано 5 студий, и каждая как бы демонстрировала свою непохожесть на другие (причем непохожесть не в художественном смысле, а в организационном). Таким образом, эти студии можно рассматривать в качестве своеобразного каталога, демонстрирующего формы «параллельного» театра в понимании правления ЛО СТД (заметка Лены Алексеевой о смотре так и называется «Параллельный театр»<sup>43</sup>).

Первым номером здесь шел театр-студия Ларисы Малеванной, (созданный, как мы помним, на базе курса). Вторым – Театр реального искусства Э. Горошевского (одна из «старых» студий). Третьим – театр «Студия-87» В. Малышицкого (новая форма: театр при музее). Четвер-

<sup>42</sup> Самые известные: Формальный театр А. Могучего, «Шарманка» Э. Берсудского, «Мимигранты» А. Площ-Нежинского, «Диклон» Ю. Кретова.

<sup>43</sup> *Алексеева Е.* «Параллельный театр» // Вечерний Ленинград. 1988. 12 дек.

тым – театральная мастерская К. Датешидзе (представляющая ВОТМ, только появившееся в Ленинграде). И наконец, пятым – «неофольклорная группа “Дерево”, работающая <...> в стилистике авангардного искусства»<sup>44</sup>. Эта единственная реально альтернативная традиционному театру группа, для легитимации появления которой на сцене используется специально выдуманное определение «неофольклорная» (т. е. как бы современно-народная; фольклор как народное творчество разрешен, а это такой «неофольклор», современный фольклор).

Здесь, конечно, надо сказать, что хотя в программу смотра и попадает «Дерево» (что является прогрессом по сравнению с первым списком двенадцати), сам по себе этот смотр вызывает определенное возмущение в среде руководителей театров-студий. Во-первых, потому что опять никому не ясны ни критерии отбора, ни конкретные имена отбирающих. А во-вторых, потому что обещан был не смотр (смотр должен был стать результатом), а фестиваль, конкурс, т. е. открытое массовое мероприятие.

Более того, происходящее наглядно продемонстрировало, что хотя новых студий появилось больше, чем старых (а старых стало существенно меньше, чем было), с точки зрения организации практически ничего не изменилось. И для того чтобы что-то изменилось, нужно самим проявлять инициативу. В результате в течение следующего года внутри этих восьмидесяти – (максимально) ста студий – начинает происходить процесс спонтанной самоорганизации, приведшей в конечном итоге к организации в начале сезона 1989/1990 гг. двух параллельных структур: Объединения театров-студий «Товарищество на вере» под управлением Соломона Трессера (выходца из театра «Суббота») и Ленинградской ассоциации театров-студий под управлением Виктора Явича. Интересы последней лоббировала Людмила Коробова (в тот момент курировавшая в СТД работу с театрами-студиями). Именно она обращалась с многочисленными разъяснениями функций будущей организации как в частном порядке – к действующим лидерам студийного движения, так и публично – к общественности. Так, например, в беседе с Максимом Максимовым (опубликованной

<sup>44</sup> Глебов О. Молодые театры на сцене БДТ // Ленинградская правда. 1988. 12 дек. В этой заметке, кстати, говорится: «<...> сейчас в городе 50 театров-студий» (что, как мы понимаем, соответствует не действительности, а представлениям о ней ЛО СТД).

в «Смене» накануне учредительной конференции ассоциации) она перечисляла основные функции будущей организации: материальная помощь (будет свой фонд, формируемый СТД, Минкультом, ЦК ВЛКСМ и взносами); постоянно действующий фестиваль (открытый отбор, внятные правила, честность при рассмотрении заявок); защита интересов (собственные юристы, помощь при составлении договоров, контрактов, защита интересов в суде и т. д.); свое здание с прокатной площадкой<sup>45</sup>.

И как ни странно, большинство пунктов были выполнены. Так, уже через два месяца новоизбранный глава ассоциации Виктор Явич<sup>46</sup> объявил о том, что у ассоциации появляется единая площадка для выступлений – зал на 300 мест в клубе управления пожарной охраны ГУВД на Инженерной, 12 (недалеко от цирка)<sup>47</sup>. Открыт он был, правда, через два месяца – 3 марта 1990 г.<sup>48</sup>, но это (по тем временам) достаточно быстро. Причем, начиная с марта, в зале (получившем официальное название Зал первого показа «Шанс») действительно происходят показы спектаклей студий – членов ассоциации. Параллельно (под непосредственным руководством Коробовой) идет сбор заявок и подготовка к проведению Первого ленинградского фестиваля театров-студий. И надо сказать, что именно этот фестиваль для очень многих студий стал решающим моментом.

Как, например, рассказывал Андрей Могучий (сделавший специально для этого фестиваля свой первый «зрительский» спектакль):

На фестивале театров-студий мы показали «Лысую певичку» Эжена Ионеско. Это был мой первый в жизни публичный спектакль, находившийся в сильном противоречии со всеми предыдущими нашими практиками. В 80-е гг. мы подробно занимались лабораторной работой. Делали многочасовые импровизации, упражнения исходя из импульсов своего собственного тела, своего «я», слушая свое персональное «хочу». Мы прислушивались к себе, а это требовало закрытой, герметичной лабораторной структуры.

<sup>45</sup> См.: Кто поможет студиям? / Беседу с Людмилой Коробовой записал Максим Максимов // Смена. 1989. 10 окт.

<sup>46</sup> В разных публикациях должность В. Явича звучит по-разному: директор ассоциации театров-студий, глава объединения театров-студий, художественный руководитель творческого центра театров-студий.

<sup>47</sup> См.: Спичка А. А вы говорите – провинция ... // Смена. 1990. 3 янв.

<sup>48</sup> См.: Явич В. «Шанс» для студий // Вечерний Ленинград. 1990. 2 марта.

Мы принципиально ничего не делали для зрителей. Потом я решил сделать нормальный текстовый спектакль хотя бы для того, чтобы нас просто заметили. Так появилась «Лысая певичка»<sup>49</sup>.

Кстати говоря, название театра – «Формальный» также было придумано Могучим специально для фестиваля (до этого он назывался ТЭКС, но ему показалось, что оно не слишком звучное и к фестивалю нужно «пойти с каким-то другим названием»<sup>50</sup>). Очевидно, нечто подобное происходило и с другими будущими участниками, которые поверили в происходящие изменения, в то, что все будет почетному, что сейчас действительно откроется какой-то совершенно иной, новый театр (не некое подобие официального профессионального театра, просто сделанное на любительском уровне, а действительно, какой-то иной).

В результате в числе 24-х участников фестиваля оказалось 20 ленинградских театров-студий:

«Гунго» (Сергей Гогун – бывшая группа «Дельфин»);  
 «ДаНет» (Борис Понизовский);  
 драматический ансамбль «Арена» (Александр Никулин);  
 «Диклон» (Юрий Кретов);  
 «Дом на Троицком поле» (Александр Маслов);  
 «Интерателье» (театр-студия в Доме дружбы);  
 Камерный театр (Владимир Койфман);  
 «Кукла» (Евгений Угрюмов);  
 «Мимигранты» (Александр Плющ);  
 «Особняк» (Игорь Ларин);  
 «Приют комедианта» (Юрий Томошевский);  
 студия «Отражение» (Александр Карозин);  
 «Суббота» (Юрий Смирнов-Несвицкий);  
 Театр для детей и взрослых (Василий Нилов);  
 театр-студия «Грифон» при ЛФЭИ;  
 театр-студия Ларисы Малеванной;  
 театр-студия «Маска» (Сергей Овсянников);  
 Театральная лаборатория Вадима Максимова;

<sup>49</sup> Театр жив // Управление бизнесом. 2015. № 24. Ноябрь. С. 76–77.

<sup>50</sup> Там же.

Формальный театр (Андрей Могучий);  
 «Шарманка» (Эдуард Берсудский).

Среди участников не оказалось «Дерева», До-Театра, Театра абсурда Марка Гиндина, Интерьерного театра, Студенческого театра ЛГУ, «Перекрестка», «Лицедеев». У всех были разные причины – кто-то был за границей, кто-то не смог собраться. Не было также по-настоящему радикальных групп типа Театра Театра Юхананова; не был представлен театр перформативно-акционного типа, связанный с современным искусством (вроде Нового Театра или «Своих»). Не было театра социально ориентированных хепенингов типа «Театра нерешенных проблем» Вадима Полякова. Но с другой стороны, не было и засилья традиционных «нормальных» театров типа театра Малеванной (вернее, по сути, ее театр был такой один). То есть основные тенденции фестиваль выявил (в особенности в сравнении со смотром, устроенным за год до этого правлением СТД).

По общему решению, призовых мест решили не присуждать, однако было вручено несколько денежных премий. За «лучший спектакль» были отмечены «Гунго», Камерный театр, «Кукла», «Особняк», «Приют комедианта» и Формальный театр. За режиссуру – С. Гогун, И. Ларин, Ю. Томошевский и Е. Угрюмов. За актерские работы – Е. Ващенко за спектакль «Шутки в смокингах» (Гунго) и Т. Крехно за спектакль «Звуки смерти» («Особняк»). Фактическим лидером фестиваля стал Сергей Гогун со своим театром (лучший спектакль, лучшая режиссура, лучшая актерская работа).

И здесь, если возвращаться к изначальному посылу авторов ленинградского эксперимента с театрами-студиями, бросается в глаза полное переорачивание их изначальной идеи (восходящей, как было уже сказано, к традиционному пониманию студийности в духе первых мхатовских студий): за исключением театра Малеванной «профессиональных коллективов», способных стать новым БДТ или МХАТом, среди участников не было. Да и на самом деле театр Малеванной тоже на эту должность не очень подходил, потому что, во-первых, был построен не вокруг режиссера (с какой-то оригинальной концепцией театра), а во-вторых, в профессиональном смысле составить конкуренцию тому же БДТ явно не мог.

Как справедливо замечала Маркова в обзорной статье, посвященной театрам-студиям, ситуация складывается очень странная. За 1987–1988 гг. в Ленинграде возникла масса новых театров-студий. Но среди них число по-настоящему профессиональных удручающе мало:

<...> Факты, полученные на основе анкетных данных социологического исследования, проведенного в течение сезона 1989/1990 гг. инициативной группой ЛО СТД совместно с Американским советом преподавателей русского языка и литературы (АСПРЯЛ) [свидетельствуют о том, что] в Ленинграде по-прежнему остается очень большая армия актеров и режиссеров, имеющих диплом о высшем образовании. Театров-студий, в которых были бы заняты профессионалы, возникло гораздо меньше, чем тех, в которых заняты любители.

Сами они дают этому факту объяснение простое, но достаточно убедительное: отсутствие помещений, отсутствие субсидий. Ситуация тут оказалась похожей примерно на такую, как если бы молодым врачам сказали: вот постройте себе клиники и лечите тогда больных на здоровье<sup>51</sup>.

Основная масса новых театров – любительские студии, располагающиеся где-то в подвалах, на чердаках, в помещениях, не приспособленных для театра, не отвечающих никаким нормам. Спектакли здесь идут нерегулярно; их адреса практически никому не известны; рекламы нет; критического освещения процесса нет, зрителей также нет. 10–15 человек в зале – норма. Рекорд непосещения (цифра вынесенная прямо в заголовок) – 50 зрителей за сезон.

Вывод, который делает Маркова (и который очень похож на правду), заключается в том, что эти новые непрофессиональные (в старом смысле слова) студии являются не столько новыми театрами, сколько своего рода клубами:

Перед нами явление не столько театральной культуры, сколько социокультурное, в котором лишь используются театрализованные формы общения.

Конечно, «театром для людей» это не назовешь, и уж тем более это не «театр, обслуживающий население». Нет, здесь идет борьба (и нешуточная) за право научиться постигать собственную личность, воспринимать себя и других вне ранее сложившихся стереотипов поведения, в которые

<sup>51</sup> Маркова Е. Рекорд непосещаемости: 50 зрителей за сезон // Антракт. 1990. № 17. Окт. С. 3.

мы, как правило, охотно вгоняем себя, едва вступив на путь так называемой социальной активности<sup>52</sup>.

И дальше она (практически пророчески) задает вопрос, что будет, если «одна или две из этих студий, например “Гунго” или Формальный театр <...> добьются каких-нибудь результатов. Как распорядится этим достижением наш город?» И отвечает, что, вероятно, никак. Потому что всей этой реформой никак не предусмотрено никакого следствия, никакой даже гипотетической награды за достижения (что кассовые, что художественные). Что бы ты ни сделал, каких бы результатов ни достиг, никто не построит для тебя нового здания в центре города, не выдаст субсидирования, аналогичного, скажем, Пушкинскому театру или БДТ. В общем, продолжая мысль Марковой, можно сказать, что сама по себе ситуация, в которой оказались все эти новые театры, на самом деле была ничем не лучше (а возможно, даже существенно хуже) ситуации конца 1970-х, когда все возмущались реальной невозможностью создания новых театров.

Если же взглянуть на происходящее шире (причем с учетом ближайшего будущего), всё окажется еще печальнее и еще более предсказуемо в смысле исхода. Когда в 1990-м победивший на первом фестивале театров-студий Угрюмов говорил, что правильно бы было поставить всех в одну ситуацию: и эти старые «государственные» театры, и эти новые студии («Отнимите завтра у театров дотацию. И они развалятся сначала, а затем соберутся в точно такие же коллективы как мы»<sup>53</sup>) – это была правда. Но правда образца 1990 г., т. е. года уже достаточно тяжелого, но еще не катастрофического. Правда же образца 1992 г. будет заключаться в том, что театр без государственного финансирования (каким бы замечательным, тонким, умным, интеллектуальным, высокохудожественным он ни был или, наоборот, какую простую, внятную, коммерческую продукцию он бы не пытался предлагать зрителю) выжить уже просто не сможет. Просто из-за происходящего вокруг. И единственная возможность выжить театру, не имеющему своего (оплачиваемого государством)

<sup>52</sup> Там же. (Хочется, кстати, отметить, что в удивительно прозорливой формулировке Е. Марковой про «постижение собственной личности, восприятие» и т. д. уже практически полностью содержится программа тренингов личностного роста, проводимых сегодня С. Гогунем.)

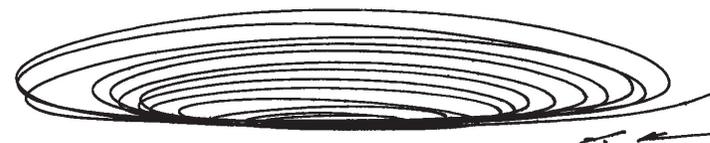
<sup>53</sup> См.: Время менять звезды // Смена. 1990. 28 июля.

помещения, не имеющему (гарантированных государством) зарплат, будет заключаться в заграничных гастрольях, из которых можно будет привозить валюту, на которую здесь жить. А через некоторое время окажется, что и этого недостаточно. В результате, все лучшие либо просто уедут, как Полунин, Койфман, Кася, «Шарманка», «Дерево», До-Театр, либо исчезнут (сойдут на нет, вернутся обратно «на чердаки и подвалы»), как ДаНет, «Terra Mobile», «Гунго» или «Диклон»<sup>54</sup>. Удивительная история выживания Формального театра, конечно, показывает, что при желании гастрольи всё же могут прокормить, а внутренняя мобильность и договороспособность способствуют продлению жизни. Однако и в данном случае итог заключается в том, что Формального театра больше нет (возглавляемый Могучим БДТ – это БДТ). Так же, как современный «Приют комедианта» с 1999 г. никакого отношения к театру, основанному Томошевским в 1988 г., не имеет. По большому счету из призеров Первого независимого фестиваля театров-студий выжил один только «Особняк». Причем, возможно, как раз в силу своей нетипичности (всё же возглавляющий его Дмитрий Поднозов – профессиональный актер, и театр, который он создал, – нормальный профессиональный драматический театр, пусть и камерный по формату<sup>55</sup>). То же самое можно сказать про «большой» список – здесь к «Особняку» добавятся «Мимигранты» (превратившиеся сегодня в детский развлекательный театр), «Суббота» (театр-студия, изначально не пожелавший участвовать во всём этом «эксперименте» и стремившийся сохранить собственную еще доперестроечную студийно-клубную идентичность) и Театральная лаборатория Вадима Максимова (тоже, по большому счету, находившаяся все эти годы, подобно «Субботе», в стороне от магистральных процессов, сохраняя во многом статус независимого исследовательского проекта, начатого в 1984 г. и продолжающегося с разной долей интенсивности по сию пору).

<sup>54</sup> Формально и «Гунго», и «Диклон» существуют до сих пор, однако фактически они полностью сошли с реальной городской арт-сцены, переместились в маргинальные пространства, во многом эквивалентные скрытому любительскому существованию ранних 1980-х.

<sup>55</sup> В этом смысле, кстати, расставание «Особняка» с его первым «главным режиссером и художественным руководителем» Игорем Лариным – тоже показательный момент. Ведь «Сон о вишневом саде», с которым «Особняк» победил на том фестивале, – очень специфический спектакль. Так же, как и следующий за ним «Вечер мимических балетов».

## Белый театр



**Белый театр:  
Воспоминания участников театрального проекта**

**Материал подготовлен Л. С. Овэс**

Эти три интервью были взяты у режиссера М. М. Чавчавадзе, сценографа Э. Б. Капелюша и актера С. С. Дрейдена в 2003 г., когда Белый театр в изначальном формате уже не существовал. В Музее Ф. М. Достоевского в Петербурге под эгидой Белого театра продолжали создаваться альтернативные государственным спектакли, и курировала их всё та же Вера Бирон. Но это были уже иные творческие бригады: Александра Баргмана и других.

В 2018-м умер создатель Белого театра Михаил Михайлович Чавчавадзе. И появилась потребность опубликовать давние свидетельства, сделать их достоянием истории отечественного театра. К этому времени и проект Российского института истории искусств «Петербургские театры, которых нет» собрал постоянных участников, аудиторию и обрел издательскую площадку.

Белый театр был виртуальным явлением, не имевшим ни помещения, ни труппы, что не мешало его популярности в театральных и зрительских кругах. У него было доброе имя и отличная репутация, которой могли бы позавидовать многие бюджетные коллективы. Своим бытием он словно доказывал, что театр – не помещение, а люди; театральный процесс – не производство, а личное высказывание. Долгие годы он оставался островком, омываемым волнами репертуарного и коммерческого театра, но не затерялся, не потонул<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> В журнале «Театр», 2006, № 6 (с. 106—118) опубликован материал, посвященный Белому театру, под названием «В мечтах и наяву», в основу его легли записи моих бесед с Михаилом Чавчавадзе «Мы просто обязаны выйти из подполья», Эмилем Капелюшем «Хоть на идеализме долго не протянешь, но...» и Сергеем Дрейденом «Такие люди на вес золота», а также небольшая статья Веры Бирон, заместителя директора Музея Достоевского и завлита Белого театра. Те давние интервью были использованы при подготовке данной публикации

Его спектакли номинировались на престижные театральные премии: «Золотую Маску» и «Золотой Софит». А «Мрамор», по пьесе И. Бродского в постановке Г. Дитятковского, даже выдвигался на соискание Государственной. Для многих питерских режиссеров и актеров театр М. М. Чавчавадзе и Э. Б. Капелюша стал домом, несмотря на отсутствие у него стен и крыши, постоянной прописки и труппы. Содержание беседы с М. М. Чавчавадзе проливает свет и на трагические страницы нашей отечественной истории. Это эпизоды, которые дорисовывают картину эпохи, делают ее полней, ярче, конкретней.

Интервью брались вместе и порознь. Я разговаривала сразу с обоими основателями Белого театра и с каждым в отдельности; чуть позже – с участником одного из спектаклей артистом С. С. Дрейденом.

### *Пролог. Почему Чавчавадзе не говорит по-грузински?*

**Любовь Овэс.** Как случилось, что в вашей семье не говорили по-грузински?

**Михаил Чавчавадзе.** Мы жертвы Георгиевского трактата. Как подписали двести лет назад знаменитый русско-грузинский договор, так все князья Чавчавадзе и оказались на военной службе в Петербурге. Мой прадед уже по-грузински не говорил. Дед закончил Пажеский корпус, отец тоже. Видите, на стене герб семьи? Это российская корона. Грузинская корона есть, но она входит в российскую геральдику. Мама вообще-то Толстая и была близка семье Льва Николаевича. Хотя фамилия ее – Казенбек – древнейшая, персидская. Кстати, Казенбек была начальницей Института благородных девиц. Толстые, Баратынские, Римские-Корсаковы – мамы родственники, все – российская аристократия.

**Эмиль Капелюш.** В семье Михаила Михайловича хранятся документы, уцелевшие после всех переездов, ссылок и лагерей. Одна из бумаг была дана Мишиному папе в подтверждение того, что он является представителем Крестьянского банка, одного из крупнейших в Российской империи. Этот документ с царскими орлами и всякими прочими атрибутами, как ни странно, спас семью, уезжавшую за границу. По вагонам ходили революционные матросы, стараясь вычислить, кто переодет (а они, естественно, все были одеты как простые люди). Дворян вытаскивали на перрон и расстреливали. Кто-то

из членов семьи догадался сунуть проверяющему под нос документ. И когда он прочитал по слогам, что податель – представитель Крестьянского банка, то сказал: «Это наш человек». И это было одним из чудес, с помощью которых семье удалось пересечь границу. В Париже отец Миши стал музыкальным руководителем крупного варьете – кажется, «Шахерезады». У Ремарка в романе «Черный обелиск» описан грузинский князь под другой фамилией, который руководил этим варьете, – это его папа.

**Л. О.** Сколько вам было лет, когда вас увезли из Парижа?

**М. Ч.** Годика два, это 1947 год.

**Л. О.** Ваш родной язык был французский?

**М. Ч.** Да. И русский. Первые слова были на русском – мы же были патриоты.

**Э. К.** Знают язык те, кто родились в Грузии. А Михаил Михайлович, во-первых, родился в Париже, а во-вторых, как только вернулся на родину, почти сразу попал в Казахстан. После окончания Второй мировой войны многих представителей русской эмиграции на волне их патриотических чувств органы НКВД сагитировали возвращаться. Уезжали не сразу, не всеми семьями, по частям. Родные ссорились, кто-то хотел ехать, кто-то нет. Расставались навсегда. С одним из родственников, понимая, что будет перлюстрация, договорились, что он пришлет фотографию. Если всё хорошо, он будет стоять, если плохо, сидеть. За день до отъезда, когда все было уже продано и чемоданы упакованы, получили наконец письмо с фотографией, на которой родственник лежал.

**Л. О.** Почему вы оказались именно в Тбилиси?

**М. Ч.** Приглашение было в Тифлис. НКВД смотрело, где свободнее тюрьмы. Это же была специальная акция. Мы очень недолго там прожили. В Тбилиси семья вела полуголодное существование, не очень понимая, что с ней происходит.

**Э. К.** Один из Мишиных родных (его в семье звали дядя Кукса), в Париже бывший крупным идеологом русской эмиграции, никак не мог приспособиться к новой жизни в СССР. Когда не было денег, а их не было всё время, вспоминали, что нужно сдать бутылки. А поскольку дядя Кукса ничего не умел делать (ни стирать, ни готовить, ни пилить дрова), обрадовались, найдя ему практическое применение.

Собрали все бутылки, сказали, куда идти и с волнением ждали. Было интересно, как он справится, и очень нужны были деньги. Он вернулся подозрительно быстро и радостно заметил: «Чего вы так волновались? Всё в порядке». «Ну, хорошо, – говорят, – давай деньги». – «Да вы что, я сам им заплатил, чтобы они у меня бутылки взяли». В семье много таких историй, характерных для понимания того, как вернувшиеся из эмиграции адаптировались к советской жизни.

Потом отца Миши арестовали, предъявив ему обвинение по 58 статье как агенту нескольких разведок, и он после страшных мук следствия попал в лагерь, а семью, как и многие другие, погрузили в столыпинские вагоны, и они, проделав жуткое путешествие через всю страну, оказались в Казахстане и прожили в ссылке всё время, что отец был в лагере. И хотя он вышел человеком не сломленным, но уже очень больным. Ему не разрешали жить в столицах, и они жили несколько лет до его смерти в Вологде, где он работал в Епархиальном управлении.

**М. Ч.** Когда нас сослали в Казахстан и мама там мне по-французски что-то сказала, на нас тут же настучали, и ее предупредили: «Мы вас расстреляем, если дети будут говорить по-французски. Говорите по-казахски – вы в Казахстане». И с тех пор мама говорила с нами только по-русски, и французский стал забываться.

**Э. К.** Мара Львовна удивительная женщина. Ей чудом удалось сохранить всех детей.

**М. Ч.** В 1988 г. уходит мама. А у меня с ней связана вся жизнь. Я совершенно потерялся. Эмиль понял. «Миша, – говорит, – надо что-то делать». И вот сорока дней не прошло со смерти мамы, я открываю театр. Для этого приезжаю в Ленинград, собираю друзей: режиссера Юру Васильева, драматурга Сашу Образцова, Эмиля, соответственно. И первый спектакль нашего театра-студии «Эльва» (в переводе на русский «Молния») – «Пятеро» Образцова, поставленный Васильевым. Открытие Белого театра, хоть и назывался он тогда «Эльва», – 4 августа 1988 г. Мы привозили «Пятеро» на гастроли в Ленинград в 1989 г. Гастроли прошли очень удачно. В «Эльве», а потом Белом театре были разные постановки: и мои, и других режиссеров, – но оформлял всё только Эмиль.

**Л. О.** Михаил Михайлович относит рождение Белого театра к 1988 г., когда поставили в Тбилиси пьесу А. Образцова «Пятеро». А ты?

**Э. К.** Я веду отсчет с питерских спектаклей, с «Москва – Петушки» по В. Ерофееву. Тогда трудно было даже вообразить, что все наши русскоязычные артисты снимутся с насиженного места в Тбилиси и каким-то чудом перенесутся в Ленинград. Не догадывались мы и о том, что Чавчавадзе позволит себе это сделать. Это был ответ на возникшую на руинах советской империи ситуацию.

Думаю, у всех, кто оказался тогда рядом с нами, с Мишей и со мной, не было никакого плана. Спонтанность была продиктована обстоятельствами, в которых мы тогда существовали, и тем, что участники данного проекта не являлись деловыми людьми. Невозможно было себе даже представить, что мы соберемся, определим перспективу, придумаем структуру, наметим планы на один или несколько сезонов. Если бы мы так поступили, это показалось бы нам страшно искусственным и закончилось бы очередной выпивкой, где все смеялись бы над тем, что позволили себе такое... Это была абсолютно подвижная ситуация. И ощущение, что всё может закончиться в любой момент.

**М. Ч.** Так и случилось. Пригласил меня к себе председатель Грузинского театрального общества, народный артист, известный режиссер. Трогательно так: я открыл театр, он дарит мне портрет Ильи Чавчавадзе и говорит: «Вот вам портрет вашего предка».

Я: «Спасибо большое».

«А, теперь, – говорит, – чтобы духа вашего здесь больше не было! Убирайтесь! Придете тогда, когда будете ставить грузинские пьесы».

А у меня шли русские. Это был русский театр. И я остался на улице, взяв бешеную посуду для открытия театра, продав квартиру жены (она сама продала). Мы все деньги потратили на образование театра, и вот результат: «Вам здесь делать нечего!»

### *Teatr-дом*

**М. Ч.** Чтобы понять, почему возник Белый театр, надо знать историю моей семьи. Это было потребностью, необходимостью, кислородом, потому что я везде был чужой. Было жутко: там чужие, здесь чужие. В Грузии ни слова по-грузински, чужак. В России – «лицо кавказской национальности». Театр – мой монастырь. Это дом, семья, клуб. Как назвать, даже не знаю. Это вариация того, что было в XIX в. в доме Чавчавадзе, когда туда приезжал А. С. Пушкин, а

А. С. Грибоедов женился на Нине. У нас был такой же дом. Звонок: Луи Арагон. Потом кто-то другой. В Париже знали, что в Тбилиси есть маленький островок, где можно по-человечески поговорить, – в советское время это было достаточно трудно. И передавали нас друг другу. И вот какой-нибудь сороковой звонок, гости, не знакомые маме. Они слышали, что с ней надо обязательно пообщаться. Двери всегда были открыты. Прилетают, приходят в интуристовскую гостиницу, селятся в люксовые номера, а потом спускаются к администратору и на ломаном языке спрашивают: «Где улица Какабецкая». А администратор отвечает: «Марья Львовна сейчас в Москве, старший брат там-то, а младший, Миша, на гастролях в Краснодаре». Они знали про нас всё.

**Э. К.** Когда мы стали ездить в Тбилиси, то приезжали не по кабачкам ходить и пить вино, а к Мише и Мишиной маме. Мара Львовна удивительно умела дружить с молодежью, она сидела с нами до шести утра и была самой молодой в компании. С одной стороны, они были людьми православными и соблюдающими все канонические ритуальные обычаи, с другой – очень смешливыми, умевшими дурачиться. Не было границы, которая возникает между людьми разных поколений и культур. И был какой-то странный, непохожий ни на что дух этого места, знаменитая квартира на Какабецкой, которую вспоминают все и всегда с необыкновенным энтузиазмом. Это была школа свободомыслия, где встречались люди из церковных, политических, диссидентских кругов, театральные деятели. Бывали Параджанов, Иоселиани – можно назвать многих. Бывший президент Грузии Саакашвили был частным гостем и в каком-то интервью сказал, что всё свое западничество получил в доме на Какабецкой. Там бывали очень разные люди, которые сталкивались, спорили, но они всегда были желанными. Когда представляют себе дома, в которых жили известные тбилисские люди, думают, что они были большие; виноградники и пр. А на Какабецкой была маленькая квартирка хрущевской постройки, скромная – такая же, как у московских или питерских интеллигентов, сидевших в те годы на малюсеньких кухнях, – но она становилась невероятно широкой, когда туда приходили люди.

**М. Ч.** В доме бывало много актеров и режиссеров. Я тогда был женат на сестре Робика Стуруа. Театр был уже в самом доме. Спектакли

делались через споры, мордобои – всё, что угодно. В результате приходили к истине. Когда я предлагал пьесу, мне отвечали: «Мы же об этом вчера говорили». И это была уже не просто пьеса, а материал предыдущей беседы. И поэтому, когда что-то ставили, всегда знали сверхзадачу. Вот так и образовался театр. Я никогда в жизни не был эгоистом, наоборот, хотел учиться у кого-то, кто лучше меня владеет режиссурой. Я принимал всё, потому что такой был дом, каждый имел право голоса, каждый мог выкрикнуть свою правду (*смеется*).

**Л. О.** А вы режиссер или актер по образованию?

**М. Ч.** Режиссер. Но двадцать пять лет был на сцене. Специально пошел играть, чтобы понять психологию актера. Это мне помогло. Я учился у Михаила Туманишвили, но не закончил. Восемь лет ждал, когда будет набирать мой мастер, и сам ушел от него через два с половиной года.

**Л. О.** Почему?

**М. Ч.** Ректором Театрального института оказался человек, бывший некогда агентом НКВД и привезший нашу семью из Парижа. Потом он тоже сел. А когда вышел, стал преподавателем философии и ректором. Он всё время ждал, что я набью ему физиономию. Специально выгнал мальчика, который имел более высокий балл, чем я, – до меня добирался. Я не стал ждать, хлопнул дверью, ушел. М. И. Туманишвили, изменив своим принципам, написал письмо А. А. Гончарову, чтобы тот меня взял на третий курс ГИТИСА, но я не поехал. Потом Адольф Шапиро спустя много лет предлагал: «У тебя стаж есть (я к тому времени уже проработал двадцать лет – ставил в Тбилиси в Русском ТЮЗе и в Грибоедовском театре), я тебе высшие режиссерские курсы сделаю, будешь полгода у Эфроса, полгода у Товстоногова и год у меня в Риге». Тогда были еще советские законы: нет диплома – нельзя, есть диплом – можно. Он уехал, в это время у меня опять что-то случилось, и дальше жизнь пошла...

Фактически режиссуре не научишься. И я, может быть, даже счастливее других. Знаете почему? Потому что все ученики Туманишвили хотят ему подражать. А я за два с половиной года взял всё, что мог, но не успел попасть в зависимость. Поставил «Я вижу солнце» Н. В. Думбадзе. Пригласил Туманишвили. Он посмотрел спектакль, поцеловал меня и сказал: «Наконец-то я увидел своего ученика».

**«Славянский базар»**

**М. Ч.** Я начинаю историю Белого театра с 1986 г., когда мы познакомились с Эмилем Капелюшем, – это было в Тбилиси в Русском театре юного зрителя. Я там был актером и режиссером. Приехали художник и постановщик спектакля. Их почему-то негостеприимно приняли, сказали: «Мы не можем оплатить ваш макет».

Чувствую, что-то нужно сделать. Говорю главному художнику театра: «Они завтра уезжают несолоно хлебавши. Давай небольшой приемик сделаем». А сам чувствую, что у меня обморочное состояние, температура сорок. Где-то достали спирт, закуски, и я привез их домой – режиссера несостоявшегося спектакля Михаила Лурье и совершенно незнакомого мне человека с бородой – Эмиля Капелюша. Слово за слово, светский разговор, я спрашиваю: «А вы случайно не знаете в Ленинграде Мишу Николаева – это мой близкий друг. Кажется, он театр бросил, хороший был актер». Вдруг пауза, и Эмиль говорит: «Этот макет не мой, а его». Оказалось, что Миша стал макетчиком и они близкие друзья. И вот так на почве Миши Николаева Эмиль стал для меня родным человеком. Я посадил их за стол, произнес тост за нашу встречу и упал... Больше ничего не помню. Лежу в кровати и очнулся от того, что почувствовал прикосновение ко лбу. Открываю глаза, а надо мной... апостол Павел. Я даже испугался. Было семь утра. Они пришли в семь вечера. Мама всю ночь, до самого отъезда, занимала их разговорами.

Когда я говорю, что у нас не театр, у нас мир, Эмиль немножко иронично к этому относится. Фундамент всего этого дела, Белого театра, – наши отношения. У нас фактически два художественных руководителя. Когда надо подписать какую-то бумагу, я подписываюсь только потому, что я старше. А функции у нас разноплановые: всё, что касается конкретики, – не мое, это Эмиль, потому что он как художник находится внутри спектакля. У меня функция более идеологическая и эстетическая – наш это спектакль или нет? Я никогда не вклиниваюсь в работу, не присутствую на репетициях, не вмешиваюсь в процесс, но после того, как я посмотрю прогон, я беседую с режиссером, высказываю свои пожелания.

**Л. О.** А режиссеров и актеров приглашает Эмиль?

**М. Ч.** Чаще всего режиссер приводит своих актеров. Но это в первый раз, а потом они все становятся членами этой семьи. К. С. Ста-

ниславский с В. И. Немировичем-Данченко просидели в «Славянском базаре» восемнадцать часов. И в результате открыли театр. Потом перессорились, десятилетиями не разговаривали. У нас с Эмилем всё наоборот. Мы с ним столько не сидели, но в результате нашей деятельности можем сейчас пойти и просидеть, разговаривая, даже больше. Спустил почти двадцать лет.

**Почему театр «Белый»?**

**М. Ч.** Название придумано в 1993 г.

Это был юмор А. Образцова, который потом перешел даже в какую-то идеологию нашу. Потому что вначале были «Белая гвардия», «Белые ночи» и наши разговоры... Но была и другая мысль. Это белый лист бумаги.

**Э. К.** Для меня это «белая страница» – то, что Питер Брук назвал «пустым пространством». А то, что у этого названия есть второй смысл, это очень важно, потому что возникает совсем другой объем, когда ты знаешь историю семьи и тут сразу же вспоминаешь и «Белую стаю», и всё связанное уже с этой терминологией.

**М. Ч.** Театр открыт, и каждый режиссер, каждый актер может прийти и что-то здесь нарисовать. Абсолютно белое пространство, которое вы заполняете своим творчеством. У меня открытый театр.

**Л. О.** Но когда открытый дом, в этот дом приходят люди одного круга, духовно близкие...

**М. Ч.** Да. Да.

**Л. О.** Значит, когда открытый театр, он тоже не для кого попало. Как вы для себя определяли, для кого он? Кого вы не пускаете?

**М. Ч.** Это очень просто. Театр у нас – способ выразить свое «я», потому что мы прежде жили в страшном гражданском противостоянии. Я понял одним из первых, что тот театр умер – театр, где эзопов язык, где фига в кармане. Извините, но мы часто этой фиге аплодировали: «Ах, как это смело, как это смело!» И все бежали смотреть смелые спектакли и только спрашивали друг друга: «Закрыли его или нет?» Всё кончилось, когда начался тот знаменитый Первый съезд народных депутатов и там открытым текстом говорили гораздо больше, чем в театре. И мы поняли: театр начал умирать, потому что в театре в основном занимались тем же. Я бросил такой лозунг: «Хватит об-

нажать наши недостатки. Хватит фотографировать помойные ведра и мусор». Могут быть совершенно разные идеологии: вот, пожалуйста, правда по Ерофееву, правда по Бродскому, хотя они никак не соприкасаются с точки зрения идеологии.

Когда ко мне приходит режиссер, я его спрашиваю, не как он будет ставить, а что он хочет сказать как человек. И если он раскрывает это не на словах, а в виде экспликации, я понимаю, что он действительно ищет. Поиск «белого» человека – поиск истины. Пусть тебя зрители не примут, но ты крикнешь то, что ты хочешь. Хватит ругать советскую власть. Хватит ругать Ельцина. Хватит ругать Буша. Или кого-то другого. Что ты предлагаешь? Христа? Дай своего Христа. Предлагай Христа, предлагай своего Магомета. Это идеология. А творчество? Оно должно быть на высшем уровне. Говорят: «Как оригинально он решил спектакль». Мне это неинтересно. Я должен выкрикнуть свое «я». Мне кажется, в Белом театре это удалось, потому что не было ни одного спектакля, где бы мы просто хотели поразить зрителя каким-то абстрактным видением, чтобы было модно, оригинально и так далее. Вот эти вещи для нас основные, это наши критерии. Вот отчего возникло и словосочетание – «Белый театр».

Я говорил только о чистом листе бумаги. Что поражало в этом театре, так это бескорыстность, потому что актеры, которые участвовали в наших проектах, никогда не думали о том, чтобы на этом заработать, – им этих денег бы не хватило, если бы они чувствовали здесь антрепризу. Здесь никакой антрепризы нет. Это клуб, дом. Здесь все друзья. Это народный театр среди народных артистов. Когда они просто для своего удовольствия работают.

**Л. О.** Михаил Михайлович, как время повлияло на Белый театр?

**М. Ч.** Если тогда это был эмоциональный толчок, то сейчас это, как бы сказать, более глобальный момент. Потому что сегодня без этого театр вообще мертв. Всё запуталось. Была одна истина, коммунистическая, был марксизм, с его догмами, и был свет. Мне тогда было гораздо легче работать с актерами, очень даже легко. Сегодня гораздо сложнее. Потому что тысяча истин: баптисты, какие-то сектанты, с другой стороны, хунвейбины – столько псевдоистин! Люди мечутся и кончают наркотиками или чем-то еще. То есть необходимость Белого театра, какого-то определенного, извините за громкое

слово, миссионерского момента, была. А разочарования, конечно, имелись, потому что в таком обществе не может не быть своих Иуд. Это жизнь, причем чаще всего мы с Эмилем думаем, что мы в чем-то виноваты. Значит, что-то не доглядели. У нас слова «дисциплина» вообще не существовало, потому что была та внутренняя дисциплина у каждого, начиная с режиссера и кончая рабочим сцены, что о каких-то приказах смешно было даже говорить. У меня очень много недостатков, у меня страшный характер, но когда я, фактически ученик Туманишвили в течение десяти лет – нет, больше, двенадцати лет, – не поставил ни одного спектакля у себя в Белом театре, что это как не самопожертвование?

**Откуда у Михал Михалыча деньги?**

**М. Ч.** После развала СССР в Грузии началась гражданская война. И когда она началась, кто-то очень точно сказал: «Кто не может держать в руках автомат, тот обречен на гибель», – потому что носороги ионесковские захватили город и тбилисцы попрятались в своих ножах. В результате вижу: все мои актеры, из Киева, из Москвы буквально погибают. Нужно их спасать. А как? Делаю театр на колесах. Ни у кого не было своего дома, только поезд и гостиница. Мы два раза объездили весь Советский Союз с гастрольными детскими спектаклями.

В течение полугода мной было сделано восемь спектаклей: три детских и пять взрослых. Пять лет я колесил по всей стране. Едем в район, играем, ночуем, собираем вещи, и на следующий день в другом районе, и, конечно, детские спектакли в часовом формате. Зритель организованный, приходит классом, – иначе нам было бы не прожить. Мы нашли гениального администратора из Днепропетровска – он и сейчас с нами работает – и колесили по всей стране, даже во Владивостоке были.

В 1992-м гражданская война в Грузии закончилась, но люди умирали с голоду.

Мы открыли фонд. В общем, на Страшном суде, думаю, нам это зачтется, потому что половину интеллигентного Тбилиси мы подерживали. Главным машинистом сцены у меня был действительный член Академии наук, философ. Он просто умирал от голода. У него

большая семья, и вот он едет с нами и перетаскивает декорации. Осветитель – кандидат наук, радист – доктор наук. Это всё Академия наук. Для актеров это были такие университеты! Помню, наш академик читает афишу: «Слушай, Миша, тут написано театр-студия. Давно пора писать Академический театр!» Юмор грузинский: «Пора писать “Академический театр”».

**Л. О.** Вы так прилично зарабатывали, что смогли создать фонд?

**М. Ч.** Актеры получали очень прилично, кормили всех своих родных. И мы решили: 50 процентов сбора – труппе, остальные 50 процентов я забираю в фонд – кормить Тбилиси. Каждый месяц посланцы приходили в мой театр. Каждый работник получал от меня 100–150 долларов – это были бешеные деньги. В Тбилиси тогда зарплата была три или четыре цента, представляете себе, и ту задерживали. Я сначала давал деньги дирекции тбилисского театра, но та, как выяснилось, тратила их на постановки. Когда я узнал, сразу изменил систему и стал передавать деньги в конвертах. Этим занимался мой сын, остававшийся в Тбилиси.

Война закончилась, стало легче. Уже Шеварднадзе пришел, тут-то и наступил момент, когда я смог задуматься о Петербурге и об открытии там театра.

У нас в спектаклях было занято много ленинградцев. Кроме того, у меня здесь были друзья. Я жил уже тут. Совершенно случайно купил эту квартиру. Это была не квартира, а что-то жуткое. Всё перекошенное. Занял денег, начал ремонт. Здесь было и репетиционное помещение, и гостиница. Здесь же швейные мастерские. У нас другого помещения до 2002 г. не было.

**Л. О.** А кто-то из актеров с вами сюда перебрался?

**М. Ч.** Фактически все. Они смогли себе купить жилье – конечно, не в Петербурге, но где-то в Старой Руссе, в других местах. Потом здесь пошли спектакли. И я превратился в художественного руководителя и директора, продюсера театров.

**Л. О.** Почему театров во множественном числе? Каких?

**М. Ч.** Восемь театров ездили, т. е. восемь трупп. Мы ездили по всей России и Украине – тогда был еще СССР. Ездили, а на оставшуюся сумму ставили спектакли Белого театра.

**Л. О.** Эта система продолжает существовать?

**М. Ч.** К сожалению, рухнула. Рухнула во время дефолта. Самая жуткая трагедия – это дефолт. Как мы сегодня живем, я даже не знаю. То есть я уже понял, что надо идти с протянутой рукой к кому-то, а я в жизни этого никогда не делал и не умею.

У нас детский билет стоил 1 доллар. Забывались в день по три спектакля, где-то 800–900 зрителей.

**Л. О.** То есть в день можно было сделать тысячу долларов. Это в Петербурге?

**М. Ч.** Нет, по всей России. Тридцать процентов отдаешь на аренду, транспорт, актерам. Остается в месяц тысяча долларов на Белый театр. Работаешь десять месяцев – 10 тысяч долларов. Это хорошо. Спектакли же у нас камерные. Но после дефолта билет стал стоить 20 центов, потому что всё упало. Мы же не могли увеличивать стоимость билетов, потому что не ходил бы никто...

До дефолта мы в Белом театре четыре спектакля сделали, не имея ни одной копейки дотации, ни одного спонсора.

#### *«Москва – Петушки»*

**Э. К.** Я, как уже говорил, веду отчет существования Белого театра с питерских спектаклей, с «Москва – Петушки» по В. Ерофееву. Это было время, когда с театром активно сотрудничал драматург Александр Образцов, и он очень много сделал для того, чтобы проза Виктора Ерофеева могла зазвучать со сцены, потому что никто же не знает, как это делать.

У нас была интересная идея, что всё должно быть вне поезда, потому что поезд как таковой увел бы нас в сторону. А вот история про тройку, начиная с Гоголя и заканчивая, скажем, Ерофеевым, была для нас привлекательна. Она неплохо получилась. Не было такого, чтобы мужчина играл героя – Ерофеева, а женщины всех, кто появляется у него на пути. Этого не было. Было в результате что все они играют его разные состояния. Время от времени они передавали друг другу текст. И были, кстати, очень хорошие моменты импровизации, которая, когда ее делают артисты и личности такого уровня, как были у нас, интересна и пронзительна. Больше всего эти моменты получались у Варвары Шабалиной. Потому что она себя осознавала немножко в другом качестве. Она не чувствовала себя

просто актрисой и не была ею, ей была интересна эта работа как личностное высказывание.

**Л. О.** Это был гениальный спектакль. Я ничего лучше в жизни не видела.

**М. Ч.** Вот, вот! Я целую вам руку. Это была действительно поэма. Это исповедь трех людей.

**Л. О.** Как возникла идея постановки? Чья она?

**Э. К.** Кажется, Образцова. Точно не помню. Приглашаются две знаменитые в прошлом петербургские артистки. Точнее, одна из них – знаменитая Оля Елисеева, вторая – актриса и режиссер Варя Шабалина. Основным ее капиталом была режиссура спектакля «Немая сцена» с Сергеем Дрейденем. Режиссером был Георгий Васильев. Когда берутся в работу люди, мягко говоря, не страдающие деловыми качествами, и выбираются они по принципу, с кем интереснее, и при этом не рассматривается, может ли этот человек подчиниться общему ритму работы, графику выпуска спектакля, получается то, что получилось. Мы знали, что собираются люди в непонятном состоянии...

**М. Ч.** Я в то время не знал, что обе они пьющие – Эмиль скрыл от меня. Они приходили и жаловались на Васильева, что от него пахнет. И я возмущался.

**Э. К.** Спектакль собирался, накатывался, вошел уже в предпремьерную зону, и вдруг выяснилось, что всё может в любой момент рассыпаться. Но, видно, этой работе не суждено было исчезнуть так, как исчезали десятки, сотни театральных начинаний в этом городе. Потому что рядом оказались терпеливые люди, которые давали актрисам возможность выходить и выходить на сцену. И всё это в паузах, с соответствующими наркологическими процедурами, врачами и пр. Их выход на сцену был всегда огромным риском, потому что никто наперед не знал, в каком состоянии наши артисты.

**Л. О.** А насколько это было осознано ими самими? Ты сказал, что вы затеяли спектакль, зная, что оба его участника больны. Насколько они это понимали, в какой мере это было их рефлексией на тему?

**Э. К.** Они абсолютно честно подошли. Весь процесс, к счастью, происходил в абсолютной трезвости и настоящей, очень тщательной, большой и трудной работе. Они работали с текстом не потому, что

он интересовал их в приложении к их собственным проблемам. Мы работали над этим как над поэтическим произведением, а не как над материалом, который должен поменять судьбы наших артистов, потому что поменять их оказалось невозможно. Что было записано в книге судеб, то и совершилось, к сожалению.

**М. Ч.** Это мой самый любимый спектакль, несмотря на все сложности. Часто отменяли спектакли. Часто они играли так, что Васильев закрывал спектакль, а зрители кричали: «Продолжайте! Нам это интересно всё равно». Он говорил: «Нет, нет, я не могу!» Он ведь сам там играл. Помните, там была сцена: «Я сейчас пойду немножко покурю в тамбуре», – а каждый герой свою историю рассказывает. И вдруг Васильев руку подымает, и - г - р - а - я, как может только он, – надо его знать, произносит: «Нет, всё-всё-всё, так больше невозможно. Я ухожу, я отсюда ухожу». Он действительно уже не выдерживал, потому что девочки подавали ему реплику из финала. Варвара бросает: «Ну, что там, Юра, – говори свой текст». Он: «Всё нормально, продолжаем играть». А у меня паника, там же продавались билеты. Не знаю, что делать. В общем, отыграли спектакль. Я красный выхожу к зрителям. А они довольны.

**Э. К.** Происходило то, что категорически не позволено в театре, когда артисты находятся на сцене в состоянии алкогольного опьянения. Это означает гибель ремесла, самого предмета искусства. Но тут был такой уникальный случай, когда люди в зале даже не понимали уровня эксперимента, при котором все мы находились. То, что сцены путали и переставляли, – это еще самое простое и забавное. Но там были какие-то совершенно потрясающие ситуации; возникали моменты, связанные скорее с каким-то божественным опьянением, которое вдруг давало какой-то неожиданный импульс, и всё выходило вдруг в какую-то другую плоскость. Но это не значит, что этот спектакль всегда играли на грани алкогольного срыва. Конечно, его играли не очень много раз, но были спектакли, сыгранные в здоровом, нормальном, естественном состоянии. Конечно, они были сильнее тех, в которых этот момент присутствовал. У Ерофеева два полюса нашего безобразия: дикое веселье и дикий страх – и непонятно, что является фоном чего. Невероятное веселье и невероятный страх бездны – это всё было заявлено.

**«Мрамор»**

**М. Ч.** Потом мы решили поставить «Шинель». Я предложил Эмилю: «Давай сделаем вдвоем как два постановщика». Он сначала стеснялся, но потом согласился. В этот момент я должен был ехать в Кемерово. Эмиль говорит: «Миша, давай сделаем так. Мы ее поставим, но нам нужен разработчик». Написали инсценировку, нашли актеров.

**Л. О.** А кто должен был играть?

**М. Ч.** Акакия Акакиевича должен был играть Дрейден. Эмиль говорит: «Есть хороший разработчик, Дитятковский». Я с ним не был еще знаком. Я вообще не знал в Петербурге первое время никого. – «Очень хорошо, я тебе верю, Эмиль». Посмотрел его спектакль, мне не понравился.

**Л. О.** А что вы смотрели?

**М. Ч.** «Звездного мальчика». Он интеллектуальный режиссер. Такие вещи ему делать трудно. Но это другая тема. Возвращаюсь из Кемерово: здесь бунт. Выясняется, что Дрейден против инсценировки. Он сказал, что в ней работать не будет. Репетиций как таковых еще не было. И Дитятковский мне приносит пьесу «Мрамор». Я прочел, сошел с ума. Потом думаю: «Э, э, э. “Мрамор” ведь можно как угодно ставить» – и устроил тогда еще молодому и гордому Дитятковскому хорошую разведку. И пришел в восторг, потому что теперь знал, что это будет искреннейший спектакль. Эмиль сомневался. Ему казалось, что пьеса очень литературная, цветаевская и больше философская. Но они с Дитятковским немножко поработали, и он тоже загорелся этой идеей. Поэтому, когда говорят о «Мраморе», я всегда говорю: «“Мрамор” вышел из “Шинели” Гоголя».

**Э. К.** Честно признаюсь, я очень хотел работать с Дитятковским. Я Гришу хорошо знал. Мы вместе работали в провинции; делали «Белые ночи» в ТЮЗе, «Звездного мальчика» в Малом драматическом.

**Л. О.** И даже «Тойбеле» в Манчестере.

**Э. К.** Серьезно? Я даже забыл. Короче говоря, мы существовали как творческая пара, как работающие вместе люди. И я хотел, чтобы Гриша с нами работал в Белом театре. Он, надо сказать, человек очень организованный, обстоятельный, и в этом отношении я чувствовал бы себя с ним более защищенным.

Мне не хотелось делать «Мрамор», потому что это была для меня просто литература и почвы серьезной сделать ее театром я не видел. Мне казалось, что это нужно читать глазами. Но Гриша был убедителен. Потом он очень быстро тогда успел заручиться поддержкой Дрейдена и Коли Лаврова, и когда это стало обрастать какими-то подробностями, когда появились артисты, стало понятно, что всё это будет... После этого я Гришу привел в галерею «Борей» и показал это странное помещение. Мы обошли его несколько раз, обнюхали каждый угол. Запах был неприятный, потому что там было много кошек, но я вдруг переменял мнение, понял, что сопротивляться бесполезно, и мы стали заниматься «Мрамором». Я Грише благодарен за то, что он умеет вести за собой людей и очень методично отодвигает с дороги все камни. В этом отношении кроме наших общих творческих совпадений это еще и очень сильный человек.

**Сергей Дрейден.** Он моментально меня привлек, не привлекая: собранностью, каким-то удивительным дыханием. Хотя абсолютно не интересничал, был очень краток, лаконичен, содержателен. И я был очень собран почему-то. То есть я сразу внутренне заволновался. Во-первых, Гриша мне безумно понравился. Каким-то своим стержнем. Мне этот стержень до сих пор в Грише нравится. Художественный стержень, настоящий!

**Э. К.** С «Мрамором» связана особая страница моей жизни. Я думаю, у всех, кто там работал. Для меня это один из немногих театральных проектов, когда всё было очень поступательно. У меня было ощущение, будто взял хороший старт со взлетной площадки: ты начинаешь подниматься всё выше и выше. Было ощущение, что все вместе: артисты, режиссер, художник – все в группе очень хорошо понимают друг друга. Такая совместная целеустремленность, энергия такая. После спектакля мы садились за стол. Мы не называли это банкетами – это скорее были застолья, но я помню, что много-много раз мы собирались и было ощущение, что нам трудно оторваться друг от друга. Мы долго-долго еще жили послевкусием от этой совместной работы, и этот стол, что мы накрывали, был по-настоящему дружеским, неформальным.

**С. Д.** Раза три во время репетиций появлялся Чавчавадзе. В таких случаях всегда возникает опасность: такой человек – либо партий-

ный руководитель, либо, как теперь, денежный магнат: сейчас придет, отнимет деньги, скажет, что не нравится. Ничего этого ни разу не было в воздухе – гарантирую, потому что чувствовали актерское работает, тем более нас двое с Колей Лавровым, трое с Гришей. В тишине, всюду, могут роиться всякие, знаешь, «как сон разума рождает чудовищ», когда отсутствие информации, но ее тут никто не собирал, не говорил: «Чавчавадзе едет!», «Сейчас приедет!» Ничего этого не было. Его присутствие всегда было очень собранным и деловым. Пока Гриша был за границей, выяснилось, что наследники против, что, кажется, пьесу не разрешают. Вот Чавчавадзе и появился.

Мы сидим именно в том месте, где играли «Мрамор». Это была часть декорации. Здесь стояла ванна. Тут до сих пор есть следы. Вот там была укреплена камера – за твоей спиной, камера, которая показывала публике то, что происходило здесь. Здесь подогревалась вода, шел пар. Мы сами подливали. Она была в кастрюлях, не видимых зрителю. И мы с Колькой ее подливали. Мы очень давно с ним знакомы, очень давно, с юности еще, но никогда вместе не работали. Симпатия, безусловно, была. Даже «симпатия» не то слово. Это та безусловность, которая как ветер, как вода, как стихия, которую ты принимаешь полностью, тем более эта стихия настоящая, говоря о Коле.

Потому что я видел Колю в сложнейших для него ситуациях, и это всегда была сдержанность, собранность и удивительная – то, что любят говорить, – надежная такая проходка. Проходка!

Он без пота, без страданий и... выплескиваний. Ни одного взбрыка не видел я, ничего. Терпение колоссальное. Мы очень быстро сговорились о сумме, что тогда было очень важно и непросто. Мы ее внутренне назвали. Она была одинакова для нас с Колей.

Мы прочитали пьесу, ничего не поняли. Но присутствие Гриши, его какая-то схожесть с самим Бродским, огромное количество стихов, которые безумно нравились Коле, и вот это очарование, когда вдруг Гриша начинает читать стихи и Коля читает... А Колька ведь и песенник. Он ведь песни сочинял. И эта неторопливая, но подробная работа: утро, вечер. Мы приходили, у нас было свое помещение. Канарейка была приобретена, клетка. И однажды утром... канарейку съела кошка. Она вошла раньше других – не успели закрыть форточку – перевернула клетку и съела канарейку. Появилась вторая кана-

рейка, Вспыш – ее так назвал Колька. Я не знаю, жива эта канарейка или нет, она стала Колькина. Эта канарейка прожила всю историю «Мрамора».

Колька... И эти репетиции замечательные, потому что Гриша внутренне знал, что должно происходить с каждым из нас. И там была тема, которую, в результате, мы одолели, каждый по-своему, каждый в своих кусках. Мы чувствовали, что мы это одолеваем. А тема очень простая: как научиться неторопливо, подробно, не завязнув в деталях, нести целое, как брать дыхание человека, а не его слова на языке.

**Л. О.** Это внутренняя актерская тема, не пьесы.

**С. Д.** Дело в том, что там сама пьеса, точнее, решение спектакля, требовала одну удивительную вещь. Это заложено там. Это фантастика такая поэтическая, то единое дыхание Бродского, охват объектов колоссальный. Понимаешь: от древней поэзии до современных каких-то... Она требовала другого актерского сознания. Но это невозможно сделать враз, а у нас было всего два месяца. Сейчас я тебе скажу: июль, август, сентябрь – все-таки три месяца. Ну, были вычеты очень маленькие. Коля ездил в Швецию, я два раза на спектакли в Москву – я тогда там играл Мольера. И вот эта ежедневная работа... Знаешь, там очень важно было, безумно важно, что эти два человека не могут не жить друг другом. Один в большей степени всё время цепляется за другого, потому что цепляться в его понятиях и есть жизнь...

**Л. О.** Это герой Коли?

**С. Д.** А в понятиях моего человека, моего персонажа, – наоборот (*почти кричит*), преодоление этого инстинкта хвататься за другого – женщина ли это, воспоминания о ней, мужчина ли это рядом, и так далее. Эта гениальная совершенно вещь Гришей чувствовалась с самого начала.

**Л. О.** Очень точное назначение на роли исходя из этой идеи.

**С. Д.** Назначение потрясающее. Коля, как мне представляется, объективно был общителен по природе. Он мог свое одиночество обеспечить, не потому что цеплялся за людей. Он был общественный человек.

Все наши декады заканчивались празднествами, где, конечно, Колька оттягивался, я оттягивался, потому что мы были заслуженные, мы вроде две лошади, которые везут всё это дело. И никто с нами не конкурировал. Это была удивительно притягательная жизнь!

*«Женитьба Гоголя»*

**Э. К.** Я уверен, что Гоголь писал почти водевиль, не было у него глобальной идеи – такой, как при создании «Мертвых душ» и «Ревизора». Думаю, к «Женитьбе» у него с самого начала было легкое отношение, но уникальность текста такова, что он позволяет любое расширение, и в том числе в сторону иррационального, в область, интересную современному зрителю, – это такое исследование про мужчину и женщину.

Маленький спектакль по Гоголю. Он идет у нас, кажется, час двадцать, а делался он в течение полутора лет. У режиссера Романа Смирнова до этого долго не было театральных работ.

**Л. О.** Что отличает режиссуру Смирнова?

**Э. К.** Свежий взгляд. Мне кажется, самое ценное в нем, что он общался с такими людьми, как Е. Л. Шифферс, Л. А. Додин, и, несмотря на то, что это общение иногда было достаточно конфликтным, – всё равно, и в конфликтах человек чему-то учится и его индивидуальность, накладываясь на театральный опыт, дает какие-то интересные результаты. В этой работе он был очень хорошим театральным сочинителем. Он действовал очень свободно... Я всегда с большим трудом соглашаюсь на ситуации, когда берется текст и обращение с ним становится спонтанным. Мне всё время кажется, что можно что-то потерять, что пьеса есть пьеса: она уже существует, и мы должны как-то без пиетета, но грамотно к этому отнестись. Но тут такой случай, когда, мне кажется, пьеса не потеряла. Тут спонтанность помогла найти свежее дыхание.

**Л. О.** По-моему, в спектакль были внесены дополнительные тексты.

**Э. К.** Там разные гоголевские кусочки и один не гоголевский текст из сборника «Физиологии Петербурга», писателя второго плана – не помню, кого. Но опытные люди сразу отличают этот текст от гоголевских – говорят, что он проигрывает. Когда профессионалы слышат этот текст рядом с гоголевским, он кажется им более приземленным. Но там была логическая необходимость, по которой нужно было это сделать.

Работа была очень радостной, несмотря на то, что продолжалась долго. И в результате получилась совершенно необычная «Женить-

ба» с двумя актерами. Она играет только Агафью Тихоновну, он всех мужчин. Но кроме Агафьи Тихоновны там есть еще переселение ее то в монашку, то в некую панночку. Две уникальные актерские работы Марины Солопченко и Валерия Кухарешина подтверждают, что великие тексты имеют несколько срезов.

**Л. О.** Инсценировка чья?

**Э. К.** Это не инсценировка. Идея была Романа Смирнова, но в этой идее был еще третий герой. Были придуманы Он, Она и Черт. Черт – тот, кто у Гоголя начинает, как Кочкарев, он – соблазнитель. Но потом этот черт каким-то образом всё время у нас стирался. Возникал какой-то третий артист, и как только он появлялся, мы сразу чувствовали дискомфорт. Сначала мы думали, что это идет от артиста, что мы не того привели. Потом, когда поменялось трое актеров, мы поняли, что четвертого не выдержим, что он не нужен, и этот персонаж просто ушел. Осталось двое, и оказалось, что это полноценно.

*Бизнес по Чавчавадзе*

**М. Ч.** В 1995 г. мы начали вкладывать деньги в наши проекты. Одним из первых были «Старосветские помещики». Режиссер Георгий Васильев к тому времени уже договорился с актерами ТЮЗа: Ириной Соколовой и Валерием Дьяченко. Позади споры, дебаты; найдено решение. И тут меня подвела тбилисская этика. Из соображений чисто этических я пришел к тогдашнему главному режиссеру ТЮЗа А. Д. Андрееву. Говорю, у нас такая-то идея. Мне казалось, что раз мы хотим занять актеров театра, надо с ним поговорить. Он: «Давайте у нас делать». В результате Андреев уходит и приходит новый директор С. В. Лаврецова. Мы вложили тогда немалые деньги и ничего взамен не получили, но самое главное, на афише написали: «Спектакль ТЮЗа» – и только внизу: «Спектакль создан с помощью или при содействии Белого театра» – такая маленькая заметочка. Но я считаю, это был наш спектакль.

У нас помещения же не было. Мы, как летящий шагаловский персонаж со спектаклем «Москва – Петушки», то садились в Ленкоме, то в Ленсовета, то БДТ, в малом зале.

Мы ставим, тратим деньги, влезает в долги. А играть где?

Создаем с Театром на Литейном совместный проект – «Дом спящих красавиц» – пополам, а заодно показываем на его сцене «Женитьбу Гоголя». Через некоторое время смотрю: наш спектакль «Женитьба Гоголя», который мы уже играли на малой сцене Театра Комиссаржевской, считается спектаклем Театра на Литейном. Прихожу на награждение «Золотого софита», а ведущий произносит: «В номинации такой-то – Театр на Литейном “Женитьба Гоголя”». А этот спектакль никакого отношения к ним не имеет!

У меня всегда только одна просьба: денег никаких, но чтобы в программках было: Белый театр, Белый театр. Чтобы зритель прочитал и узнал о происхождении спектакля, чтобы постепенно, когда мы получим помещение, о нас уже знали. Я понимаю, что в основном зритель идет в помещение, но в программке «Дома спящих красавиц» должно быть чуть-чуть и о нашем театре. И мы напечатали такие программки. Несколько спектаклей играется, потом эти программки исчезают. Все упоминания о нас исчезают, даже в афишах. То же самое с «Москва – Петушки», второй версией, которую мы посвятили Варваре и Леле. Спектакль идет в «Приюте комедианта». Прихожу, ни одной копейки не беру, приношу декорации, костюмы, всё от нашего старого спектакля, и опять то же самое... А условие было одно: они должны были нам один процент перечислить от доходов – мы же не имеем права заниматься благотворительной деятельностью. Конечно, ни одной копейки мы не получили, ни процента. Это даже смешно. И так каждый раз...

**Л. О.** Вы что договоров не заключаете?

**М. Ч.** Заключаю.

**Л. О.** И что?

**М. Ч.** Нарушают. Ну что в суды подавать, скандалить? Просто улыбаются... А актеры довольны – спектакль идет. Я не знаю, как быть. Во всяком случае, я понял: брак с театрами состояться не может. Только с музеем – Музеем Достоевского. Это моя надежда.

**Л. О.** Каковы перспективы Белого театра?

**М. Ч.** Я оптимист. Может быть, что-то сторицей нам вернется. Я никогда не пойду просить деньги ни у каких богатых людей.

**Л. О.** А вы их знаете?

**М. Ч.** Ну, конечно, есть знакомые знакомых. Меня приводили, и я в результате им говорил: «Чем я могу быть вам полезен?»

К государству тем более не пойду. Был такой интересный эпизод во времена, когда Зюганов с Ельциным тягались, это 1996 г. Мне предложили, причем с двух сторон: «Хочешь театр иметь?» – хотели, чтобы мы поставили спектакль, связанный с поддержкой их крыла. Чубайс даст деньги. И Анти-Чубайс. «Нет, – говорю, – я не Мольер, не выйдет». Почему? Потому что всё это меняется, а пятно остается, понимаете. Политики уходят, а театр должен оставаться. Эмиль ведь работает везде, но счастлив он у нас, потому что СВОБОДЕН. Он свободен, несмотря на то, что у него такой вес. Он еще может на директора прикрикнуть: «Будет так!» Но здесь полная у нас свобода. У нас свободней, чем в церкви даже, хотя она тоже отделена от государства. Эту свободу мы не хотим терять. У нас много претензий (*смеется*) – хотим жить и свободу не хотим терять, но в этом наше счастье!

### *Георгий Васильев*

**Л. О.** Как в Белом театре появился Васильев?

**Э. К.** У нас были отношения дружеские и профессиональные еще до того, как мы начали совместно работать в Тбилиси. Когда Васильев ушел из БДТ, где был актером, он закончил какие-то курсы в Москве, кажется, высшие режиссерские, и мы работали вместе в Екатеринбурге, где-то еще, и, собственно, я познакомил Васильева с Чавчавадзе, привез в Тбилиси и так далее. И дальше это всё продолжилось в «Доме спящих красавиц» и «Вечном муже». Вот в этих двух спектаклях, я думаю, и заключен авторский театр этого режиссера, причем больше в «Вечном муже».

**Л. О.** Даже больше, чем «Москва – Петушки»?

**Э. К.** «Москва – Петушки», я думаю, был все-таки плодом каких-то коллективных усилий.

**Л. О.** Мне бы хотелось, чтобы ты подробнее остановился на том, что это за личность. Чем Васильев интересен как режиссер?

**Э. К.** Поэтическим, романтическим миром, какими-то странностями. Но я могу сказать честно: для меня каждая работа с ним очень мучительна, потому что мне совершенно не хочется затевать работы с таким непонятным исходом – мне хочется, начиная работу, верить, что она будет завершена.

**Л. О.** У него изначально уже бывают решения или они в процессе возникают?

**Э. К.** Конечно, в процессе. Но иногда вначале бывают какие-то очень верные слова, которые, как маячки, где-то существуют, чтобы не заблудиться. Но это на уровне полунамеков.

**Э. К.** Есть режиссеры, у которых очень высок уровень стабильности. Есть режиссеры, для которых стабильность является едва ли не основным качеством, брэндом, как теперь говорят. А есть режиссеры, которые позволяют себе некую спонтанность и какую-то детскую наивность, которая выходит за пределы этой профессии. Я думаю, это наши российские качества, потому что представить себе в жестком профессиональном западном театре режиссера, который способен так вольно относиться к срокам, к какой-то определенной дисциплине, невозможно. Но всё-таки, поскольку люди у нас собрались слишком либеральные, самый главный, самый страшный либерал у нас Михаил Михайлович, это было возможно. Он всё это терпел, и поэтому, я думаю, были какие-то результаты, которые позволили Васильеву сделать то, что он сделал. Он сделал помимо Белого театра замечательные работы в других театрах, в частности в ТЮЗе «Записки Поприщина», «Человек в футляре». Эти спектакли идут годами. Я думаю, они будут еще долго существовать. Оказалось, что они выдерживают испытание временем гораздо лучше, чем многие тяжеловесные правильные и подготовленные...

Я отношусь к Васильеву как к такому странному, почти гофмановскому персонажу. Мне кажется, он очень художественная натура. Он умеет каким-то невербальным способом передать артистам рисунок роли, почерк какой-то, и, наверное, они очень личностные, его спектакли.

**Л. О.** Он их проигрывает как актер, изнутри?

**Э. К.** Это тоже есть. И эта его игра немножко в такого чудачка – наверное, не совсем игра. Нам в жизни не хватает такого чудачества, некоей поэтической бессмыслицы, того, что было, – почему я вспоминаю Гофмана. Вот он сумасшедший и откровенный такой романтик. А сейчас время людей, которые, если они обращаются к этой теме, как, например, Валерий Фокин, мне кажется, что они не пропускают это через себя. Они прагматики, которые ставят спектакль про роман-

тиков. А Васильев – другой человек. Он романтик, который ставит спектакли про романтиков, и это, конечно, очень точно отражается в самом этом предмете<sup>2</sup>.

Когда у него деньги есть, он франт большой, одевается... Любит повалить дурака – что ж делать! Это человек не понятый современной критикой, театральной общественностью, потому что у нас о людях очень часто судят по тому, как они проявляются на банкетах, – вот его и принимают за того, кем он себя на этих банкетах показывает.

**Л. О.** (обращаясь к С. С. Дрейдену) Сергей, как ты воспринимаешь структуру Белого театра?

**С. Д.** Это кино.

**Л. О.** То есть?

**С. Д.** Устройство кино. Я вчера про это думал. Кино – это съемочная группа, а съемочная группа похожа на артель, на какое-то временное пребывание, а дальше люди, те, кто состоялись, ищут возможность продления. Бывает, ошибаются. Они хотят повтора, но обстоятельства складываются иначе...

Иногда репетиции «Мрамора» вспоминаются мной как геологическая экспедиция. Я только в зрелом возрасте трижды ездил в удивительные геологические партии на Северо-Муйский хребет, туда, где вообще не ступала нога человека, где до этого только золотоискатели были. Я познакомился с таким миром и такой природой человеческого существования! Наступало лето, и меня всё время что-то звало, я испытывал удивительные чувства, отчуждение от потока такой жизни, где ты борешься с толпой в себе. Мое сознание на какое-то время изменилось и потом изменилось спустя десять лет вновь, когда мы репетировали «Мрамор».

**Л. О.** Ты много раз уходил из театра...

**С. Д.** Причина только теперь выяснилась. Я думал, что причины разные, а она одна и идет из детства, которое, в силу семейных обстоятельств, я провел за кулисами. В театре огромное количество людей, с которыми мне неинтересно встречаться, а я должен почему-то с ними общаться. Вот и всё!

**Л. О.** То есть связано только с этим?

**С. Д.** Только с этим!

<sup>2</sup> Георгий Львович Васильев умер в 2014 г.

**Л. О.** А не с тем, что тебе кажется, что тот или другой театр – мертвая структура...

**С. Д.** Нет! Нет! Оно само по себе. А что я сейчас про кино говорил...

**Л. О.** Я поняла твою мысль так, что Белый театр – это как съемочная группа, где все вместе.

**С. Д.** Это правильно. Но дело в том, что здесь люди собираются и их завтрашний день не определяется их обязательством...

**Л. О.** Когда ты говоришь «здесь», что ты имеешь в виду?

**С. Д.** В этой структуре.

**Л. О.** Структуре Белого театра?

**С. Д.** Неважно. То, что они называют антрепризой, – это и есть, по сути дела, антреприза. Но здесь она иная. Как я понимаю, большинство антреприз – это нагнать звезд, к ним прибавить еще кого-то там подешевле, обставить как-то и гонять по большим залам. Вот это для меня противопоказанная система. Она ко мне не имеет никакого отношения. Гонять по большим залам – это пусть кто-то гоняет. Я не гоняю по большим залам. Но для меня вопрос экспериментальный – даже не экспериментальный. Для меня предмет должен быть притягателен. Театральный предмет, партнеры для меня должны быть притягательны (*понижая голос*). Поэтому найти пятнадцать притягательных людей сложно, поэтому камерная пьеса для меня предпочтительней. Я слишком должен быть озарен ролью, предметом, чтобы не видеть. Я раздражающий предмет, если он чужой, вижу.

Бывают такие загадочные фигуры, над которыми ты ломаешь голову. Чавчавадзе, а может быть, за ним и Белый театр – для меня явления загадочные, но они находятся в русле нашей общей работы, которая стоит для меня на первом месте.

**Л. О.** Но эта фигура для тебя загадочная?

**С. Д.** Бесспорно. Но сказать, что я хочу отгадывать, я не могу. Более того, я сейчас задумался, кто же он такой. Если он готов и ему очень хочется вкладывать деньги и быть участником, просто участником хороших работ театральных... Так что ли? Такие люди на вес золота. Как сложится Мишина судьба – тут я ничего не могу сказать, не знаю.

### «Нора»

**Э. К.** Начало было очень прозаическое. Это была заказная работа. А так как мы все свои работы придумываем сами, нам трудно было привыкнуть к мысли, что кто-то нам может работу заказать. Но норвежцы, желая сделать подарок к 300-летию Петербурга, выбрали Музей Достоевского. Они сказали, что с удовольствием дадут деньги на реконструкцию театрального зала, но хотели бы в ответ, чтобы первая постановка была норвежского драматурга. Мы стали сочинять, что бы это могло быть. Остановились на Ибсене.

**М. Ч.** Мы предложили Ибсена, а я хотел «Голод» Гамсуна сделать, но они попросили именно Ибсена, именно «Нору» как самую классическую вещь. Даже была просьба министра иностранных дел – ни более, ни менее, потому что подарило это Королевство.

**Л. О.** Деньги?

**М. Ч.** Нет, помещение, а мы в благодарность за то, что они нам сделали этот зал, поставили их классику, так что это тоже был немножко заказной момент.

**Л. О.** Кто стал режиссером спектакля?

**Э. К.** Михаил Бычков. Я знал его по фестивальному спектаклю «Фрекен Жюли» по Стриндбергу. После показа появилась возможность коротко поговорить. Когда я стал с ним разговаривать об Ибсене, выяснилось, что для него это тоже немножко музейная драматургия. Но у меня был какой-то энтузиазм по поводу «Норы», потому что я считаю, что пьеса эта в сегодняшнем контексте может зазвучать: в ней есть кроме социальной составляющей еще одна очень важная. В ней есть противопоставление судьбы человека и какого-то фатума. В нынешнем мире, особенно в буржуазном, при западном укладе, когда у человека всё есть: дом, семья, положение – трудно поверить, что в жизнь может ворваться что-то и разрушить всё это как карточный домик. И вот это ощущение зыбкости жизни, ее непредсказуемости, вот это есть у Ибсена, и, мне кажется, это важнее, чем движение за женское равноправие.

Естественно, Миша Бычков выслушал все эти слова. Я попытался всё ему рассказать, но он человек очень самостоятельный, и первое, что он сделал, – занялся сочинительством, начал придумывать, за счет чего этот материал сегодня может стать современным. И как ни

странно, он эту современность нашел в архаичном приеме, которым многие пользовались: стилизовать первую часть действия под немое кино. Казалось бы, прием совершенно внешний, и он многим помог, а многим мешал, потому что стилизация – это есть стилизация, это вещь, которую надо умело сделать, и дальше она, что называется, иногда заменяет собой всё, и дальше кроме стилизации под немое кино может больше ничего и не остаться. Но Мишей очень здорово придумано, что есть первая часть и вторая часть, когда вся эта стилизация куда-то исчезает и врывается рок, который делает всех героев настоящими. Они проявляются уже по-другому, они бросают эту игру, в которую играют. Эта первая и вторая части. Они неравноценные по количеству минут, но они одинаково мощные...

**Л. О.** Первая, ты считаешь, длиннее?

**Э. К.** Намного. Тот период, когда они постепенно становятся настоящими, очень короткий и касается в основном двух героев; всё на них сосредотачивается. Был драматический для нас момент, когда мы искали артиста для Хелмера.

**Л. О.** Был кто-то другой вместо Баргмана?

**Э. К.** Было много предложений. Бычков плохо знает питерских артистов. И всё это могло рассыпаться. Вообще все наши спектакли – они удивительны тем, что они состоялись, потому что всё-таки антреприза хорошо работает, когда она подкреплена материальными средствами, а наша существует только за счет нематериальных, инфернальных желаний. На идеализме далеко не уедешь, но почему-то десять лет мы существуем.

**Л. О.** В результате, дольше, чем все антрепризы.

**Э. К.** Даже дольше, чем некоторые театры. Наверное, в этом что-то есть, потому что время от времени работа становится интенсивной, и тогда мы часто встречаемся, и Миша включается в это очень серьезно. А время от времени работа прерывается, потому что мы ищем денег или какой-то материальной помощи для того, чтобы начать следующую постановку, и тогда мы существуем в каком-то более свободном режиме.

Я считаю, что работа Бычкова была уникальна. У нас и до него были режиссеры, я считаю, первого ряда, но Бычков особенный. Он ученик М. И. Кнебель, и я должен сказать, что это очень хорошая

школа, я сталкивался несколько раз с ее учениками. У него жесткий профессиональный подход, который отрицает всякую возможность небрежного отношения к делу. А у нас эта небрежность возникает в силу обстоятельств: мы работаем не на площадке стационарного театра; у нас много людей, которые приходят, отрываясь от основной работы, и им нужно войти в нашу работу, оставив дома, как говорится, все свои заботы. Это не всегда удается. Столкновение было достаточно жестким. Мы всё время боялись, что Миша Бычков или начнет разрушаться от этого, или будет постоянно озабочен повседневностью, в которой нужно всё время быть не только режиссером-постановщиком, но и организатором. Но, к счастью, этого не произошло. Он проявился как настоящий художник, чего мы от него и ждали.

Еще я хочу сказать, что кроме артистов, а там замечательные актерские работы, они были номинированы на «Золотую маску», там совершенно удивительно работает композитор Пигузов. Он ведет спектакль... Я сажусь специально на место с краю – у нас считается, что зритель не видит человека, который сидит за инструментом, а я точно знаю, что есть пять мест, с которых его видно, и спектакль получается от этого еще интересней. Если смотреть спектакль и одновременно краем глаза видеть человека, который создает музыкальное сопровождение, то возникает невероятный объем. В «Норе» его роль уникальна. Там нет ни секунды фонограммы и потрясающее попадание музыки в очень быстрый ритм, который задан спектаклю. Норвежцы – они были на спектакле – люди из Министерства иностранных дел, Министерства культуры, консульства, посольства, всех, всех, всех – так они сказали, что раз десять за свою жизнь обязаны посмотреть спектакль «Нора», это для них как работа, потому что Ибсен их классик и им некуда деваться, но так редко бывает спектакль, на котором можно не скучать. Они сказали: «А мы знаем все».

**М. Ч.** У нас наконец появилось помещение в Музее Достоевского. Там замечательные люди, мы пользуемся их советами. Более того, там дух, мир Достоевского. Театральный зал в музее мы хотим назвать «Белым театром», сам зал. Норвежцы нам его построили по проекту Капелюша. И даст Бог, мы тогда выживем.

**Л. О.** Вот такое виртуальное существование Белого театра, что у него до настоящего времени не было помещения, строчки в театральной афише Петербурге, – это счастье или беда?

**М. Ч.** Два года назад я думал, что счастье. Потому что любопытно: где-то есть какой-то оазис непонятный. Существует – не существует? – загадка такая. Где он, что он, этот Белый театр? Кто-то смеется. Кто-то интересуется. Он вечно загадочный и не входит в общую систему. Сейчас, я думаю, эта пора кончилась. И надо переступить черту неизвестности. Неизвестность – это очень плохо. Я понял, в Петербурге наш театр уже занимает определенную нишу. Есть своя ниша. И эту нишу надо обживать. Прятаться больше нельзя, надо привлекать своего зрителя.

**Л. О.** То есть вы на себя приняли функции театра-дома, который в репертуарном театре почти уже исчез, а у вас возник...

**М. Ч.** Точно. Вы очень точно определили. Когда я говорю о нише, речь идет не о положении театра. Мне надо искать своего зрителя! Это сейчас очень важно. О нас не знают. Был один человек. Пришел, говорит: «Театр, оказывается, есть!» Какой-то академик, философ. Очень крупный философ, старенький. Причем он смотрел даже не лучшую нашу работу – «Дом спящих» он смотрел. «Есть театр!», – говорит.

#### *Вместо эпилога*

**Л. О.** Такие разные режиссеры работали в Белом театре: Григорий Дитятковский, Георгий Васильев, Роман Смирнов, Михаил Бычков. Есть какая-то единая эстетика, общие художественные параметры у вас?

**М. Ч.** Художественные – нет! Только личностные... У каждого своя эстетика.

Но главное я не сказал. Как бы сделать это помягче? При сегодняшнем отношении России к Грузии, пока политики друг другу волосы вырывают, черт-те чем занимаются, мне очень важно, чтобы люди не забыли, что мы действительно братья. Вы бы видели, как в России люди относятся к Грузии. Русские обожают Грузию. И это единственная, по-моему, республика, где никогда не было национализма внутри народа. Если вы сейчас приедете в Тбилиси, все по-русски говорят, тбилисцы в основном, это как в старое время в Российской империи говорили по-французски.

И еще у меня есть задача привлечь грузинских режиссеров. Вот я грузинские сказки ставлю. Между нами, в России уже началось: «Нам не надо этих ваших кавказских вещей». Такое отношение к вековой культуре! Именно поэтому я очень хочу выстроить этот мост. Это мост, связанный с искусством. Назовите это «народной дипломатией».

**Л. О.** Есть какие-то еще режиссеры, которых вам бы хотелось привлечь к работе Белого театра?

**М. Ч.** Мне очень хочется привлечь Чавчавадзе Михаила Михайловича. И еще единственного режиссера, которого я не успел открыть. И я обещаю вам это сделать, мне кажется, это один из лучших режиссеров в стране. Возьмите себе это на заметку. Это Эмиль Капелюш...

*В рамках Второй научной конференции «Петербургские театры, которых нет» 8 октября 2018 г. состоялось выступление одного из основателей Белого театра, художника, живописца, графика, Заслуженного художника России, Лауреата Высшей национальной театральной премии России «Золотая маска», Высшей театральной премии Санкт-Петербурга «Золотой софит» Эмиля Борисовича Капелюша, осветившего неизвестные страницы из жизни Белого театра.*

### Стенограмма выступления Э. Б. Капелюша

Белый театр существовал в своем наилучшем виде около одного десятилетия. Он обязан своему рождению тому обстоятельству, что перестал существовать Русский театр в Тбилиси, который назывался театр «Эльва». Это был народный театр. Им руководил замечательный режиссер, ученик Туманишвили и очень интересный человек из интересной семьи – Михаил Чавчавадзе. Театр «Эльва» в Тбилиси иногда приглашал режиссеров и художников из России. Я успел там поработать и сделал интересную, как мне кажется, работу, которую потом привозили в Петербург. Это спектакль Георгия Васильева по пьесе Саши Образцова «Пятеро».

Это был русскоязычный театр, сделанный на студийных началах. История повернулась таким образом, что русскому театру стало в Тбилиси тесновато. Во времена Гамсахурдия государственные театры еще пытались как-то выжить, а студии закрывались, люди разъезжались, артисты переезжали кто в Петербург, кто в Москву, кто еще дальше. В это время я уже был дружен с Мишей Чавчавадзе и убедил его, что его место все-таки в Петербурге, потому что в Тбилиси ему делать было уже нечего.

Семья Чавчавадзе исторически тесно связана с российской культурой. Миша по одной линии Чавчавадзе, по другой у него в роду Толстые и Баратынские. Он из семьи, которая вернулась из парижской эмиграции в 1948 г. Это было время, когда наши нквдшники агитировали эмигрантов, говорили: «Возвращайтесь, родина у нас одна. Советский Союз победил Гитлера». Многие поддались этой агитации. Имели место всякие провокации, разные уговоры и посулы

и т. д. Большинство тех, кто вернулся, были арестованы, сосланы. Многие закончили свою жизнь в лагерях, кого-то расстреляли. Мишиного отца называли агентом всех на свете разведок – и западных, и японской, по-моему, заодно. Он отправился в лагерь через год после того, как вернулся из Парижа.

Вся семья в вагоне для скота отправилась в Казахстан, поэтому, когда Михаила Чавчавадзе спрашивали, почему он не знает грузинского языка, хотя живет в Тбилиси, он говорил: «Я зато хорошо знаю казахский». Всё детство он провел в ссылке в Казахстане. Там, собственно говоря, вырос. Потом разрешили вернуться. Сначала в Вологду, позже – в Тбилиси. Там я с ним и познакомился. История семьи связана непосредственно с названием этого театра. Когда в 90-е гг. придумывалось название «Белый театр», это стало неким откликом на события Гражданской войны, на Белое движение, которое проиграло, уехало в разные страны. Миша был частью этой большой семьи.

Несмотря на название театра, которое имело немножко политический оттенок, Миша, к его чести, все-таки трактовал его расширительно. Он всегда говорил про белую страницу, про чистоту помыслов. Это был антрепризный театр, в нем играли артисты из разных театров. Отличался он с самого первого спектакля до последнего, к сожалению, можно сказать, одним качеством – тем, что эти спектакли никогда не окупались. У других театров были спектакли, с которыми они довольно успешно гастролировали. Можно вспомнить тот же театр «Фарсы» – они как-то пытались выживать, не получая государственной поддержки. Белый театр тоже не получал государственной поддержки и сам не научился зарабатывать, хотя были аншлаги на все спектакли.

Официальное признание пришло довольно скоро. Было много премий: «Золотая маска», «Золотой софит»; участие в наших и международных фестивалях. Но это всё было не на коммерческой основе. Всё происходило благодаря тому, что Михал Михалович был идеалистом, театр которого с трудом заработанные на детских спектаклях деньги вкладывал во взрослые спектакли. Залы были полные, но маленькие. Это не окупалось. Частично дело происходило в Музее Достоевского, в Театре на Литейном; было еще несколько площадок.

Но для того чтобы назвать спектакли и режиссеров, нужно хотя бы вспомнить список этих побед. А я считаю, что это были победы, потому что у спектаклей было одно несомненное свойство: их высокий художественный уровень. Они всегда привлекали к себе внимание и театральной публики и прессы. Слава Богу, что остались какие-то видеозаписи и можно это подтвердить.

Первый петербургский спектакль снова был по пьесе Саши Образцова. Он имел в основе «Москва – Петушки» Венедикта Ерофеева. В тот момент мы еще не сотрудничали с Музеем Достоевского, поэтому играли на разных сценах, в том числе на Малой сцене Театра им. Ленсовета. Там играли Варвара Шабалина, Леля Елисеева и Георгий Васильев, который был постановщиком этого спектакля. Хотя я думаю, что там имел место момент, связанный с коллективной режиссерской работой, потому что Варя Шабалина тоже была режиссером и она, конечно, очень много вносила. Спектакль был очень смешным и очень печальным. Честно говоря, я «Москва – Петушки» делал дважды, один раз со швейцарским режиссером, и это была не очень удачная работа. Спектакль Белого театра потом имел продолжение. Когда не стало Вари Шабалиной, через несколько лет, нам «Приют комедианта» предложил сделать этот спектакль у них; там уже играли вместо Васильева Андрей Краско и Кира Петрова из Александринки.

Это важный спектакль по экспрессии, потому что сложности судьбы исполнителей оказались связаны еще и с темой переживания некоего космоса, но в состоянии алкогольного опьянения. Соединение космоса и алкоголизма, к сожалению, присутствовало и в жизни. В театре это вещь недопустимая, но здесь тот случай, когда было сделано вынужденное исключение. Естественно, стопочку им никто не подносил в начале спектакля, но, по-моему, иногда они это успешно делали сами. Конечно, результаты бывали очень разные, но случались классные по уровню спектакли, в которых всё это существовало на грани фола. Я считаю, что это был поэтический, красивый спектакль, где режиссером Васильевым было принято очень правильное решение. Там никто не играл главного героя; потрясающие ерофеевские тексты произносились всеми тремя участниками. В Театральном музее существует видеозапись. Как мне говорили, довольно удачная.

Дальше была постановка, которая продержалась на сцене гораздо дольше – спектакль Дитятковского «Мрамор», который мы играли в галерее «Борей». Галерея «Борей» не приспособлена для театра; помещалось там ровно 46 зрительских стульев. 47-й стул мы уже не могли поставить. И когда приходили какие-то близкие друзья, мы ничего не могли сделать. Там помещалось именно столько человек. Всё действие происходило в анфиладе. Там, во-первых, играли замечательные артисты – Николай Лавров и Сергей Дрейден. Во-вторых, были сделаны довольно радикальные вещи для того времени. Это один из первых спектаклей, где из-за сложности перемещения артистов часть зрителей видела их только в телевизионных мониторах. Не все видели каждый угол сцены. Благодаря какому-то невероятно стечению обстоятельств нам удалось взять в Малом драматическом театре несколько телевизоров, подключить их, и часть перемещений артистов зрители видели не вживую, а смотря в эти экраны, что в те годы было довольно ново, поскольку техники было мало, тем более у такого театра.

Надо сказать, что передо мной всегда стояла задача делать очень дешевое оформление. Я надеюсь, что зрители не очень понимали, как мало средств было вложено, потому что мы брали материал в городе: из-под ног, на улице, в заброшенных дворах и на стройках – всё, что нам приходило в голову. В это время еще не было мощения плиткой в нашем городе. И существовали такие дворы – на Васильевском, в частности, – где была вскрыта брусчатка, которая валялась горками и всем мешала. Вот эту мешающую всем брусчатку мы довольно активно использовали. Это были настоящие камни нашего города, они хорошо и правильно, мне кажется, вошли в спектакль.

Следующий спектакль мы сделали совместно с Театром на Литейном, это «Дом спящих красавиц». Пьеса Д. Г. Хуана посвящена Кавабате; ее перевела Галина Коваленко. Там играли Миша Разумовский и Марина Солопченко. В этом спектакле декорации (не все, конечно) были сделаны из кровельного железа. Когда крыши меняют, то ржавое железо бросают во дворы. Прежде чем его вывозили на свалку, нам удавалось собрать это всё и привезти в театр. Это потрясающе выразительный материал. Многие спектакли Белого театра были сделаны таким образом.

На самом деле, в это время, где-то ближе к 2000-м, стали появляться богатые театры; все хвастались огромными сметами, называли огромные цифры, какие-то миллионы, которые были потрачены на спектакли, особенно в Москве. А я всегда гордился тем, что мне удавалось делать спектакли, как я иногда шутил по этому поводу, из носовых платков. В принципе, это почти правда. Денег не было, но, я думаю, зритель этого не замечал.

Следующие спектакли – «Женитьба Гоголя», которую поставил Роман Смирнов, «Нора», сделанная в Музее Достоевского Михаилом Бычковым, «Обняться и заплакать» Георгия Васильева по «Вечному мужу» Достоевского. Этим не принято особенно гордиться, потому что премии дают иногда заслуженно, иногда нет, но это были спектакли, которые по многим номинациям оказались в «Золотой маске» и в «Золотом софите». Мы были с ними в разных городах, не только в Москве; ездили, например, в Осло на Ибсеновский фестиваль. Это были живые качественные постановки с очень хорошими режиссерами, которых тогда все знали. Для Михаила Бычкова спектакль «Нора» оказался в нашем городе дебютным. Его знали тогда как регионального режиссера, а сейчас он режиссер очень известный. Тогда он согласился с нами работать за очень небольшие деньги. Если перечислить артистов, занятых в спектакле «Нора», то даже этот перечень показывает уровень: Георгий Штиль, Александр Баргман, Марина Солопченко, Валерий Кухарешин, Светлана Письмиченко.

Такие спектакли были сделаны по принципу некоммерческой антрепризы, которая дает возможность разным творческим людям собираться вместе. К сожалению, сейчас «антреприза» – это почти ругательное слово.

Был один спектакль, довольно событийный, хотя прошел всего три раза. Его сделали в колонии для малолетних преступников в Колпино. Один раз удалось этих ребят, осужденных по уголовным статьям, вывезти и показать спектакль в Музее Достоевского. Это было связано с Рождеством, с такой странной затеей на какое-то время занять их жизнь репетициями. С ними работали профессионалы. Была возможность сделать спектакль, который каким-то образом поддержал бы людей в трудные минуты. То, что показали в Музее Достоевского,

посетил Александр Сокуров и был очень растроган и самим спектаклем, и тем, как он сделан.

Миша Чавчавадзе, конечно, не был постановщиком ни одного из этих спектаклей. Он себя поставил в позицию театрального менеджера, которого, например, в Германии и в других странах принято называть интендантом. Он очень правильно осуществлял приглашения, боролся за качество, очень много работал с людьми как режиссер-педагог. Он был немного в тени, никогда не делал ничего карьерного для себя лично, но все, кто работал с ним, все наши замечательные артисты становились друзьями, семьей.

Он умер год назад. Для театрального Петербурга это значимый человек, который в трудные годы, когда не было никакой помощи от Комитета по культуре, высоко поднял планку неофициального театра. Хотя, повторюсь, этот театр не был таким, как «Фарсы», с одной художественной программой, с одним режиссером. Но планка была очень высокой, и я очень рад, что участвовал в этом.

**Вопрос из зала.** По какому принципу приглашались такие разные режиссеры?

**Э. К.** Дело в том, что самые лучшие режиссеры и самые лучшие проекты иногда не могут получить поддержку в государственных театрах. Поэтому они были у нас. Судьбы у всех разные. У кого-то собственный театр, как у Бычкова. Васильева не стало три года назад. Роман Смирнов работает постоянно. Дитятковский тоже постоянно работает, и вы прекрасно знаете его спектакли. Но они не сильно хорошо приживались в те годы в государственных театрах. Время проходит, и сейчас, например, странно это говорить, когда у многих есть и крыша над головой, и большие достижения, как Платоновский фестиваль у Бычкова. Но нужны были невероятные усилия для того, чтобы тогда его сюда вытащить.

**Вопрос из зала.** А где находилась репетиционная база театра?

**Э. К.** Естественно, это очень сложный вопрос, но Музей Достоевского в это время с нами активно сотрудничал. Не было вопроса, связанного с арендой. Нам давали репетировать бесплатно. В какие-то театры мы приходили с предложением сделать копродукцию. Например, Театр на Литейном тогда давал свое репетиционное помещение.

На самом деле, приходилось иногда и арендовать, но не буду рассказывать о том, как это было сложно по деньгам. Было очень тяжело, когда речь заходила об аренде. Некоторые спектакли мы просто дарили театрам, например один из лучших спектаклей Васильева «Старо-светские помещики» тоже был спектаклем Белого театра, но шел как спектакль ТЮЗа, потому что фактически был подарен и стал первым спектаклем на Малой сцене ТЮЗа. Он идет до сих пор.

**Вопрос из зала.** Все-таки, какое участие принимал Чавчавадзе в репетиционном процессе?

**Э. К.** Спектакль по Достоевскому в Колпино – его авторский сто-процентно. А еще он приходил на репетиции, поскольку у нас были неформальные отношения. Это ведь не академический театр, где нужно спросить у режиссера, может ли кто-то посторонний присутствовать на репетиции. У него были свои встречи с артистами с негласного разрешения режиссера, но он никогда сам не репетировал. Поэтому я употребил слово «интендант». Это человек, который отвечает за репертуар, за приглашения и за то, чтобы спектакль не рассыпался, а как-то поддерживался потом.

Что касается процесса, то классическая антреприза, которая получает большие сборы и занимается чесом, как мне рассказывали, это две-три недели репетиций. У нас репетиции шли два-три месяца и больше, как в обычных больших театрах. Иногда с перерывами: спектакль «Женитьба Гоголя», например, мы репетировали около полтора лет, потому что были вынужденные перерывы, но ни один спектакль у нас не выходил под давлением обстоятельств. Не было ситуаций «Мы заплатили, нам надо выпустить, давайте вытолкнем этот спектакль и забудем». Никогда такого не было. Пока мы не дожидали до нужного качества, спектакли не выходили. Высокая планка была. Не было желания любой ценой сделать большое количество спектаклей. Перерывы между работой иногда растягивались на год-полтора. История Белого театра – целое десятилетие, а спектаклей, которые можно назвать, всего семь-восемь.

## «Фарсы»



**Е. И. Горфункель**

## **Театр «Фарсы», который был**

Театр «Фарсы» был открыт в 1991/1992, закрыт в 2007. Он действовал в течение пятнадцати лет, что считалось (возраст высчитал Немирович-Данченко) стандартом и в то же время оптимальным сроком жизни театра – как коллектива, как поколения.

Почему этот театр возник? Правильней задать вопрос: почему он возник тогда, когда возник? Потому что конец восьмидесятых – начало девяностых было временем бурного развития маленьких театров, апогеем студийного движения. Не случайно как раз тогда появился фестиваль студийных и негосударственных театров – РОЖДЕСТВЕНСКИЙ ПАРАД. Среди его лауреатов – Юрий Бутусов со спектаклем «В ожидании Годо», Григорий Дитятковский со спектаклем «Мрамор», Ларин со своими адаптациями театральной классики, театр Комик-трест, театр Мимигранты, Формальный театр Андрея Могучего и т. д. До сих пор существуют «Суббота», Театр дождей, «Особняк», «Дерево», но они уже не тогдашние студии. Студийное движение оформилось либо в городские и муниципальные театры, либо в коллективы вечно гастрольных трупп. В числе победителей девяностых на фестивале «Рождественский парад» был и театр «Фарсы», и его режиссер Виктор Крамер за спектакль *«Фарсы, или Новые средневековые французские анекдоты»*. Такова первая причина возникновения этого театра – возможность сделать что-то новое в сфере театра, предоставленная временем; продолжить рассеянные и потерянные традиции комедийного театра. Истоком был также значительный всплеск пантомимы и клоунады в Европе во второй половине XX в. включая СССР. Е. В. Маркова в «Материалах к истории отечественной пантомимы» (СПб., 2015) пишет, что по стране было

несколько сотен студий пантомимы; достоверную информацию она нашла о почти восьмидесяти. По ходу дела надо отметить, что пик комедийных жанров и театров пантомимы пришелся на Ленинград – Петербург.

Но главная причина расцвета нестандартного театра, в том числе и «Фарсов», – крушение империи академизма или попросту развал советского театра как явления. Смерть лидеров – Эфроса, Товстоногова; физический распад таких монстров, как МХАТ и Таганка; выход из общего театрального круга театров союзных республик – таковы были симптомы конца. Театр, с одной стороны, высвободился из-под опеки и контроля власти, с другой стороны, театром в то время всерьез не занимались – некогда и некому. Реально было не до него, хотя подобие Перестройки происходило и здесь – это и превращение ВТО СССР в ВТО РСФСР, и замена ВТО на СТД – всё это 1986 и 2001 гг.

Театр как таковой оказался ничейной землей. Иди и бери – таким же образом брали заводы, недра в переломное время девяностых годов. Фарсы как материал и театральный жанр явились чем-то готовым – лежали без использования. Конечно, без согласований и утряски не обошлось. Крамеру пришлось применить особую стратегию – просмотр был назначен рано утром, приглашены критики, и, таким образом, одобренный художественным советом, спектакль вошел в репертуар Театра на Литейном, который в это время возглавлял Г. Р. Тростянецкий. Равным образом и местонахождение, подчинение, площадка. Открытие «Фарсов» в разные годы после Театра на Литейном приписывали ТЮЗу, Балтийскому дому (с 1 октября 1997). Формальные документы – муниципальный театр – обозначены 1992 г., хотя как труппа «Фарсы» начали действовать раньше.

Обычным правилом в таких случаях – организации театра – является совместность – вместе учились, один курс, один мастер, который и возглавляет театр. Именно так начиналась история Театра Буфф – с курса актеров музыкальной эстрады Исаака Штокбанта в 1983 г. Курс Льва Эренбурга в 1999 г. в конце концов получил признание как театр и не сразу, но все-таки занял свою сцену в городе. Похожим образом

появился театр «Мастерская» – сначала один выпуск Григория Козлова, к которому вскоре присоединились второй и третий выпуски. Необычен опыт «Комик-треста» – они соединились (три актера, один режиссер – безвременно ушедший Вадим Фиссон) и остаются до сих пор на колесах, не пытаясь где-то осесть. Их жизнь – постоянные и успешные гастролы на родине и за рубежом. Случай «Фарсов» также необычен, потому что его актеры учились на разных курсах, у разных педагогов. Некоторые спектакли требовали увеличения состава – так в постановках «Фарсов» появлялись актеры других поколений и других театров. Изначально труппа состояла из шести человек. Это Сергей Бызгу – он учился у Игоря Горбачева, Игорь Копылов, Оксана Базилевич, Игорь Головин – ученики Аркадия Кацмана и Вениамина Фильштинского. Сам Виктор Крамер – с последнего набора Георгия Товстоногова, а доучивался и трудился в качестве режиссера-стажера у Ирины Малочевской. Состав театра претерпевал изменения: в 2007, год закрытия «Фарсов», в его труппе Игорь Копылов, Игорь Головин, Михаил Вассербаум, Константин Воробьев, Оксана Базилевич и Елена Крамер. Сергей Бызгу начинал в «Фарсах» свою блистательную карьеру актера, режиссера, педагога. Среди актерских открытий «Фарсов» более позднего времени – Федор Лавров, Юрий Гальцев. Среди участников этой компании в больших спектаклях – ведущие актеры питерских театров: Ольга Самошина, Валерий Кухарешин, Евгений Меркурьев, Владимир Михельсон, Артур Ваха, Наталья Парашкина, Светлана Обидина, Наталья Индейкина.

Среди множества коллективов, которые отнесены к искусству пантомимы (в «Материалах» Е. В. Марковой), «Фарсы» не числятся: это был не театр пантомимы и не театр клоунады. Ни одного красного носа, рыжего парика, разноцветного комбинезона, никакого клоунского грима. Виктор Крамер нашел, как сегодня можно и нужно играть настоящий фарс. Фарс – жанр, который отстоит от пантомимы и клоунады. Он ближе к жанрам драматического театра, в истории которого занимает особое место. Коротко: его корни находят в Античности, в сицилийской комедии Эпихарма, в миме, основателем которого считается этот древнегреческий поэт, драматург и философ.

Расцвет фарса приходится на Средневековье. Франция и Германия в мистериях отводят фарсу место злободневных сатирических интермедий. В отличие от других жанров драматического театра Античности, Средневековья, Возрождения, фарс не исчерпал себя и дальше. Фарс вечен. Его не затрагивают политические катаклизмы, и он сторонится высоких материй. Фарс – грубый, плебейский, земной театр. Наиболее низкий вид комедии, сочетающий сатиру с юмором и при желании – дидактику с притчей. В среде студенчества, не обязательно театрального, в обыденной жизни людей фарс живет в каждодневном смехе, в импровизации на темы дня, в розыгрышах и анекдотах. Так что к такому театру нужен интерес и вкус. Философия фарса (она есть и в этом, опущенном донизу театральном жанре) – это полный «пофигизм», специфическое отрицание глубины, поверхностность как метод познания и оценки реальности. Обычно в театральном обиходе употребление понятия «фарс» сопряжено с негативным отношением к предмету. В словаре П. Пави фарс определяется тремя характеристиками: торба, непотопляемость и триумф тела. Фарс навсегда исключен «из царства хорошего вкуса»<sup>1</sup>. По советской Театральной энциклопедии, ограниченность фарса в том, что он отчетливо проявляет черты бюргерской идеологии – «циничное прославление плутовства, бюргерской деловой изворотливости, насмешливо-недоброжелательное отношение к крестьянам»<sup>2</sup>. В словаре «Эстетика» (М., 1989) справедливо подчеркивается демократизм и урбанизм фарса. В историческом смысле «дни свободы» для фарса, как писал Д. И. Золотницкий, автор монографии «Фарс... И что там еще?», наступают как «одна из примет политического упадка, почти такая же, какой когда-то виделась Щедрину рискованная манера “канканировать на краю бездны”»<sup>3</sup>. В первую в начале XX в. эпоху возрождения фарса основатель театра «Кривое зеркало» А. Р. Кугель писал:

<sup>1</sup> Пави П. Словарь театра. М., 1991. С. 405.

<sup>2</sup> Фарс // Театральная энциклопедия: в 5 т. М., 1967. Т. V. С. 426.

<sup>3</sup> Золотницкий Д. «Дни свободы» русского фарса // Русский театр и драматургия эпохи революции 1905–1907 годов: сб. научных трудов. Л., 1987. С. 37.

Усложнение, механизация, разрастание театра настолько увеличились, что мешали росту, рутинизировали театр. Надо было найти новую форму – раздробить театр на первичные элементы, сжать его, конденсировать...<sup>4</sup>

В конце XX в. «рутинизация» театра потребовала еще одного опыта малых театральных форм. «Дни свободы» конца XX в., открытие «Фарсов» Виктора Крамера знаменовали очередную «бездну» русской истории.

Виктор Крамер – человек, который без особенного нарочитого эстетизма вывел фарс из житейского подполья на сцену. Учитывая контекст времени (распад государства, утрата «общей идеи», прежних «духовных ценностей» – и сокращение рабочих мест, и приватизация – «прихватизация» – всего, что только можно, и пр.), это был политически-оздоровляющий акт. Он вернул фарсу положение современного театрального жанра. Название первого спектакля («*Фарсы, или Новые средневековые французские анекдоты*») указывало на возрождение истории в современности. В одной из рецензий справедливо писалось: «Сомнений нет – на сцене люди, прошедшие через пионерские лагеря!»<sup>5</sup> Грубость средневекового юмора и смелые импровизации не лишали этот спектакль изящества и артистизма. Женские роли блестяще исполнялись мужчинами (Бызгу, Головин, Копылов). Шутки сыпались как из рога изобилия, поражая разнообразием, остроумием, фантазией. Шутки на темы секса и выпады на злобу дня даже не приближались к границе пошлости. Органичность, ансамблевость, мастерство в первой постановке Крамера обещали успешное будущее театра.

Умение играть фарс, со всеми его эскападами, с обязательными непристойностями, с физиологией и вместе с тем с отодвинутой далеко, но ощущаемой культурой, оказалось по силам сборной Крамера. Первая шестерка была поистине золотой, чем объяснялся неверо-

<sup>4</sup> Цит. по: Евреинов Н. Н. В школе остроумия: Воспоминания о «Кривом зеркале». М., 1998. С. 47.

<sup>5</sup> Франкентейн Р. Полный Декамерон // Петербургский театральный журнал. 2002. № 4. С. 5.

ятный успех коллектива. Город, зрители, уставшие от, между прочим, недоедания, неустойчивости, бесперспективности, освободились от них на представлениях фарсов. Смех стал самым целительным оружием в эпоху перемен. Игорь Копылов вспоминал, что фарс, построенный на использовании овощей (из них изготовлялся парик для Оксаны Базилевич), завершился тем, что актеры по очереди и выбору разбирали эти овощи. Я помню гастроль той же поры французского театра с постановкой «Короля Убю», где в качестве декорации фигурировала лавка с настоящими овощами – и какими! Публика их не знала – разные, заморские виды капусты, спаржа и т. д. В конце спектакля персонажи давили всё это овощное изобилие, вызывая в зале некий священный ужас.

Но успех фарсов из французского Средневековья был только первым шагом. Крамер пошел дальше. Его следующие постановки решительно выходили за границы жанра. И не в том только дело, что из собрания отдельных эпизодов складывался концерт фарсов, ревью с сюжетом, например «Фантазии, или Шесть персонажей в ожидании ветра». Крамер взялся за большую форму. Фарс – жанр короткий. Он плохо выдерживает удлинение. Ему необходима быстрота, импровизация, анекдотическая оборотистость. Всему этому противостояли спектакли «Вохляки из Голоплеков», «Гамлет», «Село Степанчиково и его обитатели». Правда, режиссура этих спектаклей учитывала нежизнестойкость фарсового смеха. Поэтому вышеназванные большие спектакли по строению тоже состояли из отдельных фарсовых элементов, иногда контрастных, иногда решенных в едином стилевом ключе. Режиссура «Вохляков из Голоплеков» (по драматической «сцене» И. С. Тургенева «Разговор на большой дороге», посвященной П. М. Садовскому) строилась на парадоксальном соединении русских сонных мечтаний (второе название спектакля «Сонное мечтание») и испанской (псевдо) динамики. Мужики в лаптях и зипунах, барин, типичный Обломов, только обремененный семьей, долгами и недугами, не езда, а стояние в телеге вдруг, по мановению режиссерской палочки, сменялись громкой по звучанию и безумной по энергетике испанщиной – с танцами, пышными юбками, кастаньетами, вее-

рами... Мечты и мистика одолевают по дороге в Голоплеки не только барина Михрюткина, но и кучера Ефрема и слугу Селиверста. Уже название этого сочинения «Вохляки из Голоплеков» было данью фарсу как мышлению – и вохляк, пустой мешок, примененный к человеку, и название деревни, куда направляется телега, и язык «сцены», сплошь комедийное и правдоподобное искажение литературной речи в устах крестьян-простаков – всё это было оптимальным материалом для фарсовой транскрипции. Спектакль был сложен из большого отрывка и импровизаций на темы длинного дорожного разговора. «Разговор на большой дороге» считается незаконченным сценическим опытом Тургенева.

«Село Степанчиково» – законченная повесть Ф. Достоевского с богатой сценической историей. Спектакль Крамера по этой прозе (2001), переложенный на фарс, стал настоящим откровением. К нему, этому откровению, причастны и сценограф Александр Шишкин (он оформлял и «Вохляков» в бытность студентом ЛГИТМиКа, потом работал с «Фарсами» не однажды), и особенно Сергей Бызгу в роли Фомы Фомича Опискина. Оформление Шишкина – это борозды на сценическом полу, которые и затрудняли движение персонажей, и символизировали тормоз всех жизненных процессов. Это тяжело вспаханная пашня Степанчиково, глубоко разрыхленная почва человеческих связей. «Село Степанчиково» у «Фарсов» – не сатира, это важно. Как правило, повесть подвергали именно этому испытанию – обличению. Опискина играли злодеем, душегубителем, паразитом, вторым, русским, Тартюфом. В спектакле «Фарсов», во-первых, сверкал юмор Достоевского, не отягощенный «достоевщиной», т. е. подпольем. Во-вторых, общее настроение Степанчиково – добродушие. Фома в исполнении Бызгу – «сеятель (вспомним идиллическую сцену в конце первого акта, когда в лучах света идут по грядкам торжественно-восторженные сеятели во главе с Фомой). Чтобы любить человека, Фоме нужно сделать из него нечто особенное»<sup>6</sup>. Общие задачи спектакля решались совершенно превосходным ансамблем.

<sup>6</sup> Касумова А. Ангел Из села Степанчиково // Петербургский театральный журнал. 2001. № 3. С. 68.

блем, где соединились актеры разных театров. Каждая работа – актерское достижение. Ольга Самошина – Генеральша, Ростанев – Валерий Кухарешин, Гаврила – Евгений Меркурьев, Фалалей – Федор Лавров, Видоплясов – Игорь Копылов, Сережа – Михаил Вассербаум и т. д. Ни одной средней, тем более плохой, роли. «Село Степанчиково» – высшее достижение «Фарсов» и Крамера. Здесь и его фантазия, и экспромтное решение ситуаций. Это фарс фарсов, большая форма фарса. Уровень актерских работ отвлекал внимание от центральной сюжетной линии – полковника Ростанева и его племянника – к характерным портретам второго плана. Они были так хороши, что искупали отступления от источника. Фарсовое начало «Села Степанчиково» проявлялось именно таким образом: почти автономными актерскими номерами.

Менее удался «Гамлет», хотя вкрапленные в сюжет отдельные фарсовые решения снова показывали высочайший уровень режиссуры и исполнения.

Умысел здесь побороться с трагедией – не с жанром, а с умонастроенным. Выходит не слишком ловко: из свежей комедии вылезает застарелая трагедия. Насколько мила комедия, настолько же банальна трагедия<sup>7</sup>.

Крамеру здесь, в «Гамлете», не удалось миновать трагедии и трагического – не осмелился, я думаю, идти по фарсовой дороге до конца, поэтому образ главного героя в исполнении Игоря Копылова получился компромиссным – не трагическим и не комедийным. Этой же противоречивой участи не избежали и другие шекспировские персонажи. Но в языке, в соединении стилизации (середина XX в. где-то в СССР), сценической культуры (как всегда Крамер пользуется известными приемами из отечественного и мирового театрального прошлого), остроумия и оригинальных мизансцен (зрители вращались вокруг круга, на котором происходило действие «Гамлета»), актерской свободы всё это делало спектакль значительным событием.

Когда театр закрывался в 2007 г., в СМИ формулировали: «В связи с переменами в городской театральной системе». Что в первую оче-

<sup>7</sup> Горфункель Е. От шила к рапире и обратно // Петербургский театральный журнал. 1998. № 15. С. 25.

редь означало переход от студийного потока к закреплению театров в статусе муниципальных, городских, районных. Студийное движение закончилось. Отныне любой новый театральный организм прикреплялся к системе театров. А самодеятельность, которая была мощным потенциалом театрального искусства, приказала долго жить. Сейчас нет народных театров, есть, правда, самодеятельные коллективы, но и их качество и возможности ограничены любительством. «Фарсы» фактически закончились самороспуском, хотя и Крамер, и актеры уверяли многочисленных почитателей, что окончательно театр не закрывается. Но к этому прибавлялись довольно рано начавшаяся индивидуальная деятельность Крамера (создание собственной компании), активные актерские приработки всех исполнителей (кино, телевидение, радио) плюс неопределенность будущего – собственно, его и не было: ни здания, ни площадки, ни статуса. И снова в судьбу театра вмешалось время: студийное движение само собой иссякало. Самые продвинутые труппы уезжали за границу. Самые безынициативные сливались с монолитом Балтийского дома (труппа Анатолия Праудина); самые стойкие выдержали застойные времена и дождались должного признания – достаточно напомнить, что Лев Эренбург ждал своего места в Петербурге десятилетия. Несмотря на призывы СТД и авторитетов (таких, как Лев Додин), своей площадки у Небольшого драматического театра не было до 2009 г.

За пятнадцать лет существования «Фарсы» выпустили около десятка спектаклей. Это мало для регулярного репертуарного театра. Но что это были за спектакли! «Фарсы, или Новые средневековые французские анекдоты», «Фантазии, или Шестеро персонажей в ожидании ветра», «Вохляки из Голоплеков», «Стриптиз», «Село Степанчиково и его обитатели», «Гамлет», «Суперфлю» (по «Женитьбе» Н. В. Гоголя). В сравнении с одновременными комедийными театрами «Фарсы» были театральным взрывом, стихией театральности, малоизвестной в нашей истории. Как ни расстраивались зрители этого театра, он закончился, но, в общем, все устроились. Крамер востребован как режиссер-организатор; Бызгу стал замечательным педагогом и режиссером, продолжая актерскую ка-

**Е. И. Горфункель**

рьеру. Копылов и Вассербаум режиссируют, пишут сценарии, играют на радио, на телевидении. Оксана Базилевич, законная прима «Фарсов», играет на сцене и регулярно снимается в сериалах. Федор Лавров – прежде в БДТ, МХТ, а ныне – актер серьезного уровня и на сцене, и на экране; актеры из «Села Степанчиково» вернулись в свои пенаты. Кого-то уже нет.

## **«Наш театр»**



**Е. А. Смирнова**

## **«Наш театр» вчера и сегодня**

Еще в ранних работах петербургского режиссера Льва Яковлевича Стукалова возникают художественные мотивы, реализовавшиеся в постановках возглавляемого им «Нашего театра», как и основные темы, всегда интересовавшие его, – взаимодействие человека, театра и времени.

С темой творчества оказалась тесно связана постановка, буквально давшая жизнь новому театральному коллективу, – «Липериада, или За спичками» (1999). По собственным словам режиссера, из маленького учебного отрывка родился спектакль, а вслед за ним – и «Наш театр», образованный из выпускников 2000 г. курса В. Петрова. Он существует и поныне, хотя очень изменились и его репертуар, и состав участников. Совсем другими стали и постановки.

Проходит время, но с усилением драматической составляющей игровой характер постановок «Нашего театра» не исчезает, а напротив, они словно взрослеют и подобно человеку набираются мудрости и жизненных сил. Это обусловлено самой системой взаимоотношений режиссера-педагога и его воспитанников:

С актерами «Нашего театра» сложились совсем другие отношения. Они были моими вчерашними студентами. А в институте важно создавать условия для самостоятельного творческого поиска. Четыре года я старался вовлечь их в эту увлекательную игру, преследующую единственную цель – сочинение и творческое фантазирование в заданном автором и режиссером направлении. Театр – это весело! Это был один из главных девизов всех четырех лет обучения. Конечно, я не собирался менять стиль нашего творческого общения, когда курс стал театром<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Из личной беседы с Л. Стукаловым о «Нашем театре». Рукопись.

В его рассказах о работе над спектаклями трудно отделить режиссера от педагога:

Вот что-то с чем-то сталкивается, и непонятно откуда высекается какая-то искра и дает толчок всему. А дальше начинается охота на роль. Иногда мы так и договаривались – объявлена охота на ту или иную роль. Иногда на всё. И начинались новые пробы и игрища. Было весело<sup>2</sup>.

Вероятно, вот в этом стукаловском «весело» – ключ к тому, что и зрителям будет весело, хотя темы, поднятые театром, с каждым годом и спектаклем становятся всё сложнее и печальнее. Сквозь годы театр пронес то, что его создатель изначально вложил в участников, – не только юных учеников, а единомышленников. И они научились это ценить, как, например, Юлия Молчанова:

Спасибо Льву Яковлевичу, что мы сразу были приучены быть командой, у нас всегда был сговор на тему, а это и есть театр. И мы всегда играли не просто роли, а играли спектакль. Спасибо и за то, что мы в нашем юном возрасте имели такие роли, – это большая удача и счастье, что мы росли на них!<sup>3</sup>

А в первом спектакле «Нашего театра» – «Липериада» – режиссером была создана радостная, игровая стихия, следы воздействия которой долгое время несли в себе и зрители, и пресса, рассказывающая об этом спектакле. Название «Липериада» восходит к странствованию аргонатов, а заштатная финская местность Липери воспевается здесь подобно Илиону. Стукалов определил жанр своего творения как комический музыкальный эпос. Здесь, по точному замечанию Н. Таршис, «анекдотический сюжет становится действием», а «эпические ритмы Калевалы превращаются в театральную игру»<sup>4</sup>. Это и отчасти игра в античность, отчасти – в народный театр.

Трудно не согласиться с А. Пасуевым, назвавшим музыкальность основным свойством этого спектакля (автор музыки – Б. Фогельсон). Постановка в отличие от известного фильма получилась гомерически смешной, брызжущей фонтаном молодой энергии, которая так

привлекательна в студенческих спектаклях. И. Дорофеева отмечает разноплановость действия:

Юмор и лирика соседствуют в спектакле, недаром он – сюита. Жанр трансформируется от фарса к трагикомедии, но герои останутся верны себе, своему поэтическому мироощущению<sup>5</sup>.

«Хоровое» построение спектакля носит сказочный, фольклорный характер: хозяева советуются с домашним скотом, садятся с ним за стол и выпивают. Жители Липери и Йоки, коровы, лошади, козы, а также Большая Куча Навоза и Гвоздь Макконена – так меняются функции этого «хора». А. Пасуев не случайно сравнил вновь сложившийся ансамбль с «Берлинер ансамблем», а мифическую деревушку Липери – с брехтовским Китаем<sup>6</sup>. Остранение в большой мере присуще этому игровому сюжету.

Игра и ирония соседствуют здесь с тонкой лиричностью, переходящей в то, что в прессе было названо «трагической буффонадой»<sup>7</sup>, в качестве которой чаще всего упоминаются монологи лошади. О Ксении Каталымовой в роли лошади написал, наверное, каждый рецензент, и примечательно то, что когда в 2005 г. Лев Стукалов поставил спектакль с таким же названием в Национальном театре Петрозаводска с финскими актерами, пресса была столь же щедра на похвалы актрисе, занятой в той же роли.

В «Липериаде» использовалось фирменное стукаловское постановочное решение – «станок», в роли которого выступало синее пианино. Поворачиваясь, оно превращалось не только в стену дома, но и в ширму кукольного театра, из-за которой выскакивал полицейский. В этой постановке будто сам эпос относится к театру кукол, откуда его фольклорный характер, яркость образов и мудрая всепонимающая усмешка. И цветной домотканый занавес кажется одновременно и принадлежащим природе, с ее яркими красками и щедростью, и театру кукол, с его условностью (художник – О. Саваренская).

<sup>5</sup> Дорофеева И. На огонек последней спички // Вечерний Петербург. 1999. 26 нояб. С. 3.

<sup>6</sup> См.: Пасуев А. Остранение по-фински // Петербургский театральный журнал. 1999. № 2 (17). С. 180.

<sup>7</sup> Гурович Е. Все мы – немножко лошади... // Вечерний Петербург. 2000. 29 дек. С. 3.

<sup>2</sup> Из личной беседы с Л. Стукаловым о «Нашем театре». Рукопись.

<sup>3</sup> Из личной беседы с Ю. Молчановой о «Нашем театре». Рукопись.

<sup>4</sup> Таршис Н. За спичками – всем курсом, или «Липериада» на Моховой // Невское время. 1999. 11 янв. С. 3.

Л. Стукалов возобновил опыт работы с прозой, начатый во время работы в Омске (он занимал должность главного режиссера Омского драматического театра в 1992–1994 гг.), поставив в «Нашем театре» «Женщину в песках» (2002) и «Игрока» (2003).

Темой этого спектакля по роману К. Абэ стало взаимодействие человека, общества и времени: в прямом смысле слова попадание человека в воронку из песка – и в метафорическом смысле растворение его в песке времени. С помощью сценической метафоры режиссер показывал, как легко стереть человеческий силуэт на песке. Отголосок этого, видоизменяясь, нашел отражение в дальнейших постановках «Нашего театра» – «Стриптиз» (2010) и «Что случилось в зоопарке?» (2012).

Режиссерским решением спектакля по роману К. Абэ стали две составляющие – хоровое построение и стилизация японских мотивов. Здесь причудливо сплелись современность и античность, Запад и Восток, – в самом наличии хора и его действиях, в костюмах и пластике, в музыке, ни на миг не оставляющей происходящее на сцене.

Хор (жители японской деревни) – в стилизованных «японских» костюмах, его Предводители – в подчеркнутах бесполох европейских; и длинные волосы актрис М. Семеновой и Ю. Молчановой заплетены в нарочито не женские, а скорее мужские косы. Аллегоричность и остраненность – вот главные характеристики и хора, и его Предводителей. Лица хоревтов не тупые или равнодушные, как посчитала часть критиков, а отрешенные, созерцательные. Им свойственны движение по всей сцене, коленопреклоненные позы, речитативный распев. В черно-белую гамму их одежд вплетается цвет крафт-бумаги, служащей основным сценографическим материалом: на головах хоревтов желтые бумажные «соломенные» шляпы.

У Предводителей более активная роль в действии – иногда они становятся его главной движущей силой, и в этом с «Женщиной в песках» созвучен последующий «Игрок». Как впоследствии г-н Zero из «Игрока», Предводители вершат судьбу героя – заманивают его в ловушку с помощью картонной бабочки и дьявольски кружат вокруг него – и так же по-брехтовски комментируют происходящее. Они – и репортеры, и общественность. Они же и Ангелы на вертикально рас-

положенных сценических конструкциях, символизирующие, видимо, отлетевшую в иные выси душу Женщины.

Исполнение роли Женщины Сергеем Романюком – еще один, и очень важный, ход этого спектакля, который Стукалов назвал «легкой клоунадой на японские темы»: «Ведь мужское исполнение женской роли – это в чистом виде театральное искусство»<sup>8</sup>. Преувеличенной театральностью диктуются типажность и некоторая условность главных героев – и Женщины, и Мужчины (Д. Кокин).

Во всех рецензиях справедливо подчеркивается загадочность, инаковость этой Женщины, ее принадлежность к другому миру и времени, тонкость штрихов, которыми С. Романюк рисует свою героиню.

Как справедливо считает Л. Тильга, исполнение этой роли Романюком для Стукалова явилось «ироничным поводом отстранить физиологические мотивировки романа»<sup>9</sup>. В роли видится и сверхконцентрация «вечной женственности»: эта высокая и гибкая женщина – сама воплощенная нежность, покорность, плавность движений, ласковость интонаций. «Опасной и притягательной» называет такую женственность А. Пасуев, сравнивая героиню Романюка с зыбучими песками, затягивающими Мужчину. По мнению критика, «в том, как с этой ролью справился Романюк, присутствует некое подлинное соответствие японской традиции, согласно которой актеры играют не конкретную женщину, а некое мужское представление о женском начале и выше – об идеале женственности»<sup>10</sup>. Может, именно поэтому образ носил несколько масочный характер, в чем подобное решение было продолжено в другой актерской вариации – А. Смеловым в «Игроке»: его г-н Zero именно показывает, а не играет Бабуленьку.

В спектакле необычайно живая сценография А. Орлова: в бамбуковых палках шуршит, пересыпаясь, песок; картонные полотна ста-

<sup>8</sup> Е. В. [Вольгуст Е.]. Ложка песка к японскому обеду // Петербургский Час пик. 2002. 9–15 окт. № 41. С. 9.

<sup>9</sup> Тильга Л. Наш театр // Петербургские театральные сезоны. 2006. Вып. 3. С. 186.

<sup>10</sup> Пасуев А. Сергей Романюк: актерский портрет // Глобальные риски – локальные решения: сб. материалов ежегодной международной междисциплинарной научно-практической конференции. Балтийский институт экологии, политики и права. 22 июня 2015 г., Санкт-Петербург / Под общей ред. А. Е. Рейфе. СПб., 2015. С. 178.

новятся то крышами японских домов, то потерянными Мужчиной крыльями, то трибунами репортеров. И неизменно группируются в «станок», заслоняя, как стеной, Мужчину и Женщину в любовной сцене, в эпизоде ссоры или во время его облачения в кимоно. Шуршащая оберточная бумага прочно обвивает тело, скотч запечатывает бумагу словно рот жертвы, и песня «One Way Ticket» звучит истинно как глас вопиющего в песчаной пустыне.

Мужчина бежит на месте, двигаясь в бесконечность. Открытый финал становится символом бесплодности человеческого бега.

Открытый финал и у спектакля «Игрокъ» (2003). Центральное решение инсценировки стало главной удачей и постановочным ходом всего действия: Стукаловым введен персонаж по имени г-н Zero – двойник главного героя. Он – проводник из мира зазеркалья, созданного художником, всё темное, мистическое, дьявольское в Алексее Ивановиче, его постоянный спутник и партнер, насмешник сродни шекспировским шутам, и он же – практически брехтовский персонаж с собственным ко всему отношением, остраивающий всё. Почти Мефистофель, меняющий личины по ходу действия, и подыгрывающий Алексею Ивановичу, и издевающийся над ним и остальными героями, и становящийся то Бабуленькой, то Крупье, то слугой Потапычем. Он словно продолжает тему страсти, начатую в «Панночке». О том, что его персонаж «транслирует страсть», говорил и сам актер Андрей Смелов. Его исполнение этой роли можно назвать не просто удачей, а краеугольным камнем спектакля, в котором А. Смелов – Zero будто воплощает собою противоположные силы. Он безлик и всемогущ: то не распознать, чью реплику он произнес, то не оторвать от него взгляда. Он то представляет собою эхо и пластическое отражение движений, то дирижирует действием. Возможно, здесь проявляется режиссерская тяга к изображению «театра на сцене», когда действие руководится неким организатором. Впоследствии это найдет отражение в образе Арлекина в исполнении Юлии Молчановой из «Человека-Джентльмена» (2009). Подобным же организатором – и тоже в исполнении Смелова – вскоре предстанет Хомер в спектакле «Я – Медея!» Но способность актера в роли г-на Zero становиться «ведомым» равнозначна велика, и, вовсе не подавляя индивидуальности Р. Якушова-Алексея Ивановича, он вместе с ним образует

единый – не то что дуэт, скорее организм. Оба выглядят одним подвижным, стройным, черно-белым, пластически и интонационно совпадающим целым, разнящимся лишь проявлениями чувств. Не случайно на «Золотой софит» в сезоне 2003/2004 гг. номинировались оба актера – в этом гармоничном спектакле их так же трудно разделить, как и остальные части действия, созданного режиссером, художником и композитором.

Черное пространство было разделено Э. Капелюшем надвое: по диагонали сцену пересекает завеса, отделяющая видимую реальность от невидимой, а установленное справа зеркало кажется входом оттуда сюда, скрывая расположенную в завесе незаметную дверь. И поток света, выходящий из этого входа, будто является предтечей сценического оформления «Давида и Эдуарда». Он вызывает ассоциации с той дорожкой из осенней листвы, хотя у нее был другой автор – М. Еремейчева. Как считает Л. Тильга, «интрига стукаловского решения в том, что реальность “по ту сторону” сохранит совершенное безмолвие, останется для зрителя непознанной»<sup>11</sup>. Здесь образовано настоящее двоemiрие. В создании реальности спектакля огромное значение имеет свет, и благодаря ему минималистское оформление (кроме этой завесы и зеркала на сцене стоит лишь множество стульев) кажется масштабным. Зеленый свет, струящийся сверху, – это сукно игорного стола; таинственный синий – переживания и душевные движения героев, а белый лунный свет сопровождает дьявольские замыслы г-на Zero.

И музыка в этом спектакле – такая же часть его, как актерская игра или хореография С. Грицай. В постановках Стукалова музыке всегда принадлежит значительная роль, но здесь она цементирует действие так же прочно, как затеянная г-ном Zero игра. Образность, мощь и темперамент музыки Э. Глейзера соотнесены со всей «стройной благородной геометрией»<sup>12</sup> спектакля. В ней выделяется ряд повторяющихся тем, и каждая из них встроена в сюжет спектакля, аккомпанирует голосам актеров – тому же протяжному, надтреснутому, слегка издевательскому тону читающего дневник г-на Zero. В учеб-

<sup>11</sup> Тильга Л. Наш театр // Петербургские театральные сезоны. 2006. Вып. 3. С. 186.

<sup>12</sup> Гороховская Е. Ведь мы играем не из денег // Петербургский театральный журнал. 2003. № 4 (34). С. 55.

ной работе, посвященной записи этого спектакля, Л. Сродникова упоминает тему рулетки, где «сплетаются размеренный ритм вращения колеса фортуны и учащенный ритм дыхания наблюдателей, напряженную дрожащую мелодию ведет группа виолончелей»<sup>13</sup>. Ею также выделена «тема страсти – быстро набирающая темп, будто увлекающая в омут-круговорот, сродни горячечному бреду; эта тема сопровождает моменты выхода на первый план второй, потаенной ипостаси героя»<sup>14</sup>.

Можно сказать о том, что образы Бабуленьки, Крупье и Потапыча тоже представляют собою как бы очередные грани актерской личности Андрея Смелова в этом спектакле. Все они – частицы единого многоликого «организма», постоянно, мгновенно и незаметно меняющегося, настолько неуловим момент его перехода от роли к роли. Многочисленными критиками отмечена виртуозность актера, делающего эти переходы не только без всяких дополнительных средств – грима и костюма, – но оставаясь при этом собой, молодым человеком. Поразительно другое: актер не просто становится иным персонажем, даже не всегда меняя голос, а появляется еще один пласт его существования – взаимодействие с ролью. Это именно г-н Zero, играющий Бабуленьку и свое, г-на Zero, к ней отношение. Сходные отношения с ролями существовали и в «Пигмалионе».

Главным средством, с помощью которого осуществляется здесь актерская трансформация, является пластика и перемена положения тела в пространстве. В этом «Игрокъ» созвучен обеим постановкам «Лягушек», с их «торжеством актера – бога сцены», которое реализовалось тем же способом. С аристофановскими спектаклями общее одно: существуя в рамках жесткой режиссерской конструкции, «Игрокъ» оставляет огромное пространство для свободы актера. И сложно согласиться с Е. Гороховской, утверждающей, что «рамки, в которые загоняется актер, слишком узки»<sup>15</sup>. Спектакль оправдывает мнение Е. Горфункель о том, что «“Ъ” в названии... – знак суверенитета и нарочитого традиционализма»<sup>16</sup>. Ряд сцен решается здесь в

традиционно психологическом ключе, но присутствует и демонстрация неограниченных возможностей театра, в котором не только главный герой – Игрок.

В этой постановке всё соразмерно, подчинено строгому чередованию: парных сцен и «хоровых», собственно драматических и пластических, «темных» и «светлых». Лирические сцены чередуются с теми, в которых эмоциональный градус предельно высок, – это всегда концы актов. Сменяют друг друга разные по темпу и эмоциональному наполнению музыкальные части. В черно-белую графическую четкость сценографии и светового оформления врываются яркие цвета – световые потоки, платья героинь.

Контрастны и сами герои – не только Алексей Иванович и г-н Zero (при всей их взаимодополняемости), но, например, и жесткая суховатая Полина (Елена Мартыненко), и легкомысленная Бланш (Надежда Шереметьева). Даже визуально подчеркивается контраст в сцене Алексея Ивановича и де Грие. Сидя перед зрителем на стульях, которые тут выполняют роль «станков», персонажи разнятся во всем. Высокого роста, в черном фраке, подчеркнута красивый де Грие С. Романюка держит под прямым углом не только длинные стройные ноги, но и повелительно отставленную в сторону руку в перчатке, сжимающую трость. Рядом с ним примостился маленький тщедушный герой Р. Якушова в белом.

Стулья не только служат «станком» для игры, это еще и «стукаловские единицы азарта»<sup>17</sup>, отбивающие ритм в сцене с рулеткой. Сама тема игры здесь необычайно притягательна. «“Наш театр” обнажает сам механизм азарта, дает почувствовать заразительность вовлеченности в игру», – отмечает Е. Герусова<sup>18</sup>. Ясно, что в спектакле поднята не столько тема азарта, сколько потери себя под его влиянием и трудности возврата к себе. Превращение в «Zero» – еще один вариант «растворения в песках».

В «Лягушках» (2004) режиссер продолжил сопряжение темы времени и театра, начатое в постановке этой пьесы в Омске. «Мистерией-буфф» для «Нашего театра» назвала этот спектакль Н. Таршис:

<sup>17</sup> Тильга Л. Наш театр // Петербургские театральные сезоны. 2006. Вып. 3. С. 188.

<sup>18</sup> Герусова Е. Ставка на zero // Коммерсантъ. 2003. № 125 (2728). С. 4.

<sup>13</sup> Сродникова Л. Запись спектакля «Игрокъ». Рукопись.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Гороховская Е. Ведь мы играем не из денег // Петербургский театальный журнал. 2003. № 4 (34). С. 55.

<sup>16</sup> Горфункель Е. Двадцать лет спустя // Театр. 2004. № 4. С. 37.

Сатирическая переключка древнего мира и современного пропитана, к тому же, духом и материей театра. Вслед за Аристофаном актеры Льва Стукалова играют про вечный театр и про свое время<sup>19</sup>.

Вероятно, спектакль не стал митингом как таковым, но привлек внимание к проблемам современности. Театр здесь предстал точкой встречи античности и современности.

Очевидно, что динамичное и содержательное актерское существование обеспечило удачу постановки. В нем максимально выразилась и ее театральность. Е. Тропп приходит к выводу:

«Великий Зевс, театр благослови!» – звучит песня-молитва вначале, а дальше мы вместе с актерами погружаемся в мир театра, в котором есть всё: грубоватый фарс с колотушками и сальными шуточками – и возвышенная трагедия на котурнах, вечные, неумирающие маски – и мимолетное перевоплощение актера в персонаж. Одна из таких исконных вечных масок – раб Ксанфий. В исполнении А. Смелова она напоминает неунывающего Труффальдино, хитрого Скапена... и вообще всех ловких, подвижных, упругих как мячик сценических слуг, которые плутуют и дурчатся на подмостках уже две с половиной тысячи лет. Нисколько не теряя собственной индивидуальности, актер при этом соединяется с исконной театральной традицией<sup>20</sup>.

Успех актерского существования того спектакля был заложен еще в «Игроке» – теми переходами из роли в роль и выходом из них, которые составляют фирменный стиль актеров «Нашего театра».

Работа С. Романюка, занятого, как его предшественник А. Романцов, в ролях Геракла, Харона, Эака, Покойника, Эсхила и Еврипида, позволила Н. Таршис сравнить его с А. Райкиным, отметив скорость переключений из образа в образ, и заключить, что в спектакле «побеждает театр»<sup>21</sup>. А. Пасуев, видя в спектакле «развитие темы двух исконных театральных начал, постоянно соревнующихся друг с другом», делает серьезный вывод:

Этот сквозной театральный конфликт (трагического и комического,

Пьеро и Арлекина) в будущем окажется невероятно важными – и для

<sup>19</sup> Таршис Н. Наш театр // Петербургские театральные сезоны. 2007. Вып. 4. С. 173.

<sup>20</sup> Тропп Е. Театр, который стоит любить всеми силами души // Петербургский Час пик. 2005. 8–14 июня. № 23. С. 15.

<sup>21</sup> Таршис Н. Наш театр // Петербургские театральные сезоны. 2006. Вып. 3. С. 189.

актера Романюка, и для режиссера Стукалова, и для всего «Нашего театра» в целом<sup>22</sup>.

Т. Москвина называет С. Романюка «оркестром из одного человека». Критик считает, что актер порой «злоупотребляет внешними приспособлениями (у каждого его героя свой трюк): у одного – нервный тик, другой шепелявит, третий хромает, четвертый говорит с фрикативным “г”... Но так талантливо, шаловливо и обаятельно, действует с таким удовольствием...»<sup>23</sup> Здесь элемент взаимопроникновения времен нашел отображение в облике Диониса – Д. Кокина, одетого в стиле О. Бендера: белоснежный костюм, фуражка, желтый шарф. Пресса, как и двадцать лет назад, пишет о контрастности дуэта Диониса – Ксанфия. Отмеченное Н. Таршис в музыке Д. Запольского «сочетание стильности и крупного комизма»<sup>24</sup> применимо в целом ко всей постановке. Называя ее «театральным манифестом», критик обращает внимание на «радость игры и здоровую иронию актеров, ведущих свою игру с персонажами и самим автором <...>»<sup>25</sup>

В этом спектакле тоже были сцены из трагедий Эсхила и Еврипида, исполнение которых особенно запомнилось Т. Москвиной:

Не так-то просто переломить настроение развеселившейся публики, но артисты своей строгостью, чистотой тона, красотой декламации добируются совсем иного строя чувств. Смешное, удалое, трюкаческое, почти эстрадное представление берегло <...> заветную мысль о назначении поэта, о поэзии. Вдруг раздается чистый высокий звук древнего Слова, верующего в свою силу, свое назначение, свою истинность<sup>26</sup>.

Эта вера в назначение и истинность театра объединяет те стукаловские спектакли, в которых он становится главным предметом осмысления, – «Лягушки» и «Моя старшая сестра».

Пронизаны театральностью и две пьесы, к которым обращается «Наш театр», словно взяв передышку после постановки «Я – Медея!»

<sup>22</sup> Пасуев А. Сергей Романюк: актерский портрет. С. 179.

<sup>23</sup> Москвина Т. Афинские лягушки в питерском болоте // Театральный Петербург. 2005. № 7. С. 14.

<sup>24</sup> Таршис Н. Наш театр // Петербургские театральные сезоны. 2006. Вып. 3. С. 189.

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> Москвина Т. Афинские лягушки в питерском болоте // Театральный Петербург. 2005. № 7. С. 14.

(2006). Она вобрала в себя, кажется, все противоречия меняющегося мира, уже наметившиеся в володинской пьесе. Следом за произведением Ж. Ануя о Медее Л. Стукалов ставит «Пигмалион» Б. Шоу и «Человек и джентльмен» Э. де Филиппо. Взаимодействие человека и театра здесь также стало основной темой. Для актеров эти спектакли – благодатная театральная стихия. Они также предлагают новые труднодостижимые цели, связанные с совершенствованием актерского аппарата и умением приспособиться к игровой среде.

Такие задачи встали перед Сергеем Романюком и Дарьей Чернявской в спектакле «Пигмалион» (2008), где актеры исполняют роли Б. Шоу и его ассистентки. Они частично несут функции слуг процениума и моментально превращаются во множество придуманных Львом Стукаловым персонажей. Герой Сергея Романюка становится деревом, дятлом (или белочкой), улиткой, «уличным движением». Этот же актер выступает здесь в острохарактерной роли мусорщика Дулиттла, полностью перевоплощаясь и демонстрируя виртуозное владение пластикой, мимикой и речью. Достигает актерских высот и Дарья Чернявская в ролях миссис Пирс, служанки миссис Хиггинс и мопса. Экономка в ее исполнении – это удивительный человеческий механизм, дребезжаще-шарнирно-вибрирующий. Ее субтильное тело становится предметом для пинг-понга (в буквальном смысле). Из служанки молодая актриса моментально превращается (без всякого дополнительного грима и костюма) в мопса и с такой же легкостью – обратно. Здесь и ею, и Романюком снова используется почти брехтовский механизм остранения: примерно так существует Смелов в спектаклях «Игрок» и «Медее», когда актер будто вступает в диалог с мгновенно переключаемыми ролями, при этом оставаясь собою и выражая свое к ним отношение.

В «Пигмалионе» подобно главным «станкам», часто используемым режиссером, «играют» предметы интерьера и бутафории – роуль, тифли. Можно вслед за Н. Таршис отметить «сознательное усиление характерной ироничности, свойственной “Нашему театру”». Как пишет критик, «театр ищет и находит сценический эквивалент иронизму Б. Шоу»<sup>27</sup>. Это и есть тот самый момент остранения за счет введения ролей Мистера Шоу и его ассистентки. Он также прочи-

<sup>27</sup> Таршис Н. Наш театр // Петербургские театральные сезоны. 2008. Вып. 5. С. 219.

тывается благодаря взаимоотношениям, в которые они вступают с другими персонажами и параллельно исполняемыми ими же самими ролями. Этот Шоу виден другим героям, к нему обращается Хиггинс (Д. Кокин) на приеме у матери (А. Светлова), о нем он говорит с Пикерингом (В. Шелих). Такой иронизм придает постановке дополнительный ярко театральный оттенок.

В этом спектакле возможно разглядеть нечто большее, как и сделал А. Пасуев:

«Пигмалион» в постановке Льва Стукалова впервые на моей памяти звучал как пьеса о театре, о театральной педагогике, когда из одного театра – уличного, площадного – пытаются сделать другой – натянутый, правильный, элитарный. Именно Сергей Романюк был ответственным в этом спектакле за уличный, площадной, незаконный театр, за стихию чистого, безоглядного театрального творчества, дионисийского по духу. Всё это находило свою квинтэссенцию в колоритном витальном Арлекине – Альфреде Дулиттле – человеку вне правил. Печальным было то, что дисциплина и регламент профессора Хиггинса в конце концов подчиняли себе всех – и Дулиттла в том числе<sup>28</sup>.

Театрализация действительности представлена и в спектакле «Человек-Джентльмен» (2009). Игровая стихия пьесы также подчеркнута приемами комедии дель арте. Из нее в спектакль попал Арлекин в исполнении Юлии Молчановой, который и начинает представление. Но это не ловкий и хитрый слуга из итальянских комедий, а скорее потомок средневековых буффонов и жонглеров, которые расстилали коврик на площади и начинали шуточную потасовку, переходящую в представление. Мы еще до начала спектакля видим его под кучей красного тряпья на сцене, а затем на него падает свет и Арлекин на ломаном итальянском, смешно пришепечывая, рассказывает о театре разных эпох и народов, изображая его в лицах. Зрителю дается понять: то, что мы увидим сейчас, это только игра, и во время спектакля прием «театра в театре» будет использоваться несколько раз.

Театральную действительность здесь трудно отделить от реальности. Люди в масках живут в одном мире с теми, на ком масок

<sup>28</sup> Пасуев А. Сергей Романюк: актерский портрет. С. 179.

нет. Маски героев, как вторая кожа, нарисованы на их лицах белым гримом и обведены черной каймой, на них выделяются яркие рты и живые глаза. А лицо Арлекина Молчановой выглядит по-другому: это полумаска из черной кожи, на которой видны клоунский нос и щеки. Приемы игры позаимствованы из комедии дель арте, как и локутный черно-красно-желтый костюм, в котором он играет и самого себя, и служанку графа Ассунту, и свирепого Сальваторе, брата Виолы, и полицейского Ди Дженнаро. Но Арлекин и не должен быть полностью неузнаваем, ему достаточно небольших аксессуаров. Натянув на глаз пиратскую черную повязку, рыча и размахивая саблей, он становится Сальваторе, а маршируя с барабанными палочками в руках, – Ди Дженнаро.

Данил Кокин в этом спектакле также исполняет несколько ролей – глуповатого «недоросля» Аттилио и графа Толентано. Граф выглядит у него дряхлым Доктором с элементами традиционного одеяния своей маски – в черной ермолке и длинноволосом седом парике, обретающий семяще-шаркающую походку, изогнутую вопросительным знаком фигуру. И скрипучим становится голос графа-«дедушки», а Аттилио говорил по-другому: старательно произносил все слова, и звонкий мальчишеский голос, ломаясь, срывался на высоких нотах. Здесь Д. Кокин, кажется, играет не героя в обычном смысле слова – конкретного человека, живущего в определенной эпоху в данном месте, – оба его создания представляют из себя типажи, обобщения. Это касается не только маски – персонажа комедии дель арте, – но и Аттилио. Оба героя – и разные, и похожие этой своей типажностью. Здесь сам театр словно помогает режиссеру в создании специфически театральных масок – вечных игровых типов.

В постановке по пьесе Ж. Ануя о Медее действительность тоже по-своему театрализована. Но не столько сама действительность, сколько человек, особенно интересует Л. Стукалова. Режиссером затрагиваются как проблемы инаковости, отличия человека от других, так и обретения (или потери) человеческого в человеке, и в этом спектакль «Я – Медея!» более всего наследует «Игроку». Поставленный в тот год, когда «Наш театр» еще вполне благополучно существовал на сцене Театра Эстрады, этот спектакль предвозвестил драматизм

ломающегося мира, которым будут полны дальнейшие постановки театра.

Как отметила А. Кислова, «спектакль философичен (и, как ни странно, спокойно философичен внутри – и таков стиль мышления режиссера). Но еще более – социален. Режиссер анализирует свое время, чьи дети – мы все, с его суетой, трагическими заблуждениями и новыми формами ненависти. Но при всей страстности – это капля воды, пролитая в пылающий костер, это взвешенное слово художника. *Спокойное* предупреждение среди беснования и стадности»<sup>29</sup>.

Постановщик, действительно, стремился к отчетливой актуализации античной истории:

История Медеи – это история современных беженцев. Для нас важно, что Медея – лицо кавказской национальности. «Я – Медея!» – это история ненависти. Это бесконечная воронка, которая готова втянуть всё и всех. Ненависть сжигает. В конце нашего спектакля от ее накала должен был бы сгореть театр и зрители разбежаться в ужасе. К счастью, это невозможно<sup>30</sup>.

Спектаклю с самого начала был задан предельный эмоциональный градус существования. «Это история о страсти и ненависти, о пламени, в котором сгорает не только тело, но и душа», – отмечается в одной из статей<sup>31</sup>. Медея губит не только свою душу – зарезанных невинных детей, отравленных Креона и Креузу, но и Язона.

У Ануя Медея – беженка, изгнанница, и театр лишь подчеркивает ее инаковость, отличность от других, облекая в узнаваемую и понятную современному зрителю форму. Весь облик Медеи этого спектакля, одетой явно с чужого плеча, говорящей с акцентом и дышащей ненавистью, отсылает к недавнему историческому прошлому и позволяет назвать ее «беженкой-чеченкой»<sup>32</sup>. Лишь ближе к финалу Медея, скинув чужое тряпье, как навязанную ей чью-то жизнь, остается

<sup>29</sup> Кислова А. Медея. Новая античность // Экран и сцена. 2006. № 21–22. С. 14.

<sup>30</sup> Я – Медея! // Невское время. 2006. 1 июля. С. 10.

<sup>31</sup> Холодная В. Время трагических героинь // Вечерний Петербург. 2007. 16 марта. С. 8.

<sup>32</sup> Аминова В. В горячей точке // Петербургский театральный журнал. 2006. № 4 (46). С. 64.

в простом черном платье сперва на пустынной, а потом пылающей сцене – остается собою, в своей античной первозданности. И кажется слишком узким сведение темы спектакля к вопросам существования беженцев или террористов-смертников, или даже героев в этом мире: «Трагедия поднимает самую волнующую экзистенциалиста Ануя проблему: пригоден ли этот мир для героев?»<sup>33</sup> Постановка Стукалова задает вопрос, пригоден ли мир для Человека и кто может «расчистить местечко» для Человека, о чем вопиет Язон (С. Романюк). Она о том, что каждый вкладывает в понятие «Человек», и насколько важно быть собою в мире, где такое никому не позволено. В этом спектакль созвучен постановке «Что случилось в зоопарке?» Как впоследствии Джерри Романюка из постановки по пьесе Э. Олби, здесь Медея использует «недозволенные» методы сохранения себя, так же губя других.

Волнующие вопросы постановщик, конечно же, задает на языке театра, который и не скрывает своей сути. Сцена оголена, и на ней совершается столь же театральное действие: Хомер – Смелов раскладывает реквизит. Глубинная театральная сущность содержится в самой фигуре этого то ли слепого певца, то ли брехтовского комментатора, и здесь узнается твердый почерк Стукалова-режиссера, создавшего незадолго до этого г-на Zero. Хомер начинает спектакль, подобно древнему Прологу вводя нас в предысторию Медеи, и в этом видна первооснова театрального зрелища.

Здесь театр словно припоминает этапы своего взросления, и античность переключается с театром 1970-х гг.: Хомер в черном плаще с гитарой словно пришел из Театра на Таганке. Недаром в одной из рецензий возникла ассоциация с «Гамлетом» Ю. Любимова<sup>34</sup>.

Актерское существование Андрея Смелова в роли Хомера построено по тому же принципу, что и в образе г-на Zero. Он слепой бард; слуга просцениума, выносящий Медее «детей» – белые рубашечки, надетые на разноцветные детские вертушки; эхо, повторяющее в рупор слова Креона (Д. Лебедев). Он же – мальчик-вестник и одновременно сам Хомер, сообщающий о появлении этого мальчика. Здесь

<sup>33</sup> Аминова В. В горячей точке // Петербургский театральный журнал. 2006. № 4 (46). С. 66.

<sup>34</sup> См.: Миренкова Ю. Я – Медея // Просцениум. 2006. № 7. С. 2.

Хомер – Смелов ведет игру почти как г-н Zero: рассказывая о смерти Креузы и Креона, он мгновенными штрихами перевоплощается в них. Хотя актер делает это по-другому, чем в «Игроке», отчетливо прослеживается многослойность всех объединившихся в нем сущностей – Смелов – Хомер, мальчик – Креуза.

Роль Медеи исполняют две совершенно разные актрисы – М. Семенова и Е. Мартыненко. Хотя критики сравнивают их не в пользу М. Семеновой, ее исполнение, как кажется, соответствует поставленным режиссером целям. Актриса ярко передает сущность трагедии. Сила ее героини видна с первых моментов спектакля, когда она под ритмичную музыку яростно стирает белье в ведре. Она вся ярость, сила, страсть. Страшен ее смех, широки и мощны жесты, удивительные в невысокой и хрупкой актрисе, а красивый рот непроизвольно оскален, словно у волчицы, как называет ее нянька (Н. Нестерова). Елену Мартыненко в этой роли единодушно называют истинно трагической героиней.

Стоит согласиться с мнением Ю. Миренковой, уравнивающей Медею и Язона и называющей их «одинаково заряженными частицами, взаимная судьба которых рушится»<sup>35</sup>. Постановщиком подчеркивается их взаимосвязь. Сама пьеса построена так, что показывает неизменность и нерушимость мира без Медеи, и точно так же в финале спектакля Стукалова нянька перечисляет привычный круг домашних дел, а стражники сражаются в карты. Но Язон, который в пьесе продолжает жить, «несмотря на кровавый след, оставленный Медеей на его пути», как пишет драматург, в этой постановке жить не сможет, поэтому Хомер поет нам о его страданиях и гибели.

Прессой, пожалуй, недооценена роль Язона – Романюка в этом спектакле. Кажется, что пугающе великолепная страсть Медеи и завораживающее зрелище развешивающихся, будто преследующих героиню языков пламени (сценография А. Орлова), вытеснили не менее мощную работу Сергея Романюка.

В отличие от Медеи – Семеновой, одинаково волевой и страстной на всем протяжении спектакля, герой С. Романюка очень сильно меняется. В первой сцене с Медеей он действительно выглядит слишком обыкновенным, расчетливым, рациональным в своем

<sup>35</sup> См.: Миренкова Ю. Я – Медея // Просцениум. 2006. № 7. С. 2.

строгом костюме и с кейсом в руках. Но по мере того, как он вспоминает их прежнюю жизнь, историю их отношений, мы понимаем, что таким он стал сейчас. Мы словно видим (хотя артист вроде бы ничего для этого не делает) того победителя, у которого Медея, как он сам говорит, «была единственным войском, но с этим маленьким верным солдатом он мог завоевать весь мир». Страсть, модуляции голоса, темп и тон речи делают Язона отважнее, моложе, пламеннее. Передается подлинность его любви и веры. И ощущается, что вина в том, что это кончилось, лежит и на Медее. Без нее он, тем не менее, жить не сможет: Язон сгибается под тяжестью горя и вины, ослепший, как Эдип, и будет раздавлен роком, воплотившимся в «Арго». В этой роли актер будто перекидывает мостик к своему Джерри.

В спектакле «Я – Медея!» необычно существует музыка (ее автор – Дживан Гаспарян): неизменная составляющая постановок Стукалова, она здесь будто остается за кадром, постоянно присутствуя. Тихо-тихо аккомпанируя разговору бывших супругов в ритме биения сердца, она вырывается на сцену после ухода Язона, как пульсация крови в артерии, и захлестывает обезумевшую Медею.

Постановкой о лишившейся дома беженке Медее театр словно предрек собственную грядущую бездомность, и следующие за «Скамейкой» и «Пигмалионом» спектакли – «Стриптиз» (2010), «Давид и Эдуард» («Halpern & Jhonson») и «Что случилось в зоопарке?» (два последних – 2012) – исполнялись уже на разных площадках города. Этим спектаклям «Нашего театра» присущ минимализм оформления. Фактически из того же черного пространства, которое было «непознанной реальностью» спектакля «Игрокъ», только прорезанного дверью, рождается черно-белая сценография «Стриптиза» (художник М. Первушина). Белая дверь заключена в своего рода рамку – символ невозможности для героев выбраться из странной ситуации, в которой они оказались. Белая рамка прочно закреплена на черном бархате портала сцены, на котором выделяются два белых стула, помогающие представить реакции сидящих на них запертых людей как под увеличительным стеклом. Еще до появления двух мужчин сквозь приоткрытую дверь загадочно просачивается поток рассеянного света, словно в комнату проникло что-то инородное. Дверь понимается

почти в духе Р. Барта: «трагедийный объект, который с некоей угрозой выражает одновременно и смежность, и обмен, соприкосновение охотника и жертвы»<sup>36</sup>.

Здесь тоже видны специфические стукаловские приемы, которые в этой постановке приобрели индивидуальную форму. Так, предваряет начало действия выход двух актеров, которые молча раскланиваются слева на авансцене, уходят, и затем выходят снова – уже в качестве персонажей. Это заставляет вспомнить и г-на Zero, и Хомера, и Арлекина.

Мрожеком герои назывались Первый и Второй. В спектакле Л. Стукалова они контрастны как внешне, так и по своим личностным качествам и поступкам. Постановщик назвал их «Один» и «Другой». «Один» – это монументальный Василий Шелих, невозмутимый и неторопливый, комично отстаивающий свободу своего выбора. «Другой» – стройный, подвижный Сергей Романюк, суетливый и простодушный герой которого в прямом и переносном смысле ломится в запертую дверь в надежде вырваться. Именно он исполняет технически виртуозные лацци, привычные для спектаклей Стукалова, – песенку рыбака, стук в дверь. Герой Романюка в отчаянии стучит своими элегантными ботинками, скандируя: «Долой закрытые двери!» Положение попавших в западню персонажей смешно и жутко.

Как всегда в спектаклях «Нашего театра», для актеров характерна рельефность речи и пластики. Это особенно актуально в отношении Марианны Лучининой, исполняющей роль Руки. Комически-фатальное значение своего персонажа, названного «Эта», актриса передает только движением (пластика Р. Гаяновой) и костюмом, вписанным в черно-белую гамму оформления. Ее лицо – тоже белое и неподвижное, как маски, которые артисты «Нашего театра» рисуют на лицах и в других постановках. Ее героиня казалась мощной инфернальной силой еще во время первых показов, пока костюм не был готов и роль исполнялась в обычном черном трико. Тем трагикомичнее процесс ее управления двумя взрослыми людьми. В финале на смену ослабевшей белой руке приходит красная – как новый символ западни, которую мысленно создают для себя сами люди.

<sup>36</sup> Барт Р. Расиновский человек // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М., 1994. С. 148.

Как уже было заявлено, два последующих спектакля Стукалова – «Давид и Эдуард» («Halpern & Johnson») по пьесе Л. Гольштейна и «Что случилось в зоопарке?» по пьесе Э. Олби – корреспондируют друг с другом, и не только в философском плане, но и в сценографическом решении.

У обеих постановок один художник – М. Еремейчева. Масштаб поднятых театром вопросов человеческого существования (и со-существования) снова превосходит пространство камерной сцены, превращенной сценографом в кладбищенскую аллею в постановке по пьесе Гольштейна, а в спектакле по пьесе Олби – в условный парк, из которого по-настоящему нет выхода. Персонажи Гольштейна немолоды, но их жизнь не заканчивается. Герои Олби, напротив, молоды, но лишены жизненных перспектив. Само сценическое пространство спектакля «Давид и Эдуард» свидетельствует о бесконечности – цветная дорога уходит в глубину черной сцены. На этой сцене еще только два складных стульчика и коробка для пикника, но они создают ощущение целого мира покойной Флоранс. Можно сказать о том, что героев на самом деле трое: Флоранс оживает в представлении любящих мужчин, ее образ словно распадается на две ипостаси – каждому своя, настолько непохожи воспоминания обоих. Кладбищенскую дорожку А. Пасуев сравнивает с театральной кулисой, а героев – с Арлекином и Пьеро на могиле Коломбины<sup>37</sup>.

Наоборот, пространство другого спектакля – цветное, но замкнутое. При этом сценический мир вмещает и множество невидимых героев – семью Питера, многочисленных соседей Джерри. Именно его глазами мы видим окружающих, которые не помогают преодолеть одиночество. Из диалога-исповеди становится видна его смертельная глубина.

В обеих постановках занят Сергей Романюк. Его партнер в одном спектакле – Дмитрий Лебедев (Давид), в другом – Василий Шелих (Питер). Актерами не только передаются малейшие нюансы психологии и взаимоотношений персонажей, но (в случае «Давида и Эдуарда») – особой темой, по замечанию Н. А. Таршис, подан возраст

<sup>37</sup> См.: Пасуев А. Сергей Романюк: актерский портрет. С. 180.

героев<sup>38</sup>. Это в большей мере касается исполнения С. Романюка. Давид Гальперн (Д. Лебедев) выглядит явно моложе партнера и не стольотягощен приметамивозраста. Их он просто называет, в то время как Эдуард Джонсон С. Романюка весь состоит из негнущихся суставов, седой небритости, потускневшего сдавленного голоса и астматического дыхания. Но, несмотря на то, что комедия Гольштейна по праву названа грустной, ее можно с таким же правом счесть и комедией преодоления.

В спектакле «Что случилось в зоопарке?» самостоятельной темой Романюка можно назвать безвыходность. Она выражается артистом в пластике его персонажа – как слепой, он ощупывает голубые стены созданного на сцене парка, которые заменяют небо двум героям. Подобно Бипу Марселя Марсо он заключен в клетку, которую французский мим неоднократно называл «пространством, где человек – узник своего одиночества, ограничивающего его свободу».

Эмоциональная амплитуда Джерри – Романюка в своих постоянных колебаниях значительно превосходит норму, всё время натываясь на стену «нормальности» Питера (В. Шелиха). И стену пробивает, в конечном итоге, хоть и ценой собственной жизни.

Эти спектакли «Нашего театра» в первую очередь о хрупкости человеческой жизни и ее реальном трагизме. По мнению А. Пасуева, «концентрации трагизма и глубины» постановщику удастся достичь именно за счет того, что «из пьесы убрана всякая конкретика – социальная, возрастная, географическая»<sup>39</sup>.

Актеры приходили в «Наш театр» и уходили вместе со снятыми с репертуара спектаклями, появлялись на сцене от случая к случаю, но неизменно одно: те, кто долго работал со Стукаловым, впитал основы его театра настолько, что их с полным правом можно назвать стукаловскими актерами и рассматривать как своего рода театральный феномен. Дольше всех с режиссером остаются С. Романюк и В. Шелих.

Для актеров театра Стукалова характерен ряд общих черт. Можно сказать, что феномен стукаловского актера составляют некоторые

<sup>38</sup> См.: Таршис Н. Вопросы без ответа и букетик цветов // Петербургский театральный журнал. Блог. 2012. 29 янв. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/voprosy-bez-otveta-ibuketik-cvetov> (дата обращения: 14.04.2014).

<sup>39</sup> Пасуев А. Сергей Романюк: актерский портрет. С. 180.

лично-психологические характеристики, свойственные в целом театру Льва Яковлевича: выдержка, стойкость, отчасти даже героизм, умение с видимой легкостью существовать в сложных жизненных обстоятельствах, а серьезные проблемы раскрывать с помощью ограниченного набора средств, что особенно заметно в последних спектаклях – без опоры на мощную сценографию, обширное сценическое пространство, массовые сцены.

Поскольку в настоящее время жизненное пространство театра заметно сузилось, практически единственным инструментом, представленным режиссером актеру, является собственное тело исполнителя и те немногие средства выразительности, которыми владеет художник в небольшом помещении, а также свет и звук, роль которых в постановках Стукалова всегда была велика.

Для актера театра Стукалова характерно умение владеть не только своим телом, но и пространством. Его демонстрирует С. Романюк в роли Джерри в постановке по пьесе Олби, оно же видно и в спектакле «Человек-Джентльмен».

Театру Стукалова в большой степени присуща игровая составляющая в разных формах – музыкальной, хоровой, пластической. Это заставляет его актеров быть ярко театральными, мгновенно менять актерские средства выразительности, особенно если один актер в пределах спектакля исполняет целый ряд ролей, как происходит, например, в «Игроке», «Медее», «Лягушках», «Пигмалионе», «Человеке-Джентльмене». Но здесь, как мы видим, используется не только блестящая техника перевоплощения, но и многослойные отношения с ролью, когда актер словно перепрыгивает из персонажа в персонаж, как А. Смелов – г-н Зего или Д. Чернявская – миссис Пирс.

Именно основной режиссерской темой (взаимодействие человека, театра и времени) продиктованы главные отличия спектаклей «Нашего театра»: ярко выраженная театральность и игровой характер, сопряжение временных пластов, хоровое построение. И эти особенности сопровождают всю режиссерскую жизнь постановщика, сопрягаясь с творческими качествами воспитанных им артистов.

Театр, никогда не имевший собственного дома, но с достаточно богатым репертуаром и профессиональной труппой, в 2010 г. был выброшен из Театра Эстрады, где давал свои спектакли. Труппа рас-

палась, за исключением отдельных актеров; в репертуаре остались лишь несколько малоформатных спектаклей. Парадоксально, что именно благодаря ограниченности сценических возможностей художественный мир спектаклей Стукалова обрел в последнее время свою уникальность. В течение всей своей деятельности режиссер остается не просто постановщиком, а педагогом, воспитавшим целое поколение высокопрофессиональных актеров.

Критика сразу же заметила человеческое и художественное достоинство, с которым театр держал сокрушительный удар – потерю площадки: спектакли «Нашего театра» – «это своего рода осколки, удивительным образом сохраняющие связь с целым и, более того, не утрачивающие масштаба стукаловского театра – драматически полновесного и мастерски игрового» (Н. А. Таршис)<sup>40</sup>.

Сейчас театр работает в бывшем репетиционном зале на пр. Добролюбова, где идут не только последние спектакли Стукалова (в первую очередь премьера театра «Пушкин. Борис Годунов», названный постановщиком «спектаклем, который никогда не будет поставлен»), но и работы С. Романюка и др. – «Мистерия. Легенда о Фаусте», «Записки сумасшедшего» и т. д.

О качестве режиссуры Стукалова, отчасти ставшем ее проблемой, пишет Е. Горфункель:

Режиссер остается один на один с мизансценой и тоном, работой над собой, автором, ролями. В этом он безупречен, как будто дал себе клятву не поддаваться «веяниям». <...> Спектакли показывают, как прочны уроки режиссуры, полученные в конце прошлого века. Стукалов не суетится, а терпеливо тклет свои гобелены. Иногда сценический текст более тонок, чем требуется современному театру. Иногда режиссуры много больше, чем требует традиция. Стукалов в приверженности порядочному театру – стоик. Такой театр – конклав на территории, где рынок чередуется с памятниками<sup>41</sup>.

Может быть, дело не только в «нерыночности» режиссуры Стукалова, но и в его личных качествах как режиссера и педагога, его бес-

<sup>40</sup> Таршис Н. Вопросы без ответа и букетик цветов // Петербургский театральный журнал. Блог. 2012. 29 янв. URL : <http://ptj.spb.ru/blog/voprosy-bez-otveta-ibuketik-cvetov> (дата обращения: 14.04.2014).

<sup>41</sup> Горфункель Е. Двадцать лет спустя // Театр. 2004. № 4. С. 37.

**Е. А. Смирнова**

компромиссности и принципиальности, неумении поступаться тем, что он считает главным. Но, как сам он однажды сказал: «Я не жалею, что не проявлял буратинного благоразумия»<sup>42</sup>... Такова его позиция, и в приверженности ей он тоже стоик. А созданный им театр продолжает интересовать петербургского (и не только) зрителя и поныне.

## **Указатели**

---

<sup>42</sup> *Цит. по: Урес А.* Что в биографии главное? // Антракт. 1990. № 8. Май. С. 2.

## Указатель драматических и музыкально-драматических произведений

- «Аборт» («О ребенке, который не жил») В. А. Трахтенберга 206  
«Аборт» Г. Экнера 206  
«Аида», опера Дж. Верди 41  
«Алиса, которая боялась мышей» М. А. Кузмина 111  
«Американский роман» Н. Я. Агнивцева 330  
«Анна Каренина» Родиона по роману Л. Н. Толстого 380  
«Антигона» Софокла 148  
«Антоний и Клеопатра» У. Шекспира 60, 61, 184, 186  
«Арлекин – ходатай свадеб» В. Н. Соловьева 73, 267, 268, 270, 285, 286, 287, 299, 302, 321  
«Арлекинада» С. М. Надеждина 330  
«Ассоциативная поэма в театральном-музыкальной форме» («Прогулки Гуля») М. А. Кузмина 134  
«Балаганчик» А. А. Блока 105, 108, 113, 273, 274  
«Балет трех неразлучников» по Д. Хармсу 380  
«Без вины виноватые» А. Н. Островского 94, 95  
«Безумец и смерть» В. А. Трахтенберга 178, 179, 185, 188, 190, 192, 199  
«Белая ворона» Е. Н. Чирикова 70  
«Белая сказка» Н. Я. Агнивцева 330  
«Белые ночи» по прозе Ф. М. Достоевского и Э. Т. А. Гофмана 415, 422  
«Белый веер» Г. Гофмансталя 88  
«Белый ужин (Два Пьеро)» Э. Ростана 88  
«Бешеная семья» И. А. Крылова 80, 93, 98, 99  
«Благочестивая Марта» Т. де Молины 111  
«Близ мест, где царствует Венеция золотая», романс А. К. Глазунова (на стихи А. С. Пушкина), Г. И. Гидони 355  
«Блэк энд Уайт» П. П. Потемкина и К. Э. Гибшмана 79, 86, 90, 93, 111  
«Брама», балет К. Даль 'Арджине 34, 35

- «Буржуй и пролетарии» Н. Я. Агнивцева 330  
 «В 23-м этаже» В. А. Трахтенберга 181, 184, 185, 188, 191, 196, 197, 211  
 «В доме сумасшедших», инсценировка А. Ростопчина по рассказу Э. А. По 201  
 «В когтях дьявола» («Палач») В. Г. Маршала 181, 182, 184, 188, 190–192, 197, 212  
 «В ожидании Годо» С. Беккета 447  
 «Вакхическая песня» А. С. Пушкина, Г. И. Гидони 355  
 «Вампука» М. Н. Волконского 91  
 «Василиса Мелентьева» А. Н. Островского и С. А. Гедеонова 95  
 «Вася», интердействие П. П. Потемкина 87  
 «Венецианские безумцы» М. А. Кузмина 134  
 «Венский вальс», балет 45, 49  
 «Венчанье Хьюга» А. П. Глобы 163  
 «Весенний поток» А. И. Косоротова 66  
 «Вечер масок – Праздник Арлекинов» 84–87  
 «Вечная любовь» Г. Фабера 68  
 «Вечный муж» – см. «Обняться и заплакать» А. Шульгиной  
 «Взятие Плевны», пантомима 42  
 «Виновны-невиновны» («Виновный-невиновный», «Преступление и преступление») А. Стриндберга 267, 268, 275, 278, 279, 287–289, 292, 310, 312  
 «Вишневый сад» А. П. Чехова 65  
 «Влюбленные», пантомима на музыку К. Дебюсси 267, 270–272, 284, 287, 302  
 «Вожди» А. И. Сумбатова 70  
 «Вождь» 346  
 «Воздушные замки» Н. И. Хмельницкого 59  
 «Волшебный вальс» А. М. Шмитгофа 95  
 «Вор» – см. «Ее преступление»  
 «Восточные забавы» М. М. Бонч-Томашевского 89, 91  
 «Вохляки из Голоплеков, или Сонное мечтание» («Вохляки из Голоплеков», «Сонное мечтание») по мотивам пьес И. С. Тургенева 452, 453, 455  
 «Воцек», опера А. Берга 164  
 «Втируша» М. Метерлинка 58

- «Вторник Мэри» М. А. Кузмина 134  
 «Выстрел», инсценировка по одноименной повести А. С. Пушкина 179, 185, 187, 188, 194, 196, 197, 199  
 «Высшая школа» И. Н. Потапенко 95  
 «Гамлет» У. Шекспира 8, 94, 145, 147–156, 227, 230, 231, 245, 351, 452, 454, 455, 474  
 «Гасконец», комическая опера Ф. Зуппе 243  
 «Где она?» Н. Я. Агнивцева 330, 332  
 «Г-жа Чио-Сан из Киотто» Н. Я. Агнивцева 330  
 «Гибель коммуны» Г. И. Гидони 219  
 «Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса 59  
 «Гибель пяти» («Смерть Командарма») А. И. Пиотровского 165  
 «Гибель Содома» Г. Зудермана 95  
 «Главная улица» Д. Бедного 341  
 «Голландка Лиза» М. А. Кузмина 78, 93, 95, 96, 107, 135, 137  
 «Голова Иоанна Крестителя» Г. И. Гидони 186, 203, 222, 230  
 «Горе от ума» А. С. Грибоедова 94, 245  
 «Горькая судьбина» А. Ф. Писемского 244  
 «Гость» Э. Брандеса 58  
 «Графиня Эльвира» Е. А. Мировича-Дунаева 83  
 «Гроза» А. Н. Островского 94  
 «Губернатор» («Былое») В. А. Рышкова 211  
 «Губернская Клеопатра» В. В. Туношенского 250  
 «Давид и Эдуард» («Halpern & Jhonson») Л. Гольштейна 465, 476, 478, 479  
 «Дама с камелиями» по роману А. Дюма-сына 194  
 «Дама с камелиями» В. Э. Мейерхольда по роману А. Дюма-сына 224  
 «Дачники» М. Горького 66, 67  
 «Два болтуна» М. де Сервантеса 268, 270, 272, 284, 287, 302  
 «23 этаж» Гудстона – см. «В 23-м этаже» В. А. Трахтенберга  
 «Двенадцать» А. А. Блока 345, 346  
 «Двойник» («В сетях коварства и зла») В. А. Трахтенберга по мотивам произведений Э. Т. А. Гофмана 201  
 «Двуличный муж» С. Ф. Сабурова 251  
 «Демон в человеке» В. А. Мазуркевича 204, 211  
 «День рождения инфанты», пантомима на сюжет рассказа О. Уайльда 283, 317

- «Джентльмен» А. И. Сумбатова-Южина 95  
 «Джиоконда» Н. Я. Агнивцева 330, 332  
 «Джон Брайтон», оперетта П. Эрлиха 196  
 «Дитя Аллаха» Н. С. Гумилева 220  
 «Долг» О. Дымова 69  
 «Дом спящих красавиц» Д. Г. Хуана 428, 429, 436, 441  
 «Дом сумасшедших», инсценировка по рассказу Э. А. По «The System of Doctor Tarr and Professor Fether» 201  
 «Дон Жуан» Ж. Б. Мольера 83–86, 245, 261, 298  
 «Дон Жуан», опера В. А. Моцарта 83  
 «Дон Жуан – Супруг Смерти» П. П. Потемкина 85  
 «Донна Анна, или Свиная испанка», буффонада П. П. Потемкина 80  
 «Доходное место» А. Н. Островского 70, 94  
 «Доходы мистрис Уаррен» («Профессия миссис Уоррен») Б. Шоу 273  
 «Дочь народа (Жанна д'Арк)» Н. П. Анненковой-Бернар 65  
 «Духов день в Толедо» М. А. Кузмина 134  
 «Дьявольский напиток» («Бочка Амонтильядо») В. А. Трахтенберга 179  
 «Дядя Ваня» А. П. Чехова 65  
 «Евгений и Параша, или Награжденная верность. Трагедия любви в одном действии с пением и танцами» Е. А. Зноско-Боровского 99  
 «Ее преступление» («Вор») Б. Н. Устинова 179, 184, 185, 194, 196, 197  
 «Если женщина решила, то поставит на своем» («Женщина решила») И. М. Булацеля 244  
 «Еще кое-что» 86  
 «Жан Нуар и Анри Заверни» Н. Н. Урванцева 91  
 «Ждите меня под вязом», комедия Ж. Реньяра 88  
 «Женитьба» Н. В. Гоголя 426, 455  
 «Женитьба Гоголя» по произведениям Н. В. Гоголя 426, 428, 442, 444  
 «Женщина в песках» Л. Я. Стукалова по роману К. Абэ 462  
 «Женщина, какова она есть» Н. Я. Агнивцева 330  
 «Женщина решила» – см. «Если женщина решила, то поставит на своем»  
 «Жизель», балет А. Адана 28  
 «Жизнь за царя», опера М. И. Глинки 41, 246  
 «За тридевять земель» М. М. Бонч-Томашевского 89  
 «Заглянувший в бездну» («Невидимка») В. А. Трахтенберга 180, 182–186, 188, 190, 191, 194, 196, 197, 202, 204–206, 222

- «Записки Поприщина» («Записки Аксентия Ивановича Поприщина») по повести Н. В. Гоголя «Записки сумасшедшего» 430  
 «Записки сумасшедшего» А. Ильинского по повести Н. В. Гоголя 481  
 «Звезда коммуны» Г. И. Гидони 219, 220  
 «Звездный мальчик» по О. Уайльду 422  
 «Звуки смерти, или Сон о вишневом саде» по А. П. Чехову 401, 404  
 «Зеленый остров», оперетта Ш. Лекока 42  
 «Зимний сон» М. Дрейера 69  
 «Зимняя сказка» У. Шекспира 58, 60, 61  
 «Золотые яблоки», феерия Э. Одрана 32, 33  
 «Иван Миронович» Е. Н. Чирикова 66  
 «Иван Царевич и Анастасия Прекрасная» М. М. Бонч-Томашевского 89  
 «Игра в смерть» («Ящик с сигаретами») В. А. Трахтенберга 179, 182, 184, 188, 191, 197, 199  
 «Игрок» Л. Я. Стукалова по роману Ф. М. Достоевского 462–464, 466, 468, 470, 472, 475, 476, 480  
 «Идиот» Родиона по роману Ф. М. Достоевского 380  
 «Исправленный чудак» («Пролог») М. А. Кузмина 77, 80, 82, 93, 107, 132–134  
 «Калиостро и женщина» В. А. Трахтенберга 204  
 «Каменный гость» («Le festin de pierre», «Комедия о доне Яне и доне Педре», «Дон Педро, почитанный шляхта, и Амариллис, дочь его») К. Д. де Вилье 85  
 «Каменный гость» А. С. Пушкина 83, 283, 284, 317  
 «Каменный гость» А. С. Пушкина, Г. И. Гидони 226, 227, 349–355, 357, 362  
 «Киклоп» Еврипида 220  
 «Клеопатра» («Египетские ночи») А. С. Пушкина, Г. И. Гидони 355  
 «Клуб обреченных» В. А. Трахтенберга 181, 185, 188, 190–192, 196, 197  
 «Козьма Захарыч Минин-Сухорук» А. Н. Островского 72  
 «Комедия о человеке, женившемся на немой» А. Франса 88  
 «Комизы любви и сватовства» В. Ф. Ходасевича 73  
 «Конек Горбунок, или Дочь луны и Солнца», феерия 42  
 «Конец Романовых» М. Е. Волохова и П. А. Арского 183  
 «Конница» по стихам И. И. Садофьева 341  
 «Кончитта» Д. Норберти 180, 184, 185, 188, 190, 191, 194, 196, 197, 202

- «Коппелия», балет Л. Делиба 46, 49  
 «Коринфское чудо» А. И. Косоротова 70  
 «Корневильские колокола», оперетта Р. Планкетта 244  
 «Король бокса» В. А. Трахтенберга 170  
 «Король лягушек» Д. Экарта 69  
 «Король Убю» А. Жарри 452  
 «Кот в сапогах» М. А. Кузмина по сказке Ш. Перро 134  
 «Которая из двух?» А. Монье и Э. Мартена 95  
 «Красное солнышко», оперетта Э. Одрана 42  
 «Крейцера соната», инсценировка одноименной повести Л. Н. Толстого 204  
 «Крепостной театр» 346  
 «Кто убийца?» В. А. Трахтенберга 179, 182, 184, 185, 187, 188, 190, 194, 196, 197  
 «Кудесник» Н. Я. Агнивцева 330  
 «Ку-Ка-Ре-Ку» С. М. Надеждина 330  
 «Куранты любви» М. А. Кузмина 96  
 «Лебединое озеро», балет П. И. Чайковского 120  
 «Лебедь», балет-пантомима Ш. Лекока 7, 88, 101, 103, 106, 107, 120, 121, 123, 128  
 «Левый марш» по стихотворению В. В. Маяковского 341  
 «Леда» А. С. Пушкина, Г. И. Гидони 227, 349, 350, 352, 355, 359, 361  
 «Лесок» М. А. Кузмина 134  
 «Липериада, или За спичками» Л. Я. Стукалова и Б. С. Фогельсона по повести М. Лассила 459, 460, 461  
 «Лулу» Ф. Ведекинда 95  
 «Лысая певичка» Э. Ионеско 400  
 «Лягушки» Аристофана 389, 467, 469, 480  
 «Макбет» У. Шекспира 60, 69  
 «Маленький Эйольф» Г. Ибсена 148  
 «Маскарад» М. Ю. Лермонтова 94, 109, 123–125, 128, 137  
 «Мастер» Г. Бара 66  
 «Медный всадник» А. С. Пушкина 99  
 «Мельмот Скиталец» Ч. Р. Метьюрина 230  
 «Мертвая петля» В. А. Трахтенберга 201  
 «Мертвый город» Г. Д'Аннунцио 62

- «Мечь мужика» Г. И. Гидони 219  
 «Метелица» Б. В. Папаригопуло 165  
 «Мисс Гоббс» Джерома К. Джерома 278, 279  
 «Мистерия Адама» 220  
 «Мистерия. Легенда о Фаусте» К. Марло 481  
 «Мнимый больной» Ж. Б. Мольера 272, 283, 284  
 «Много шума из ничего» У. Шекспира 60, 69, 245  
 «Молли» Н. Я. Агнивцева 330  
 «Молодость» («Победа профессора Тюфякова»), музыкальная комедия В. А. Трахтенберга на музыку А. И. Канкаровича 178, 190  
 «Монна Ванна» М. Метерлинка 59  
 «Мораль пани Дульской» Г. Залесской 95  
 «Москва – Петушки» А. А. Образцова по поэме В. В. Ерофеева 411, 419, 427–429, 440  
 «Моя старшая сестра» А. М. Володина 469  
 «Мрамор» И. А. Бродского 408, 422–425, 431, 441, 447  
 «Мюзотта» Г. де Мопассана 59  
 «На пути в Сион» Ш. Аша 67  
 «Надо мной в лазури ясной» А. С. Пушкина, Г. И. Гидони 355  
 «Наказанная неучтивость зрителя» С. А. Ауслендера 81  
 «Наполеон» («Скандал с Наполеоном, или Неизвестный эпизод, произошедший с Наполеоном в Москве»), буффонада Н. Тарасова 296  
 «Небожественная комедия» З. Красинского 343, 344  
 «Невидимка» («Заглянувший в бездну») В. А. Трахтенберга 180, 183, 188, 197, 202, 205, 206, 208, 221, 222  
 «Невольницы» А. Н. Островского 244, 245  
 «Недоросль» Д. И. Фонвизина 99  
 «Немая сцена» по «Ревизору» Н. В. Гоголя 420  
 «Немой звонарь» В. А. Трахтенберга по мотивам прозы А. Мюссе 171, 180, 182, 184, 185, 188, 189, 191, 194, 196, 197, 203, 208, 209, 222  
 «Необычайное занятие» («Вторая Эрна») В. А. Трахтенберга 213  
 «Необычайное и необходимое преступление» Брайтона 207  
 «Ни за что бы вы этого не сказали» («Поживем – увидим») Б. Шоу 270, 275, 287, 288, 292, 316  
 «Нищие духом» Н. А. Потехина 245  
 «Новая женщина» В. А. Трахтенберга 170

- «Нора» Г. Ибсена 433, 435, 442  
«Ночь» М. Маргине 194  
«Ню» О. Дымова 211, 212  
«Обнаженный мозг» В. А. Трахтенберга 172, 204, 207  
«Обняться и заплакать» А. Шульгиной по повести Ф. М. Достоевского «Вечный муж» 429, 442  
«Обращенный принц» («Эльвира») Е. А. Зноско-Боровского 79, 80, 83, 84, 93–95, 97, 98, 107, 111, 113, 115, 117, 136  
«Обряд русской народной свадьбы» В. Н. Всеволодского-Гернгросса 339, 346  
«Огни Ивановой ночи» Г. Зудермана 95  
«Оживленная старина, или Примирение Ломоносова, Сумарокова и Третьяковского» 73  
«Оле-Лук-Ойе» Н. А. Попова по произведениям Х. К. Андерсена 70, 72  
«Он» О. Метенье 180, 182, 187, 190, 191  
«Операция профессора Дуаэна» В. А. Трахтенберга 171, 176, 179, 181, 182, 184, 185, 188, 190, 191, 194, 197, 207, 209, 210  
«Орфей» («Орфей и Эвридика»), опера К. В. Глюка 350  
«Осенняя скука» Н. А. Некрасова 383  
«Отелло» У. Шекспира 70, 94  
«Отец Фивейский» по повести Л. Н. Андреева «Жизнь Василия Фивейского» 204  
«Отрывок» («Не розу Пафосскую...») А. С. Пушкина, Г. И. Гидони 355  
«Падение Елены Лей» А. И. Пиотровского 160  
«Палата № 6» по повести А. П. Чехова 174, 204, 209  
«Патетическая соната» Л. ван Бетховена, Г. И. Гидони 351  
«Пелеас и Мелисанда» М. Метерлинка 60, 64  
«Перчатка» Б. Бьернсона 68  
«Петрушка» П. П. Потемкина 79  
«Пигмалион» Б. Шоу 466, 470, 471, 476, 480  
«Пламя» – см. «Страсть»  
«Пляска жизни» В. В. Барятинского 61–63  
«Подвиг Хокусая» 220  
«Подруга вора» В. А. Мазуркевича и В. А. Трахтенберга 177, 191  
«Позор Германии» М. Дальского и Н. А. Корсакова 72

- «Поклонение кресту» П. Кальдерона 9, 253, 255, 256, 258, 262, 264, 267, 274, 275, 284, 287, 290–292, 294, 302, 305, 355  
«Покрывало Пьеретты» – см. «Шарф Коломбины»  
«Полубог» В. А. Трахтенберга 179, 185, 187, 188, 191, 201, 208  
«Посадник» А. К. Толстого 211  
«Поэт и барабанщик» В. А. Трахтенберга 170  
«Прекрасная Елена», оперетта Ж. Оффенбаха 42  
«Преступление Анны Кордые» В. А. Трахтенберга 180, 182, 184, 185, 187, 188, 191, 194, 197, 222  
«Преступление и преступление» – см. «Виновны-невиновны»  
«Преступление Нелли Ванстон» В. А. Трахтенберга 177  
«Принц с мызы» М. А. Кузмина 88  
«Принцесса Турандот» К. Гоцци 290, 317  
«Прометей», симфоническая поэма А. Н. Скрябина 227, 350  
«Просители» М. Е. Салтыкова-Щедрина 70  
«Профессия миссис Уоррен» («Доходы миссис Уоррен») Б. Шоу 68, 273, 292  
«Профессор Дуаэн», трилогия В. А. Трахтенберга 176, 179, 185, 191, 200, 201, 203, 208, 211  
«Путешествие на Луну», феерия Ж. Оффенбаха 30, 32  
«Пушкин» 346  
«Пушкин и Дантес» В. В. Каменского 165  
«Пушкин. Борис Годунов», обработка Л. Я. Стукалова 481  
«Пьеро плачущий и Пьеро смеющийся» Э. Ростана 58  
«Пьеса Курихина», миниатюра 330  
«Пятеро» А. А. Образцова 410, 438  
«Равви» О. Д. Форш 211  
«Разговор на большой дороге» И. С. Тургенева 452, 453  
«Ревизор» Н. В. Гоголя 224, 230, 231, 234, 426  
«Ревнивый старик» («Ревнивый муж») М. де Сервантеса 81, 82, 98, 272, 285–288, 301, 302  
«Ровно в 12!» («Без смены») Е. Вольтера (В. А. Трахтенберга?) 180, 182, 183, 188, 197, 204  
«Родина» Г. Зудермана 95  
«Рождество Христово» М. А. Кузмина 134  
«Роковая женщина» («Эпизод парижанки») В. А. Трахтенберга 181, 182, 184, 185, 188, 190, 191, 194, 196, 197, 207, 211–213

- «Роман императора» В. А. Трахтенберга 208  
 «Рубль и марка» Н. Я. Агнивцева 330  
 «Руслан и Людмила», опера М. И. Глинки 350  
 «Рыдайте струны» Н. Я. Агнивцева 330  
 «Рыцарь Ланваль» Э. Штуккена 187  
 «Сад пыток» В. А. Трахтенберга по рассказу О. Мирбо 199, 201  
 «Саламанкская пещера» М. де Севантеса 268, 272, 273, 279, 285–287, 291, 292, 301, 302  
 «Саломея» О. Уайльда 114, 290, 299  
 «Самая маленькая и самая большая трагедия» 86  
 «Сарданапал» Дж. Г. Байрона 187  
 «Сарданапал», балет П. Гертеля 43  
 «Сатанилла», балет П. Гертеля 44, 47  
 «Севильский соблазнитель» Тирсо де Молины 83  
 «Село Степанчиково и его обитатели» («Село Степанчиково») по повести Ф. М. Достоевского 452–455  
 «Семнадцатилетние» М. Дрейера 270, 279, 291  
 «Сестры из Бишофсберга» Г. Гауптмана 70  
 «Сибила Вен» Стомара Э. Я. по роману О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» 70, 71  
 «Сид» П. Корнеля 220  
 «Сила любви и ненависти», опера Ф. Арайи 318  
 «Сильвия, нимфа Дианы», балет Л. Делиба 47, 350  
 «Симфоническая мистерия» А. Ф. Пащенко, Г. И. Гидони 350  
 «Синагога Сатаны», инсценировка по одноименной повести С. Пшибышевского 201  
 «Синий сигнал» 175  
 «Смерть красоты» Горбатова 211  
 «Смерть Пазухина» М. Е. Салтыкова-Щедрина 165  
 «Смерть Тарелкина» А. В. Сухова-Кобылина 8, 157, 159–163, 268  
 «Солнцу», световая симфония 350  
 «Сомнамбула», опера В. Беллини 246  
 «Сорочинская ярмарка», опера М. П. Мусоргского 164  
 «Спасайтесь!» Г. Г. Ге 172, 173, 181–183, 185, 188, 190, 191, 194, 196, 197, 207, 208, 210, 211, 213, 214  
 «Спящая красавица», балет П. И. Чайковского 49, 51

- «Среди цветов» Г. Зудермана 70  
 «Старосветские помещики» Г. Л. Васильева по повести Н. В. Гоголя 427  
 «Старый закал» А. И. Сумбатова-Южина 194  
 «Стены» С. А. Найденова 68  
 «Стенька Разин» 346  
 «Стойкий принц» П. Кальдерона 261  
 «Страсть» («Пламя») Г. Мюллера 211  
 «Стриптиз» С. Мрожека 455, 462, 476  
 «Судьба Дуэна» В. А. Трахтенберга 179, 182, 184, 185, 188, 190, 194, 197, 199  
 «Сумурун» 284  
 «Суперфлю» по «Женитьбе» Н. В. Гоголя 455  
 «Сцена из “Фауста”» А. С. Пушкина 383  
 «Счастливое заблуждение, или Выбор Пьеретты» Н. А. Попова и В. Ф. Ходасевича 73  
 «Тайна балерины» – см. «Роман императора»  
 «Тайна Инженерного замка» Жерве 204  
 «Тайна Пальмиры» Форна 207  
 «Тайна “Пороховой бочки”» В. А. Трахтенберга 181, 185, 190, 191, 194, 196, 197, 204  
 «Талисман факира» В. А. Трахтенберга 201  
 «Танго нуар» Н. Я. Агнивцева 330  
 «Танго смерти» М. Двинского 207, 214  
 «Тартюф» Ж. Б. Мольера 72, 95  
 «Ткачи» Г. Гауптмана 186  
 «Тойбеле и ее демон» И. Б. Зингера 422  
 «Торжество Вакха» по стихотворению А. С. Пушкина, опера-балет А. Даргомьжского 285  
 «Тот, кто получает пощечины» Л. Н. Андреева 186, 187  
 «Три козла» Н. Я. Агнивцева 330  
 «Трильби» Г. Г. Ге 185  
 «Трубадур», балет из оперы Дж. Верди 44  
 «У фонаря пьяной лягушки» С. Е. Нельдихена 207  
 «Укрощение строптивой» У. Шекспира 245  
 «Умирающий лебедь», миниатюра К. Сен-Санса 105, 128  
 «Уриэль Акоста» К. Гуцкова 65

«Урок музыки» Н. Я. Агнивцева 330  
 «Ученые женщины» Ж. Б. Мольера 95  
 «Фавн и Гамадриада» («Пастух и Гамадриада»), балет Ф. М. А. Венюа 105  
 «Фавн и пастушка» А. С. Пушкина, Г. И. Гидони 227, 349–351, 354, 355  
 «Фантазии, или Шесть персонажей в ожидании ветра» 452, 455  
 «Фарсы, или Новые средневековые французские анекдоты» 447, 451  
 «Фатиница», оперетта Ф. Зуппе 42  
 «Фауст» Н. Я. Агнивцева 330  
 «Фауст» И. В. Гёте 94  
 «Фауст», опера Ш. Гуно 41, 246  
 «Флирт в моторе» («Мотор любви»), оперетта Ж. Жильбера 192  
 «Фрекен Жюли» А. Стриндберга 433  
 «Фривольные песенки» Н. Я. Агнивцева 330  
 «Фуэнте Овехуна» Л. де Вега 284  
 «Хозяйка гостиницы» («Трактирщица») К. Гольдони 272, 274, 283, 287, 302  
 «Хозяйка» Н. Ф. Скарской и Е. К. Огроновича 165  
 «Холопы» П. П. Гнедича 70  
 «Царь Голод» Л. Н. Андреева 202  
 «Царь Максемьян и его непокорный сын Адольфа» 88, 89  
 «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого 245  
 «Чайка» А. П. Чехова 65, 66  
 «Частушки» Н. Я. Агнивцева 330  
 «Человек в футляре», театральная версия Г. Л. Васильева и С. И. Шуляка по мотивам рассказа А. П. Чехова 430  
 «Человек, который был Четвергом» С. Д. Кржижановского по роману Г. К. Честертона 209, 210  
 «Человек, который видел дьявола» Г. Леру 180, 182–185, 188, 191, 196, 197, 202–204, 206, 210  
 «Человек, который смеется» Л. Н. Урванцева и А. Л. Грипича по роману В. Гюго 160, 161  
 «Человек-Джентльмен» («Человек и джентльмен») Э. де Филиппо 464, 470, 471, 480  
 «Черная рука» («Мафия») В. А. Мазуркевича 180, 182, 184, 185, 188, 191, 192, 194, 196, 197, 202

«Что иногда нужно женщине» («Как важно быть серьезным») О. Уайльда 268, 272, 287, 289, 292, 302  
 «Что случилось в зоопарке?» Э. Олби 462, 474, 476, 478, 479  
 «Чудесный сплав» В. М. Киршона 164  
 «Чудная летняя ночь» К. Мендеса 186, 203, 222, 230  
 «Чудо-корабль» («Новая земля») В. А. Трахтенберга 177  
 «Шарф Коломбины» («Подвенечная фата Пьеретты», «Покрывало Пьеретты») А. Шницлера 78, 88, 89, 90, 93, 95, 103, 105–108, 120, 121, 132, 133, 136, 140, 271, 273, 298, 318  
 «Шашки» Н. Криницкого 95  
 «Шесть девиц для замужества», оперетта Л. Делиба 88  
 «Шехеразада» Н. А. Римского-Корсакова, Г. И. Гидони 350  
 «Шинель» М. М. Чавчавадзе, Э. Б. Капелюша по повести Н. В. Гоголя 422  
 «Штурм Перекопа» А. В. Мокина и В. А. Трахтенберга 170, 171  
 «Шут Тантрис» Э. Хардта 79  
 «Щелкунчик», балет П. И. Чайковского 52  
 «Эльвира» Е. А. Зноско-Боровского – см. «Обращенный принц» Е. А. Зноско-Боровского  
 «Эльвира» А. Н. Толстого 84  
 «Эльга» Г. Гауптмана 66  
 «Эмилия Галотти» Г. Лессинга 99  
 «Эуген Несчастный» Э. Толлера 187  
 «Я – Медея!» Ж. Ануя 464, 469, 470, 472, 473–476  
 «Я вижу солнце» Н. В. Думбадзе 413  
 «Я здесь, Инезилья», романс М. И. Глинки (на стихи А. С. Пушкина), Г. И. Гидони 355  
 «Amore», балет 34  
 «Dans la forêt silencieuse où l'Eurotas parmi les fleurs roule son onde paresseuse...» Э. Парни 352  
 «La dame aux camélias» («Дама с камелиями») по роману А. Дюма-сына 244  
 «The Opening of the Seventh Seal», a Poem for the Giant Light Orchestra with Declamation, Orchestra, Chorus, Radio and Aromas 350

## Указатель имен

А. Н.-Ш. – см. Николаев-Шевырев А. Д.  
 Абашидзе С. К. 187  
 Абрамсон Н. А. 341, 343, 345  
 Авраменко В. И. 183  
 Агаджанян Ф. Э. 376  
 Агешин Б. Д. 376  
 Агнивцев Н. Я. 9, 325, 327, 329–334  
 Аграев Г. – см. Клочков Г. В.  
 Адасинский А. А. 376, 377, 380  
 Адашев А. И. 107  
 Адельгейм, братья Роберт и Рафаил 94  
 Акимов 293  
 Акимов Н. П. 164  
 Александр III 289  
 Александра Федоровна, императрица 183  
 Александров Г. А. 41, 42, 50  
 Александрова О. А. 340, 343  
 Алексеев А. Г. 326  
 Алексеева Е. С. 397  
 Алексеева-Месхиева (Алекси-Месхишвили, Кареева) Н. В. 98, 107  
 Алперс В. В. 269, 297, 307, 313  
 Альбов П. А. 93, 106  
 Альмединген Б. А. 137  
 Альтман Н. И. 159, 160  
 Альтшуллер А. Я. 244  
 Алянский Ю. Л. 170, 325  
 Аминова В. В. 473, 474  
 Англада Камараса (Англада-и-Камараса) Э. 271  
 Андерсен Х. К. 70, 72

Андреев А. 185  
 Андреев А. Д. 427  
 Андреев Л. Н. 174, 187, 202, 204, 209  
 Андреева А. 385  
 Андреевский С. А. 47, 48  
 Андроников И. Л. 356  
 Андрушкевич В. С. 370  
 Анненков Ю. П. 164  
 Анненкова-Бернар Н. П. 65  
 Анненский И. Ф. 220  
 Ансельм – см. Мгебров А. А.  
 Аполлонский Р. Б. 221  
 Арабажин К. И. (псевд. Solus) 78  
 Арагон Л. 412  
 Аралы (Арайя Ф.) 286  
 Арайя Ф. – см. Аралы  
 Арапов П. Н. 17  
 Арбатов Н. Н. 67, 85  
 Арбенин Н. Ф. 180  
 Аргутинский-Долгоруков В. Н. 19  
 Арефьева А. Б. 9, 355  
 Арнштам Л. О. 163  
 Аронсон Б. С. 164  
 Арский П. А. 183  
 Артурова И. (Артурова М. Д., Артурова-Трахтенберг М. А., Артурова-Трахтенберг М. Д.) 182  
 Архелай – см. Нелидов В. А.  
 Асланов 71  
 Ауслендер С. А. 78, 79, 81, 82, 133  
 Аш Ш. 67

Б. 175  
 Б. К. 225  
 Бабенчиков М. В. 269, 272, 273, 279, 299, 321  
 Базилевич О. О. 449, 452, 456

Базилевский В. 288  
 Байрон Д. Г. 187  
 Балакирева 328  
 Баланчивадже Г. М. (псевд. Баланчин Дж.) 344–346  
 Балашов С. В. 220  
 Балиев Н. Ф. 106, 107, 332  
 Бальмонт К. Д. 195, 256–258, 302, 304  
 Бар Г. 66  
 Баранов-Россине В. Д. 353  
 Баратов (Бреннер) П. Г. 62  
 Баратынский Е. А. 352, 408, 438  
 Барбье Ж. 47  
 Баргман А. Л. 407, 434, 442  
 Барри В. А. 251  
 Барт Р. 477  
 Бархин Г. Б. 23, 24  
 Бярятинский В. В. 61, 63  
 Бастунов (Агнесов) Э. Д. 243  
 Батюшков К. Н. 105  
 Бахрушин А. А. 57  
 Бебутова Е. М. 307  
 Бедный Д. (Придворов Е. А.) 341  
 Бежецкий А. – см. Маслов А. Н.  
 Безобразов Н. М. (псевд. Н. Б.) 31  
 Белиловская М. Е. 339  
 Белла А. 29  
 Беллини В. 246, 247, 351  
 Белогорский А. С. 154, 155  
 Беляк Н. В. 383, 389, 390, 394  
 Бентовин Б. И. 213  
 Бенуа А. Н. 74  
 Бережной К. Т. 68  
 Бернар С. 35  
 Бернштейн Н. Д. 173, 209, 210, 214  
 Берсудский Э. Л. 379, 380, 397, 401

Бертельс Б. А. 327, 328  
 Берхгольц 21  
 Бессоне Э. 29  
 Бетховен Л. ван 223, 350–352, 359  
 Билибин И. Я. 297  
 Бирон В. С. 407  
 Бируля А. А. 371  
 Блазис К. 43  
 Блок А. А. 105, 108, 111, 194, 267–281, 291, 297, 304, 308, 314, 345, 346, 355  
 Блок (Менделеева-Блок, урожд. Менделеева, псевд. Басаргина) Л. Д. 267–273, 275–284, 286, 292, 297, 313–315  
 Богданов А. И. 18  
 Богданов С. И. 182, 207  
 Боглачева И. А. 7  
 Богомолов Н. А. 116, 135, 138  
 Богородицкий 289  
 Богуш 182  
 Боже В. С. 176  
 Болконская 182  
 Болотников М. 176  
 Бонди (Наврозова) Н. М.  
 Бонди С. М. 268, 297  
 Бонди Ю. М. 268, 270, 279, 296, 297, 313–316  
 Бонч-Томашевский (Томашевский) М. М. 81, 87–91, 133, 135  
 Борисов А. 226  
 Борисов-Милин Б. А. 176  
 Борщевский А. 396  
 Боттичелли С. 100  
 Боцяновский В. Ф. 204, 209  
 Боярский М. С. 388, 390  
 Бравич К. В. 64  
 Брагин С. В. 96  
 Брайтон 207  
 Брандес Э. 59

Браудо Е. М. 225  
 Брешко-Брешковский Н. Н. 200  
 Брианца К. 49  
 Бриф И. В. 286  
 Бродский И. А. 408, 416, 424, 425  
 Бродянский В. Я. 371  
 Брук П. 415  
 Бруни Ю. Ф. 280  
 Брюсов В. Я. 59, 135, 136  
 Брянцев А. А. 147, 148, 152  
 Буква – см. Василевский И. Ф.  
 Букс Н. Я. 103  
 Бунзен Р. В. 361  
 Бунина Ф. И. 183  
 Бурнашев М. Н. 17, 18  
 Бутусов Ю. Н. 447  
 Буш-мл. Дж. 416  
 Бызгу С. Д. 449, 451, 453, 455  
 Быкова Т. Ю. 8  
 Бычков М. В. 433–436, 442, 443  
 Бычков (Измайлов) Н. П. 268, 271, 297  
 Бьернсон Б. 68

Ваденшерна Т. К. 250  
 Вазем Е. О. 27–29  
 Валбрина 118  
 Валенская  
 Валуев Ф. М. 328  
 Вальтер А. – см. Трахтенберг В. А.  
 Вампез – см. Трахтенберг В. А.  
 Варки С. (псевд. Кася) 379, 404  
 Варламов К. А. 244  
 Варнеке Б. В. 17  
 Вас-ий Л. – см. Василевский Л. М.  
 Василевский Л. М. (псевд. Вас-ий Л.) 272

Василевский И. Ф. (псевд. Буква) 34  
 Васильев А. А. 375, 381  
 Васильев Г.(Ю.) Л. 410, 420, 421, 427, 429–431, 436, 438, 440, 442–444  
 Васильев 183  
 Васильева-Танеева Н. С. 148  
 Васнецов В. М. 332  
 Вассербаум М. Б. 449, 454, 456  
 Ватто А. 113  
 Ваха А. В. 449  
 Вахтангов Е. Б. 268, 280, 370  
 Ващенко Е. 401  
 Вдовенко И. В. 10, 369, 375  
 Ведекинд Ф. 95  
 Ведринская М. А. 7, 55, 57–59, 61–71, 73, 74, 299  
 Вендровская Л. Д. 257  
 Венюа Ф. М. А. 105  
 Верди Дж. 41, 247  
 Веригина В. П. 267, 268, 270–272, 275–277, 279–285, 292, 297, 315  
 Вертинский А. Н. 90, 116, 117  
 Верховский Н. Ю. 172, 200, 201  
 Верховский Ю. Н. 172  
 Вивьен Л. С. 219  
 Вилье К. Д. де 85  
 Виноградов 106  
 Волков В. А. 381  
 Волков М. В. 247, 250  
 Волков Н. Д. 111, 131, 272–274, 298, 304, 315, 316  
 Волков С. 344, 345  
 Волков Ф. Г. 24  
 Волкова О. В. 334, 335  
 Володарская (Володарская-Маршал) М. Л. (Володарская Н.) 182–184, 192, 203, 213  
 Волотова Н. Г. 163  
 Волохов М. Е. 183  
 Волчек Д. 73

Волинский А. Л. 220  
 Вольгуст Е. В. (псевд. Е. В.) 463  
 Вольский (Кошек) И. А. 328, 333–336  
 Вольтер 231  
 Вольтер А. – см. Трахтенберг В. А.  
 Вольтер Е. (Трахтенберг В. А.?) 180  
 Вольф-Израэль Е. В. 246  
 Воробьев Б. (И.) Я. 380  
 Воробьев К. В. 449  
 Востряков 144  
 Врагова (Гюрджян) С. А. 375  
 Вреден 107  
 Вронченко М. П. 149  
 Всеволодская-Голушкевич О. В. 346  
 Всеволодский – см. Всеволодский-Гернгросс В. Н.  
 Всеволодский-Гернгросс (Всеволодский) В. Н. 10, 13, 15–24, 195, 337, 339–346  
 Всеволожский И. А. 28, 37, 52  
 Вулих-Галл М. А. – см. Галл-Вулих М. А.  
 Высотская О. Н. 281, 283  
 Вяльцева А. Д. 246, 326, 327  
  
 Г. К. 162  
 Габрин 328  
 Гаерин Г. Н. – см. Гаярин Г. Н.  
 Гайдебуров П. П. 8, 145, 147–156, 165, 166, 342  
 Гайдн И. 286  
 Галанина Ю. Е. 7–9, 77, 105, 106, 109, 110, 113, 131, 267, 271, 355  
 Галеев Б. М. 225  
 Галл-Вулих (Галл) М. А. 184  
 Гальцев Ю. Н. 449  
 Гамсахурдия З. К. 438  
 Гамсун К. 433  
 Гардин (Благонравов) В. Р. 68, 69  
 Гарин Э. П. 176

Гаспарян Д. А. 476  
 Гауптман Г. 66, 70, 148, 186  
 Гауш А. Ф. 88  
 Гаянова Р. Ф. 477  
 Гаярин (Грибоедов-Гаярин) Г. Н. 183, 185  
 Гвоздев А. А. 174, 209  
 Ге Г. Г. 172, 173, 181, 182, 185, 207, 208, 210, 211, 213, 214  
 Гедеонов С. А. 95  
 Гейрманс Г. 59  
 Гейнц А. Ф. 99, 106, 111, 118  
 Гейрот 73  
 Геринг И. Х. 20  
 Гернгросс В. Н. – см. Всеволодский-Гернгросс В. Н.  
 Герусова Е. Ю. 467  
 Гёте И. В. 359, 360  
 Гзовская О. В. 70, 71  
 Гибшман К. Э. фон 79, 106, 111, 140, 278, 281, 282, 292  
 Гидони А. И. 186, 219  
 Гидони Г. И. 8, 10, 175, 186, 202, 203, 215, 217, 218–234, 347, 349–357, 359–362  
 Гидони Е. И. 186, 187, 193, 199, 219  
 Гидони И. Х. 218, 219  
 Гидони Клер 360  
 Гиндин (Каджаев) М. М. 378, 401  
 Гинзбург (Гинцбург) Д. Г. 164  
 Глаз И. (Глаз И.) 184, 204  
 Глазман М. 43–45, 47, 49  
 Глазунов А. К. 114, 223, 355  
 Глебов О. 398  
 Глейзер Э. Я. 465  
 Глинка М. И. 41, 223, 246, 247, 350, 355  
 Глинская Н. Ю. 53  
 Глюк К. В. 350  
 Гнедич Н. И. 105  
 Гнедич П. П. 70, 149

Гоббс Т. 231  
 Гоголь Н. В. 147, 162, 233, 234, 247, 419, 422, 426–428, 442, 444, 455  
 Гогун С. И. 368, 376, 400, 401, 403  
 Годовский Л. 223  
 Голиков В. С. 371  
 Головин А. С.  
 Головин А. Я. 99, 125, 137  
 Головин И. И. 449, 451  
 Голубев А. А. 109–111, 113, 131, 270, 281, 282, 292  
 Гольдони К. 272, 274, 281, 283–285, 287, 302  
 Гонзаго П. 19  
 Гончаров А. А. 413  
 Горбатов 211  
 Горбачев И. О. 385, 391, 449  
 Горева Е. Н. 94  
 Горин-Горяйнов Б. А. 221  
 Горин-Горяйнов А. М. 247  
 Городецкий С. 74  
 Гороховская Е. В. 465, 466  
 Горошевский Э. Г. 368, 371, 378, 380, 384, 389, 390, 393, 396, 397  
 Горфункель Е. И. 447, 454, 466, 481  
 Горький М. 328  
 Гофман Э. Т. А. 78, 88, 132, 201, 202, 300, 430  
 Гранцова А. 27, 47  
 Гребенщиков Б. Б. 384  
 Гремин (Гримо-Гремин, Гремли) В. А. 180–183, 187, 188, 199, 200, 203, 204, 206, 207, 213  
 Гремли – см. Гремин В. А.  
 Гремон В. – см. Гремин В. А.  
 Гржбовская Г. Б. 246  
 Грибовский В. В. 188  
 Грибоедов А. С. 247, 412, 413  
 Грибоедов-Гаярин Г. Н. – см. Гаярин Г. Н.  
 Григорьев 286  
 Гримо-Гремин (Гримо) В. А. – см. Гремин В. А.

Грипич А. Л. 160–162  
 Грицай С. И. 465  
 Гудстон – см. Трахтенберг В. А.  
 Гуляев В. Г. 250  
 Гумилев Н. С. 106, 220  
 Гуницкий А. А. (псевд. Джордж) 378  
 Гуно Ш. 41  
 Гурович Е. В. 461  
 Гуровский Н. Н. 355  
 Гурьянов Г. К. 379  
 Гусинов С. М. 179, 181, 188, 197  
 Густерина М. Д. 96  
 Гюго В. 160  
  
 Д'Аннунцио Г. 62  
 Да Винчи Л. 361  
 Давыдов В. Н. 67, 93, 94, 184, 186, 190, 219, 220, 245, 327  
 Давыдов-Далидин (Карапетян) А. Д. 244  
 Дадамян Г. Г. 374  
 Дали С. 105  
 Далматов В. П. 250  
 Далькроз – см. Жак-Далькроз Э.  
 Дальский М. 72  
 Данези 36  
 Данилов С. С. 23  
 Даннеман К. И. 91  
 Даргомьжский А. С. 83, 247  
 Дарманская 189  
 Датешидзе К. Л. 398  
 Дачник 250  
 Двинский М. (Берман М. М.) 172, 173, 194, 201, 206, 207, 210, 213, 214  
 Дебижев С. Г. 378  
 Дебюсси К. 267, 271, 284, 291, 300  
 Дегар 328  
 Делиб Л. 46, 47, 88, 350

Дель Эра А. 43–47, 49, 51–53  
 Дервиз В. Н. фон  
 Дервиз С. П. фон 68, 69, 89  
 Дергачева Е. 394  
 Державин К. Н. 160  
 Джером К. Джером 278, 295  
 Джури М. 29  
 Дидло Ш. 105  
 Дитятковский Г. И. 408, 422, 436, 441, 443, 447  
 Дмитриевская М. Ю. 368  
 Дмитриев В. В. 164  
 Дмитриев О. Н. 80, 87  
 Дмитриев П. В. 7, 8, 131, 132, 135–138  
 Дмитриев Ю. А. 24  
 Добротворский С. Н. 381, 382, 396  
 Добужинский М. В. 74  
 Додж М. Э. М. 78  
 Додин Л. А. 426, 455  
 Дойл(ь) А. К. (Конан Дойль) 200  
 Доктор Дапертутто – см. Мейерхольд В. Э.  
 Долина М. И. 246  
 Долинов А. И. 328  
 Домашева А. П. 65, 66  
 Донаньи Э. 78, 298  
 Донской В. И. 271, 278, 281, 283–286, 292  
 Дормевиль К. 43  
 Дорофеева И. Я. 461  
 Дорошенко В. М. 192  
 Достоевский Ф. М. 309, 384, 407, 428, 433, 435, 439, 440, 442–444, 453  
 Дранков А. О. 90  
 Дрейден С. Д. 148  
 Дрейден С. С. 368, 407, 408, 420, 422, 423, 431, 441  
 Дрейер М. 69, 270, 279  
 Дружинин В. 376  
 Дружинин П. А. 22

Думбадзе Н. В. 413  
 Дункан А. 71, 119  
 Дымов О. 66, 69  
 Дьяченко В. А. 243, 427  
 Дюллон 204  
 Дюма-сын А. 194, 244  
 Дюпон Э. А. 359  
 Дягилев С. П. 49, 114  
  
 Евреинов Н. Н. 106, 297, 451  
 Еврипид 220, 468, 469  
 Евстигнеева Л. А. 100  
 Егоров А. А. 283, 285, 286, 306  
 Елизавета, императрица 73  
 Елизаров А. А. 376  
 Елисеев Н. Л. 396  
 Елисеева О. Б. 420, 440  
 Ельцин Б. Н. 416, 429  
 Еремеев (М. М.?) 286  
 Еремейчева М. Н. 465, 478  
 Ермолов 328  
 Ермолова М. Н. 59, 244, 245  
 Ерофеев В. В. 411, 416, 419, 421, 440  
 Ефремова Е. 368, 389, 396  
  
 Жак-Далькроз (Далькроз) Э. 71  
 Жаковская Т. 370, 371, 380  
 Жерве 204  
 Жестянников М. 275, 278, 279, 291  
 Жук В. С. 385, 389, 394  
  
 Забрежнев Ив. 65, 66  
 Заверняев А. (псевд. Родион) 379, 380, 385  
 Завойко М. С. 64  
 Загаров (Фессинг) А. Л. 137

Зазулин И. П. 243, 247  
 Залесская Г. 95  
 Зандин М. П. 137  
 Запольский Д. Н. 469  
 Зарецкая Ж. О. 368, 396  
 Захава Б. Е. 370  
 Зеленая Е. В. 219  
 Зенин М. М. 89  
 Зноско-Боровский Е. А. 8, 79–81, 83, 84, 93, 97–99, 106, 111, 129, 131, 135–138, 260, 261, 264, 329, 331  
 Золотницкий Д. И. 170, 173, 198, 206, 450  
 Зонов А. П. 149, 152  
 Зощенко М. М. 219  
 Зудерман Г. 70, 95  
 Зуппе Ф. 42, 243  
 Зюганов Г. А. 429

Ибсен Г. 67, 148, 285, 433, 435, 442  
 Ив. С. 248, 250  
 Иванов В. В. 268, 280  
 Иванов Вяч. И. 9, 116, 253, 255, 256, 259, 260, 263, 264, 340, 355  
 Иванов Е. П. 277  
 Иванов Л. И. 52, 53, 120  
 Иванов 281  
 Иванова Л. В. 256, 259  
 Ивановский В. 250  
 Игнатенко В. М. 9, 241  
 Измайлов-Яновский Г. П. 94  
 Измайлова (Дубровская) Ю. А. 94  
 Измайлова (Кубицкая) К. О. 94  
 Изотова (Крупецкая) Н. Н. 94  
 Изюмова В. Н. 94, 98  
 Ильченко С. 388, 389  
 Индейкина Н. В. 449  
 Инденбаум Л. 159

Ионеско Э. 399, 417  
 Ионкер В. И. 280  
 Иоселиани О. Д. 412  
 Ирина 328  
 Исаев М. В. 368, 380, 381  
**Исмагулова Т. Д.** 7, 8, 57, 58, 60

К. Р. 149  
 Кавальери Л. 326  
 Казанский (Соршер) В. А. 173  
 Казарин 328  
 Казароза (Шеншева) Б. Г. 111  
 Казенбек М. Л. 408  
 Калло Ж. 286, 299  
 Кальдерон де ла Барка П. 9, 253, 255–259, 263, 264, 267, 274, 275, 287, 290–292, 294, 296, 302–305, 312, 355  
 Канкарович А. И. 174, 178, 189, 195, 213  
 Капелюш Э. Б. 407, 408, 414, 435, 437–440, 465  
 Карамзин А. Н. 355, 356  
 Карамзина Е. А. 356  
 Карамзина С. Н. 356  
 Кареева Е. В. 98, 107  
 Карозин А. 385, 400  
 Карпов Е. П. 219  
 Картавцев Е. Е. 290  
 Картавцева (Крестовская) М. В. 290, 305  
 Карьева 107  
 Каспарян Ю. Д. 379  
 Касумова А. Я. 453  
 Кася – см. Варкки С.  
 Катальмова К. В. 461  
 Кацман А. И. 449  
 Кваренги Дж. 19  
 Кейлин В. 350  
 Келер М. Ф. 247

Кенашева Л. 190  
 Киршон В. М. 164  
 Кислинг М. 159  
 Кислова А. Н. 473  
 Кистер (Кюстер) К. К. 28  
 Клим – см. Клименко В. А.  
 Клименко В. А. (псевд. Клим) 369, 375  
 Клочков Г. В. (псевд. Аграев Г.) 71  
 Кнебель М. И. (О.) 434  
 Книппер-Чехова О. Л. 59  
 Кнорринг В. М. А. фон 285  
 К-ов Г. 86  
 Коваленко Г. В. 441  
 Коваленская Н. Г. 261  
 Козинцев Г. М. 334  
 Козлов Г. М. 449  
 Козлов Е. В. 368, 382  
 Козловская О. Ф. 244  
 Койфман В. 368, 400, 404  
 Кокин Д. О. 463, 469, 471, 472  
 Колганова О. В. 8, 186, 221, 222, 224, 349–351, 353, 356  
 Коля Петер – см. Петров Н. В.  
 Комиссаржевская В. Ф. 7, 57–59, 64–68, 74, 106, 108, 244, 256, 262, 264, 267, 270, 282, 293, 371, 428  
 Комиссаржевский Ф. Ф. 64, 68, 106, 311  
 Комиссарова Е. В. 8, 169, 170, 217, 221, 222, 355  
 Конаев С. А. 29, 30  
 Конан Дойль – см. Дойл А. К.  
 Кондрьяненко В. 249  
 Копельман-Гидони Г. 217–219, 231  
 Копылов И. С. 449, 451, 452, 454, 456  
 Кордье К. 180, 247  
 Корнальба Е. 28. 29  
 Коробова Л. А. 396, 398, 399  
 Короглуева (Кор-Оглуева, Оглуева) И. С. 190

Королева 106  
 Королевич В. В. 169, 171, 212  
 Короткий В. М.  
 Корсаков Н. А. 72  
 Корчагина 72  
 Корчагина-Александровская Е. П. 221  
 Корш Ф. А. 243  
 Космолинский Ф. П. 355  
 Косоротов А. И. 66, 70  
 Котлярский М. 393  
 Котович Н. И. 248  
 Кравцов А. 376  
 Кравчинский М. Э. 177  
 Крамер В. М. 10, 447–449, 451–455  
 Крамер Е. В. 449  
 Красинский З. 343  
 Краско А. И. 440  
 Краснянский Э. Б. 329, 331, 333, 334  
 Красов Н. Д. 64  
 Крестовский В. В. 290  
 Кретов Ю. В. 376, 397, 400  
 Крехно Т. М. 401  
 Криницкий Н. И. – см. Тимковский Н. И.  
 Кроммелинк Ф. 271  
 Кружнов Ю. Н. 41  
 Крыжицкий Г. К. 154, 183, 344  
 Крылов И. А. 79–81, 93, 98  
 Крэг Г. 284  
 Крючков Н. 190  
 Кугель А. Р. (псевд. Н. Nov.) 67, 450  
 Кудрявцев А. Н. 152  
 Кузмин М. А. 7, 8, 77, 78, 82, 86, 88, 95–97, 99, 104, 107, 109–127, 129, 131–140, 271, 274, 297, 307  
 Кузнецов Н. Д. 8, 107, 129, 131, 136–138, 140  
 Кузнецов П. В. 180, 181, 184, 188, 190, 191, 200, 203, 204, 206, 210, 212, 213, 221

Кузнецов С. П. 190  
 Кузьмин-Караваев К. К. 283, 286  
 Кузьминский К. К. 380  
 Кульбин (псевд. Кульминанте) Н. И. 268, 270, 271, 280–282, 284, 293, 295–297, 299, 313  
 Кульбина Е. П. 295, 315  
 Кульминанте – см. Кульбин Н. И.  
 Куницын А. Н. 371, 373  
 Кунст И. Х. 85  
 Куприянов Н. 342  
 Куракин А. Б. 22  
 Курбатов В. Я. 19  
 Курбский А. 287  
 Курбэ (Курбе) Г. 225, 226, 232, 233, 350  
 Курганов Е. Я. 103  
 Кургинян С. Е. 375  
 Курехин С. А. 378, 384  
 Курихин Ф. Н. 327–333, 335, 336  
 Куферштейн Е. З. 325  
 Кухарешин В. А. 427, 442, 449, 454  
 Кухта Л. А. 269, 279  
 Кшесинская М. Ф. 208

Л. 84, 332  
 Л. З. 202  
 Лаврецова С. В. 427  
 Лавров А. В. 109, 110, 131  
 Лавров Н. Г. 423, 424, 441  
 Лавров Ф. Н. 449, 454, 456  
 Лазарев Д. Н. 218  
 Ланге И. К. 41  
 Ландау С. Г. 328  
 Лансере Е. Е. 58, 202  
 Ларин И. Н. 400, 401, 404, 447  
 Латернер Ф. Н. 180, 209

Латкина Е. 247  
 Лаури Ш. 33, 34  
 Лачинов В. П. 270, 275, 281–284, 286–288, 297  
 Лашерлези 204  
 Леандер 60  
 Лебедев В. И. 219  
 Лебедев В. П. 173, 211  
 Лебедев Д. В. 474, 478, 479  
 Лебединская 191  
 Левенков О. 345, 346  
 Левин М. З. 8, 157, 159–161, 163–165  
 Левитин Г. М. 163  
 Лежава И. К. 85  
 Лейстикова И. 224  
 Лекок Ш. 7, 42, 88, 103, 104, 123, 128  
 Ленин В. И. 346, 370, 378  
 Ленский А. П. 69–70, 180, 244, 245  
 Лентовский М. В. 30, 34, 35, 42, 50, 247  
 Леньяни П. 53  
 Леонардо 335  
 Леонова Д. М. 244  
 Лермонтов М. Ю. 137, 334  
 Лерский И. В. 69  
 Леру Г. 180, 202, 203, 206  
 Лессинг Г. 99  
 Лещенко Д. И. 173  
 Лилина М. П. 59  
 Лилэ 46, 47, 49  
 Лимидо Дж. 29, 50, 53  
 Линский Вл. (Л-и(і)й Вл.) 60–62  
 Липковская (Маршнер) Л. Я. 99  
 Липшиц Х.-Я. (Ж.) А. 159  
 Лист Ф. 350  
 Литавкин С. С. 36  
 Лозинский М. Л. 220, 290

Ломоносов М. В. 73, 74  
 Лонгинов М. Н. 17, 21  
 Лондон Д. 202, 204  
 Лопатин А. А. 7, 103, 107, 111, 271  
 Лукомский Г. К. 23  
 Лукошков Е. 388, 394  
 Луначарский А. В. 228, 327, 336  
 Лурье М. Б. 14  
 Лучинина М. А. 477  
 Львов Я. 89  
 Львова 244  
 Любимов (Любимов-Деркач) Г. И. 94  
 Любимов Ю. П. 474  
 Людвиг IX, герцог 88

М. В. 185, 191, 200, 203, 212  
 М. К. 196  
 Магула Г. 285  
 Мазуркевич В. А. 177, 180, 181, 191, 202, 204–206, 209, 211  
 Мазуровская М. В. 244  
 Майер А. Л. 22  
 Майзель С. О. 228, 349  
 Маковский К. Е. 49  
 Маковский С. К. 111, 144, 220  
 Максимилиан I Иосиф 88  
 Максимов В. В. 221  
 Максимов В. И. 381, 382, 400, 404  
 Максимов М. 398, 399  
 Макс-Ли 89  
 Малеванная Л. И. 388, 390, 397, 400, 401  
 Малов А. В. 41  
 Малочевская И. Б. 449  
 Малышев С. В. 247  
 Малыщицкий В. А. 371, 372, 385, 387  
 Мамчиц Р. В. 9, 241

Мангуби Л. С. 160  
 Мандельштам О. Э. 111  
 Манцотти Л. 36  
 Маргарита Прусская 52  
 Марджанов (Марджанишвили) К. А. 326, 327  
 Марк Евгенийч 170, 192, 199  
 Марков В. Ф. 134  
 Маркова Е. В. (Markova E.) 133, 368, 376, 385, 396, 402, 403, 447, 449  
 Марсоп Ф. 53  
 Мартен Э. 95  
 Мартине М. 194  
 Мартыненко Е. М. 467, 475  
 Мартынова Л. Н. 370  
 Маслов А. 400  
 Маслов А. Н. (псевд. А. Бежецкий) 48  
 Мациевский И. В. 353  
 Мачабели И. 327  
 Маяковский В. В. 341  
 Мгебров А. А. 267–271, 273, 275, 277, 278, 280–283, 285, 290, 292, 296, 298, 299, 301, 302, 304, 306, 307, 311, 315, 316  
 Медведев П. Н. 304  
 Мейерхольд В. Э. (псевд. Доктор Дапергутто) 7–9, 58, 67, 73, 77–79, 82–84, 86–92, 97–99, 101, 103–128, 131–133, 135–138, 140, 144, 160, 162, 220, 223, 224, 226, 228, 230, 231, 233, 234, 253, 255–264, 267–281, 284, 285, 288, 290–301, 303–305, 307, 310, 312–316, 355  
 Мекленбург-Стрелицкие 250  
 Мелартин Э. 285  
 Мельников Л. Н. 354, 355  
 Мельцель И. Н. 362  
 Менделеева-Блок Л. Д. – см. Блок Л. Д.  
 Мендес К. 104, 186, 203, 222, 230  
 Мерант Л. 47  
 Меркурьев Е. П. 449, 454  
 Меркушев А. 380  
 Месхишвили Л. 107

Метенъе О. 180  
 Метерлинк М. 58, 59, 64, 255, 258  
 Метьюрин Ч. Р. 230  
 Микеланджело Буонаротти 105, 110  
 Миклашевский И. С. 351  
 Миклашевский К. М. 281  
 Миллер Ф. Л. 242  
 Мирбо О. 199, 201, 271  
 Миренкова Ю. С. 474, 475  
 Минович (Дунаев) Е. А. 83, 84  
 Миронов А. А. 373  
 Миткевич О. Н. (Миткевич-Жолтко, Миткевич-Желтко, Жолтко) 192  
 Михайлов 328  
 Михайлов Г. 388, 390  
 Михайлов М. М. 223  
 Михеенко В. И. 376, 379  
 Михельсон В. Г. 449  
 Мишагин-Скрыдлов (кн. Мишагин) А. Н. – см. Скрыдлов А. Н.  
 Могучий А. А. 367, 368, 396, 397, 399–401, 404, 447  
 Модзалевский Б. Л. 356  
 Мокин А. Ф. 171  
 Молина Т. де 83, 111  
 Молчанова Ю. С. 460, 462, 464, 471, 472  
 Мольер Ж. Б. 72, 83, 85, 95, 272, 281, 283, 285, 298, 425, 429  
 Монбазон 43  
 Монье А. 95  
 Мопассан Г. Де 59  
 Морвиль (Морвиль-Федорович) И. Н. 184, 187, 192–194, 199, 203, 212  
 Мори Р. 28, 29  
 Морозов П. О. 17  
 Морозова И. Ю. 185  
 Москвина Т. В. 469  
 Моцарт В. А. 83, 223  
 Мунт Е. М. 109, 110, 131, 270  
 Муравьева А. З. 66

Муратова В. 246  
 Мурский 62  
 Мусоргский М. П. 223, 246  
 Мюссе А. 180  
 Мясницкий И. И. 247  
  
 Н. Б. – см. Безобразов Н. М.  
 Н. Бр. 71  
 Н. Ж. Л. 149, 150, 152  
 Н. Н. 72  
 Н-В – см. Никонов Б. П.  
 Н. Эф. – см. Эфрос Н. Е.  
 Надеждин С. М. 330  
 Назарбек Б. – см. Назарбеян Е. А.  
 Назарбеян Е. А. (Санникова, псевд. Назарбек Б.) 307  
 Назаров К. 195  
 Найденов С. А. 68  
 Наталья Алексеевна, царевна 18, 23, 24  
 Натансон Г. Г. 328  
 Науменко М. В. 379  
 Неверова Е. Н. 328  
 Неволин Б. С. 59, 251, 332, 335  
 Негриус 190, 194  
 Незлобин (Алябьев) К. Н. 70, 93, 94, 148, 290, 317  
 Некрасов Н. А. 383  
 Некто (Земский Я. Д.?) 329, 332  
 Нелидов 328  
 Нелидов В. А. (псевд. Архелай) 70, 89  
 Нельдихен С. Е. 207  
 Немирович-Данченко Вл. И. 59, 69, 415, 447  
 Нестерова Н. Б. 475  
 Нечаев В. П. 224  
 Нивинский И. И. 111  
 Нижинская Б. Ф. 49  
 Нижинский В. Ф. 286

Никитин И. Н. 23  
 Никитин Н. С. 376  
 Николаев М. Г. 414  
 Николаев-Шевырев А. Д. (псевд. А. Н.-Ш.) 210  
 Николай II 183, 208, 248  
 Никольский (Щербов, Биязи) Л. Я. 249, 251  
 Никонов Б. П. (псевд. Н-В) 332  
 Никулин А. 400  
 Никулин Л. И. 91  
 Нилов В. 400  
 Ницше Ф. 340  
 Новиков Т. П. 380, 385, 396  
 Новицкий П. И. 221, 228, 229  
 Нолев-Соболев Ю. А. 379  
 Норберти Д. 180  
 Носков Н. 149, 151–153, 155  
 Носова А. Г. 307  
 Нувель В. Ф. 136  
 Нурок А. П. 140

О. К. 202  
 Обидина С. А. 449  
 Облаков А. А. 53  
 Оболенский Л. Л. 328  
 Образцов А. А. 410, 415, 419, 420, 438, 440  
 Овидий (Публий Овидий Назон) 120  
 Овсянников С. 400  
 Овэс Л. С. 8, 10, 159, 407–410, 413–416, 418–420, 422, 425–434, 436, 437  
 Огинская-Босэ 250  
 Оглуева И. С. – см. Короглуева И. С.  
 Огранович А. И. 93  
 Одинцова 194  
 Одран Э. 32, 42  
 Озаровская О. Э. 98  
 Озаровский Ю. Э. (псевд. Пуркуапа) 140, 340

Око 203  
 Орлов А. В. 463, 475  
 Островский А. Н. 70, 72, 95, 147, 243, 245, 247  
 Отыгова Т. 388, 389, 396  
 Оффенбах Ж. 42

П. – см. Плещеев А. А.  
 П. Ю. 73, 74  
 Пави П. 450  
 Павлова А. И. 57, 95  
 Павлова А. П. 105, 122  
 Павлова Е. 281, 283, 286  
 Павлушенко 107  
 Падве Е. М. 372  
 Пальмгрен С. 285  
 Пальмский Л. Л. 180  
 Панин 194  
 Панина С. В. 147, 160  
 Панов 60  
 Панфилова Н. Н. 91  
 Параджанов С. И. 412  
 Парахуда В. 247  
 Парашкина Н. Ю. 449  
 Парни Э. 227, 349, 352, 359, 361  
 Пастер И. Д. 351  
 Пасуев А. С. 460, 461, 463, 468, 469, 471, 478, 479  
 Пащенко А. Ф. 350  
 Пенская Е. Н. 103  
 Первушина М. Ю. 476  
 Перегонец А. Ф. 328, 333, 336  
 Песочинский Н. В. 269, 279, 368  
 Пестовский (Пяст) В. А. 174, 189, 194, 195, 209, 211, 223, 225, 228, 260, 262, 263, 274–277, 287, 289, 292, 297, 308, 313, 315, 355  
 Петипа Л. П. 243  
 Петипа М. И. 27–30, 32, 36, 49, 120

Петипа М. М. 243, 244  
 Петр I (Великий) 22, 85, 259  
 Петров В. В. 459  
 Петров Н. В. (псевд. Коля Петер) 107, 133, 134, 137  
 Петров П. Н. 22  
 Петров С. 396  
 Петрова (Крейлис-Петрова) К. А. 440  
 Петровская И. Ф. 16, 66, 67, 69  
 Петровский 66  
 Пивоварова Н. П. 379  
 Пигузов В. Г. 435  
 Пикар 22  
 Пиотровский А. И. 160, 339  
 Письмиченко С. В. 442  
 Питоев Г. (Ж.) И. 152  
 Платунов А. В. 368  
 Плещеев А. А. (псевд. П.) 46–48, 50–53  
 Плющ (Плющ-Нежинский) А. Н. 376, 397, 400  
 По (Поэ) Э. А. 201  
 Подгорный В. А. 270, 281–284  
 Поднозов Д. В. 404  
 Позняков Н. С. 107  
 Полевой Н. А. 149  
 Полуниин В. И. 367, 368, 376, 377, 379, 404  
 Поляков В. К. 401  
 Поляков Д. А. 41, 42, 50  
 Понизовский Б. Ю. 380, 381, 400  
 Попов В. И. 289  
 Попов Н. А. (псевд. Стомар Э. Я.) 7, 55, 57–74  
 Попов П. М. 91–93  
 Потапенко 72  
 Потапенко И. Н. 95  
 Потемкин А. 285  
 Потемкин П. П. 78–80, 83–85, 87, 88, 93, 99, 106, 109–111, 136, 140, 141, 143, 144, 293

Потехин Н. А. 245  
 Праудин А. А. 455  
 Пресняков В. И. 115  
 Пржебылецкая М. Н. 246  
 Приселков С. В. 160  
 Прокофьев С. С. 350  
 Пронин Б. К. 91, 97, 137, 144, 268, 270, 280–282, 291, 296–298  
 Псковитинов Е. К. 293  
 Путренко Т. 390  
 Пушкарев И. И. 18, 21  
 Пушкин А. С. 10, 83, 99, 165, 179, 196, 199, 226, 227, 283–285, 317, 346, 347, 349, 351–357, 359, 361, 385, 411, 481  
 Пшибышевский Б. 360  
 Пшибышевский С. 15, 201  
 Пяст (Пестовский) В. А.  
 Радаков А. А. 327, 329  
 Радлов С. Э. 163, 167, 220  
 Радомская 281  
 Радошевская А. И. 180  
 Разумный 328  
 Разумов А. Я. 231  
 Разумовский М. В. 441  
 Райкин А. И. 468  
 Райх З. Н. 224, 231  
 Рамачини А. 43  
 Рамо Ж.-Ф. 223  
 Рассохин С. Ф. 180  
 Рассохина Е. Н. 94, 95  
 Растрелли Ф. Б. 20  
 Ратов С. М. 60, 62, 64  
 Рахлин Л. И. 389, 390  
 Рашевская Н. С. 186  
 Рейнхардт М. 152, 327  
 Рейтблат А. И. 185

Рембрандт Х. ван Рейн 232, 358  
 Ре-Ми – см. Ремизов (Васильев) Н. В.  
 Ремизов (Васильев) Н. В. (псевд. Ре-Ми) 327, 329  
 Ренанский Д. А. 368  
 Репин И. Е. 278  
 Рерих Н. К. 219, 272  
 Римский-Корсаков Г. М. 227  
 Римский-Корсаков Н. А. 223, 350, 408  
 Ристори 35  
 Рогова Н. Б. 7, 103  
 Роден О. 119, 219  
 Родион – см. Заверняев А.  
 Рождественский Н. Н. 223  
 Розанов В. И. 250  
 Розенталь Н. Н. 149–151, 153–155  
 Розовский М. Г. 375  
 Романов А. И. (Дюша Романов) 378  
 Романцов А. И. 468  
 Романюк С. А. 463, 467–471, 474, 475, 477–481  
 Ростопчин А. 201  
 Рубакин А. И. 243  
 Рубан В. Г. 18, 21  
 Рубинштейн А. Г. 57  
 Рубинштейн И. Л. 105, 114  
 Рыбакова Ю. П. 65  
 Рыжей П. Л. (псевд. совм. с Д. Тубельским – Братья Тур) 221  
 Рыклин Г. Е. 100  
 Рыков А. В. 164

С. Д. 199  
 Саакашвили М. Н. 412  
 Сабашников М. В. 302  
 Сабашников С. В. 302  
 Сабуров С. Ф. 251  
 Саваренская О. С. 461

Савина М. Г. 68, 244, 245, 328  
 Сагайдачный Е. Я. 88  
 Садовский П. М. 452  
 Садофьев И. И. 341  
 Сазонов 281, 282  
 Сазонов А. Ф. 243  
 Сазонов Е. Ю. 369  
 Сазонов Н. Ф. 243  
 Сазонова-Слонимская (Слонимская) Ю. Л. 220, 281, 282  
 Салтыков-Щедрин (Щедрин) М. Е. 70, 450  
 Самарин И. В. 245  
 Самарин-Эльский И. К. 183  
 Самошина О. Б. 449, 454  
 Сан-Галли Р. 28  
 Санин А. А. 95  
 Сапунов К. Н. 290  
 Сапунов Н. Н. 99, 108, 113, 135, 137–139, 268, 270, 271, 273–275, 285, 288–290, 297, 298, 305–311, 316–321  
 Сафронов А. И. 247  
 Светлов (Потемкин) Б. Н. 195  
 Светлова А. А. 471  
 Семенова М. А. 475  
 Семченко П. О. 380, 381  
 Сен-Санс К. 123  
 Сервантес Сааведра де М. 79, 81–83, 272, 279, 281, 282, 284–288, 291, 292, 294, 296, 301, 302  
 Сердобин М. Н. 22  
 Сериньи Ш. 19  
 Серов В. А. 107  
 Сетов И. Я. 42, 43, 49  
 Сильницкий С. 389, 390  
 Скальковский К. А. 31, 44–48, 51  
 Скарская Н. Ф. 8, 145, 147–155, 165, 166, 342  
 Скворцов А. 376  
 Складневская И. Р. 345

Скрыдлов А. Н. (Мишагин-Скрыдлов, кн. Мишагин) 196  
 Скрыдлов Н. И. 196  
 Скрыбин А. Н. 223, 227, 350  
 Словцова Е. Б. 160, 164  
 Слонимский М. Л. 343  
 Смелов А. Н. 463, 464, 466, 468, 470, 474, 475, 480  
 Смирнов Б. А. 187  
 Смирнов В. 372  
 Смирнов Р. В. 426, 427, 436, 442, 443  
 Смирнов-Несвицкий Ю. А. 370, 371, 392, 395, 400  
 Смирнова Е. А. 10, 459  
 Смирнова И. 390  
 Смирнова О. 281  
 Смирнова Т. М. 339  
 Собинов Л. В. 246  
 Соболев 248  
 Сობольщиков-Самарин Н. И. 94  
 Сози 28  
 Соколинский Е. К. 373  
 Соколова Е. П. 27  
 Соколова И. Л. 427  
 Соколовский А. Л. 149  
 Сокуров А. Н. 443  
 Соловцов Н. Н. 70  
 Соловьев В. Н. 73, 117, 160, 220, 267, 268, 270, 272, 273, 278, 281, 283,  
 285, 286, 297, 301, 306, 313, 317, 321  
 Соловьев М. 196  
 Сологуб (Тетерников) Ф. К. 274  
 Солопченко М. Г. 427, 441, 442  
 Сомина В. В. 16, 67, 69  
 Сомов К. А. 113  
 Сосновский С. М. 243  
 Софокл 148, 277  
 Спандиков Э. К. 88  
 Спельман Н. Н. 328

Спесивцев В. С. 375  
 Спивак С. Я. 372  
 Спичка А. 399  
 Сродникова Л. И. 466  
 Станиславский К. С. 57, 70, 414  
 Стансон 206  
 Старикова Л. И. 16  
 Старк Э. А. 296, 345  
 Стасов В. В. 164  
 Стахович А. А. 74  
 Степанов 106  
 Стомар Э. Я. – см. Попов Н. А.  
 Сторицын П. И. 171, 195, 199  
 Стравинская А. К. 246  
 Стравинский И. Ф. 122  
 Стравинский Ф. И. 246  
 Стрельцова Е. И. 148, 149, 156  
 Стриндберг А. 267, 268, 274–278, 280, 283, 285, 287–289, 292, 295,  
 296, 309, 310, 312–316, 433  
 Строганов П. А. 41  
 Стукалов Л. Я. 10, 389, 390, 392, 459–465, 467–472, 474–481  
 Стуруа Р. Р. 412  
 Суворин А. С. 72, 85, 190, 243  
 Суворина А. А. 92  
 Судейкин С. Ю. 113, 260, 264  
 Судейкина (Судейкина 1-я) К. С. 328  
 Судейкина (Судейкина 2-я) З. С. 328  
 Сулержицкий Л. А. 74  
 Сумароков А. П. 73  
 Сумбатов-Южин (Южин) А. И. 70, 95, 194, 244, 245  
 Сутин Х. С. 159  
 Сухово-Кобылин А. В. 8, 160–162  
 Табаков О. П. 375  
 Таиров А. Я. 149

Тальони М.  
 Тальони П. 43–46  
 Тамара (Митина-Буйницкая, Бабичева) Н. И. 326, 327, 331  
 Тамарин Н. 333  
 Тарановская М. З. 20, 24  
 Тарнавский В. Ф. 328  
 Тарский В. Л. 176, 206  
 Таршис Н. А. 460, 467–470, 478, 479, 481  
 Тверской К. К. 160, 163, 165, 297  
 Теляковский В. А. 68–71  
 Тильга Л. В. 463, 465, 467  
 Тиме (Гурдова) А. И. 95, 96, 106  
 Тиме Е. И. 95, 341  
 Тименчик Р. Д. 194  
 Тимковский Н. И. (псевд. Криницкий Н. И.) 95  
 Тимофеев 196, 222  
 Тимофеев А. Г. 134  
 Тимошенко С. А. 185  
 Тинторетто (Тинторетти) Якопо Робусти 100  
 Тир К. Э. 152  
 Тирсо де Молина 83, 111  
 Тихвинская Л. И. 90, 95, 326  
 Тихомиров И. А. 67  
 Тихонов А. Н. 58  
 Тихонравов Н. С. 85  
 Ткач В. 372  
 Товстоногов Г. А. 380, 391, 413, 448, 449  
 Токарева М. Е. 392, 395  
 Толлер Э. 187  
 Толстой А. К. 245  
 Толстой А. Н. 79, 80, 84  
 Толстой Л. Н. 147, 204, 372  
 Толубеев Ю. В. 346  
 Томошевский Ю. В. 391, 400, 401, 404  
 Томский Г. (Т) 196

Трауберг Л. З. 219, 334  
 Трахтенберг В. А. (псевд. Вальтер А., Вампез, Гудстон) 169–172, 174, 177–181, 183, 188–191, 195, 198, 199, 201–212, 222  
 Трахтенберг М. Д. – см. Артурова И.  
 ТрEDIAковский В. К. 73  
 Трессер С. С. 398  
 Тропп Е. Э. 468  
 Тростянецкий Г. Р. 380, 448  
 Троянкер Р. 93  
 Трояновская Т. А. 220, 223  
 Тубельский Л. Д. (псевд. совм. с П. Л. Рыжеем – Братья Тур) 221  
 Тулуз-Лотрек А. де 119  
 Туманишвили М. И. 413, 417, 438  
 Тумина Я. М. 379  
 Тур (Братья Тур) – см. Рыжей П. Л., Тубельский Л. Д.  
 Тургенев И. С. 147, 452, 453  
 Туркин Н. В. 244  
 Тэффи Н. 111  
 Тюлин Ю. Н. 343  
  
 Уайльд О. 70, 71, 114, 267, 268, 270, 272, 285, 287, 289, 290, 292, 295, 296, 299, 302, 317  
 Угрюмов Е. 368, 389, 390, 393, 400, 401, 403  
 Урес А. О. 482  
 Устинов Б. Н. 179, 196  
 Утесов Л. О. 169, 219  
 Уэллс (Уэльс) Г. 202  
  
 Фабер Г. 68  
 Фалилеев В. Д. 111  
 Февральский А. В. 257, 273  
 Федорченко О. А. 7, 27, 30, 247  
 Федотова 108  
 Федотова Г. Н. 244, 245  
 Фелейзен К. К. 241, 242

Фельдман В. 15  
 Фельдман О. М. 77, 91, 131, 271  
 Феррарис А. 46, 47  
 Ферсман А. Е. 228  
 Филаретова-Багрова М. В. 97, 106  
 Филиппов 196  
 Филиппова Е. В. 108  
 Филиппова С. А. 9, 10, 325  
 Фильштинский В. М. 370, 395, 449  
 Фиссон В. И. 449  
 Флиндт А. 29  
 Фогельсон Б. С. 460  
 Фокин А. М. 106  
 Фокин В. В. 394, 430  
 Фокин М. М. 103–105, 107, 114, 122, 123, 128  
 Фонвизин Д. И. 99  
 Форн 207  
 Форш О. Д. 211  
 Франкенштейн Р. 451  
 Фридлянд С. Е. 393  
 Фролов А. П. 28  
 Фуллер Л. 119  
 Фюрст О. 85  
  
 Хаик 244  
 Ханжонков А. А. 90  
 Хансен И. 30, 34  
 Хардт Э. 79  
 Харитонов В. В. 371  
 Харламова В. А. 7, 9, 15, 24, 85, 195, 339  
 Хармс Д. И. 380  
 Хмельницкий Н. И. 59  
 Хованская Е. А. 106, 111  
 Ходасевич В. Ф. 73  
 Ходотов Н. Н. 221

Холенков А. И. 248  
 Холмская З. В. 106  
 Холодная В. В. 221, 473  
 Холодовский И. И. 246  
 Храпис Г. 173, 211  
 Худеков С. Н. 28, 43, 49  
 Хусид М. А. 379, 380  
  
 Цадкин О. (И. А.) 159  
 Цедербаум В. (псевд. W. Z.) 86  
 Цимбал С. Л. 175, 176  
 Цукки В. 7, 25, 27–38, 43–45, 53, 247  
 Цылов Н. И. 18, 22  
  
 Чавчавадзе И. 411  
 Чавчавадзе М. М. 10, 407–424, 427–429, 432, 433, 435–439, 443, 444  
 Чайков И. М. 159  
 Чайковский П. И. 49, 223, 246, 247  
 Чекан (Чекан-Мгеброва) В. В. 268–271, 277, 279, 281–285, 290, 292, 299, 304–307, 311  
 Чекрыгин А. И. 197  
 Чекрыгин И. И. 174, 195, 196  
 Челидзь 73  
 Черкасов Н. К. 219  
 Черкасова Н. Н. 219  
 Черноземов К. Н. 372  
 Черноземцев В. А. 176  
 Чернявская Д. В. 470, 480  
 Черрито Ф. 45  
 Честертон Г. К. 209  
 Чехов А. П. 59, 65, 66, 147, 148, 174, 204, 209  
 Чехов Вл. 197  
 Чехов М. А. 72, 327  
 Чинаров Р. З. 180  
 Чириков Е. Н. 66, 70

Чирков Б. П. 334  
 Чистяков И. А. 249  
 Чубайс А. Б. 429  
 Чубинский 72  
  
 Шабалина В. Б. 419, 440  
 Шагал М. З. 159, 427  
 Шаляпин Ф. И. 246  
 Шапиро А. Я. 413  
 Шапиро Р. А. 173  
 Шапорин Ю. А. 307  
 Шаэ В. – см. Шпис Эшенбруг В. А. фон  
 Шварсалон В. К. 256, 261  
 Шварц Е. Л. 219  
 Шварц Л. 370  
 Шверубович В. В. 159  
 Шеварднадзе Э. А. 418  
 Шекспир У. 8, 58, 60, 61, 69, 70, 72, 148–155, 184, 186, 247, 271, 303, 454, 464  
 Шелих В. А. 471, 477–479  
 Шереметев А. Д. 73  
 Шереметева Н. Э. 467  
 Шерон Ж. 134  
 Шершеневич В. Г. 210  
 Шиллер Ф. 247  
 Ширяев А. В. 51, 52  
 Шифферс Е. Л. 426  
 Шишкин А. Р. 453  
 Школьник Е. 394  
 Шмидт К. 223  
 Шмитгоф А. М. 95  
 Шницлер А. 78, 89, 90, 103, 105, 108, 132, 133, 298  
 Шолохов С. Л. 378  
 Шолпо Е. А. 227  
 Шопен Ф. 223, 344

Шоу Б. 68, 270, 273, 275, 287, 288, 295, 316, 470, 471  
 Шпажинский И. В. 247  
 Шпиллер Д. 197  
 Шпис Эшенбруг В. А. фон (псевд. В. Шаэ) 87  
 Штиль Г. А. 442  
 Штокбант И. Р. 448  
 Штраус И. 45  
 Штукен (Штуккен) Э. 187  
 Шуман Р. 246, 300  
 Шухаев В. И. 140  
  
 Щедрин – см. Салтыков-Щедрин М. Е.  
 Щепенко М. Г. 375  
 Щербачев В. В. 223  
  
 Ъ. 336  
  
 Экарт Д. 69  
 Экнер (Экслер) Г. 206  
 Экскузович И. В. 228  
 Эль Греко (Теотокопулос Д.) 223, 232, 358  
 Эльслер Ф. 45  
 Эрбштейн Б. М. 344  
 Эренбург Л. Б. 380, 448, 455  
 Эрлих П. 196  
 Этьен С. К. 328  
 Эфрос А. В. 413, 448  
 Эфрос Н. Е. (псевд. Н. Эф.) 89  
 Эхт В. 20  
  
 Юдовина Т. С. 218  
 Юдовский Г. 169  
 Южин А. И. – см. Сумбатов-Южин А. И.  
 Юргенсон Ю. А. 328  
 Юренева В. Л. 196

Юрьев Ф. И. 354  
 Юрьев Ю. М. 173, 193, 213, 219, 245  
 Юхананов Б. Ю. 378, 381, 382, 394, 401

Я. 71  
 Явич В. 389, 390, 398, 399  
 Яворская Л. Б. 7, 57, 59–64, 66, 251  
 Яковлев 86  
 Яковлев 328  
 Яковлев А. 389, 390  
 Яковлев А. Е. 111  
 Яковлев И. Я. 250  
 Яковлев П. В. 328  
 Яковлева (Шапорина) Л. В. 307, 308  
 Якунина Е. П. 160  
 Якушов Р. В. 464, 467  
 Яннингс Э. 233, 358, 359  
 Яновская Г. Н. 371  
 Яхнин М. А. 197

Н. Nov. – см. Кугель А. Р.  
 Markova E. – см. Маркова Е. В.  
 Panwitz S. 43, 53  
 Quarenghi G. – см. Кваренги Дж.  
 Solus – см. Арабажин К. И.  
 W. Z. – см. Цедербаум В.  
 Z. 34–36

## Список иллюстраций

1. В. Н. Всеволодский-Гернгросс. 1930-е гг.
2. В. Цукки. 1887. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства
3. А. Дель Эра
4. Здание театра в увеселительном саду «Аркадия». 1881
5. Здание театра в увеселительном саду «Аркадия». 1891
6. М. А. Ведринская. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства
7. Н. А. Попов. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства
8. Сцена из спектакля «Мертвый город» Г. Д'Аннунцио. Л. Б. Яворская – Анна, М. А. Ведринская – Бианка. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства
9. Макет декораций к спектаклю «Антоний и Клеопатра» У. Шекспира. Художник С. Панов. Режиссер Н. А. Попов. Новый театр. 1903. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства
10. Обложка клавира балета «Лебедь» Ш. Лекока. Париж. 1899
- 11, 12. Фрагменты либретто балета-пантомимы «Лебедь» Ш. Лекока. Режиссерский экземпляр В. Э. Мейерхольда. Российский государственный архив литературы и искусства
13. Рукопись стихотворения П. Потемкина «Китайский болванчик». Санкт-Петербургская государственная Театральная библиотека
14. Рукопись стихотворения П. Потемкина «Лакомый кусочек». Санкт-Петербургская государственная Театральная библиотека
15. П. П. Гайдебуров в роли Гамлета. Кабинет рукописей Российского института истории искусств
16. О. Ю. Клевер. Эскиз декорации «Тронный зал» к спектаклю «Гамлет» Передвижного театра. Кабинет рукописей Российского института истории искусств

17. Сцена из спектакля «Гамлет» Передвижного театра. П. П. Гайдебуров – Гамлет, Н. Ф. Скарская – Королева. Режиссер А. Я. Таиров. Сезон 1907/1908. Кабинет рукописей Российского института истории искусств
18. Сцена из спектакля «Гамлет» Передвижного театра. Кабинет рукописей Российского института истории искусств
- 19, 20. Программа спектакля «Гамлет» Передвижного театра. 1922. Кабинет рукописей Российского института истории искусств
21. М. З. Левин
22. Сцена из спектакля «Смерть Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина. Режиссер А. Л. Грипич. Театр новой драмы. 1922. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства
- 23, 24. Сцены из спектакля «Смерть Тарелкина». Театр новой драмы. 1922. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства
25. Афиша к открытию театра «Гиньоль». 1922. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства
26. Портрет актера театра «Гиньоль» П. В. Кузнецова в роли Графа Д'Монтье («Операция профессора Дуазна», «Судьба Дуазна», «Кто убийца?»). Художник Г. Гидони. 1922. Галерея искусств KGallery
27. Актер театра «Гиньоль» И. Н. Морвиль
28. Афиша спектакля «Немой звонарь». Театр «Гиньоль». Художник Г. Гидони. 1922. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства
29. Афиша спектакля «Преступление Анны Кордье». Театр «Гиньоль». Художник Г. Гидони. 1922. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства
30. Афиша спектакля «Кто убийца?». Театр «Гиньоль». 1922. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства
31. Схема из книги Г. Гидони «Искусство света и цвета». 1930
32. Г. Гидони. Эскибрис Е. Гидони. Ксилография. 1923. Из личного архива Г. Копельман-Гидони
33. Светотеатр. Рисунок Г. Гидони. Апрель 1927

34. Г. Гидони. Фрагмент цветоцветовой партии к «Гамлету» У. Шекспира
35. Программа спектакля «Два поколения» А. А. Соколова. Ораниенбаумский театр. 1890. Кабинет рукописей Российского института истории искусств
36. Чертежи открытой эстрады Ораниенбаумского театра. 1909
37. Ораниенбаумский театр. Открытка. 1900-е гг.
38. План сада при Ораниенбаумском театре с указанием построек. 1909
39. План квартиры Вяч. Иванова
40. В. Э. Мейерхольд с участниками спектакля «Поклонение кресту» П. Кальдерона в Башенном театре Вяч. Иванова. 1910
41. Реконструкция сцены из спектакля «Поклонение кресту» П. Кальдерона в Башенном театре. Выставка «Испанский цикл Мейерхольда». ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2015
42. Копия режиссерского экземпляра пьесы «Поклонение кресту» П. Кальдерона с пометками В. Э. Мейерхольда. Выставка «Испанский цикл Мейерхольда»
43. Участники Териокского товарищества. 1912. На обороте надпись рукой В. В. Алперс: «Группа актеров Териокского театра "Leroni"». 1912
- На лестнице.
- 1-й ряд – слева: В. В. Алперс, ? актер труппы, 1-я девочка – служащая в театре, 2-я – Таня Мейерхольд, 3-я – Ирина Мейерхольд (дети Мейерхольда).
- 2-й ряд – сидят – Ольга Михайловна Мейерхольд (Мунт), Любовь Дмитриевна Блок (Менделеева); стоят – Ольга Николаевна Высотская (актриса), Николай Сухов (пианист); Виктория Владимировна Чекан (актриса);
- 3-й ряд – сидят – ? актер театра; актер Донской; Н. П. Бычков (инженер), стоит Сережа Алперс (пианист);
- 4-й ряд – сидят – Гибшман (актер), стоят – Дуняша (няня [у Мейерхольда]), А. А. Мгебров (актер);
- 5-й ряд – стоят – В. П. Веригина (артистка театра), Вс. Э. Мейерхольд – гл. режиссер театра в Териоки». Кабинет рукописей Российского института истории искусств

44. Группа Териокского товарищества у дачи «Лепони». 1912. Кабинет рукописей Российского института истории искусств
45. В. Э. Мейерхольд в Териоках. 1912. Кабинет рукописей Российского института истории искусств
46. Стоят: ?, М. Д. Ксендзовский, М. А. Ростовцев; сидят: В. И. Шпаген, Н. И. Тамара, К. А. Марджанов. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства
47. Афиша театра-кабаре «Би-ба-бо». 1917/1918. Кабинет рукописей Российского института истории искусств
48. Н. Я. Агнивцев
49. И. А. Вольский
50. Ф. Н. Курихин. Кабинет рукописей Российского института истории искусств
51. План зала Экспериментального театра
52. Афиша представления «Проводы масленой». Экспериментальный театр В. Н. Всеволодского-Гернгросса. 1923. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства
53. Афиша спектакля «Жизнь человека». Экспериментальный театр В. Н. Всеволодского-Гернгросса. 1923. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства
54. Сцена из спектакля «Обряд русской народной свадьбы». Экспериментальный театр В. Н. Всеволодского-Гернгросса. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства
55. График реакции зрительного зала на спектакль Экспериментального театра «Стенька Разин». 20 февраля 1927 г. Л. 1
56. График реакции зрительного зала на спектакль Экспериментального театра «Стенька Разин». 20 февраля 1927 г. Л. 2
57. А. С. Пушкин. «Фавн и пастушка». Обложка издания для светотейтрального исполнения со светоцветовой партией Г. И. Гидони
58. А. С. Пушкин. «Леда». Первая страница издания для светоконцертного исполнения со светоцветовой партией Г. И. Гидони
59. А. С. Пушкин. «Каменный гость». Одна из схем ритма композиции (художник Г. И. Гидони)

60. Л. Н. Мельников. Колористическая разработка первой картины «Фавна и пастушки» в соответствии с цветовой нотацией Г. И. Гидони
61. Схема светоцветового пульта Г. И. Гидони
62. Е. Вензель и Г. Викулина в спектакле «Из театральной тишины на языке фарса» Б. Понизовского
63. У. Цейтлина, Г. Гурьянов, Т. Новиков. «Балет трех неразлучников» Д. Хармса. «Новый театр». Постановка Т. Новикова и Э. Горошевского. 1984/1985
64. Сцена из спектакля «Анна Каренина» в постановке Родиона (А. Заверняева). «Новый театр». Фотоколлаж Е. Козлова. 1988
65. М. Чавчавадзе
66. С. Дрейден и Н. Лавров. «Мрамор» И. Бродского. Белый театр. Режиссер Г. Дитятковский. 1996. Архив Н. Чавчавадзе
67. М. Разумовский и М. Солопченко. «Дом спящих красавиц» Д. Г. Хуана. Белый театр. Режиссер Г. Васильев. 1997. Фото Ч. Эббота. Архив Н. Чавчавадзе
68. В. Кухарешин и М. Солопченко. Сцена из спектакля «Женитьба Гоголя». Белый театр. Режиссер Р. Смирнов. 1998. Фото Ч. Эббота. Архив Н. Чавчавадзе
69. М. Солопченко и Г. Штиль. Сцена из спектакля «Нора» Г. Ибсена. Белый театр. Режиссер М. Бычков. 2003. Фото Ч. Эббота. Архив Н. Чавчавадзе
70. В. Крамер
71. Группа театра «Фарсы». 1-й ряд: С. Бызгу, О. Базилевич, И. Копылов. 2-й ряд: И. Головин, В. Михельсон, М. Вассербаум
72. Сцена из спектакля «Фарсы, или Новые средневековые французские анекдоты». М. Вассербаум – Подагра, С. Бызгу – Подагрик. Театр «Фарсы». Режиссер В. Крамер
73. Сцена из спектакля «Фантазии, или Шесть персонажей в ожидании ветра». Театр «Фарсы». Режиссер В. Крамер
74. Сцена из спектакля «Село Степанчиково и его обитатели» по повести Ф. М. Достоевского. С. Бызгу – Фома Опискин. Театр «Фарсы». Режиссер В. Крамер. Фото 2006 г.
75. Сцена из спектакля «Человек и джентльмен» Э. де Филиппо. «Наш театр». Режиссер Л. Стукалов

## Список иллюстраций

76. Л. Стукалов

77. Сцена из спектакля «Женщина в песках» по роману К. Абэ. С. Романюк – Женщина, Д. Кокин – Мужчина. «Наш театр». Режиссер Л. Стукалов

78. Е. Мартыненко в роли Медеи («Я – Медея!» Ж. Ануя). «Наш театр». Режиссер Л. Стукалов. 2006. Фото В. Архипова

79. Сцена из спектакля «Скамейка» А. Гельмана. Ю. Молчанова – Она, А. Смелов – Он. «Наш театр». Режиссер Л. Стукалов

## Сведения об авторах первого — третьего выпусков

**Арефьева Анастасия Борисовна**, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник ГИИ, старший преподаватель кафедры истории зарубежного театра ГИТИСа  
arefieva.a@gmail.com

**Боглачева Ирина Анатольевна**, заведующая сектором периодики Отдела редкой книги, рукописей, архивных и изобразительных материалов Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки  
bogira.54@mail.ru

**Быкова Татьяна Юрьевна**, кандидат искусствоведения  
tatianka2011@yandex.ru

**Вдовенко Игорь Валерьевич**, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора актуальных проблем современной художественной культуры РИИИ  
igor\_vdovenko@mail.ru

**Галанина Юлия Евгеньевна**, старший научный сотрудник сектора источниковедения РИИИ  
galanina\_julia@mail.ru

**Горфункель Елена Иосифовна**, кандидат искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства РГИСИ  
egorfunkel@mail.ru

**Дмитриев Павел Вячеславович**, кандидат искусствоведения, заведующий Музыкальной библиотекой Санкт-Петербургской академической филармонии им. Д. Д. Шостаковича  
dmitrievp@mail.ru

**Игнатенко Валерия Михайловна**, старший научный сотрудник Краеведческого музея г. Ломоносова  
kraevedcheskiy\_myzei@mail.ru

**Исмагулова Тамара Джакешевна**, научный сотрудник сектора источниковедения РИИИ

**Капелюш Эмиль Борисович**, Заслуженный художник России  
emil.kapelush@gmail.com

**Колганова Ольга Викторовна**, кандидат искусствоведения, научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ  
kolganova.spb@gmail.com

**Комиссарова Елена Викторовна**, кандидат педагогических наук, ведущий библиотекарь Отдела основного книгохранения Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки  
hel-kom@yandex.ru

**Лопатин Алексей Августович**, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник РИИИ (2000–2014)  
alopatin60@mail.ru

**Мамчиц Роман Валерьевич**, специалист по экспозиционно-выставочной работе Краеведческого музея г. Ломоносова

**Овэс Любовь Соломоновна**, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора театра РИИИ  
lubovoves@narod.ru

**Рогова Наталья Борисовна**, главный библиотекарь Отдела рукописей РНБ (1963–2019)

**Ряпосов Александр Юрьевич**, кандидат искусствоведения, заведующий сектором источниковедения РИИИ  
alexandrryaposov@gmail.com

**Смирнова Елена Александровна**, кандидат искусствоведения  
helengri@mail.ru

**Федорченко Ольга Анатольевна**, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора источниковедения РИИИ  
olgafedorcenco@gmail.com

**Филиппова Сусанна Андреевна**, кандидат искусствоведения, научный сотрудник сектора источниковедения РИИИ  
susanna.filippova@yandex.ru

**Харламова Вера Анатольевна**, заведующая сектором редких книг Отдела редкой книги, рукописей, архивных и изобразительных материалов Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки  
veraharlamova@yandex.ru

# ПЕТЕРБУРГСКИЕ ТЕАТРЫ, КОТОРЫХ НЕТ

Выпуски 2–3

Научное издание

Редактор *Ю. М. Зислин*  
Оригинал-макет: *Н. В. Горожий*  
Корректор *С. П. Минин*

Подписано в печать 30.09.2020. Формат 60х90 1/16.  
Объем 34 печ. л. Тираж 1000 экз. Гарнитура Times. Заказ № 58.

Оригинал-макет ООО «Издательство «Левша. Санкт-Петербург»  
197376, Санкт-Петербург, Аптекарский пр., д. 6.  
Тел. (812) 234-54-36, тел./факс (812) 234-13-00  
E-mail: [levsha@levshaprint.ru](mailto:levsha@levshaprint.ru) [www.levshaprint.ru](http://www.levshaprint.ru)

Отпечатано в типографии ООО «ИПК БИОНТ»  
199026, Санкт-Петербург, Средний пр., д. 86.  
Тел.: (812) 322-68-43

